Mulher e Literatura:

VOZES CONSEQUENTES

ORGANIZAÇÃO Rosana Cássia Kamita
Luisa Cristina dos Santos Fontes

EDITORA MULHERES

Mulher e Literatura

VOZES CONSEQUENTES

ROSANA CÁSSIA KAMITA
LUÍSA CRISTINA DOS SANTOS FONTES
Organização

Mulher e Literatura

VOZES CONSEQUENTES

Ilha de Santa Catarina
Editora Mulheres
2015

© 2015, Rosana Cássia Kamita, Luísa Cristina dos Santos Fontes

Série Ensaios

Coordenação editorial
Zahidé Lupinacci Muzart

Conselho editorial
Claudia de Lima Costa (UFSC)
Constância Lima Duarte (UFMG)
Eliane Vasconcellos (FCRB)
Ivia I. D. Alves (UFBA)
Joana Maria Pedro (UFSC)
June Hahner (New York)
Nádia Gotlib (USP)
Norma Telles (PUC-SP)
Peggy Sharpe (Talahassee)
Rita T. Schmidt (UFRGS)
Susana Bornéo Funck (UFSC)
Simone P. Schmidt (UFSC)

Revisão
Responsabilidade das autoras

Capa
Gracco Bonetti
Sobre a pintura, de título Still Life with Doily and Roll, de autoria do artista americano, Alfred Henry Maurer (Abril 21, 1868 – Agosto 4, 1932).

Projeto gráfico e diagramação
Rita Motta - Ed. Tribo da Ilha

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP
Leny Helena Brunel CRB 10/442

M956 Mulher e literatura / Rosana Cássia Kamita e Luísa Cristina dos Santos Fontes, organizadoras. - Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015.
500 p.

ISBN 978-85-8047-060-4

1. Literatura. 2. Escrita Feminina. 3. Narrativa Contemporânea. I. Kamita, Rosana Cássia. II. Fontes, Luísa Cristina dos Santos.

CDU 82

REALIZADO O DEPÓSITO LEGAL

Editora Mulheres
Rua Joe Collaço, 430
88035-200 Florianópolis, SC
Fone/Fax: (048) 3233-2164
e-mail: editoramulheres@floripa.com.br
www.editoramulheres.com.br

SUMÁRIO

Apresentação 9

1 – *Resgate*

Ficções da memória ou a memória da ficção: Dulce María Loynaz e Cecília Meireles 13
Aimeé G. Bolaños

Escritoras, sim senhor! Regionalismo e resgate: a escrita feminina em Campinas 37
Ana Helena Cizotto Belline

Campo literário e literatura de autoria feminina no século XIX na América Latina 51
Fani Miranda Tabak

Tradução de textos medievais de autoria feminina: ponte necessária para repensar a Idade Média..... 71
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

Gêneros indomáveis 101
Luísa Cristina dos Santos Fontes

Juana Manso – Uma exilada em três pátrias 119
Luiza Lobo

A ironia na narrativa de Kate Chopin, *O divórcio de madame Celéstin* 159
Nadilza M. de B. Moreira

"Gata velha, rato novo" 175
Norma Telles

2 – Contemporaneidades

Ecos sociais do homicídio de mulheres na narrativa contemporânea..... 197
Carlos Magno Gomes

Personagens Femininas: desconstrução e subversão 215
Cecil Jeanine Albert Zinani

Um paradigma diferente para a formação feminina: *Azul Corvo* e *The Fifth of March* 245
Cíntia Schwantes

Equivocação, tradução e interseccionalidade performativa: ética e prática feministas descoloniais..... 259
Claudia de Lima Costa

Mulher e violência na literatura contemporânea: E agora, aonde vamos? 287
Cristina Maria Teixeira Stevens

Uma leitura de representações de mulheres em séries televisivas: resultados de um projeto 307
Ívia Alves

Discurso, autoria e representação: práticas autobiográficas nas literaturas contemporâneas em língua inglesa..... 325
Leila Assumpção Harris

O Ano do Dilúvio, de Margaret Atwood: uma obra marcada por questões de biogenética e de ecofeminismo 341
Lucia de La Rocque
Anunciata Sawada
Claudia Kamel

O lugar da mulher no romance contemporâneo de mulheres 361
Lúcia Osana Zolin

A ficção na cama: em torno de muito prazer e o prazer é todo meu, antologias de contos eróticos escritos por mulheres 379
Luciana Borges

Entre integração e recusa: a vivência do trânsito cultural pela voz feminina 411
Márcia de Almeida

Mulher e Literatura: O Sublime Feminista..... 433
Rosana Cássia Kamita

O singular e o inusitado em *Anotações durante o incêndio*..... 445
Salete Rosa Pezzi dos Santos

Mel e pitanga em *Iracema* de José de Alencar: modos de apropriação, modos de narração..... 463
Sandra Sacramento

Ainda o feminismo, ou o feminismo ainda mais 481
Simone Pereira Schmidt

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Trabalho A Mulher na Literatura da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Anpoll) foi criado em 1985. São trinta anos de atuação do GT em pesquisas e ações sobre a presença da mulher na literatura, considerando a crítica feminista e os estudos de gênero.

O grupo conta atualmente com 58 integrantes que vêm ao longo desse tempo construindo um olhar diferenciado sobre essa literatura através das pesquisas empreendidas, assim como pela promoção de eventos – como o Encontro Nacional da Anpoll e o Seminário Mulher e Literatura – publicações, cursos ofertados e orientações que originam dissertações e teses. A produção bibliográfica produzida desde a sua criação tem contribuído efetivamente com os estudos literários em geral e com o enfoque do GT em particular, através de obras referenciais, as quais impulsionam o pensamento crítico. Assim, este livro representa uma contribuição nessa trajetória tão cuidadosa e necessariamente construída.

Um dos eixos norteadores do trabalho desenvolvido pelo GT se refere à legitimidade institucional das pesquisas com a temática mulher e literatura. Os estudos feministas e de gênero têm contribuído para a reavaliação de antigos conceitos de autoria e representação feminina, estabelecendo novos posicionamentos em relação aos estereótipos concernentes aos temas e gêneros literários, assim como

reavaliando as convenções da escrita produzida por mulheres. Cabe, no entanto, ponderar-se sobre o poder político desse acesso e os espaços ocupados por essa produção literária. Ainda hoje se percebe uma participação desproporcional de escritores e escritoras que contribuem para escrever a história literária. A desigualdade simbólica, social e política se reflete nessa participação literária.

Cabe o reconhecimento de que, se ainda não há uma participação equânime e plural na literatura, é possível reconhecer igualmente que houve avanços significativos nesse sentido. Cumpre refletir sobre esse percurso, detendo-se na questão conforme ela se apresenta, e ensejando prospecções que possibilitem mais e maiores avanços. Cabe destacar a necessidade de se perceber como essas mudanças repercutem no momento atual, de que forma as nuanças, sutilezas ou força dessas modificações se fazem sentir presentemente, assim como os pontos de latência nessa trajetória da produção literária feminina que ainda reverberam ou se mimetizam à sociedade.

O livro enfatiza as duas linhas de pesquisa atualmente em vigor no GT: Resgate e Contemporaneidades. Essas duas linhas de certa forma já demonstram os principais enfoques de pesquisa do grupo atualmente. A linha de Resgate se destaca por sua ênfase em conhecer/reavaliar as escritoras do passado que acabaram sendo ignoradas em seu tempo ou outras que tiveram seu trabalho reconhecido, porém passaram por um processo de "esquecimento". Somente com o trabalho de resgate a produção literária dessas escritoras pode voltar a ser lida e avaliada. A linha de Contemporaneidades considera o trabalho de resgate empreendido, posiciona-se no presente, buscando contribuir com as mais recentes tendências teórico-críticas, além de projetar o pensamento a novos conceitos e posturas sobre a mulher no campo literário, em sua especificidade como também em interação com outras áreas.

Rosana Cássia Kamita (UFSC)

1

Resgate

FICÇÕES DA MEMÓRIA OU A MEMÓRIA DA FICÇÃO: Dulce María Loynaz e Cecília Meireles

Aimeé G. Bolaños[1]
(Universidade Federal do Rio Grande
University of Ottawa)

A ficção não tem por horizonte dizer certezas
mas ultrapassar o limite do real

Paul Ricoeur

De maneira instigante, Jöel Candau identifica razões práticas e culturais da memória, precisando suas operações funcionais fundamentais: ordenar o tempo, transmitir um saber, encontrar um lugar em uma linhagem, funções intimamente ligadas entre si (2002, p. 56), e que na ficção poética da alta modernidade,

[1] aimee@vetorial.net

acrescentaria, carregam insólitas visões de outras realidades na superação dos códigos realista-naturalistas convencionais.

Com essa perspectiva, adentro-me na poesia de Cecília Meireles (Brasil, 1901-1964) e Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) em uma leitura atenta a suas contribuições estéticas como autoras relevantes das literaturas brasileira e cubana, hispânicas e lusófonas, artífices da palavra poética nas respectivas culturas e línguas. Também figuras que compartilham, com suas poéticas singulares, uma estética memorialista e reflexiva, simbolistas extemporâneas, *avant la lettre*, na verdade inclassificáveis ao fundar sua própria genealogia, além de qualquer cânone literário de época.

Interesso-me, em particular, por *Últimos días de una casa* (1958) e *Solombra* (1963), poemas-livros contemporâneos da problemática do ser na temporalidade e dos processos de constituição/destruição da identidade que acontecem, precisamente, no tempo humano da memória. Nesses poemas, Cecília Meireles e Dulce María Loynaz, ao rememorar, pensam o mundo e a poesia, ademais de pensar a si mesmas, fazendo ficção memorável da experiência vital e criativa.

A casa da memória visionária

Murmuro para mim mesma:
"É tudo imaginação!"
Mas sei que tudo é memória...

Cecília Meireles

Em 1958, ano divisor de águas na história cubana[2], Dulce María Loynaz[3] publica Últimos días de una casa[4]. Para Cintio Vitier, a poeta protagoniza uma "sibilina gesta silenciosa, una aventura espiritual que pertenece a la historia de nuestros estilos, a uno de los más ocultos, penumbrosos estilos de nuestra historia" (1993, p. 157).

Últimos días de una casa é toda uma aventura espiritual. Plurívoco, de culto ao silêncio e à penumbra – quase sombra –, onde toma forma uma casa que tem voz, história e alma, quem sabe se, de certa maneira, releitura dos mistérios e moralidades medievais caracterizados pela personificação. Realmente, o poema motiva um conjunto de possibilidades interpretativas que o leitor atualizará a sua maneira.

Como sabemos, mas não seria demais recordar, desde o simbolismo francês, que marca a mais profunda revolução poética da modernidade finissecular, o símbolo (tradicionalmente identificado com a alegoria) renova seus significados: longe de instaurar uma significação única, já codificada pela história da cultura, se abre

[2] O 1.º de janeiro de 1959 culmina triunfalmente a fase insurgente da Revolução Cubana e começa um novo capítulo da conturbada história nacional.

[3] Sua obra poética pertence, no fundamental, à primeira metade do século XX. Últimos días de una casa marca a culminação dessa fecunda etapa criativa. Hoje é amplamente reconhecida, depois de um prolongado silêncio da historiografia literária, especialmente a cubana. A partir dos anos 90 começam as reedições e novos livros. O Prêmio Cervantes (1993) consagra seu estatuto nas letras hispânicas. Destacam-se: *Canto a la mujer estéril* (1938), *Versos* (1920-1938), *Juegos de agua* (1947), *Jardín* (1951), *Carta de amor al Rey Tut-Tank-Amen* (1953), *Un verano en Tenerife* (1958), *Poemas náufragos* (1991), *Bestiarium* (1991), *Fe de vida* (1995).

[4] A primeira edição de *Últimos días de una casa* tem prefácio de Antonio Oliver. Foi feita em Madrid, na Imprenta Hermanos Soler. Significativamente, no seu colofão aparece a data 31 de dezembro. O livro, um opúsculo de 31 páginas, fica praticamente desconhecido para o público leitor cubano. Posteriormente foi incluído em *Poesias escogidas* (La Habana, 1984), e tem numerosas reedições, entre elas, a de Torremozas (Madrid, 1993). [Todas as citações correspondem a *Antología lírica,* 1992, p. 203-217].

a numerosas – alguns teóricos dizem infinitas – conotações não excludentes. O modo simbólico implica uma estratégia textual de estratos de significados, ambígua, autorreflexiva, especular, em essencial correspondência (Baudelaire não é fortuito) com a natureza da mensagem estética. Como espirituosamente diz Umberto Eco:

> Alguma coisa aparece, e sabemos já que é uma aparição ou não seria tão incongruente, mas não sabemos que coisa nos revela. O símbolo é uma epifania com Magos, que não sabemos de onde vêm, para onde vão, e o que vieram adorar [...] E, no entanto, fulgura. (2003, p. 44).

De inspiração narrativa e unidade temática, o poema-livro de Loynaz está constituído por 68 estrofes de versos brancos. Seu tom é solene, ainda que íntimo. Estruturado em quatro partes de extensão desigual (mais extensas as duas intermédias), consta de introdução ao tema, plenitude, agonia-paixão e morte da casa que, como foi anunciado no título, vive seus últimos dias. A casa não só é o referente maior do enunciado, mas sujeito da enunciação. Com a forma elocutiva do monólogo exterior, a casa instaura-se *por* e *em* seu relato que inclui autorretrato, retrato da família e história de vida, todas em vínculo criativo:

> Quiero decir que provenía de "ellos",
> los que dentro de mí partían el pan;
> de ellos o de algo suyo, como la propia ausencia,
> una ausencia cargada de regresos,
> porque pese a sus pies, yendo y viniendo,
> yo los sentía siempre
> unidos a mí por alguna
> cuerda invisible,
> íntimamente maternal, nutricia (p. 203).

Entre a elegia e o réquiem, o sujeito discursivo casa, durante três emblemáticos dias, faz o melancólico elogio e a lamentação da

perda da vida humanizada que representara; também a celebração lutuosa, com ecos cristãos, da desintegração iminente, sinalizando a onipresença da morte e os ritos do duelo. Como na épica antiga, os anúncios do fim geram uma aura trágica e, à semelhança de uma heroína de tragédia grega, a casa entrega-se a sua sina, espécie de Antígona revisitada que vai ao encontro da morte na fidelidade filial e sem claudicar de seus princípios.

A casa de Loynaz tem densidade ôntica como existência do ser e ontológica, relativa à interpretação desse ser. Antropocósmica, antropomorfa e personificada, associada à proteção, refúgio, resguardo da intimidade, constitui a matriz fecunda da memória. Na sua clássica interpretação da casa, Bachelard a caracteriza como "nosso canto do mundo [...] nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo" (1993, p. 87).

Contudo, a casa de Loynaz não só é imagem isomorfa do cosmos, também reflexo autoficcional especular ao ficcionalizar o sujeito-autora nessa personificação fantástica. Casa e autora estão duplicados, portanto resultam reversíveis e se pressupõem, interpretando o jogo de espelhos típico das escrituras de si mesmo. Sendo plurissignificativa, a casa funciona a modo de metonímia do cosmos-universo e metáfora do ser no sentido existencial e histórico.

Mas a identidade da casa da ficção está ameaçada, velha, abandonada pela família e hostilizada pelo mundo circundante de casas novas, sem alma, que tomam conta da cidade. Ela se reconhece estrangeira no seu próprio reino. Imersa no silêncio e na ausência, no umbral do fim, busca amparo na memória, espaço-tempo do imaginário onde ainda é possível resistir. Dessa forma, as retrospecções, distintivas do tempo narrado, vão se enlaçando com o presente perpétuo da enunciação poética e dramática, na qual tudo está acontecendo. A casa explora diversos estratos do passado para coletar vestígios da história vivida em um tenso diálogo com o decorrer do tempo. Situada no presente da destruição e a velhice,

viaja no tempo de memória. Então, os vestígios transformam-se em imagens poéticas:

> Puedo hablar de mi tiempo melancólicamente,
> como las personas que empiezan
> a envejecer, pues en verdad
> soy ya una casa vieja (p. 205).

Acordes com a dinâmica multidireccional da memória, as temporalidades da ficção poética se amalgamam. Sucedem-se as lembranças de outrora, referidas ao cotidiano de uma família patrícia, na sua época áurea, alguma vez assombrada pela fatalidade (a morte de uma das filhas pequenas); mas casa, família e sociedade em uma relação harmônica de eticidade e beleza. Nessa configuração ideal do passado, a memória sacraliza as liturgias familiares:

> Allá lejos
> la familiar campana de la iglesia
> aún me hace compañía,
> y en este mediodía, sin relojes, sin tiempo,
> acaban de sonar lentamente las tres...
>
> Las tres era la hora en que la madre
> se sentaba a coser con las muchachas
> y pasaban refrescos en bandejas; la hora
> del rosicler de las sandías,
> escarchado de azúcar y de nieve,
> y del sueño cosido a los holanes... (p. 210)

Memória de dias luminosos quando tudo anunciava a insurgência e continuidade da vida que contrasta com as sombras e o silêncio do presente da casa, cujo âmbito é fantasmal e até os móveis, de modo surreal, escapam, deixando cicatrizes, espalhadas pelo corpo-casa. Memória de velada significação autoficcional, referida simbolicamente à autora como figura da ficção que se projeta na sua casa, autorreflexo e reflexo do mundo.

A narrativa da casa transcorre no incessante recordar, última estratégia de sobrevivência, em contraponto com o esquecimento da família da sua casa, que já não habita nem se reconhece nela. Assim, a identidade da casa existe no exercício do lembrar e ser fiel a essas recordações. As referências relativamente objetivas guardam as lembranças mais subjetivas e íntimas. Nessa agonia, onde tudo leva à morte, o poema configura uma complexa memória: grata e dolorosa, poderosa e impotente, entre a recordação e o esquecimento.

Essa memória é capaz de reviver o passado, mas esse passado traz na consciência de que não existe mais, enclausurado pelos novos tempos. A memória pode ser, também, mágica na invenção do que nunca existiu; memória reparadora em oposição à ruína, solidão e ausência do presente; memória que, embora mitifique o passado, se sabe em crise, erodida pelo avanço inevitável do esquecimento.

Nesse sentido, a imagem do mar resulta muito eloquente. Segundo Zayda Capote, a perda do mar anuncia, com a substituição do movimento perene das águas pela impessoal quietude do cimento/cemitério, a chegada da morte (1998, p. 87). Mar onipresente, absoluto no auge da casa – "Cuando me hicieron, yo veía el mar" (p. 207) –, mas:

> Ahora, hace ya mucho tiempo
> que he perdido también el mar.
> Perdí su compañía, su presencia,
> su olor, que era distinto al de las flores,
> y acaso percibía sólo yo.
>
> Perdí hasta su memoria.
> No recuerdo por dónde el sol se le ponía.
> No acierto si era malva o era púrpura
> el tinte de sus aguas vesperales,
> ni si alciones de plata le volaban
> sobre la cresta de sus olas... No recuerdo, no sé... (p. 207)

Na minha leitura conjetural de *Últimos días de una casa*, conjugam-se interpretações promovidas pela crítica. Na opinião de Jesús J. Barquet, a simbologia da casa[5] remete à modernidade: "frente a la hostilidad del avanzante mundo moderno y la irresponsabilidad o inconciencia del hombre, el afán de protección, memoria y resistencia de un antiguo estilo de vida" (1999, p. 32). Esse conflito tem, ademais, mais específica referência histórica, inclusive sociopolítica, vinculada à perda, na república corrupta do presente de escritura do poema, das aspirações democráticas que motivaram as guerras de independência.

Ao identificar família-casa-nação, o poema de Loynaz, assim como o pensamento de José Lezama Lima e Cintio Vitier dessa época, alude de maneira apocalíptica ao fim do estado cubano, representando a crise da identidade nacional. Na visão de Barquet, perdido o tesouro vivencial – a memória – que preservam suas paredes, "la família vivirá dispersa, desprotegida, desamorada, sin raíces ni historia, en la mayor errancia y soledad cósmicas inimaginables" (1999, p. 47).

Chegando a esse ponto, perfila-se o sentido visionário do poema que pré-configura a maciça diáspora cubana a partir do triunfo revolucionário, ainda por acontecer na época da sua

[5] Ver o valioso elenco da poesia da casa: Mariano Brull, Eliseo Diego, Lina de Feria, Juana Rosa Pita, Francisco de Oráa, Rita Geada, entre outros, que Barquet (1999, p. 50) oferece, assim como sua invocação de Bachelard, especialmente no que tem a ver com as significações cósmicas do tropo da casa. Essa visão do motivo da casa na literatura cubana pode ser complementada com o estudo comparativo "Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loynaz", de Joaquin Juan Penalva, que lê o texto de Loynaz em vínculo com poemas contemporâneos da literatura espanhola, *La estancia vacía* e *La casa encendida*, de tematização da casa. A este sempre incompleto elenco, acrescentaria a fabulosa casa de Marcial em *Viaje a la semilla* (1944), de Alejo Carpentier. Na opinião de Zayda Capote, a casa de Loynaz poderia conter uma velada referência a "Historia del hombre contada por sus casas" em *La Edad de Oro* (1889), de José Martí.

publicação, também antecipação de episódios autobiográficos. Em relação a sua composição, Dulce Maria Loynaz comenta anos depois:

> Si creyera en las premoniciones, podría pensar que fue una de ellas, porque yo estaba destinada a asistir a la dolorosa destrucción de una casa. Pero cuando escribí el poema no podía saberlo (1991, p. 61).

Não só na dimensão retrospectiva, mas prospectiva de longo alcance, cobram especial relevância os tráfegos da memória que recupera e transfigura, seleciona e imagina, esquece e recorda, estabelecendo uma continuidade entre presente e passado, ademais, imaginando o que virá, tempo da espera, impossível de imaginar sem a memória. Como pensa Paul Ricoeur, a memória tem orientação de dupla mão: "do passado para o futuro, seguindo a flecha da mudança, e do futuro para o passado, de acordo ao movimento inverso da espera para a lembrança, através do presente vivo" (2003, p. 130).

A poesia de Loynaz mostra a memória na sua natureza dinâmica, intimamente associada não só à mirada do passado, mas aos lampejos do futuro, aquele oxímoro que o surrealismo põe em circulação quando fala das "memórias do porvir". Lembrar faz possíveis as previsões autobiográficas e históricas, não importa se com a forma da intuição, a premonição ou o vaticínio, que vem da apurada percepção do movimento temporal, seja da magna história como da íntima e pessoal, impossíveis de separar na práxis humana.

Outro viés interpretativo complementar traz Márgara Russoto, ao identificar casa e corpo da mulher, desenvolvendo o tema da degradação do corpo feminino, metaforizado na casa. Na lógica dos estudos de gênero:

> la imagen de la casa agonizando apunta claramente al cuerpo de la mujer en la vejez, haciendo serie a su vez con la pasión de Cristo y sus "pasos" en el camino de las ofensas

> y la destrucción hasta la muerte. La referencia al cuerpo devastado no se hace solamente a través de las roturas, perforaciones, úlceras y otros signos de la degradación corporal que aparecen en el poema, sino también a través de las acciones antropomórficas que realiza la casa, la cual duerme, recuerda, mira, y experimenta dolor físico (2002, p. 6).

Para Russoto, se a casa é um símbolo feminino, então, seria possível uma leitura não só cósmica ou sociopolítica do símbolo, mas também uma leitura articulada ao imaginário feminino, ao específico da sua posição como sujeito.

Pensando a partir dessa interpretação, diria que a casa-mulher de Loynaz, mitificação da própria condição feminina, mantém o fogo sagrado do lar, oficia no templo da família e personifica essa memória-mãe, procriadora ainda que no meio do desastre. Nesse sentido, imagino uma casa paradoxal, duplo de autora como figura da ficção, destruída e intacta. Assim, no clímax do poema, o sujeito autoficcional simbólico se refaz de modo deslumbrante na metáfora da pedra:

> pero lo que yo he sido, gane o pierda,
> es la piedra lanzada por el aire,
> que la misma mano que la lanzó
> no alcanza a detenerla,
> y sola ha de cortar el aire hasta que caiga (p. 215).

Ao indagar nas experiências de solidão, de identidade ameaçada, de fim de ciclos naturais, vitais, históricos, *Últimos días de una casa* ancora-se na memória como alternativa humanizadora. O poema alcança seus sentidos mais transcendentais na resistência à alienação, à devastação do ser, anunciando, não sem profundas contradições e conflitos, a continuidade desses ciclos, além das destruições temporais.

Com seu pensamento simbólico e metafórico, Dulce María Loynaz vê em profundidade em si mesma, no curso da história,

para iluminar constantes humanas. Sua ficção poética cria novos imaginários da dispersão, a desintegração, a morte, mas também da sobrevivência. Memorialista de um mundo que está perdendo a memória, quer dizer, sua identidade e autoconsciência, a autora dá vida a uma indestrutível casa de símbolos:

> La Casa, soy la Casa.
> Más que piedra y vallado,
> más que sombra y que tierra,
> más que techo y que muro,
> porque soy todo eso, y soy con alma. (p. 216)

A memória da sombra inconsolável

Mas era en todo caso un retorno sin pies
y sin caminos, un resbalar de luz en sombra,
o sombra a contraluz o sombra pura.

Dulce María Loynaz

Culminando uma trajetória de ímpar exercício da poesia, Cecília Meireles publica *Solombra*[6], derradeiro livro que dá a conhecer um ano antes da morte. Mas isso – como a destruição da casa-família-mundo, após 1958, de Dulce María Loynaz –, ninguém o sabe, se bem sua autora, com a lógica imprevisível da poesia, prevê.

Solombra é um livro-poema da amorosa melancolia da morte; também das despedidas, do trânsito místico. Na interpretação de Alfredo Bosi, domina a temática da ausência (metáfora da sombra) enquanto afirmação de uma presença perdida (1965, p. 4).

[6] Publicado em 1963, *Solombra* tem numerosas reedições. As citações neste artigo correspondem à edição de 2005, da Editora Nova Fronteira, com prólogo de Regina Zilberman, e que inclui *Sonhos* (1950-1963) e *Poemas de viagens* (1940-1964). [Todas as citações pertencem a esta edição]

Nesse viés, o poema poderia ser lido como uma elegia de austero e sereno lirismo; abstraída e universalizada a dor existencial. Prelúdio e noturno de inspiração musical, possivelmente influído pela tradição artística das visões da alma medievais que culminam em Dante e Camões.

Em outra abordagem possível, no marco da história da literatura brasileira, João Adolfo Hansen propõe uma leitura do livro incluindo-o na grande tradição da lírica moderna, sem alardes nem estardalhaços, na dissolução das unificações ideológicas da pessoa, a memória e a comunicação, evidenciando inconformismo e não apenas regressão (2007, p. 48).

O poema constitui um diálogo transcendente da temporalidade e o ser, convocado pela memória. Diálogo de palavras de sugestiva musicalidade, mas que apela ao silêncio como suprema eloquência; concebido no claro-escuro, mas sob o domínio da sombra do perdido, do desconhecido que virá com a morte e, neste sentido, caminho ascensional. Essa sensibilidade, tanto do reino interior como filosófica universal, desdobra-se no poema intensamente estético e espiritualizado, cético e místico[7], da perda e a espera:

> Sobre um passo de luz outro de sombra.
> Era belo não vir; ter chegado era belo.
> E ainda é belo sentir a formação da ausência.
>
> Nada foi projetado e tudo acontecido.
> Movo-me em solidão, presente sendo e alheia,
> com portas por abrir e a memória acordada (p. 19).

[7] Para Leila Gouvêa (2008, p. 174), Cecília Meireles é essencialmente lírica, ao mesmo tempo cética e mística, nem católica nem materialista. Não encontraria respostas na utopia marxista, nem chegaria a abraçar algum partido político, mas assumiu o avatar das lutas pela educação "no empenho da rememoração 'salvadora' pela palavra de um passado esquecido, recalcado, rememoração que recupera e dá voz aos esquecidos e vencidos da história".

Solombra está composto por 28 rapsódias ou variações (três estrofes de três versos brancos, geralmente alexandrinos; um último verso-estrofe lapidar), as quais constituem poemas relativamente independentes que tributam, com suas nuances temáticas e variantes compositivas, ao poema maior. Seu andamento faz pensar no *adágio*, tempo lento da mirada interior, dos movimentos da alma. A forma lembra a fuga musical pela dinâmica proliferativa, de variações[8]. O poema desenvolve-se por reiteração e um tipo de mudança de significado que alterando e acrescentando, mantém a identidade temática. A composição é repetitiva e progressiva, encapsulada e encadeada, sem final previsível, inclusiva de diversas visões, tons, interlocutores. Assim, um *eu* indefinido e sem certezas, mas na busca existencial, polifônico pelas diferentes vozes que incorpora, compõe uma complexa trama ao dialogar consigo mesmo, o amado, o Amado místico, "alada forma" (p. 10), outras almas semelhantes; também dialogam as partes entre si e com o todo para constituir o poema de grande abrangência simbólica e deslumbrante significação plural.

A "memória indefinida e inconsolável" (p. 5), feita de sombras, metáfora dominante e recorrente, apresenta-se na entrada de *Solombra*, atuando como princípio criador do imaginário[9], entre reminiscências e presságios. De tal maneira, todo o poema constitui-se na referência aos vestígios da memória. Se entendido vestígio ou *trace* como ausência de uma presença, signo sempre em deslocamento que evidencia, no seu jogo de ocultamento/exibição, as marcas deixadas pelo trânsito do ser[10], então a metáfora *trace*, da

[8] Esclarecedor resulta o verbete de Zilá Bernd sobre o tema, especialmente a parte "Entendendo a variação" (BERND, 2010, p. 389-404).

[9] Ver: Souza, 2010, p. 247-268. Destaco as considerações de epígrafe "Um outro saber", em que a autora, identificando memória e imaginação, afirma: "A beleza da memória está justamente na sua capacidade de ficcionalmente tornar presentes as imagens passadas" (p. 257).

[10] Ver: Bernd, 2011, p. 9-15. Nesse artigo pode ser encontrado um valioso percurso teórico sobre o conceito de *trace*, também vestígio, resto, resíduo, ruína. De modo significativo, ao falar de *traces*, a autora alude às presenças fantasmais, citando Derrida, e refere-se ao texto poético semelhante a uma casa assombrada (p. 11).

teoria, encontra na *sombra-solombra* de Cecília Meireles uma das suas formas mais belamente trabalhadas.

Na fluida enunciação memorialista visionária, as lembranças e vislumbres deambulam fantasmagóricos pelo também evanescente corpo textual para tecer essa trama sinuosa, labiríntica, tão própria da identidade estética de *Solombra.* As imagens migram de um poema para outro e nada parece ter consistência real, salvo a todo-poderosa efêmera sombra: "Ser tua sombra, tua sombra apenas,/ E estar vendo e sonhando à tua sombra/ A existência do amor ressuscitada" (p. 7).

No espírito das declarações estéticas do simbolismo, o artista acredita no que não toca nem vê, mas sente como o sujeito poético de Cecília Meireles diz: "Só vejo o que não vejo e que não sei se existe" (p. 6). Assim, o modo simbólico domina na tentativa de dizer o indizível. Nessa dimensão, o espaço desprende-se dos lugares, o tempo separa-se dos ponteiros e "tudo se vai, tudo se perde" (p. 14).

Na enunciação dramática do poema, a "memória acordada" tenta reviver e conservar o perdido, que pode ter o rosto dos seres amados, em fuga, inalcançáveis, também a forma das utopias de vida. Mas essa mulher da ficção, que no poema se faz/desfaz, está se despedindo "solitária de mim, repentina exilada" (p. 14). A língua do mundo torna-se estranha, estrangeira e sua alma "tão desconhecida/ vai ficando sem mim, livre em delícia" (p. 8), em uma jubilosa tristeza. E, embora se saiba ilha "onde eu mesma nada sei fazer por mim" (p. 8), quer a clarividência do instante que habita para interrogar ao mundo, procurando últimos sentidos, e buscar a si mesma "os enigmas ardendo" (p. 14). Aparecem interrogantes ontológicas capitais, que pairam em todo o poema, sobre o ser ontológico – a poeta, o sujeito discursivo, os leitores, o gênero humano – e o ser da poesia. O sujeito poético pergunta-se: "Qual será meu destino verdadeiro" (p. 20); "De onde vem a morte?" (p. 20);

"E que vida oferece a voz que canta? (p. 21), "quem fomos? quem seríamos? quem somos?" (p. 21).

Nesta dimensão questionadora, apenas se poderia afirmar uma "fervorosa vontade de resgate através de perguntas e não através da aceitação servil da resposta" (ECO, 2003, p. 146), postura estética distintiva da modernidade que, segundo Eco, reinventa o conceito de poesia, não apenas enciclopédia ou ilustração, relato ou moralidade; o leitor moderno agora esperando as fulgurações simbólicas.

Peregrina, a memória viaja em si, salvando essências e dando vida a um "Pálido mundo, só de memória" (p. 20). É um demiurgo, portanto, mágica, imaginária. Nesse universo inconsútil, feito *de* e *pela* memória, tudo se espiritualiza. Quanto existe, cobra alma em imagens nas quais surrealismo e simbolismo se dão a mão, além de poéticas programáticas. Essa memória mágica, irmã do sonho e da morte, faz possíveis metamorfoses fantásticas, como acontece com a noite, "jardim de puro tempo/ com ramos de silêncio unindo os mundos" (p. 20), lugar mítico de encontros, de sonhos de renascimento, de ressurreição do amor na forma místico-erótica. Atrelada à memória, a imaginação visionária vê:

> Caminho pelo acaso dos meus muros,
> Buscando a explicação dos meus segredos.
> E apenas vejo mãos de brando aceno,
>
> olhos com jaspes frágeis de distância,
> lábios em que a palavra se interrompe:
> medusas da alta noite e espumas breves (p. 9).

Essa memória da ficção, essa ficção da memória, tem inspiração rizomática[11]. Distingue-se pelos diferentes pontos de eclosão,

[11] Evidentemente utilizo o conceito de Deleuze e Guattari (1995).

sem chegada nem partida, multiforme nas suas ramificações espaciais e temporais, a modo de "planta crescente/ com mil imagens pela seiva resvalantes,/ na noite vegetal que é a mesma noite humana" (p. 19). Em *Solombra* tudo está em movimento, efêmero, volátil. Sua estruturação acolhe e espalha significados instáveis, inacabados, de variações que transbordam sentidos.

Nessa sensibilidade movediça, de contactos imprevisíveis e associações insólitas, a natureza – ecoando os pilares do templo de Baudelaire em "Correspondências" – deixa sair suas vozes misteriosas, confundidas as sensações em um tipo de sinestesia de intensas ressonâncias espirituais. O mundo poético de Cecília Meireles em *Solombra*, semelhante à "medusa de alta noite" que o sujeito poético já viu, pertence à linhagem das sombras, ecos, reverberações, secretas correspondências. Sua visão é de reflexos prismados.

As palavras gastas de Amor e Morte olham-se no espelho da Beleza sonhada, maior que a vivente (p. 16). O poema volta-se sobre si como obra poética, feita de palavras, espaço do imaginário onde sonho e memória dialogam para criar estranhas cenas evanescentes e brilhantes. Cecília Meireles, que tantas poetas foi, tematiza o canto, seu canto. A "memória acordada" ainda tem portas por abrir: "Uma vida cantada me rodeia./ Mas pergunto-me até onde me alcança/ o canto que me envolve e protege" (p. 21).

Contudo, ante o reclamo do canto, "as palavras são conchas secas, bradando/ a vida, a vida, a vida! E sendo apenas cinza./ E sendo apenas longe" (p. 5). Desde as imagens iniciais anuncia-se sua poética e prática autorreflexiva: "Entre as mãos tristes, vê-se a harpa imóvel" (p. 5). O texto descobre e desenvolve sua vocação metaficcional, que, de maneira explícita ou, às vezes, por alusão, funciona como baixo contínuo do discurso de *Solombra.* Nessa estética metaficcional resulta recorrente a reflexão sobre os modos de perceber, recordar e, por conseguinte, compor e, muito especialmente, sobre a palavra poética no paradoxo de sua precariedade

e poder gerador. No viés metapoético, o ser do poema, duplo ou sombra do eu poético, padece sua frágil estrutura, perto da ruína (p. 13). Com total consciência artística, o sujeito discursivo escolhe as palavras do sonho, da infância e da morte, para "Dizer com claridade o que existe no segredo" (p. 7).

Na interpretação do tema da metapoesia, a autora da ficção assume-se poeta[12], mostra sua condição de mulher-artista e pensa sua poética no exercício do canto. Aprofunda-se na dimensão autoficcional especular. Nessa tessitura, reiteradamente olha para si no espelho do poema: "vejo-me longe e perto, em meus nítidos moldes/ em tantas viagens, tantos rumos prisioneira" (p. 19). E ao falar de si mesma como outra, faz um autorretrato se enxergando no olho da poesia que está criando e da qual é criatura. Dessa maneira, aparece dúbia, ambígua, paradoxal: "Não se sabe se é morta e parada em beleza/ ou viva e acostumada às condições da morte" (p. 20).

Ao recorrer, lúcida e delirante, o caminho do autoconhecimento e autoengendramento na *poiesis*, a memória desvela a alma e alcança sentido liberador: "Eu sou essa pessoa a quem o vento ensina:/ Agora és livre, se ainda recordas." (p. 16). Pessoa de sombras translúcidas que, embora entrando no olvido dos outros, cumprirá os deveres da memória. Não esquecerá o amor nem as figuras amadas, que continuam a existir na memória do poema.

Retomando a leitura de Hansen, *Solombra* "configura a experiência de algo ausente, algo que faz falta no presente, que simultaneamente é perdido, passado, e ideal, futuro" (2007, p. 35). O poema, como representação da alma, longe de se fechar, expande-se na ascensão espiritual através do *logo*, neste caso, da palavra poética. Unindo as dimensões esotéricas e estéticas, Cecília Meireles

[12] Uma leitura de gênero aporta Maria Lúcia Dal Farra. Curiosamente, assim como no caso de Dulce María Loynaz, é discutida a escolha lexical de *poeta* ou *poetisa* para as autoras mulheres. Seu artigo também oferece um válido percurso pela "fortuna crítica" de Meireles. Ver: DAL FARRA, 2006.

deixa entrever uma via de reunificação com a realidade suprema e última, com o puro ser. A morte não é fim, só passagem.

Finalmente os vestígios da dor existencial no mundo da vida serão apagados em um outro mundo, de ar, sem tempos nem ecos. Nesse mundo da morte, esvaído na distância, o ser transforma-se em abraços que perderam sua forma: "tão de adeuses /que já nem temos mais despedidas" (p. 23). Cessam as frágeis perguntas existenciais; os diálogos impossíveis ficam suspensos. Culmina o rito do esquecimento perfeito, até do nome próprio que jaz entre as antigas mortes, pois "Só nessas mortes pode estar meu nome escrito" (p. 22).

A figura fantasmal contempla o ser profundo, ao vislumbrar outras formas de saber, não mais racionais excludentes, imagináveis no pensamento místico que anula as diferenças e não reconhece fronteiras no caminho ascensional. Com uma iluminada compreensão da memória, além da oposição de recordação e olvido[13], a poeta diz: "Assisto – amarga: recordando-me e esquecendo-me" (p. 22). Conhecedora de outra dor, de outra esperança, quem sabe se de renascimento ou ressurreição na poesia, acolhe-se no êxtase do silêncio.

Escribas da memória devastada e incólume

Sem tentar igualar poemas que são inigualáveis, nem relacionar poetas que nunca se conheceram nem leram entre si, identifico uma poética da memória devastada e incólume em Dulce María Loynaz e Cecília Meireles, que arroja luz sobre a sociabilidade estética da alta modernidade latino-americana. Estrangeiras, ilhadas,

[13] Nas palavras de Todorov, "A memória não se opõe absolutamente ao esquecimento. Os dois termos contrastantes são o apagamento (o esquecimento) e a conservação; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação entre os dois" (1995, p. 14)

na solidão e no silêncio, cultuam os rituais da memória. Nelas, fazer memória resulta tanto uma necessidade como dever primordial. Em um mundo que está perdendo a espiritualidade, reconfiguram os vestígios da memória injuriada, mutilada, ferida de morte.

Nessa ordem cosmovisiva, ressalta a poetizacão da experiência de perda ao mergulhar nos abismos da destruição. Em Últimos días de una casa e *Solombra,* os saberes são organizados pela memória imaginária que dá vida às *traces* do memorável, protagonizados os poemas por uma figura de múltiplas formas: mulher-casa ou mulher-sombra, ser de tempo e intemporal, pessoa, poeta, *eu*, flagrada no transcendente ato de recordar.

Tanto Cecília Meireles como Dulce María Loynaz, são líricas e filósofas da existência, que pensam o ser e o tempo no centro das contradições e de modo paradoxal, ultrapassando os limites metafísicos das certezas, sem os lugares-comuns do discurso historiográfico ou filosófico intelectualizante, mais preocupado com fatos e categorias em interpretações fechadas. Na sua poesia, os motivos literários da morte, amor, família, passagem do tempo, identidade ameaçada, transitoriedade, permanência são reinterpretados de maneira heterodoxa – a personificação de uma casa, a corporização das sombras –, os significados abertos, irradiantes, reversíveis no movimento metaficcional simbólico.

Ambas compartilham o traço do exílio espiritual, patente na luta pela preservação da integridade ameaçada e a resistência às forças exteriores da alienação. Esse exílio é voluntário, deliberado, ciente das suas estratégias e riscos. Implica, nos poemas lidos, uma volta à matriz da casa e a sombra, onde as figuras da ficção buscam, diante da morte, o elo perdido e se abrem ao desconhecido porvir. Os *eus* reminiscentes dos poemas, voltados para o passado, também são visionários: olham à sua frente longe porque, e nas palavras de Lévinas, todo movimento humanizador é excêntrico (1975, p. 28). Daí a dimensão projetiva da memória nos poemas,

seus significados emergentes, ideais, muito expressivos desse exílio espiritual das poetas; dimensão reparadora e de voo libertador.

Em Dulce María Loynaz e Cecília Meireles a memória é *anima mundi*, mundo da alma e alma do mundo. E sendo assim, seu simbolismo trans-histórico dá testemunho da complexidade, não poucas vezes inexpressável, do universo subjetivo, da alma. Essa sensibilidade está perto de Fernando Pessoa, precursor e mestre da alta modernidade, para quem a imaginação poética é "como de alguém que conhecesse a alma das coisas, e lutasse para recordar esse conhecimento, lembrando-se de que não era assim que as conhecia, não sob aquelas formas e aquelas condições, mas de nada mais se recordando" (1986, p. 36-37).

Nessa compreensão espiritualista, as poetas conformam suas visões estremecidas e desestabilizadoras, de "espanto, admiração, como de um ser tombado dos céus, a tomar plena consciência de sua queda, atônito diante das coisas" (1986, p, 37), e invoco de novo a Pessoa. Criam de modo original, ao recuperar as origens e essências desde o próprio encantamento e espanto, no pertencimento a uma genealogia artística que vai da literatura medieval alegórica à eclosão da modernidade – Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Pessoa, figuras icônicas –, recriando símbolos de antiga linhagem na história da poesia com suas metáforas de invenção, portanto, vivas.

Lidos hoje, *Últimos días de una casa* e *Solombra*, no hermetismo e transparência de seus símbolos, continuam fulgurando sentidos, não poucas vezes, desconcertantes, para incitarmos a outras leituras de imprevisíveis ressonâncias, na consciência crescente de que "o modo simbólico estará lá onde finalmente tivermos perdido a vontade de decifrar a qualquer custo" (ECO, 2003, p. 143). Os poemas de Dulce María Loynaz e Cecília Meireles dão fé de seu extraordinário oficio de escribas da memória, onde tudo fica escrito e inscrito no tempo humano e – quero imaginar – no tempo sem fim da poesia.

Referências

BACHELARD, Gastón (1993). *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BARQUET, Jesús J. (1999). Testimonio de una destrucción: *Últimos días de una casa* de Dulce María Loynaz. In: _____. *Escrituras poéticas de una nación*: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield. La Habana: Unión, p. 23-53.

BERND, Zilá (2010). Variações. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais*: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, p. 389-404.

_____ (2011). Vestígios memoriais: fecundando as literaturas das Américas. *Conexão Letras* – Literaturas das Américas entre memória e esquecimento. Porto Alegre: PPG-Letras UFRGS, v. 6, n.6, jan-jul., p. 9-16.

BOSI, Alfredo (1965). Cecília Meireles: a música ausente. *O Estado de São Paulo*, 9, São Paulo. Suplemento literário.

CANDAU, Jöel (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

CAPOTE, Zayda. El arte de la paradoja: la poesía de Dulce María Loynaz. In: CAMPUZANO, Luisa (1998). *Mujeres latinoamericanas del siglo XX.* Historia y cultura. La Habana: Casa de las Américas, p. 75-94. t. 1.

DAL FARRA, Maria Lúcia (2006). Cecília Meireles. Imagens femininas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 27, jul.-dez., p. 333-371. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332006000200013>. Acesso em: 30 out. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995). *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34. v. 1.

ECO, Umberto (2003). Sobre o Símbolo. In: _____. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, p. 133-149.

HANSEN, João Adolfo (2007). *Solombra* ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.) (2007). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo-Humanitas: Fapesp, p. 33-48.

GOUVÊA, Leila V. B. (2008). *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

LÉVINAS, Emmanuel (1975). *Sens et Existence*. Paris: Seuil.

LOYNAZ, Dulce María (1958). *Últimos días de una casa.* Prefacio de Antonio Oliver. Madrid: Imp. Hermanos Soler.

_____. (1993). *Antología lírica*. Introducción de María Asunción Mateo. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

MEIRELES, Cecília (1963). *Solombra*. Ilustrações de Pomar. Rio de Janeiro: Livros de Portugal.

____. (2005). *Solombra*. Prólogo de Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

PENALVA, Joaquín Juan (2002). Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loynaz. *América sin Nombre*. Alicante: CEMAB. Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, n. 3, p. 48-55.

PESSOA, Fernando (1986). *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

RICOEUR, Paul (1973). *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70.

_____. (1983). O *conflito das interpretações*: ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1999). *La lectura del tiempo pasado*: memoria y olvido. Madrid: Arrecife; Universidad Autónoma de Madrid.

RUSSOTTO, Márgara (2002). Casa, cuerpo, pasión: una lectura de *Últimos días de una casa*. *CiberLetras*, Yale University, n. 7, jul.

Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07.html>. Acesso em: 15 out. 2011.

SIMÓN, Pedro (Ed.) (1991). *Valoración múltiple*: *Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas.

SOUZA, Raquel (2010). Memória e imaginário. In: BERND, Zilá. *Dicionário das mobilidades culturais*: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, p. 247-268.

TODOROV, Tzvetan (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.

VITIER, Cintio (1993). *Prosas leves*. La Habana: Letras Cubanas.

Artigo originalmente publicado na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no. 40, 2012, p.81-98.

ESCRITORAS, SIM SENHOR! REGIONALISMO E RESGATE: a escrita feminina em Campinas

Ana Helena Cizotto Belline
(PUC - Campinas)

O título retoma e homenageia o excelente estudo de Zahidé Lupinacci Muzart "Parnasianas, sim senhor! A poesia das mulheres no final do século XIX" (DUARTE, 1995, p. 134-141), apresentado no memorável V Seminário Mulher & Literatura, em Natal, em 1993. Dentre várias pesquisas notáveis então divulgadas, "Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: percursos e percalços", de Rita Terezinha Schmidt (DUARTE, 1995, p. 175-187), faz ao mesmo tempo uma leitura revisionista dos trabalhos apresentados nos quatro seminários anteriores e estabelece premissas para o conhecimento e a prática dos estudos literários feministas que confiram legitimidade acadêmica a nossa área de pesquisa. Dentre essas premissas, a questão do cânone e a análise baseada em sistemas de valores culturais e ideológicos que constroem modelos de tradição no texto de autoria feminina são o eixo do estudo de Zahidé.

As duas apresentações, em que a teoria de Rita encontra na prática de Zahidé um perfeito exemplo, aliando seriedade, erudição e paixão, determinaram o rumo das minhas pesquisas de resgate das primeiras escritoras da minha cidade, Campinas, em São Paulo.

Pretendia, assim, inserir uma pesquisa de âmbito regional numa maior, de alcance nacional, de resgate, reavaliação ou Memória, cujos objetivos estabeleci como norteadores do meu trabalho. Em 1996 iniciei entusiasmada a pesquisa. Ao entrevistar o primeiro e mais importante historiador da minha lista, ouvi a seguinte pergunta, em tom irônico: "Escritoras campineiras? E isso existe?".

Evidenciava-se, assim, o problema não apenas da recuperação da história silenciada da produção literária feminina, mas também da discussão do cânone literário, questionando paradigmas patriarcais e logocêntricos.

Desse modo, era necessário discutirem-se as razões pelas quais as escritoras do passado estavam ausentes das nossas historiografias literárias ou por que seus textos desapareceram, pois era sabido, por referências, que existiram, mas eram dificilmente encontrados. Daí uma primeira conclusão, que pesquisas em muitos países vinham confirmando: as mulheres publicaram pouco, mas não escreveram pouco.

Uma objeção a esse resgate surge de preconceitos androcêntricos: por se tratar de textos "fraquinhos", deveriam ser deixados no limbo em que se encontram. De acordo com Zahidé – organizadora dos três volumes publicados de *Escritoras Brasileiras do Século XIX*[1], totalizando 161 autoras estudadas em mais de 3.000 páginas, e responsável pela reedição de várias obras de autoria feminina há muito esgotadas –, é preciso ler esses textos contextualizando-os, considerando os motivos da sua marginalização, que não

[1] O primeiro volume, publicado em 1999, teve segunda edição em 2000 (Florianópolis: Editora das Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC). O segundo saiu em 2004 e o terceiro em 2009.

se separam da situação de dependência e clausura no lar de suas autoras, para as quais a "literatura serviu de válvula de escape do confinamento em que viviam". (MUZART, 2000, p. 25)

O resgate abarca tanto a descoberta da voz silenciada das mulheres como o processo de formação da literatura feminina. Num âmbito mais abrangente, visa à compreensão das percepções que as mulheres tinham de sua posição no mundo, uma condição preliminar para o estudo da formação da consciência feminista no país.

Por último, mas não em último, é fundamental não esquecer que leituras revisionistas como a que empreendemos vão além de "simplesmente entender o mundo, mas [pretendem] transformá-lo pela mudança da consciência daqueles que leem e sua relação com o que leem."[2]

Minha pesquisa compreende o levantamento e avaliação das obras de escritoras campineiras desde o início dessa produção literária até 1940. Essa última data foi determinada por ser o limite para as obras esquecidas, a partir da qual é mais fácil localizar obras de autoria feminina. Por *avaliação* entende-se uma leitura que não separe o estético e o político, e reavalie o passado à luz do presente, vinculando-os às condições de produção da literatura de autoria feminina.

Considero escritoras campineiras não apenas as nascidas na cidade, mas as nela radicadas e que tenham vínculo com Campinas. O critério de escolha alarga-se, abrangendo a cidade como local da produção do texto levantado. Dessa forma foi possível estudar a obra das irmãs Lopes, Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida, na fase a que denominei campineira.

O paratexto dessas obras – prefácios, notas introdutórias, dedicatórias, preâmbulos – revelou-se definitivo não apenas como

[2] Trata-se de citação da norte-americana Judith Fetterley (*apud* CULLER, 1997, p. 62-64), a qual considera que a leitura deve ser um ato político de resistência a leituras estereotipadas.

referência para o levantamento da produção especificamente literária, uma vez que grande parte dela é de difícil localização, mas também como referência da repercussão da produção literária das mulheres, sabendo-se da sua importância para a continuidade da escrita de autoria feminina.

Textos de viajantes que passaram pela cidade também foram investigados, na medida em que proporcionam importantes subsídios para o conhecimento das condições do cotidiano das mulheres campineiras.

Resumindo, nesta leitura objetiva-se problematizar os seguintes aspectos: os gêneros literários pelos quais as mulheres optaram; seus principais temas e procedimentos textuais; sua formação – estudos e leituras –; as dificuldades para escrever e/ou publicar devido a sua condição feminina; a expressão de um ponto de vista feminino sobre a temática abordada em conflito com perspectivas estereotipadas condicionadas pela formação da mulher na sociedade de características patriarcais; as estratégias empregadas para romper o confinamento cultural em que a mulher se encontrava; as representações que as mulheres faziam delas próprias; o modo como as mulheres que nos precederam historicamente prepararam o caminho para as atuais; a comparação entre a representação literária e a realidade da condição da mulher.

O projeto iniciado em 1996 enfrentou muitas dificuldades, a começar pela aprovação pelo Departamento de Teoria Literária, da PUC-Campinas, a que eu pertencia, que não conseguia entender nem o objeto da pesquisa nem seu método. Variações da pergunta do historiador "E isso existe?", as objeções não disfarçavam o apego ao cânone e à tradição antropocêntrica.

Embora eu soubesse, pelo levantamento inicial, que seria difícil localizar a obra das escritoras, só a prática pôde comprovar o grau de dificuldade: pesquisa lenta e cara, exigiu viagens e telefonemas para outras cidades, idas a sebos – não eram tempos de Google –, e

consultas em bibliotecas cujo horário é limitado. Foi quando descobri que bibliotecas jogam fora– e muito – livros "velhos".

As dificuldades, no entanto, foram amenizadas pela paixão pelo objeto de estudo, e pelo apoio de pessoas como Zahidé e o bibliófilo Erich Gemeinder, que me mandaram livros, e uma bibliotecária, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas – que possui o maior acervo de obras sobre Campinas -, Maria Luísa Pinto de Moura (1924-2004), de rara cultura e amor pela profissão.

O mínimo que posso dizer do resultado, até agora, da pesquisa, é que foi surpreendentemente grafitificante: 15 autoras, compreendendo um leque amplo de gêneros. São 5 poetisas: Aída Maragliano (1886-1964), Marina Stella Quirino Marchini (1899-1988), Jandyra Florence Meyer (1903-1992), Santa Mellilo Magalhães (1910-?) Tiana Amarante (1911?-1983); uma poetisa satírica, Alexandrina da Silva Couto dos Santos (1859-1934); uma romancista, Luísa Ferreira de Camargo Pacheco (1877-1948); uma romancista em folhetins, Ângela da Cunha (?-?); uma romancista e cronista, Vitalina Pompeu de Camargo de Sousa Queirós (1855-1936); uma romancista, cronista e jornalista, Josefina Sarmento Barbosa (1862-1940); uma poetisa, contista e dramaturga, Adelina Lopes Vieira (1850-?); uma poetisa, conferencista e biógrafa, Maroquinha Jacobina Rabello (1877-1957); uma conferencista, ensaísta, biógrafa e autora de obras didáticas, Amélia de Resende Martins (1877-1948), uma autora de literatura infantil, Carolina Penteado (?-?) e a fase campineira de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) romancista, contista, dramaturga, cronista, autora de obras didáticas, que viveu na cidade entre 1869 e 1886, cuja obra tem tido sua importância destacada, sendo objeto de estudo de diversos membros do GT.

As 250 páginas resultantes não abarcam dados biográficos e análise da obra completa de todas elas: há autoras de quem foi encontrada apenas a obra, e, mesmo das estudadas, há obras referenciadas, mas nunca localizadas. As famílias também se situam em polos opostos em relação à preservação da obra dessas mulheres:

há as que não conservaram um só exemplar ou foto da antepassada escritora e outras, como a de Maroquinha Jacobina Rabello, que, mesmo conservando com carinho até os manuscritos, não têm como encontrar toda a vasta produção publicada em periódicos.

Até o momento, foram 18 os textos centrados na pesquisa publicados, entre artigos, capítulos de livros, comunicações em anais de congressos e prefácios, abrangendo a obra de dez dessas escritoras. Há, portanto, cinco delas que aguardam divulgação.

Diante do volume e da variedade do corpus levantado e analisado, e dentro dos objetivos de inserção dessas escritoras, limito-me a apontar alguns traços de originalidade que as diferenciam dos de outras escritoras brasileiras do período, e outros que as aproximam.

Em primeiro lugar, a presença da primeira poetisa satírica brasileira, Alexandrina da Silva Couto dos Santos, que não publicou por motivos óbvios: era o avesso da literatura moralizante da maioria das suas contemporâneas. Sob esse aspecto da originalidade, é importante citar a crítica feita por Wilson Martins, em *O Globo*, de 20/11/99, ao primeiro volume da antologia *Escritoras brasileiras do século XIX,* para a qual contribuí com os estudos sobre Adelina Lopes Vieira, Vitalina Pompeu de Camargo de Sousa Queirós e a citada Alexandrina. O crítico, que não viu mérito na antologia por considerá-la desnecessária, visto que as boas escritoras não teriam sido esquecidas, e as demais mereceriam o esquecimento, faz exceção somente a Alexandrina, publicando o soneto ao Centro de Ciências, único texto destacado por ele no artigo. Embora não mencione o meu trabalho, por achar que a divulgação de Alexandrina é mérito de Guilherme Figueiredo, não se deve esquecer que o sobrinho-neto de Alexandrina transcreveu apenas uma vez, em artigo dificilmente encontrado, de 1941.[3]

[3] Sobre Alexandrina, além do capítulo no primeiro volume da Antologia de escritoras brasileiras, publiquei "O humor no feminino: Alexandrina da Silva Couto dos Santos", focalizando apenas aspectos do seu discurso humorístico. (BELLINE, 2001)

Essa emoção de ser a primeira pessoa a ler um texto em muitos anos e de encontrar nele o que parece único, também a senti ao ler, em microfilme, os três romances em folhetim de Ângela da Cunha, publicados entre 1877 e 1883, ambientados no meio do século XIX, na corte e em fazendas da região de Campinas. A tensão entre estereótipos de feminilidade internalizados e a experiência da realidade vivenciada resulta na originalidade dos textos, na crítica ao domínio patriarcal a que as mulheres são submetidas, e do qual são vítimas. O retrato dos chamados chefes de família, pertencentes a diferentes estratos sociais, é extremamente negativo, uma ousadia para a época.

Da mesma forma, ler *Melancolia*, de 1928, de Jandyra Florence Meyer, que nem a própria autora possuía, segundo depoimento de seu filho, e descobrir nela traços penumbristas determinados pelos preconceitos que cercavam a produção literária feminina, foi uma experiência inigualável.[4]

Um ponto em comum com as demais escritoras brasileiras foi o uso de pseudônimo. Só publicaram com seu nome de família, na Campinas do século XIX, mulheres que vieram de fora, e lá residiram: Adelina e Júlia Lopes, Ibrantina Cardona, e, bastante conhecidas, tendo a última sido biografada ainda na década de 1970[5]. Também Josefina Sarmento, que aos 14 anos começou a publicar no *Diário de Campinas*, de um dos seus irmãos, nasceu em Moji-mirim e sua biografia sempre menciona que pertencia a "uma família de jornalistas". A biografia de Ibrantina situa-a entre 1891 e 1899 em Campinas, casada com um editor, período em que publi-

[4] Sobre Jandira Florence Meyer publiquei "Poesia (em tom) menor: uma poetisa penumbrista", em BRANDÃO, Isabel e MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003, p. 161-178.

[5] Trata-se da biografia escrita por Arruda Dantas: *Ibrantina Cardona*, São Paulo, Pannartz, 1976, que consta do fichário da Biblioteca Mário de Andrade, mas é das muitas não localizadas. Nas minhas pesquisas nessa biblioteca, 50% dos pedidos não foi localizado. Zahidé Muzart enviou-me cópia xerocada do livro.

cou o seu primeiro livro, *Plectros* (1897). Em relação às mulheres nascidas na cidade, pelo menos uma, Vitalina Pompeu de Camargo de Sousa Queirós, ocultou-se, mesmo idosa e viúva, e escrevendo uma literatura de teor moralizante, sob pseudônimo. Se ignoramos onde teria nascido Ângela da Cunha, a Brasiliana, sabe-se com certeza que era uma senhora da chamada sociedade campineira, assim como foi, por adoção, Alexandrina da Silva Couto dos Santos.

Quanto às influências do meio social – no qual incluo a recepção da crítica dita especializada – "na estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador" – de acordo com as palavras de Mestre Antônio Candido (1987, p. 164) – inicio com a temática da modéstia que não se separa da literatura a que denominei didática.

Essa literatura, que está presente na maior parte da produção estudada, afirma a adequação aos moldes masculinos, a internalização de parâmetros de feminilidade construídos por homens. Assim, que a voz dessas autoras não tenha sido, na sua maior parte, revolucionária – tentando romper o silêncio imposto pela cultura da sociedade androcêntrica – explica-se, dentro do âmbito do corpus levantado, pela recepção crítica que as obras de autoria feminina tiveram. No caso das campineiras, cito como exemplo o prefácio que Basílio da Magalhães escreveu para o romance *Alice,* de Luísa Ferreira de Camargo Pacheco, a primeira mulher nascida na cidade a usar o próprio nome numa publicação, em 1903. Homem de grande cultura – Antonio Candido o considera erudito (1998, p. 235) –, jornalista, historiador, político, professor de História na cidade, entre 1901 e 1912, Basílio de Magalhães elogia no prefácio as únicas qualidades que ele admite nas obras de autoria feminina: o seu lado moral, educativo e religioso. E confessa que, caso não tivesse encontrado tais virtudes no livro de Luísa "teria francamente aconselhado à sua distintíssima autora que o deixasse no fundo

de alguma arca vetusta e empoeirada, dormir o quieto sono dos documentos inúteis de um passado irrecordável." (2005, p. 24)[6]

Resulta, dessa forma, consistir, em muitos momentos, a voz feminina num discurso persuasivo, formador da imagem inseparável da mulher e da escritora, no qual a principal ênfase reside no aprimoramento da educação feminina visando exclusivamente ao bem da família. A mulher deveria, então, ser em primeiro lugar útil, anulando-se ao anular qualquer possibilidade de prazer pessoal, vivendo na discrição, modéstia e sobriedade.

Do exposto emerge, portanto, um questionamento: às receptoras desse discurso persuasivo restará algum estímulo à leitura e à prática da literatura enquanto experiência transformadora, aberta, lúdica, polissêmica, ambígua, e, portanto, libertadora? Parece-me que a resposta dessa questão aponta em duas direções. Uma seria a polêmica discussão sobre a originalidade e o valor estético da produção literária de autoria feminina do último quartel do século XIX e o primeiro do XX. Outra seria o emergir de uma linguagem feminina.

Essas questões revelam-se imbricadas, pois, sobre a originalidade conclui-se que ela existiu na medida em que se pôde provar, por baixo das máscaras masculinas assumidas pelas autoras, o surgimento não somente de uma temática como também de uma linguagem feminina.

Sobre o valor estético dessa literatura, a crítica literária feminista responde com uma questão: quem determina valores estéticos? As maiorias dominantes, sem dúvida. Daí tal questionamento encontrar-se no âmago da polêmica dos estudos multiculturais, atualmente.

Ainda que, mesmo em se considerando valores femininos como parâmetros de julgamento, se chegue à conclusão de que a

[6] Descendentes da autora publicaram uma segunda edição de *Alice* em 2005, para a qual escrevi o prefácio.

maior parte da produção literária aqui estudada é de segunda ou de terceira ordem – embora haja exceções –, é importante assinalar a relevância de se estudarem autores menores. É ainda Antonio Candido quem diz que escritores menores "[...] nos dão, com muito maior segurança do que os grandes, a chave de uma literatura" (1952, p. 5)

Pela diversidade do corpus levantado e analisado nesta pesquisa foi possível, no entanto, estudar diferentes aspectos pertinentes da literatura de autoria feminina que se inclinam para a subversão do discurso hegemônico masculino e que são próprios também da literatura de escritoras maiores como as inglesas do mesmo período.

Outra conclusão importante do conjunto das autoras estudadas é que não se separa a questão de gênero da de classe social. Não se pode falar *na* mulher campineira, mas de algumas. No final do século XIX, tratava-se de uma minoria burguesa, abastada, letrada, servida por uma multidão de escravas ou criadas, e que se dedica à literatura nos momentos de ócio, o qual vai mudando de conceito no decorrer das décadas do final do XIX e início do XX. Em meados do XIX, na obra de Ângela da Cunha, há descrições preciosas do trabalho das "fazendeiras ricas na província de S. Paulo, cuja doença nervosa é causada pela falta de ocupações e de distrações ou prazeres", como em *Margarida,* romance em folhetim publicado entre janeiro e julho de 1878, no *Diário de Campinas*. A autora enfatiza o tédio dessas mulheres isoladas e solitárias nas suas imensas propriedades. Embora sendo muito ricas, tais fazendeiras são, na maior parte, ignorantes, aborrecem-se mortalmente por não saírem nunca das suas propriedades, e não terem o que fazer, pois têm que entregar, muito cedo, suas ocupações às filhas, que deverão aprender a ser boas donas de casa e, depois, "morrer de tédio, como elas morrem". Esse é também o perfil das fazendeiras de *A família Medeiros,* de Júlia Lopes de Almeida – escrito

e ambientado na região, publicado em folhetins entre outubro e dezembro de 1892, e em livro em 1893 –, mas ao qual se opõe uma nova mulher, a personagem central Eva.

No final do século o olhar elitizante, sem dúvida, mas sempre feminino, da aristocrática Amélia de Resende Martins lança luzes não apenas sobre a formação das mulheres das classes privilegiadas desse período, como também sobre o seu cotidiano, quando desaparece o conceito de ócio e avultam descrições do trabalho feminino.

Amélia de Resende Martins, conferencista, historiadora, ensaísta e musicóloga, em obra de não-ficção, a biografia de seu pai, o Barão Geraldo de Resende, *Um idealista realizador*, de 1939, destaca a figura da mãe, Maria Amélia Barbosa de Oliveira, nascida em 1853, no Rio de Janeiro. Muito culta, excelente pianista, dominava o alemão, além do francês e do inglês, e, como missivista, foi apelidada em família de Mme. Sevigné. Sua correspondência infelizmente se perdeu, mas a reprodução de uma carta escrita aos dezenove anos, quando ainda era solteira, atesta seu trabalho e estudo dentro de casa:

> Passou-se hoje o dia diferente dos outros; ordinariamente venho às sete horas para o piano; às 6h30m estou de pé, apesar do escuro; estudo, quando muito, três horas por dia, e às vezes menos; coso na máquina que tem estado muito boa – muitas saias já estão prontas – tomo ponto de meias etc; de noite trabalhamos enquanto uma lê em voz alta David Copperfield. Meu tempo está tomado de modo tal, que não me resta um minuto para ler; apesar disso, meu Oliver Twist não tem sido desprezado; fez-me companhia até meia noite; creio que aqui em casa sou a última que apaga a luz para dormir. (p. 218)

Casada, Maria Amélia não somente será a perfeita dona de casa e mãe, como trabalhará sempre, cortando, por exemplo, toda a roupa dos escravos.

Nota-se, então, um dos objetivos da pesquisa, a comparação entre a representação literária de autoria masculina e a realidade da condição da mulher: responsável pelo conceito ainda hoje encontrado da mulher dessa época como ociosa e fútil, a literatura de autoria masculina da segunda metade do século XIX pode ser desmentida por relatos como esses. Estudo essa oposição entre romances de Macedo, Alencar e Machado de Assis e a produção literária de Júlia Lopes de Almeida, Ângela da Cunha e Amélia de Resende Martins em "Mulher, trabalho e casamento na virada do século XX". (BELLINE, 2004)

No início do século XX a formação de normalista diplomada pela primeira turma da Escola Normal de Campinas, em 1906, de Aída Maragliano, contrapõe-se à concepção elitista de Amélia de Resende Martins. Embora a filha do Barão Geraldo de Resende tenha escrito vasta obra didática para a formação de crianças, ela não separa as funções de mãe e educadora, e chega a censurar a existência de tais cursos formadores de professoras, nos quais jovens de origens modestas estudariam na intenção de igualar-se às "meninas das classes mais altas". (MARTINS, 1924, p. 34) Aída é agradecida à oportunidade de estudo que teve, que pode igualar "os pobres aos ricos". (MARAGLIANO, 1948, p.14) Em nenhum momento na sua obra se verifica a identificação mãe-professora, mas o ideal de ensinar aos alunos como obter inclusão social pelo estudo. Evidencia-se, portanto, nesse período de cerca de sessenta anos de publicações entre Ângela da Cunha e Aída, a transformação, agora representada pelo discurso de autoria feminina, da condição da mulher no que se refere ao trabalho.

Num aspecto apenas a pesquisa frustrou as expectativas, embora estivesse presente em todas as escritoras estudadas, com exceção de Adelina Lopes Vieira: a cor local. Se o que se buscou

foi estudar a influência da região de Campinas na obra dessas escritoras, o que se constatou foi, ao contrário, um exercício de representação subjetiva do momento histórico em que viveram. Sendo um olhar feminino sobre a paisagem e a sociedade da época, revela mais sobre as escritoras do que sobre a cidade. E, possivelmente devido ainda ao cerceamento sob o qual produziram, a cidade em si aparece menos do que a região, com exceção das sátiras de Alexandrina, que, nunca é demais lembrar, talvez por esse motivo, permaneceram inéditas. É como se as escritoras temessem que se confundisse realidade e ficção, e elas pudessem de alguma forma ofender algum campineiro. As descrições ambientadas em Campinas, ainda que se abstraia o ponto de vista feminino, oferecem muito interesse tanto para o historiador e o sociólogo como para o linguista.

Encerrando, cumpre ressaltar que o *corpus* levantado e analisado ultrapassou as expectativas por duas razões. Em primeiro lugar, revelou que não havia engano: a mulher campineira escreveu, manifestou sua voz em textos que são importantes para o estudo não só das condições socioculturais da produção literária de autoria feminina, como para o estabelecimento de uma linguagem feminina desde as suas primeiras manifestações no Brasil. Em segundo lugar, pela abrangência e variedade de gêneros literários enfocados, aliada ao ineditismo da leitura – quem leu essas mulheres nas últimas décadas além de mim? – mostrou ser um trabalho tão fascinante quanto gratificante, que compensou o enorme esforço. Sim, as escritoras campineiras existiram.

Referências

BELLINE, A. H. C. “Mulher, trabalho e casamento na ficção brasileira da virada do século XX”. In: *GEL Estudos linguísticos* LI, 2004, Taubaté. GEL Estudos linguísticos XXXIII. Campinas: UNICAMP, 2003.

BELLINE, A. H. C. “O humor no feminino: Alexandrina da Silva Couto dos Santos”. In: *VIII Seminário Nacional Mulher & Literatura*, 2001, Salvador. V III Seminário Nacional Mulher & Literatura, 1999.

CANDIDO, Antonio. A *educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

____. *Monte Cristo ou da vingança*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1998.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução:* teoria e crítica do pós- estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos, 1997.

DUARTE, Constância Lima. *Anais do V Seminário Mulher e Literatura*. Natal: UFRN, 1995.

PACHECO, Luiza F. de Camargo Pacheco. *Alice*. 2.ed. Campinas: Komedi, 2005.

MARAGLIANO, Aída. *Pela instrução*. 3.ed. São Paulo: O papel, 1948,

MARTINS, Amélia de Resende. *Estudos sobre os problemas sociais e o feminismo.* São Paulo: Liceu C. de Jesus, 1924.

MUZART, Zahidé. L. *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. vol. I. 2.ed. Florianópolis; Editora Mulheres, 2000.

CAMPO LITERÁRIO E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO SÉCULO XIX NA AMÉRICA LATINA[1]

Fani Miranda Tabak[2]
(UFTM/University of Nottingham/CAPES)

O trabalho arqueológico que vem sendo feito nas últimas décadas com a escrita feminina tem demonstrado a necessidade de uma renovação no tratamento do material historiográfico tradicional. Compreendidos os processos[3] que culminaram na exclusão das mulheres da cena social e literária, empreendemos, neste momento, uma espécie de mapeamento rumo ao território no qual as mulheres produziram e do resgate realizado de sua autoria.

[1] Uma versão em inglês deste trabalho foi publicado em outubro de 2014 no livro *World Literature and Literary Criticism*, sob o título *Battlefield:the literary field and women´s literary discourse in nineteenth-century Latin America,* (ISBN: 978-605-5120-89-4).

[2] fanitabak@hotmail.com

[3] Ver referências acerca dos diferentes assuntos relacionados à história das mulheres em *História das Mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore e publicado pela Editora Contexto em 1997.

O silêncio autoral que acompanha a trajetória das mulheres, focado aqui no século XIX, é fruto de uma construção ideológica, de um campo literário hegemonicamente masculino. Nas ultimas décadas, o desenvolvimento de campos de estudos relacionados com a história das ideias e da cultura e a própria história da América Latina tem contribuído para a dilatação da análise sobre as mulheres. Tendo sido alçadas à condição de objetos e sujeitos da história, as mulheres passam a ser redefinidas de acordo com suas subjetividades, identidades e papéis sociais. Estudar o passado nos permite ainda identificar a historicidade da construção discursiva das mulheres, repensando a variedade de posições que ocupam opondo-se, muitas vezes, ao universalismo que padroniza culturas, legitimando sistemas de dominação. As dimensões desta abordagem, no entanto, não são menos problemáticas, uma vez que temos de considerar as especificidades históricas, bem como nosso posicionamento politico crítico, fruto do mundo contemporâneo. Paradoxos são inevitáveis às vezes e sugerem a formação de um campo literário de acordo com a noção de exclusão, uma vez que esta é a forma como temos claramente definida a posição intelectual ocupada pelas mulheres letradas no século XIX.

Consequentemente, a trajetória das escritoras no século XIX assume uma posição de marginalidade se pensada em sua relação à modernidade. A exclusão social das mulheres contribui para a sua descentralização dentro da modernidade estética, uma vez que esta é nutrida diretamente na noção de progresso por uma perspectiva paradoxal. A escrita feminina elabora um sistema virtual de regras, estabelecendo um discurso híbrido em sua natureza intrínseca a partir dos diferentes gêneros produzidos. Longe de estar isoladas por uma genialidade demiúrgica, o seu realismo contrasta diretamente com a estrutura de tramas melodramáticas aparentemente construídas dentro de uma representação autorizada do sistema vigente. Na literatura escrita por mulheres, há um "senso do real" que

lida com a discriminação de ser uma escritora nesse período. Se tivermos um olhar detido em prefácios escritos por mulheres, veremos uma retórica da conquista de simpatia que sempre destaca a má educação literária feminina ou o pedido de aceitação do seu trabalho através da metáfora do elemento vital, que se conecta com a concepção da maternidade.

O sentimentalismo melodramático ou pueril desencadeia ainda a natureza brutal do dia-a-dia, o que demonstra a natureza política da escrita literária feminina nesta constante, por vezes implausível, instabilidade. Um bom exemplo do implausível é o romance escrito por Emília de Freitas, uma escritora brasileira, *A Rainha do Ignoto*, em 1899.

Não é surpreendente, ainda, encontrar no prefácio escrito por Juana Manso de Noronha, no romance *Los Misterios del Plata*, uma alegação que expõe uma interpretação claramente política sobre a ideia de mistério como uma provocação clara para o leitor:

> Mi país, sus costumbres, sus acontecimientos políticos y todos los dramas espantosos de que sirve de teatro ha ya tantos años, son un misterio para el mundo civilizado. Misterios negros como el abismo, casi increíbles en esta época y que es necesario que aparezcan a la luz de la verdad para que el crimen no pueda llevar por más tiempo la máscara de la virtud; para que los verdugos y las víctimas sean conocidas y el hombre tigre – conocido hoy con el nombre de Juan Manuel de Rosas – ocupe su verdadero puesto en la historia contemporánea; el de un tirano atroz y sanguinario tan hipócrita como infame. (NORONHA, 2005, VII)

A posição política assumida por Noronha no prefácio anuncia o caráter revelador da escrita das mulheres e a dificuldade de se estabelecer um critério tradicional para sua produção. A oposição entre o civilizado e incivilizado, sugerida, já com indisposição feminina para

o pacto colonial de obediência, revela-se como instrumento para questionar a resposta positiva da ideia Latino-Americana de progresso. Como podemos observar em diferentes romances e poemas escritos por mulheres, identificamos a mistura de gêneros realizada pelas autoras e sua implicação na concepção de que não pertencem a nenhuma escola literária. A recusa em estarem restritas aos modelos e a insubordinação da literatura produzida por mulheres revela-se de forma difusa, complexa e levanta questões que desafiam a noção de um objeto estético dentro do conceito romântico. A noção do organismo vivo na escrita feminina está associada com a produção de uma participação mais intensa na dinâmica social de concepção e elaboração de novas identidades nacionais.

Partindo da análise do campo literário dominante brasileiro, teremos de substituir algumas concepções em relação ao conceito de identidade, nação e organização de uma literatura brasileira genuína, incluindo a relação feminina com outros países da América Latina. É importante ressaltar também que o melhor instrumento para a transmissão da escrita feminina, incluindo a ficção, foi o jornal. A relação entre a escrita das mulheres na imprensa e o amadurecimento de uma consciência de protesto está intimamente ligada. Na ficção escrita por mulheres publicadas em jornais, não conhecemos ainda uma abordagem crítica geral que compare as edições feitas para o jornal e para os livros para explorar as diferenças estéticas entre os gêneros de publicação. Atualmente, ainda aceitamos que algumas edições escritas nos jornais não sofreram grandes revisões quando transformadas em livros, salvo algumas exceções.

O problema da escassez de estudos comparativos entre mulheres brasileiras e da América Latina em escritores voltados para a história da escrita feminina, contribui significativamente para a ausência de uma reflexão que possa abarcar a noção de um campo literário mais amplo. Além disso, como professora brasileira, eu

mesma, tenho que admitir que às vezes nos sentimos bem diferentes da América espanhola, e eu acredito que a língua tem muito a ver com isso. No entanto, quanto mais nos aprofundamos na escrita das mulheres no Brasil e na América Latina mais somos capazes de encontrar elementos suscetíveis de um diálogo fecundo.

A noção de um campo literário feminino como pretendemos aqui brevemente delinear dialoga diretamente com uma transformação visível nas últimas décadas que desloca a definição de literatura a partir de um objeto estético, na direção de uma produção estética no domínio da cultura. Mesmo considerando os problemas da palavra cultura, no sentido antropológico em que o literário está incluído, podemos aceitá-lo na medida em que nos possibilita novos valores e novas relações para a concepção de arte. Neste caso, a possibilidade de pensar o campo literário feminino deve lidar com a noção de identidade e nação. Se uma perspectiva historiográfica brasileira é tomada, é óbvio que esta disciplina se revela como leal ao cânone, representação autorizada e privilegiada do imaginário simbólico da nação.

O diálogo com a América Latina também aguça a importância da construção de uma nova civilização, uma vez que sempre esteve ligada à expansão do cristianismo. O resíduo colonial na literatura do século XIX, por exemplo, torna evidente as marcas do antigo regime dentro de um pseudo liberalismo criado para simular a abertura de uma nação jovem aos ventos europeus do liberalismo. Para Halperin Donghi (1975), na história contemporânea da América Latina, temos que entender que mesmo que a revolução tenha tido um foco iluminista, era inicialmente totalmente dedicada à Coroa. O significado da palavra povo (*pueblo*) se encontrava vazio, se considerarmos a ideia de múltiplas esferas que tiveram que negociar espaços com os revolucionários. Graciela Montaldo utiliza a palavra transculturação (*transculturación*) da América Latina no início do século dezenove para representar o poder econômico

que influenciou o campo literário, que teve de adotar um modelo de política europeia de racionalidade que será usado para legitimar as próprias relações de poder dentro dessas comunidades.

No Brasil, a Independência pareceu aos olhos de muitos um processo pacífico, alicerçado pela manutenção do sistema monárquico, que permaneceu intacto por algum período de tempo. Entretanto, diversos eventos durante todo o processo de Independência revelam quão cheio de contradições e atos de extrema violência está. Entre 1823 e 1840, a região do Grão-Pará sofre intervenção militar do Império e perde quarenta por cento de seus habitantes.

Durante os anos de instalação da Independência, numerosos movimentos eclodiram em diferentes estados que tentam uma negociação com o poder estabelecido pelo Império. Mesmo que o poder político tenha sido concentrado na mão de poucos privilegiados, notadamente o futuro não duraria como um mar tranquilo.

Escrita feminina e campo literário

O período aqui considerado abarca, sobretudo, aquele momento que diretamente vê-se ligado ao tensionamento das relações sociais e culturais entre a literatura escrita por mulheres e a tentativa de organização de um Estado-Nação. O século XIX na América Latina é um período em que encontramos a construção da noção de nação junto ao desenvolvimento das forças de poder que controlam essa mesma ideia, resultando em uma forte campanha para simular a noção de espaço e origem. No livro *Mulheres e Literatura: Ensaios* (2013), expusemos um capítulo sobre o conceito de natureza aproximando-se como um espaço político e filosófico, em que procuramos uma possível identidade feminina através da natureza espacial e humana dentro da escrita literária, exemplificada essencialmente em Maria Firmina do Reis.

Na América Latina, uma crise profunda estabeleceu-se a partir dos primeiros sinais da revolução norte-americana, já que o descontentamento da burguesia colonial americana com a metrópole era evidente. Como a Inglaterra tentou manter um monopólio sobre suas colônias, um poder local fortaleceu-se para possibilitar uma nova ordem de câmbio. As políticas inglesas de alta tributação sobre os produtos impulsionou o sentimento de repúdio ao controle da metrópole espanhola na América. O sucesso da Revolução norte-americana foi fundamental como inspiração na América Latina, como a primeira colônia a se tornar independente, tornando-se exemplo para outros países que tinham aspirações políticas semelhantes. O desenvolvimento de ideias associadas com a Revolução Americana no sentimento nacionalista das colônias espanholas e portuguesas aumentou com as políticas restritivas e comerciais estabelecidas pela metrópole e o desejo de uma economia liberal que iria beneficiar a burguesia colonial local. No caso brasileiro, a transferência da corte real Portuguesa para o Rio de Janeiro é um dos pontos altos de tensão na história brasileira porque definiu como a relação dos antigos e novos regimes seriam estabelecidos após a Independência. Em primeiro lugar, o evento trouxe uma intensa vida cultural para o Rio. Em 1808 o primeiro jornal é publicado na colônia, as bibliotecas começaram a abrir, teatros, academias literárias e científicas foram estabelecidas em uma tentativa de se adaptar às necessidades de mudança da corte real e da população urbana que rapidamente se formou. Durante a residência de D. João VI no Brasil, o número de habitantes da cidade dobrou. Muitos dos novos moradores eram imigrantes, não só portugueses, mas ingleses, espanhóis e franceses, criando uma nova classe de profissionais e artesãos qualificados. Nesse tempo, arquitetos como *Grandjean de Montigny*, que já tinha projetos na Europa, chegaram ao Brasil. Da mesma forma, vemos pintores, como *Taunay* e *Debret*, que deixaram desenhos e aquarelas retratando paisagens e

costumes do Rio nas primeiras décadas do século XIX. A intensa mudança cultural demonstrou que o cenário americano brasileiro era atraente para jovens artistas e profissionais, significando a promessa de um Novo Mundo.

Paradoxalmente, na mesma atmosfera de desenvolvimento cultural e social permaneceu um forte absolutismo. O primeiro jornal brasileiro *A Gazeta do Rio de Janeiro*, por exemplo, teve um caráter quase oficial e estava sujeito a uma comissão de censura encarregada de preservar os preceitos religiosos, a política do governo e os bons costumes. O acirrado controle ideológico baseou-se na criação de uma cultura que poderia simular a abertura do país para as novas ideias do liberalismo econômico. Neste sentido, muitos dos eventos entre 1830 e 1860 demonstram o estabelecimento complexo de uma nação independente ainda com uma presença maciça colonial. No Brasil, a construção de uma identidade nacional passou diretamente através da configuração integrada do Estado, monarquia e nação. Um exemplo claro dessa peculiaridade era, como bem ressaltou Guimarães, a criação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro em 1838, segundo o qual o conceito de uma nação brasileira seria entendido a partir da perspectiva de uma civilização branca europeia. Naturalmente uma nação multirracial como a que vemos no Brasil teria de ser traduzida dentro do projeto civilizatório do IHGB (75% financiado pelo Orçamento do Estado Imperial), de forma que a política indigenista praticada pelo Estado, respaldada pela monarquia, incentivava a miscigenação como uma clara forma de branqueamento, processo contínuo da campanha civilizatória. A escravidão foi criticada por representar um atraso para o progresso nacional aclamado, para o qual, idealmente, o Brasil aspirava. A construção de uma nação independente dependia inteiramente de uma representação através de origens sociais e culturais, garantindo-lhe que iria atingir o status de verdade.

Se considerarmos obras publicadas por mulheres durante as décadas de 1830 e 1870, podemos encontrar alguns fenômenos curiosos ligados ao paradoxo do desenvolvimento das nações e o atraso colonial. O primeiro exemplo é um poema escrito por Nísia Floresta em 1849, *A lágrima de um Caeté.* Neste poema épico, podemos identificar o campo literário criado por mulheres como um ponto de vista no processo de Independência. O poema ressoa uma voz lírica contundente que reivindica o processo de aculturação e selvageria imposta ao povo indígena Caeté desde as primeiras décadas da colonização:

> "Toda a sua riqueza, o seu bem todo...
> O bravo, o destemido, o grão selvagem,
> O Brasileiro era... – era um Caeté!''
>
> (…) Indígenas do Brasil, o que sois vós?
> Selvagens? Os seus bens já não gozais...
> Civilizados? não...vossos tiranos
> Cuidosos vos conservam bem distantes
> Dessas armas com que ferido tem-vos
> De sua ilustração, pobres Caboclos!
> Nenhum grau possuís!...Perdestes tudo,
> Exceto de covarde o nome infame..."
> (DUARTE, 1997, p. 37-39)

O processo de conquista está exposto aqui como um elemento vicioso que rouba não só os bens materiais, mas corrompe o espírito. Ao confirmar que a educação para os índios é negada, o poema expõe a usurpação do território no processo de colonização. O louvor da miscigenação europeia com o indígena, muito comum em escritores brasileiros durante o romantismo, não encontra ressonância neste poema, e Nísia estabelece um diálogo mais eficaz com uma escritora peruana como Clorinda Matto de Turner, autora de *Aves sin Nido*:

Era um homem sem máscara, enriquecido
Não do ouro roubado aos iguais seus,
Nem de míseros africanos d´além mar,
Às plagas brasileiras arrastados
Por sedenta ambição, por crime atroz!
Nem de empregos que impudentes vendem,
A honra traficando! O mesmo amor!!
Mas uma alma, de vícios não manchada,
Enriquecida tinha das virtudes
Que valem muito mais que esses tesouros.
(DUARTE, 1997, p. 36)

Se é comum na literatura de língua espanhola encontrar o indianismo laudatório e um indianismo político (a que chamamos *indigenismo*), na literatura brasileira um indianismo político não se desenvolveu claramente. O indianismo no Brasil foi criado para ilustrar um tipo perfeito de homem que poderia ser selvagem e cavalheiro ao mesmo tempo. Um dos romances mais importantes do século XIX na literatura indianista, *O Guarani*, escrito por José de Alencar, descreve o personagem principal como um "cavalheiro português no corpo de um selvagem"[4]. Este senhor, no entanto, não é um homem selvagem e o seu caráter propõe uma solução pacífica idealizada para o colonialismo. Este ponto de vista não é visível no poema escrito por Nísia, porque o índio não é um cavalheiro, ele é porta-voz do tempo e da perda de sua própria nação. A concepção de um "homem sem máscara" e o pensamento crítico que lhe advém das condições de escravidão demonstra que o índio é porta-voz de um ponto de vista moderno, calcado nos pensamentos liberais do século XIX.

O narrador do poema assume através de uma perspectiva individualista que se projeta epicamente a posição do índio dentro de um processo político que ele repele. A analogia entre Nísia e Turner

[4] 2003, p. 30.

emerge quando nos concentramos em diferentes pontos de vista na literatura romântica na construção das vozes indígenas. Mesmo que os dois textos pertençam a gêneros diferentes, podemos ver sua proximidade no realismo que usam para tratar as relações sociais e as condições entre as nações indígenas. O romance publicado por Turner em 1899, quarenta anos depois do poema de Nísia, demonstra suas ideias políticas sobre a situação social e econômica no Peru. O discurso criado por Turner permite uma construção da nação indígena que atinge questões históricas e sociais mais profundas e demonstra como uma crise social no Peru estava na base das ideias que permeiam o romance. Turner, assumindo um ponto de vista político, representa literariamente a reconstrução do país após a Independência, tocando outra questão problemática em relação à dilatação da fé, denunciando um sistema colonial que estava longe de ser superado, especialmente a partir da perspectiva das nações indígenas. Esse foco é claramente apresentado quando lemos o diálogo entre Lucía e o padre Pascual sobre a possível redução da dívida contraída por Juan Yupanqui:

> – En nombre de la religión cristiana, que es puro amor, ternura y esperanza; en nombre de vuestro Maestro, que nos mandó dar todo a los pobres, os pido, señor cura, que deis por terminada esa deuda que pesa sobre la familia de Juan Yupanqui. ¡Ah!, tendréis en cambio doblados tesoros en el cielo...
> – Señorita mía – repuso el cura Pascual arrellanándose en el asiento, y apoyando ambas manos en los brazos del sillón –, todas esas son tonterías bonitas, pero, en el hecho, ¡válgame Dios! ¿Quién vive sin rentas? Hoy, con el aumento de las contribuciones eclesiásticas y la civilización decantada que vendrá con los ferrocarriles, terminarán los emolumentos; y... y... de una vez, doña Lucía, fuera curas; ¡moriremos de hambre...!
> – ¿A eso había venido el indio Yupanqui? – agregó el gobernador, en apoyo del cura, y con tono de triunfo

> terminó recalcando la frase para Lucía-: francamente, sepa usted, señorita, que la costumbre es ley, y que nadie nos sacará de nuestras costumbres, ¿qué?..” (TURNER, 2004, p. 12-13)

O discurso criado por Nísia, em 1849, como um poema épico, não está muito longe das concepções que Turner demonstraria em seu romance, e é claro que podemos entender através da ficção criada por estas duas mulheres uma consciência comum sobre Independência e a dificuldade de se criar uma nova nação. Não podemos esquecer que, no poema épico escrito por Nísia outra questão política fundamental é tocada: a Revolução Praieira. O poema está dividido em duas partes, a primeira tem como protagonista o índio e seu confronto com o explorador português que tudo lhe rouba, deixando-lhe apenas a sua dor; na segunda parte, os protagonistas são os liberais que participaram da Revolução Praieira, tendo como líder e herói Nunes Machado.

Mesmo pertencendo a diferentes gêneros de composição literária e períodos diferentes, estes textos demonstram algo semelhante sobre os significados que são refletidos nas vozes dos vencidos e na sua luta para repensar o processo de Independência como uma espécie de ponte estreita. Certamente, os personagens de ambas as autoras refletem sobre a formação crítica e política que elas assumem na sua escrita. Este foco crítico demonstra que as escritoras também participaram ativamente dos processos de Independência, especialmente na reflexão sobre as formas e os meios utilizados para a construção do ideal de nação como aspirados por países independentes.

Na tentativa de continuar o desenho deste grande mapa literário neste território móvel, podemos considerar outra escritora brasileira, que lida com o tema da escravidão. Maria Firmina dos Reis, escritora brasileira afrodescendente do século XIX, estabeleceu um novo discurso no romantismo brasileiro, refletindo sobre as

condições que os negros e as mulheres experimentaram na sociedade brasileira. Em seu romance *Úrsula*, publicado em 1859, a autora expõe a dialética da colonização e levanta novamente o paradoxo do liberalismo e da vida real na sociedade brasileira do século XIX.

Em *Úrsula* os personagens são apresentados através de uma distinção entre negros e brancos, ressaltando-se as qualidades morais do negro. Como o tema da opressão é a ligação entre todos os personagens, que promove a circulação de um discurso discordante dentro de uma sociedade estratificada, tipificando indivíduos por sexo, cor e origem, ele legitima o lugar que cada um deve ocupar. O triângulo amoroso formado pela jovem Úrsula, seu amado Tancredo e seu tio, o Comendador, ocupa o núcleo central da ação. Além de abandonar a mãe, paralisada na cama por anos, o Comendador é retratado como um sádico proprietário de escravos que explora o trabalho da mão negra até o limite de suas forças e oprime as mulheres que estão sob seu domínio. Finalmente, enlouquecido de ciúmes, o Comendador mata Tancredo na sua própria noite de núpcias com Úrsula, o que provoca a loucura, a morte subsequente da heroína e um remorso inconsolável. Partindo do núcleo central, Maria Firmina dos Reis desenrola outras narrativas, construídas através de personagens cujos discursos exploram a escravidão sob diferentes ângulos. O discurso desses personagens reflete uma visão de uma África antes livre, anterior à estrutura da sociedade escravista, denunciando o processo pelo qual essa população foi sequestrada em sua terra natal. A autora faz emergir uma colonização sórdida que arrastou homens e mulheres ao cativeiro, sem qualquer direito à liberdade.

Na medida em que o romance mantém um ponto de vista romântico, o foco crítico é incorporado sob a fala de uma personagem específica: a preta Suzana. Africana, sequestrada em sua terra natal, retirada à força da familiaridade de seu marido e filhos, vendo-se no porão de um navio negreiro, é Suzana quem

estrutura uma visão do ponto de vista dos vencidos. O resgate de sua memória e sua história sobre como os proprietários de escravos organizavam a captura e a brutalidade a que foram submetidos na chegada às senzalas no Brasil demonstra um contraste com o quadro idealista romântico da moral cristã de equidade humana:

> Tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância em nossas roças. (...) Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente... E logo dois homens apareceram, e me amarraram com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. (...) Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade... 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 necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas que se levam para recreio dos potentados da Europa. Dava-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 (...) Muitos não deixavam chegar esse último extremos – davam-se a morte. (REIS, 2004, p. 113-114)

Em sua fala não há espaço para a celebração nacional e ela evidencia uma natureza americana corrompida pela presença do explorador europeu. O suicídio como forma de manter a honra revela a total falta de expectativas e a única maneira digna para estancar o sofrimento.

Na tentativa de fechar este mapa, por enquanto, podemos considerar o único romance abolicionista escrito por uma mulher de que temos notícias de Cuba no século XIX. *Sab*, publicado por Gertrudis Gómez de Avellaneda em 1841, na Espanha, é um dos marcos deste tema na literatura de autoria feminina latino-americana. Escrito dezoito anos antes de o romance *Úrsula*, *Sab* trabalha com o tema da escravidão e submissão feminina ao mesmo tempo.

No romance *Sab*, o personagem principal, um escravo mulato, ocupa uma posição de superioridade moral em relação ao seu homem branco igual, dado que o livro trata de questões que afetam diretamente a noção de liberdade e moralidade. Como um homem superior entre os seus, *Sab* estabelece uma relação de confiança com seus donos e passa a ter acesso à educação. Paradoxalmente ocupando um espaço privilegiado, o personagem se desdobra em questões de dominação e opressão através da educação que recebe do dominador. O paradoxo parece então ser resolvido pela elevação moral e sua manifestação através de um amor que ultrapassa as fronteiras físicas. Seu amor ideal por uma mulher branca, inacessível devido ao seu estado, é a maneira em que a transgressão moral adquire força para desafiar seu destino. O elevado sentimento de amor, no entanto, não elimina as camadas mais profundas do peso social, que estão inerentes à sua condição de escravo. Em sua carta a Teresa, ele torna evidentes as marcas da escravidão em seu desenvolvimento e a imensa desilusão de um homem educado, mas limitado por sua condição racial:

> Me acuerdo que cuando mi amo me enviaba a confesar mis culpas a los pies de un sacerdote, yo preguntaba al ministro de Dios qué haría para alcanzar la virtud. La virtud del esclavo, me respondía, es obedecer y callar, servir con humildad y resignación a sus legítimos dueños, y no juzgarlos nunca.
> Esta explicación no me satisfacía. ¡Y qué!, pensaba yo: ¿la virtud puede ser relativa?, ¿la virtud no es una misma

> para todos los hombres? ¿El gran jefe de esta gran familia humana, habrá establecido diferentes leyes para los que nacen con la tez negra y la tez blanca? ¿No tienen todos las mismas necesidades, las mismas pasiones, los mismos defectos? ¿Por qué pues tendrán los unos el derecho de esclavizar y los otros la obligación de obedecer? Dios, cuya mano suprema ha repartido sus beneficios con equidad sobre todos los países del globo, que hace salir al sol para toda su gran familia dispersa sobre la tierra, que ha escrito el gran dogma de la igualdad sobre la tumba, ¿ Dios podrá sancionar los códigos inicuos en los que el hombre funda sus derechos para comprar y vender al hombre, y sus intérpretes en la tierra dirán al esclavo; – tu deber es sufrir: la virtud del esclavo es olvidarse de que es hombre, renegar de los beneficios que Dios le dispensó, abdicar la dignidad con que le ha revestido, y besar la mano que le imprime el sello de la infamia? No, los hombres mienten: la virtud no existe en ellos. (2001, p.188-189)

A partir desta perspectiva, o romance sugere uma reescrita da maldição de Caim através da interpretação religiosa que o personagem tem da misericórdia divina e a relação de uma plena igualdade entre os homens. Se a misericórdia de Deus é entendida como uma verdade intocável e, em seguida, torna-se corrompida pelos homens, é possível pensar que os homens devem ser capazes de perceber que a cor é uma sentença de morte moral. O discurso do personagem, portanto, assume um tom grandiloquente que reafirma a educação e posição ética de Sab, ao mesmo tempo em que mergulha nas profundezas do sofrimento e humilhação devido à sua condição. A negação da existência de virtude para os homens que aplicam a lei da escravidão é claramente exposta no paradoxo entre a religiosidade praticada e uma justificativa para a aplicação de uma sanção social para o crescimento econômico de alguns. A visão de um mulato bem-educado, com princípios morais impecáveis, representa um princípio de ordem que amplia seu discurso e o ergue ao nível político.

O tom grandiloquente de *Sab* nos lembra, ainda que de outra forma, uma crença que escritores brasileiros do romantismo tinham de que no tom elevado haveria uma dignificação da condição humana dos negros, construída literariamente. A poesia condoreira, por exemplo, aspirou (em alguns momentos) à criação de um discurso político para enobrecer os valores relacionados com a defesa dos escravos e dos ideais abolicionistas. Em alguns casos, no entanto, o discurso produzido tem um ponto de vista eurocêntrico, caracterizando o que Graciela Montaldo chama de valores civilizatórios transferidos pela transculturação.

Assim como o índio literário é uma simulação de um ideal dentro do ciclo indianista, o negro também foi erguido para representar o ideal de liberdade. Consequentemente, podemos dizer que através dos poucos exemplos que vamos encontrando, a escrita das mulheres assume uma direção diferente nesse processo, apresentando um espaço próprio, dentro do campo literário estabelecido.

Conclusão

Sem dúvida a participação das mulheres no mundo literário latino-americano do século XIX, contribuiu não só para o campo estético, como também para o campo histórico, posto que a história tradicional não tivesse o objetivo de descrever a vida das mulheres e muito menos a sua arte. A escrita das mulheres aparece como uma escrita extremamente paradoxal, fundindo elementos que podem ser vistos em várias escolas literárias, deixando sempre uma sensação de incompletude como uma forma de estética. Estes poucos exemplos poderiam ser alargados a outras mulheres escritoras no Brasil e na América Latina e é óbvio que a relação entre o campo literário e a participação política das mulheres é algo a ser explorado.

A poética da escrita feminina, notada pela crítica às vezes como um modo perspicaz da escrita, parece esconder claramente

um ponto social e um ponto de vista político profundo sobre a realidade e seu significado. Lendo as mulheres como autoras da América Latina no século XIX, entendemos que as Independências não foram apenas fatos históricos, mas processos que desencadearam uma profunda reflexão sobre a estrutura colonial desde a sua formação. Como foram excluídas da vida social e política, foram capazes de olhar com um ponto de vista diferente para os acontecimentos ao seu redor. Trabalhos críticos geralmente notam as vozes excluídas das mulheres autoras como uma forma de resistência, sem explorar muito a possibilidade de formação de um pequeno grupo de leitores. Talvez essas mulheres não tenham sido apenas excluídas, como era esperado a partir do período histórico vivido na América Latina, mas tenham sido capazes de esconder seus escritos da censura posto que suas obras não fossem consideradas um grande risco político, salvo algumas exceções.

Podemos afirmar, sem anacronismo, que a ideia de Virginia Woolf no ensaio *The narrow bridge of art*, publicado postumamente em *Granite and Rainbow* (1958), pode ser aplicada à escrita das mulheres no século XIX. Como Woolf pretendia pensar a forma como a poesia sobreviveria na ficção, ela foi capaz de refletir sobre o comprometimento das ferramentas de cada gênero no século XX. Como somos tentados a olhar para a instabilidade das mulheres em escrever esteticamente dentro de um molde, podemos entender que é impossível atravessar as fronteiras levando tudo consigo. Escrevendo para um público específico, as mulheres tinham de cuidar da realidade circundante e manter o seu temor sobre ela.

Referências

ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Edição Facsimile da Primeira Edição. São Paulo: Imesp, 2003.

AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *A lágrima de um Caeté*. Organização de Constância Lima Duarte, 4 ed. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

AVELLANEDA. Gertrudis Gómez de. *Sab*. Edited by Catherine Davies. Machester/New York: Manchester University Press, 2001.

DONGHI, H. T. *Historia Contemporánea de America Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*. 3a. Edição. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

GOTLIB, N. B. "A literatura feita por mulheres do Brasil". In: Izabel Brandão; Zahidé Muzart. (Org.). *Refazendo nós.* Florianópolis/Sta Cruz do Sul: Editora Mulheres/Florianóplis e Editora Edunisc/Sta. Cruz do Sul, p. 19-72, 2004.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. "Nação e civilização nos trópicos". *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.º 1, p. 19-27, 1998.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Tradução Teresa Cruz. 2.ª Edição. Lisboa: Veja, 2003.

MONTALDO, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en America Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, Coleccion Tesis/Ensayo, 1999.

NORONHA, Juana Manso de. *Los mistérios del Plata*. Buenos Aires: Stockcero, 2005.

PRIORE, Mary Del. (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo. Ed. Contexto, 1997.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*; atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres: Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

WOOLF, Virginia. G*ranite e rainbow*: essays. New York: Harvest Book, 1975.

TABAK, Fani Miranda. Natureza e identidade Nacional em autoras oitocentistas. In: *Mulheres e Literatura: ensaios*. Organização de Conceição Flores. Natal: Edunp.Ch.07, 2013.

TURNER, Clorinda Matto de. *Aves sin Nido*. Buenos Aires: Stockcero, 2004.

TRADUÇÃO DE TEXTOS MEDIEVAIS DE AUTORIA FEMININA: ponte necessária para repensar a Idade Média[1]

Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne[2]
(UFPB)

> Essa Idade Média é resolutamente masculina. Pois todos os relatos que chegam até mim e me informam vêm dos homens, convencidos da superioridade do seu sexo. Só as vozes deles chegam até mim. No entanto, eu os ouço falar antes de tudo de seu desejo e, consequentemente, das mulheres. Eles têm medo delas e, para se tranquilizarem, eles as desprezam. Mas preciso me contentar com esse testemunho, deformado pela paixão, pelos preconceitos, (...). Apresso-me a explorá-lo. Na verdade, eu gostaria de descobrir a parte oculta, a feminina. O que era a mulher nessa época longínqua, eis o que (...) me esforço por descobrir (DUBY, 1989, p. 10)

[1] Texto publicado anteriormente em CALADO, L. E. F. ; PRAGANA DANTAS, M.; XAVIER, Wiebker Alencar. *Tradução e transferências culturais*. 1. ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012. p. 107-138.
[2] lucianaeleonora@yahoo.com.br

A Idade Média masculina à qual o medievalista francês Georges Duby se refere é também aquela que habita os manuais de História e Literatura Medieval, e que está presente, de uma forma geral, nas diversas representações desse período na nossa sociedade. Trata-se de uma visão majoritariamente consensual e vigente até hoje, basta ver a herança legada pela História oficial nas variadas formas de abordagem do medievo, seja nos filmes de "reconstituição histórica", que evocam, por exemplo, as Cruzadas, personagens históricos e literários, como o Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda, El Cid, Joana D´Arc, seja nos filmes em que apenas a ambientação se constitui nessa época ou ainda em suportes variados como mangás, jogos eletrônicos, quadrinhos.

Considerando a reflexão de Duby, podemos reafirmar, portanto, que, também no meio acadêmico, as palavras de mulheres medievais não ecoaram. Não as encontramos em antologias, nem em livros didáticos, tampouco em componentes curriculares dos programas de Literatura nas escolas, liceus, universidades... Como podem ecoar, todavia, vozes que possivelmente não existiram, pois até mesmo o reconhecido medievalista francês, talvez o de maior prestígio no Brasil, vinculado à escola dos Annales, com seus princípios de renovação da História, confessa as ter procurado sem obter êxito?

Vozes femininas da Idade Média

Fato é que mais de quarenta anos antes, a medievalista Régine Pernoud, autora de mais de cinquenta títulos sobre a Idade Média, dedicou a maior parte de sua produção acadêmica à investigação da participação feminina no medievo. Religiosas, leigas, escritoras, santas, guerreiras foram objeto de suas pesquisas, desviando o foco de interesse da representação do feminino para o da mulher como sujeito da enunciação:

> A própria mulher é poetisa. Fábulas e *lais* de Maria de França fizeram as delícias dos senhores de Champagne e do outro lado do Canal da Mancha. Por vezes a literatura é para ela um ganha-pão, como foi o caso de Christine de Pisan. Ainda há não muito tempo elas tiveram de vencer o desprezo a que se expuseram entre nós as "meias azuis", talvez porque lhes escondiam os defeitos e conseguiam manter um encanto propriamente feminino. A Idade Média representa a grande época da mulher, e se há um domínio em que o seu reinado se afirma, é o literário (PERNOUD, 1996, p. 120)

Uma das pioneiras[3] na reinterpretação da Idade Média, Régine Pernoud contribuiu enfaticamente na abordagem de novos caminhos investigativos para se pensar uma Idade Média múltipla, desmistificando preconceitos herdados desde o Renascimento, como o do rótulo "Idade das Trevas", anunciado já no século XIV pelo poeta humanista Petrarca[4].

O distanciamento de pontos de vista entre os dois historiadores é marcante e observado em várias áreas de conhecimento, como aponta a pesquisadora húngara Tomasovszky Orsoly (2004, p. 6): "As pesquisas de Georges Duby e de Régine Pernoud mostram uma oposição visível entre a apreciação da história do Direito,

[3] Régine Pernoud publicou, ainda em 1944, a obra *Lumière du Moyen Âge*, reeditada em 1981, com tradução em português em 1996 intitulada *Luz sobre a Idade Média*. Dentre as obras de maior destaque, mencionamos: *Alienor d´Aquitaine* (1966), *Heloïse et Abélard* (1967), *Pour en finir avec le Moyen Âge* (1977), traduzido em português como *O mito da Idade Média* (1978) e na edição brasileira como *Idade Média: o que não nos ensinaram* (1994); *Les femmes au temps des cathédrales* (1980); *Christine de Pisan* (1982); *Joana D´Arc (*1981); *Hildegard de Bingen: consciência inspirada do século XII* (1994); traduzido em 1996.

[4] "Admirador dos clássicos, o italiano Francesco Petrarca (1304-1374) já se referira ao período anterior como de *tenebrae*: nascia o mito historiográfico da Idade das Trevas" (Hilário Franco, 2001, p. 4).

a da sociologia e sobretudo a da concepção dita "cortesã" acerca da situação da mulher".[5]

Embora a medievalista Pernoud tenha tido um grande número de obras traduzidas para o português e tendo também obtido, aqui no Brasil, o título de doutora *honoris causa* pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, seus estudos não foram suficientes para a desconstrução da imagem de uma Idade Média masculina legada pela historiografia oficial e pelos discípulos de Georges Duby e de outros especialistas da literatura medieval como Alfred Jeanroy, Michel Zink, etc

Interessante observar que, mesmo após a publicação da obra *História das Mulheres no Ocidente*, organizada por Duby e Michelle Perrot, em 1991, e sua tradução, inclusive para português, pela editora portuguesa Afrontamento, em 1995, a concepção dubyana divulgada em suas primeiras obras prevaleceu, fincando raízes resistentes nas pesquisas posteriores sobre o período medieval não só no Brasil, mas na América de um modo geral, como aponta o estudo da professora Amy Livingstone, divulgada na revista Clio (2005):

> As pesquisas de Georges Duby tiveram uma extrema importância para os medievalistas americanos interessados pela história das mulheres. Através de seus numerosos trabalhos, ele impôs uma visão convincente da experiência feminina na Idade Média. Entretanto, apesar de sua elegância, tal visão apela a uma reavaliação. As pesquisas de Duby conservam sua importância na medida em que mostraram o caminho a toda uma geração de pesquisadores, que o tomaram como empréstimo para melhor definir o lugar das mulheres no mundo medieval[6].

[5] Tradução nossa. Original: "Les recherches de Georges Duby et de Régine Pernoud montrent une opposition visible entre l'appréciation de l'histoire de droit, celle de la sociologie et surtout celle de la conception dite courtoise concernant la situation de la femme".

[6] Tradução nossa. Original: Les recherches de Georges Duby ont eu une extrême importance pour les médiévistes américains intéressés par l'histoire des

Além de Régine Pernoud, outros pesquisadores como Jacques Le Goff, Paul Zumthor, Ria Lemaire, as anglo-saxônicas Caroline W. Bynum, Amy Livingstone, Meg Bogin, assim como os medievalistas brasileiros Hilário Franco Júnior, José Rivair Macedo, Andreia Frazão, Maria do Amparo Maleval vêm contribuindo intensamente para uma redescoberta valorizante e mais feminina da Idade Média. Recentemente, em artigo revisionista sobre o legado de Duby, a pesquisadora americana Amy Livingstone (2005) lançou um apelo para "que os pesquisadores a partir de agora "escutem" as vozes das mulheres medievais e possam resgatá-las nas narrativas do passado".

A indignação de Pernoud na obra clássica *Luz sobre a Idade Média*, publicada em 1944, parece prever o atual quadro das dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores desse período histórico. Apesar dos eforços feitos por algumas editoras, a principal razão da concepção distorcida sobre o medievo continua sendo a inacessibilidade das fontes. De fato,

> Uma boa parte da produção literária da Idade Média está ainda em estado de manuscrito, enterrada nas nossas bibliotecas, enquanto se reeditam sem cessar as mesmas obras. É necessário dizer que existe aí falta de curiosidade? O erro caberia mais aos nossos métodos de história literária que, aplicados à literatura da Idade Média, nos obstruíram consideravelmente. (PERNOUD, 1996, p. 108)

Além da falta de edição de obras medievais, os/as pesquisadores/as brasileiros/as, experientes ou não, encontram outro obstáculo: a falta de material traduzido em língua portuguesa. Eis,

femmes. Par ses nombreux travaux, il a imposé une vision convaincante de l'expérience féminine au Moyen Âge. Mais en dépit de son élégance, cette vision appelle un réexamen. Les recherches de G. Duby gardent leur importance dans la mesure où elles ont montré le chemin à toute une génération de chercheurs, qui en l'empruntant a mieux défini la place des femmes dans le monde médiéval.

portanto, o que se propõe, neste trabalho: apresentar um esboço do quadro atual das iniciativas dos agentes de intermediação, tanto da área dos estudos feministas, quanto da área de estudos medievais no Brasil, no que diz respeito a estratégias de redefinição de conceitos preestabelecidos. Dois enfoques direcionam nossa busca: a participação feminina no seio da sociedade medieval e a acessibilidade atual aos escritos de autoria feminina produzidos na Idade Média.

Para tal propósito, buscamos dois caminhos investigativos: o primeiro nos fez percorrer por diversos espaços e agentes de produção do campo literário (BOURDIEU, 1971) formadores do processo de consolidação dos estudos medievais no Brasil. A outra trilha percorrida foi a das "tecnologias de gênero" (LAURENTIS, 1994, p. 209) envolvidas nos estudos literários que atuam no processo de leituras e representações das obras de autoria feminina no período medieval. Esses dois caminhos investigativos nos conduziram a um terceiro espaço de confluência, considerado, talvez, o ponto nevrálgico para se pensar o trânsito entre cânone e margem na Literatura Medieval: o espaço da tradução, sobre o qual iremos nos deter no próximo item.

Tradução: instrumento de literarização

Como apontam Heilbron e Sapiro (2009, p. 24), no artigo "Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas":

> De uma maneira geral, as funções da tradução são múltiplas: instrumentos de mediação e de troca, ela pode também exercer funções políticas ou econômicas, e construir um modo de legitimação do qual tanto os autores quanto os mediadores podem ser beneficiários.

Deste modo, no caso da tradução de obras medievais de autoria feminina, a importância aparece não apenas na divulgação de um texto e de uma escritora até então desconhecidos pelo(a) leitor(a) contemporâneo(a), mas também como fator de promoção de uma determinada concepção do tradutor(a), – enquanto mediador – acerca do espaço que ocupou tal escritora e tal obra no seu contexto de produção. Segundo Casanova (2002, p. 169),

> A tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário. Desdenhada como tal por sua aparente neutralidade, ela é contudo a via de acesso principal ao universo literário para todos os escritores "excêntricos: é uma forma de reconhecimento literário e não uma simples mudança de língua, puro intercâmbio horizontal que se poderia (deveria) quantificar para tomar conhecimento do volume das transações editoriais no mundo.

As escritoras medievais inserem-se nessa definição de "escritores excêntricos" na medida em que na história literária elas foram extraviadas do centro pela ideologia androcêntrica dominante, mesmo aquelas que gozaram de grande prestígio em sua época, como é o caso da poetisa italiana Christine de Pizan (Séculos XIV-XV). O processo de reinserção da escritora no campo literário francês, espaço de sua produção, foi iniciado a partir das traduções para o francês moderno de algumas de suas principais obras, nos anos 80 do século XX. A tradução para o francês da obra *La Cité des Dames*, por exemplo, desencadeou uma série de outras traduções (espanhol, catalão, italiano, português), assim como de teses, dissertações e artigos, além da criação da "société Christine de Pizan", com a promoção de frequentes colóquios internacionais sobre a escritora, a partir dos anos 90. Isso acontece porque, se a "língua menor", no caso o francês antigo, não apresenta empecilho para especialistas, para o grande público a língua pode ser uma grande barreira no acesso a obras medievais, sobretudo quando

tais obras não são objetos de pesquisas, de artigos acadêmicos ou muitas vezes são julgadas negativamente nos manuais de História da Literatura. Como esclarece a citação que segue, presente em um dos mais importantes manuais literários do século XX:

> Não nos detenhamos na excelente Christine de Pizan, boa filha, boa esposa, boa mãe, no mais, um dos mais autênticos *bas bleus* de nossa literatura, a primeira dessa insuportável linhagem de autoras, que não se esforçam na elaboração de suas obras, e que durante toda a vida que Deus lhes deu, deram provas de incansável facilidade, igual à universal mediocridade delas. (LANSON, 1919, p. 165-166)[7]

Dessa forma, observa-se a importância da tradução no processo de "literarização", ou seja, a noção de "crédito literário ligado a uma língua, independentemente de seu capital propriamente linguístico" que permite "considerar a tradução dos dominados literários como um ato de consagração que dá acesso à visibilidade e à existência literárias" (CASANOVA, 2002, p. 171). Vale salientar que, se a tradução para o francês moderno das obras de escritoras medievais constitui o marco desencadeador para seu (re)conhecimento nas letras francesas, tal procedimento não foi um recurso determinante para a consagração de vários escritores medievais, cujas obras sempre fizeram parte da historiografia literária não só francesa, mas universal, como é o caso de François Villon, Chrétien de Troyes, Adam de la Halle, entre outros.

Evidencia-se assim a imbricação de três lógicas principais: política, econômica e cultural que atuam diretamente na constru-

[7] Tradução nossa. Original: "Ne nous arrêtons pas à l'excellente Christine de Pisan, bonne fille, bonne épouse, bonne mère, du reste un des plus authentiques bas bleus de notre littérature, la première de cette insupportable lignée de femmes auteurs, à qui nul ouvrage ne coûte, et qui pendant toute la vie que Dieu leur prête n'ont affaire que de multiples preuves de leur infatigable facilité, égale à leur universelle médiocrité."

ção e desconstrução da representação da Idade Média como era masculina e anti-feminista. Segundo Heilbron e Sapiro (*idem*, p. 26), "Cada uma dessas lógicas é incorporada por um conjunto de atores mais ou menos especializados na intermediação, e que contribuem para a atividade de tradução lutando para preservar ou subverter a hierarquia dos valores desse espaço."

Um dos principais debates da crítica literária contemporânea corresponde à identificação dos critérios de (des)valorização de obras literárias envolvidos no processo de construção do cânone. Tais critérios intervêm também na escolha do que vale a pena ser traduzido e editado. É fácil observar a coincidência de obras traduzidas com aquelas consideradas canônicas. Para alguns críticos, como Harold Bloom (1994), o processo de canonização atende a critérios objetivos de valor estético, o que tornaria possível estabelecer uma lista com os melhores escritores e melhores obras de todos os tempos, como a divulgada pelo crítico em 1994. Segundo Bloom (*idem*, p. 30), "Nada é tão essencial para o Cânone Ocidental quanto seus princípios de seletividade, que só são elitistas à medida em que se fundem em critérios severamente artísticos". Para o ensaísta, o valor artístico, independente de qualquer componente ideológico, seria o único fator determinante para a inclusão de uma obra no cânone. No prelúdio de seu livro, Bloom posiciona-se contrário às novas formulações da crítica contemporânea: Feminista, Marxista, Afrocentrista, Desconstrucionista, referindo-se a ela como a "Escola do Ressentimento" (School of Resentment).

Todavia, a hierarquização literária é vista com desconfiança por uma grande parte da crítica atual: REIS (1992), COUTINHO (1996), RICHARD (1999), entre outros, que estabelece relações entre o processo de inclusão/exclusão de padrões estéticos com os parâmetros de inclusão/exclusão sociais, envolvendo a política da memória em uma sociedade. Tal desconfiança pode ser esclarecida pela reflexão do pesquisador Roberto Reis (1992, p. 70):

> O conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão), e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc..).

Dessa forma, "o critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto e não a outros, canonizando-o" (*Ibidem*, p. 69). Isso explica por que "há poucas mulheres, quase nenhum não-branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social" *(Ibidem*, p. 69), pois nenhum desses grupos sociais é representante do conjunto de autoridades responsáveis pela criação das normas estéticas a partir das quais os julgamentos são baseados. Há realmente uma grande barreira de preservação desses dois espaços: o da autoridade e o da alteridade. As vozes dos excluídos do cânone se constituem alteridade não como essência, mas como uma construção do diferente, do *alter*, a partir do julgamento das vozes *autorizadas* a determinar o estatuto literário do cânone. O rompimento dessa barreira está condicionado à organização de movimentos revisionistas que busquem questionar o valor do cânone, como o feminismo, os estudos pós-coloniais, na tentativa de "descolonização do saber" (COSTA, 2012). No caso do feminismo, a pesquisadora Rita Terezinha avalia que "o principal aporte feminista à produção do conhecimento ocorre na construção de novos significados na interpretação das experiências das mulheres no mundo" (SCHIMIDT, 1999, p. 29).

Passaremos agora a apresentar um pequeno esboço do quadro atual dos agentes da intermediação dos bens simbólicos (BOURDIEU, 1971) responsáveis pelas novas abordagens dos estudos medievais no Brasil. Para traçar esse panorama abordaremos

as iniciativas dos agentes de intermediação primeiramente da área dos estudos medievais e, posteriormente, estratégias de redefinição de conceitos preestabelecidos no seio dos estudos feministas.

Espaços de revisão dos estudos medievais no Brasil

Para traçar o quadro atual das pesquisas na área de estudos medievais que buscam contribuir com uma nova concepção do papel da mulher na Idade Média, nos basearemos sobretudo nas produções e atividades organizadas pela Associação Brasileira de Estudos Medievais e em algumas iniciativas individuais de membros da Associação. Como fontes bibliográficas, citamos primeiramente: os Anais dos Encontros Internacionais de Estudos Medievais, do primeiro evento, em 1995, ao décimo, realizado em 2011. Através dos textos publicados é possível identificar que Literatura e História representam as áreas prioritárias nas quais os estudos medievais vêm se desenvolvendo no Brasil. Esse dado é também evidente no levantamento eletrônico dos pesquisadores e pesquisas feitas no Brasil, *Quem é quem na ABREM?* (2007), organizado pela pesquidadora e então diretora da Associação, Maria do Amparo Maleval. Segundo o prof. Márcio Coelho Muniz, em uma relevante pesquisa acerca de "Os estudos de Literatura Medieval no Brasil" (2009), um terço dos pesquisadores que participaram do levantamento pertence à macro-área de Letras, sendo 70% do campo da Literatura. As pesquisas nessa área são concentradas majoritariamente nas literaturas de língua portuguesa e galego-portuguesa. Em relação às literaturas de línguas estrangeiras, as que nos interessam mais precisamente, Muniz traz o seguinte quadro:

> As demais literaturas em língua estrangeira ocupam espaço diminuto. No rol dos pesquisadores, há três deles investigando textos literários medievais italianos, outros três

> dedicando-se a obras alemãs, apenas uma pesquisa envolve a literatura inglesa, bem como outra se dedica à literatura medieval em árabe. Destacam-se, no âmbito das literaturas estrangeiras, os estudos dedicados à França medieval. Dez pesquisadores, de diferentes instituições e regiões brasileiras, têm como *corpus* de suas investigações textos da literatura medieval francesa. Canções de gesta, poesia provençal, novelas de cavalaria, tratados didático-moralistas, como os de Christine de Pizan, entre outros tipos textuais, são analisados em diferentes enfoques e aspectos. Este predomínio dos estudos da literatura francesa, no âmbito das literaturas estrangeiras modernas, deve-se não só à tradição dos estudos franceses no meio acadêmico brasileiro, que data do século XIX, mas também ao grande desenvolvimento da historiografia medieval francesa a partir da *Escola dos Annales*, que popularizou a historiografia de modo geral e, em particular, a medieval, fazendo aproximar-se do grande público leitor e, mais ainda, do espaço acadêmico.

Outro documento analisado foi a revista da ABREM, a *Signum,* com publicação desde 1999. Fazendo um levantamento dos artigos, resenhas e entrevistas publicados nos 13 números da revista, identificamos apenas dois artigos que apresentam como objeto de análise a produção de escritora medieval. Consideramos um número insignificante diante da quantidade crescente de pesquisas que estão sendo desenvolvidas na área dos Estudos Medievais.

No entanto, para que nosso quadro sobre os estudos medievais no Brasil que apontam o interesse por obras de autoria feminina seja mais representativo, se faz necessário identificar também iniciativas individuais e recentes de alguns membros da ABREM, como organização de eventos menores, publicações, traduções de obras literárias e críticas, participação em outros eventos etc. Para tanto, recorremos ao jornal da ABREM, periódico publicado no site da Associação, importante meio de divulgação das diversas atividades acadêmicas promovidas pelos sócios da Associação, pelos grupos de pesquisa, no Brasil e no exterior, além de publicações

de livros, revistas, dissertações e teses defendidas. Através das notícias nacionais do jornal, observamos um número mais animador de ações de busca à promoção do debate acerca do lugar feminino no período do medievo, assim como de estudos de obras de autoria feminina. Destacamos três ações nesse sentido:

I) Criação de linhas de pesquisa em grupos vinculados à base do diretório de grupos de pesquisa do CNPq, relacionados a seguir:

1) PEM-UnB (Programa de Estudos Medievais da UnB), abrange 9 linhas de pesquisas, das quais 2 são voltadas para discussão sobre a participação feminina na História Medieval. Sob a coordenação da pesquisadora Cláudia Costa Brochado, as linhas referidas apresentam os seguintes objetivos:

- ✓ *A querelle des femmes na Península Ibérica*[8]: "Esta pesquisa pretende uma aproximação às razões do fenômeno Querelle des femmes – debate literário criado como consequência da dialética entre os textos a favor e contra a mulher – com o objetivo de analisar as possíveis razões do aumento das tensões entre homens e mulheres nos últimos séculos medievais e suas consequências. Para tanto, serão analisadas obras de mulheres e homens que se inserem nesse debate"
- ✓ *História das mulheres e a construção de uma outra genealogia*:[9] "Este projeto pretende observar até que ponto os escritos de autoras medievais, suas experiências e reflexões podem nos ajudar a construir outros espaços de significação, outros modos de se ver, se entender e estar no mundo, diferentes dos construídos até então e em que

[8] http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhelinha.jsp?grupo=02407055HQX7JS&seqlinha=7.

[9] http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhelinha.jsp?grupo=02407055HQX7JS&seqlinha=8.

medida as experiências dessas mulheres e as suas falas podem contribuir, como objeto de estudo, para a reflexão acerca de novos modos de construir o saber histórico. A pesquisa está voltada à literatura medieval ibérica feminina".

2) GIEM (Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais) – UFPB, sob nossa coordenação, abrange 5 linhas de pesquisa, das quais destacamos as propostas de 2, transcritas abaixo:

- ✓ *Representação feminina na Literatura Medieval*[10]: "Resgatar a memória feminina através do estudo de textos precursores da escrita feminina. – Utilizar a categoria de gênero para abordagem dos textos medievais. – Difundir obras de autoria feminina a partir de sua tradução para o Português".
- ✓ *Tradução de textos medievais de autoria feminina*[11]: "Oficina de traduação de textos escritos por mulheres no período medieval, entre os séculos X e XV".

II) Organização de eventos na área dos estudos medievais com um enfoque revisionista da história e literatura medievais, a exemplo de iniciativas de alguns programas e instituições estrangeiras que vêm promovendo eventos nesse sentido, como é o caso do tema de discussão proposto no IX Encuentros internacionales del medievo en Nájera, ocorrido em julho de 2012: "Ser mujer en la ciudad medieval", e os eixos temáticos: "Mujeres y familia", "Mujeres y cultura", "Mujeres y trabajo", "Mujeres y exclusión", "Mujeres y poder". Merecem destaques também as "Jornadas interdisciplinarias: Conociendo a Hildegarda, la abadessa de Bingen y su tiempo", realizadas, bianualmente, na Facultad de Filosofía

[10] http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhelinha.jsp?grupo=0083802EOV5GQX&seqlinha=2

[11] http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhelinha.jsp?grupo=0083802EOV5GQX&seqlinha=4

y Letras de la Universidad Católica Argentina, desde 2003 e os já referidos eventos promovidos pela "Société Internatinale Christine de Pizan", desde 1993, em diversas instituições europeias[12].

No Brasil, compartilhando desse mesmo propósito, o Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais organizou, na sua segunda edição, o Seminário de Estudos Medievais na Paraíba com o tema: "Sábias, guerreiras e místicas", aproveitando para homenagear os 600 anos de uma das figuras emblemáticas do imaginário ocidental, a mística Joana D´Arc. Os Anais do evento[13] dão prova do profícuo debate de pesquisadores oriundos de diversas instituições do país e também do exterior acerca da participação feminina na Europa medieval, em várias áreas, sobretudo nas Letras. Os principais enfoques do evento giraram em torno das mulheres escritoras na Idade Média: Christine de Pizan, Isabel de Villena, Clara de Assis e das religiosas medievais: Hildegarde de Bingen, a filósofa Heloisa, e a vida das Beguinas.

III) A terceira iniciativa corresponde à criação de Simpósios temáticos com perspectivas de abordagens inovadoras em eventos internacionais realizados no Brasil, tanto na área dos estudos medievais, como o Encontro da ABREM, quanto em eventos feministas, como o Fazendo Gênero, promovido pela Universidade Federal de Santa Catarina, que acolhe bianualmente pesquisadores brasileiros e de universidades da América Latina, Estados Unidos e Europa atuando no campo dos estudos de gênero e dos estudos feministas.

[12] http://christinedepizan.org/index.html/membership.html e http://www.hildegardadebingen.com.ar/Jornadas.htm
[13] http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/index.php/anais

Em 2006, no Fazendo Gênero 7, foi criado o simpósio temático acerca de investigações sobre a Antiguidade e o Medievo e os desafios atuais dos Estudos de Gênero, História das Mulheres e dos Estudos Feministas, sob a iniciativa da professora Andreia Frazão, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e sócia da ABREM.

O segundo simpósio temático, que pretende confluir estudos medievais com aportes teórico-metodológicos da crítica feminista e de gênero, corresponde ao *GT Gênero, corpo e sexualidades: (re)pensando aportes teóricos, metodológicos e epistemológicos nos Estudos Medievais*. Trata-se de um dos GTs propostos no evento da ABREM, o X Encontro Internacional de Estudos Medievais, realizado em julho 2013, sob a coordenação de alguns dos/as sócios/as que desenvolvem pesquisas nessa área: Profa. Dra. Cláudia Brochado (UnB), Profa. Dra. Luciana Calado (UFPB), Prof. Dr. Marcelo Pereira Lima (UFBA) e Profa. Dra. Valéria Fernandes da Silva (CMB).

Mulher e Literatura: repensando o cânone

Considerando o papel fundamental do GT Mulher e Literatura da ANPOLL como um dos espaços de intermediação para se repensar o cânone literário ocidental, inclusive o do período medieval, direcionamos nossa pesquisa agora para a investigação de iniciativas que possivelmente membros do GT vinculado à ANPOLL possam estar realizando no sentido de dar visibilidade às obras medievais de autoria feminina. Para realizar nosso levantamento, buscamos como documento de pesquisa os artigos publicados nos Anais do último Seminário Internacional Mulher e Literatura, ocorrido na Universidade de Brasília em 2011, assim como a coletânea de ensaios intitulada *Mulher e Literatura – 25 anos: raízes e rumos*, organizada em 2010 pela então coordenadora do GT, Cristina

Stevens, professora da UnB. Trata-se de um balanço da atuação do grupo desde a criação em 1985, mostrando as mudanças de rumo e estratégias. Dentre as estratégias e implicações no campo literário brasileiro, a partir do sério levantamento apresentado, destacamos o papel da Editora Mulheres.

Fundada em 1996, a "editora de fundo de quintal", como define a responsável Zahidé Muzart, foi inspirada de outras iniciativas de editoras feministas como a *Des femmes*, na França, *Um cuarto próprio*, no Chile, *Virago*, na Inglaterra. Integrante da linha de pesquisa intitulada *Resgate* do GT Mulher e Literatura, Muzart promove um importante espaço de divulgação de obras e/ou de escritoras silenciadas pela história literária que ficaram injustamente fora do cânone não só de autoras brasileiras, mas também estrangeiras, como é o caso da publicação da tradução do diário de viagem da Baronesa de Langsdorf, em 2000; da tradução do livro da feminista francesa Flora Tristan, *Peregrinações de uma pária*. A mais recente obra de escritora estrangeira publicada pela Editora é a referida anteriormente *Cidade das Damas*, do século XV. Além de traduções, a Editora Mulheres publica ensaios, estudos críticos sobre escritoras, índices bibliográficos, dicionários, antologias e uma série de estudos sobre questões de gênero. Graças ao importante projeto de resgate a Editora vem contribuindo para um redirecionamento da crítica literária brasileira, e incentivando pesquisas sobre obras de autoria feminina de literaturas estrangeiras que estão também fora do cânone literário. Para tal resgate percebe-se a importância da tradução para a construção de uma memória literária de autoria feminina.

No caso da literatura medieval, ainda são poucas as obras de escritoras traduzidas para o português. Temos a seguinte lista de obras completas ou seleta de textos literários, poemas, visões, cartas de religiosas medievais, traduzidas em língua portuguesa:

- ✓ Hildegarde von Bingen – *Consciência inspirada do século XII* – Trad. Eloá Jacobina
- ✓ Teresa D´Ávila. *Livro da vida*. Trad. Marcelo Musa Cavallari
- ✓ Teresa D´Ávila – Obras completas. Trad. Adail Ubirajara Sobral e outros
- ✓ Hadewich de Amberes – *Deus, Amor e amante*. Trad. Roque Frangiotti
- ✓ Marguerite Porete – *O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do amor*. Trad. Sílvia Schwart
- ✓ Christine de Pizan – *A Cidade das Damas.* Trad. Luciana Calado Deplagne
- ✓ Christine de Pizan – *O livro das três virtudes.* Edição crítica de Maria de Lourdes Crispim da tradução portuguesa anônima.
- ✓ Maria de França – *Lais*. Trad. Antonio Furtado.

Das obras apresentadas acima, apenas uma foi publicada pela Editora Mulheres. As demais publicações pertencem a Editoras comerciais, comprometidas com a cultura e algumas com a evangelização, como Vozes e Paulinas. Como agentes de intermediação literária responsáveis pela publicação, circulação e divulgação de obras, as editoras colaboram com a definição do público leitor que terá interesse nas obras inseridas no mercado. Justifica-se, provavelmente, o fato de que as escritoras medievais despertem um maior interesse no seio do público leitor oriundo de outras áreas das ciências humanas e sociais do que na área das Letras. De fato, é perceptível a predominância de pesquisas sobre escritoras medievais nas áreas de História e Ciências das Religiões. Os estudos na área de Letras ainda são muito tímidos e gozam de pouco espaço entre os/as pesquisadores/as da área de Gênero e Literatura. Nos anais do último evento do GT Mulher e Literatura da Anpoll, em 2011[14], que contou com mais de 800 inscritos, das 70 sessões, com

[14] Este artigo foi publicado em 2012, portanto, não foi levado em conta o último evento do GT em 2013.

aproximadamente 350 comunicações, apenas uma sessão abordou a produção medieval de autoria feminina, com a apresentação de 5 comunicações sobre escritoras medievais. Duas outras sessões contemplaram trabalhos sobre vozes femininas e representação da mulher na Literatura Medieval, são elas: "Representações femininas: ontem e hoje" e "Escrita de si". Dois trabalhos da primeira sessão destacaram gêneros da literatura medieval, como a pastorela e cantigas de amigo, cujo eu-lírico é feminino, e na segunda sessão, um trabalho contempla o universo medieval, abordando escritos de monjas místicas medievais. Em suma, observa-se nesse levantamento uma porcentagem inferior a 1% de pesquisadores/as que estão trabalhando nessa área. Esse número ainda diminui se considerarmos que dos 8 comunicadores que apresentaram nessas sessões, apenas 4 pertencem à área de Literatura.

Análise do quadro atual dos estudos de obras medievais de autoria feminina: algumas reflexões

Diante do quadro esboçado acerca do lugar dos estudos sobre a produção feminina na Literatura Medieval na área de Letras, algumas considerações podem ser apontadas, no sentido de buscar responder a indagações, por ele suscitadas: Como explicar o pouco interesse por parte dos/as pesquisadores/as que estão na interface de Gênero e Literatura em estudar obras medievais? A tradução literária pode ocupar um espaço de legitimidade para o estudo de obras medievais, considerando os limites da reescrita como agente de intermediação? Que ações devem estar associadas ao projeto de tradução para que os textos escritos por mulheres consigam encontrar espaços no meio acadêmico e possam ganhar não apenas interesse documental, mas também literário?

À primeira indagação, é possível responder, em parte, através das reflexões da pesquisadora Liane Schneider, quando esta

avalia os avanços teóricos, assim como os focos e campos de atuação dos estudos feministas no Brasil:

> [...] exatamente por ter se desenvolvido como campo de pesquisa acadêmica em período bastante posterior ao que ocorreu, por exemplo, em países da Europa e nos Estados Unidos, o foco nos estudos feministas, da "mulher" e de gênero no Brasil já tenham, logo após seu momento de consolidação, sido afetados pelos debates que questionavam o eixo identitário como exclusivamente marcado pelo lugar do sujeito dentro do sistema de gênero. (SCHNEIDER, 2010, p. 71)

Tais desdobramentos dos debates feministas no Brasil, portanto, acompanham a emergência de articular feminismo com ideologia e outras noções oriundas no seio do próprio contexto histórico brasileiro e compreendidas a partir da contribuição dos estudos pós-coloniais. Como aponta Simone Schmidt (2010, p. 212),

> [...] o feminismo passou a reformular seu conceito de identidade, abrindo-o a muitas possibilidades até então não contempladas, inclusive, e principalmente, aquelas experiências subjetivas em que se intersectam diferentes vetores identitários, tais como raça, gênero, classe, etnia, nacionalidade, etc.

As múltiplas interseções dos estudos de gênero, assim como as tendências culturais e críticas como o multiculturalismo, a tradução cultural, o pós-colonialismo, a teoria queer, vêm influenciando os estudos acerca da literatura produzida por mulheres e centralizando-os na contemporaneidade. É verdade que os estudos desenvolvidos no GT Mulher e Literatura contemplam também escritos de outros períodos históricos, como herança de uma tradição da crítica feminista interessada em reestabelecer a genealogia de escritoras e uma tradição literária de autoria feminina. Tais pesquisas

estão vinculadas à linha de pesquisa "Resgate". Apesar de vários estudos se situarem nessa tradição de resgate, observa-se que a quase totalidade das obras estudadas são de autoras do século XIX. Isso se justifica pela maior intensidade na produção feminina nesse século. Consideramos, no entanto, que as reedições de obras de escritoras do século XIX, propostas pela Editora Mulheres foram decisivas para o grande desenvolvimento das pesquisas sobre obras oitocentistas no Brasil. A quase inexistência de escritos de autoras estrangeiras de séculos anteriores ao XIX editados e traduzidos no Brasil é reveladora da ausência de estudos sobre elas. Observa-se visivelmente uma hegemonia das pesquisas sobre a literatura de autoria feminina a partir do século XIX. Mesmo se grande parte dos/as pesquisadores/as do GT Mulher e Literatura tem formação em Literatura estrangeira, as pesquisas continuam centradas no período destacado. Como consequência, temos uma relevante lacuna de pesquisas bibliográficas que tratam de escritoras, cujos escritos inserem-se em uma tradição literária podendo ser considerada como Pré-feminista, como é o caso das autoras que participaram do movimento conhecido como "Querelle des femmes", entre o século XIV e XIX. Por outro lado, a escassez bibliográfica a esse respeito proporciona a continuidade de certa representação acerca da literatura desses séculos anteriores, como é o caso da visão dubyniana de "Idade Média, Idade dos homens".

Essa reflexão leva-nos às outras duas indagações suscitadas a respeito da legitimidade do texto traduzido e do papel do projeto tradutório para essas obras.

A posição do/a tradutor/a de obras escritas por mulheres na Idade Média pode ser comparada a de um/a crítico/a na medida em que a cultura e a tradição presentes na obra de origem são re-escritas para a cultura contemporânea a partir de uma determinada percepção dos elementos literários da obra, e da construção de uma imagem da escritora a partir de um referencial ideológico do/a tradutor/a.

Alguns/algumas teóricos/as da tradução atentam para a importância do funcionalismo no projeto de tradução que busca legitimar o trabalho do/a tradutor/a, enquanto responsável pela apresentação de uma obra e de um/a autor/a em contextos culturais e temporais muito distintos, como é o caso da tradução de textos medievais no Brasil. A funcionalidade estaria ligada à intenção do autor do texto de partida que deveria determinar também a intenção do ato tradutório de maneira explícita no projeto tradutório. Segundo a pesquisadora Alice Leal (2008, p. 115) baseando-se nos teorizadores Hans J. Vermeer, Katharina Reiss, e mais recentemente nas pesquisas de Christiane Nord:

> Deve-se distinguir entre projeto e encargo (ou Ubersetzungsauftrag), uma vez que no primeiro caso, é o próprio tradutor quem inicia o processo de tradução. Logo, são as suas intenções e propósitos comunicativos que ajudarão a compor tal projeto. Um encargo, por sua vez, é uma tarefa recebida pelo tradutor, que deve respeitar as intenções e propósitos comunicativos do iniciador do processo de tradução. De todo modo, a questão da intenção do iniciador do processo tradutório – seja ele o próprio tradutor, ou um editor, ou mesmo uma empresa – terá grande impacto no processo de tradução.

Sem entrar na discussão polêmica que abrange a questão de intencionalidade, e de lealdade da tradução, consideramos fundamentais para a tradução de textos medievais, em particular obras que por alguma razão foram relegadas do cânone, como a maioria daquelas escritas por mulheres em séculos passados, os elementos extratextuais (autoria, meio, classe social, período histórico, nacionalidade e função textual). Concordamos com Virgínia Woolf, para quem "as obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada. (1985, p. 87).

Em relação ao projeto tradutório de textos medievais em contextos tão distintos, consideramos fundamental o cuidado do/a tradutor/a na divulgação da obra, no sentido de permitir ao leitor da cultura de chegada possibilidades de leitura semelhantes à de um leitor do francês arcaico, recorrendo a prefácios, comentários, glossários, notas de rodapé, etc... acrescentando ao tradutor o papel fundamental de crítico literário. As pesquisadoras Anna Palma e Andréia Guerini, no artigo 'A crítica na recepção da tradução de Machado de Assis na Itália", (2011, p. 51) sugere:

> O sucesso de uma atividade tradutória, das obras de uma cultura ou de um autor, eficazmente programada seria produzir uma série de traduções metatextuais (texto + paratexto) tais que passem a integrar a cultura literária do metatexto, permitindo, assim, que a crítica desta cultura possa compreender e, portanto, estudar, um autor estrangeiro a partir do texto traduzido.

Mesmo reconhecendo a difícil missão do traduzir, o tradutor Arnaldo Saraiva confessa ter tentado "obter o máximo de poeticidade no máximo de literalidade, [...] empenhando a dizer em português quase o mesmo que julgo que diz o original occitânico mas também em dizer em português com quase o mesmo teor estético que vejo no original occitânico." (2007, 10). Essa também foi a nossa proposta de ato tradutório de *A Cidade das Damas*, referido anteriormente, na qual pareceu-nos importante permanecer o mais fiel possível do original, a fim de conservar o gosto da escrita medieval, mesmo se aos olhos do/a leitor/a contemporâneo/a algumas passagens pareçam, talvez, um pouco enfadonhas e repetitivas. Nesta linha, prosseguimos a tradução de *A Cidade das Damas* a partir da manifestação do próprio discurso de Christine de Pizan, buscando um estudo minucioso do seu contexto histórico, da bibliografia da autora e levando em consideração sua reputação de "feminista *avant la lettre*".

Durante muito tempo esquecidos pela história androcêntrica, os escritos femininos representam para as críticas literárias do século XXI uma via importante de reconhecimento da participação da mulher como produtora e não apenas como objeto da literatura ocidental. Portanto, cada tradução de obras de autoria feminina representa aos estudos literários uma fonte considerável de análise e um meio de alcançar um número mais amplo de conhecedores/as e pesquisadores/as de obras que até então estiveram fora do cânone. A escritora Christine de Pizan, no último capítulo do *Livre des Trois Vertus,* traduzido para o português como *O Livro das tres vertudes: a insinança das Damas* (2002, p. 209)*,* manifesta tal desejo de reconhecimento, dando voz, de maneira visionária, a toda uma classe de escritoras que a seguiram nos séculos posteriores:

> [...] pensei em mim que esta nobre obra multiplicaria pelo mundo em outros muitos trelados, qualquer que fosse o custo. Seria apresentada em diversos lugares a Rainhas, princesas e altas Senhoras, afim que mais fosse honrada e eixalçada, assi como ela é digna, e que per elas podesse seer semeada antre as outras molheres, [...] Será assoelhada, espargida e poblicada, em todas terras. Como quer que ela seja em lingua francesa – mais é comũũa pelo uniiverso mundo que qualquer outra – nem fica por tanto vaga e nom proveitosa nossa dita obra que durará em o segre, sem descaimento, per diversos trelados.

Últimas considerações

Buscamos trazer um breve balanço acerca do interesse por obras de autoria feminina e da utilização de gênero como categoria de análises nos estudos de literatura medieval no Brasil. Consideramos o resgate da literatura de autoria feminina, através da tradução, como uma ponte possível e necessária para repensar o cânone e o silêncio da história literária acerca da produção de mulheres. A

tradução torna-se, assim, um ato político, ao contribuir para uma reorientação do conhecimento acerca da literatura do período medieval. Proceder à inclusão de obras e escritores/as de determinadas épocas literárias pouco estudadas no Brasil, como a medieval, entre os objetos de pesquisas guiados pelo viés da crítica feminista, seja na perspectiva da história das mulheres, seja na de estudos de gênero, corresponde à busca de construir uma memória literária capaz de desierarquizar a periodização histórica.

A partir desse levantamento, que não pretende ser exaustivo, procuramos principalmente provocar algumas indagações sobre quem determina a difusão de um conhecimento, lhe atribui um valor e lhe impõe caráter universal, e considerar a importância da tradução na promoção de um debate sobre cânone e margem no campo literário, examinando o papel da tradução na desconstrução da representação mais difusa do período que se convencionou chamar de "Idade Média". A tradução pode ser compreendida, portanto, como ato político e forma possível de "descolonização do saber".

Referências

AMBERES, *Hadewich* de. *Deus, amor e amante*: As cartas. *Trad*. *Roque Frangiotti*. São. Paulo: Paulinas, 1989.

ATAS do II Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM. Em: *Humanitas*: Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, Porto Alegre, vol. 21, Tomos 1 e 2, 1998.

AUCLAIR, Marcelle. *Teresa de Ávila*. Tradução de Rafael Stanziona de Moraes. São Paulo: Quadrante, 1995.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Mouton-Bordas, 1971.

CASANOVA, Pascale. *República mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COSTA, Cláudia Lima. "Feminismo e tradução: Sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber". In: STEVENS, Cristina(org.). *Mulher e Literatura – 25 anos Raízes e rumos.* Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, p. 237-256.

CRUZEIRO, Maria Manuela (ed.). *O Espelho de Christine*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987.

D´AVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. Tradução e notas de Marcelo Musa Cavallari; prefácio de Frei Betto; introdução de J.M. Cohen. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

_____. Obras completas. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e outros. – São Paulo: Edições Carmelitanas: Edições Loyola, 1995.

DEPLAGNE, Luciana, Possebon, Fabrício. Anais do II Seminário de Estudos Medievais na Paraíba. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens. Do amor e outros ensaios.* Tr.Jônatas Batista Neto. Ed. 1ª. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FRANÇA, Marie. *Lais*. Tradução e introdução de Antonio L. Furtado; Prefácio de Marina Colasanti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

FRANCO, Hilário. *A Idade Média: Nascimento do Ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

GUERINI, Andréia e PALMA, Anna. "A crítica na recepção da tradução de Machado de Assis na Itália". *Graphos (Cultura e Tradução)*. v. 11, n. 2, 2009. p. 45-53.

HEILBRON, Johan, SAPIRO, Gisèle. "Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas". Trad. Marta Pragana Danas e Adirana Costa. *Graphos (Cultura e Tradução)*. v.11, n. 2, 2009, p. 13-28.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 11ª ed. Paris: Hachette, 1919.

LAURENTIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". In: *Tendências e impasses:* O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEÃO, Ângela Vaz; BITTENCOURT, Vanda O. (Orgs.). *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003.

LEAL, Alice Borges. "Funcionalismo e tradução literária – a intenção do autora no processo de tradução literária". In: TRAVAGLIA, Luiz Carlos e MAGALHÃES, José Sueli (org.) *Múltiplas perspectivas em Linguística*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 113-119.

LIVINGSTONE, Amy. Pour une révision du "mâle". Moyen Âge de Georges Duby (États-Unis)",*CLIO. Histoire, femmes et sociétés*. 8|1998, URL: http://clio.revues.org/318. Acesso em: 10 de outubro de 2012.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Quem é quem na Associação Brasileira de Estudos Medievais?* – Edição revista. Rio de Janeiro: ABREM, 2007.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "O Ofício de Medievalista na Área de Letras no Brasil". In: *Anais Eletrônicos do IX Encontro Internacional de Estudos Medievais: O oficio do Medievalista*. Cuiabá: ABREM, 2011.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Quem é quem na Associação Brasileira de Estudos Medievais?* – Edição revista. Rio de Janeiro: ABREM, 2007. Disponível em: http://www.abrem.org.br/Quem_e_quem_na_ABREM.pdf

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (Org.). *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. São Paulo: Humanistas, 1995.

_____ (Org.). *Fontes primárias da Idade Média – Séculos V-XV*. Cotia/SP: Íbis, 1999, vols. 1 e 2.

_____ (Org.). *Fontes primárias da Idade Média – Séculos V-XV*. Cotia/SP: Íbis, 2005, vols. 3.

_____. "A quem se destinam os estudos medievais no Brasil?". Em: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Atas do III Encontro Internacional*

de Estudos Medievais da ABREM. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, p. 146-154.

MUNIZ, Márcio R. C. "O ofício do medievalista nas Letras: o contexto dos estudos de Literatura". In: *Anais Eletrônicos do IX Encontro Internacional de Estudos Medievais: O oficio do Medievalista*. Cuiabá: ABREM, 2011.

MUNIZ, Márcio. R. C. "Os estudos de literatura medieval no Brasil". *Aedos Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-graduação em Historia da UFRGS*, v. 2, p. 203-212, 2009.

ORSOLY, Tomasovszky. A figura feminina na Literatura Medieval (Século XII-XIII.) Budapest, 2004. [Tese de doutorado defendida na Universidade Eötvös Loránd-Faculdade de Letras], disponível em: http://doktori.btk.elte.hu/lit/tomasovszky/disszertacio.pdf

OTTONI, P. (Org.) *Tradução – a prática da diferença.* Campinas: UNICAMP, 1998.

PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Trad. Antônio Manuel de Almeida Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1996.

PERNOUD, Régine. *Hildegard de Bingen. A consciência inspirada do século XII***.** Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

PIZAN, Christine de. *A Cidade das Damas*. Tradução e introdução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

_____. *O livro das três virtudes* – Edição crítica de Maria de Lourdes Crispim. Lisboa: Caminho, 2002.

_____. *O espelho de Cristina*. Edição e introd. de Maria Manuela Cruzeiro. 1a ed., fac-simil. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987.

PORETE, Marguerite. *O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do amor* Trad. Sílvia Schwart. Petrópolis: Vozes, 2008.

REIS, Roberto. "Cânon". Em: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICHARD, Nelly. "Políticas da memória e técnicas do esquecimento". Em: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ROIG, Jaume. *Llibre de les dones*, o spill. Francesc Almela i Vives, ed. Barcelona: Barcino, 1980.

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

SCHNEIDER, Liane. "Programas de pós-graduação em Letras: onde andará a 'mulher', o 'feminismo', o 'gênero'?". In: STEVENS, Cristina (org.). *Mulher e Literatura – 25 anos Raízes e rumos.* Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 63-79.

SCHMIDT, Simone. "Caminhos de um (des) encontro: gênero e raça em revistas acadêmicas feministas brasileiras". STEVENS, Cristina (org.). *Mulher e Literatura – 25 anos Raízes e rumos.* Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 209-235.

SIGNUM: Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais. São Paulo, números 1 a 10, 1999-2008.

STEVENS, Cristina (org.). *Mulher e Literatura – 25 anos Raízes e rumos.* Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

TELLES, Célia Marques; SOUZA, Risonete Batista (Orgs.). *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Salvador: Quarteto, 2005.

VISALLI, Angelita Marques; OLIVEIRA, Terezinha (Orgs.). *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Londrina: ABREM/ UEM/UEL, 2005, 3 vols.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Hilário Franco: 2001.

GÊNEROS INDOMÁVEIS[1]

Luísa Cristina dos Santos Fontes[2]
(Universidade Estadual de Ponta Grossa)

> Escavando e recordando: A língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois "fatos" nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do

[1] Parte deste capítulo está em FONTES, L. C. S. Helena Kolody, carbono & diamante – uma biografia ilustrada. Tese de Doutoramento. 2012. Orientadora: Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart. Este texto também foi apresentado na última reunião do GT – A Mulher na Literatura, em 2014, na UFSC.

[2] luisa@luisacristina.com

> colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (Walter Benjamin[3]).

Sempre genial no que fazia, Paulo Leminski saiu-se com esta, por ocasião do lançamento de *Agora é que são elas*: "O romance não é mais possível. *Agora é que são elas* é um romance sobre a minha impossibilidade de fazer um romance" (LEMINSKI, 2001, p. 206)[4]. E lançou então a narrativa, em lúdico e atrevido exercício, misturando todo seu repertório e talento como poeta, tradutor, publicitário, agitador cultural, músico e transgressor inventivo de diversas normas. Absolutamente afinada e afiliada à linhagem poética de Leminski, Helena Kolody ancorou o escopo de sua práxis no enigma proposto por este olhar. Ambos produziram poesia, ambos traduziram poesia. O exercício da tradução, *traduttore traditore*, a tradição da tradução, ou transcriação de poesia, como preferia Wilson Bueno, invoca um movimento labiríntico, que traz de volta o passado, poetas traduzem poetas. Convém lembrar o que diz Susana Scramim[5], observando a noção de confim de Maximo

[3] BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. Rua de mão única. *Obras escolhidas*, v. II. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 239-240.

[4] LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

[5] SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente*: história e anacronismo dos textos. Chapecó, Argos, 2007. p. 67.

Cacciari, "a poesia deles (no caso, os poetas tradutores) confina com os textos que eles traduzem". Na obra, amparada por Cacciari, ela "limita" o conceito de confim: "Confim, além de ser um limite que nos separa do outro, é o que nos colocaria cara-a-cara com ele por envolver a noção de fronteira, uma vez que o que está na fronteira está próximo, isto é, avizinha-se do outro". Em procedimento de sobreposição, os tradutores revelaram-se leitores reflexos e poetas estrategistas, dado imprescindível para reportar a carga lírica do texto original.

Esta tradução parentética não é gratuita como derradeira impressão de leitura. Maravilhosa epopeia às avessas. A desordem do imaginário vaticina uma cilada aos incautos. A heurística dos seres de fronteira, o aberto, subsume o *petit pavê*, calçamento de relações entre o real e o irreal, o sublime e o pitoresco, a tradição e a contemporaneidade, o possível e o impossível, a arte e a ciência. A obra difrata a busca de uma materialidade identitária de um ponto recôndito e sombrio do olhar, lime que acolhe mas que pode eliminar. Onde a imagem não é apenas aquilo que vemos, mas também aquilo que nos olha e nos assombra, remetendo-nos a um lugar onde não estamos, a um mundo que não conhecemos, permitindo a invasão de um outro que alcança nossa exterioridade mais íntima. Aí se realiza o ritual antropofágico da literatura (*lit et ratures,* leito e rasura) latino-americana[6]. Imanência. Paradigmática, a poesia visual verbal de Josely Vianna Baptista, notadamente em *Corpografia*[7], no jogo de reflexos, reflete-se. Gênero marcado pela desconfiança. Inventa e se inventa. De certa maneira ficcionaliza-se e, para tanto, as ilustrações de Francisco Faria são mais que simplesmente ilustrativas.

[6] Já abordei o assunto em FONTES, Luísa Cristina dos Santos. Zooscopia fabulosa: zoom de Archimboldo a Wilson Bueno. In: RENK, Arlene. *Revista Grifos*. Chapecó: Argos, n. 20-1, jun-dez 2006. p. 57-68.

[7] Ed. Iluminuras, 1992. Com ilustrações de Francisco Faria.

Mais que híbrido de história e crítica, mais que gênero – mas que gênero! – é preciso um formato, uma ilha a conformar o dito e o não-dito. Conformações... Ante o impasse de formalizar a biografia da escritora Helena Kolody, limites em confronto permeados por uma noção de tempo como memória, repetição, déjà-vu... A sincronia intesecta a diacronia. O formato por que optei, insularidade necessária, guarda traços de muitos livros – *composite* de procedimento. A eterna busca pelos imponderáveis...

A experiência umbilicalmente lincada à modernidade, a da indecidibilidade, do não-saber, também manifestou-se efetivamente na leitura de *Uma casa sem cor*, de Zahidé Lupinacci Muzart[8]. A primeira narrativa da notável pesquisadora é classificada pela própria editora como coleção infanto-juvenil, a ficha catalográfica da obra indica: literatura infantil. A experiência do informe permite-me concordar com Kelen Benfenatti Paiva[9], ao constatar que a autora fez um livro sem destinatário. A narrativa permite que tanto adulto quanto criança compartilhem um mesmo universo complexo de maneiras diversas e intensidades diversas. Afinal, como pontua Kelen Paiva, a solidão, "a morte e a dor da ausência fazem parte de cada um de nós, inevitavelmente, em algum momento de nossas vidas"[10], muito embora não sejam temáticas muito comuns em livros com, digamos, este perfil de público alvo. Bem, como compreende Gloria Kirinus, ao avaliar as manifestações poéticas na infância: "Daí nasce o universo mítico, abrigo e ventre de nossas primeiras metáforas. O que não se vê e não se sabe, adivinha-se, intui-se, inventa-se, subjetivando o mundo visível e o invisível"[11]. Em *Uma casa sem cor*:

[8] Lançado em 2008, Florianópolis, Ed. Mulheres, com ilustrações – que também têm bem mais que caráter meramente ilustrativo – de Márcia Cardeal.
[9] PAIVA, Kelen Benfenatti. Uma história de solidão. In: *Revista de Estudos Feministas*. vol. 18, n. 1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, jan-abr 2010. p. 1116.
[10] Apud, p. 1117.
[11] KIRINUS, Gloria. *Synthomas de poesia na infância*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 23.

> Bruxas, só conheço das historinhas. E também de filmes e de ouvir meu pai contar que bruxas são apenas mulheres que sabem mais do que os homens e que têm poderes de cura, poderes que os outros não têm e por isso falam mal delas... (MUZART, 2008, p. 16)[12]

Capa do livro *Uma casa sem cor*, de Zahidé Lupinacci Muzart. Ilustrado por Márcia Cardeal, foi lançado em 2008, pela Editora Mulheres, Florianópolis.

A metáfora mais usada para historiadores e biógrafos que buscam recriar a trajetória de uma personalidade ou um instante específico da história é a do garimpo. Mas no caso de Helena Kolody[13], o garimpeiro mais persistente corre o risco de desanimar. Poucos anos depois de sua morte, os filões mais promissores

[12] MUZART, Zahidé Lupinacci. *Uma casa sem cor*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008. p. 16. A mediação da autoria é muito evidente.

[13] Alguns aspectos relativos à escritora Helena Kolody estão em: FONTES, Luísa Cristina dos Santos. *Helena Kolody, carbono & diamante* – uma biografia ilustrada. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutoramento. 2012. Orientadora: Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart.

já foram vasculhados, revistos, expostos por seus pesquisadores e admiradores. Mesmo assim, a vida longa dessa ilustre cruz-machadense (1912-2004) continua cheia de dispersões e lacunas instigadoras. Por isso, percorrer a trajetória de Helena – para usar outra imagem batida – tem sido como montar um *puzzle*. Ou melhor, construir um mosaico, já que muitas peças originais se perderam. Procedimento de exacerbação. Pelas vias imprevisíveis da elipse, foi preciso, por vezes, materializar o vazio, o silêncio, entrevistos no detalhe. Ficcionalizar... Lucia Castello Branco já assinalara o fato: "Talvez a maneira menos agressiva de abordar a questão das relações entre o feminino e a escrita seja também a maneira mais radical: aquela que envereda pelo impossível do discurso, pelos silêncios do inominável..."[14]. Com a poeticidade que lhe é peculiar, o autor se tutelou, achou alguém para falar por ele, Helena Kolody tergiversa:

> **Significado**
> No poema
> e nas nuvens,
> cada qual descobre
> o que deseja ver[15].

Não é sempre que uma fada madrinha vira padroeira e de padroeira vai à categoria de musa absoluta. Quase uma unanimidade... é, quase... muito embora já santa e padroeira da poesia, devidamente entronizada por Paulo Leminski. Reverberam nos textos críticos sobre Helena Kolody o aval de Alice Ruiz, Andrade Muricy, Arnaldo Antunes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Euclides Bandeira, Italo Moriconi, Miguel Sanches Neto,

[14] BRANCO, Lucia Castello. Notas sobre uma memória feminina. In: ____: BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 145.
[15] KOLODY, Helena. *Viagem no espelho.* Curitiba: Criar, 1988. p. 30.

Nelly Novaes Coelho, Olga Savary, Paulo Leminski, Paulo Venturelli, Roberto Gomes, Rodrigo Júnior, Sérgio Rubens Sossélla, Sylvio Back, Tasso da Silveira, Temístocles Linhares, Valêncio Xavier, Wilson Bueno, Wilson Martins, entre muitos outros, ao longo do século XX e transbordando-o. Todos seus contemporâneos, de Euclides Bandeira, nascido em 1877, a Miguel Sanches Neto, nascido em 1965. Beira a milagre! Independentemente de gênero, circulou, aliás, circula, com desenvoltura, entre todas as turmas literárias: os românticos, os simbolistas, os haicaístas, os parnasianos, os modernistas, os espiritualistas, os vanguardistas, os pós-modernos... Nobilitação necessária? É... quase uma unanimidade...

Helena Kolody é toda uma surpresa: uma existência para lá de recatada, sem vaidades ou mundanidades, num diapasão de sacerdócio (como afirma veementemente o cineasta Sylvio Back[16]). E daí brota uma poesia exuberante, *effroyable*, elevada à quintessência da invenção e do confessional, excesso de memória que se reproduz. Autora de uma obra de indiscutível originalidade e permanência. A força lírica de sua palavra contida, enxuta, despoja-se ainda mais para fluir como se fora uma epifania, em torno dela, seu memorial atávico, sua religiosidade quase ímpia, seu estar aí na própria arquitetura do poema. Palavra-imagem, não apenas do que vemos, mas também daquilo que nos olha e assombra. Beira à autobiografia. Quase centenária, colecionadora de recordações, audíveis e visíveis, como conceber a questão do antes e do depois na nossa própria história?

Considerando que a literatura é o campo propício para se observar, entre outras coisas, a construção de subjetividades[17] a

[16] In: *O Estado do Paraná*, 11 out. 1992. Almanaque. p. 1.

[17] Foucault e Maingueneau são referenciais no assunto. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996. MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Apperzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

partir da tensão que se estabelece entre lugares sociais e familiares, histórias individuais e modos narrativos, a identidade da mulher que emerge em todos estes textos (como objeto que se apresenta e como sujeito que se escreve) constitui-se pela interseção e tensão entre estes elementos. "Afinal, eu vivi, ou sonhei que vivi?"[18]

Em cada um dos textos, em cada um dos objetos, os pontos de conexão se dão através de distintos esquemas narrativos e propõem diversos modos para a construção de uma identidade de mulher escritora, que se relacionam com o conjunto de significados sociais, históricos e discursivos com que podem ser pensados em cada caso. O que lhe faculta valor de eternidade, remetendo novamente a Benjamin.

Antes de mais nada, foi preciso separar as informações confiáveis das falsas, das fantasiosas e/ou das distorcidas. Entre elas, por exemplo, Helena Kolody teria sido uma industrial, teria casado, teria dado aula em um colégio onde nunca entrou, teria... teria... os textos portadores deste tipo de informação, absolutamente equivocada, não integraram o escopo da pesquisa. Depois, acrescentar dados, imagens e relatos que permitissem conhecer um pouco mais o tempo em que ela viveu e os cenários por onde transitou, no entanto, sem as amarras discursivas (como se isso fosse possível) que suas próprias circunstâncias biográfico-geracionais lhe emprestaram, corroborando Flora Süssekind[19].

As influências e as orientações, a linguagem, o método de criar, seus afetos, o viver e a morte são alguns dos assuntos que vêm à tona no esforço feito para se captar a dimensão *edelweiss*[20] da autora, de modo a que deixassem de parecer fugidios. A *edelweiss*,

[18] "Efêmera", in: *Viagem no espelho*, Curitiba: Criar, 1988, p. 156.
[19] SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária* – polêmicas, diários & retratos. 2.ed. revista. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2004. p. 16.
[20] Título de poema do livro *Música submersa* (1945) repetido em *Viagem no espelho* (1988).

original dos Alpes europeus, nasce em rochas, em geral a uma altitude de 1700-3400 metros acima do nível do mar. É considerada a verdadeira flor do amor, pois, conta-se, alguém arriscou a própria vida, escalando montanhas para colhê-la. É planta perene, tem a propriedade de se preservar por muitos e muitos anos. E Helena, muito provavelmente percebendo que sua biografia um dia se concretizaria, deixou incontáveis recortes de sua história registrados nas inúmeras entrevistas que, sempre com muito entusiasmo e generosidade, concedeu. Colecionou incontáveis cartas, agendas, rascunhos, recortes de jornais e revistas... Há neles lembranças e rememorações sobre práticas culturais, sociais, religiosas, escolares, familiares, pessoais e íntimas. Verbos que abdicam do sentido único, que permitem a proliferação.

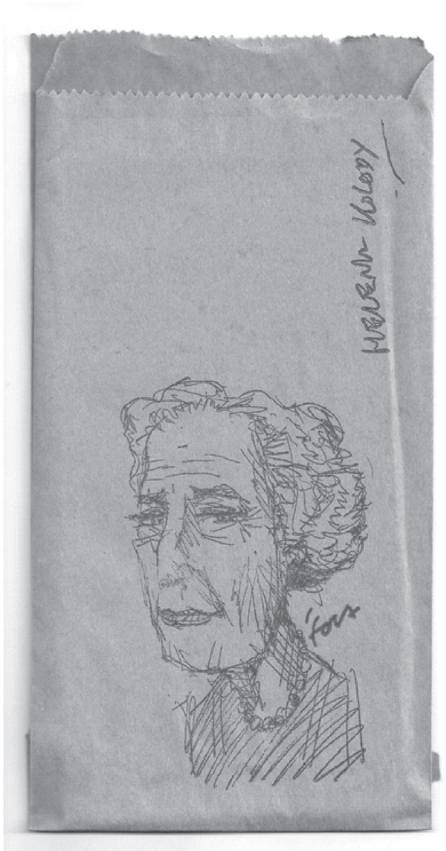
Achados nada fortuitos. Precioso relicário de sentimentos e fantasias, a biografia ganha o estatuto de ficção, como tal é a representação, re-presentação, performance. Conforme assinala Maria Thereza Bernardes[21], na consciência dos pesquisadores de hoje, na interpretação (re-visão) do passado, nada é tão importante quando se proferem juízos sobre situações vividas por outros do que ouvi-los e compreendê-los através de resgate de suas vozes (imagens e objetos também falam) fixadas em múltiplos documentos. Na dispersão, as amostras se multiplicam, se re-apresentam, negam, intensificam, aumentam, diminuem, caminham à deriva, procuram.

Não é absolutamente inesperado, portanto, a repercussão de seus versos pelos mais diferentes canais. Tal repertório de experimentos, não obstante o caráter laudatório, postulam sua dimensão e seu acronismo. Para ir além, nessa procura de um *plus* biográfico[22], sua imagem, seu perfil, físicos, "reais", emergem com escopo

[21] BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?* Rio de Janeiro – século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989. p. 175.

[22] "Em préstimo" a Tânia Regina Oliveira Ramos. "Talentos e formosuras: novas vozes, novos espaços". In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria

de profunda coerência em dois filmes. *A Babel da Luz*, de Sylvio Back, e *Helena de Curitiba*, de Josina Melo, encantam pela grafia de vida de uma escritora que sabia de todos os seus ângulos, suas esquinas. Diante das câmeras – o que é possível observar também em fotografias –, soube criar para si – e projetá-la – uma personalidade forte e definida, cujos traços surgem abundantemente.



Folhas em papel *kraft*, encartadas em "pacote de pão", reúnem poesias de Helena Kolody lançadas pelo Projeto Pacote de Poesia, do SESC, em 2008. Foto de Luísa Cristina dos Santos Fontes.

Vasconcelos. *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 37.

Juntando fragmentos, reflexões e genuflexões que calaram em nosso espírito, propomos uma imagem da "Helena de Curitiba"[23], tomando como eixo suas relações com a vida, as facetas da mulher e da escritora, para muito além e aquém dos seus 91 anos muito bem vividos. Sua pré e pós-história. Textos e ícones justapostos, colhidos na obra publicada e entre documentos de acervos públicos e particulares, constituem esta sua biografia em uma estrutura aberta, na qual se pode acompanhar trajetos do indivíduo, da artista e da intelectual. Nádia Battella Gotlib, biógrafa de Clarice Lispector[24], estabelece algumas diretrizes para o gênero:

> O gênero da "Biografia" pressupõe um repertório de recursos que são usados objetivando a definição de um perfil, ou de um caráter, ou da personalidade do biografado, que aí aparece a partir de seu percurso de vida. Assim sendo, de que vale esta vida grafada, sem o seu estatuto de projeção de, ou de construção a partir de quem a viveu? Fatos e documentos significam enquanto tal, enquanto biográficos, como substâncias que incorporam um ser, traduzindo-lhe experiências, que nos chegam como se fossem verdades, atestadas que são pela condição de manifestações de vida de alguém, que conhecemos, de modo mais ou menos direto, alguém que sabemos, pelo menos, quem foi, através de traços: nome, nacionalidade, atividades, emoções, desejos, ansiedades, aflições...[25]

Apesar da modalidade "biografia" viver um bom momento em termos editoriais, seja em qual formato se apresentar (biografia propriamente dita, autobiografia, narrativa de si, história de vida,

[23] Empresto o epíteto que nomina o documentário da cineasta Josina Melo, sobre Helena Kolody, referenciado na sequência.
[24] Coincidência na ascendência de Helena e Clarice: *Ukrayina*.
[25] GOTLIB, Nádia B. Clarice Lispector biografada: questões de ordem teórica e prática. In SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Gênero sem fronteiras*: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997. p. 15.

história de vida, perfil...), o gênero ainda foi muito pouco avaliado por pesquisadores. Ao refletir sobre o assunto em *Biografismo*[26], Sergio Vilas Boas conclui que uma história da biografia ainda está para ser contada.

Para Vilas Boas, as vidas e as obras (do biógrafo e do biografado), em sentido amplo e ilimitado, estão imbricadas em uma mesma aventura – a aventura das interpretações possíveis e das compreensões necessárias. De maneira idêntica, vida e obra são indissociáveis. Nesse sentido, não há como escapar à condição de que somos sujeitos que lidam com outros sujeitos, portanto a compreensão envolve também afetos. Perpassando o biógrafo Alberto Dines, releva que o biógrafo não pode se fechar somente no seu personagem central: "acredito em multibiografias... biografias são, na verdade, multibiografias, compartilhadas, estendidas, plurais" (p. 23). Vale dizer: "o biógrafo do biógrafo do biógrafo encontra-se num jogo de espelhos que pode nos levar ao infinito"... (p. 24) O procedimento biográfico expõe o trânsito entre ficção e realidade, posiciona-se a favor da atribuição de sentidos, nomeia (Derrida nos lembra: dar o nome é dar sentido[27]). A modernidade colocou a aporia.

> Transgredir é essencial na arte biográfica. Mais do que gênero literário, a biografia é um desacato. Insubordinação contra a morte, fixação na vida, exercício de suscitação, ressuscitação dos finados e esquecidos. [...] O biografado recusa desaparecer e o biógrafo transpõe o ponto final [...].[28]

A transgressão confirma o que é sagrado. Convém ponderar: na tentativa de garantir uma interpretação, deve-se considerar

[26] São Paulo: UNESP, 2008. p. 19.
[27] DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002. p. 45.
[28] In: BOAS, 2008, p. 23.

que o artista não é uma entidade sagrada, muito menos que sua obra se constitui de forma isolada ou auto-suficiente. Conforme registra Pierre Bourdieu[29], o artista é um ser que, como qualquer outro profissional, se estabelece a partir das tensões do campo de poder, das apostas que ele faz, das experimentações, de avanços e recuos. A vida do escritor está à sombra de sua escrita, contudo a escrita é sua forma de vida. A vida não está na obra, nem a obra na vida, mas há um envolvimento recíproco, constitutivo. Ou seja, não existe gesto biográfico cujo significado seja independente das reivindicações estéticas que fundamentam uma obra. Reflexo? Para ser um tantinho mais exata, valho-me de uma imagem cara a Helena Kolody – o espelho –, como representação de reflexo, *reflectĕre*, reflexão. Vida-obra [re]flectida.

> A cada giro de espelhos,
> muda o vitral da vivência.
> Não permanece a figura.
> Nem um desenho regressa.[30]

Em *Crítica Cult*, Eneida Maria de Souza define o gênero como lócus de uma enunciação migrante, identidade híbrida: "A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos"[31]. Ao escolher tanto a produção, digamos, ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica –, a crítica biográfica desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise. A proliferação de práticas discursivas consideradas extrínsecas à literatura, como a cultura de massa, as biografias propria-

[29] BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 111.
[30] KOLODY, Helena. "Caleidoscópio". In: *Viagem no espelho*, p. 77.
[31] "Notas sobre a crítica biográfica". In: SOUZA, 2002, p. 111.

mente ditas, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis regidas pelo mercado, representam uma das marcas da pós-modernidade, e possibilitam uma abertura textual que a crítica literária mais tradicional não considera.

Ante a possibilidade de se deixar seduzir pela relação naturalista e causal entre vida e obra, o deciframento arqueológico foucaultiano constitui a "condição de conhecimento" por preconizar o deslizamento dos discursos entre si e o lugar intermediário ocupado pela crítica biográfica. Eneida Souza avança: "A origem, fantasma e vazio da árvore genealógica, é entendida no seu estatuto de invenção e se descarta de qualquer ilusão de princípio fundador ou de autenticidade factual. A invenção passa a ser tributária da força dos discursos e da retórica interpretativa"[32].

Entre as particularidades elencadas por Souza a respeito da crítica biográfica, destacamos a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época, isto é, referências à tradição literária. Ou seja, os fatos da experiência são encenados no texto literário como uma representação do vivido, os grandes temas (os pequenos também) universais são vislumbráveis nos interstícios entre arte e referente biográfico.

Híbrido de história e literatura. Híbrido de ficção e crítica. Quais os limites das duas em relação não mais à realidade, mas em relação uma com a outra? Vertigem...

Como bem lembra Rita T. Schmidt, em reflexão a respeito dos rumos do GT A Mulher na Literatura (ANPOLL) após seus 25 anos de criação, "as fronteiras encenadas nas teorias feministas, de modo geral, estão caracterizadas pela transgressão das divisões disciplinares, experimento metodológico de investigação e de

[32] "Notas sobre a crítica biográfica". In: SOUZA, 2002, p. 119.

compreensão de nossos objetos"[33]. Rememorada esta orientação que investe em des-velamentos subjetivos, a título de justificativa, assevero: assumi a opção pelo desconforto da não-unanimidade teórica, da não-inamovibilidade, ao caráter finito da leitura estereotipada. Plurivocalismo, mesmo com vozes a descoberto. *Establishment* crítico deslocado, opto pelo convite à re-flecção, a in(não) certeza, à busca. Ao entre-lugar. A todos os "trans" (transculturalismo, transdisciplinariedade, translatividade, transmigração, transitoriedade, trânsito...). Ao aleatório. Dirijo o acirrado debate que a escolha possa provocar à dicção múltipla, no entanto coerente, de Helena Kolody.

Por fim, o problema da História, o problema do esgotamento do tempo, o problema do esgotamento da disciplina, se justificam principalmente pela forma como se definem hoje. Carbono e diamante, conformações acordam um mesmo objeto, sem hierarquização deliberada, apenas regimentos diferentes que não necessariamente se confrontam. Pureza, resistência e riqueza. Acareação, mesmo que no reflexo de um espelho. Para além de poética, há na visceralidade da experiência de vida uma maneira de frear a semiose, a multiplicidade, a pluralidade, *ad infinitum*? Qual é o limite? Neste amálgama em que cabem os dias e os trabalhos de Helena Kolody, repleto de significados, sobressai sempre seu fundo compromisso com a humanidade.

Afinal... Contar uma vida, a partir de sua inscrição na literatura, questionando sua identidade, o mundo que a cercava e o sentido de sua existência. A interpretação biográfica conformou um livro. O livro *Helena Kolody, carbono e diamante:* uma biografia ilustrada (originado pela tese homônima) será uma prazerosa homenagem ao universo de Helena, no tempo em que se comemora

[33] SCHMIDT, Rita Terezinha. "Revisitando a mulher na literatura: horizontes e desafios. In: STEVENS, Cristina (org.). *Mulher e Literatura – 25 anos:* Raízes e rumos. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010. p. 257-270.

seu centenário. Em cada página, procuramos recuperar os temas e os valores que a cativavam e que ela defendia, sua delicadeza e sua grandeza, o espírito ímpar que faz de sua obra um tesouro literário. Vida em insondável devir. A biografia é mais que gesto de repetição, "ação de subir até a origem", seu estatuto é o do conhecimento e do reconhecimento. Caberá a cada leitor o procedimento de posfaciar, uma tradução possível: híbrido de crítica e ficção.

Pós-combustor
Rose is a rose is a rose is a rose
Gertrude Stein, 1913

Referências

BACK, Sylvio. *A Babel da Luz*. Direção: Sylvio Back. Curitiba: 1992. 1 fita de videocassete (10 min): son.; color.; 35 mm.

_____. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 11 out. 1992. Almanaque. p. 1.

BAPTISTA, Josely Vianna; FARIA, Francisco. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. Rua de mão única. *Obras escolhidas*, v. II. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 239-240.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?* Rio de Janeiro – século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

BOAS, Sérgio Vilas. *Biografismo*. São Paulo: UNESP, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANCO, Lucia Castello. Notas sobre uma memória feminina. In: _____; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 145-154.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.

FONTES, Luísa Cristina dos Santos. Zooscopia fabulosa: zoom de Archimboldo a Wilson Bueno. In: RENK, Arlene. *Revista Grifos*. Chapecó: Argos, n. 20-1, jun-dez 2006. p. 57-68.

_____. Seminário Internacional Fazendo Gênero 8, 2008. *Anais...* Florianópolis: Ed. Mulheres, UFSC, 2008. 1 CD-ROM.

_____. Helena Kolody, carbono & diamante – uma biografia ilustrada. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutoramento. 2012. Orientadora: Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

GOTLIB, Nádia B. Clarice Lispector biografada: questões de ordem teórica e prática. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Gênero sem fronteiras*: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997.

KIRINUS, Gloria. *Synthomas de poesia na infância*. São Paulo: Paulinas, 2011.

KOLODY, Helena. *Viagem no espelho.* Curitiba: Criar, 1988.

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MELO, Josina. *Helena de Curitiba*. Direção: Josina Melo. Edição: Fernando Severo e Josina Melo. Curitiba: Josina Melo Produções, mar. 2005. 32 min. VHS.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obraliterária*. Trad. Marina Apperzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Uma casa sem cor*. Ilustrado por Márcia Cardeal. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

PAIVA, Kelen Benfenatti. Uma história de solidão. In: *Revista de Estudos Feministas*. vol. 18, n. 1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, jan-abr 2010. p. 1116.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Talentos e formosuras: novas vozes, novos espaços. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Revisitando a mulher na literatura: horizontes e desafios. In: STEVENS, Cristina (org.). *Mulher e Literatura – 25 anos:* Raízes e rumos. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010. p. 257-270.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente*: história e anacronismo dos textos. Chapecó, Argos, 2007

SOUZA, Eneida Maria de. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2002. p. 111-120.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária:* polêmicas, diários & retratos. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2004.

JUANA MANSO – Uma exilada em três pátrias[1]

Luiza Lobo
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

De Buenos Aires ao exílio

Este trabalho[2] tem como objetivo estudar a obra da escritora argentina Juana Manso, que se exilou da Argentina e viveu no Brasil parte de sua vida, no século XIX, onde contribuiu para o feminismo e a educação das mulheres fundando *O Jornal das Senhoras* em 1º de janeiro de 1852. Essa revista continha artigos sobre "modas, literatura, belas-artes, teatro e crítica", e continuou até 1855.

[1] Esta é uma versão revista do artigo publicado na revista *Gênero*, Niterói, v. 9, nº 2, 1º sem. 2009. p. 47-74. ISSN: 2316-1108. LINHA DE PESQUISA deste artigo na presente edição digital da ANPOLL, grupo Mulher na Literatura: RESGATE.

[2] Agradeço a Carlos Hasenbalg (que foi professor e pesquisador do IUPERJ, da Universidade Cândido Mendes), pelas diversas informações a respeito da política portenha e argentina, do período que vai da Independência até o regime de Rosas, em geral considerado como de caos pelos hispano-americanos, e em particular pelos argentinos.

Contudo, três meses depois de sua criação por Juana, já tinha uma segunda diretora, e um ano depois uma terceira. Foi nesta revista que publicou seu romance histórico argentino, em português (exceto o título), sob a forma de folhetim: *Misterios del Plata, romance histórico contemporáneo*, escrito em 1846 e publicado naquele ano, em 27 números, naquele ano. O romance tem o tema e o foco de interesse para a sua pátria natal, a Argentina. Dessa forma, pertence à literatura argentina, como discutirei adiante.

Juana Paula Manso de Noronha nasceu a 26 de junho de 1819 em Buenos Aires e faleceu nesta cidade em 1875. Vivenciou a experiência do exílio quando seu pai escapou da ditadura argentina de Juan Manuel Rosas (1793-1877), que assumiu o governo em 1829. Inicialmente a família exilou-se no Uruguai, depois viajou para o Brasil, onde Juana se casou, em 1844, com o violinista português Francisco Sá Noronha. O casal então mudou-se para os Estados Unidos, onde ele foi tentar a carreira artística. Tiveram duas filhas, a primeira nascida nos Estados Unidos e a segunda em Cuba, durante a viagem de retorno ao Brasil, em 1852.

Nos Estados Unidos viveram em Washington e Filadélfia, e foi nesta última cidade, em 1846, que Juana esboçou seu romance político *Misterios del Plata*, o qual finalizou na fortaleza de Gragoatá, em Niterói, onde habitou durante cinco meses. Estranhamente, embora o título do romance *Misterios del Plata, romance histórico contemporáneo*, estivesse em espanhol, o texto saiu publicado em português, incompleto, na revista literária *O Jornal das Senhoras*, do primeiro número (1º-01-1852), até o 27º (*OJS*, número 27, tomo 2, 4 julho 1852, p. 8).[3]

Em 1852 Juana naturalizou-se brasileira apenas com o objetivo de estudar Medicina, sonho nunca realizado, pois sua matrícula

[3] Neste ensaio, as referências serão feitas a partir desta publicação em folhetim, em português, sob as iniciais *OJS*.

foi rejeitada na Escola de Medicina, por ser mulher. Um ano após seu retorno à Corte do Rio de Janeiro, em 1853, o marido músico abandonou a família e voltou para Portugal com outra mulher. Também em 1853, Juana Manso retornou definitivamente a Buenos Aires.[4]

Na capital argentina, em 1859, Juana Manso é nomeada por Sarmiento diretora da primeira escola mista da cidade e publica um livro sobre Pedro Varela, passando a escrever artigos para alguns jornais argentinos. O retorno de Juana Manso à Argentina provavelmente deveu-se a três fatores: o término do seu casamento, a recusa a seu ingresso na Escola de Medicina, e, principalmente, o fim da ditadura de Juan Manuel de Rosas (1829-1852).

Na encruzilhada entre o Brasil e a Argentina

Foi com o nome de Joanna Paulo (sic) Manso de Noronha que a escritora argentina publicou seu único romance, *Misterios del Plata*. A publicação desse romance histórico-político, sob a forma de folhetim, e incompleto, deu-se com muitos erros de impressão, forte imprecisão vocabular, transmitindo a ideia de ser uma tradução um tanto descuidada e feita pela própria autora, talvez pressionada

[4] A literatura realista hispano-americana ligada à figura do "*gaucho*" dos pampas é posterior a Juana Manso de Noronha, como o *Fausto*, de Estanislao del Campo, de 1866, e o *Martín Fierro*, de José Hernández, de 1872. *El Moreno*, poema autobiográfico e popular, inclui um desafio de guitarra de um *gaucho* com Martín Fierro. Para esta biografia, ver Eliane Vasconcellos, "Joana Paula Manso de Noronha" (in Muzart, 1999, p. 228-49, p. 228). A pesquisadora cita as biografias de Jim Levy, "Juana Manso. Argentine Feminist", Bundoora, La Trobe University, Institute of Latin American Studies, 1977, p. 2-16; Mareia Velasco y Arias, *Juana Paulo Manso* (Buenos Aires, 1937); e Manson Guaglianone de Delgado Filho, "Juana Manso, una vida al servicio de la cultura" (Buenos Aires, 1968).

para publicá-lo desde o primeiro número da revista.[5] Só em 1924 sairá a edição completa em espanhol, póstuma, sendo que a escritora falece em 1875, em Buenos Aires. Nesta edição portenha, seu nome aparece como Juana Manso de Noronha,[6] e o acréscimo de um subtítulo, *Los misterios del Plata, Episodios históricos de la época de Rosas escritos em 1846*, com prólogo e revisão de Ricardo Isidro López Muniz, acrescido de um capítulo contendo um epílogo e notas explicativas. O novo título parece reconhecer que o livro se insere mais no gênero político do que no de romance histórico propriamente; além disso, o subtítulo "episódios" indica a fragmentação do enredo, que não se constrói de forma literária, compondo um enredo romanesco, mas antes se prende à descrição cronológica de fatos políticos e biográficos um tanto romanceados. Com efeito, o objetivo precípuo é quase didático, visando a invectivar contra a ditadura de Rosas, que se abateu sobre a Argentina de 1829 a 1852, defender o liberalismo enciclopedista utópico e a liberdade democrática, além de revelar o sonho de reanexar à Argentina as províncias perdidas do Paraguai e do Uruguai.

O enredo está intimamente ligado à história política da Argentina e quase não tem relação com o contexto brasileiro, apesar de o folhetim ter saído em português, e não houve praticamente influência de Juana Manso no Brasil, à época. A escritora só esteve no Brasil devido ao exílio do pai, ou na esperança de estudar

[5] Como amostra dos inúmeros erros de revisão, gramática e regência que o folhetim apresenta, na versão em português, publicado in *O Jornal das Senhoras* (*OJS*, nº 10, 7 março 1852, p. 77). O nome do Dr. Alsina é por vezes grafado com c; outro exemplo é "Havião já alguns minutos" (*OJS*, nº 3, 18 jan. 1852, p. 21); os nomes de locais e do barco são traduzidos, assim como o da personagem Simón, também denominado Simão, e a província de Mendoza aparece como Mendonça (*OJS*, nº 5, 1º fev. 1852, p. 36).

[6] Atualmente há uma tendência em cortar o sobrenome do marido, quando a mulher se separa dele. Por isso, a escritora é constantemente denominada Juana Manso.

Medicina. Terminados o casamento e a ditadura de Rosas, retornou imediatamente a Buenos Aires. Ela teria publicado o romance em inglês, se tivesse permanecido nos Estados Unidos; José Mármol, seu amigo íntimo, publicou *Amália* durante seu exílio no Uruguai, mas não por isso é considerado autor uruguaio. O fato de ter publicado nos Estados Unidos e ter nacionalidade daquele país não torna a argentina María Luisa Bombal uma escritora norte-americana. O tema, o contexto, as personagens do romance de Juana Manso fazem parte da história e da política argentinas e pertencem a essa literatura. A própria escritora parece filiar seu folhetim a sua pátria natal pelo tema e pelo título, *Misterios del Plata*.

O simples fato de publicar uma obra no exterior não torna seu autor pertencente à literatura daquele país. Exilado, o escritor continua a pertencer ao país onde nasceu e onde guarda suas raízes, enquanto sua obra permanece numa relação intercultural com seu país nativo. É justamente o caso da escritora argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892), uma das mais significativas da América Latina do século XIX, que publicou a maior parte de sua extensa obra literária no Peru, durante o exílio político do marido, o oficial do exército boliviano, Juan Manuel Isidoro Belzú.[7] Nesse

[7] Sousândrade publicou três edições do *Guesa errante* em Nova York, onde se autoexilou durante quinze anos, e a edição definitiva do poema, intitulado *O Guesa*, em Londres, ambos em português, mas continua pertencendo à literatura brasileira. José María Heredía publicou em espanhol "En una tempestade: Al Huracán" em Nova York, em 1825, poema que se tornou muito famoso pela tradução de William Cullen Bryant, e nem por isso seu poema se tornou parte da literatura norte-americana. O escritor argentino Júlio Cortázar publicou quase a totalidade de seus livros em Paris, mas ninguém considera sua obra parte da literatura francesa. María Luisa Bombal, casada com um norte-americano, viveu décadas nos Estados Unidos, onde produziu sua obra, mas continua a ser considerada chilena, apesar de ter vivido na Argentina também. O elemento complicador é que o folhetim de Juana Manso saiu em português, mas visivelmente numa tradução, embora a língua apenas não seja um elemento decisivo, como nos poemas escritos em inglês por Fernando Pessoa, que não deixa por isso de pertencer à literatura portuguesa e à língua de adoção. Ter-se naturalizado brasileira

caso, evidentemente, não houve troca de idioma devido ao país do exílio. Manuela Gorriti foi contemporânea de Juana Manso (1819-1875) e manteve um famoso salão literário em Lima, que recebia às quartas-feiras um grupo de 40 intelectuais. Lá abriu escolas para mulheres e um jornal.[8]

Assim, os fatores que determinam a nacionalidade de uma obra são sua estrutura, tema, contexto, além do local de nascimento do autor, sua língua, história e cultura, e não o país em que se exilou por algum tempo ou onde publicou alguma obra.

A historiografia do passado, no afã de recuar o máximo possível a data do surgimento do primeiro romance de autoria feminina brasileira, levantou a hipótese de que Teresa Margarida da Silva Orta ou Horta (São Paulo, 1711 ou 1712-Belas, Portugal, 1793) tenha sido a primeira romancista brasileira apenas pelo fato de ter nascido no Brasil. No entanto, ela parte aos cinco anos com os pais portugueses para sua pátria, sem mais retornar ao Brasil, e em Portugal publica toda a sua obra literária. Seu principal romance, *As aventuras de Diófanes* (2ª ed., 1777), cuja primeira edição saíra com o título *Máximas de virtude e formosura* (1752), é uma paráfrase do poema em prosa ou "romance" poético composto por Fénelon, para a educação do Duque de Bourgogne: *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (Leyde, Wetstein, 1777). Nenhuma das

(após a publicação do livro) não basta para tornar essa autora, automaticamente, ligada à literatura brasileira. Na verdade, cada caso deve ser visto em si.

[8] Ao retornar do exílio, Gorriti recebeu grandes homenagens em Buenos Aires, inclusive por parte da escritora Mercedes Cabello de Carbonera, entre outras de sua terra, quando foi proclamada "autora argentina". Juana Manso pertenceu ao círculo de relações de Juana Manuela Gorriti. Ao falecer em Buenos Aires, em 1892, Gorriti foi saudada por Clorinda Matto de Turner em seu funeral. Esta a proclamou a maior escritora da América Hispânica (ver Pagés Larraya, 1962, prólogo, *Relatos*). Já Eduarda Mansilla de García não fora amiga de Gorriti, "talvez por pertencer à família de Rosas e a uma tradição 'federal' que se opunha às opiniões manifestadas em muitas páginas de Gorriti" (Pagés Larraya, idem). Eduarda Mansilla era sobrinha do ditador Rosas.

duas obras, que pertencem à Ilustração francesa e portuguesa, têm relação com o contexto cultural brasileiro. Também a obra de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, *O ramalhete, ou flores escolhidas no jardim da imaginação* (1845), não consistia num romance, mas numa miscelânea de contos, crônicas e poemas. Conforme publiquei em diversos verbetes de meu *Guia de escritoras da literatura brasileira* (2006), a pioneira do romance no Brasil foi a maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917), com Úrsula, de 1859.

Análise do romance histórico-político de Juana Manso: entre o íntimo e o público

Os acontecimentos históricos-políticos que ocorreram na bacia do Prata e que servem de contexto para o romance de Juana Manso não são familiares ao leitor brasileiro; ao mesmo tempo, isso evidencia a distância existente entre o tema do romance político de Manso e o romance típico da literatura de autoria feminina romântica da América Latina no século XIX, o qual tende a ser, em geral, lírico, intimista e doméstico. Nossa hipótese é de que tal discrepância na escolha de um tema político ocorreu pelo fato de Juana Manso ter uma ligação existencial com tais acontecimentos, que a levaram ao exílio. Sendo o interesse da obra histórico-político, raramente ocorre o ponto de vista feminino na obra. A interseção desses acontecimentos políticos com a biografia da autora a fez debruçar-se sobre uma história caudilhista, autoritária e patriarcal, encenada basicamente por "*gauchos*" e ditadores. Em alguns momentos da narrativa, Juana Manso busca inserir nela um tema feminista, ao descrever as duas atuações de Antonia na libertação de seu marido, o Dr. Alsina. Apesar disso, o contexto da obra será do início ao fim político e histórico, estruturado no pano de fundo patriarcal, e não especificamente feminista. Além de Juana Manso,

que insere Antonia num contexto familiar, outras escritoras hispano-americanas do Romantismo também escreveram sobre temas políticos ao se exilarem devido a seus pais ou maridos, assim como Juana Manuela Gorriti e Eduarda Mansilla; e, entre os escritores, Mármol e Echeverría.

Os argentinos que se opuseram à ditadura de Rosas e se exilaram ou se "desterraram" constituíram dois grupos: os refugiados no Chile e os do Uruguai, que fica na outra margem do rio da Prata. Assim, *Misterios del Plata* volta-se justamente para o exílio na margem uruguaia do Prata, para onde Juana Manso foi com a família, assim como fez também a personagem do Dr. Alsina. Portanto, esse folhetim está na confluência entre as memórias, a (auto) biografia e o romance político.

O tema do romance é a ditadura de Rosas, na Argentina, seus abusos políticos e os ataques à população que ele perpetrou, em nome do federalismo. Rosas defendia o poder das províncias do interior, contra os unitaristas, que defendiam o poder centralizado na capital, Buenos Aires. Juana Manso apoiava-os. Ideologicamente, os unitaristas se identificavam com a modernidade, o cosmopolitismo, a ilustração. Na outra facção, os federalistas do grupo de Rosas, que queriam a descentralização política, eram identificados com a barbárie dos *gauchos* do interior e dos *malóns*, que eram os ataques indígenas a Buenos Aires. Os *malóns* indígenas eram comparados aos bárbaros ataques, as *mazorcas*, os ataques políticos a Buenos Aires. Apoiadas pelos federalistas do campo, eles se opunham aos unitaristas da capital.

Poucas cenas do folhetim de Juana Manso se passam no Brasil. A maioria ocorre em Buenos Aires e seus arredores, e centram-se em episódios da história argentina na época da ditadura Rosas. O livro se dirige a quem já conhece esta história. As rápidas cenas que têm lugar no Brasil são passagens pelo sul do país, durante a tentativa de exílio do Dr. Valentim Alsina, sua mulher,

Antonia Maza de Alsina, e seu filho, Adolfo. A autora trocou os nomes históricos reais, por motivos políticos, conforme explica na Nota Introdutória: tanto das personagens, como do barco-prisão Francisca de Rimini, ancorado próximo aos vilarejos de Baradero e San Nicolás, ao norte da cidade de Buenos Aires, nas margens do rio Paraná (*OJS*, nº 10, 7 março de 1852, p. 77). O Dr. Alsina fora mantido prisioneiro num convento que servira de asilo aos missionários da América, situado a apenas quatro milhas rio acima (*OJS*, nº 11, 14 mar. 1852, p. 84). Durante seu interrogatório, Alsina afirma peremptoriamente ao juiz de paz que ele planejara subir o rio Paraná e se refugiar no rumo de Corrientes (*OJS*, nº 10, 7 mar. 1852, p. 78). A narradora então intervém e explica ao leitor que o Dr. Alsina fora expulso da cidade de Buenos Aires pelo ditador Rosas, e que pretendia morar às margens do Rio Paraná, próximo a suas nascentes, acima do Uruguai, e da Província de Entre Rios, na região das ricas campinas da Província de Corrientes (*OJS*, nº 5, de 1º de fevereiro de 1852, p. 36). É um momento em que a narradora introduz um belo trecho memorialístico e autobiográfico em que se recorda da própria adolescência, no cais de Laffon, sentada no Cafezito San Juan, nas "tardes serenas do Prata" (idem, p. 39).

O velho Simon é um *gaucho* dos Pampas e não um gaúcho do Rio Grande do Sul. Ele lutara pela independência argentina, acompanhado de um segundo herói, Miguel, evadido da proteção de Rosas. Exilado da Argentina, Simon tenta retirar o Dr. Alsina da prisão, mas seu plano fracassa. Já em Buenos Aires, Simon reencontrará a família de Alsina, e participará pela segunda vez de sua fuga, desta vez com êxito. Com sua ajuda, Alsina conseguirá escapar do barco-prisão ancorado no Pontón, porto do estuário do rio da Prata. Ocorre então um feliz encontro casual entre Simon, Miguel e o militar Rojas, antigo colaborador de Rosas. Talvez arrependido, Rojas vai ao cemitério visitar o túmulo de sua mulher, que se suicidara ou que talvez ele mesmo assassinara. Fora um

difícil caso judicial, cercado de mistério. Seu advogado fora justamente o Dr. Maza, sogro do Dr. Alsina. Foi nesta ocasião que eles organizam um novo plano de fuga para Alsina (ver nº 25, dia 13 de junho de 1852, p. 203). Introduz-se um episódio paralelo, quando o militar alega que tentara evitar o suicídio da esposa, numa cena que, entretanto, tem toda a aparência de um "crime de honra". No seu relato, o militar Rojas afirma que tentara impedir o suicídio da mulher desviando a arma que estava na mão dela, mas esta disparara acidentalmente contra si própria. O motivo do "suicídio" teria sido ele não ter consentido que ela o abandonasse para ir viver com um homem mais jovem (*OJS*, nº 25, dia 13 de junho de 1852, p. 203). Apesar de esta versão do militar Rojas ser absolutamente inverossímil, Juana Manso aceita-a tacitamente, perdendo uma boa oportunidade para defender os direitos da mulher e o divórcio.

O restante do romance descreve a ação terrorista da Mazorca, a "sociedade popular Restauradora", nas ruas de Buenos Aires, a serviço do ditador federalista Juan Manuel de Rosas, atacando seus opositores unitaristas (*OJS*, nº 18, 02-05-1852, p. 143). Além disso, descreve os abusos de poder praticados pelo ditador em seu palácio.

Misterios del Plata evidencia o contraste radical existente entre as duas vertentes políticas argentinas, descrevendo, com cores violentas, as incursões irracionais dos grupos "mazorqueiros" dos federalistas que apoiam Rosas. Esses grupos atuavam como verdadeira polícia de rua, uma milícia ou horda caótica que atacava civis indefesos, que talvez sequer fossem unitários. Os ataques eram aleatórios e eram usados como forma de intimidar a população, voltando-se para qualquer transeunte que usasse barba longa ou cabelo comprido, ou mulheres com o cabelo cortado em ponta na parte de trás. O grupo era fanático, arruaceiro, violento, arbitrário, realmente terrorista, e apoiava indiscriminadamente o "Restaurador" Rosas e os federalistas. Em um dos momentos altos do enredo de *Misterios del Prata*, Juana Manso mostra uma verdadeira

corrida aos barbeiros, em cenas que não recebem um tratamento cômico-jocoso, mas, sim, realmente terrorífico, gótico. Na primeira fase da ditadura brasileira de 1964-1984, durante o Ato Institucional nº 1, sob a atuação do organismo militar do DOI-CODI, populares também perseguiam homens com cabelos longos, que eram tidos como comunistas e opositores ao governo militar. Juana Manso descreve, igualmente, em cores vivas, as insuportáveis condições da prisão onde fica recluso o unitário Alsina revolucionário, no fundo de um barco, sem luz, com os pés acorrentados dentro d'água. Descreve ainda as peças que Rosas prega no juiz de paz, por pura perversão maldosa, numa demonstração gratuita de poder, típica de ditadores e reis absolutistas, ou policiais que abusam do poder. O juiz de paz, em lugar de ser recebido como herói e ganhar um banquete de Rosas, em retribuição por ter prendido o Dr. Alsina, é homenageado com pirraças chulas e grotescas. Rosas chega a deixar o infeliz juiz de paz preso num cômodo do seu palácio governamental junto com seu tigre de estimação, sem sequer lhe revelar que este tivera as unhas arrancadas, só para aumentar-lhe o pavor. Dá-lhe purgante no café, que o faz sujar as roupas, fornecendo-lhe gentilmente outras, para vestir, mas que são de palhaço, para ele comparecer ao jantar de gala. A autora descreve igualmente a exibicionista e sádica convivência com dois bufões literalmente loucos, o Rignão e um padre leigo, aos quais também dava purgantes ou lhes enchia a barriga de ar com foles, batia-lhes fortemente e lhe impingia maus tratos insuportáveis e requintes de sadismo (*OJS*, nº 16, 18 abril 1852, p. 124). Essas duas figuras simplórias, a quem perversamente maltratava com lances dignos de uma *Commedia del Arte* rocambolesca, diferiam, no entanto, dos bobos da corte renascentista ou barroca, uma vez que não exerciam o papel social de conselheiros, sob o disfarce da bufonaria teatral e mascarada de então. Na caracterização de Juana Manso, o ditador Rosas é um grande admirador e imitador de Francisco I ou Luís XI, o que o

fazia viver anacronicamente no seu tempo (*OJS*, idem). Exigia a mais total subserviência de todos os que o cercavam, e infligia a suas vítimas situações *rabelaisianas* inusitadas, em cenas de uma violência incomum na literatura romântica do século XIX. Tais atos tornam o ditador conhecido como o "Tigre do deserto".

Ao defender o unitarismo, que deseja a centralização do poder em Buenos Aires, Juana Manso limita-se a defini-lo numa visão filosófica humanista simplificada, sem levar em conta as causas políticas de divergência entre os dois grupos:

> De maneira que *Unitário* quer dizer amigo da ordem, da paz, da fraternidade entre os homens; enquanto que em Buenos Aires, por um fatal contrassenso e violentando o verdadeiro sentido da palavra, fizeram do nome *Unitário* o sinônimo de tudo quanto existe de mais abjeto e repugnante da raça humana! (OJS, nº 5, 1º-02-1852, p. 37).

O embate entre federalismo e unitarismo é totalmente desconhecido do leitor brasileiro. A facção federalista era constituída pelos grupos originários das províncias argentinas agrárias e que defendiam uma melhor redistribuição dos impostos recolhidos pela capital, Buenos Aires, por tais regiões. A facção oposta, unitarista, com a qual simpatizavam José Mármol, Juana Manso e o próprio Domingo Faustino Sarmiento, defendia o cosmopolitismo e o direito de concentração de renda e poder na capital.

Com exceção das movimentadas cenas da prisão do Dr. Alsina, o enredo é linear, se levarmos em conta que *Misterios del Plata* foi publicado inicialmente sob a forma de folhetim, e a autora chega a citar Eugène Sue (ver abaixo). A figura do *gaucho*, tão bem explorada pela literatura *costumbrista*, que marca o início do realismo hispano-americano posterior a Juana Manso, nesta obra só aparece indiretamente, através da representação do perfil corajoso de Simon, o velho herói da independência argentina, numa

referência associativa à figura política de Simon Bolívar (Caracas, 1783-1830), considerado "O Libertador da América", que fez a independência da Venezuela em 1813 e da Colômbia, em 1826, e também chamado "El Integrador", por ter criado as "Conferencias Panamericanas", unindo Colômbia, Equador, Venezuela e Peru.

O discurso (auto)biográfico, público e privado

A própria Juana Manso descarta uma possível filiação literária intertextual do seu título com o famoso folhetim *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, quando afirma, no início da sua obra:

> Não foi por servil imitação aos *Mistérios de Paris*, e aos de Londres, que chamei a este romance *Misterios del Plata*. Chamei-o assim porque considero que as atrocidades de Rosas e os sofrimentos de suas vítimas serão um mistério para as gerações vindouras, apesar de tudo quanto contra ele se tem escrito (*OJS*, 1º jan. 1852, p. 6).

Juana Manso não optou pela construção romanesca baseada num triângulo amoroso, enredo típico do Romantismo, quando uma ameaça paira sobre o casal apaixonado, pois a obra tem enfoque político. No entanto, por duas vezes Antonia, mulher do exilado Valentin Alsina, aventura-se e quase sacrifica sua vida, por amor ao marido. O tema do amor e da aventura no casamento é visto pelo viés do feminino quando combina o íntimo (amoroso) e o público (político). A abordagem que mistura o público e o privado, do ponto de vista amoroso, ocorreu, por exemplo, na famosa biografia que seu amigo Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) escreveu sobre o caudilho em *Facundo o Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845). Esta saiu publicada um ano antes de *Misterios*. Sarmiento já praticara o gênero autobiográfico em *Mi Defensa* (1843) e em *Viajes* (1845-1847). *Mi Defensa* une

a autobiografia com fortes traços de uma personagem histórica pública importante, pois o autor alcançou ao mais alto cargo político da nação: o de presidente da república. Com efeito, segundo Luísa Ballesteros Rosas (1994, p. 68), poucas escritoras latino-americanas escrevem autobiografias, talvez por não poderem se projetar nelas, já que não desenvolvem vida pública, ao contrário de tantos nomes masculinos, como Juan Bautista Alberdi, Sarmiento, Carlos Guido y Spano, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, Ramón J. Cárcano, Fernández Moreno, Araoz Alfaro, Carlos Mastronardi. As mulheres, tradicionalmente marginalizadas, não se identificam com esse gênero, constata Henríquez Ureña: "Salvo raras exceções, as mulheres estão ausentes do grande movimento literário da autobiografia, ocorrido nos dois últimos decênios do século XIX, provavelmente porque esta forma de relato lhes parecia excessivamente impessoal" (Ver Pedro Henríquez Ureña, 1964, p. 183; apud Ballesteros Rosas, 1994, nota 4, p. 68).

Há dois tipos de discurso autobiográfico: o pessoal, de diário íntimo, e o autobiográfico público (ver Lobo, 1992, 1997, 2007). Neste último, a autobiografia é associada à escrita da história, mas a "*primeira pessoa*" não passa de um assunto, dentre tantos outros, a serviço da comunidade, quando escrever é "uma maneira de *ajudar a preservar a tradição nacional*", afirma Lucio V. Mansilla em *Mis memórias* (Mansilla, 1995, p. 65, apud Ballesteros Rosas, 1994, nota 3, p. 68). No entanto, para o discurso autobiográfico ser eficaz, é preciso que a figura retratada seja revestida de poder, especialmente político. Seguindo esse raciocínio, podemos entrever o pioneirismo de Juana Manso, que se dedicou à escrita de um folhetim com esse tema tão mais desenvolvido entre os escritores de sexo masculino, de cunho político, autobiográfico, abstrato e distanciado do cotidiano e da intimidade do lar – numa perspectiva em geral alheia à literatura de mulheres. No entanto, o traço feminista de sua obra inova no gênero (auto)biográfico ao valorizar pa-

ralelamente o amor em família e em especial no casamento, quando a heroína faz grandes sacrifícios pessoais para salvar o marido prisioneiro da ditadura Rosas.

Romantismo e liberalismo utópico: o Romantismo de Mármol e de Manso

Agustín del Saz lembra o golpe da ditadura obscurantista do federalista Rosas contra a literatura e a liberdade de pensamento, que levou à dissolução da chamada "Associação de maio", organizada em homenagem à independência por Echeverría, e as duras perseguições aos intelectuais que a ela se seguiram (Del Saz, 1978, p. 39).

O Romantismo difundiu o liberalismo utópico social e o nacionalismo através de uma série de argumentos que se tornaram arquetípicos, tais como "civilização e barbárie", termo difundido por Sarmiento. Na prática, eles terminaram por levar à independência das colônias (ver Stephan, 1987, p. 25, nota 1; ver Hernán Vidal, 1976, p. 32). Na região platina, o liberalismo responde, no século XIX, a um projeto liberal de modernização muito acentuado pelo fato de ali não haver títulos nobiliárquicos nem grandes propriedades agrícolas, com mão de obra escrava. Esta existe, indígena, mas no setor de serviços, não de produção. Isso explica por que a história dessa região estabelece, a partir de 1810, um corte violento com o passado que deseja rejeitar (Stephan, 1987, p. 187). Assim, na revolução de 25 de maio de 1810 iniciam-se as lutas pela independência da Argentina.

A ampla discussão ideológica que ocorre na Argentina dos anos 1830 sobre a ameaça da barbárie na região platina, em oposição a uma cultura "civilizada", intelectual, organizada e cosmopolita, semelhante à existente nos Estados Unidos e na Europa

atlântica, é bem descrito por Esteban Echeverría (1805-1851), o primeiro poeta romântico da geração de 1837, através da personagem María, em seu poema "La Cautiva", de 1837 (ver Queiroz, 1971, p. 152). Neste, os índios personificam a "mais completa *barbárie*", na visão de Echeverría e "se identificam com o pampa agreste e a selvageria", e, "em terrível *malón*, assaltam as populações brancas, fazem prisioneiros, matam, degolam. Depois voltam à redução para comemorar barbaramente sua vitória. Promovem libações de sangue e se entregam ao frenético prazer de danças lúbricas" (Queiroz, idem). Esses "*malóns*" ou ataques indígenas seriam, para ele, os antecedentes das violentas "*mazorcas*", os "bárbaros" ataques perpetradas pela população branca federalista da província, que apoiava Rosas, contra a facção platina oposicionista dos unitários: os "civilizados" e urbanos.

A preocupação com a descrição desses frequentes "extermínios coletivos", revestidos da maior atrocidade e violência, perpetrados nas "*mazorcas*" ou ataques federalistas pelo grupo de apoio ao ditador Rosas explica por que *Misterios del Plata* destoa totalmente das obras de autoria feminina do século XIX. O romance, de caráter histórico, tem de descrever tais ocorrências. A autora se debruça igualmente sobre cenas góticas e grotescas para descrever eventos políticos que se passam no barco-prisão com o herói unitário, Dr. Alsina, ou, anteriormente, no convento platino às margens do rio Paraná, onde ele ficara preso, esperando a morte, ou mesmo no relato sobre as cenas de perversidade de Rosas contra seu hóspede, o juiz de paz. Neste sentido, o livro de Juana Manso aproxima-se do realismo grotesco, justamente porque pretende ser um romance político, sem incluir a discussão de ideias filosóficas; é um libelo contra Rosas, e não um romance preocupado com o tema da mulher.

Outra fonte de inspiração para os *Misterios del Plata*, entre os românticos, além de Echeverría, foi o romance *Amalia*, publicado

pelo escritor argentino romântico José Mármol (1817-1871). Assim como no caso do seu antecessor Echeverría, ele é publicado em folhetim, no Uruguai, em 1844, e em livro em 1851.

Há uma grande diferença entre *Amália*, de José Mármol (1818-1871) e *Misterios*, de Juana Manso. Neste, o casal de protagonistas, Alsina e Antonia, que têm um filho de 12 anos, está longe do clássico modelo romântico do amor impossível ou do triângulo amoroso apresentados por Mármol e Juana Manuela Gorriti. O casal constitui um exemplo de vida amorosa e bem-estabelecida, sem obstáculos nem intrigas paralelas. A escritora revela momentos de grande liderança na figura do perseguido político Valentin de Alsina, e de abnegação e valentia na de sua esposa Antonia. Ela colabora com um herói da Independência, Simon, na tentativa de arrancar o marido de um convento na região de San Nicolás, às margens do rio Paraná, mas são todos descobertos pelos guardiões do convento, que eram designados pelo juiz de paz, e são obrigados a fugir a cavalo durante a noite. Após a nova prisão do Dr. Alsina num barco, Antonia, incansável, consegue, vestindo-se de homem (uma das cenas-padrão de valentia feminina em diversas obras feministas), ou mesmo disfarçada de mendiga (em cena um tanto ao quanto grotesca), aliar-se a amigos políticos do marido e retirá-lo do barco-prisão onde está encarcerado para fugirem com o filho pelo rio, à noite.

Já Mármol optou, em *Amália*, por "um verdadeiro libelo contra a tirania de Rosas, no qual o escritor aplica a antítese sistemática própria ao gosto romântico: o mal contra o bem. Quando se liberta dos conceitos preestabelecidos, quando rompe no romance o fogo sombrio de seu real sentimento das coisas, adquire uma intensidade dramática" (Jozef, 1971, p. 72). Segundo Maria José de Queiroz:

> Quem queira conhecer de perto, como espectador e como participante, a odiosa ditadura de Juan Manuel Rosas, leia *Amália*. O melhor retrato da época está nesse livro. É

> romance político enquanto estudado dentro do seu tempo e é romance histórico quando valorizado pela perspectiva da distância. Terminada a tirania rosiana, a obra merece reclassificação. Mas nem por isso tem diminuído o seu valor. Panfleto? Documento social? Romance poético? Romântico? Nativista? Inútil qualquer definição que implique, apenas, no interesse de rotulação. Mármol intuiu a realidade circunstante e cristalizou as suas emoções, com o propósito de apresentar ao leitor a tomada de consciência acerca de determinado tempo e de um homem que fez época (Queiroz, 1971, p. 174).

Poderíamos usar as mesmas palavras para caracterizar o romance político-histórico de Juana Manso de Noronha. Ela também tinha motivos para odiar Rosas, que provocou o exílio do pai, com quem abandona a Argentina, primeiro no Uruguai, em seguida no Brasil.

Do mesmo modo que Manso, também Mármol, o grande crítico de Rosas, se exila em Montevidéu; e, do mesmo modo que ela, deixou Montevidéu sitiada e embarcou para o Rio de Janeiro em 1843, onde viveu dois anos. Estes foram, segundo o que ele mesmo confessou, a melhor fase de sua vida (ver Manuel Bandeira, 1949, p. 95). Já no exílio, José Mármol escreve um poema épico, diversos poemas líricos e uma antologia romântica e melancólica, *Armonías* (Montevidéu, 1851), na qual invectiva violentamente contra a ditadura de Rosas (Jozef, 1971, p. 72). Na América Hispânica, foi Bolívar quem mais se preocupou com a independência das antigas colônias e a concretização das ideologias dos enciclopedistas na realidade do Novo Mundo, como explicitou na sua "Carta da Jamaica", de setembro de 1815, em que profetizou o destino político da América (Jozef, 1971, p. 63). Esse ideário político e liberal romântico é justamente o mais forte pano de fundo da obra romanesca de Juana Manso.

Há algumas coincidências entre *Misterios del Plata* e pelo menos a primeira parte do romance *Amália*, de José Mármol, principalmente na primeira cena, violenta, em que a *mazorca* corta cabeças e mãos dos transeuntes. No folhetim de Manso a descrição da cena do ataque se assemelha à desse romance anterior, quando a Mazorca ataca a esmo grupos populares nas ruas de Buenos Aires (nº 21, de 23 de maio de 1852, p. 165, 166). É interessante notar, igualmente, a semelhança entre Pedro, o velho e fiel empregado de Eduardo, no romance *Amalia*, de José Mármol, e o *gaucho* Simon, fiel seguidor do Dr. Alsina e velho e humilde combatente das guerras da Independência, em *Misterios del Plata*. Neste, Simon e seu amigo são *gauchos* valentes e intrépidos, sendo que este último tem adoração por Bolívar e é fiel ao unitarismo até a última gota de sangue; mas os dois não ganham características heróicas ou românticas; são meros coadjuvantes do protagonista político. Contudo, a autora não valoriza os aspectos estilísticos na sua obra, apenas relata os fatos da história.

Para Maria José de Queiroz, o enredo bastante simplório e amoroso de *Amalia*, de José Mármol, que mostra a união do casal Amalia e Eduardo, é rompido pela ditadura de Rosas, que os obriga a separarem-se e perderem a esperança de felicidade. Segundo Queiroz, o caso amoroso é mero pretexto para apresentar um romance político, com sua típica aridez histórica, inserido na cidade de Buenos Aires, que se constitui no verdadeiro cenário do livro. Extremamente emotivo, Mármol exagera as cores com que pinta sua oposição ao ditador – como também o faz Juana Manso – e descreve Rosas como o representante do "temperamento arbitrário do caudilho violento" e dos federalistas (Queiroz, 1971, p. 173). Também em *Misterios del Plata* encontramos um enredo bastante linear centrado no casal Alsina e seu filho, transformados em heróis na luta contra a ditadura de Rosas.

Segundo Del Saz, o tema político da ditadura de Rosas e dos mazorqueros está repleto de "terríveis lances patéticos" e "melodramáticos", mas, do grupo exilado em Montevidéu, considera José Mármol (1818-1871) "um romancista romântico de categoria", que ali chegou "às vésperas do ano fatídico de 1840, considerado o mais trágico da história argentina". Realmente, *Amalia* apresenta uma forte diatribe contra Rosas, e está repleta de ódios e invectivas, rancores e epítetos irascíveis. A obra foi, muito provavelmente, uma forte inspiração para Juana Manso. Começa a ser publicada na imprensa uruguaia em 1844 – dois anos antes, portanto, do início da escrita de *Misterios*, de Manso, que conhecia Mármol pessoalmente. A concepção geral de Manso a respeito da ditadura de Rosas não se afasta muito da leitura feita por Mármol em *Amália*, que é considerado "um dos romances clássicos da América" (Del Saz, 1978, p. 39):

> Mármol representará a voz mais constantemente indignada de todos os refugiados. Sua poesia é uma contínua diatribe contra Rosas, e com sua obra poderia formar-se uma antologia de epítetos irascíveis, de ódios e rancores. A literatura mundial apresenta poucos casos semelhantes de tão duras invectivas contra um homem público, como as que ele dirigia a estas festas pátrias. Mármol era um espírito veemente, impregnado do liberalismo europeu, que se sentia pessoalmente atingido pela opressão de sua pátria e sofria as perseguições e o desterro, um tema que era um lugar-comum no Romantismo ocidental (Del Saz, 1978, p. 39).

José Mármol, em seus poemas e romance, invectiva de forma exaltada e violenta na sua execração contra a ditadura de Rosas, numa linguagem inflamada típica do gosto romântico:

> A abundante literatura rioplantense contra a longa e implacável ditadura de Juan Manuel Rosas (1793-1877), decorada com dramáticos episódios, cruéis e sangrentos,

> constitui os termos literários de maior persistência na sua pátria argentina. Rosas, governador de Buenos Aires, estabeleceu, com seus *gauchos* e como chefe do Federalismo, um despotismo rural que o endeusava e que sustentava a sangue e fogo a "*Mazorca*, a Sociedade Popular Restauradora", que cometeu todo tipo de desmandos e crimes brutais a favor do "Restaurador". O ambiente de violências, os perigos, prisões, martírios e mortes em que viveu a Argentina sob o amplo e discutível governo de Rosas, infundiu no romantismo rioplatense uma transferência social e de luta de caráter abertamente liberal (Del Saz, 1978, p. 38).

Amália inicia-se com uma violenta cena de perseguições odiosas aos unitários, em mais um ataque da Mazorca, que assassina três dos quatro inimigos políticos de Rosas justamente quando fugiam para o exílio. Salva-se apenas o herói, Eduardo Belgrano, o que representa uma oportunidade para o desenvolvimento da trama romântica, quando é socorrido na fazenda de Amália. Sem dúvida a obra contém todos os requisitos do romance romântico: o amor impossível, aliado a circunstâncias políticas que causam diversas peripécias, o malogro amoroso e o infortúnio dos amantes. Após casarem-se, quando já se julgavam a salvo, Eduardo Belgrano e Amália são delatados (como frequentemente ocorre nas ditaduras), e são assassinados pelos "*mazorqueros*", que invadem a bela "*hacienda*" da noiva. *Amalia* padece de eventuais lances melodramáticos excessivos, mas, "como documento contra Rosas, foi de uma grande eficácia" (Del Saz, 1978, p. 40).

Em "La Cautiva", poema incluído na coletânea *Las Rimas* (1837), Echeverría também apresenta o deserto do pampa e *el malón*, o ataque dos índios aos brancos. Ele descreve a história argentina nos contos realistas *El Matadero* e *Apologia del matambre*, e nas *Cartas a un amigo*, epistolário constituído por fragmentos de sua estética (ver Jozef, 1971, p. 63-6 passim), numa prosa derivada do costumbrismo romântico espanhol (Del Saz, 1978, p. 39).

Mármol e Gutiérrez, considerados melhores escritores que Echeverría, promovem, por sua vez, a poetização da geografia sul-americana e acercam-se da ideia de uma "*jóven* Argentina", à semelhança da "jovem Europa de Mazzini" (Jozef, 1971, p. 67). Antimonarquista, Giuseppe Mazzini (1805-1872) era membro da Carbonária, sociedade secreta que tinha objetivos políticos, defendendo a ideologia de que "Deus é o povo" e visava a unir os estados italianos numa única república como condição para libertar o país dos povos estrangeiros invasores. Já a geração de poesia de 1837 adotou ideias unitaristas, embora aceitasse a federalização das províncias.

Echeverría colocou-se acima das ideias unitaristas ou federalistas, e proclamou a solução que a história provou ser a melhor: a volta à democracia e ao "Mayo", data da Independência da Argentina, estabelecida pelo Congresso de Tucumán, em 9 de julho de 1816, como único caminho para a salvação do país. A independência foi selada em Buenos Aires, com o estabelecimento da primeira frente governamental independente, e foi obtida após a perda da Banda Oriental (Uruguai), do Paraguai e a separação do alto Peru (Bolívia).

Misterios del Plata e Facundo, de Sarmiento

Del Saz destaca, ao lado de *Amalia* (1844-livro 1851), a obra fundamental de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), *Facundo o Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), do gênero de biografia romanceada ou de romance histórico, que documenta a ditadura e a tirania de Rosas através da vida do caudilho argentino federado que o apoiou. Seu objetivo é criticar Rosas e descrever as lutas civis da América, que ansiava por conquistar a liberdade política e vencer a luta "contra o poder despótico, arbitrário e escravista das oligarquias e contra as discriminações sociais e raciais" (Del Saz, 1978, p. 38). Sarmiento

baseia sua obra política e filosófica no conflito entre o irrealismo romântico e a realidade latino-americana, através do caudilho Juan Facundo Quiroga (1788-1835), como uma força contrária à *civilidade* e à *civilização*.

Sarmiento pertence ao grupo dos refugiados, intelectuais dissidentes da ditadura Rosas que, durante o Romantismo, se exilaram nos países vizinhos que os acolheram, Uruguai e Chile. E foi em Santiago do Chile que escreveu muitas obras, contribuiu para a reforma do sistema educacional e foi professor. Del Saz considera *Facundo* a mais importante obra publicada contra o governador de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas, e a mais oportuna, pois saiu publicado no momento em que Rosas enviava a Santiago um emissário, D. Baldomero García, ameaçando a permanência no Chile dos exilados. *Facundo* (1845) tem como objetivo precípuo desprestigiar essa comitiva. A obra inicia-se com uma espécie de ensaio sobre a geografia humana e busca pesquisar as causas dos distúrbios sociais na Argentina, atribuindo tais razões a fatos enraizados na sua história desde o período colonial. Profetiza a inevitável queda de Rosas e do sistema que ele representava, num estilo intuitivo, não científico, no qual nunca chega a aprofundar as ideias que expõe. *Facundo* descreve a sociabilidade portenha dos dias posteriores à Revolução, quando grupamentos do interior dormitavam na modorra colonial (Jozef, 1971, p. 68). É uma obra polêmica, descuidada e de estética pouco sofisticada, desde a primeira edição saída como folhetim, na imprensa. Contudo, "a genial intuição de Sarmiento tornou aquelas páginas combativas um documento literário"; e "O livro pertence quase inteiramente à literatura social, embora também constitua um romance biográfico de grande valor do ponto de vista latino-americano" (Del Saz, 1978, p. 40).

Sarmiento incorpora em *Facundo* a biografia do caudilho Quiroga, chamado "Tigre de los llanos", em uma diatribe retórica contra Rosas e os tiranos da Argentina. É livro patriótico, mas

"desprovido de truculências e histerismos", contendo "a expressão apaixonada de um fanatismo político irrefreável". Supera o relato sobre a vida de um único homem e chega à história do povo, buscando delinear "uma personalidade nacional própria". A vida de Quiroga é apresentada como sendo violenta desde a infância:

> Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos en quienes alguna vez llegaban a fijarse, porque Facundo no miraba nunca de frente, y, por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza siempre inclinada, y miraba por entre las cejas...
> (...) Facundo es un tipo de barbarie primitiva; no conoció sujeción de ningún género; su cólera era la de las fieras; la melena de sus renegridos y ensortijados cabellos caía sobre su frente y sus ojos en quedejas, como las serpientes de la cabeza de Medusa; su voz se enronquecía, sus miradas se convertían en puñaladas... (cit. in Del Saz, 1978, p. 40).

A obra *Facundo*, de Sarmiento, publicada em 1845, portanto um ano antes de Juana Manso iniciar a sua, recebeu muitos elogios da crítica, em função da qualidade da sua prosa, repleta de descrições de situações, costumes e personagens políticas e humanas. Pedro Henríquez Ureña afirma que "este livro poderoso é a obra-prima em seu tempo na América" (apud Del Saz, 1978, p. 41).

O pioneirismo de *Facundo* reside no fato de ser o primeiro livro a destacar a influência do meio social e da ecologia como explicação dos fatos históricos da época, tais como o caudilhismo e a anarquia. Para tal, Sarmiento baseou-se em interpretações de Herder e Humboldt, que já haviam aplicado a mesma teoria aos fatos sociais e aos fenômenos da natureza. Mais tarde, Taine acentuará a influência do meio como fator preponderante na interpretação de certos acontecimentos históricos, acrescentando a influência do movimento histórico e da raça a sua tese (Jozef, 1971, p. 69).

Sarmiento mostrou uma concepção mais ampla e sagaz que Bartolomeu Mitre na sua concepção da História, mas sem deixar de perceber o *valor pedagógico das biografias*. É por isso que é comparado a Sainte-Beuve, de quem foi *precursor*, ao criar uma concepção biográfica da história. Sarmiento acreditava que o meio e a educação determinavam a feição americana, ao contrário de um Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, que culpava *o outro*, ou seja, o civilizador ou invasor ibérico, pelo estado da civilização.

Em *Facundo* (1845), Sarmiento contrasta a civilização ou cultura portenha cosmopolita de Buenos Aires com a barbárie dos federalistas, da qual considerava o indígena sinônimo, como era comum naquelas regiões sulinas. Chega a comparar os *malóns*, que eram os ataques de indígenas mapuches e de outras tribos, contra outras populações e cidades, consideradas a civilização, com as *mazorcas* políticas urbanas. Nesses violentos ataques que ocorreram do século XVII ao XIX, os indígenas vinham do interior e assassinavam os brancos conquistadores que habitavam as cidades. Foram esses ataques que motivaram a ordem de genocídio (extermínio total) dos aborígines por parte do governo de Buenos Aires, ocorrida nas últimas décadas do século XIX, a partir da "Campaña del Desierto", encetada pelo General Roca, em 1880.

Enquanto não se chegava a uma solução política e ainda se preparava a nova organização da Argentina, o ditador Rosas fechou o salão de Marcos Sastre, onde se liam as obras dos pensadores liberais europeus (Jozef, 1971, p. 67). Nesse período, agiganta-se a figura de Domingo Faustino Sarmiento, grande inspirador e amigo de Juana Manso, que é antitradicionalista exaltado e que mostra todo o seu ódio às instituições e formas hispânicas, inclusive ao *gaucho*, em quem via fortes fatores de retrocesso. Sarmiento era combativo e temperamental, e autodidata por excelência, além de contrário a toda formação clássica e metódica. Ficaram famosas suas polêmicas com Andrés Bello e Lestarria, este autor da

Constituição argentina, nas quais Sarmiento se autodefiniu como reformador da sociedade e favorável à inserção da mulher na sociedade (Jozef, 1971, p. 67-8).

Assim como Sarmiento, Juana Manso também argumenta em defesa do sentimento de argentinidade exaltando: 1) o americanismo patriótico, o nacionalismo e a formação da identidade nacional – rumo a um universalismo que só ocorreria no final do século XX; 2) o sentimento americano que existe na obra de Sarmiento e que se liga "ao passado argentino, à luta épica entre forças antagônicas" (Jozef, 1971, p. 69); 3) "o feitio americano" que, para Sarmiento, era determinado pelo meio e a educação, pois o "influxo étnico foi visto mais tarde" (Jozef, 1971, p. 69).

A Revolução e a Independência da Argentina, visando à organização do país, tiveram em seu bojo pensadores, estadistas e escritores, como Esteban Echeverría, Albardi, Mármol, Gutiérrez, Mitre e Sarmiento. O primeiro é o grande mestre romântico, o marco, mas em todos os demais autores encontramos preocupação com a situação política e social argentina e o desenvolvimento de uma estética nacionalista.

A comparação de *Misterios del Plata* (1852) com essas duas tão celebradas obras na literatura hispano-americana, *Facundo* (1845), de Sarmiento e *Amália* (1844, em folhetim), de Mármol, publicadas poucos anos antes do início da escrita de *Mistérios*, nos leva à constatação de uma influência direta, e em seguida a um impasse: teria sido a obra de Juana Manso ignorada pela crítica, durante tantos anos, por não alcançar as qualidades da prosa romântica biográfica e do romance literário? Ou seria a causa dessa ignorância o fato de esta obra ter sido publicada em português sob a forma de folhetim, numa revista feminina de pouca circulação? Haveria um abismo entre a obra bem urdida de Mármol, que alia o diálogo, a emoção, as peripécias do enredo e as tramas intricadas em relação ao enredo político linear lançada por Manso? Em

comparação com a grandeza e grandiloquência de Sarmiento, que pinta a biografia de uma grande personagem política como Quiroga e caracteriza com riqueza situações políticas e sociais a história argentina, estaria Juana Manso em posição de inferioridade, tendo empregado em seu enredo cores mais sucintas e objetivas, ambicionando apenas criticar, num romance político, a ditadura de Rosas? Teria ela falhado na estética literária e na técnica de narração: na criação de imagens, na elaboração do enredo, nas descrições topológicas e na reconstituição de sentimentos?

O certo é que os modelos de escrita para *Misterios* foram os romances argentinos de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), *Facundo Quiroga* (1845) e do autor argentino romântico José Mármol (1818-1871), *Amalia* (primeira parte, como folhetim, no Uruguai, em 1844; segunda parte, em livro, em 1851-55). Essas foram as duas grandes influências no romance político. Isso explica por que ele traz tintas tão violentas e incomuns para uma escritora de seu tempo, e por que se inscreveu na história do romance político argentino, e não na história da literatura de autoria feminina, que focalizava a intimidade no lar, como era usual então.

O tema feminista e político na literatura hispano-americana

É o tema histórico-político em si, escolhido por Juana Manso para seu romance político, que apresenta interesse para o feminismo, por se diferenciar da maior parte dos romances escritos por mulheres no século XIX – principalmente os folhetins. Tais romances fixavam-se no eu da protagonista e no ambiente lírico-intimista e mostravam conformação com as restrições sociais ao seu trabalho, liberdade e escolha no casamento. Por isso, as obras expunham a vitimização das mulheres diante de regras sociais, que consideravam

inelutáveis, ao mesmo tempo em que se mostravam indiferentes ou alienadas para com a realidade político-social do Estado.

Portanto, embora romântico, o romance de Juana Manso difere da maioria dos enredos de autoria feminina da época, que estão imersos de sentimentalismo e intimidade doméstica. Ela explora a crônica política e nacionalista da Argentina e ilustra os incidentes de heroísmo, mas sem excessiva idealização, ao contrário do que ocorre em *Amalia*, de Mármol, que imerge na saga fantasiosa de capa e espada. É verdade que Juana Manso mantém seu livro como uma crônica política, pouca preocupação estilística ou técnica narrativa. Ele limita-se a descrever os fatos na sua ordem cronológica, num enredo quase desprovido de construção literária das personagens, ou de intrigas, ganchos, catástrofes e peripécias romanescas.

Contudo, a obra mostra uma faceta feminista quando Juana Manso empresta a Antonia, esposa de Alsina, o papel do antigo mito da "mulher guerreira" medieval, cujo exemplo máximo é a heroína francesa Joana d'Arc, e que se repete em diversas representações de lendas e narrativas, quando as mulheres participam da guerra vestidas de homem.[9] A figura da esposa intervém ativamente nas duas cenas de libertação de seu marido, não isentas de heroísmo e idealização românticos. Na primeira fuga, no convento, tenta fazê-lo acompanhada pelo marido e o filho, a cavalo, no meio da noite. É verdade que, ao ver malograda a arriscada empreitada,

[9] Este tema não é comum na Literatura Brasileira do século XIX, mas ocorre pelo menos em três momentos altos de romances brasileiros do século XX em personagens ficcionais, não históricas: a famosa figura de Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa; e em dois romances de Ana Miranda: *Desmundo*, narrativa que Miranda escreve em primeira pessoa, em linguagem do século XVI, na voz de uma ex-monja órfã, trazida de um convento de Portugal ao Brasil, para casar-se e procriar descendência branca no Ceará, e que foge do marido vestida de homem; e em *O retrato do Rei*, a protagonista Mariana se veste de homem para explorar uma data de ouro das Minas Gerais que herdara do pai, uma vez que este não tivera filho homem.

lança-se às águas do rio Paraná com o filho, tentando o suicídio e abandonando-o à morte certa. No entanto, ambos são salvos pelos marinheiros do barco chamado Francisca de Rimini, que os levou ao Brasil.

São estes mesmos marinheiros que participarão da segunda fuga do marido de Antonia, Dr. Alsina, de um barco-prisão, desta vez bem-sucedida, Com o apoio de um amigo da família e de seus pais, Antonia não hesita em vestir-se de mendiga e depois de homem, o que lhe permite solicitar auxílio financeiro, conseguindo alta soma de dinheiro, cuja origem não é especificada, mas provavelmente junto a sua própria família, que tem posses. Esta é usada para subornar o comandante norte-americano John Anderson e seu subcomandante inglês, Dick (que têm nomes trocados), encarregados da guarda do prisioneiro na masmorra do barco-prisão.

A atuação da personagem feminina em *Misterios* vem marcada pelo feminismo quando ela é motivada pelo amor e a vontade de ação, e não meramente para atender ao desejo ou à ordem de outrem, apenas para salvar o marido. No entanto, embora Juana Manso crie a figura da mulher guerreira, não lhe dá os tons de mito que cercam os modelos revolucionários, como o de Maria Quitéria, valente heroína brasileira que participou de lutas políticas, a quem parece ter conhecido, no Brasil. Em Antônia não há quer heroísmo quer o traço altruísta e vitimizado, muito valorizado pelo romantismo cristão, difundido no século XIX, por exemplo, em Chateaubriand, quando a mulher se sacrifica pelo homem ou seus ideais, ou em "La hija del mazorquero", de Juana Manuela Gorriti, que se inscreve na categoria do romantismo gótico.

Mesmo assim, Juana Manso abriu caminho para as escritoras das gerações seguintes, que se destacaram na defesa do feminismo, como Alfonsina Storni, a "poetisa de Buenos Aires", que desde 1920 adota o feminismo radical, sendo seu poema mais famoso "El Rezo" (A Prece). O feminismo de Storni "já fora bem despertado

na Argentina por Juana Manso e Rosa Guerra" (Ballesteros Rosas, 1994, p. 107).

Ideias feministas radicais já estavam presentes, à época de Manso, nas obras de Amandine-Aurore-Lucile Dupin, que adotou o pseudônimo masculino de George Sand em 1832, e em outras escritoras inglesas, como Mary Wollstonecraft, além de norte-americanas que viviam em sociedades mais avançadas do ponto de vista dos direitos intelectuais e sociais alcançados pelas mulheres, mas não na América Latina.

Na literatura hispano-americana, George Sand foi um modelo maior para a cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que teve uma vida aventureira, romântica, byroniana, e na sua maior parte passada na Espanha, onde se casou três vezes. A própria Avellaneda afirmou, em sua *Autobiografía* (Espanha, 1846; 1914, v. 4, p. 116, apud Ballesteros Rosas, 1994, p. 50, 61), que sua vida era frequentemente comparada à novela *Corine*, de George Sand. Mas as ideias socialistas, a autonomia existencial e a amizade com Balzac e outros intelectuais do seu tempo, ou a independência de la Avellaneda são um modelo feminista raramente praticado no século XIX, devido às características patriarcais e culturais da América Latina. Outro exemplo é o da brasileira Nísia Floresta, que também viveu longos anos na Europa, onde foi amiga pessoal de Auguste Comte.

Em sua novela em quatro capítulos "La hija del mazorquero: leyenda histórica" (in *Sueños y realidades*, v. 1, 1865; e in *Narraciones*, 1946, p. 99-118), a argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892) também demonstra ter lido *Lélia*, de George Sand, além dos romances de capa-e-espada de Alexandre Dumas, pai, e de Victor Hugo. Sua obra é publicada treze anos após a de Juana Manso. Gorriti descreve as atividades políticas da "Mazorca" num tom romântico gótico, e as entremeia com cenas de amor e paixão. São também posteriores à obra de Juana Manso suas novelas "Lucero del manancial: episodio de la dictadura de don Manuel

Rosas", de 1860 (ver *Sueños y realidades*, 1865), e "Una noche de agonía: episodio de la Guerra Civil Argentina en 1841", publicada em Lima, em 1862 (idem). Sua novela "El guante negro" também é bastante impregnada de romantismo de capa e espada. Está incluída na coletânea *Páginas literarias: leyendas, cuentos, narraciones* (1930). Como na obra de Manso, descreve os sangrentos conflitos entre unitários e federalistas, dentre os quais se destaca a figura de Manuela Rosas, a invejada filha do ditador, cuja personalidade a sociedade não consegue compreender. O episódio final da trama, repleta de episódios góticos sombrios, em meio a um diálogo imaginário entre defuntos, revela quem é o fantasma da mulher que canta o "*De Profundis*", a altas horas da noite, sempre antes de ocorrer uma execução decretada pelo tirano de Buenos Aires. É de Manuela Rosas o fantasma, a filha do ditador, pois a ela pertence a luva negra que é sempre encontrada após cada execução.

Dificilmente Mercedes Cabello de Carbonera, que escreveu *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público. Novela político-social* (Lima, 1892), de feição realista e social, terá se inspirado no folhetim publicado por Juana Manso, que saiu em língua portuguesa, pois na América hispânica era mínimo o conhecimento da língua e literatura brasileira em prosa (o que ocorre até hoje), uma vez que a maioria dos periódicos vinham da França e não do restante do continente.

Portanto, são as argentinas Juana Manuela Gorriti, em *La hija del mazorquero: leyenda histórica*, e Juana Manso, em *Los misterios del Plata*, que tratam do tema da ditadura do General Rosas e da atuação da Mazorca, que iniciaram o romance histórico e político de autoria feminina na Argentina (ver Ballesteros Rosas, 1994, p. 51). Entretanto, note-se que a obra de Juana Manso pouco ou nenhum reflexo teve em sua época, dada a falta de circulação da revista *O Jornal das Senhoras*, onde foi publicada.

A educação das mulheres como agenda feminista revolucionária

Ao retornar a Buenos Aires, Juana Manso torna-se amiga do intelectual Domingo Faustino Sarmiento, por quem nutre uma compreensível admiração, pois sua obra completa consta de 52 volumes (Jozef, 1971, p. 71). Ele lhe obtém um cargo de educadora, no qual ela tenta promover diversas reformas no sistema educacional, que encontraram certa resistência entre os portenhos, em parte por ela ter-se convertido ao protestantismo. Manso também publicou um *Compendio de la Historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata desde su descubrimiento hasta la declaración de su independencia, el 9 de Julio de 1816* (Buenos Aires, 1862), que foi adotado nas escolas, apesar de certa oposição. Juana Manso de Noronha dedicou-se à educação de mulheres, não só fundando uma escola para a educação de moças, como também publicando a respeito do assunto (Ballesteros Rosas, 1994, p. 46). Sua atuação pode ser comparada à da autora do Rio Grande do Norte Nísia Brasileira Augusta Floresta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885), que funda o Colégio Augusto no Rio de Janeiro, em 1838, e escreve trabalhos pedagógicos para moças (ver Lobo, 2006).

Juana Manuela Gorriti (1818-1892), quase contemporânea de Juana Manso (1819-1875), durante seu exílio em Lima, também funda um colégio para meninas. Ela viveu no Peru enquanto o marido, Isidoro Belzú, retornava para a Bolívia (1858-1860), onde perpetrou um golpe militar e se tornou ditador. Durante o exílio, Manuela Gorriti publicou em revistas de Lima, assim como depois do retorno a Buenos Aires, no final da vida. Na capital portenha fundou, com o poeta Numa Pompilio Yona, a revista *La Alborada de Argentina*, e publicou, em 1874, eloquentes artigos sobre a capacidade das mulheres e seu direito à educação. A argentina Victoria

Ocampo também se destacou nessa área pedagógica. Como seguidora da geração romântica anterior, a peruana Clorinda Matto de Turner é outra escritora que acreditou na educação.

Juana Manso não se mostra um espírito feminista exaltado em seus artigos sobre a emancipação moral e intelectual publicados em *O Jornal das Senhoras* (ver Vasconcelos, in Muzart, 1999, p. 228-49). Nesse aspecto, sua atividade intelectual não destoa da de outras mulheres dos séculos XVIII e XIX que se preocuparam com a educação feminina como forma de afirmação e autonomia identitária e financeira da mulher na sociedade, visando a sua expressão na imprensa e em livros. Os exemplos mais importantes são os da já citada George Sand e da defensora dos direitos da mulher Mary Wollstonecraft, com sua obra *Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792). Nas primeiras décadas do século XIX, Madame de Staël e George Sand representavam uma evidente influência libertária: "suas ideias de emancipação feminina encontram eco, na Argentina, na poesia (sic) de Juana Manso, de Rosa Guerra e, em Cuba, nos textos de Gertrudis Gómez de Avellaneda" (Ballesteros Rosas, 1994, p. 50).

O texto "Emancipação moral da mulher", de Juana Manso (ver Eliane Vasconcelos, in Muzart, 1999, p. 228-49; *OJS*, nº 2, 11 jan. 1852), dificilmente pode ser chamado de "manifesto feminista", uma vez que a autora propõe pura e simplesmente a educação da mulher, mas não reivindica o direito ao trabalho. Isso porque ela não aceita que a mulher se afaste da família, pois considera que ela deve se dedicar unicamente ao marido e aos filhos. Juana Manso, portanto, tem a mesma posição conservadora de Júlia Lopes de Almeida em *O livro das noivas* (1925), quando esta recomenda que a mulher casada não mais frequente festas e recepções até os dois anos do filho, uma vez que é à cabeceira do berço que ela deve permanecer e velá-lo!

Em "Declaração sobre as minhas ideias da emancipação moral da mulher" (*OJS*, nº 4, 25 jan. 1952), Juana Manso acentua ainda mais que as profissões devem obedecer às diferenças de gênero, e que a mulher deve reduzir sua emancipação moral e ser "mulher tal como o Criador a formou". Esta "Declaração", sob a forma de um diálogo de três páginas, assemelha-se a um texto de uma mulher que recebeu excessivas críticas pela sua rebeldia, e que revida numa forma irônica, amarga e vingativa sobre o assunto, principalmente quando vitupera: "Nem quero que se forme em Medicina", quando sabemos que Juana Manso se naturalizou brasileira apenas para cursar a escola. Tanto mais que a argentina, em "Emancipação moral da mulher", parece retomar o tom sério e exigir, do cenário cultural brasileiro, a mesma autonomia para as mulheres que existe "em Inglaterra, em Itália, na Suíça, na Alemanha, na França" (ver, na mesma data, "A mulher perante a lei", *OJS*, 24 de novembro de 1852; ver Vasconcellos, in Muzart, 1999, p. 233-49).

Graças à influência do presidente Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), a educação feminina no Chile e na Argentina progrediu. Em 1853 ele criou, oficialmente, a Escola Normal das Mulheres, cuja direção foi confiada às religiosas do Sagrado Coração de Jesus,[10] um programa bastante reduzido, mas que, pelo

[10] A Escola Normal de Preceptoras foi fundada em 1871 (Ballesteros Rosas, 1994, p. 47): "A diretora Mercedes Cervello se lembrará de Sarmiento para a aplicação de seu programa. Ele [Sarmiento] se inspira nos métodos de ensino praticados na Europa e nos Estados Unidos. Em 1846, através da interveniência de Guizot, Ministro da Educação na França, ele visitou a Escola Normal de Versailles e ficou encantado com seus prédios, a disciplina, a organização dos programas, e sobretudo a existência de uma biblioteca. A escola serviu como seu principal modelo para a criação da Escola Normal. Antes situada no centro de Santiago, ela foi deslocada para Yngay, nos arredores da cidade, e regida pelo sistema de internato" (idem, ibidem). Sarmiento visitou igualmente escolas de Paris e a Universidade de Paris, afirma Paul Verdevoye, em *Sarmiento, éducateur et publiciste* (Paris, Éditions Hispaniques, 1964, p. 264, apud idem, p. 13; ver também idem, p. 50, nota 14).

menos, preservou as escolas para moças (Ballesteros Rosas, 1994, p. 46-7). Ele também preocupou-se com a educação nacional argentina, escrevendo sobre o assunto e promovendo a inauguração de escolas.

Conclusão

As ideias de Juana Manso sobre a "liberação intelectual" das mulheres não são originais, mas seguem a ideologia corrente da época, que exigia uma emancipação restrita, unicamente no plano intelectual, ainda não extensiva ao trabalho, divórcio, creches, voto,

---

No Brasil, a educação pública para moças se limitou à Escola Normal e ao Liceu de Artes e Ofícios. Este, em 1881, acrescentou cursos muito procurados por moças, de música, desenho e português (não filosofia, álgebra ou retórica, que havia no Colégio Pedro II, para rapazes). (Ver Hahner, 1980, p. 84). Até 1870, a educação superior era barrada às mulheres no Brasil (Hahner, 1980, p. 80). Até 1880, a mulher, para estudar Medicina, tinha que viajar, e muitas o fizeram (idem, p. 82). Maria Augusta Generosa Estrela foi a primeira brasileira a se formar como médica, mas em Nova York, em 1887. Em 1879 a educação superior foi aberta às mulheres pelo governo brasileiro (idem, p. 83). Em 1887, Rita Lobato Velho Lopes tornou-se a primeira mulher a receber o diploma de Medicina no Brasil, como foi noticiado no *Eco das Damas* (ver Hahner, 1980, p. 84; *OJS*, 4 jan. 1888, p. 1). A primeira universidade que abriu suas portas às mulheres foi a do Chile, em 1877, e em 1889 as primeiras médicas se formavam no México e Argentina. Em El Salvador a primeira arquiteta, em 1899. As primeiras advogadas chilenas e mexicanas se formaram nos últimos anos do século XIX. Em 1904, algumas mulheres universitárias mexicanas se organizaram para facilitar o acesso das mulheres às universidades (Ballesteros Rosas, 1994, p. 50).

June Hahner (1981, cap. 2, "O início da imprensa feminina", p. 34-35), cita *O Jornal das Senhoras*, editado e fundado pela "argentina Juana Paulo Manso de Noronha". Afirma que ela seguiu os modelos europeu e norte-americano, pois viajou para os Estados Unidos em 1846 (ver Manifesto de Juana Manso, Editorial, 1º jan. 1852, p. 1). Contudo, Manso declara que "enquanto os homens não parassem de considerar a mulher como sua propriedade, nada teremos feito'" (11 jan. 1852, p. 12-3, cit. Hahner, 1981, p. 36, nota 5), o que faz Hahner considera-la feminista, opinião não corroborada por Eliane Vasconcelos (in Muzart, org., 1999, p. 228-49).

autonomia e outras reivindicações ligadas ao corpo. Por isso Juana reivindica, categoricamente, que a emancipação das mulheres não seja feita "cientificamente", mas sim "poética e religiosamente" (ver Vasconcellos, in Muzart, 1999, p. 230). Quer com isso significar uma emancipação no plano filosófico do pensamento, excluindo o plano político e sociológico e existencial. Essa era a agenda do final do século XIX e início do XX. Percebe-se na autora um imenso temor de ultrapassar um determinado limite do decoro e das convenções estabelecidas desde a Ilustração, no século XVIII. Nesse período, as mulheres só exigiam seus "direitos intelectuais", enquanto os homens já falavam de liberdade, igualdade e fraternidade, em consonância com os ideais da Revolução Francesa (ver Ballesteros Rosas, 1994, p. 50).

Misterios del Plata foi publicado apenas no século XX, e, postumamente, em 1924. Romance histórico ou político, ele registrou toda uma história patriarcal da Argentina, que incluiu o exílio da personagem e da autora deflagrado pela atuação política do pai de Juana Manso/Antônia. É o próprio tema político escolhido no romance e o exemplo da vida de exilada da escritora, enquanto fundadora de um jornal feminino, articulista pedagógica e posteriormente educadora, propondo mesmo um projeto pedagógico, que trazem uma contribuição para o feminismo na Argentina.

O Brasil, até a década de 1950, inclusive a antiga Corte do Rio de Janeiro, mostrou-se bastante atrasado no que tange aos direitos feministas, "pois as mulheres ali sofriam grande reclusão mourisca ainda maior que suas irmãs da América hispânica" (Hahner, 1980, p. 65), embora tivessem uma vida bem mais arejada que no Nordeste, no século XVII. A primeira escola para mulheres foi fundada no Brasil em 1827 (Hahner, 1980, p. 70). Situação retrógrada vivia a imprensa, que foi proibida no Brasil colônia até a chegada da Coroa portuguesa, em 1808. Assim, a intenção expressa

por Juana Manso no editorial do primeiro número de *O Jornal das Senhoras* (1º jan. 1852) responde, efetivamente, a uma necessidade do país, que sempre se caracterizou por uma educação deficiente, faltando "o aperfeiçoamento social, a emancipação moral das mulheres" (ver Hahner, 1980, p. 70). Apenas em 1862 surgiu uma segunda revista para mulheres, *O Bello Sexo*, 'jornal feminino brasileiro', fundado por Julia de Albuquerque Sandy Aguiar, e que exigia mais liberdade para a mulher publicar na imprensa" (ver Hahner, 1980, p. 73).

A argentina Juana Manso foi um modelo importante na imprensa brasileira, e ajudou na emancipação intelectual das mulheres, embora tivesse pouca influência literária ou cultural no Brasil. Do ponto de vista pedagógico, sua atuação foi importante na Argentina. Não encontramos em seu folhetim uma prosa refinada ou ousada, mas a escrita de um romance político, que se pode enquadrar no gênero de romance histórico, escrito no estilo público-privado da biografia romanceada. E, se ela escapou da expressão intimista, habitual nas escritoras de seu tempo, ela o fez devido à sua experiência de exilada política em três pátrias.

Referências

BALLESTEROS ROSAS, Luisa. *La femme écrivain dans la société latino-américaine*. Préf. Jean-Paul Duviols. Paris, l'Harmattan, 1994. (Collection Horizons Amériques Latines).

BANDEIRA, Manuel. *Literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1949.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. http://www.cervantesvirtual.com/portal.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *El Conspirador. Autobiografia de um hombre público. Novela político-social.* Lima, E. Sequi, 1892.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *Autobiografía*. In: Cabello de Carbonera, Mercedes. *Obras de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. La Habana, Impr. de la Biblioteca Nacional, 1914. 6 v. v. 4. [1ª ed., Espanha, 1846].

DEL SAZ, Agustín. *Literatura iberoamericana*. Barcelona, Juventud, 1978.

ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras completas*. Comp. Juan Maria Gutiérrez. 2ª ed. Buenos Aires, A. Zamora, 1951. [1ª ed. 1949].

GORRITI, Juana Manuela. *Narraciones*. Selección y prólogo W. G. Weyland (Silverio Boj). Buenos Aires, Estrada, 1946. (Biblioteca de Clásicos Argentinos. Dir. Julio Noé. v. 20). p. vii-xv.

GORRITI, Juana Manuela. *Sueños y realidades*. Ed., epílogo, sel. reseñas Vicente G. Quesada. Introd. José María Torres Caicedo. Buenos Aires, Casavalle, 1865. 2 v.

HAHNER, June. "Feminism, Women's Rights and the Suffrage Movement in Brazil, 1850-1932, *Latin American Review*, v. 15, 1980, n. 1: p. 65-111.

HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas, 1850-1937*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

O Jornal das Senhoras. Fundado por Juana Manso de Noronha. Rio de Janeiro, 1852-1855. Citado como *OJS*.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana. Das origens à atualidade*. Petrópolis, Vozes; Rio de Janeiro, INL, 1971. 2ª ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

LOBO, Luiza. *Segredos públicos, os blogs de mulheres no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Eduerj, 2006.

LOBO, Luiza. "Introduction to Latin America". In: *The Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Ed. Claire Buck. London, The Bloomsbury, 1992. Lobo, Luiza, Chapter 23, e 150 verbetes sobre literatura de autoria feminina latino-americana.

LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*, *Registros do SEPLIC*, Seminário Permanente de Literatura Comparada. Rio de Janeiro, Departamento de Ciência de Literatura, Faculdade de Letras da UFRJ, 1997. 40 p.

LOBO, Luiza. *Segredos públicos. Os blogs de mulheres no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

MANSO, Juana. *Compendio de la Historia de las Províncias Unidas del Río de la Plata desde su descubrimiento hasta la declaración de su independencia el 9 de Julio de 1816*. Buenos Aires, Bernheim y Boneo, 1862.

[MANSO, Juana]: Manso, Juana Paulo Manso de Noronha. *Misterios del Plata*, *romance histórico contemporáneo, O Jornal das Senhoras* (Rio de Janeiro), folhetim, do nº 1, 1º jan. 1852 ao nº 27, 4 julho 1852. 27 números. (Revista semanal).

[MANSO, Juana]: Noronha, Juana Manso. *Los misterios del Plata*. Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846. Edición prologada y corregida por Ricardo Isidro López Muñiz. Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menendez e Hijo, 1924. 220 p.

[MANSO, Juana]: Noronha, Juana Manso. [Manifestos sobre a emancipação feminina]. *O Jornal das Senhoras* (Rio de Janeiro), 1º jan., 25 jan., 8 fev., 24 out. e 24 nov. 1852.

MÁRMOL, José. *Amalia*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951. (1ª ed. Montevidéu, folhetim, 1844; Buenos Aires, 1851).

MARTING, Diane, compiladora. *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. México, Siglo Veintiuno, 1990.

MARTING, Diane, ed. *Women Writers of Spanish America. An Annotated Bio-Bibliographical Guide*. New York, Greenwood Press, 1987.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Peru – Tradiciones cusqueñas*. Arequipa, Imp. de la Bolsa, 1884. Lima, Imp. de Torres Aguirre, 1886. tomo 2.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

QUEIROZ, Maria José de. *Presença da literatura hispano-americana. Ensaios*. Belo Horizonte, Imprensa Publicações, 1971.

REIS, Maria Firmina. Úrsula. São Luís, Tipografia do Progresso, 1859; 2ª ed. fac-similar, pref. Horácio de Almeida, Rio de Janeiro, Gráfica

Olímpica, 1975; 3ª ed. atualizada, Prefácio Charles Martin. Org. e revisão de Luiza Lobo. Rio de Janeiro, Presença; Brasília, INL, 1988. (Há nova edição, da UFMG).

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* 7ª ed. Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1958. [1ª ed. Santiago de Chile, Progreso, 1845.].

STEPHAN, Beatriz González. *La historiografia literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX. Ensayo.* La Habana, Casa de las Américas, 1987.

VASCONCELOS, Eliane, "Juana Paula Manso de Noronha". In: Muzart, Zahidé Lupinacci, org., *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis, Ed. Mulheres; EDUNISC, 1999, p. 228-49.

VELAZCO Y ARIAS, M. *Juana Paula Manso, vida y acción*. Buenos Aires, Porter Hermanos, 1937.

VIDAL, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires, Ediciones Hispamérica, 1976.

A IRONIA NA NARRATIVA DE KATE CHOPIN, *O DIVÓRCIO DE MADAME CELÉSTIN*

Nadilza M. de B. Moreira[1]
(UFPB)

"A Saint Louis woman who has won fame in literature".

(*Post-Dispatch* , Sunday Magazine. November 26, 1899).

Foi em 1986 que conheci a vida e a obra de uma certa mulher escritora oitocentista, Kate Chopin, que, conforme noticiou o jornal *Post-Dispatch* em 1899, ganhou fama literária ao publicar o romance *O despertar*, pela companhia Herbert S. Stone, em Chicago.

[1] Professora no Programa Graduação e de Pós-Graduação em Letras da UFPB, atuando na Linha de Pesquisa, Estudos Culturais e de Gênero. Correio eletrônico: nadilza@terra.com.br.

O nosso encontro com Chopin e sua obra deu-se quase um século depois da publicação de sua entrevista no *Post Dispatach*, e foi um dos motivos que tornou 1986 um ano inesquecível na minha vida profissional. Este foi um ano de definição na minha trajetória docente. Eu era bolsista FULBRIGHT na Universidade de Princeton, em Nova Jersey, e estava vinculada ao Departamento de Inglês sob a orientação do Prof. Dr. Emory Elliott.

A vida universitária em Princeton tinha intenso vigor acadêmico ao qual associava-se um outro, advindo dos estudos culturais e de gênero que faziam o diferencial nos currículos e programas universitários de Princeton ao incluírem obras de mulheres escritoras até então ausentes tanto nos programas de Graduação, quanto nos da Pós-Graduação em Letras.

Foi nesse contexto acadêmico pulsante que, pela mão de Cathy Davidson, minha professora no Curso de Literatura norte americana em Princeton, fui apresentada à vida e à obra de Kate Chopin, uma das musas do feminismo norte-americano, resgatada pela pesquisa literária do norueguês Seyersted e apresentada ao mundo das Letras no ardor da quebra de paradigmas, dos também inesquecíveis anos 60.

A presença sistemática de mulheres escritoras nos currículos e programas universitários nas décadas de 70 e 80 nos EUA era parte da agenda política feminista norte americana, pois, embora à época já houvesse intenso movimento de emancipação feminina no país, as mulheres escritoras continuavam invisíveis no cânone literário anglo-americano, que, apesar das evidências, teimava em desconhecer a presença literária feminina na 'terra prometida' desde os tempos coloniais.

Ao longo das décadas de 70 e 80 a academia norte-americana empenhou-se em construir uma memória e uma tradição literária feminina cujo viés crítico-teórico focalizava o conceito de

Ginocrítica[2] proposto por Elaine Showalter, mais uma das estrelas, professora na Universidade de Princeton à época. Meu Deus! Tinha noites em que nem dormir eu conseguia, tamanha era a excitação entre nós, alunas de Letras, deslumbradas com tantas informações novas acerca do resgate de mulheres escritoras e dos desafios propostos a pesquisa literária.

Resultados de investigações sobre mulher, feminismo e literatura saída da pena feminina nos chegavam quase na velocidade da luz. O programa de Curso da professora Cathy Davidson propunha construir uma tradição de mulheres escritoras oitocentistas perdidas e/ou invisíveis no Cânone, nos currículos e programas acadêmicos, assim como nas antologias norte-americanas publicadas ao longo do século XX. Desde então, as narrativas de Chopin me acompanham e fazem parte de programas de Graduação e de Pós-Graduação em Letras nos quais ministro disciplinas.

Portanto, escrever sobre a vida e a obra de Kate Chopin é, não somente gratificante, à medida que me traz lindas memórias de tempos pretéritos, mas, também, desafiador, uma vez que a narrativa de Chopin está marcada pelo inusitado, por múltiplas possibilidades interpretativas que caminham, de mãos dadas, com vozes polifônicas que intercambiam-se e, simultaneamente, (re) encontram-se ao longo do discurso narrativo dessa mulher escritora, nascida em Saint Louis, Missouri, 1850-1904.

[2] A Ginocrítica tem por objeto a mulher enquanto escritora, isto é, a mulher enquanto produtora de significado textual. O objeto da Ginocrítica é a história, o estilo, os temas, os gêneros e as estruturas da escrita produzida por mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva e a evolução e as leis de uma tradição literária feminina. A Ginocrítica, segundo Showalter, força-nos a uma viragem conceitual na medida em que, ao considerarmos a existência de uma tradição feminina separada da tradição (masculina) existente, deixamos de contar com modelos masculinos preestabelecidos para nos centrarmos sobre a questão essencial da diferença. (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 88).

Uma das motivações para escrever este ensaio sobre a narrativa de Kate Chopin está ligada tanto ao desejo de resgatar aspectos da história literária de mulheres escritoras, quanto a minha disposição para passear pela memória dos estudos culturais e de gênero nesta publicação coletiva e festiva do nosso GT da ANPOLL, Mulher e Literatura, cujo objetivo é dar visibilidade à produção literária e acadêmica que produzimos sobre o binômio mulher e literatura. Portanto, tirando proveito do momento oportuno lanço-me a tarefa de, mais uma vez, passear pelas ruas alegres de Nova Orleans na Louisiana, palco das tramas narrativas de Kate Chopin, para flanar e observar as mulheres independentes e fortes que compõem o rol de protagonistas que povoam as narrativas dessa singular escritora oitocentista norte-americana.

A trajetória da vida de Kate Chopin é instigante e está carregada de perdas a partir de uma tenra idade: a morte do pai, Thomas O' Flaherty, um comerciante irlandês bem-sucedido. Ela tinha cinco anos, 1855, quando em um acidente de trem, na inauguração da linha férrea que ligava Saint Louis a Jefferson City seu pai faleceu. Na vida literária ela soube apropriar-se desse legado de dor e sofrimento e transformá-lo em temas para sua produção ficcional como bem ilustram *A estória de uma hora*, *O despertar*, entre outras narrativas que compõem a produção literária de Chopin.

Viúva, a mãe de Kate mudou-se e passou a viver com a família, numa comunidade de mulheres viúvas, fortes e independentes, formada pela bisavó e a avó, ambas solidárias e receptivas à chegada de Eliza O' Flaherty com os filhos. As três mulheres viúvas tinham traços comuns: enviuvaram muito jovens, partilharam o mesmo teto, e não voltaram a casar. Embora morassem juntas, elas, as viúvas da família, eram autônomas e livres em suas decisões, assim como nos negócios que tinham de gerir e administrar. Foi nesse ambiente povoado por viúvas emancipadas que Kate Chopin cresceu, distanciada do controle masculino na intimidade do privado,

e vivenciou um modelo familiar diferente daquele rígido modelo da família patriarcal tradicional. Certamente, ao delinear a representação das suas protagonistas, mulheres emancipadas e questionadoras da organização social vigente, onde estavam inseridas, a escritora de Saint Louis inspirou-se na experiência familiar feminina. Consideremos o fato, a sua tataravó foi a primeira mulher a divorciar-se em Saint Louis, Missouri, e, certamente, foi vítima de preconceitos e discriminações; temática explorada no conto, *O divórcio de madame Célestin*.

Experiência análoga a das mulheres da família sofreu Kate Chopin ao enviuvar de Oscar Chopin, um creole, que nasceu na Louisiana em 1844, e morou na França nos anos da guerra, conforme relata Emily Tooth, uma das importantes biógrafas de Kate Chopin (TOOTH, 1991, p. xi). O casamento de Kate Chopin deu-se em 1870 quando ela tinha apenas 20 anos. Casar com Oscar Chopin deu-lhe a possibilidade de jovem, conhecer a Europa, durante a lua de mel que durou 3 meses. Na viagem, o casal pode revelar suas individualidades. Kate bebia vinho, andava sozinha, fazia perguntas impertinentes e, com a anuência discreta do marido, sentia-se muito à vontade para dar expansão ao espírito libertário que constituía sua maneira de ser. Ao retornar da lua de mel o casal estabeleceu residência na cidade de Nova Orleans na Louisiana, tiveram filhos e viveram uma vida de classe média alta na qual Kate pode desfrutar de conforto e manter hábitos refinados para a época (KENNEDY, R.S, 1992, p. 29-30).

Ao falecer, Oscar Chopin passava por dificuldades financeiras no ramo comercial que explorava, o comércio de algodão. Ele morreu de malária, subitamente, em 10 de dezembro de 1882, deixando a mulher, uma viúva jovem, com seis filhos pequenos, e uma dívida de doze mil dólares. Com a morte do marido e as dificuldades financeiras que teve de superar Kate Chopin, por uma ironia do destino, repetiu a experiência das mulheres viúvas da família, isto

é, viúva jovem, mudou-se para a casa da mãe levando os seis filhos e não tornou a casar.

Passados os primeiros anos do luto e contornadas as dificuldades da vida familiar, Kate Chopin, incentivada por amigos e pelo obstetra amigo, sentiu-se livre e motivada para deixar aflorar os talentos literários. Ela buscou inspiração para a composição das primeiras estórias na cidade em que nasceu, Saint Louis, mas observou que, ao publicá-las não teve uma boa recepção. Todavia, Chopin foi capaz de perceber que havia um mercado aberto para estórias interessantes sobre a vida da Louisiana, região onde morou por 12 anos, constituiu a família e aprendeu as sutilezas da cultura *créole*.

Vale observar que, embora, atualmente, a Louisiana seja um estado americano, nem sempre ele fez parte dos Estados Unidos. Historicamente a Louisiana só passou a ser parte da nação norte-americana em 1803, quando Napoleão Bonaparte necessitando de dinheiro e temendo o ataque dos ingleses à colônia francesa na América, decidiu aceitar a proposta de compra e venda dos Estados Unidos. Entretanto, a Nova Escócia, como era denominada enquanto possessão colonial francesa, teve fortes ligações históricas, culturais e étnicas com a colonização francesa e a hispânica nas Américas.

Devido a um acordo histórico estabelecido entre os EUA e a França no ato de compra e venda da Nova Escócia, os *crèoles* e *cajuns*, habitantes da Louisiana, eram livres para não adotarem, nem observarem a tradição colonial inglesa instaurada nos EUA durante a colonização Britânica e imposta pelo Império Britânico nas Américas. (COWAN, at al., 1996, pp.19-22). O resultado do acordo de compra e venda entre as duas nações faz da Louisiana uma região singular e única em território norte-americano; ou seja, a presença marcante da cultura e da língua *crèole* na Louisiana faz dessa região um lugar exótico que, bem explorado literariamente, propiciou o sucesso de Kate Chopin como uma escritora regional nos oitocentos, conforme noticiou o *Post-Dipatch* em 22 de novembro de 1899.

Antes de iniciar a análise do conto proposto, gostaria de considerar, sumariamente, a trajetória que a obra e a escritora Kate Chopin ocupam no espaço acadêmico. O intuito é marcar o fato de que, quando Daniel S. Ranking em 1932 publica a 1ª. Biografia sobre a vida e a obra de Kate Chopin, pela Universidade da Pensilvânia, como resultado da sua tese de doutorado, os estudos sobre a produção literária de Kate Chopin eram esparsos e a colocavam, no máximo, como uma escritora da 'cor local'. Ou seja, quando estudadas, Chopin e sua obra eram vistas como uma literatura menor, regional, além de ser considerada uma escritora não recomendável para os valores puritanos da América do Norte. Kate Chopin foi banida do mercado editorial norte-americano ao apresentar à sociedade americana oitocentista uma protagonista adúltera, Edna Pontellier, uma mulher classe média alta, considerada bem casada, com uma linda família e três filhos pequenos para criar. Essa é a trama do último romance de Chopin, *O despertar,* editado em1899 sob a aclamação da crítica realista e o furor dos vigilantes patriarcais moralistas norte-americanos.

Segundo os jornais americanos da época, o último romance de Chopin tinha envenenado as mentes jovens com o tema da infidelidade feminina. Porém, ao longo do século XX, à medida que as narrativas de Chopin eram reeditadas e estudadas por uma política sistemática de recuperação e resgate de uma memória literária feminina e as pesquisas davam visibilidade à vida e à obra de Kate Chopin, todo esse esforço editorial e acadêmico foi (re)descobrindo a mulher e a obra e ambas, finalmente, foram colocadas lado a lado das grandes obras e dos grandes nomes da literatura nacional. Kate Chopin e sua obra passaram, portanto, para o prestigiado espaço dos canônicos, para o panteão dos autores e autoras da literatura universal.

Portanto, a vitória sobre os anos de obscurantismo literário da autora e da obra nos leva a comemorar o momento presente

no qual Kate Chopin e sua obra fazem parte do cânone literário universal, sem qualquer tipo de contestação política e/ou estético literária. Hoje é consenso que a habilidade demonstrada na obra poética de Chopin sai de universos micro para teorizar e questionar a sociedade de forma abrangente, abordando questões diversas de natureza universal, e o que era visto como local, torna-se mais que nacional, transforma-se em internacional.

O ensaio que pretendemos escrever tem por *corpus* o conto *O divórcio de madame Célestin*, publicado em maio de 1893 na 1ª. Coletânea de contos de Kate Chopin, intitulada, *Bayou Folk*, conforme *Seyersted,* 1969, (p. 1015). Entretanto, revendo a memória literária da obra de Chopin fui surpreendida com uma informação diferente da que nos dá *Seryersted.* Isto é, de acordo com *The Gregg Press series of reprints of American Fiction* a primeira publicação do conto, *O divórcio de madame Célestin*, deu-se em 1894 pela editora *Houghton, Muffin* e Companhia que a republicou em 1967 pela *Gregg Press*. Constata-se, portanto, uma discordância tanto a respeito da data da primeira publicação do conto em estudo, quanto sobre o primeiro editor do mesmo. Não pretendemos polemizar a questão, a deixamos para a crítica genética investigar, já que o desencontro das informações sobre as datas de publicação da narrativa não é objeto da nossa proposta ensaística, a qual pretende focalizar a ironia na narrativa de Kate Chopin como uma estratégia estruturante da estória sobre o divórcio de madame Cèlestin.

Buscamos interpretar a ironia na narrativa de Kate Chopin não como uma figura de linguagem no sentido socrático, a arte de dissimular, de interrogar disfarçadamente, a ironia que subjaz no discurso e caminha na contramão do discurso expresso. A ironia que propomos evidenciar no texto narrativo de Chopin antecipa as marcas do discurso irônico da pós-modernidade, um discurso imerso na simulação, na comunicação de massa e no desencanto da sinceridade nas relações humanas. Em outras palavras, queremos entender

a ironia na narrativa em estudo como um caminho de percepção da vida em si mesma. Perseguir o tema da ironia na acepção pós-moderna significa adotar uma postura de cepticismo e desconfiança em relação ao discurso oficial. Considerações que, posteriormente, serão objeto de reflexão analítica no conto selecionado para este fim.

A estória de *O divórcio de madame Cèlestin* tem início com uma conversa informal e despretensiosa entre a madame Cèlestin e o advogado Paxton quando, a caminho do escritório, o advogado Paxton passando na calçada da madame Cèlestin que estava varrendo a galeria da sua casa, a cumprimentou e parou para ouvir as queixas da mesma sobre as ausências e irresponsabilidades matrimoniais do seu marido, Cèlestin:

> Quando, pela manhã, ia varrer sua pequena galeria, Madame Célestin sempre usava elegante e justa bata de algodão. O advogado Paxton achou-a muito bonita, hoje, (...) quando passava, a caminho do seu escritório, na rua St. Dennis. Às vezes ele parava, e sem pressa, debruçava-se sobre a cerca para lhe dizer bom dia, criticar ou admirar suas roseiras, ou, quando tinha tempo, ouvir o que Madame Cèlestin tinha para contar. Geralmente tinha ela muito que contar." (CHOPIN, 1958, p. 159)[3]

Naquela manhã a conversa entre madame Cèlestin e o advogado Paxton, a quem madame confiava seus aborrecimentos e insatisfações com a conduta do marido que deixara de mandar noticias e o sustento para a família há mais de seis meses, estendeu-se, e em um certo momento o advogado Paxton, 'com sua entonação

[3] A tradução para a língua portuguesa, do conto em análise, *"O divórcio de madame Cèlestin"*, foi realizada em 1958, pela tradutora Lígia Junqueira Caiuby. A narrativa encontra-se numa coletânea brasileira, intitulada: *Maravilhas do conto feminino* e reúne narrativas curtas de 26 mulheres escritoras de catorze nacionalidades diferentes, entre as quais temos escritoras brasileiras a exemplo de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934).

ponderada de advogado', critica o comportamento de Cèlestin, conforme revela o narrador:

> Realmente, madame – disse ele, certa vez, com sua entonação ponderada de advogado – é mais que a natureza humana, a natureza feminina, tem obrigação de suportar. Aqui está a senhora, estragando seus dedos ... – (ao dizer isto, olhava para as pontas de dois dedos rosados que apareciam pelos furos da deformada luva de couro) – ... a costurar, a dar lições de música, fazendo só Deus sabe o quê, em matéria de trabalhos manuais, para prover o seu sustento e o de seus dois filhinhos... (CHOPIN, 1958, p. 159-60)

A conversa entre os dois personagens, a madame e o advogado, prolonga-se entrecortada de interferências capciosas do advogado sobre as agruras da madame causadas pelo comportamento do marido, entre as observações astutas do advogado Paxton destaca-se: o elenco das tarefas realizadas pela madame para sobreviver. Ela, a madame, por sua vez, não esconde o contentamento com as palavras de reconhecimento proferidas pelo advogado Paxton a seus sofrimentos: "O rosto de madame Cèlestin iluminava-se ao ouvi-lo [o advogado Paxton] enumerar suas provações". (CHOPIN, 1958, p. 159-60).

As observações acerca do advogado são feitas pelo narrador, a elas juntam-se as considerações do advogado Paxton às queixas da madame, e todas elas juntas começam a delinear um quadro de expectativas tanto da parte do advogado Paxton, quanto da parte de madame Cèlestin acerca de uma atitude adequada para punir o marido negligente: " (...) Ele [Cèlestin] praticamente a abandonou, deixou de sustentá-la. (...) Na minha opinião madame seria tola se aguentasse por mais tempo, quando temos o tribunal de divórcio para solucionar o caso". (CHOPIN,1958, p.160). Ao que a madame respondeu: "– Já me falou nisto antes, Senhor Juiz, e creio que tem razão. Vou pensar em divórcio" (CHOPIN,1958, p. 160). Ao

que o narrador acrescenta: “Ela [madame] pensou e falou sobre o divórcio e o advogado Paxton pareceu profundamente interessado pelo assunto” (CHOPIN,1958, p.160).

A insinuação do advogado Paxton para que madame Cèlestin pedisse o divórcio é recorrente, conforme revela madame Célestin; porém, a atitude dela de pensar e falar com o advogado sobre a possibilidade de pedir o divórcio a Célestin era nova e deixou o advogado Paxton profundamente interessado no assunto. O que nos interessa explorar no conto daqui em diante é o inusitado, ou seja, a reação dos protagonistas frente ao narrado e aos seus desdobramentos; pois, é partir das reações do advogado Paxton e de madame Célestin que o leitor começa a construir o desfecho da estória e a ironia textual passa a ser incorporada não somente na teia da trama narrativa, mas, sobretudo, na estrutura do conto para dar o efeito inesperado ao final da estória.

A estratégia da narração segue a técnica usada pelos bons narradores em 3ª. pessoa, hábeis em costurar fragmentos sutis aos discursos proferidos que, com o desenrolar da narrativa, dão força e brilho ao efeito estético pretendido, levando à trama o sabor do inusitado. Parece-nos que este é o resultado alcançado pela narrativa de Chopin ao usar a ironia como uma ferramenta que atravessa a estrutura do conto em análise.

A proposta ficcional anunciada pela personagem-título, madame Célestin, está no título do conto: *O divórcio de madame Cèlestin*, e o enredo se constrói fiel ao anunciado, relatando a luta obstinada de madame Célestin para superar, um a um, os argumentos da família, dos amigos, do confessor e do bispo, todos contrários à decisão do divórcio: “Mamãe diz que é uma vergonha, como jamais houve na família. Mas é fácil falar!” (CHOPIN, 1958, p. 161). O confessor, Padre Duchéron, foi consultado a pedido da mãe, e afirmou que: “(...) no que lhe diz respeito, lava as mãos, mas que devo ir procurar o bispo” (CHOPIN, 1958, p. 161). Madame

Célestin esperava o advogado Paxton para deixá-lo a par dos acontecimentos, mas garantiu-lhe que: "(...) nem todos os confessores do mundo me farão aguentar por mais tempo o procedimento de Célestin" (CHOPIN, 1958, p. 161). A conversa de madame Célestin com o bispo deixou o advogado Paxton, "com uma ansiedade que ele próprio não compreendia" (CHOPIN, 1958, p. 161). Porém, passado o encontro de madame Célestin com o bispo, Paxton estava satisfeito, pois não só constatou que o bispo: "não a dissuadiu de seu propósito" (CHOPIN, 1958, p. 161), como a própria madame Célestin reafirmou seu propósito de divorciar-se de Célestin: "Nem mesmo o Papa me fará aguentar por mais tempo, se o senhor me disser que tenho o direito de mandar Célestin passear" (CHOPIN, 1958, p. 162).

A determinação de Madame Célestin de divorciar-se de Célestin saiu vitoriosa, pois ela não só resistiu a todos os argumentos contrários ao seu divórcio, como reafirmou para o advogado Paxton o seu propósito de divorciar-se. E, desse dia em diante operou-se visível mudança no comportamento do advogado Paxton, conforme relata o narrador:

> [Paxton] Abandonou a roupa de trabalho que costumava usar e passou a envergar trajes domingueiros, quando ia agora para o escritório. Preocupava-se com o brilho dos sapatos, esmerava-se quanto ao colarinho e ao laço da gravata. Escovava e aparava as suíças, com um capricho que antes não se fizera notar. Caiu no tolo hábito de sonhar, quando caminhava pelas ruas da velha cidade. Seria bom tomar uma esposa, pensava ele. E não podia almejar outra melhor do que a bela madame Célestin (...) (CHOPIN, 1958, p. 162).

O prognóstico dado pela trama narrativa levava a crer que o divórcio de madame Célestin ia acontecer, ele era inevitável diante do quadro delineado pelos fatos. Em seguida, ela se casaria com o

advogado Paxton que já planejara se instalar com madame Célestin fora da velha *Natchitoches* pois, "(...) talvez não viessem a sentir-se muito bem [na velha *Natchitoches*], mas o mundo era grande e havia outras cidades" (CHOPIN, 1958, p. 162). Mas, a ironia que vem sendo tecida ao longo do processo narrativo aborta as especulações projetadas ao dar cabo às expectativas matrimoniais do advogado Paxton, conforme nos relata o narrador onisciente de Chopin:

> Batia-lhe o coração de maneira estranhamente descompassada quando, ao aproximar-se certa manhã da casa de madame Célestin, a viu por detrás das roseiras, entretida (...). Ela terminara a galeria e a escada e varria o pequeno caminho de tijolos ao longo da cercadura de violetas. [Ela o cumprimentou e foi logo dizendo-lhe]: – Sabe, senhor juiz, a respeito do divórcio ... Estive pensando ... Talvez seja melhor o senhor não se preocupar mais com isto. (...) Porque, sabe, Senhor Juiz, Célestin voltou para casa, ontem à noite. E deu-me sua palavra de honra que vai começar vida nova (1958, p. 162).

Podemos apontar traços constitutivos do narrado que registram a ironia como uma estratégia estética no discurso literário de Kate Chopin, por exemplo, a galeria: "Madame Célestin estava sempre varrendo a galeria quando o advogado Paxton por ali passava (...)" (CHOPIN, 1958, p. 159). A galeria é um espaço de representação importante e recorrente na narrativa, ela é mencionada ao longo da narrativa e está sempre em processo de limpeza, metaforizando um outro processo, o de elaboração e construção da própria narrativa. À medida que a galeria era limpa pela vassoura de madame Célestin a narrativa se construía, conforme apontamos: foi na galeria que as conversas entre madame Célestin e o advogado Paxton transcorreram, estruturando o enredo ficcional de mãos dadas com os elementos constitutivos do narrado, entre eles os personagens, peças fundamentais da trama. Portanto, a galeria

funciona como o espaço de enunciação estética, é lá que a trama narrativa inicia, desenrola-se gradativamente até atingir o clímax, quando, ironicamente, madame Célestin comunica ao advogado Paxton sua decisão de não mais divorciar-se de Célestin, "[ele voltou] e deu-me sua palavra de honra que vai começar vida nova" (CHOPIN, 1958, p. 162).

A galeria é o palco performático dos sofrimentos da vida matrimonial de madame Célestin, onde o olhar atento do narrador onisciente revela detalhes como, "[madame Célestin estava varrendo entretida como sempre com a vassoura] o pequeno caminho de tijolos ao longo da cercadura de violetas" (CHOPIN, 1958, p. 162). A descrição do pequeno caminho de tijolos cercado de violetas anuncia no anti-clímax a morte dos sonhos de Paxton que, 'caiu no tolo hábito de sonhar' em contrair matrimônio com madame Célestin. A cor das violetas ornando o estreito caminho sinaliza o luto dos sonhos acalentados pelo advogado Paxton. (TRESIDDER, 1998, p. 218).

É ainda na galeria que o inusitado é anunciado por madame Célestin: 'o retorno de Célestin o qual dá sua palavra de honra de que começaria uma vida nova'. O retorno de Célestin funciona como um desorganizador às avessas da ordem estabelecida, pois é ele quem vai dar ordem à desordem instalada na estrutura familiar. Isto é, o retorno de Célestin cria um impacto, supostamente, desorganizativo, pois não estava nem previsto na trama narrativa, nem foi cogitado por nenhuma voz narrativa, razão pela qual ele funciona como uma ironia às avessas do esperado que seria o divórcio de madame Célestin, conforme o título do conto em tela. O retorno de Célestin, todavia, põe fim não só à desordem instalada no cotidiano da família, mas também a mais uma outra desordem anunciada, a dissolução da família de Célestin pelo divórcio de madame Célestin, conforme previsto no enunciado do narrado.

Acho relevante registrar que, à medida que a estória termina, a limpeza da galeria também termina, como diz o narrador: "Ela, [madame Célestin], terminara a galeria e a escada e varria o pequeno caminho de tijolos ao longo da cercadura de violetas" (CHOPIN, 1958, p. 162). Se a narrativa abre com madame Célestin varrendo a galeria e dando início à trama narrativa, ela fecha concluindo a estória e a tarefa: madame Célestin 'terminara de limpar a galeria e a escada' e na mesma proporção está concluído o círculo narrativo. A inesperada chegada de Célestin restabelece a ordem familiar, põe fim às expectativas criadas em torno do divórcio de madame Célestin e restaura a ordem patriarcal ameaçada pela dissolução da união estável, o casamento de madame e Célestin. Encerramos nossas reflexões literárias acerca da contística de Kate Chopin retomando a presença estruturante da ironia na narrativa em foco. Ela, a ironia estruturante, apresenta-se no texto ficcional como o feixe de signos narrativos apontados na análise literária; este conjunto de elementos compõe a estrutura irônica do narrado desde a construção da própria narrativa.

Referências

CHOPIN, Kate. "O divórcio de madame Célestin". In: RIDIEL, Diaulas (org.). *Maravilhas do conto feminino.* Trad. Lígia Junqueira Caiuby. São Paulo: Editora Cultrix, 1958, p. 159-162.

___. A vocation and a voice. In: TOOH, Emily (editor e introdução). *A vocation and a voice*. New York: Penguin Books, 1991, p. vii-xxxiv.

___. Madame Célestin's divorce. In: SEYERSTED, Per. *The complete works of Kate Chopin.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969, p. 276-79.

___. Bayou Folk. In: GOHDES, Clarence. *Americans in fiction*. Introduction to *Bayou Folk*. New Jersey: The Gregg Press, 1967.

COWAN, Walter G; DUFOUR, L; WILDS, John (eds). *Louisiana yesterday and today*: a historical guide to the state. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1996.

KENNEDY, Richard S. (ed). *Literary New Orleans*: essays and meditations. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1992.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (orgs). *Dicionário de crítica feminista.* Porto: Edições Afrontamento, 2005.

TRESIDDER, J. *Dictionary of symbols*: an illustrated guide to traditional images, icons, and emblems. San Francisco, CA: Chronicles Books, 1998.

"GATA VELHA, RATO NOVO"

Norma Telles
(PUC-SP)

Escrever é para poliglotas.
Rosi Braidotti

O que vivemos e o que escrevemos
não se encontram jamais.
Marguerite Duras

"Para Gata Velha, Rato Novo" foi esta a sentença proferida pelo crítico Araripe Junior, em 1890, a respeito de um episódio do livro *Lésbia* de Délia, pseudônimo de Maria Benedita Bormann, escritora que teve uma carreira literária de sucesso nas últimas décadas do século dezenove, no Rio de Janeiro. Digo uma sentença

porque a frase pretende ser uma condenação da personagem que aos quarenta e poucos anos de idade apaixona-se por um rapaz de vinte, uma condenação do livro e, por extensão, da autora. A sentença condena a personagem ao ridículo e a autora ao insucesso. Pretenso julgamento definitivo, é uma sentença como decreto de interdição como tantos outros enunciados que, na época, tentavam manter as mulheres afastadas das artes, das letras e da produção da cultura.

A frase que sentencia, é, ao mesmo tempo, um insulto no sentido mais literal do termo, a saber: falta de respeito, desprezo por um outro; algo que atinge a honra e dignidade de alguém e demonstra aversão ou menosprezo pelos valores, capacidade, inteligência de outrem. Ora, se o insulto é uma agressão, é também um ato da fala bastante interessante, pois transgride o correto, viola máximas estabelecidas e, concomitantemente, pretende ser forma coercitiva na tentativa de impor o pensamento único.

Jorge Luiz Borges, em *A arte de injuriar*, diz que a vituperação ou a sátira é "tão convencional quanto um diálogo entre noivos ou um soneto. Seu método é a intromissão de sofismas, sua única lei a simultânea invenção de boas travessuras" (BORGES:1953, p. 158). E o resultado, continua matreiro o escritor, deve ser uma frase notável. A travessura de Araripe Junior foi bem sucedida, pois a frase se impõe à lembrança, um primor e uma perfeita síntese do menosprezo pela mulher e pela escritora.

Por outro lado, Bakhtin, em *Rabelais*, reafirma o caráter transgressivo do insulto que permitiria definir momentos e relações não usuais nas práticas linguísticas. De modo que o insulto é sempre ambíguo, pois convencional e transgressivo ao mesmo tempo, com isso permitindo que outros significados se intrometam. Nada espantoso visto que as palavras, a própria linguagem se oferece, vezes sem conta, à reconstrução e às possibilidades de significação. O que se pretende aqui é, um século depois, desfazer a vituperação,

intuída pela própria escritora como veremos adiante, e também entrever elementos para que possamos começar a ter um outro modo de encarar a mulher madura que se apaixona pela juventude.

Recordemos ainda outros tipos de estudos sobre o insulto que afirmam ser ele uma fala que expressa um estado psicológico daquele que o emite, estado este provocado por mudanças no mundo que dizem respeito ao interlocutor. No caso, Araripe Junior parece inconformado com a escritora, a boa escritora, a mulher que se intromete, como criadora, em sua biblioteca, obrigando-o a nela prestar atenção, retirar seu livro da prateleira e dar-lhe espaço em resenhas que faz para os jornais. Não podendo desconhecê-la, ele vitupera!! Mas, mesmo insultada, *et pour cause,* ela continua presente e exige seu espaço no mundo literário, assim como o farão tantas de suas sucessoras.

Podemos indagar o que provocou a ira do crítico e supor que talvez tenha sido o modo assertivo e seguro que Délia imprimiu à sua obra. Ela tem comando sobre a linguagem que emprega, tem estratégias para renomear o mundo e usa o alfabeto para se perpetuar. Esses traços são pecados mortais para uma mulher no século XIX. Ler, escrever e pensar eram tidos como estranhos às características femininas. Excluídas da autoria e submetida à autoridade das artes e definições masculinas, as mulheres que quisessem tentar criar arte e cultura deveriam ser modestas, auto depreciativas, apresentarem seu trabalho como divertimento ou distração, deviam se desculpar pela ousadia.

As mulheres que assim não se apresentassem podiam ser ignoradas – como mostraram Moers, Showalter e Gilbert e Guber em estudos já clássicos - ou podiam ser atacadas, algumas vezes seriamente atacadas em sua obra ou em suas vidas como foi o caso de Délia. Mulheres que não se desculpassem por suas artes eram vistas como monstruosas ou excêntricas, assinala Virginia Woolf em seu clássico *Um teto que seja seu*. Ora, Maria Benedita

Bormann, Délia, nunca foi modesta, nunca pediu desculpas por ser uma artista talentosa, ambiciosa e segura da autoridade de autoria.

Gata e rato, mulheres e homens, escritores e críticos ou ensaístas, fazemos todos parte de um mesmo e bastante amplo reino, o reino animal. No entanto, nós humanos, que a este reino estamos sujeitos, gostamos de empregar comparações nada favoráveis aos nossos companheiros, e isso não só em séculos passados. A teoria da evolução e o preconceito cristão formaram interpretações dos animais como sendo a parte bestial, instintiva e sexual de uma presumida natureza humana. Não se pode dizer que a aproximação mulher animal seja original, bem ao contrário. Acresce-se a esta linha básica que as últimas décadas do século dezenove registraram uma crescente aproximação entre mulher e animal, tornando um termo co-extensivo ao outro. Diziam que bastava uma mulher ficar perto de um bichano ou bichinho para trazer à tona a fera que morava dentro dela.

Foram muitos os *conaisseurs*, mostra Dijkstra, os especialistas em bestialismo e nos deleites serpentinos atribuídos às mulheres. Vários bio-sexistas, isto é, estudiosos do sexo, médicos, cientistas, e também intelectuais e artistas, insistiam na bestialidade como um desvio sexual característico das mulheres. Os especialistas forneciam matéria para as artes que, por sua vez, ao retratar as últimas novidades científicas os reiteravam.

Este desvio atribuído a elas seria um concomitante lógico da dificuldade de adaptação à civilização que lhes era peculiar, colocando-as bem abaixo dos homens na escada evolutiva, mais próxima aos primatas e animais em geral. Mesmo antes de Darwin, Proudhon já havia insistido que em épocas de decadência as mulheres retornavam aos desejos bestiais. Nas artes visuais e na literatura essas ideias obtiveram eco e as sugestivas imagens da afinidade física entre mulher e animais retratada pelos pintores encontram paralelos em escritores como Emile Zola.

Nas artes, as fantasias sobre as semelhanças entre mulher e animal iam de simples comparações do tipo "graça felina", até elaboradas caracterizações sociais. Fazia-se um jogo de duplo sentido que funcionava como um véu bastante transparente com o qual os artistas escudavam os ícones de suas libidos contra a censura intrusiva da moral majoritária. Artistas e intelectuais identificavam mulher e bichinho de estimação quer este fosse tigre, leão, macaco, babuíno ou gato doméstico. Comparações entre mulheres e gatos eram antigas e se tornaram genéricas a partir dos anos 1890. Cães e gatos eram especialmente tidos como sendo "companheiros não tão simbólicos assim", supostamente escolhidos por mulheres para suas explorações eróticas.

Toda essa prosa sobre bestialismo e os instintos animais das mulheres não era outra coisa além de uma "tentativa de privá-las de toda crédito por suas ações, aliando-as a abelhas ou castores, criaturas curiosas que trabalhavam seguindo um padrão que lhes fora alocado no Jardim do Éden" (DIJKSTRA, 1986 p. 315). De maneira que, nosso eminente crítico local, um dos pilares da crítica literária novecentista brasileira, só estava empregando uma metáfora de duplo sentido, bem ao gosto da época, metáfora que esconde/revela a irracionalidade da mulher e seu insaciável apetite sexual acrescido, na meia idade, de um instinto predador canibal que a faz ansiar pelo banquete de presas novas e tenras.

Porém, é preciso lembrar que se o insulto coloca a ambiguidade em jogo, a animalidade evoca a volatilidade das letras, seu desejo de derramar-se para novos espaços. Metáfora ou animalidade da letra, no dizer de Derrida (2005, p. 88), é a equivocidade primordial e infinita do significante enquanto Vida. A linguagem vagueia sempre mais rica do que o conhecimento, sempre capaz de movimentos para longe das certezas sedentárias. A escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol assim se pronuncia:

> "Era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz dos animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes. Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens..." (*apud* CASTELO BRANCO: 1997, p. 19).

A volatilidade das letras, em última instância, afirma Castelo Branco, trata do movimento do desejo da escrita. Por outro lado essa mesma volatilidade recorda, por exemplo, as flutuantes metáforas animais e florais empregadas, por Charlote Brontë em *Jane Eyre*, de 1847. Jane, a personagem, abre seu livro de francês e as letras se revelam em seu caráter transformacional e então termos misóginos subitamente se alteram e fornecem à heroína uma potência verbal própria. "As heroínas bilíngues de Brontë descobrem um método alternativo de colocar em prática emoções e ideias previamente não simbolizadas. A segunda língua tem função emancipatória..." (Yager, 1988, p. 36), assim como as têm as metáforas florais e animais.

Yaeger (1988, p.91) lembra também Hanna Arendt nesse raciocínio, pois em *A condição humana* ela afirma que nossas possibilidades são preordenadas, mas ainda assim, a ação é possível, tanto nas palavras quanto nas ações. A fala tem a capacidade de iniciar algo, de interromper ou começar outras novas por ser mais do que uma função societária, porque pode operar como uma forma de ação.

O que temos feito neste texto é ampliar e transformar significados atribuídos pelo crítico para escritora, animais e humanos, para comportamentos e rompimentos. Especialmente queremos tomar as sugestões da animalidade das letras, de mutabilidade dos significados ao reler a sentença do crítico e tentar desfazer a conotação negativa do amor de mulheres maduras por jovens rapazes.

Esse tipo de paixão aparece desde a Antiguidade, como no caso famoso narrado por Apuleio em sua *Apologia*. Ele era um jovem escritor e filósofo que nos idos do século II, casou-se com Emilia Pudentilla, viúva rica, mãe de um seu colega de estudos. Alguns parentes dela processaram o rapaz, numa disputa por benefícios na futura herança de Emilia e dentre as várias acusações que lhe fizeram estava a da prática de bruxaria, pois de que outra maneira poderia ele ter enamorado uma rica mulher mais velha do que ele? Note-se que nessa época, como hoje, o interesse pecuniário vinha em primeiro lugar na aceitação dos fatos, mas era tido como improvável uma mulher madura apreciar um jovem, a não ser que ele apelasse para práticas ilícitas, como a bruxaria que então era passível de pena de morte.

Na modernidade, se dá o oposto, nas caricaturas ou insultos são as idosas as protagonistas, seja por devorarem os jovens, para gata velha... já se sabe, rato novo, ou por serem elas tidas, ou vistas, como ridículas e sem propósito. Podemos lembrar *Educação sentimental* (1869 e 1890), de Flaubert, um livro impecável, de um escritor que desconfiava da linguagem e era obcecado pela palavra justa – *le mot juste* – e que com uma escrita primorosa introduziu um novo modo de escrever. Nesse romance um rapaz, Fréderic Moreau se apaixona por uma mulher casada, Mme Arnoux, meio aos embates da revolução de 1848. Quando Mme está quase se entregando ele a contempla e mal consegue disfarçar a ligeira repulsa que o corpo dela lhe provoca. A relação não se consuma e em idas e vindas tem um fim melancólico.

Até os nossos dias o tema é discutido, em livros, filmes ou telenovelas. É um assunto que se tornou contemporâneo à sociedade industrial que além de inúmeros preceitos restritivos, cobra juventude física eterna das mulheres, não dos homens, ainda mais outro aspecto da crueldade para com as mulheres nessa sociedade. A polarização dos corpos entre jovens e velhos "retoma a

naturalização como vetor valorativo de decisões. Velha, eu?" indaga Swain, e resume:

> A velhice não é, finalmente, senão uma categoria social. No quadro binário de construção do mundo, seu referente é a juventude, outra categoria instituída pelo social e hiper valorizada. Os corpos perdem força e vitalidade, é verdade, mas a "velhice" é uma representação social que polariza e hierarquiza o humano para melhor excluir, para melhor controlar, para melhor cindir as forças de resistência (SWAIN, 2003)

No final do século dezenove, no Rio de Janeiro, Chiquinha Gonzaga contornou a questão adotando o amado Joãozinho Batista como filho para poderem assim viver felizes e contentes, por mais de vinte anos, até que a morte dela os separou. (Diniz: 1984). Délia, porém, tratou o tema abertamente em mais de um texto e por isso incorreu na ira do crítico importante que proferiu a sentença e o insulto citado no início desse artigo. Um século depois, no final dos anos oitenta do século vinte, chamei a atenção para o duplo padrão empregado pelo crítico Araripe Jr.

Foi em artigo publicado no *Correio do Povo* do Rio de Janeiro em 17/18 de novembro de 1890, que Araripe Júnior fez os comentários com os quais iniciamos este texto. Em primeiro lugar faz comentários elogiosos a um artigo da revista da Escola Militar, um artigo escrito por um "moço" que recebe seus elogios, pois acredita que apresenta as filosofias modernas de modo diferente de outros desorientados. Tece os elogios aos moços e continua: "Referi-me a meninos. Cabe-me agora a ingrata tarefa de tratar do livro de uma senhora que, por todos os motivos, devia merecer-me complicadíssimas condescendências". Fala o paternalismo.

Os motivos da condescendência são a "peregrina formosura", o tom de voz, o olhar, "a gentileza de seu sexo", nenhum traço da escrita mas descrições da mulher. Todos estes atributos, acredita,

seriam louváveis e deveriam estar no livro de Delia. Decididamente não encontrou nada que correspondesse a graça física só descompassos e ao fim a gata velha e o rato novo. É o exemplo flagrante do critério de dupla crítica porque no livro "dos meninos" ele procura e discute os conceitos, as ideias, o estilo, no da escritora busca sua formosura, atributo físico, e não a encontra porque as características da escrita de Délia não são como os miosótis ou margaridas que esperava de uma bela mulher que, como muitos comentaram, possuía uma bela voz de soprano (TELLES, 1987, p.) .

Schmidt, na década de noventa do século passado, corroborou essa percepção clara do duplo padrão ao examinar os comentários que o mesmo crítico, um dos pilares da crítica nacional, fez de outro livro de Délia, *Celeste.* Escreve que a moça do título discute seu temperamento tentando explicar suas falhas, mas "sua eloquência não chega a dar-nos senão a impressão de uma erotomaníaca, mas dissimulada, de moça doida, avoada, como se diz vulgarmente, mal ensaiada e ainda pior descrita" (*apud* Schmidt, 1998, p. 3).

A opinião desse crítico, no entanto, não era a única, outros apreciavam os romances e contos breves de Délia, os seus textos para os jornais importantes da época. *Celeste* tão criticado por Araripe Jr vendeu bem, teve duas edições e outros livros da autora também tiveram seus admiradores e leitores.

Lésbia, foi escrito em 1884 e publicado em 1890 por Délia[4]. Narra a trajetória de Arabela – aquela que termina adjetivada gata velha pelo crítico. Arabela, ou Bela como é chamada em família, se torna uma escritora bem sucedida, vivendo num palacete todo seu com um companheiro de sua escolha, finalmente tranquila e feliz, até que a paixão por um jovem vem perturbar seu coração.

[4] Maria Benedita Bormann, *Lésbia*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2ª edição, 1998. As páginas entre parêntese no texto referem-se a esta edição.

Da jovem rica e bem educada à escritora, um longo e difícil caminho foi percorrido. A personagem, dotada de inteligência e talento, esgota primeiro as possibilidades de experiências femininas prescritas pelos papéis sociais – filha, esposa, amiga, amante – atravessa uma depressão que é curada pela leitura de um livro que a conduz à escrita ou, dizendo de outro modo, a escrita como cuidado de si. Novas perspectivas, novos rumos, novo nome: adota o pseudônimo Lésbia.

É interessante observar que na cultura ocidental patriarcal a mulher esbarra num problema de identidade ao ser definida pelo patronímico que apaga a linhagem materna e, portanto, a própria situação da mulher no discurso futuro. (GILBERT e GUBAR, 1988). A escolha do pseudônimo Délia para a escritora Bormann e Lésbia para a personagem escritora de Délia, além de definir novos horizontes, como mostrei em outro texto (TELLES, 1997), torna o nome próprio, isto é seu, numa linhagem matrilinear que se inicia com a Safo grega, dita Lésbia por ser natural da ilha de Lesbos, passando por outras referências romanas, renascentistas, até aquela denominada Safo pela Paris do século dezenove, George Sand, homenageada no romance. O pseudônimo então permite à Bela, personagem de sobrenome impróprio porque não seu, mas do pai e do marido, adquirir um nome todo seu para ter ou legar, um nome que significa, simplesmente, escritora e poeta.

A personagem-escritora percorre, não sem muitos obstáculos, um caminho de sucessos. Rompe fronteiras da moral estabelecida empregando a ética das prescrições do cuidado de si propostas por Epicteto no livrinho que provocara o processo de cura (TELLES: 1987 e 2009). As proposições do cuidado de si permitem-lhe ver a autoria mais como uma questão de cultivo e cultura do que uma questão de gênero. Na sociedade em que vivia, havia nítida oposição entre produção artística e cultural e reprodução da espécie e havia regras diferenciadas para esses papéis.

O livro expõe de maneira detalhada outro roteiro possível, um caminho que leva a autonomia, independência e criação. A personagem escritora de Délia lê, em várias línguas, filosofia, romances, ciência e está atenta ao onírico. Lésbia é personagem múltipla, envolvida com seu trabalho; é a nova mulher, mas também a mulher singular, cultivada e culta, a mulher selvagem que segue seus próprios ditames.

Délia cria uma estrutura romanesca na qual cada língua que emprega ajuda a heroína a se livrar de incursões repressivas do *dictum* paterno (GILBERT e GUBAR, 1988). A personagem escritora precisa ter acesso a vários mundos linguísticos, a vários registros de dificuldades sintáticas, precisa achar métodos que permitam que se embriague com o mel das palavras (YAEGER, 1988). Faz parte das práticas do cuidado de si educar e cultivar as futuras gerações e, por isso, a personagem se alegra quando um jovem entende perfeitamente sua linguagem.

Alberto – o "rato novo" do crítico – crescera lendo os livros de Lésbia desde os "doze anos quando lhe chegou ao ouvido o [seu] nome, ora elevado às nuvens, ora vilipendiado pela inveja e preconceito..." (p. 172). Délia antecipa aqui a sentença do crítico Araripe Junior ao fazer a personagem escritora comentar sobre o modo como é tratada pela sociedade e como é vilipendiada a mulher de letras, sempre por preconceito.

O jovem se educara pelos livros da escritora/personagem, assim é um apaixonado pela escrita, antes do que pela mulher mais velha. Alberto conta para Lésbia que um colega empresta-lhe um de seus romances e que o livro abrira-lhe novos horizontes, causa dele ter buscado outros textos dela. Com suas economias "comprou uma estante catita, colocou-a a pouca distância do leito e encheu-a dos amados livros..." (p. 173). A última coisa que via ao adormecer e a primeira que via ao despertar eram as letras douradas dos títulos, a animalidade das letras. "O rato é persistente e intenso [...] ele

não solta, por isso falamos de aficionados obsessivos de uma disciplina como ratos: ratos d' água, ratos do balé, ratos de biblioteca". (HILLMAN: 1997, p. 53).

Este rato novo é o devorador obsessivo de uma obra singular e se assemelha ao amante pervertido que retira seu prazer da contemplação do objeto amado. Dorme e acorda lado a lado, com a cabeça paralela, igualada, às letras animadas, duas perspectivas diversas, duplicidade metafórica de compreensão.

Alberto finalmente supera a natural timidez e se apresenta à Lésbia, com ela conversa. Lado a lado agora dois personagens, o cultor de seus livros e a escritora. Desde esse momento ficaram ligados "sendo perseguidos pela mútua lembrança." (p. 181). E, conversa daqui, conversa dali, ele se enamora da corporificação daqueles livros que amava e ela se apaixona pelo enamorado de sua obra.

> "O que possui esse rapaz para agitar-me tanto?... Nada talvez!... E eu que tudo conheci... e que já havia suplantado todos os maus desejos... hei de voltar parvoamente às decepções e aos dissabores de uma paixão que me levará a tristes extremidades?..." (p. 181-82).

Paixão, "eivada de insensatez e de ridículo... um horrendo amor senil!..." (idem) exclama a personagem, angustiada antecipando o crítico que repete o que ela escreveu dando outro sentido. Lésbia se debate, luta contra o medonho arrebatamento, tão inadequado!! Ela que está com "quarenta anos! idade cruel" quando desaparece o que restou da mocidade e a beleza se vai. Ela que sempre pensara ser o amor o contato de duas epidermes e duas fantasias, vê-se presa a uma criança que poderia ser seu filho. Mas, a despeito de todas as ponderações, uma "sedutora e íntima voz mostrava-lhe o indizível encanto [e o orgulho] de apoderar-se de um coração jovem que começa a desabrochar..." (p. 182).

Um parêntese para um instantâneo no qual a vida imita a ficção: Yann Lemée se apaixonou pela escritora Margueritte Duras depois de ler um de seus romances, "foi amor à primeira vista. A seguir deixei tudo de lado, todos os outros livros. Comecei a ler somente os livros dela". (Andréa, 1999, p. 10). Durante cinco anos escreveu-lhe cartas que nunca foram respondidas. Finalmente, por volta de 1980, armou-de de coragem e foi bater à sua porta. Frágil, rosto jovem e bigode, era estudante de filosofia e tinha então 28 anos. Entrou para conversar, tornou-se o último companheiro de Duras. A escritora estava com 66 anos e a relação prosseguiu até a sua morte em 1996. Não viveram em um paraíso, mas num mundo tumultuado, ele era homossexual, ela queria uma relação total; ela bebia, foi internada, ele à sua cabeceira. Yann Andréa, foi esse seu pseudônimo, escreveu vários livros, entre eles *Cet amour-là* (1999), filmado com Jeanne Moureau no papel da escritora idosa que controlava tudo, inclusive o nome de seu amante.

No romance de 1895, Lésbia prossegue assombrada pelo turbilhão de pensamentos, anseios e angústias, dia após dia, sem conseguir decidir o que fazer, com o jovem, com o antigo companheiro a quem não queria ferir ou consigo mesma. Certa tarde dirige-se ao espelho, observa-se com cuidado. "Refletiu o cristal formosa aparição, envolta em elegante roupão de crepe negro, forrado de cetim vermelho, de mangas abertas de onde saiam os braços roliços e frescos". Ainda é bonita, constata, por que então "não dar à amada criança estes restos de beleza?" (p. 216)". E inversamente, "encontrei-te tão tarde, no declínio da vida!". O que não daria, para resgatar sua mocidade.

Na experiência erótica, lembra Hillman, o impulso compulsivo de comportamento "é auto inibido pela outra extremidade do mesmo espectro de Eros. O inexplicável irrompe, redirige e simboliza o comportamento até mesmo antes que o padrão seja liberado". (HILLMAN: 1984, p. 71). Inibição e não direção também

pertencem a Eros, do mesmo modo que o impulso compulsivo direto ou a *mania*. A consciência sempre tem origem na ambivalência.

E eis que – voltando ao romance de Délia – meio ao conflito no qual Lésbia se debate, ela por acaso descobre que a "amada criança" tinha uma noiva que jamais mencionara. Era Heloísa, a prima órfã junto a quem crescera, com quem partilhara as leituras e com quem se comprometera a casar e viver para sempre. Alberto e Heloisa, nomes que, de imediato, evocam a sonoridade do famoso casal de apaixonados do século XII que Rougemont toma como o primeiro exemplo histórico da paixão romântica no Ocidente.

Separados em vida por circunstâncias familiares e públicas adversas, Abelardo e Heloisa foram reunidos depois de mortos e enterrados lado a lado na sepultura que ela mandara construir para enterrar Abelardo. No entanto, por diversas alternâncias, os seus restos mortais foram inúmeras vezes transferidos, separados, vandalizados, roubados. Ao mesmo tempo, desde o século dezessete, os túmulos daquele casal tornaram-se locais de peregrinação e prosperidade para os monastérios onde se encontravam.

Em 1817, depois de incríveis peripécias os caixões com o que porventura restara dos restos mortais de Abelardo e Heloísa foram repousar, juntos, em um mausoléu no cemitério do Père-Lachaise, o mais famoso de Paris, e para lá as peregrinações passaram a se dirigir. (Kamuf,1982). A outra relíquia dessa legenda, o corpo de cartas de Heloísa, sofreu tantas e mais graves vicissitudes do que as andanças dos caixões. Em vida, no século XII, a Heloisa medieval era, desde a adolescência, muito respeitada e conhecida como relata o próprio Abelardo em sua Primeira Carta,

> Havia em Paris naquela época uma moça chamada Heloísa, sobrinha de Fulbert [...] na aparência não era das mais feias, porém era suprema pela extensão de seus conhecimentos. O dom para a literatura é tão raro em uma mulher

> que se acrescentava a seu charme e lhe adquirira renome por todo o reino (Abelardo *apud* Kamuf, 1982, 2).

Após o escândalo e a separação os dois não mais se encontraram, o romance se torna epistolar. Logo após a morte de Heloisa, em c. 1164, começaram os críticos a questionar e duvidar que ela fosse autora das cartas que levavam seu nome. Uma longa e secular controvérsia sobre a origem, a autoria e legitimidade desses escritos acabou por se tornar um pilar dos estudos medievais. Hoje, a hipótese de Abelardo ter forjado as cartas dela, ou escrito por ela, está descartada, com inúmeras provas científicas, e a polêmica se tornou parte da ficção literária.

A apropriação misógina e a repressão de Heloísa demonstram, mais uma vez, o duplo padrão da crítica. No caso, não se acreditava na autoria de Heloisa com base em noções apriorísticas que duvidavam que uma abadessa medieval soubesse ou pudesse escrever, ou que desaprovavam o que ela escrevera, ou ainda porque as considerações a respeito eram simplesmente misóginas. A repressão começou cedo, persistiu, foi reafirmada no século XVIII – também na Nova Heloísa – e ainda no XIX duvidava-se que mulheres medievais pudessem ter escrito alguma coisa (NEWMAN,1995, 46-54).

A referência indireta ao casal através do nome das personagens por parte de Délia não me parece fortuita, mas sim uma tradução, por assim dizer, daquela tradição. Alberto é nome derivado do germânico *Aethelbert,* e tem o mesmo significado que Abelardo, ou seja, nobre, brilhante e ilustre. Alberto e Heloísa, na versão tropical oitocentista, cresceram juntos e assim permanecerão, sem impedimentos ou sofrimentos, ao contrário, com bênçãos muito práticas de Lésbia, a personagem-escritora, que dota a moça com um legado que a torna independente financeiramente.

Ser independente financeiramente é um dos elementos essenciais, segundo o romance, para a mulher poder ter vida própria. Outros requisitos, conseguidos por Lésbia, seriam um lugar só seu para exercer sua arte e liberdade sexual. Os dois primeiros, dinheiro próprio e um "teto todo seu" antecipam em décadas a mesma observação feita por Woolf em seu livro clássico. O terceiro requisito, a liberdade sexual, de amar e continuar livre é próprio da escritora brasileira que discute essa questão em outros romances ou contos.

Délia rejeita os sentimentalismos, uma concepção corrente de amor assim como a submissão amorosa. Marca ainda sua posição ao afirmar a admiração pela coragem de sua personagem Heloísa lutando abertamente por seu amor, ao ponto de ir pessoalmente se apresentar e palestrar com Lésbia. Encontro amigável entre duas mulheres – uma gata velha outra gata nova – na qual a jovem descreve Alberto como egoísta e fraco. A duas mulheres, a mais velha e a jovem, não são fracas, ao contrário, sabem de si e do seu desejo. Não disputam o rapaz, ao contrário, cada qual o enxerga tal qual é e a aliança se faz entre as duas pela compreensão da situação, sendo consolidada pela doação de Lésbia à Heloísa que a completa, suprindo-lhe meios que lhe faltavam para manter sua integridade e liberdade.

Voltemos ao romance no momento em que Lésbia sente-se traída, Alberto mentira-lhe. Amarga surpresa, tristonha desilusão, desalento. Angústia e ambivalência. "Durante quinze dias padeceu intolerável tortura, completamente entregue ao alucinante desespero que a magoava..." (p. 227). E sofria embora soubesse em seu íntimo que mesmo que se entregasse àquele amor, "apesar de velha, poderia extinguir-se a minha paixão, porque enfim o coração é vário e incompreensível". Se envelhecer é, como pensa a personagem, decrescer intelectualmente, murchar fisicamente, é, ao mesmo tempo, livrar-se das "ridentes ilusões", adquirir uma certa sabedoria amorosa, estar certa que nenhum amor, ou nenhuma dor, dura para sempre.

Ao mesmo tempo, por mais razoável que seja seu pensar, sente o palpitar do coração que "não admite a influência do tempo, nem os arrazoados da circunspeção!" (p. 232). Finalmente decide-se pela morte voluntária, na água, trama seu último espetáculo, magnífico, surreal.

Campello mostra, em um texto muito interessante, que os suicídios nesse livro ou em outros contos de Délia "permitem uma leitura em palimpsesto", onde podemos ler mais do que abandono, luta ou escapismo, ao contrário, superado o senso comum, pode-se enxergar "um ato de rebelião, de resistência, de denúncia, de domínio de sua vontade e controle do corpo" (CAMPELLO, 2007, p. 40). Acrescento que uma mulher como a personagem-escritora que superara as restrições sociais, transformara-se através do cuidado de si proposto pelo filósofo estoico e chegara a ser uma artista reconhecida, vivendo e escrevendo suas ideias e fantasias, dificilmente desistiria de traçar a própria vida até seu final derradeiro.

E morre na banheira de águas cálidas embalada pela água que, segundo Bachelard, na poesia dinâmica é o elemento das coisas que não permanecem, mudam e se volvem naquilo em que incessantemente se tornam. "Contemplar a água, é escrever-se, dissolver-se, é morrer". (BACHELARD: 1979, p. 66). A água reflete, duplica o mundo e as coisas. Duplica também o sonhador, espelhando-lhe uma outra experiência onírica. A miragem corrige o real, a idealização faz parte do reflexo. No espelho das águas o mundo é minha visão, é mais solene e mais pessoal. Visão solitária e de intimidade. A água é tanto a pátria das ninfas vivas quanto das mortas. "Ela é a verdadeira matéria da morte bem feminina". (BACHELARD: 1979, p. 111).

Símbolo profundo que chora suas penas, as águas na banheira de mármore da sala de banhos do palacete de Lésbia, no romance, se tingem de rosa conforme o sangue escorre dos pulsos da personagem, ao mesmo tempo em que refletem estrelas que se insinuam pela claraboia e escutam Lésbia recitar o poeta russo Lermontof, em um

hino de louvor à multiplicidade da vida temperado com boa dose de ironia, ironia que também foi típica de Délia e que retira o peso excessivo do sofrimento e da depressão na narrativa, cedendo o lugar para a leveza do ser.

Uma leveza quase como a de uma brincadeira, um movimento de ir e vir entre o mundo que restringe o desejo e o próprio desejo; uma desenvoltura na vida que pode tornar volátil o que é repressivo, que dissolve o insulto pela animalidade da letra e pode também "devolver a letra ao ar." (Yagger: 1988). Um modo de livrar-se do peso das convenções, do fardo dos costumes, da caminhada dolorosa, abrindo-se para mudanças quer na vida, quer na morte.

Referências

ANDRÉA, Yaan. *Cet amour-là*. Paris:Pauvert, 1999.

APULÉE. *The Go*lden Ass. Bloomington: Indiana University Press, 1962.

ARARIPE JR., J. *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Ruy Barbosa, 1958, vol. II.

ARENDT Hanna. *A condição Humana*. São Paulo: Forense/ Salamandra / Edusp, 1981.

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves.* Paris: Corti, 1979.

BACHELARD, G. *La Poétique de la revêrie.* Paris: PUF,1978.

_____. *L'intuition de l'instant.* Paris: Gonthier, 1971.

BAKHTIN, M.M. *Rabelais and his World*. Cambridge: MIT Press, 1968.

BORMANN, M. Benedita, Lésbia. Florianópolis: Editora Mulheres, 2ª ed., 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1953.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Londres: 1847.

CAMPELLO, Eliana T. A. "O suicídio em contos de Maria Benedita Bormann". In: *Interdisciplinar*, v. 3, n. 3- jan/jun de 2007.

CASTELO BRANCO, Lucia. "O sonho de que temos a linguagem". In: C*olóquio-Letras,1997.*

DERRIDA, Jaques. *Writing and Difference*. London: Routledge & Keagan Paul, 2005.

DIJKSTRA,Bram. *Idols of Prversity*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

DINIS, Edinha. *Chiquinha Gonzaga.* Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

GILBERT, S. and GUBAR, S. *The Madwoman in the attic*. New Haven: Yale University Press, 1979.

_____. *No man's Land*. New Heaven: Yale University Press, 1988.

HILLMAN, James. *O mito da análise*. Tradução Norma Telles. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Dream Animals*. São Francisco: Chronicle Books, 1996.

KAMUF, Peggy. *Fictions of Feminine Desire*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

Llansol, Maria Gabriela, *Anagnose*. Lisboa, Relogio d`Agua, 2000.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 8a edição, 1979.

NEWMAN, Barbara. *From Virile Woman to Woman Christ.* Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1995.

ROUGEMONT, Denis. *L'amour et l'occident*. Paris: Plon, 1972.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of their own*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

SCHMIDT, R.T. "Da exclusão, da imitação e da transgressão: o caso do romance *Celeste* de M. Benedita Bormann". In: PETERSON, M.; NEIS, I. A. (Orgs.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura.* Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

SWAIN, Tania N. "Velha, eu?". In: *Labrys 4*, agosto, 2004.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. (1987). São Paulo: Intermeios, 2012.

_____. "A escrita como prática de si". In: *Para uma vida não-fascista*, org. M. Rago e A.Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, pp. 291-304.

_____. *Mínimas rimas dos ventos de outono.* São Paulo: NaT editorial, 2004.

_____. "Uma intuição do instante", Congresso da ATTP, Nashville, 1997; www.normatelles.com.br/textos.

YAEGER, Patricia. *Honey-Mad Women*. New York: Columbia University Press, 1988.

WOOLF, Virginia. *Um teto que seja seu.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

2

Contemporaneidades

ECOS SOCIAIS DO HOMICÍDIO DE MULHERES NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Carlos Magno Gomes[1]
(UFS)

Por ser um tema inerente à sociedade brasileira, o assassinato de mulheres, como parte da violência doméstica, é bastante representado na literatura brasileira, seja em seus textos canônicos, que tendem a reforçar a lógica do homicídio feminino como justificativa para a manutenção da honra masculina, seja em textos de autoria feminina, que repudiam esse crime por meio de paródias, que ridicularizam as atitudes machistas. Tanto no social, quanto no ficcional, esse homicídio beira as fronteiras do insano e do ilógico por ser cometido, na maioria das vezes, por um companheiro ou ex-marido, isto é, um homem com quem a mulher já dividiu sua intimidade.

[1] Prof. Associado de Teoria Literária da UFS. Doutor em Literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2013).
E-mail: calmag@bol.com.br

Diante dessa contradição, de a mulher dormir com seu assassino, buscamos respaldos nos aportes teóricos das ciências sociais na tentativa de construir um trajeto interpretativo que nos revele a lógica estrutural desse crime. Para uma interpretação que privilegie aspectos sociais, propomos uma reflexão teórica sobre as causas ancestrais que dão sustentação a essa barbárie. Nosso objetivo é de analisar a forma como essa temática tem se manifestado na narrativa contemporânea.

Seguindo essa trilha, este capítulo apresenta algumas perspectivas sociais acerca do *femicídio*, homicídio de mulheres, que podem ser aplicadas para a análise de textos literários a partir do questionamento das bases sociais da violência de gênero. Antes de partirmos para uma reflexão teórica, cabe destacar que a violência contra as mulheres, ao longo dos tempos, recebeu diversas abordagens teóricas, que vão da visão patriarcal, passando pela vitimização das mulheres, até chegar à de relativização do poder, uma vez que as mulheres também são sujeitos no processo de violência. Com essa heterogeneidade teórica, devemos levar em conta que ainda há dificuldades referentes à conceituação dessa violência e das tênues diferenças entre a doméstica, de gênero e a sexual (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 166).

Nessa direção, exploramos o texto literário como um tecido cultural heterogêneo composto por uma variedade de arquivos sociais que explicitam a violência contra a mulher como um *modus operandi* das estruturas opressoras sociais. Como *corpus*, nos deteremos na interpretação dos contos "Venha ver o pôr do sol" (1970), de Lygia Fagundes Telles, "Sangue esclarecido" (1973), de Nélida Piñon, e "Uma questão de educação" (1986), de Marina Colasanti. Em comum, esses textos narram o assassinato de mulheres, ao mesmo tempo em que exploram recursos paródicos, para ressaltar o absurdo de tal crime.

A violência social

A violência é um dos temas desafiantes da sociedade brasileira atual. Ela está presente em diversos segmentos sociais. Do espaço público ao privado, temos diferentes crimes que estão interligados por questões sociais, políticas, de classe e de gênero. Conforme Lia Zanotta Machado, há quatro tipos de violência urbana: a criminalidade organizada, o tráfico de drogas, a violência ilegítima, de expansão de redes de segurança privada, e a violência individual ou grupal (2010, p. 61-2). Nesse contexto de múltiplos conflitos, a violência contra a mulher é parte de uma rede de crimes que estão relacionados a questões sociais e de políticas públicas. Especificamente, seus altos índices decorrem de relações interpessoais, em que os envolvidos se conhecem e mantêm laços e contatos (MACHADO, 2010, p. 63).

Especificamente, para controlar e diminuir o quadro de violência contra a mulher em nossa sociedade, o Estado criou a Lei 11.340/2006, conhecida como "Maria da Penha", para coibir a violência familiar. Essa lei tenta acabar com a impunidade masculina ao propor uma legislação que garanta os direitos femininos diante de situações de violência e perseguição por parte de seus companheiros. A partir dessa legislação, os agressores passaram a ser vigiados, enquanto a mulher passa a ter direito de proteção e segurança. Vale ressaltar que, infelizmente, o Estado precisa ampliar e, em muitos casos, criar condições sociais e legislativas para colocar em prática as conquistas dessa lei. Em muitas cidades brasileiras, ainda não há delegacia de mulheres, nem profissionais capacitados para o atendimento das vítimas da violência doméstica.

No campo social, a violência de gênero, seja a física, seja a sexual, faz parte dos altos índices de crimes presentes nas estatísticas governamentais que tentam mapear causas e consequência dessa agressão. Os números divulgados pelo Instituto Patrícia

Galvão sobre uma pesquisa de opinião, em 2014, comprovam o quanto os crimes sexuais e domésticos continuam sendo uma epidemia na sociedade brasileira. Essa pesquisa mostra que a "agressão contra mulheres e estupro estão entre os crimes percebidos como mais recorrentes no Brasil" (BRASIL, p. 15). Tal preocupação dos entrevistados confirma que essa violência é parte do cotidiano de milhares de mulheres e precisa ser combatida com mais eficiência pelo Estado.

Para Lia Zanotta Machado, tal prática faz parte de uma estrutura social guiada pelo preconceito de gênero, visto que as "mulheres são predominantemente alvos de atos cotidianos e crônicos de violência física, sexual e psíquica" (2010, p. 63). Por ser recorrente, é necessário distinguirmos a violência contra a mulher da criminalidade urbana, pois corremos o risco de confundir dados estatísticos relacionados às questões de gênero com a violência em geral. A seguir, apresentaremos um levantamento teórico, respaldado pelos estudos feministas, das marcas dos homicídios de mulheres na sociedade patriarcal.

As marcas do *femicídio*

Entre os temas que fazem parte da violência de gênero, nos últimos anos, a crítica feminista, de cunho sociológico, tem explicitado mais estrategicamente as estruturas que empurram as mulheres para o sacrifício de gênero. Assim, o assassinato de mulheres, que parecia ser mais um crime entre outros, passou a ganhar uma atenção específica dessa crítica, que tem cunhado novos conceitos como estratégia política de denúncia da violência contra a mulher.

A violência de gênero, no campo social, pode ser identificada quando se atribui simbolicamente ao feminino uma posição inferior, na qual a mulher passa a ser vítima preferencial e crônica

da opressão física, moral ou sexual de um homem (MACHADO, 2010, p. 62). Logo, estamos tratando "gênero" como uma categoria que permeia os estudos sobre a violência contra a mulher, visto que "gênero é definido como uma relação socialmente construída entre homens e mulheres, servindo como categoria de análise para se investigar a construção social do feminino e do masculino" (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 169).

A formulação do conceito de *femicídio* pode ser considerada como uma das principais contribuições dos estudos feministas para a interpretação adequada para o homicídio de mulheres. Essa categoria pode ser aplicada aos crimes contra a mulher, quando a violência for motivada por construções simbólicas sustentadas por normas coletivas. Conforme estudo sobre esse conceito, Wânia Pasinato ressalta que se trata de uma categoria que tem duas formas de ser aplicada: tanto para crimes coletivos, como em momentos de guerra, como em casos familiares. Ambos têm em comum o fato de serem crimes motivados por questões de gênero. Para os estudos feministas, está em jogo a "dimensão política" do uso dessa categoria, pois ela deve ser usada em oposição a homicídio, como palavra neutra, que não está relacionada ao sexo das vítimas (PASINATO, 2011, p. 232).

A formulação da categoria "*femicídio*" ou "*feminicídio*" é de autoria de Jane Caputi e Diana Russell e foi publicada pela primeira vez no texto "*Femicide*", de 1990, conforme observações de Rita Segato (2006) e de Wânia Pasinato (2011). Para este artigo, seguimos as orientações da antropóloga brasileira Lia Zanota Machado, que aplica o termo *femicídio* tanto para homicídios de mulheres no espaço doméstico, como no público (2006, p. 62). Já o termo *feminicídio* é adequado para os casos que envolvem diferentes assassinatos de mulheres com objetivos coletivos, como em guerras. Tais crimes, em muitos casos, não são investigados, pois se trata de uma postura de proteção aos pares masculinos, podendo até ser

considerados como crimes de Segundo Estado ou de corporação como os registrados no México, em Ciudad Juárez, quando uma rede de criminosos impedia a divulgação e o julgamento do assassinato de diversas jovens (SEGATO, 2006, p. 11).

No contexto familiar, a violência de gênero está relacionada a comportamentos machistas e patriarcais que exploram o controle e a vigilância da mulher como forma de manutenção da ordem no espaço da casa. Nesse espaço, essa violência é classificada como doméstica e tem características comuns nas várias classes sociais e regiões do país. Na maioria dos casos, a mulher é vítima não só de um agressor, mas de uma prática cultural que passa por violência simbólica e física como xingamentos, empurrões, surras que causam lesões corporais graves. Como ápice desse quadro, temos a violência sexual, o estupro, e/ou o homicídio da companheira. Na sequência, passamos à análise de como as escritoras brasileiras representam a violência de gênero em contos contemporâneos.

O assassinato de mulheres em contos contemporâneos[2]

Constância Lima Duarte nos chama a atenção para a presença da violência de gênero na ficção brasileira. Essa pesquisadora destaca que mesmo a violência velada como assédio moral e cárcere privado devem ser levados em conta, pois traduzem formas de controle do corpo da mulher e apresentam cenas de "desamor, solidão, autoconhecimento, busca de identidade, descoberta de sexualidade" (2010, p. 228). Para essa pesquisadora, há dois tipos de violência: a simbólica e a física. Tais representações nos sugerem

[2] Um estudo panorâmico sobre as marcas da violência de gênero na ficção de autoria feminina brasileira foi publicado na revista *Diadorim*, do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, em 2013.

releituras da violência para expor o avesso do cotidiano feminino (2010, p. 229). Ampliando essa perspectiva, acrescentamos a essa tipologia: o *femicídio* como uma categoria dos tipos de violência de gênero, presentes na literatura brasileira.

Com um olhar atento à violência de gênero, a literatura contemporânea passou a incluir a violência física e sexual contra a mulher em suas narrativas por meio de uma visão crítica e questionadora da estrutura social. Em muitos casos, a escritora opta por uma sátira ou uma releitura paródica dessa violência. Em outros, há uma descrição mais realista que confunde ficção e realidade. Nos dois modelos, a contestação das normas e dos valores que sustentam a violência faz parte do jogo narrativo.

O *femicídio* foi retomado de diferentes formas, nos últimos anos do século XX, nas narrativas de autoria feminina. Ora ele é explorado para denunciar o espaço opressor da casa, ora ele é descrito como parte de uma estrutura social atávica que impõe o sacrifício do corpo feminino como uma forma de dominação masculina (GOMES, 2013). Como veremos, essa crítica está presente tanto nas narrativas psicológicas, como nas de suspense de diversas escritoras brasileiras.

Entre os contos selecionados, destacamos a narrativa de suspense, que faz alusão ao *femicídio* como um ajuste de contas do homem abandonado, "Venha ver o pôr do sol", da coletânea *Antes do baile verde* (1970), de Lygia Fagundes Telles[3]. Esse texto descreve uma estratégia de vingança de Ricardo, personagem que se sente rejeitado após ser trocado por outro homem mais velho, mas estável economicamente. O enredo descreve o encontro dele e

[3] Uma versão mais detalhada da análise do *femicídio* em "Venha ver o pôr do sol", de Lygia Fagundes Telles, foi publicada pela revista *Estudos Feministas*, da UFSC, em 2014. Há também uma proposta de leitura interdisciplinar desse conto no livro *Ensino de literatura e cultura: do resgate à violência doméstica* que saiu pela Paco Editorial em 2014.

sua ex-namorada, Raquel. Com o fim do relacionamento, Ricardo se sente injustiçado e trama um castigo fatal para ela. Sem dinheiro, o encontro no cemitério abandonado é justificado pela falta de dinheiro de Ricardo, que não aceita que Raquel lhe pague nada: "Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida" (TELLES, 2014, p. 137).

No processo narrativo, a descrição desse espaço macabro nos antecipa os ares de uma tragédia anunciada, pois as justificativas econômicas de Ricardo escamoteiam um plano diabólico de vingança. Ele tenta despistar Raquel, sugerindo-lhe que se trata de uma visita ao túmulo da família dele. Todavia, suas mágoas, de homem rejeitado, vão sendo tecidas por um narrador que prepara um final trágico com o aprisionamento de Raquel em um túmulo abandonado: "Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado" (TELLES, 2014, p. 143-144).

O princípio moral das atitudes de Raquel é questionado o tempo todo por Ricardo, que tenta desvalorizar as opções dela por meio de acusações de ser interesseira e estar tentando levar vantagem econômica em seu novo relacionamento. Isso não fica provado no conto, pois há uma ambiguidade dessa atitude que se repete em várias passagens, dando brechas para desmoralizá-la e justificar seu plano como um crime passional. Logo, ao planejar, simbolicamente, enterrar viva sua ex-namorada, Ricardo expõe um contrato social de desprezo ao corpo da mulher, visto que seu plano de vingança é sustentado por um "exercício perverso de poder e dominação dos homens sobre as mulheres", revelando o sacrifício feminino como marca da manutenção da masculinidade (PASINATO, 2011, p. 237).

Com isso, ao casar a técnica de suspense com os conflitos de gênero, Lygia Fagundes Telles, em "Venha ver o pôr do sol", alcança uma postura política de denúncia de normas sociais que aprisionam a mulher à moral masculina, sustentada pela posse imaculada

do corpo feminino. Com tais opções, a autora questiona a forma como os homens aprisionam o corpo da mulher aos seus interesses, ao ressaltar a violência como consequência da falta de habilidade masculina em não aceitar a independência da companheira, que parte em busca de novas relações e oportunidades (GOMES, 2013, p. 04).

Ainda no início dos anos 70, Nélida Piñon retoma a questão da violência contra a mulher no conto "Sangue esclarecido", da coletânea *Sala de armas* (1973). Essa narrativa explora, de forma simbólica, a violência masculina como forma de comunicação e como ausência de sensibilidade e amor. Ao explorar a falta de sentimentos do protagonista, o conto questiona a lógica da agressão por meio da banalidade da violência física e simbólica que o homem usa para se impor diante das mulheres. Os personagens desse conto não são nomeados, reforçando sua proposta alegórica de representar a violência de gênero como um código social.

Em sua trajetória individual, desde o primeiro contato com o carinho da mãe, o protagonista é descrito como um homem sem emoções que não amou nenhuma mulher. Seu perfil fica mais assustador quando passa a ameaçar e a agredir sua companheira para impor sua virilidade. Essa visão do masculino pode ser lida como uma crítica à padronização dos comportamentos do homem vinculados à força e à negação da emoção: "Jamais amou mãe, pais ou irmãos. Nem amigo, mulher, objeto, mesmo os animais. Esforçava-se pretendendo a vibração necessária o amor que via colocarem à entrada de sua casa, como se fossem inverno e pedissem guarida" (PIÑON, 1981, p. 145).

Tal atitude de desamor é repetida em seus relacionamentos com três personagens femininas que vão aparecendo: uma senhora idosa, uma mulher madura e uma garota, respectivamente, depois que ele abandona a casa dos pais em busca de explicação para sua falta de amor. No primeiro contato, depois de ser bem tratado pela

idosa, ele se cansa e parte em busca de si. No segundo, ele inicia sua vida sexual. Por não ter se relacionado com outra mulher antes, ele procura esconder sua falta de experiência com a agressividade, que passa a ser rotineira: "Dominou a mulher com falhas e prejuízos, cuspindo-lhe em seguida no rosto" (PIÑON, 1981, p. 146). Esse comportamento traz à tona uma das marcas da identidade masculina, a agressividade e a capacidade de o homem se impor por meio da brutalidade (MACHADO, 2010, p. 63). No conto, a agressividade é explorada como uma linguagem desse homem vazio, que não consegue amar, nem desenvolver afetividade por uma mulher.

Ao representar um personagem que se esconde por meio da força, esse conto nos traz pistas da violência estrutural que fomenta a violência de gênero. No decorrer da narrativa, a brutalidade e o vigor sexual se confundem e, aos poucos, vão cedendo lugar para o irracional. Todavia, nos momentos de envolvimento sexual, esse comportamento passa a ser complementado pela mulher, transformando-se em uma perigosa relação: "diariamente, a mulher acentuava a sua paixão. A que ele fingia corresponder ostentando uma brutalidade indispensável em sua escala de exibições" (PIÑON, 1981, p. 147).

Com tais opções, "Sangue esclarecido" representa o uso da violência como uma forma de comunicação entre os envolvidos, pois os dois apresentam comportamentos coniventes com a violência. A mulher tem consciência que é agredida e mesmo assim ela aceita a condição imposta. Em uma escala de avaliação da violência doméstica, essa personagem feminina não se enquadra como uma "mulher *vítima* de violência", visto que ela também é agente ao provocar o homem conforme seus interesses sexuais (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 170).

Nessa situação, a "cumplicidade" da mulher deve ser levada em conta, visto que ela se aproxima daquilo que as feministas classificam como "mulher *em situação* de violência", pois participa

do processo de forma ativa (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 170), permanecendo em uma relação afetiva de risco. No conto de Piñon, com o passar do tempo, o protagonista se cansa do carinho e dos cuidados que recebia dessa segunda companheira, por isso parte outra vez em busca de uma explicação para sua incapacidade de amar e de se sensibilizar.

Nesse processo de peregrinação, ele vai se embrutecendo cada vez mais, deixando fluir seu lado irracional. Sem perder sua agressividade, ele segue sua longa trajetória em busca de compreensão do mal que lhe atormenta. Na parte final do conto, ele é recebido com comida e carinho por uma jovem, todavia ele não consegue se deter e, sem que haja motivos externos, parte para cima da garota com seu ímpeto de violência: "Enquanto apertava aquele pescoço, ouvia o ruído das coisas gentis espatifando. Depositou-a no chão, cuidou de cerrar seus olhos, olhos espantados, ainda lambendo a língua espremida para fora" (PIÑON, 1981, p. 150). Esse crime pode ser considerado um *femicídio*, pois ela morre por pertencer ao gênero feminino, visto que o agressor expõe sua raiva diante das mulheres, ao não conseguir desenvolver sentimentos afetivos em relação ao outro.

Pelo tom alegórico da personagem e sua falta de amor e de respeito pelas mulheres, esse conto questiona o padrão de masculinidade, marcado pela violência e imposição da força como marca de dominação. Tal perspectiva sociológica nos alerta para o fato de essa violência contra a mulher ser estruturada como parte do contrato social de manutenção da hegemonia masculina, enquanto menospreza o corpo feminino (SEGATO, 2003, p. 02). Além disso, a cultura da violência é fundada por meio de normas simbólicas construídas em torno do uso da força e da agressão masculina (MACHADO, 2006, p. 14).

No plano ficcional, há uma inversão desses valores, pois a força brutal do homem está rebaixada por sua incapacidade de se

emocionar, mostrando a violência masculina como parte das normas sociais. Além disso, esse homem, que não sabe amar, é ridicularizado como prisioneiro de sua brutalidade. Tal construção estética, que questiona o horror da violência de gênero, está presente desde o título à cena final do *femicídio* da garota, a última personagem que lhe abriu as portas para lhe acolher e oferecer-lhe casa e comida.

Nessa perspectiva, vale destacar a postura crítica de Nélida Piñon que, ao explorar o insólito como parte das contradições da violência de gênero, questiona os valores sociais e a ordem imposta à mulher por meio de uma técnica narrativa que denuncia o homicídio de mulheres como parte de regras culturais ilógicas. "Sangue esclarecido" nos convida a pensar sobre as regras sociais que norteiam tal violência, visto que os personagens femininos, apesar de identificarem a brutalidade do homem, não reagem, pois se dobram diante do vigor masculino. Ao descrever mulheres prisioneiras desses valores, a autora também questiona contratos culturais que se pautam em normas sociais sustentadas pela dominação masculina, mantida por um "um nicho de comunicação" que pode ser penetrado e entendido por todos que admitem tais comportamentos (SEGATO, 2005, p. 270).

Por sua vez, na década seguinte, Marina Colasanti também retoma a questão da violência de gênero na coletânea *Contos de amor rasgados* (1986). Essa obra está repleta de pequenas narrativas que subvertem a passividade feminina e o fascismo das normas de gênero por meio de paródias. Com descrições de homens que compram suas esposas em supermercados, ou daqueles que emparedam mulheres adúlteras, Colasanti apresenta uma postura crítica do patriarcalismo, pois brinca com valores morais e éticos ao misturar o lógico com o fantástico, ou ao aproximar a atmosfera dos contos de fada dos costumes urbanos. Tais recursos são usados para questionar a violência como algo naturalizado e como parte das regras sociais.

Assim, como nos textos de Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon, os contos de Colasanti destacam atitudes masculinas possessivas que se desdobram em formas brutais de violência contra a mulher. Nesse processo de criação, em que o mundo masculinizado é parodiado e ridicularizado, Marina Colasanti coloca em cheque a tradição patriarcal e desconstrói a imagem de homens possessivos e ciumentos, que não medem esforços, nas relações familiares, para manter a ordem do pai (PASINATO, 2011, p. 230). Ao ridicularizar o homem possessivo e bruto, diante do corpo feminino, seus contos se tornam pequenos manifestos contra a violência de gênero.

Em "Uma questão de educação", Colasanti explora o homicídio macabro e a antropofágico, retomando a violência de gênero por sua face mais obscura: a decapitação da esposa. Nesse conto, o assassinato é explorado como parte do ritual da manutenção da moral masculina, pois o marido mata sua esposa, logo após vê-la conversando com outro homem. "Quando ela entrou, decapitou-a com o machado" (COLASANTI, 2010, p. 203). Nessa forma de violência, o corpo da mulher é punido por ter se projetado fora do padrão patriarcal, visto que a significação territorial da corporalidade feminina é fundamentada por normas pertencentes à ordem moral (SEGATO, 2006, p. 06).

O ritual do assassinato ganha um ar antropofágico e reforça a postura crítica dessa coletânea, quanto aos diferentes tipos de violência de gênero, quando descreve de forma cômica a força brutal da vingança, seguida de uma vontade canibal de comer a cabeça da mulher morta: "Depois recolheu a cabeça e antes que todo o sangue escapasse pelo pescoço truncado, jogou-a na panela. Picou a cebola, os temperos, acrescentou água, e começou a cozinhar a grande sopa" (COLASANTI, 2010, p. 203).

Nesse caso, a decapitação da companheira reforça o sistema punitivo que sustenta as normas sociais. O exagero da cena tenta

sintetizar, de forma paródica, o quanto a estrutura de gênero é cega e fascista ao propor o sacrifício da mulher adúltera. Com essa visão, o conto de Colasanti parodia o *femicídio* por defesa da honra, opondo-se a um padrão cultural de "controle e posse da mulher, desejo de ter, desejo de não perder, desejo de que as mulheres nada queiram a não ser eles mesmos" (MACHADO, 2010, p. 14).

O tom paródico da narrativa fica exposto na parte final do conto. Tal absurdo pode ser identificado nos mínimos detalhes da narrativa, como o do cabelo na sopa, quando o assassino refuga o prato com a cabeça da mulher: "Nunca, desde pequeno criança suportara a visão de cabelos na comida" (COLASANTI, 2010, p. 203). Com esse princípio educacional, ele rejeita a comida que tem cabelo, mas não teve educação para tratar a mulher como uma parceira e propor o fim do relacionamento. Pelo contrário, ele opta por seu abatimento estúpido, como se a mulher fosse um animal doméstico que pegou uma doença contagiosa e precisa ser eliminado. Infelizmente, tal brutalidade não está restrita à ficção de autoria feminina, visto que "não se pode ignorar que a maior parte dos homicídios de mulheres ocorre em ataques no espaço doméstico, cometido por seus parceiros íntimos ou conhecidos" (PASINATO, 2011, p. 242).

Dessa forma, a atmosfera absurda desse conto nos remete a uma sociedade de regras aviltantes ao desrespeito aos direitos da mulher. Tal cultura da violência é fundada por meio de normas simbólicas que reforçam uma construção de valores hegemônicos em torno do desafio da honra e do controle das mulheres MACHADO, 2006, p. 14). Como estratégia de denúncia, o conto de Colasanti brinca com a justificativa da questão da honra como motivo do *femicídio*, ao explorar, no plano estético, a minuciosa visão de um homem que não consegue finalizar seu ritual canibalesco por ter como princípio não comer o prato que tem um cabelo. Essa

"delicada" questão de educação se opõe à inescrupulosa forma de defesa da moral masculina.

Com essa associação, entre educação e canibalismo, o conto de Colasanti deixa emergir as sombrias normas do sacrifício feminino em prol de um código social masculino. Nesse plano interpretativo, o riso, que ecoa no texto, pelo fato de o cabelo na comida interromper a cena de canibalismo, soa como uma grande piada. O contraste entre a decapitação da mulher e a rejeição da comida reforça a premissa de que o sacrifício feminino é parte das regras morais da uma sociedade patriarcal (SEGATO, 2003).

No plano estético, entre os homicídios femininos analisados neste capítulo, a representação proposta por Colasanti se sobressai pela genialidade da forma como o absurdo e o cômico se confundem. Ao jogar com esses valores, a autora expõe uma ferida histórica para chamar a atenção da fragilidade da legislação brasileira que, até aquele período, ainda defendia e protegia homens que praticavam *femicídios* em nome da honra.

Considerações finais

Conforme constatado nas análises dos contos "Venha ver o pôr do sol", de Lygia Fagundes Telles, "Sangue esclarecido", de Nélida Piñon, e "Uma questão de educação", de Marina Colasanti, os estudos antropológicos podem ser usados como aliados na interpretação dos crimes contra a mulher em textos ficcionais. Constatou-se que, nessas narrativas, o desprezo pelo corpo feminino é reforçado de diferentes formas pelos assassinos, que se pautam por valores morais e pessoais para eliminarem sua companheira.

Tais comportamentos vão além das fronteiras ficcionais, pois trazem à tona o rebaixamento do corpo da mulher, quando esse foge do controle masculino. A ficção dessas escritoras, por meio

das opções estéticas, questiona a contradição universal que vai da mistificação do corpo feminino, como algo imaculado, ao mesmo tempo em que é usado em sacrifício para a manutenção da moral social (SEGATO, 2003, p. 03). Dessa forma, ressaltamos que o *femicídio*, nesses contos, nasce de uma fundamentação simbólica em que valores culturais norteiam o comportamento masculino, visto que esse crime é uma forma de "punição masculina". Contra esse paradigma de gênero, a Lei Maria da Penha configura-se com um horizonte cultural que almeja o fim dessa violência (GOMES, 2014, p. 126).

Nas narrativas secionadas, os assassinatos femininos partem da busca da honra e da imposição da força como padrão cultural. Os três contos se aproximam quando levamos em conta as normas simbólicas que dão sustentação a tal crime. Todos repetem a contradição cultural universal de que o corpo feminino é construído como parte idealizada e sagrada dos mitos sociais, mas que precisa ser disciplinado para não fugir das regras morais impostas pelos contratos masculinos. Seja no conto de Telles, de Piñon, ou de Colasanti, a violência contra a mulher é antecedida por questões sociais naturalizadas como parte da violência de gênero.

Portanto, a literatura brasileira de autoria feminina reforça a luta pelos direitos da mulher quando expõe a ferida social do *femicídio* como um crime bárbaro. Na ficção, o tema da violência de gênero é retomado a partir de sua face mais cruel, o *femicídio*. Ele é descrito como algo pavoroso que faz parte de uma estrutura que impõe ao corpo feminino a honra masculina como o limite entre vida e morte. Nos textos analisados, o *femicídio* pode ser visto como o avesso de uma estrutura social doentia e está antecipado de atos de agressão física e moral contra a mulher.

Infelizmente, a violência de gênero e o *femicídio* não ficam restritos ao universo ficcional, como temos apontado, pois o ritual descrito nessas narrativas também é identificado em diversos

processos que são narrados no noticiário cotidiano e, por sua vez, correm na justiça brasileira. Em comum, entre os textos ficcionais, jornalísticos e processuais, estão o castigo e o sacrifício, que dão sustentação para os mais variados tipos de *femicídios*. Em seus relatos, muitas mulheres narram que sofreram agressões verbais, depois pequenos empurrões e tapas, até denunciar e pedir proteção da justiça para se separar e conseguir se livrar do padrão masculino controlador e agressor (MACHADO, 2006, p. 14).

Referências

BRASIL. *Pesquisa sobre a Percepção da sociedade sobre violência e assassinato de mulheres.* São Paulo: Data Popular e Instituto Patrícia Galvão, 2014.

COLASANTI, Marina. Marina. *Contos de amor rasgados*. 3ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

DUARTE, Constância Lima. "Gênero e violência na literatura afro-brasileira". In DUARTE, Constância Lima et alli. *Falas do outro*: literatura, gênero, identidade. Belo Horizonte: Nandyala. 2010, p. 229-234.

GOMES, Carlos Magno. "Marcas da violência contra a mulher na literatura". *Revista Diadorim*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, volume 13, 2013, p. 1-11.

GOMES, Carlos Magno. *Ensino de literatura e cultura*: do resgate à violência doméstica. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

MACHADO, Lia Zanotta. "Violência doméstica contra as mulheres no Brasil: avanços e desafios ao seu combate". In: BRASIL. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. *Cartilha Violência Doméstica - Protegendo as Mulheres da Violência Doméstica*. Brasília: Fórum Nacional de Educação em Direitos Humanos. 2006, p. 14-18.

MACHADO, Lia Zanotta. *Feminismo em movimento*. São Paulo: Francis, 2010.

PASINATO, Wânia. "*Femicídios* e as mortes de mulheres no Brasil". *Cadernos Pagu*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero, vol. 37, 2011, 219-246.

PIÑON, Nélida. "Sangue esclarecido". In PIÑON, Nélida. *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SANTOS, Cecília MacDowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. "Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Vol. 16.1, 2005, p.167-164.

SEGATO. Rita Laura. Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiologia de la violencia. *Série Antropológica*. Brasília: Departamento de Antropologia da UnB, 2003, p. 1-18.

SEGATO. Rita Laura. "Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juárez". *Estudos Feministas*. Florianópolis: Vol. 13, n. 2, 2005, p. 265-285.

SEGATO. Rita Laura. "Que és un feminicidio. Notas para un debate emergente". *Série Antropológica.* Brasília: Departamento de Antropologia da UnB, 2006, p. 1-11.

TELLES, Lygia Fagundes. "Venha ver o pôr do sol". In TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 135-144.

PERSONAGENS FEMININAS:
desconstrução e subversão[1]

Cecil Jeanine Albert Zinani[2]
(Universidade de Caxias do Sul)

Não chegamos realmente a viver durante a maior parte da nossa vida. Desperdiçamo-nos numa espraiada letargia a que, para nosso próprio engano e consolo, chamamos existência. No resto, vamos vagalumeando, acesos apenas por breves intermitências.

Mia Couto

[1] Parte deste texto foi apresentado no II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais: Espaço, Território, Região, realizado na UCS/ Caxias do Sul, de 19 a 22 de maio de 2014, constando dos anais do evento.

[2] Professora nos Programas de Pós-Graduação Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade e Doutorado em Letras e no Curso de Letras na Universidade de Caxias do Sul. E-mail: cezinani@terra.com.br

De novo, era Dona Dordalma, nossa ausente mãe, a causa de todas as estranhezas. Em lugar de se esfumar no antigamente, ela se imiscuía nas frestas do silêncio, nas reentrâncias da noite. E não havia como dar enterro àquele fantasma. A sua misteriosa morte, sem causa nem aparência, não a roubara do mundo dos vivos.

Mia Couto

Introdução

A dominação masculina existe desde, praticamente, o início da civilização, muito embora tenha sido constatada a existência de sociedades matriarcais, cuja sucessão ocorre por processo matrilinear (ENGELS, 2002), assertiva essa contestada por Simone de Beauvoir, na obra *O segundo sexo* (1980). Nessa obra, a autora afirma que, no momento em que o homem passou a dedicar-se à agricultura e tomou posse da terra, apropriou-se, também, da mulher. A partir de então, a figura feminina constituiu-se como o Outro em relação ao masculino que se instituiu como o Um, ou seja, a mulher foi colocada numa situação subalterna, condição da qual nunca se libertou totalmente. Esse posicionamento "a menos", ao longo do tempo, refletiu-se em instâncias sociais, religiosas, jurídicas, econômicas, domésticas, que sempre dispuseram de mecanismos coercitivos para colocar o "segundo" gênero em seu devido lugar. Felizmente, a partir dos movimentos de emancipação feminina que ocorrem há algum tempo, esse processo sofreu uma reversão; no entanto, a plena igualdade de oportunidades entre os sexos e o respeito às diferenças dos gêneros ainda é uma meta a ser

atingida, justificando-se, dessa maneira, a permanência de estudos e de investigações a respeito das questões de gênero que ocorrem em inúmeras áreas do conhecimento.

O processo de dominação patriarcal é mais aguçado em determinadas culturas que mantêm características muito tradicionais. Nesse sentido, a obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto, é bastante elucidativa, na medida em que apresenta uma situação inusitada, em que um grupo de homens se instala em uma localidade abandonada e é assombrado por duas personagens femininas. A primeira delas, numa modalidade não-presencial, é constituída pela lembrança de Dordalma, morta em circunstâncias trágicas; a segunda, cuja presença desencadeia sentimentos opostos nos homens, é Marta, que chega a Jerusalém, à procura do marido desaparecido. Dessa maneira, o presente estudo pretende examinar em que medida essas mulheres subvertem a ordem estabelecida por Silvestre Vitalício e desconstroem a sociedade autocrática do pequeno clã.

Processo de dominação

Ao discutir as formas de dominação, Max Weber (1999) aponta a dominação tradicional como a modalidade que advém da crença, originada em tempos imemoriais, de que as ordenações apresentam um caráter de santidade. Essa perspectiva conferiu-lhe legitimidade ao longo dos tempos, pois tem acompanhado a humanidade desde as primeiras organizações sociais. A dominação patriarcal é o modelo, por excelência, da dominação tradicional. Nessa modalidade, o patriarca detém todo o poder sobre a comunidade, estabelecendo uma relação de subserviência entre "senhor" e "súditos". As normas que regem o grupo não mudam, uma vez que são fundamentadas de maneira tal que garantam a tradição. Os dominados entendem que o poder exercido pelo senhor visa ao

bem da comunidade, assim, a fidelidade torna-se o princípio que legitima todo o processo. O senhor, ou patriarca, é detentor de livre arbítrio, julgando as situações que não se encaixam nas normas preexistentes, de acordo com suas preferências ou seu sentimento de equidade. Em contrapartida, o servidor estabelece laços de dependência e de fidelidade pessoais. Os privilégios, as relações de fidelidade, a honra estamental e a boa vontade regulam as relações que se instituem entre os membros da comunidade e o senhor. Essa modalidade de dominação é bastante significativa para a análise da situação da mulher em uma série de contextos sociais.

Simone de Beauvoir, ao discorrer sobre a questão feminina em *O segundo sexo* (1980), destaca a submissão da mulher desde os primórdios da civilização, fato aceito com naturalidade por homens e mulheres. Desde a Grécia antiga, há registro do papel feminino subalterno, como está relatado em *A cidade antiga* (COULANGES, 1998). A mulher, enquanto solteira, segue os ritos religiosos da casa de seu pai, devendo-lhe obediência e respeito; ao casar, transfere esses deveres ao marido e passa a servir às divindades do novo lar. O casamento somente pode realizar-se com autorização paterna. A condição da mulher reveste-se de tamanha inferioridade que inviabiliza sua entrada na casa do marido, por esse motivo, o noivo a toma nos braços, simulando um rapto, e a introduz no novo lar. Isso significa que a noiva não é digna de entrar na nova casa por ela própria, dependendo da vontade do senhor do lugar (Id. Ib.).

Alguns filósofos não tinham em grande conta o posicionamento feminino. Os pré-socráticos, por exemplo, os pitagóricos, associavam o homem ao princípio do bem, da luz e da ordem, enquanto as mulheres encarnavam o mal, as trevas e o caos. Aristóteles, em *A política* (s/d), também afirma que os machos são mais perfeitos, servindo para governar, enquanto as fêmeas são inferiores, devendo, portanto, obedecer. Platão, ao contrário, argumenta, em *A República* (1996), que as mulheres têm as mesmas condições

de governar que os homens, uma vez que sua capacidade reprodutiva não constitui impedimento para que exerçam atividade política. Esse posicionamento não deixa de ser muito significativo, uma vez que a história das mulheres não registra avanços significativos até o último quartel do século XX, pois, tanto o código canônico, baseado na lei judaica, quanto o código napoleônico apresentam uma visão negativa do sexo feminino. Em seu estudo sobre Rousseau, Fernanda Henriques (2010, p. 199) conclui que tanto a antropologia quanto a proposta educacional as quais se constituem como "*imperativo formal,* podem ter sido, em diferentes momentos ou circunstâncias sociais, um recurso fundamental para argumentar como benéfico para as mulheres e para a sociedade a exclusão daquelas da cidadania."

Muito embora as cosmogonias antigas apresentassem muitas divindades femininas ligadas à natureza, o que proporcionava certo prestígio às mulheres, a representação das deusas evidenciava a ligação das mulheres com a magia, o que infundia terror aos homens. Muitas lendas que circulavam entre povos primitivos relatavam que as mulheres utilizavam máscaras para assombrar os homens e obrigá-los a realizar todos os seus desejos. Quando os homens descobriram, mataram todas as mulheres, poupando apenas as meninas recém-nascidas. A partir de então, instaurou-se o poder masculino, utilizando as mesmas estratégias para aterrorizar as mulheres (SERRANO, 2006).

Ao fabricar objetos e dominar a utilização de instrumentos, o homem percebeu que não dependia mais dos deuses, mas apenas de si próprio, com isso, desenvolve-se o pensamento racional, a lógica e a matemática, desaparecendo o temor das artes mágicas, promovendo o triunfo do princípio masculino, para o que contribuiu também a questão biológica, tornando o homem um ser independente. Essa condição, aliada à precariedade da força física feminina, bem como seu envolvimento com a maternidade e a

criação dos filhos, determinou a supremacia do masculino, reservando à mulher o papel do outro, do subalterno, sempre dependente (BEAUVOIR, 1980).

Em *A dominação masculina,* Bourdieu (2010, p. 18) declara: "A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la". As narrativas sobre o feminino não encontram contrapartida no lado dos homens, pois a superioridade masculina sempre foi naturalizada, da mesma maneira que a inferioridade feminina. O não questionamento dessa estrutura: masculino/superior X feminino/inferior inviabiliza qualquer transformação, uma vez que reproduz a ideologia dominante, traduzindo uma visão do mundo, a qual estrutura uma modalidade comum de pensamento e constitui uma referência para o grupo.

É tarefa do feminismo fomentar a revisão dessas ideias e representações, desconstruindo o predomínio da visão androcêntrica e subvertendo a lei do pai, por meio de estratégias que questionem o poder do falo como organizador das relações que estruturam a produção, as organizações e as instituições, ou seja, a sociedade.

A obra de Mia Couto, *Antes de nascer o mundo* (2009), expõe um caso limite de dominação masculina, ao apresentar um grupo de homens que abandona a cidade, refugiando-se num acampamento de caçadores abandonado e instaurando uma nova modalidade de sociedade, mas também como a presença/ausência feminina consegue subverter essa dominação, desestruturando todo o grupo.

Presença feminina

Silvestre Vitalício, seus filhos Ntunzi e Mwanito, Zacaria Kalash e Tio Aproximado constituem o grupo que chega ao

acampamento abandonado numa velha caminhonete e se estabelecem no local. O líder do grupo, Silvestre Vitalício, determina que apenas os melhoramentos indispensáveis para tornar o local habitável sejam feitos, mantendo-se as ruínas como forma de respeitar a ação do tempo. Em seguida, ergue uma cruz, coloca-a no meio da praça, designando o lugar como Jerusalém e afirmando ser essa "a terra onde Jesus haveria de se descrucificar" (COUTO, 2009, p. 11). Silvestre dizia aos filhos que o mundo acabara, todos estavam mortos, e eles eram os únicos sobreviventes. Na realidade, a guerra que o país atravessava promoveu a destruição de grande parte da nação e a morte de muitas pessoas. Em Jerusalém, Vitalício renomeou os habitantes, despindo-os, juntamente com seu nome, de sua identidade. As normas instituídas pelo patriarca proibiam os meninos de ler, escrever, rezar, cantar, pior ainda, de sonhar e de ter saudade. O mundo, assim organizado, ao negar o passado, inviabiliza o futuro, portanto, a vida fica cristalizada no presente, totalmente imóvel, negando um aspecto crucial da existência, a passagem do tempo.

Mwanito não se lembra da mãe, pois era muito jovem quando ela se matou, porém, seu irmão Ntunzi procura manter viva a lembrança por meio de descrições e de narrativas que envolvem a figura materna, ato realizado diariamente, no maior sigilo, pois o pai não admite que se fale em Dordalma. Além disso, existe a suspeita de que a mãe dos meninos tenha sido assassinada pelo pai, presunção essa reforçada pela proibição de mencionar o nome ou de lembrar a falecida. No entanto, essa mulher paira como uma sombra sobre todos os habitantes de Jerusalém. Essa lembrança, porém, é tão intensa que Silvestre Vitalício tem dificuldade para suportar, por isso ordena a Mwanito que lhe faça companhia, permanecendo em silêncio. O pai diz que o filho é um "afinador de silêncio", que ninguém consegue fazer um silêncio tão perfeito quanto ele. Esse silêncio tem a finalidade de fazê-lo esquecer as raivas

antigas. Silvestre nega-se a falar sobre a mulher, sua morte trágica, seu enterro, o que poderia aliviar a angústia que o consome. Tio Aproximado, meio-irmão de Dordalma, é quem responde a algumas das perguntas dos meninos a respeito da mãe. Zacarias Kalash, militar aposentado, é uma figura apagada, que também se nega a falar da mãe dos meninos. No passado, porém, teve um envolvimento significativo com a mulher de Silvestre, sendo, em grande parte, responsável pela tragédia que se abateu sobre a família. Na verdade, Zacarias Kalash fora amante de Dordalma e pai de seu filho mais velho. Depois de uma tentativa infrutífera de suicídio, evitada por Silvestre, ele seguiu a família no exílio e expia seus erros, tomando conta de todos, sendo uma espécie de protetor, especialmente, de Vitalício, para quem as mulheres são renegadas e prostitutas, por isso precisam ser evitadas.

A ausência de uma figura feminina provoca nos meninos muito sofrimento, pois o pai, além de não permitir expansões afetivas, exerce um controle muito severo inclusive sobre os pensamentos e os próprios sonhos dos jovens, atribuindo a ele mesmo as ideias e os sentimentos relacionados a lembranças que ocorrem durante o sono.

A mãe dos meninos, Dordalma, morreu de maneira trágica, após ser estuprada por uma horda de marginais e ser desprezada pelo marido, enforcando-se numa casuarina próxima a casa. O reflexo dessa desgraça, em Vitalício, foi descomunal, pois a esposa não apenas morrera, mas provocara a própria morte, supremo desafio à autoridade do marido, configurando-se, assim, a verdadeira tragédia.

> ...Silvestre desabou em pranto. Quem por ali passasse acreditava que eram as penas da morte que derrubavam Silvestre. Mas não era a viuvez a causa de suas lágrimas. O teu pai chorava por despeito. Suicídio de mulher casada é o vexame maior para qualquer marido. Não era ele o

> legítimo proprietário da vida dela? Então, como admitir aquela humilhante desobediência? Dordalma não abdicara de viver: perdida a posse de sua própria vida, ela atirara na cara do teu pai o espetáculo da sua própria morte (COUTO, 2009, p. 246).

Esse fato provoca a retirada da família para um lugar distante e a negação da lembrança da mulher. Vitalício promove um apagamento da memória na medida em que a família se estabelece em Jerusalém, para ele o único e último espaço, pois o restante do mundo deixara de existir. Para completar a destruição do passado, são instituídos novos nomes para os componentes do grupo. Ainda que seja proibido falar sobre Dordalma e todas as mulheres passem a ser execradas e consideradas prostitutas, sua sombra permanece no pensamento de todos, especialmente, de Vitalício, que precisa de Mwanito para acalmar os demônios interiores, e dos meninos, que se ressentem da falta da mãe.

Embora Dordalma seja uma lembrança perturbadora para todos os habitantes de Jerusalém, é Marta quem desestabiliza aquela sociedade patriarcal, desafiando o poder de Silvestre e, praticamente, decretando o fim daquela comunidade, absurdamente, fora da realidade. As personagens mais atingidas são Silvestre Vitalício, que odeia as mulheres, e Mwanito, que jamais havia visto uma delas. Mwanito, o narrador, inicia seu relato da seguinte forma: "A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas" (COUTO, 2009, p. 11).

Na verdade, Marta chega a Jerusalém no intuito de encontrar o marido que havia desaparecido, porém sua presença provoca o desmoronamento da "inteira nação de Jerusalém. Em escassos momentos, tombava em estilhaços a laboriosa construção de Sivestre Vitalício. Afinal, havia, lá fora, um mundo vivo e um enviado desse mundo se instalara no coração de seu reino" (COUTO, 2009,

p. 128). E o enviado desse mundo é uma mulher, um ser execrado, que transforma em escombros a vida de Silvestre.

A presença de Marta, representante do mundo do Lado de Lá, impacta a vida dos habitantes de Jerusalém de maneira peculiar, com reflexos importantes para cada um deles. Para Silvestre Vitalício, ela representa a personificação do mal, o retorno de um mundo que ele abandonara e que viera assombrá-lo, após a trágica morte da esposa, por isso a necessidade de expulsar a intrusa do local ou de exterminá-la, conforme ordem dada a Zacaria Kalash. Ntunzi, o irmão mais velho, percebe Marta como uma mulher, semelhante a que habitava seus sonhos, que pode satisfazer a sua necessidade de afeto e de realização sexual. Para Mwanito, ela significa a própria mãe, segundo suas palavras: "Marta era a minha segunda mãe. Ela tinha vindo para me levar para casa. E Dordalma, a minha primeira mãe, era essa casa" (COUTO, 2009, p. 147). Mais adiante, afirma: "Pela primeira vez havia uma mulher na minha vida. E essa mulher tinha sido enviada pela falecida Dordalma para cuidar do que me restava da infância. Pouco a pouco, a estrangeira se convertia em minha mãe, numa espécie de segundo turno da existência" (COUTO, 2009, p. 153). Para o militar aposentado, a mulher traz recordações de seu tempo de guerra, quando se convertera em leitor das cartas que seus colegas de guarnição recebiam e de sua angústia por jamais receber alguma correspondência, porque era um ser solitário e não tinha ninguém.

A loucura de Silvestre eclode de forma irremediável quando o cunhado participa que a coutada fora vendida, e os novos donos tomarão posse do território em breve, além disso, Ntunzi tenta dirigir o caminhão de Tio Aproximado e derruba o crucifixo da pequena praça. A queda da cruz traz em si um simbolismo negativo: a derrubada desse símbolo ascensional, no imaginário dos habitantes de Jerusalém, é traduzido como término da proteção de que então eles gozavam, pois ninguém ficava doente nem era mordido por

bicho, além do mais havia todo o necessário para a subsistência do grupo. Ambas as situações não apenas desafiam o poder patriarcal como desalojam a estrutura social organizada. Para culminar, Ntunzi, em vez de assassinar Marta, conforme ordens de Vitalício, mata a burra Jezibela, objeto de satisfação sexual do pai. Esses aspectos promovem uma reação violenta de Silvestre que agride, de alguma forma, todos os moradores de Jerusalém, evidenciando o elevado grau de comprometimento da razão do patriarca da comunidade.

Ao desafiar Silvestre com sua presença, Marta promove a derrocada da dominação patriarcal imperante em Jerusalém, com o abalo das relações de obediência e fidelidade dos membros da comunidade. Pela primeira vez, os filhos não obedecem às ordens do pai o qual exigira que eles promovessem a expulsão da mulher daquele lugar, desestabilizando a ordem imposta por Vitalício. A portuguesa também é conhecedora dos segredos da família, o que lhe confere uma situação privilegiada em relação ao grupo. Trata Silvestre Vitalício por Mateus Ventura, devolvendo-lhe a identidade renegada e o passado pretensamente sepultado, com isso, Marta subverte a nova ordem e encerra a história de Jerusalém.

A trajetória de Marta, revelada em seu diário, também se reveste das cores da tragédia. O marido, após quinze anos, retorna à África, onde lutara como soldado; essa viagem, porém, acaba por transtornar a vida do casal, pois ele encontra uma mulher negra por quem se apaixona. Marta não consegue encontrar Marcelo, porém, consegue encontrar a mulher da fotografia, Noci, a bela negra por quem o marido se apaixonara, a qual lhe fornece as informações que possibilitam a reconstituição de seus últimos dias. Ao desvendar a história do marido, Marta recupera, também, os acontecimentos que culminaram na morte de Dordalma, revelando-os, posteriormente, aos meninos.

A mãe dos meninos era uma mulher muito bonita, no entanto, "em casa, Dordalma nunca era mais do que cinza, apagada e

fria. Os anos de solidão e descrença a habilitaram a ser ninguém, simples indígena do silêncio" (COUTO, 2009, p. 242). O poder tirânico de Mateus Ventura, nome do marido antes de se tornar Silvestre Vitalício, tornara sua vida insuportável. Ela, então, resolve partir. Para tanto, coloca sua melhor roupa, enfeita-se, tentando livrar-se da dominação do marido.

Marta assim narra o sucedido:

> Era uma quarta-feira. Nessa manhã, Dordalma saiu de casa como nunca o fez em sua vida: para ser olhada e invejada. O vestido era de cegar um mortal e o decote era de fazer um cego ver o céu. Estava tão vistosa que poucos deram conta da pequena mala que transportava com o mesmo desamparo de uma criança no primeiro dia de escola (COUTO, 2009, p. 242).

No entanto, o mesmo poder, agora exercido por outros homens, provoca o desfecho fatal. Após a parada do ônibus em lugar diferente do habitual, "em esconso e escuro baldio",

> Dordalma foi arremessada no solo, entre babas e grunhidos, apetites de feras e raivas de bicho. E ela foi-se afundando na areia como se nada mais que o chão protegesse o seu frágil e trêmulo corpo. Um por um, os homens serviram-se dela urrando como se se vingassem de uma ofensa secular" (COUTO, 2009, p. 243).

Dessa maneira, frustra-se a tentativa de emancipação em vida, pois falta a Dordalma o discernimento para avaliar o perigo que corria ao tomar um ônibus repleto de homens e, assim, poder estabelecer alguma estratégia para atingir seu objetivo. Sem forças para se levantar do chão, ao anoitecer, é recolhida pelo marido, colocada sobre a mesa da cozinha e despida de suas roupas que são queimadas. Recebe o desprezo de Silvestre que a impede de sair da cozinha. Perdida a possibilidade de recuperar sua vida, só lhe resta

uma rota de fuga possível, através da qual resolve seu problema ao mesmo tempo em que pune seu algoz: o suicídio.

A história da família é revelada por Marta em uma longa carta dirigida a Mwanito, na qual fica explicitada a necessidade de silêncio sentida por Silvestre Vitalício. Na verdade, quando o marido corta a corda na qual Dordalma se enforcara na casuarina, a queda do corpo no chão provoca um baque surdo, como se fosse terra sendo jogada sobre o caixão. Esse era o som que Silvestre precisava esquecer e que não conseguia, por isso convocava o filho o "afinador de silêncios" para tentar domar seus demônios interiores e conseguir um pouco de paz.

Considerações finais

O retorno à civilização é motivo de alegria para Ntunzi, que revê a cidade, as pessoas, os carros, a movimentação, o burburinho, aspectos dos quais sentia muita falta. Para Mwanito, o sentimento é de estranhamento, desconforto, na realidade, sente-se como um desconhecido na metrópole, onde nada é familiar, nem mesmo a casa que habitaram anteriormente tem para ele alguma significação. Mas é na cidade que o jovem toma conhecimento do que ocorrera com a mãe, por meio de Marta que assume o papel de narradora e, em extensa carta, revela os acontecimentos que cercaram a morte de Dordalma.

Dordalma e Marta, cada uma a seu modo, contribuem para a subversão do poder patriarcal e a destruição da estranha sociedade organizada em Jerusalém. Dordalma, por meio da memória, constitui uma ausência que se presentifica em sonhos e pensamentos dos meninos e nos pesadelos dos homens, embora sonhar e recordar sejam ações proibidas por Silvestre Vitalício. O som da queda do corpo sob a árvore onde a mulher se enforcara,

associado com vento e com a chuva reavivam os fantasmas de Silvestre, não lhe permitindo o esquecimento que tanto busca. Marta, por sua vez, invade a comunidade e transtorna os habitantes, tornando mais vívida ainda a lembrança de Dordalma, infundindo forma a uma recordação esmaecida pelo tempo. Sua presença provoca uma série de incidentes que inviabiliza a continuidade da pequena comunidade.

Ao desafiar Silvestre Vitalício, Marta institui uma nova modalidade de poder: o poder fundado na resistência e na racionalidade. Ela se recusa a deixar Jerusalém, insiste em ser chamada por seu nome e aproxima-se dos meninos. Considerando, de acordo com Foucault (2000), que o poder se exerce em rede, portanto que dominadores e dominados estão disseminados no tecido social, além do mais, que só é possível posicionar-se contra o poder a partir do próprio poder, o enfrentamento de Marta desestabiliza todo o ordenamento instituído no pequeno local, instaurando um poder paralelo que funda uma nova ordem. Nesse sentido, a assimetria que dominava a relação entre Silvestre e Dordalma transforma-se em simetria, quando Marta contrapõe-se a Vitalício. Beauvoir (1980, p. 15) postula que "o homem que constitui a mulher como um Outro encontrara nela profundas cumplicidades," o que não ocorre com Marta que mantém sua posição de sujeito. Ao não se deixar subjugar, ela preserva sua identidade, desmantelando o domínio que já havia vitimado Dordalma.

O retorno à cidade, encerrando o ciclo, culmina com o reencontro das identidades originais, com resultados diferentes para cada um deles. Silvestre Vitalício, praticamente, deixa de existir, exilando-se de si próprio, especialmente, depois de visitar o túmulo da esposa e a árvore na qual Dordalma se enforcara, ficando inteiramente dependente de Mwanito; Ntunzi retoma a identidade de Olinto Ventura, seguindo a carreira militar, inspirado em seu pai biológico Zacaria Kalash, aliás, Ernestinho Sobra. Mwanito, que

não recebera um nome seu, permaneceu sem sua identidade, ao sair de Jerusalém, depois de ter perdido a infância e a juventude. O retorno à cidade, com a qual não tinha nenhuma familiaridade, provoca uma sensação de vazio devido ao não pertencimento àquele lugar. O menino afasta-se do irmão, engajado no exército, tornando-se uma sombra entre as sombras que povoam a velha casa. Herdeiro da loucura de Silvestre, Mwanito alcança a Ntunzi um maço de folhas de papel escritas "e lhe ofereci meu livro como meu único e derradeiro pertence" (COUTO, 2009, p. 276). O livro narra a história de Jerusalém, resgatando a vida da família. Ao realizar essa tarefa, Mwanito assume seu verdadeiro papel, talvez encontrando sua identidade como duplo de seu pai ou reencontrando Noci, a mulher negra por quem Marcelo abandonara Marta: "Quem sabe eu aprenda, no afinado silêncio dos braços de Noci, a encontrar minha mãe caminhando por um infinito descampado antes de chegar à última árvore" (COUTO, 2009, p. 277). Dessa maneira, Mwanito consegue, finalmente, equacionar o problema de sua existência: a possibilidade de reencontrar, na figura de Noci, sua mãe.

Referências

ARISTÓTELES. *A política.* São Paulo: Atena, (s/d).

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo.* Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

COULANGES, Fustel. *A cidade antiga.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ENGELS, Friedrich. *Origem da família, da propriedade privada e do estado.* Tradução de Leandro Konder. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 15. ed. Organização, introdução e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

HENRIQUES, Fernanda. "Rousseau e a exclusão das mulheres de uma cidadania efetiva". In: FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (Org.). *O que os filósofos pensam sobre as mulheres.* São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2010.

PLATÃO. *A República.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996

SERRANO, Marcela. *O albergue das mulheres tristes.* Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2006.

WEBER, Max. *Economia e sociedad:* esbozo de sociologia comprensiva. Tradução de José Medina Echavarría e outros. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

UM PARADIGMA DIFERENTE PARA A FORMAÇÃO FEMININA: *Azul Corvo e The Fifth of March*

Cíntia Schwantes
(UnB)

Romances de formação caracterizam-se por tematizarem o processo de aprendizagem de um protagonista. Assim, a assunção de que se trata de um gênero formulaico, que segue determinados passos, revela-se equivocada: embora toda a obra literária guarde laços com o meio social no qual circula, tais laços são ainda mais evidentes no caso do *Bildungsroman*. Isso porque, ao elencar as experiências e conhecimentos necessários em um processo de formação, o *Bildungsroman* aponta para o tipo de cidadão considerado desejável na sociedade onde o livro foi escrito. Organizações sociais distintas demandam membros capazes de performar tarefas diferentes, e elas serão, igualmente, divididas por gênero. Assim, por exemplo, a Alemanha oitocentista demandará experiências e treinamentos bem distintos daqueles exigidos de um jovem proletário

uruguaio do primeiro séc. XX. Não obstante, tanto *Os anos de formação de Wilhelm Meister*, de Goethe, quanto *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Guiraldes, são romances de formação.

Os passos do enredo de um romance de formação derivam das experiências formadoras que supostamente devem fazer parte do processo de amadurecimento de um jovem em um determinado meio social. Assim, a retomada do gênero no momento em que a burguesia procurava se firmar como classe dominante, suplantando a aristocracia, e para tanto estabelecendo como medida o mérito pessoal contra a herança e o nome de família, determinaram a adoção de alguns eventos como indispensáveis no enredo.

Entre eles, temos a educação formal, e, para que ela ocorra, a viagem da cidade de nascimento do protagonista, uma vez que eram poucas as universidades. Isso implica também entrar em um meio social mais complexo (uma cidade grande), o que demanda o aprendizado (informal, através do exemplo e dos conselhos de um mentor) das regras de polidez e convivência. Dentro desse aprendizado, dois casos de amor, um bem e um mal sucedido (saber escolher a quem cortejar para firmar sua posição social era parte importante do estabelecimento profissional de um jovem de família emergente). Por fim, encontrar sua vocação e realizá-la é o propósito mais importante de todo o processo, ainda que isso implique entrar em rota de colisão com pai e mãe, configurando o conflito de gerações comum no romance de formação. Aqui, novamente, a idéia de hereditariedade encontra-se sob ataque; parte de uma ordem social que se pretendia transcender, ela deveria ser substituída pelo anseio individual, que permitiria a formação de mão de obra especializada para além das atividades de comércio que costumeiramente ocupavam as famílias burguesas. Portanto, podemos afirmar que a preparação para o exercício de uma profissão é o que norteia todo o enredo de um romance de formação.

Isso coloca um problema para protagonistas femininas. Esther Labovitz afirma que não se pode falar de romance de formação feminina antes da entrada das mulheres no mercado de trabalho; no entanto, e derivando da idéia de que há uma divisão de tarefas por gênero, e às mulheres cabe a tarefa de manter a força de trabalho dos homens, Eve Kornfeld e Susan Jackson afirmam que existe um *Bildungsroman* feminino, no qual as protagonistas femininas aprendem a ser esposas, donas de casa e potencialmente mães.

Esse aprendizado específico força a adaptações no gênero literário, com a modificação ou supressão de passos do enredo com um protagonista masculino. Assim, a educação formal terá pouco espaço; a viagem não será para estudos, mas para a casa de algum membro da família (prática comum na época vitoriana, mandar as jovens casadoiras da família para a casa de uma parente casada que organizaria os saraus em que elas poderiam encontrar partidos convenientes sob adequada supervisão), e raramente haverá dois casos de amor. A mãe, na maior parte dos casos, estará interditada como mentora, pois, educada em uma ordem social que se pretende ultrapassar, ela não poderia ensinar a filha a encontrar um lugar num mundo novo, regido por outras regras. Assim, esse papel será exercido ou bem pelo homem com quem a protagonista se casará, e que toma em suas mãos o encargo de educá-la, como um investimento, ou por uma mulher mais velha, que conquistou certa medida de liberdade, no caso, geralmente, de uma protagonista recalcitrante com seu papel de gênero.

A formação feminina, dessa maneira, não apresenta uma diversidade tão grande. Segundo Annis Pratt, se o herói tem mil faces, a heroína terá no máximo duas. Uma protagonista feminina de romance de formação, até recentemente, tinha duas possibilidades: ceder às pressões da sociedade e aceitar uma educação para a minoridade, conformando-se com o exíguo espaço que é socialmente alocado para as mulheres, ou recusá-lo, e para tanto isolar-se

através da morte ou da loucura. Isso porque, se o protagonista masculino conta com a chance de encontrar um meio social mais aberto, que o acolha, não há lugar social que acolha uma protagonista feminina que não se conforme com seu papel de gênero.

A última década do sec. XX viu algumas modificações na escritura de *Bildungsromane*. A experiência afetiva, periférica no romance de formação com protagonista masculino, ganha centralidade em romances como *The Kitchen Madonna*, de Rumer Godden e *O voo da arara azul* de Maria José Silveira. Por outro lado, ela deixa de ser a espinha dorsal de alguns romances de formação com protagonista feminina. *The Fifth of March* e *Azul corvo*, por exemplo, são centrados em outras experiências formadoras, e o envolvimento amoroso está completamente ausente de seus enredos. Neles, vemos duas protagonistas femininas que procuram encontrar seu lugar social através de suas relações de amizade, de família, de trabalho, e através de seu posicionamento político, algo habitualmente periférico, se mencionado, na formação de uma protagonista feminina (com a honrosa exceção de *Little Women*, de Louise May Alcott). Temos uma nova protagonista, e ela demanda um outro enredo.

The Fifth of March, de Ann Rinaldi (1993) é um romance histórico em forma de diário, o diário de sua protagonista, Rachel Marsh. *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, incorpora como matéria relevante em sua trama os eventos da história recente do Brasil. Ambos são romances de formação feminina onde as circunstâncias históricas desempenham um papel crucial no processo de desenvolvimento de suas protagonistas, Rachel Marsh na América pré-revolucionaria, e Evangelina, durante a ditadura militar no Brasil (embora a narrativa se estenda aos EUA, e ao período pós-ditadura). As duas personagens têm um marcado conflito de geração com uma figura paterna autoritária e abusiva (o tio materno e o avô materno), e ambos os romances deixam claro que o

conflito tem raízes mais profundas que a mera idiossincrasia, em um sistema político e social que confere poder aos homens, sobre e mesmo contra, as mulheres.

Azul corvo, embora não seja um diário, é narrado em primeira pessoa pela protagonista, – Vanja – que, após perder a mãe, decide viajar aos Estados Unidos em busca do pai. O conflito com uma figura paterna autoritária é deslocado – acontece com a mãe de Vanja, e de certa forma, repercute na vida da filha (a idéia subjacente é de que a mãe se tornara incapaz de estabelecer uma relação de continuidade com qualquer homem por causa de seu mau relacionamento com o próprio pai. O motivo da desavença entre eles jamais é esclarecido, mas o avô morre sem ser perdoado).

Em Albuquerque, a mãe, Suzana, lecionava inglês para os imigrantes *chicanos*, e espanhol para alguns americanos interessados em aprender a língua, alguns deles alunos da universidade; de volta ao Brasil, lecionava português para estrangeiros, bem como inglês e espanhol. Sua preocupação era prover a filha com conhecimento suficiente para que ela se sustentasse. O que eventualmente acaba acontecendo. A primeira diferença que *Azul Corvo* coloca para o *Bildungsroman* feminino tradicional é que aqui a mãe é efetivamente uma mentora para a filha:

> Ela me ensinou inglês e espanhol. Era o que ela sabia fazer. Se fosse professora de ioga, teria passado doze anos me ensinando ioga, e se trabalhasse na lavoura, eu teria uma enxada antes mesmo de aprender a falar. Era o que ela sabia fazer, e achava um desperdício não deixar para mim, de graça, como herança em vida, qualquer conhecimento que fosse...
> Minha mãe aprendeu formalmente o inglês na escola. Com os tejanos, informalmente, o espanhol.
> E eu aprendi as duas línguas com minha mãe, me entregando às aulas com uma resistência que nunca teria condições de competir com a resistência dela. (p. 26)

Ambas as personagens empreendem uma viagem que é o primeiro passo para tomarem posse de suas vidas, Rachel de Boston para Filadélfia, e Vanja do Rio de Janeiro para o Texas. Vanja vai à procura do homem que a registrou, embora ela saiba não ser ele seu pai biológico; Rachel vai trabalhar como babá na casa de John Adams, um dos Pais Fundadores dos Estados Unidos da América, e sua esposa, Abigail. Ela estabelece uma relação de amizade com um dos soldados ingleses, que participará de um evento que funcionou como estopim para a guerra de independência americana, o Massacre de Boston. O romance mescla personagens ficcionais, como o tio Eb e Miss Pattishel, com personagens históricos. De fato alguns soldados ingleses foram a julgamento, após abrirem fogo contra a multidão desarmada, no que ficou conhecido como o Massacre de Boston, o que confere um pano de fundo histórico consistente ao romance. A própria Rachel é citada, rapidamente, em documentos oficiais, como sendo a babá dos filhos dos Adams; supõe-se que ela tenha trabalhado por um período curto, o suficiente para juntar um dote e poder casar-se, prática comum na época.

O pai da personagem havia morrido quando ela era pequena, a mãe pouco depois, e a pessoa de sua família com quem ela mantém um vínculo é o tio materno. É através da constatação de que o tio, que costumava cobrar gratidão de Rachel e de sua mãe por tê-las recebido depois da viuvez da mãe, enquanto na verdade explorava a ambas, que Rachel evolui de "súdita britânica" a "simplesmente americana". Para tanto, ela conta com a influência de Harry Knox, dono de uma livraria e também uma das figuras de proa da independência americana, que atua como um mentor na trama do romance. Ao pedir a Abigail o acesso à educação que lhe falta, ela recebe a indicação da livraria – a patroa diz que deve tudo o que sabe à liberalidade de seu pai, que lhe granjeara livre acesso à biblioteca dele, e é isso que ela tenta prover à menina que lhe pede orientação. Vale apontar que a liberalidade do pai era reprovada pela mãe, que claramente não exerceu papel de mentora junto à filha.

Não é apenas o acesso aos livros, no entanto, que ajuda Rachel, mas também as conversas com Knox a respeito, a princípio, do que ela leu, e depois, dos acontecimentos recentes. No entanto, diferentemente dos tutores habituais em *Bildungsromane* femininos, Knox não tem qualquer ligação amorosa com Rachel; ao contrário, ela é amiga da namorada dele, Lucy Flucker (também uma figura histórica). Ambos de fato se casaram, mas esse evento está fora da trama de *Fifth of March*.

O próprio Kilroy, apesar da ligação com ela (ambos órfãos, sozinhos e despossuídos, e de certa forma traídos por aqueles que deveriam protegê-los, eles se identificam por sua exclusão), não estabelece nenhuma relação "imprópria" com Rachel. Eles passeiam juntos, mas sempre em locais públicos e não se tocam fisicamente, apenas conversam. Mas quando ele é preso após o Massacre de Boston, ela vai visitá-lo na prisão diversas vezes, e isso a coloca sob suspeita. Admoestada por seu patrão, ela se recusa a agir contra a sua consciência e abandonar um amigo em necessidade. Isso a coloca em uma posição frágil, e ainda mais porque Adams é o advogado dos soldados, entre eles Kilroy (esse nome de fato aparece na lista dos soldados britânicos julgados, no entanto, além de sua participação no Massacre de Boston, nada se sabe sobre ele), e precisa manter um comportamento acima de qualquer censura, em virtude dos ânimos inflamados ao redor dos eventos que levaram ao massacre. John e Abigail decidem despedi-la, mas dando a ela o prometido dote.

Rachel abre mão de seu tão sonhado dote como passo final na sua transformação na pessoa que ela deseja ser. Ela estabelecera uma relação com uma senhora *quacre*, Miss Pattishel, que, como os membros da Sociedade dos Amigos costumavam fazer, visitava os soldados na prisão, partindo do pressuposto de que não importa o crime que um homem cometeu, é na hora de sua provação que ele mais precisa da palavra de Deus. Ela, de certa forma, também

funciona como uma mentora e encaminha Rachel para trabalhar na casa de sua irmã, quando os Adams, para salvaguardar a sua posição, decidem dispensar seus serviços.

Mas, se levarmos em conta que ela está deixando a vaidosa e vã sociedade bostoniana para ingressar na sóbria comunidade *quacre* de Filadélfia, onde as circunstâncias da perda de seu dote (como prova de integridade de caráter e prática de caridade) deporão a favor dela, o fato de que ela irá sem um centavo para o casamento (e tanto ela quanto o leitor não tem dúvidas de que, eventualmente, ela se casará), não implica na impossibilidade de que ela se case. Seu sacrifício, portanto, não chega a ser absoluto.

No entanto, vale sublinhar que o desenvolvimento de Rachel não tem como móvel um caso amoroso no sentido estrito: a relação na qual ela se engaja é de amizade, e embora também tenha um papel crucial em seu desenvolvimento, não chega a ser um caso amoroso. Ao contrário, é o fato de que seu patrão, John Adams, aceita defender os soldados britânicos das acusações de assassinato no Massacre de Boston, por acreditar que todo homem tem direito à ampla defesa independentemente do crime que cometeu, e ao mesmo tempo a proíbe de visitar na prisão o soldado com quem ela havia estabelecido uma relação de amizade, que suscita suas reflexões sobre as diferenças de classe e gênero já em gestação naquela sociedade que se queria livre. Entretanto, como aconteceria com um protagonista de romance de formação masculina, Rachel tem a saída de poder se estabelecer em uma comunidade mais aberta e mais igualitária. Essa liberdade, vale ressaltar, foi conquistada através de sua capacidade de trabalho, que poderia ser empregada em qualquer outro lugar. Assim, a classe social da protagonista, também inusitada, uma vez que romances de formação tendencialmente se debruçam sobre protagonistas de classe média, masculinos ou femininos, exerce função importante na forma como o enredo se desenrola. Algo semelhante acontece a Vanja, que deixa um país periférico para residir no coração do império.

A própria utilização de fatos históricos relevantes como força propulsora na formação da protagonista é inusitada no *Bildungsroman* feminino. Ann Rinaldi afirma em seu *site* que deseja tornar a historia mais interessante para meninas, e o faz utilizando o gênero do romance de formação feminino. Autora de romances destinados à divulgação de fatos históricos americanos, ela não é programática quanto a questões de gênero, embora vise especificamente um público feminino. Não obstante, Rachel questiona Knox acerca do duplo padrão que limita mulheres e pobres.

Vanja, após a morte da mãe, diagnosticada com câncer, é expulsa de seu mundo: vai viver com a irmã de criação da mãe, Elisa. Filha de uma empregada, sem eira nem beira, a menina é "adotada" pela patroa. Mais tarde, cursa enfermagem, e tem um noivado eterno que provavelmente não desembocará em um casamento, mas que lhe dá tranquilidade quanto a sua vida pessoal. Ela recebe Vanja após a morte da irmã e se opõe à idéia da viagem aos Estados Unidos. Ela só concorda porque acredita que Vanja voltará logo. Na verdade, mais do que em busca do pai, Vanja, então com 13 anos, parte em busca de uma possível conexão com a mãe. Com a ajuda de Fernando, ela encontra seu pai biológico. Estabelece-se uma relação de afeto, mas tentativa, entre ela, o pai biológico e a mãe deste, uma artista plástica. A relação mais importante de Vanja continuará sendo com o homem que sua mãe havia escolhido, embora incapaz de permanecer com ele. Assim, para ambos, a afinidade afetiva significa mais do que os laços de sangue.

Sua outra relação relevante é com o filho da família vizinha, Carlos, um menino vivaz, menor do que ela, e que se apega a ela por necessidade e afinidade. Filho de uma família salvadorenha que migrara para os Estados Unidos, sem uma figura materna, já que sua mãe é mentalmente instável, e transplantado culturalmente, ele adere imediatamente a Vanja. Carlos será seu amigo para o resto da vida, e não há menção de que essa relação seja qualquer outra

coisa além de amizade. Nem, tampouco, de que Fernando estabeleça uma relação de continuidade. Quando o romance termina, Fernando está morto, Vanja tem 22 anos, leciona inglês e espanhol, e também não há menção a qualquer envolvimento amoroso em sua vida.

Nascida nos Estados Unidos, Vanja não tem memória de seus primeiros dois anos de vida. De volta ao Brasil, Suzana

> *votava para presidente da República*, todos os brasileiros maiores de idade *votavam para presidente da República*, ainda estavam aprendendo a manejar esse grau de civismo, mas um dia chegariam lá, ela dizia. (p. 31)

Essa é a primeira menção, indireta, ao período da ditadura militar. Mais adiante na narrativa, Vanja vai contar a vida de Fernando, guerrilheiro no Araguaia, que a uma certa altura, resolve abandonar a guerrilha. Das confidências de Fernando, que nunca esqueceu "a guerra" da qual havia participado, e provavelmente de outras informações cuja fonte não é revelada, Vanja faz um pequeno relato da guerrilha do Araguaia, a partir do momento em que o Exército chega ao local e as prisões de guerrilheiros começam. Fernando, um excelente mateiro, se distancia do grupo que segue pela floresta, e volta sobre seus próprios passos. Os integrantes de seu grupo, que permaneceram, tem o destino que já é conhecido: prisão, tortura, morte. O exílio voluntário é o caminho que lhe resta, e ele vai para Londres, onde conhece Suzana. O que une Fernando e Vanja é o amor pela mulher que, por motivos diferentes, abandonou a ambos.

O encontro com o pai biológico, embora tenha sido seu declarado motivo para ir aos Estados Unidos, não é um momento climático na narrativa, como poderia se esperar; a ênfase se encontra no processo de formação de Vanja, e assim, todos os elementos da vida de Suzana e de Fernando, seu encontro, seu desencontro, são

matéria narrativa, pois contribuíram para levá-la ao lugar onde ela se encontra. Seu processo de adaptação à sociedade americana, ao clima diferente, com um inverno muito frio e muito seco, ao universo da escola, à vizinhança formada por *chicanos* e imigrantes latino-americanos, exerce o real efeito formador em sua experiência de busca pela mãe e, por conseguinte, por uma identidade própria. Assim, são as escolhas de Vanja, e não seu vínculo genético com o pai, que são fundamentais nesse *Bildungsroman*.

Em *The Fifth of March* há um clímax, o momento em que ocorre o Massacre de Boston. Mas a cena mais significativa é aquela em que Rachel, ainda chocada, retornando à casa dos Adams, de onde saíra às escondidas, imediatamente após testemunhar as tropas inglesas abrirem fogo contra a multidão desarmada, é surpreendida pela cozinheira, Sukey, e pede-lhe que não a denuncie, ouvindo como resposta: "Ain't you lerned yet? You be a nigra, you doan open your mouth lessen you gots to. An' sometimes not even then." (p. 211).[1]

No entanto, ao final do romance, Rachel se reconcilia com os Adams, por entender que seu comportamento, independente de suas razões nobres, fragilizara ainda mais a posição de seu patrão. Adams consegue reverter a pena de morte que pesava sobre os soldados em uma punição física penosa, mas não letal (o que também é fato histórico). Principalmente, sua relação com Lucy e Knox, a que ela tivera acesso através de Abigail Adams, é fonte de alegria – mesmo quando ela é despedida de sua função de babá, eles permanecem a seu lado, como ela havia permanecido ao lado de Kilroy. Ao mesmo tempo, o episódio todo lhe permite libertar-se da dependência em relação ao tio Eb, replicando o movimento de independência da nação. Assim, entre perdas e ganhos, Rachel pode

[1] "Você num entendeu ainda? Ocê é negra, ocê não abre a boca si num tiver que abrir. E às veiz nem ansim. (Tradução minha)

se considerar em bons termos com o quinhão da história americana que lhe coube viver.

Outro elemento importante do *Bildungsroman*, e que é relativamente ausente do romance de formação feminino, presente em ambos os romances, é a relevância dada ao conhecimento adquirido. Rachel adquire conhecimento através das leituras e conversas com Knox; Vanja, além da formação escolar (que recebe algum destaque no romance, por ser também uma medida de sua adaptação ao novo país – aliás, ela praticamente descarta todos os sábios conselhos dados por Fernando quanto a sua inserção no universo escolar) tem o conhecimento passado a ela por Susana. Embora ambos os aprendizados permaneçam informais – mesmo porque o acesso à educação para as mulheres é fenômeno relativamente recente, ambos são relevantes: para Vanja, o conhecimento do idioma facilita sua adaptação nos EUA e a provê com um meio de vida. Para Rachel, as ideias com as quais entra em contato lhe permitem questionar as autoridades (masculinas) em sua vida: o tio Eb e o próprio Adams, quando não concorda com as posições deles, especialmente aquelas que refletem na vida e nas escolhas dela.

No caso de Vanja, uma das funções da educação formal continua presente: é ela que redunda, eventualmente, em uma profissão; no entanto, embora ela incialmente resista ao esforço pedagógico de Susana, não há conflito de geração entalhado aqui, visto como ela se torna exatamente o que sua mãe previa. Para Rachel, é o contrário: o conhecimento acaba por lhe custar seu emprego, mas é ele que lhe permite desafiar a autoridade opressora do tio Eb.

Em conclusão, ambos os romances apresentam uma diferença fundamental em relação ao romance de formação feminina. Como em alguns romances de formação com protagonista masculino, envolvimentos amorosos estão completamente ausentes, ao passo que a participação em eventos importantes da história dos respectivos países, não usuais em se tratando de protagonistas

femininas, estão presentes. Vanja e Rachel são cidadãs, e afirmam uma certa medida de independência em relação ao que se espera delas. Elas fazem seus destinos em consonância com seus próprios imperativos, de consciência ou de afeto, e esse é o principal resultado de seus processos de formação.

Referências

ABEL, Elizabeth, HIRSCH, Mariane and LONGLAND, Elizabeth (eds). *The Voyage In. Fictions of Female Development.* London: University Press of New England, 1983.

AIZENBERG, Edna. El *Bildungsroman* fracasado en latinoamerica: el caso de *Ifigenia*, de Tereza de la Parra. *Revista Iberoamericana.* Vol. 51 Iss 132.

AMRINE, Frederich. Rethinking the *Bildunsroman. Michigan Germanic Studies.* vol. 13 Iss. 2, 1987.

BARUCH, Elaine Hoffman. The feminine *Bildungsroman*: education through marriage. *The Massachussets Review.* Vol. 22 Iss. 2.

BUCKINGHAM, Anne Marie. *Pattern and Image in the Contemporary Female Bildungsroman.* Tese (MA). Memorial University of Newfoundland, 1987.

BUTCHER, Margareth K. From Maurice Guest to Martha Quest: the female *Bildungsroman* in Commomwealth literature. *World Literature Written in English.* Vol. 21 n. 2, Summer 1982.

CIOLKOWSKI, Laura E. Charlotte Brontë's *Villette*: forgeries of sex and self. *Studies in the Novel.* Vol. 26 n. 3, Fall 1994.

DE JONG, Mary G. *Romola* - a *Bildungsroman* for feminists? *South Atlantic Review.* Vol. 49 Iss. 4, 1984.

FRAIMAN, Susan. *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development.* New York: Columbia University Press, 1993.

GOHLMAN, Susan A. *Starting over. The Task of the Protagonist in the Contemporary Bildungsroman.* New York: Garland, 1990.

HARDIN, James (ed). *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman.* Columbia,

University of South Carolina Press, 1991.

HEFFERON, Marguerite Lee. *The Nineteenth-century Female Bildungsroman and the Romantic Epic Tradition.* Dissertação (PhD). The Ohio State University, 1988.

HUF, Linda. *A Portrait of the Artist as a Young Woman. The Writer as Heroine in American Literature.* New York: Frederic Ungar, 1983.

KORNFELD, Eve e JACKSON, Susan. The female *Bildungsroman* in nineteenth century America: parameters of a vision. *Journal of American Culture.* Vol. 10 Iss. 4, 1987.

LABOVITZ, Esther K. *The myth of the heroine: the female Bildungsroman in the Twentieth Century.* New York: Peter Lang, 1986.

LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Rocco 2010.

MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo, EdUNESP, 2000.

PALUMBO, Kathryn E. *Psyche Revisited: Images of Female Heroism in American Literature.* Dissertação (PhD). Emory University, 1989.

PAYANT, Katherine B. Female friendship in the contemporary *Bildungsroman*. In WARD, Janet D. e MINK, Jo Anna Stephen. *Communication and Women's Friendship: Parallels and Intersections in Literature and Life.* Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1993.

PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction.* Bloomington: Indiana University Press, 1981.

RINALDI, Ann. *The Fifth of March*. New York: Harcourt, 1993.

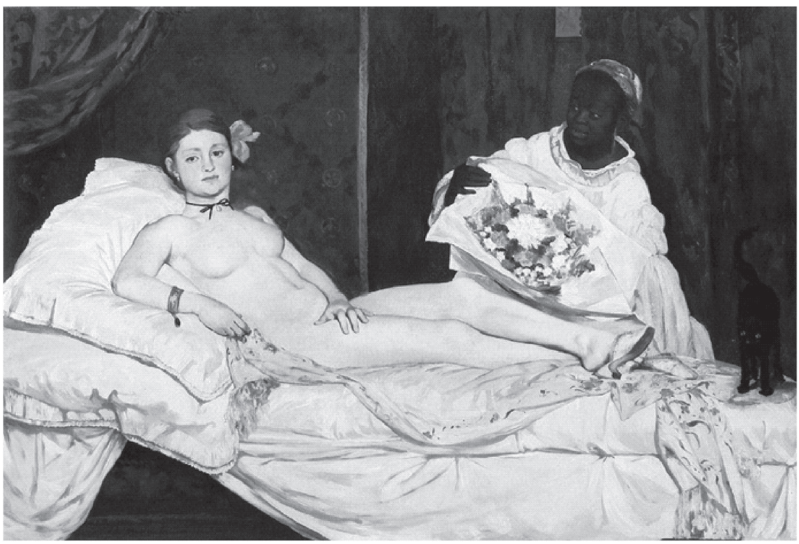
SIEFERT, Susan. *The Dilemma of the Talented Heroine. A Study in Nineteenth Century Fiction.* Montreal: Eden Press, 1978.

SMITH, John H. Cultivating gender: sexual difference, Bildung and the *Bildungsroman*. *Michigan Germanic Studies*. Vol. 13 Iss. 2 1987.

STEWART, Grace. *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine 1877-1977.* Montreal: Eden Press, 1979.

EQUIVOCAÇÃO, TRADUÇÃO E INTERSECCIONALIDADE PERFORMATIVA: ética e prática feministas descoloniais

Claudia de Lima Costa
(Universidade Federal de Santa Catarina)



Olympia. Edouard Manet (1832-1883). 1863. Oil on canvas. Musée d'Orsay, Paris

Introdução: Olympia, 1863

Olympia, uma tradução da *Vênus de Urbino*, de Ticiano (por sua vez, uma tradução da *Vênus de Dresden*, de Giorgione) é um retrato em óleo sobre tela assinado por Édouard Manet em 1863. O quadro ao ser exposto no Salão de Paris em 1867 foi recebido com um misto de choque e constrangimento pelos/as frequentadores/as desse prestigioso espaço artístico.[1]

Contrário ao que muitos dizem, a nudez de *Olympia* não foi a causa de tanto escândalo, mas sim o olhar que aquela nudez incorpora. O olhar desafiador de *Olympia* confronta impiedosamente aqueles que a miram; ela retribuiu o olhar masculino com uma mirada fixa, perturbadora, que faz com que a consciência de ver e a de ser vista coexistam inconfortavelmente. Como a recepção crítica observou, seu olhar lhe dá o poder de elevar-se acima de seu gênero e classe. Sua mão chama a atenção para seu sexo ao mesmo tempo em que o encobre. Essa dicotomia leva o espectador a sentir a necessidade de se fixar no sexo de *Olympia*, porém não sem culpa, já que ela o esconde desse olhar. Ela se nega a ser interpelada como a cortesã pacífica da modernidade francesa e Manet, ao criá-la, subverte para sempre o gênero de pintura chamado de nu.[2]

Por que estou utilizando a imagem de *Olympia* para iniciar minhas reflexões sobre a virada descolonial nas teorias feministas? Vejo o quadro – e me aproprio dele – como uma metáfora dos debates sobre colonialidade do poder. Se observarmos a pintura de Ticiano, Vênus de Urbino, podemos entender que sua tradução por Manet traz à tona vários elementos constitutivos da moderni-

[1] Este ensaio, com pequenas alterações, foi originalmente publicado em Costa (2014).

[2] Existe já uma vasta discussão na literatura sobre o famoso quadro de Manet e sua retórica visual. Minha intenção não é engajar-me com essa crítica, mas utilizar o quadro para outros propósitos.

dade/colonialidade. A partir de uma perspectiva feminista, embora *Olympia* recuse a posição de objeto do olhar voyeurístico masculino, para ecoar a análise de Mulvey (1975), ela – em se constituindo sujeito do olhar – subalterniza a outra mulher do quadro (a empregada negra) ao sequer reconhecê-la: *Olympia* ignora com desdém as flores brancas que lhe são apresentadas pela empregada e a própria presença da subalterna ao lado de seu leito. A brancura de *Olympia* contrasta com a negritude da empregada, que divide o espaço da pintura com o gato, igualmente preto. De forma instigante, corpos marcados pelo gênero, classe, raça, junto a tecidos, flores e animal, dispostos cuidadosamente em uma narrativa colonial, se intersectam na constituição do dualismo entre o humano (mulher branca) e o não-humano (a empregada e o gato negros). Decidi utilizar o quadro de *Olympia* como metáfora para explorar os desafios do feminismo contemporâneo diante dos debates pós-coloniais e descoloniais.

Feminismos e tradução cultural

As teorias pós-coloniais vêm exercendo uma influência significativa na reconfiguração da crítica cultural. Provocando um deslocamento de abordagens dicotômicas dos conflitos sócio-políticos a favor de um pensamento do interstício – o qual enfatiza redes de relacionalidades entre forças hegemônicas e subalternas, e a proliferação de temporalidades e histórias – essas teorias constituem hoje um campo transdisciplinar ubíquo e profuso. Nas páginas que se seguem, analiso as relações entre a crítica pós-colonial e as teorias feministas da diferença (latino-americana) a partir do processo de tradução cultural: De que forma as teorias feministas no contexto latino-americano "traduzem" e descolonizam a crítica pós-colonial? Que tipos de mediação são necessários nessas

traduções feministas e latino-americanas do pós-colonial? Quais são seus limites? Estas são algumas indagações a respeito das tendências teóricas contemporâneas dentro do feminismo que exploro nestas páginas na tentativa de mapear – necessariamente de forma abreviada – possíveis rumos para os estudos de gênero e feminismo no contexto latino-americano/brasileiro.

O uso que faço do termo tradução é o mesmo da acepção dada por Niranjana (1992), isto é, ele não se refere exclusivamente às discussões sobre estratégias dos processos semióticos na área dos estudos da tradução, mas também aos debates sobre tradução cultural. A noção de tradução cultural (esboçada, em um primeiro momento, nas discussões sobre teoria e prática etnográficas e, posteriormente, exploradas pelas teorias pós-coloniais) se baseia na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de ideias e visões de mundo está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos. Não é de se estranhar, então, que a teoria e prática hegemônicas da tradução tenham surgido da necessidade de disseminação do Evangelho, quando um dos sentidos de traduzir significou converter.

Diante das profundas mudanças ocasionadas pelos processos cada vez mais intensificados da globalização, as categorias tradicionais de análise da modernidade (incluindo as marxistas) já não conseguem mais dar conta das transformações identitárias, espaciais, econômicas, culturais e políticas de nossa contemporaneidade. Como nos mostrou Appadurai (1996), os fluxos tecnológicos, financeiros, imagéticos, ideológicos e diaspóricos, entre outros, que caracterizam o mundo globalizado estabelecem interconexões e fraturas tão complexas – e em níveis tão diversos – entre o local e o global que tornam obsoletos os protocolos disciplinares convencionais utilizados na descrição do mundo sociocultural. A crítica pós-colonial surge, então, como uma tentativa teórica e metodológica de preencher o vácuo analítico causado pela proliferação de novas

temporalidades disjuntivas e instabilidades do capitalismo contemporâneo, bem como pela complexificação das relações e assimetrias de poder. O pós-colonial busca visibilizar os mecanismos constitutivos dessa realidade global (produto da convergência entre capitalismo, modernidade europeia e colonialismo) e, em seu projeto maior de transformação radical, iluminar o caminho para além do moderno e do ocidental. Nas palavras de Venn (2006), ecoando Young,

> a crítica pós-colonial, portanto, não pode deixar de se conectar com a história das lutas emancipatórias, abrangendo as lutas anticoloniais, bem como as lutas que contestam formas de opressão econômica, religiosa, étnica, e de gênero [...], partindo do princípio de que é possível e imprescindível criar sociedades mais igualitárias e justas. Dessa forma, a construção de um aparato de análise que possibilite o trabalho interdisciplinar necessário para tais objetivos é uma parte central da tarefa. (p. 35, minha tradução)

À luz de um novo mapeamento de todos os tipos de fronteiras e em um contexto de viagens, migrações e deslocamentos sempre interconectados, incluindo o trânsito transnacional de teorias e conceitos, a questão da tradução se torna premente, constituindo, de um lado, um espaço único para a análise dos pontos de intersecção (ou transculturação) entre o local/global (HALL, 1999, p. 11) e, de outro, uma perspectiva privilegiada para a análise da representação, do poder e das assimetrias entre linguagens na formação de imaginários sociais. Na crítica pós-colonial, a lógica da tradução cultural se refere ao processo de deslocamento da noção de diferença para o conceito derridiano de *différance* que, segundo Hall, aponta para "um processo que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade" (2003, p. 74).

A virada tradutória, por assim dizer, mostra que a tradução excede o processo linguístico de transferências de significados de uma linguagem para outra e busca abarcar o próprio ato de

enunciação – quando falamos estamos sempre já engajadas na tradução, tanto para nós mesmas/os quanto para a/o outra/o. Se falar já implica traduzir e se a tradução é um processo de abertura à/ao outra/o, nele a identidade e a alteridade se misturam, tornando o ato tradutório um processo de deslocamento. Na tradução, há a obrigação moral e política de nos desenraizarmos, de vivermos, mesmo que temporariamente, sem teto para que a/o outra/o possa habitar, também provisoriamente, nossos lugares. Traduzir significa ir e vir *('world'-traveling* para Lugones [1987]), estar no entre-lugar (SANTIAGO, 1978), na zona de contato (PRATT, 1992), ou na fronteira (ANZALDÚA, 1987). Significa, enfim, existir sempre deslocada/o.

É aqui – no tropo da tradução e na noção de equivocação, emprestada do perspectivismo ameríndio (sobre a qual falarei em breve) – que gostaria de tecer, na próxima seção, algumas considerações sobre a virada descolonial nos feminismos latino-americanos a partir dos debates sobre colonialidade do poder e do gênero.

Poder, gênero e suas colonialidades

A produtividade do conceito de colonialidade do poder, cunhado por Quijano (2000), está na articulação da ideia de raça como o elemento *sine qua non* do colonialismo e de suas manifestações neocoloniais. Quando trazemos a categoria de gênero para o centro do projeto colonial, podemos então traçar uma genealogia de sua formação e utilização como um mecanismo fundamental pelo qual o capitalismo colonial global estruturou as assimetrias de poder no mundo contemporâneo. Ver o gênero como categoria colonial também nos permite historicizar o patriarcado, salientando as maneiras pelas quais a heteronormatividade, o capitalismo e a classificação racial se encontram sempre já imbricados.

Para Lugones (2007), o conceito de colonialidade do poder ainda se apoia em uma noção biológica (e binária) de sexo e em uma concepção heterossexual/patriarcal do poder para explicar a forma pela qual o gênero figura nas disputas de poder para o "controle do sexo, seus recursos e frutos" (LUGONES, 2007, p. 190). No colonialismo e no capitalismo global eurocêntrico, "tal qual a 'raça', como apontou Quijano, a naturalização da diferença sexual é outra consequência do uso moderno da ciência" (LUGONES, 2007, p. 195). Portanto, delimitar o conceito de gênero ao controle do sexo, seus recursos e frutos constitui a própria colonialidade do gênero. Ou seja – e esta é uma crítica fundamental à visão que Quijano tem do gênero – a imposição de um sistema de gênero binário foi tão constitutiva da colonialidade do poder quanto esta última foi constitutiva de um sistema moderno de gênero. Assim sendo, tanto a raça quanto o gênero são ficções poderosas e interdependentes. Ainda mais, ancorada nos escritos da feminista nigeriana Oyuronke Oyewumi e da feminista indígena Paula Allen Gunn, Lugones argumenta que o gênero, junto com a raça, foram construtos coloniais visando racializar e engendrar sociedades subalternas. Essas feministas alegam que o gênero jamais foi um princípio organizador ou categoria hierárquica nas comunidades tribais antes do "contato". A divisão sexual do trabalho não existia e as relações econômicas se baseavam na reciprocidade e complementaridade.

Contestando Lugones, Segato (2003), ao estudar os povos Yoruba, encontra evidência de nomenclaturas de gênero, argumentando que podemos dizer que nessas sociedades afro-americanas e tribais há, claramente, uma ordem patriarcal, porém distinta da ordem patriarcal ocidental, ou seja, uma espécie de patriarcado de baixa intensidade ou "*entroncamiento de patriarcados*", nas palavras da feminista lésbica comunitária aymara Paredes (2010).

Gostaria de fazer uma modesta intervenção nessa discussão, a partir do conceito de equivocação, buscando uma saída para o

impasse sobre a (in)existência da categoria gênero antes do contato. Para tal, introduzo duas autoras cujos trabalhos são inspiradores para um feminismo descolonial: a articulação que De La Cadena (2010) tece sobre a cosmopolítica indígena e a crítica de Puar (2011) à noção de interseccionalidade. Após explorar as teses de ambas as autoras, retornarei à questão da colonialidade do gênero e da virada tradutória.

Ao trazer a colonialidade do gênero como elemento recalcitrante na teorização sobre a colonialidade do poder, abre-se um importante espaço para o projeto de descolonização do saber eurocêntrico-colonial através do poder interpretativo das teorias feministas, visando o que Walsh (2007: 231) irá chamar de *pensamiento propio* latino-americano. Segundo a autora,

> neste sentido *pensamiento propio* é sugestivo de um pensamento crítico diferente, que pretende marcar uma divergência com o pensamento dominante 'universal' (incluso aquele presente nas formações de esquerda críticas e progressistas). Essa divergência não tem a intenção de simplificar o pensamento indígena ou negro, ou relegá-lo para a categoria de pensamento localizado, situado e culturalmente específico e concreto; isto é, como nada mais do que "conhecimento local" entendido como uma mera experiência. Pelo contrário, é fomentar a sua natureza política e descolonizada, permitindo então uma conexão entre os vários *pensamentos propios* como parte de um projeto mais amplo de 'outro' conhecimento e reflexão críticos. (p. 231, minha tradução)[3]

Apesar de Walsh não fazer nenhuma menção em seu artigo às teorias feministas que surgem na América Latina como parte integrante do movimento de descolonização do saber, de construção de "uma política do conhecimento nos termos dos corpos

[3] Todas as citações aqui publicadas foram por mim traduzidas.

gendrados que sofrem racismo, discriminação, rejeição e violência" (PRADA, 2014, p. 73), me aproprio de sua discussão – sobre a geopolítica do conhecimento e a necessidade de construção de novas cosmologias e epistemologias a partir de outros lugares de enunciação – para incluir a intervenção política feminista de tradução translocal dentre esses outros espaços de teorização, interpretação e intervenção na América Latina.

Equivocação, tradução e interseccionalidade performativa

De La Cadena (2010) analisa como as comunidades indígenas andinas articularam a presença de criaturas da terra (*earth beings)*[4], tais como montanhas sagradas e animais, nos protestos sociais, trazendo-os para a esfera de uma política até então reservada a questões unicamente humanas. De La Cadena argumenta que a introdução dessas criaturas não-humanas na política subverte a distinção ontológica entre humanidade (cultura) e natureza que, por sua vez, sempre foi a marca da modernidade ocidental. *Earth practices*, tais como levar em consideração os desejos e necessidades políticas das criaturas da terra, segundo esta autora, encenam o respeito e afetos necessários para a manutenção da relacionalidade entre humanos e seus outros (os não-humanos) nas comunidades andinas. Inserir essas práticas terrenas nos protestos sociais (isto é, expressar o que criaturas da terra, tais como montanhas sagradas,

[4] *Earth beings*, nos discursos da política ou ciência ocidental, se referem a seres ou "recursos" naturais que existem separadamente dos humanos. Na cosmologia indígena, o termo significa aqueles outros seres que vivem na natureza e que sempre têm interagido com os humanos, dos quais são parte constitutiva. No texto de De La Cadena (2010), *earth beings* significam montanhas sagradas que demandam respeito dos humanos e dos outros não humanos, incluindo animais, plantas e outras criaturas menores, como lagos, florestas e montanhas.

reivindicam no bojo das manifestações sociais), nos convida, nas palavras de Stengers (2005), a *'slow down' reasoning*,[5] já que nos coloca diante de uma ruptura epistêmica muito significativa. A esfera da política sempre se configurou como ontologicamente distinta da esfera da natureza, e tal diferença foi o elemento principal para o desaparecimento de mundos pluriversais, entendidos como mundos sociais heterogêneos e parcialmente conectados, negociando politicamente suas discordâncias ontológicas (DE LA CADENA, 2010). Com a reintrodução das criaturas da terra na política assistimos a emergência do que essa autora denominará de cosmopolitismo indígena:[6] temos a possibilidade, primeiro, de abrir espaços para um tipo de pensamento que nos permite desaprender/desfazer a violência ontológica representada pelo dualismo natureza/cultura (nos permitiria *'slow down' reasoning*); e, segundo, entender que há diferentes perspectivas de diferentes mundos – e não visões diferentes de um mesmo mundo.

Aqui a noção de equivocação, termo proveniente do perspectivismo ameríndio e articulado teoricamente por Castro (2004), é invocada para significar não apenas engano, equívoco, mas incapacidade de compreender que há diferentes compreensões de diferentes mundos. Por exemplo, classe, raça e etnia são categorias que pertencem à divisão colonial natureza/cultura. Porém, quando empregadas pelos povos indígenas, elas não necessariamente correspondem aos significados que lhes temos dado ao longo da história. Elas são, em outras palavras, equivocações ou categorias equívocas: embora pareçam ser a mesma coisa, ter o mesmo significado,

[5] Segundo Stengers (2005), *'slow down'* reasoning se refere à criação de um novo espaço para a reflexão a partir de sua desaceleração, criando assim a possibilidade de uma nova consciência dos problemas e situações que nos mobilizam.
[6] De La Cadena toma este termo emprestado de Stengers (2005). Cosmos se refere ao desconhecido constituído a partir de mundos divergentes e múltiplos; política significa a articulação que tais mundos seriam capazes de fazer.

de fato não o são quando utilizadas pelos indígenas andinos. Para o reconhecimento da existência de mundos heterogêneos e de categorias equívocas, e a possibilidade de articular conexões parciais entre eles, há a necessidade do trabalho da tradução. Equivocação (no sentido de má interpretação, erro), em outras palavras, implica desde já a tradução: é a partir de traduções politicamente motivadas e infiéis que podemos interconectar a pluralidade de mundos sem torná-los comensuráveis.[7]

Através, portanto, da noção de equivocação, de tradução e da prática de *'slow down' reasoning*, temos a possibilidade de desfazer o dualismo perverso entre natureza e cultura, inculcado pela epistemologia ocidental e que ocasionou o desaparecimento de mundos pluriversais. Gostaria neste momento da argumentação trazer a questão da interseccionalidade do gênero para o debate sobre feminismos descoloniais.

Lugones (2007), na crítica a Quijano (2000), argumenta que o conceito de colonialidade do poder traz um equívoco em seu bojo no que tange à categoria de gênero. Para Lugones, interpretar o gênero como um conjunto de características biológicas que recebem inscrições sociais, como é feito por Quijano, significa cair em um determinismo biológico e não entender que o gênero está sempre já intersectado por outras categorias sociais. Mas como pensar essa interseccionalidade do gênero tendo em vista o fato de que gênero, raça, classe, etc., são necessariamente categorias equívocas? Como pensá-las a partir da noção de mundos pluriversais?

Puar (2011), em sua crítica contundente à abordagem interseccional, tão predominante hoje em dia na metodologia feminista, argumenta, primeiro, que apesar da análise interseccional ter emergido como forma de intervenção por parte das feministas de

[7] Para reflexões sobre feminismo e a política da tradução, ver Costa (2006) e Alvarez et al. (2014).

cor para desafiar as rubricas hegemônicas da raça, classe e gênero no feminismo branco ocidental, ela na realidade acaba recentrando o feminismo branco que buscava descentrar. Ou seja, a análise interseccional, ao buscar a diferença da outra acaba constituindo-a e lhe dando uma cor (não branca). A mulher não branca, resultado da interseccionalidade, é sempre a 'outra' da mulher branca. Conforme Chow (2006) já havia salientado em relação às teorias pós-estruturalistas, a diferença (pós-estruturalista) produz novos sujeitos que, por sua vez, para promover inclusões exacerbam as exclusões a partir da auto-referencialidade do centro.

Segundo, para Puar as categorias privilegiadas pela análise interseccional, por serem categorias equívocas, como diria De La Cadena (2010), não viajam facilmente através das fronteiras geopolíticas sem o trabalho da tradução. Elas têm uma genealogia que as prendem a lugares geopolíticos específicos: são efeitos das agendas modernistas ocidentais e de seus regimes de violência epistêmica.

Terceiro, e mais significativo para meu argumento, Puar (2011) observa que o principal problema com a interseccionalidade é sua incapacidade de lidar com o referente não-representacional, a materialidade corporal. Segundo a autora,

> A literatura sobre a interseccionalidade também foi reforçada pelo foco na política de representação [...]. Raramente estudiosas preocupadas com o impacto e desenvolvimento da política da representação dialogam com aquelas que defendem a existência do referente não-representacional da "própria matéria" – Donna Haraway, Elizabeth Grosz, Elizabeth Wilson, Karan Barad, Patricia Clough, Dianne Currier, Vicky Kirby , Miriam Fraser, Luciana Parisi, para citar algumas. [...] Essas feministas, atuando nos estudos da ciência e tecnologia e influenciadas pelo pensamento de Deleuze, têm se preocupado com a matéria corporal, alegando que sua liminaridade não pode ser capturada pelo sujeito interseccional. Elas argumentam que a noção de que os corpos são montagens instáveis e não podem ser desagregados em formações identitárias. (s.p.)

Corpos são, portanto, *assemblages* (ou montagens) e categorias como raça, gênero, sexualidade deveriam ser concebidas como eventos, ações, em sua performatividade constitutiva – e não como atributos dos indivíduos. Em outras palavras, precisamos sair do sistema linguístico de representação (sair da prisão logocêntrica)[8] para apreendermos o fato de que as identidades são eventos, montagens, encontros entre corpos em processos constantes de desterritorialização e reterritorialização. Nesse momento, e a partir da noção de interseccionalidade performativa (BARAD, 2003), gostaria de retornar ao debate de Lugones sobre a colonialidade do gênero e articulá-lo aos escritos das feministas materiais sobre as configurações indeterminadas e sempre já encorpadas do gênero.

Feminismos materiais

Em um artigo intitulado "Towards a Decolonial Feminism," Lugones (2010) afirma que a hierarquia dicotômica entre o humano e o não-humano é marca central da modernidade colonial.

> Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica hierárquica entre humanos e não-humanos foi imposta ao colonizado a serviço do homem ocidental. Seguiram-se a esta distinção outras distinções hierárquicas dicotômicas, entre elas a diferença entre homens e mulheres. Esta distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Somente os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as foram classificados como espécies não-humanas – tais quais animais, sexualmente incontroláveis e selvagem. (p. 734)

[8] Para discussão sobre paradigmas não-representacionais, ver Thrift (2007).

A missão civilizatória do Cristianismo se concentrou na transformação do não-humano colonizado em homem e mulher. O não-humano feminino colonizado não foi somente racializado, mas também reinventado como mulher por meio dos códigos de gênero ocidentais. Por isso, Lugones (2010) vê o gênero como imposição da modernidade/colonialidade:

> A sugestão não é buscar nas organizações sociais indígenas uma construção de gênero não-colonizada. Não existe tal coisa; "género" não viaja para fora da modernidade colonial. (p. 746)

No entanto, por que não pensar o gênero, tal como a raça, a sexualidade, a etnia, etc, como equivocações, ou seja, como categorias com diferentes significados e interpretações a partir das diferentes perspectivas pluriversais? Se optamos seguir por essa via, então teremos que nos engajar no difícil processo de tradução cultural, evitando as ciladas da colonialidade da linguagem e da tradução colonial. Segundo Mignolo (2003), a resistência à colonialidade do gênero, como Lugones bem observa, implica resistência linguística. E até diria, fazer oposição aos paradigmas representacionais eurocêntricos, ancorados em uma lógica dicotômica, através de uma prática de *'slow down' reasoning.* Intepreto esses elementos como *sine qua non* para o projeto de descolonização do ser, do gênero e das teorias feministas.

Sem abrir mão da categoria equívoca 'gênero', mas pensá-lo a partir de outros pressupostos que desafiem binarismos da modernidade/colonialidade poderia ser um caminho deveras produtivo, já parcialmente trilhado por várias feministas que estão repensando as fronteiras entre humano e não-humano, entre matéria e discurso, trazendo outras criaturas da terra (*earth beings*) para a conversa.

A discussão mais recente e fascinante sobre a necessidade do feminismo retornar a alguma noção de matéria e materialidade

se encontra na antologia intitulada *Material Feminisms* (ALAIMO; HEKMAN, 2008). O conjunto de ensaios aqui publicados, assinados por teóricas renomadas situadas nos mais distintos lugares disciplinares, tais como Elizabeth Grosz, Claire Colebrook, Karen Barad, Donna Haraway e Susan Bordo, dentre outras, argumenta fortemente para uma abordagem dentro do feminismo e dos estudos da ciência que possa trazer a natureza de volta para a cultura. Estas teóricas exploram criativamente as articulações complexas entre o material e o discursivo de forma que o feminismo possa novamente lidar com a materialidade do corpo e da experiência sem abrir mão do fato de que corpos/experiências são culturalmente/discursivamente constituídos, mas que não se exaurem nessa discursividade.

Segundo as organizadoras da antologia, a ênfase no modelo do construcionismo social fez com que o feminismo se concentrasse por demasiado no polo discursivo da realidade e não explorasse o que Barad (2003) denomina de "intra-atividade" entre o material e o discursivo. Para Barad, apesar de sabermos que os fenômenos não existem independentemente dos instrumentos que os observam – já que são em parte produzidos por estes instrumentos –, devemos entender como os fenômenos (nesse caso, a matéria), por sua vez, interferem nos instrumentos de observação, também os materializando. Portanto, ao invés de vermos a natureza passivamente recebendo o agenciamento da cultura, precisamos concebê-las em sua inseparabilidade ontológica (*nature culture* para Haraway), desafiando, assim, as fronteiras perversas entre o humano e o não-humano. Nas palavras de Barad (2003),

> Muito poder foi concedido à linguagem. A virada linguística, a virada semiótica, a virada interpretativa, a virada cultural: parece que, ultimamente, a cada virada qualquer coisa – até a materialidade – vira uma questão de linguagem ou de representação cultural. (p. 801)

Indo a contrapelo dessas viradas, a autora propõe uma *onto--epistemo-logia* (estudo das práticas de saber) que busca integrar os avanços do construcionismo social e do pós-estruturalismo com um novo entendimento de materialidade, a qual ela chama de realismo agencial (*agential realism*). Para exemplificar essa abordagem, temos o estudo de Barad sobre a produção de imagens do feto a partir das práticas tecnológicas, discursivas e materiais.

A capacidade tecnológica da imagem fetal torna possível ver o feto em uma fase muito precoce do seu desenvolvimento. A partir dessa visão, um produto da tecnologia e da teoria, o feto – um aspecto da natureza – ganha agenciamento de várias maneiras significativas. Primeiro, ele se torna matéria; ele não existia como matéria antes de que a tecnologia nos tenha permitido vê-lo. Segundo, ele se torna politicamente relevante. O feto, que agora pode ser visto, adquire significado político que não possuía até o momento em que adquiriu o estatuto de matéria. Em outras palavras, a tecnologia que nos permite ver o feto em um estágio precoce tem consequências políticas, éticas e materiais que são reais e significativas. Ademais, o arranjo material da imagem fetal é possibilitado e, em parte, condicionado por um discurso político que pressupõe a autonomia do feto. Em resumo, para Barad o feto é o resultado das interações situadas dos aparatos materiais e discursivos de produção de corpos – das intra-ações do discurso e da tecnologia.

A virada material, junto com a abordagem onto-epistemo--lógica, aponta com convicção para o fato de que há um mundo lá fora, ainda que nosso acesso a ele seja pela linguagem. É através de nossos conceitos – sempre equivocações – que conhecemos o mundo, porém o mundo também age na formação de nossos conceitos, moldando-os e limitando-os, e cujas consequências são também materiais/reais.

Vejo afinidades importantes e ecos significativos entre o que as feministas materiais estão teorizando e as propostas de um

feminismo descolonial. Introduzindo criaturas da terra (*earth beings*) e materialidades agenciais na epistemologia ocidental – e subvertendo a dicotomia colonial natureza/cultura –, essas autoras produzem uma "desaceleração" do raciocínio (*"slow down" thinking*) que, por sua vez, ao descolonizar a percepção, possibilita uma abertura para outros saberes e outros mundos pluriversais. Nas páginas seguintes tematizo o problema da tradução cultural como elemento-chave na descolonização do saber feminista.

Feminismo e tradução: rumo à descolonização do saber

Como argumentam Alvarez (2009), um projeto de uma política de tradução feminista translocal é crucial para a virada descolonial e para a construção de "epistemologias conectantes" (LAO-MONTES, 2007, p. 132), de forma a confrontar as equivocações ou más traduções que estimularam interpretações errôneas e obstruíram alianças feministas, mesmo entre mulheres que compartilham as mesmas línguas e culturas, tais como latinas que vivem nos EUA e as latino-americanas. Considerar a tradução é indispensável para forjar alianças políticas e epistemologias feministas antirracistas, anti-imperialistas e descoloniais. Se os movimentos de mulheres na América Latina e de latinas na América e em outras partes do sul global compartilham um contexto comum de luta, como debate Thayer (2014), então "seus conflitos com as 'hegemonias espalhadas' representadas pelos Estados, indústrias de desenvolvimento, capital global, fundamentalismos religiosos e relações de mercado criam poderosos, mesmo que apenas parcialmente sobrepostos, interesses e identidades que fazem com que o projeto de tradução entre eles seja possível e ainda mais premente" (THAYER, 2014, p. 404). Segundo Alvarez (2009), Ruskin (1981), em seu "The

Bridge Poem" que abre *This Bridge Called My Back*: *Writings by Radical Women of Color*, já observava então que todas nós "traduzimos mais/do que a droga das Nações Unidas" (p. xxi).

Nas interações entre os feminismos das mulheres latinas e das latino-americanas, as viagens dos discursos e das práticas através de fronteiras geopolíticas, disciplinares e outras encontram enormes bloqueios e pontos de controle migratório. Como discute Norma Klahn (2014), para compreender a "colonialidade do poder" deve-se "entender a desigualdade das viagens e da tradução das práticas, teorias e textos feministas, e sua recepção" (p. 43). Em lúcida análise sobre o lugar da escrita das mulheres na época do latinoamericanismo e da globalização, Klahn mostra como o testemunho (bem como ficções autobiográficas, romances, ensaios e poesias) de autoria feminina e ligados a lutas e mobilizações políticas e sociais foi fundamental na construção de uma prática feminista *sui generis*. A autora argumenta que, a partir da tradução cultural,

> Feministas latino-americanas e de ascendência latina nos Estados Unidos readaptaram discursos ocidentais de liberação feminista, ressignificando-os em relação às práticas auto-geradas e teorizações sobre empoderamento de gênero que surgiram a partir de suas experiências vividas, histórias particulares e políticas contestatórias. (p. 39-40)

Tomando o exemplo do testemunho, Klahn mostra como esse gênero literário foi mobilizado por sujeitos subalternos como Menchú e Chungara para, a partir da interseção entre gênero, etnia e classe social, desestabilizar um feminismo ocidental ainda centrado na noção de mulher essencializada. Ao desconstruir o discurso feminista dominante, os testemunhos não apenas configuram outros lugares de enunciação e se apropriam da representação, mas rompem também com o paradigma surrealista latino-americano

(realismo mágico) a favor de uma estética realista que traz o referente de volta ao centro das lutas simbólicas e políticas, documentando as violências da representação e da opressão: a vida não é ficção. Esses textos, traduzindo/translocando teorias e práticas, imaginam formas de descolonização da colonialidade do poder. Leio Menchú e Chungara – através de Klahn – como traduções feministas e latino-americanas do pós-colonial que oferecem novas propostas epistemológicas a partir do sul.

Ana Rebeca Prada (2014), discorrendo sobre a circulação de escritos de Anzaldúa no contexto plurinacional boliviano, explica que qualquer tradução, sem uma adequada mediação, corre o risco de se tornar uma dupla traição: primeiro, traição que qualquer tradução já necessariamente implica em relação ao dito original e, segundo, traição diante da apropriação do texto traduzido como parte de um sofisticado aparato teórico proveniente do norte. O trabalho de mediação se faz necessário para que a tradução desses textos, provenientes de outras latitudes no norte, possam dialogar com textos e práticas locais, assim contestando as formas pelas quais o sul é consumido e conformado pelo norte – integrando a crítica pós-colonial em diálogos não apenas norte-sul, mas também sul-sul.

Prada analisa de forma instigante como o grupo de feministas anarquistas bolivianas, *Mujeres Creando* – que se autodescrevem como *cholas*, *chotas* e *birlochas* (termos racistas usados em referência a mulheres indígenas imigrantes nas cidades) e que também adotam outras designações de subjetividades abjetas (tais como puta, *rechazada*, *desclasada*, *extranjera*) –, dialogaram com Anzaldúa (1987) ao transportar *Borderlands/La Frontera* para um contexto de política feminista além dos muros da academia (onde esta autora havia sido inicialmente lida), estabelecendo afinidades entre os dois projetos políticos. Assim sendo, a linguagem de Anzaldúa, enunciada ao sul do norte, foi apropriada pelo sul do sul e "incorporated de facto in a transnational feminism which (as

Mujeres Creando since its beginnings stipulated) has no frontiers but the ones which patriarchy, racism and homophobia insist on" (PRADA, 2014, p. 73). Conforme a autora explica,

> Traduzir, então, torna-se muito mais complexo. Tem a ver com tradução linguística, sim, mas também com disponibilizar um trabalho (com todas as suas consequências, todas as "traições" e "apagamentos" que possa incluir) a outras audiências e deixá-lo viajar. Também tem a ver com abrir cenários de conversação e propor novos horizontes para o diálogo. Também significa abrir nossas escolhas, nosso gosto, nossas afinidades com os outros – que em política (como na de *Mujeres Creando*) podem comprometer (ou fortalecer) nossos princípios. Tradução nesses termos torna-se rigorosamente "estratégica e seletiva." (p. 73-74)

Entretanto, segundo Prada, sabemos que nas viagens das teorias feministas pelas Américas, principalmente em suas rotas contra hegemônicas, existem vários postos de controle (por exemplo, publicações e instituições acadêmicas) e mediadores (intelectuais, ativistas, acadêmicos/as) que regulamentam seus movimentos através das fronteiras, facilitando ou dificultando acesso a textos, autoras e a debates. Para exemplificar como este controle opera, gostaria de citar aqui um exemplo que a teórica pós-colonial aymara Cusicanqui (2010) nos dá a respeito de tais barreiras – e que nos remete particularmente à questão da descolonização do saber.

Falando em prol de uma economia política – ao invés de uma geopolítica – do conhecimento, Cusicanqui (2010) examina os mecanismos materiais que operam atrás dos discursos, argumentando que o discurso pós-colonial do norte não é apenas uma economia de ideias, mas também de salários, comodidades, privilégios e valores. Universidades no norte se aliam com centros de estudos no sul, através de redes de trocas intelectuais, e se tornam verdadeiros impérios de conhecimentos apropriados dos sujeitos subalternos e

resignificados sob o signo da Teoria. Cria-se um cânone que invisibiliza certos temas e fontes, ocultando outros.

> As ideias percorrem, como rios, de sul a norte, e se convertem em afluentes de grandes correntes de pensamento. Mas como no mercado mundial de bens materiais, as ideias também saem do país convertidas em matéria prima, que volta regurgitada e toda misturada sob a forma de produto terminado. Forma-se, assim, o cânone de uma nova área do discurso científico-social: o "pensamento poscolonial". Esse cânone visibiliza certos temas e fontes, mas obscurece outros. (p. 68)

Com força retórica, a teórica aymara nos mostra que para a descolonização do saber não basta articular um discurso descolonial, mas é preciso, sobretudo, desenvolver uma ética e práticas tradutórias.

Conclusão ou *Olympia* de novo, traduzida

Portrait (Futago). Yasumasa Morimura. 1988. Color photograph. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA; A. W. Mellon Acquisition Endowment Fund

Como poderíamos ler e traduzir o quadro de *Olympia* a partir de uma ética e prática política descoloniais e, acrescentaria, *queer*? Como, a partir da noção de performance, de leitura como tradução performática (isto é, tradução que gera mais efeitos do que significados) poderíamos desconstruir *Olympia* de Manet e, fazendo isso, revelar seu legado colonial? A imagem acima de Morimura indica o caminho que quero percorrer através da análise inspiradora de Brody (2001) que, discorrendo sobre as várias mímicas contemporâneas de *Olympia*, nos introduz, dentre outros artistas, ao trabalho de Morimura. Com uma leitura irreverentemente *queer* e uma performance que lembra as fotografias de Cindy Sherman, esse artista (e cito longamente)

> aparece tanto como um nu idealizado e uma fantasia do Ocidente. Sua representação feminina coloca-o dentro e contra as tradições ocidentais de representação que feminizam de forma esteriotipada homens asiáticos e a própria Ásia. [...] O gato preto infame aqui parece um cofre de moedas plástico do tipo *Hello Kitty* preto e brilhante, sua pata timidamente arranhando o ar. A imagem dupla de Morimura (*Futago* significa gêmeo em japonês) evoca [...] a brancura e a negritude como dois lados da mesma moeda. [...] O artista aqui não é apenas uma mulher pintada e objetificada; ao contrário, ele atua simultaneamente como sujeito e objeto da pintura (e novamente como sujeito e objeto ao recriar a mulher desnuda e a empregada). Neste sentido, ele assemelha-se àquelas artistas performáticas contemporâneas que encenam-se como uma representação. A imagem múltipla de Morimura executa uma contraleitura *queer* e capciosa que se assemelha à recepção violenta da pintura a óleo "original" no Salão de 1865. (BRODY, 2001, p. 116-117)

O gato negro – para relembrar o discurso sobre interespécies de algumas feministas materiais – tem um papel central na subversão do discurso colonial de Olympia, pois ele (ou seria ela?),

ocupando um lugar aparentemente marginal, pouco visível, se revela o elemento heterotópico (e histriônico) da retórica visual do quadro de Manet. Segundo Brody (2001), citando Foucault,

> ao contrário de uma utopia, a heterotopia é "perturbadora, provavelmente porque ela secretamente solapa a língua (...), destrói a sintaxe que faz com que as palavras e as coisas estejam interligadas (...), dissolve nossos mitos e esteriliza o lirismo das nossas proposições." Neste caso, o gato mata o desejo [...]. O gato faz uma paródia da cena representada. (p. 107)

Mas não é só com paródias que os elementos heterotópicos subvertem a utopia excludente da colonialidade do poder e sua narrativa eurocêntrica. Corajosamente traficando teorias feministas pelas zonas de contato (ou de tradução), feministas latino-americanas e latinas, por exemplo, desenvolvem uma política de tradução que se utiliza de conhecimentos produzidos pelos feminismos latinos, de cor, pós-coloniais no norte das Américas para, transculturando-os, traduzindo-os, canibalizando-os, iluminar análises de teorias, práticas, culturas e políticas no sul e vice-versa.

Outros lugares no contexto latino-americano desses sujeitos subalternos femininos e descoloniais podem ser encontrados nos testemunhos da guatemalteca Rigoberta Menchú e da boliviana Domitila Barrios de Chungara , nos diários da escritora e catadora de lixo Carolina Maria de Jesus, nos escritos da feminista afro-brasileira Lélia Gonzalez, nas poesias, grafite e performances de rua do grupo boliviano anarco-feminista *Mujeres Creando* e nos romances autobiográficos da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, para citar apenas alguns do muitos exemplos. A preocupação com o não esquecimento, com os "becos da memória" (EVARISTO, 2006) contando outras histórias se constitui, talvez, em uma das mais importantes práticas descoloniais. Smith (1999), escrevendo sobre metodologias descoloniais entre os povos indígenas neozelandeses, deixa isso claro quando argumenta que conhecer o

passado é uma parte crucial da pedagogia crítica da descolonização. Segundo ela,

> [p]reservar histórias alternativas é manter conhecimentos alternativos. A implicação pedagógica do acesso a conhecimentos alternativos é que eles podem formar a base para modos alternativos de fazer as coisas. Transformando nossas perspectivas colonizadas da nossa própria história (como escrita pelo Ocidente), no entanto, obriga-nos a revisitar, ponto por ponto, a nossa história sob os olhos ocidentais. (SMITH, 1999, p. 34)

Ecoando as palavras de Smith, no outro lado do mundo, Paredes (2010) nos alerta,

> Remeter-nos a nossa própria memória ontogenética e à longa memória filogenética articula rebeldias, articula nossas primeira e autênticas rebeldias de *wanas* quando resistíamos e lutávamos contra as normas machistas e injustas da sociedade, articula às rebeldias de nossas tataravós que resistiram ao patriarcado colonial e pré-colonial. (p. 10)

Traduções performáticas, leituras *queer* dos textos coloniais, disseminação de onto-epistemo-logias e *naturecultures*, invasão do espaço da política pelas mais inusitadas criaturas da terra (*earth beings*), *'slow-down' reasoning* e realizar reescritas da história na constituição de saberes 'outros' são, portanto, práticas éticas e políticas que os feminismos descoloniais já iniciaram em vários pontos do nosso amplo e denso território latino-americano.

Referências

ALAIMO, Stacy; HEKMAN, Susan. Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory. In: ALAIMO, S.; HEKMAN, S. (Eds.). *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. p. 1-18.

ALVAREZ, Sonia E. “Construindo uma política translocal da tradução”. *Revista Estudos Feministas,* v. 17, n. 3, 2009, p. 743-753.

ALVAREZ, Sonia E.; COSTA, Claudia de Lima; FELIU, Verónica; HESTER, Rebecca;

KLAHN, Norma; and THAYER, Millie (eds.). *Translocalities/ Translocalidades: The Politics of Feminist Translation in the Latin/a Americas*. Durham: Duke University Press, 2014.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BARAD, Karen. “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”. *Signs,* v. 28, n.3, 2003, p. 801-831.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture.* New York: Routledge, 2004.

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. *Tipití: Journal of the Society for Anthropology of the Lowland South America*, v. 2, n. 2, 2004, p. 1-20.

CHOW, Rey. *The Age of the World Target.* Durham: Duke University Press, 2006.

COSTA, Claudia de Lima. “Equivocação, tradução e interseccionalidade performativa:

observações sobre ética e prática feministas descoloniais”. In: BIDASECA, Karina; DE OTO, Alejandro; SIERRA, Marta (Comps). *Legados, genealogias y memorias poscoloniales en América Latina: Escrituras fronterizas desde el Sur.* Buenos Aires: Ediciones Godot, p. 261-293.

_____. “Lost (and Found?) in Translation: Feminisms in Hemispheric Dialogues”. *Latino Studies,* v. 4, 2006, p. 62-78.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch’ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DE LA CADENA, Marisol. Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections Beyond "Politics". *Cultural Anthropology*, v. 25, n. 2, 2010, p. 334-370.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória.* Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

HALL, Stuart. "Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite." *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais.* Ed. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003: 95-120.

HALL, Stuart. "Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad." *Small Axe,* n. 6, 1990, p.:1-18.

HEKMAN, Susan. "Constructing the Ballast: An Ontology for Feminism". In: ALAIMO,

S.; HEKMAN, S. (eds). *Material Feminisms.* Bloomington: Indiana University Press, 2008, p. 85-119.

KLAHN, Norma. "Locating Women's Writing and Translation in the Americas in the Age of Latinoamericanismo and Globalization". In: ALVAREZ, Sonia E. et al. (eds.). *Translocalities/ Translocalidades: The Politics of Feminist Translation in the Latin/a Americas*. Durham: Duke University Press, 2014, p. 39-56.

LAO-MONTES, Agustín. "Afro-Latinidades: Bridging Blackness and Latinidad". In: MIRABAL, Nancy R. and LAO-MONTES, Agustín (eds). *Technofuturos: Critical Interventions in Latino/a Studies.* New York: Lexington Books, 2007, p. 117-140.

LUGONES, Maria. "Toward a Decolonial Feminism". *Hypatia*, n. 25, n. 4, 2010, p. 742-759.

____. "Heterosexualims and the Colonial/Modern Gender System". *Hypatia*, v. 22, n. 1, 2007, p. 186-209.

____. "'World'-Traveling and Loving Perception". *Hypatia*, v. 2, n. 2, 1987, p. 3-19.

MIGNOLO, Walter. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen,* v. 16, n. 3, 1975, p. 6-18.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press, 1992.

PAREDES, Julieta. *Hilando fino desde el feminismo comunitário*. La Paz: 2010.

PRADA, Ana Rebeca. "Is Anzaldúa Translatable in Bolivia?" In: ALVAREZ, Sonia E. et al. (eds.). *Translocalities/ Translocalidades: The Politics of Feminist Translation in the Latin/a Americas*. Durham: Duke University Press, 2014, p. 57-77.

PRATT, Mary L. *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

PUAR, Jasbir. "I'd rather be a Cyborg than a Goddess:" Intersectionality, Assemblage, and Affective Politics. Disponível em: http://eipcp.net/transversal/0811/puar/en. Acesso em: 16 maio 2013.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". In: LANDER, Edgardo (Org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias socialies. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201-46.

RUSKIN, Donna K. "The Bridge Poem". In: MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria (eds.). *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table, 1981, p. xxi-xxii.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: ____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SEGATO, Rita Laura. "Brechas descoloniales para una universidad nuestroamericana". *Observatório da Jurisdição Constitucional*, n. 5, 2011/2012, p. 1-27.

____. "Género, política y hibridismo en la transnacionalización de la cultura Yoruba". *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 25, n. 2, 2003, p. 333-363.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books, 1999.

STENGERS, Isabelle. “The Cosmopolitical Proposal. In: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (eds.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge: MIT Press, 2005, p. 994–1004.

THAYER, Millie. Translating Against the Market: Transposing and Resisting Meanings as Feminist Political Practice. In: In: ALVAREZ, Sonia E. et al. (eds.). *Translocalities/ Translocalidades: The Politics of Feminist Translation in the Latin/a Americas*. Durham: Duke University Press, 2014, p. 401-422.

THRIFTY, Nigel. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. New York: Routledge, 2007.

VENN, Couze. *The Postcolonial Challenge: Toward Alternative Worlds.* London: Sage, 2006.

WALSH, Catherine. “Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge: Decolonial Thought and Cultural Studies ‘Others’ in the Andes”. *Cultural Studies*, v. 21, n. 2-3, 2007, p. 224-239.

MULHER E VIOLÊNCIA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: e agora, aonde vamos?[1]

Cristina Maria Teixeira Stevens
(Universidade de Brasília)

O presente trabalho objetiva fazer analisar a representação literária da violência contra a mulher, a partir da perspectiva dos estudos feministas e de gênero; após uma breve referência a textos da literatura clássica, analisamos algumas obras em que a mulher não é apenas o *objeto* da narrativa de autoria masculina. Focalizamos a mudança radical de tratamento desta temática na contemporaneidade, quando as mulheres também assumem a posição de *sujeitos* dessas inovadoras construções ficcionais; as autoras abordam o tema da violência como consequência da injusta dominação

[1] Dirigido pela libanesa Nadine Labaki, o filme "E agora, aonde vamos?" (Et maintenant, on va où?) conta a história de conflitos entre católicos e mulçumanos sob a perspectiva das mulheres de um vilarejo do Líbano. Sempre vítimas da violência que esses conflitos geram, elas utilizam estratégias tipicamente femininas, o que acrescenta um toque ousado de bom humor e até comédia no tratamento de tema tão sério e complexo como a questão religiosa no Oriente Médio.

masculina na produção do conhecimento, dos valores religiosos e paradigmas éticos e sócio culturais.

É importante salientar que não optamos por explicações simplistas que construiriam apenas uma narrativa de vitimização das mulheres, colocando de forma maniqueísta os homens e escritores como algozes da nossa história e literatura. Obviamente, não se sustenta a tese de que os escritores defendem as posições nas quais eles colocam as personagens femininas; a análise dessas obras demonstra que muitas vezes a intenção é precisamente a de criticar esses destinos que a sociedade – patriarcal – tem historicamente reservado às mulheres. Nosso interesse é salientar as vozes submersas das mulheres na construção discursiva do nosso passado histórico e literário, onde elas aparecem sob uma perspectiva que considero parcial e distorcida, também – mas não apenas – neste aspecto da violência, das quais ainda têm sido vítimas. Na ficção contemporânea, entretanto, essas vozes problematizam o silêncio milenar das mulheres, propondo novos 'enredos' para as mesmas.

O livro *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher: Imaginário na Grécia Antiga* (Nicole Loraux) levou-me a refletir sobre a recorrência - ainda na sociedade contemporânea, e não apenas na literatura, da posição de vítima indefesa das forças patriarcais que esta pesquisadora francesa identifica nas tragédias gregas. Após analisar personagens femininas, Loraux não poderia chegar a uma conclusão diferente: "É pelos homens que as mulheres morrem, é pelos homens que elas se matam com maior frequência" (1988: 51).

Nessas obras clássicas, a galeria de mulheres e homens que morrem de forma violenta não é pequena; entretanto, ao comparar vinte e uma personagens femininas com igual número de personagens masculinas, a pesquisadora constata uma enorme diferença de gênero em suas mortes. Enquanto os homens têm quase sempre uma morte gloriosa e heroica, que será perpetuada pela literatura clássica – tanto nessas obras como nos anais da história tradicional,

as mulheres têm muitas vezes morte sacrificial, imposta pelas necessidades da cultura (violenta) dos homens. Para que a comunidade androcêntrica viva, muitas mulheres precisam morrer: lembremos o caso de Ifigênia, morta para servir aos fins da supremacia, leis e valores masculinos. Ela é sacrificada por seu pai Agamêmnon, que busca sua vitória na guerra de Troia (Ésquilo, *Agamêmnon*[2]). Essas jovens indefesas não são ouvidas sobre a decisão maior de suas vidas, como não o foram desde o nascimento.

Enquanto a morte ritualizada é destinada apenas às virgens, as mulheres 'impuras' após o casamento têm outro destino; alguns dos exemplos analisados por Loraux evidenciam a grande recorrência de suicídios: Fedra, a esposa de Teseus, apaixonada pelo enteado que a rejeita, enforca-se; Jocasta, a mãe de Édipo, suicida-se ao perceber o incesto que cometera; Leda, a mãe de Helena, enforca-se com vergonha da reputação da filha. Vale lembrar que Helena é fruto do estupro de Leda por Zeus, outra forma comum de violência (ainda) cometida contra as mulheres, não só no universo ficcional. Sua outra filha, Clitmenestra, não tem um fim menos trágico: é assassinada por seu filho Orestes, com a ajuda de sua filha Electra, que deseja vingar a morte de seu pai Agamenon, assassinado pelo amante de Clitmenestra – que, na verdade, queria vingar-se da morte da filha Ifigênia. É importante lembrar que Orestes é julgado e absolvido por Atena deste horrendo matricídio; condenado pelas Erínias e absolvido por Apollo, a decisão final que perdoa o crime por ele cometido é proferida por esta venerada filha de Zeus que, apesar de mulher, já internalizou a 'lei do pai', legitimando o que deveria ser exemplarmente condenado[3].

[2] A autora menciona também a versão de Eurípides, na qual ela é salva por Artemísia e levada para Tauris, onde realiza sacrifícios humanos.

[3] Esta decisão originou a expressão "voto de Minerva" (o nome de Atena na mitologia romana); no seu livro *Origem da família, da propriedade privada e do Estado* (publicada em 1884 – trad.port. - São Paulo: Expressão Popular, 2010

O suicídio, esta solução trágica, reprovada pela moral, é talvez a única forma de autonomia concedida à mulher pelos autores trágicos; não representa, portanto, o fim glorioso para uma vida de glória – esta sim, sempre reservada aos homens, os quais recebem honrarias por morrerem no cumprimento do ideal cívico da guerra. Para os personagens trágicos, a morte viril acontece por ferimentos graves, muitas vezes exibidos com orgulho como prova de coragem e de lutas heroicas. Esses ferimentos mortais atingem variadas partes do corpo do guerreiro: o pescoço, o baixo ventre, a fronte, as têmporas, o flanco, o peito, os pulmões, a virilha, o umbigo; lembremos o valoroso Aquiles, cuja morte é causada pelo ferimento em seu calcanhar. O homem pode oferecer o peito como sinal de bravura em um conflito que sempre é registrado em proporções épicas; a mulher, ao contrário, teria este gesto interpretado como desnudamento desavergonhado e condenável. Lembra-nos Loraux, não sem ironia, que "a tragédia dá ao homem um corpo incomparavelmente mais diversificado que o da mulher, ao menos no que concerne às vias de acesso à morte" (1988: 97).

A morte das mulheres não interessa à *pólis*, e as narrativas destinam sempre um espaço secundário para este acontecimento: isto se dá muitas vezes no aposento conjugal, e sempre no domínio do privado, no domínio da privação, que caracterizou a maior parte de suas vidas. E, mesmo mortas, continuam servindo aos homens, ao tornarem-se esposas para Hades. Sendo o suicídio uma morte condenável, essas mulheres recebem a sanção institucional de uma sepultura solitária e esquecida, localizada sempre à margem da cidade. O silêncio sobre essas mortes se perpetua pelo silêncio do anonimato, do negligenciamento nos registros – ficcionais, mitológicos, historiográficos. Não podemos esquecer que a construção

– 2a. Ed), Engels explica-nos que essa decisão marca, na mitologia, o início do patriarcado.

da memória, no mito, na história, na história literária, é também construção de esquecimento.

As narrativas épicas fartamente ilustradas no brilhante estudo de Loraux, só levariam a uma constatação irrefutável:

> Seja qual for a liberdade oferecida pelo discurso trágico dos gregos às mulheres, ele lhes recusa a de transgredir até o fim a fronteira que divide e opõe os sexos. Sem dúvida a tragédia transgride, confunde, esta é sua lei, esta é sua ordem. Mas nunca a ponto de subverter irreversivelmente a ordem cívica dos valores (1988: 108).

Vozes femininas – quebrando a cultura do silêncio

A literatura produzida por mulheres tem explorado criativamente essas questões, não apenas da violência contra as mulheres, mas a ausência de suas vozes na história. Em *Um teto todo seu* (1929), Virgínia Woolf busca encontrar um passado das mulheres nos registros históricos tradicionais, sobre como elas viviam em outros séculos. Ela encontra vários livros, todos escritos por homens, sobre os quais comenta ironicamente, para uma plateia de mulheres:

> "Vocês têm ideia de quantos livros são escritos sobre mulheres no período de um ano? Vocês têm ideia de quantos são escritos por homens? Vocês têm ideia de que vocês são, talvez, o animal mais discutido do universo?" (WOOLF, 2000: 24).

Esta obra, que é ao mesmo tempo teórica, poética e narrativa, tem contribuído não apenas para os feminismos, mas também para o processo de problematização da historiografia contemporânea – no caso específico de que trata o livro de Woolf, a historiografia literária.

Como recuperar a história dessas mulheres, as inúmeras formas de violência por elas sofridas, sobretudo por aquelas que mais se rebelaram contra as limitações a elas impostas? Com relação ao diálogo crítico com a história, que atravessa um rico processo de radicais questionamentos e transformações, a historiadora feminista brasileira Tania Navarro Swain formulou um conceito que ela caracteriza como "a história do possível"; suas ponderações parecem convidar a literatura para contribuir com esta nova visão da pesquisa acadêmica na história; desta forma, penso eu, os sentidos que se escondem nos esquecimentos da história tradicional, o passado irrecuperavelmente perdido, também podem ser (re)criados na polissemia da linguagem literária, uma linguagem polissêmica que nos leva ao infinito:

> O papel d@s historiador@s, em meu entender, não é afirmar tradições, corroborar certezas, expor evidências. É ao contrário, destruí-las para reviver o frescor da multiplicidade, a pluralidade do real. Para encontrar uma história do possível, da diversidade, de um humano que não se conjuga apenas em sexo, sexualidade, dominação, posse, polarização. É criar a inquietação, a interpelação, é suscitar a mudança, é levantar questões e pesquisar incansavelmente a diversidade, para escapar à tirania do unívoco, do homogêneo, da monótona repetição do mesmo, que nos faz reiterar uma história sem fim de dominação e exclusão entre feminino e masculino (Labrys, 2007).

A literatura tem contribuído para o rico processo transformador que está em processo na história; muitas obras têm problematizado a distinção entre a verdade histórica e a verdade estética, oferecendo uma perspectiva mais crítica com relação à construção inescapavelmente discursiva do que é considerado verdadeiro e digno de registros. Sem querer detalhar-me no complexo debate sobre a função mimética do romance, registramos a contribuição da pesquisadora canadense Linda Hutcheon, que vê a história e a

literatura como discursos relacionados. Seus estudos baseiam-se na consciência de que tanto a história como a ficção são discursos e que, portanto, não há uma garantia firme de verdade para o discurso da história. Ela enfatiza a indeterminação das construções humanas, principalmente as construções discursivas que constituem a natureza intrínseca da história e da literatura. Em seu livro sobre pós-modernismo, Hutcheon cria o termo *metaficção historiográfica,* que ela define como

> Romances que são intensamente auto-reflexivos e ao mesmo tempo paradoxalmente também se apropriam de eventos e personagens históricos. [...] A metaficção historiográfica faz indagações epistemológicas e ontológicas. Como conhecemos o passado (ou o presente)? Qual o status ontológico do passado? De seus documentos? De nossas narrativas? (1988: 50)

Obras classificadas como tal, possuem uma autorreflexão consciente e uma preocupação com a história, cruzando a barreira entre historiografia e ficção e tornando a distinção entre esses gêneros mais fluida e complexa. Os romances fazem uso dos registros históricos – tanto do que consta neles, quanto do que poderia ter sido omitido, que a literatura (re)constrói. Não é coincidência que as mulheres estejam em posição de destaque nesse processo de questionamentos e inovações do fazer historiográfico e literário, tendo em vista a importância reduzida que foi dada a elas até um passado recente.

Enredos subversivos

Identifiquei algumas obras de escritoras contemporâneas[4] que têm trabalhado esta temática da violência, objetivando a (re)

[4] Sou professora de literatura e norte americana, o que se constitui também meu foco de pesquisa.

construção, ainda que ficcional, da participação da mulher na história, bem como as formas crueis de violência por elas vividas e não registradas pela história tradicional. Algumas dessas obras exploram personagens que realmente existiram e sofreram várias formas de violência, como *Pope Joan (*Donna Woolfolk Cross – 1997*), The Hottentot Venus (*Barbara Chase-Riboud – 2003*),* e *Hipatia of Alexandria (*Ki Longfellow – 2009). Outros romances exploram momentos históricos decisivos no mundo ocidental, como *The Seven ages* (Eva Figes – 1986); algumas autoras revisitam construções discursivas consolidadas como a mitologia grega (*Lavinia* - Ursula K. LE GUIN, 2009); outras autoras reimaginam de forma subversiva algumas de suas narrativas canônicas, como *Alcestis*, (Katharine Beutner – 2010).

Neste romance, a fiel e devotada rainha da mitologia grega, que oferece sua vida a Hades em troca da vida de seu marido, transforma-se em personagem bastante perspicaz e audaciosa. Sua jornada ao mundo dos mortos constitui-se em rico processo de conhecimento interior, bem como conhecimento do mundo e dos seres humanos, entre eles, o seu marido.

Embora desejando ficar no mundo onde é amada com intensidade por Hades e, sobretudo, por Persephone – uma experiência que a fascina mais que a sua experiência de amores heterossexuais, Alcestis não contradiz a narrativa de Heracles[5]; fica em silêncio quando, ao voltar à vida, ele orgulhosamente anuncia ao rei Admetus (esposo de Alcestis) que a havia conquistado da morte. Ela reflete sobre os comentários vaidosos de Heracles: "Ele pareceu não considerar que eu poderia ser um prêmio involuntário. [...] Uma vidinha mortal, um casamentozinho mortal, sem a excitação e furor do amor no Olimpo (BEUTNER, 2010:273).

[5] Hércules, na mitologia grega.

A estratégia narrativa escolhida por Beutner remete-nos ao silêncio da personagem mitológica, sobre a qual não sabemos o que sentiu ao sacrificar sua vida para preservar a do esposo, que ela aprendera a considerar mais valiosa que a sua. A Alcestis que Beutner (re)constrói, só expressa suas emoções em monólogo interior, uma vez que sua rica experiência no mundo de Hades certamente não seria compreendida pelos mortais, muito menos por seu covarde esposo:

> Não havia nenhum ser humano vivo para me observar no mundo dos mortos, para envergonhar-me ou honrar-me, e ninguém poderia dizer a ele [Admetus] o que havia acontecido comigo quando morri, nem mesmo Heracles. Ele teria que aceitar o que eu falasse. Ele teria que acreditar em mim, como se eu fosse um homem, como se minha palavra fosse digna de crédito (2010:289).

Também estão sendo resgatadas no romance contemporâneo personagens femininas 'canônicas', ou seja, criadas pela literatura clássica, onde elas serviam apenas de motivação – ou simplesmente uma estratégia narrativa – para os atos heroicos de seus parceiros; na verdade, o que entendemos como heroísmo também pode ser visto como atos de violência, crueldade e destruição. Segundo a narrativa clássica, Helena – "a face que afundou mil navios", foi grande causadora da guerra de Troia; da mesma forma, Lavínia é transformada por Virgilio em motivo das guerras cruéis narradas em seu poema épico. O autor da *Eneida* (19-29 A.C.), inspira-se na *Ilíada* (século VIII A.C.), atribuída a Homero.

Narrativa considerada uma épica nacional, o mito fundador da civilização romana, a *Ilíada* trata dos conflitos sangrentos envolvendo principalmente Agamenon e Aquiles na guerra de Troia, e também Enéias, herói troiano recuperado por Virgílio. Entretanto, Virgílio não cria para Lavínia uma única palavra em sua obra. Seu

casamento é apenas visto como a causa desta guerra tão cantada em versos. Talvez incomodada com este silêncio, a escritora contemporânea Ursula K. Le Guin conta-nos em seu romance *Lavínia,* o que Virgílio não nos contou: a história de Enéias sob o ponto de vista de sua esposa, desenvolvendo um jogo intertextual bastante questionador com essa obra emblemática da tradição patriarcal. A guerra não é o foco principal do romance, mas a vida, o despertar e a conquista amorosa dessa personagem feminina que é o foco da narrativa, como ela própria explica: "não é a morte que permite a compreensão entre seres humanos, mas a poesia" (2009: 5). Ela nos relata suas angústias, alegrias e decepções como jovem, mulher, esposa, mãe, filha, amiga, cidadã engajada nas questões fundamentais de seu povo, embora sem dinheiro a tornar-se rainha, por ser mulher.

"Sei quem sou, que devo ter sido, mas agora eu sou apenas o que escrevo sobre mim mesma. […]. Tanto quanto sei, foi meu poeta que criou a minha realidade", começa Lavínia, "Antes de sua obra, eu era apenas uma figura das mais nebulosas. [...] Se eu preciso continuar existindo século após século, então pelo menos uma vez tenho que aparecer e falar" (LE GUIN, 2009:3). Sua narrativa acrescenta um olhar diferenciado sobre a época conturbada eternizada nas palavras de Virgílio, pois Lavínia explora suas experiências do mundo ao seu redor a partir de uma perspectiva intimista, enfatizando os detalhes da vida doméstica, sua apreciação das belezas da natureza, emoções e sofrimentos daqueles que viviam os horrores da guerra a partir do mundo privado, o mundo do lar, da família, onde a atmosfera de harmonia era sempre afetada pelos acontecimentos que se desenrolavam no espaço ocupado e dirigido pelos homens.

Uma jovem que vive pacificamente e cumpre com suas obrigações de obedecer ao pai, honrar os deuses pagãos e ajudar nas tarefas domésticas, Lavínia é arrastada para os efeitos da selva-

geria de uma Roma que na época era apenas uma aldeia perto de sete montanhas. Sem pretensões de precisão histórica, o romance constrói sua própria lenda, unindo as civilizações grega e romana. Embora vitorioso, seu esposo Eneias morre de forma traiçoeira, mas Lavínia continua a 'lutar' pela sua vida e a de seu filho; com coragem e sabedoria numa época em que mulher não tinha importância, consegue transformar seu filho no futuro rei dos romanos. O silêncio de Lavínia no clássico de Virgílio é recompensado nesta (re)criação contemporânea:

> Não morrerei. Não posso. Jamais descerei para as sombras sob Albunea para ver Enéias, o mais alto entre os guerreiros, brilhando em bronze. Não conversarei com Creusa de Tróia … ou Dido, de Cartago, ainda carregando orgulhosa e silenciosamente a ferida de uma espada em seu seio. Elas viveram e morreram como muitas mulheres criadas pelo poeta. Mas ele não me deu vida suficiente para morrer. Deu-me apenas imortalidade. (2009: 271)

Antes de comentarmos outro romance, gostaríamos de trazer mais uma vez a fecundante contribuição de Virginia Woolf sobre o poder da palavra poética: "Os fatos são uma forma inferior de ficção. Assim, cresce em nós o desejo de abandonar as aproximações e afirmações parciais; parar de procurar os mínimos detalhes da natureza humana e apreciar as abstrações mais complexas, a verdade mais pura da ficção"[6]. Esses romances nos deliciam pela criatividade das construções narrativas inovadoras, entrando nos registros patriarcais do nosso passado, para questioná-lo, desconstruí-lo, propor novas possibilidades. Analisemos um deles, *The Seven ages* (1986), da escritora inglesa Eva Figes, uma espécie de resposta criativa à obra *O martelo das feiticeiras.*

[6] *The common reader* – http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c2/chapter22.html ("how should one read a book?", acesso em 30.01.2012).

Publicado em 1487 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, esta obra de efeitos devastadores para as mulheres foi uma das primeiras impressas na Europa. A obra evidencia um medo obsessivo do poder da mulher que, neste caso, não ficou apenas na injustificável violência simbólica de identificar a natureza demoníaca de seres humanos: "O que é a mulher, além de um inimigo da amizade, uma punição inescapável, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade apetecível, um delicioso dano, um Mal da Natureza, pintado com belas cores" (KRAMMER, H & SPRENGER, 2001: 33).

O livro é um manual de instrução para um dos episódios mais cruéis na história da violência contra as mulheres: o assassinato de supostas bruxas durante a Inquisição. Foram aproximadamente quatro séculos de perseguição, tortura, com milhares de mortes – na sua avassaladora maioria, mulheres. A voz dessas mulheres inteligentes, corajosas, transgressoras das normas patriarcais foi silenciada em nome de Deus, como já havia acontecido com as deusas, no longo e complexo processo (caracterizado como) civilizatório[7].

No fervor de combater o surgimento de vozes discordantes como as do Protestantismo, a verdade dogmática é imposta pela autoridade da Igreja: "Concluímos, portanto, que esta é a verdade Católica: para realizar perversidades, tema de nossa discussão, as bruxas e o diabo trabalham em conjunto e, dentro do que nos é dado conhecer, nada é feito por um sem o auxílio do outro" (KRAMMER; SPRENGER, 2001: 74). Sabemos qual a única solução encontrada pelos guardiões desta religião que pregava o amor.

Vários séculos depois, essas mulheres horrendas, desprezíveis e maléficas que habitam o imaginário patriarcal, são (re) significadas por vozes femininas que problematizam essas sólidas

[7] V. Mervin Sone, When God was a woman. New York: Barnes & Noble, Inc. 1976.

construções tão danosas para as mulheres. *The Seven Ages* resgata uma "história possível" para complementar aquela legitimada pela historiografia tradicional. Figes ficcionaliza uma genealogia de mulheres cuja memória é transmitida através da tradição oral, uma tradição marcadamente feminina, que a estrutura do romance procura evidenciar. A autora deliberadamente confronta a tradição dos registros históricos, tentando identificar as vozes silenciadas dessas mulheres, demonizadas pela sociedade patriarcal que utilizou meios cruéis para exterminá-las.

No início da narrativa, a personagem contemporânea nos convida a um exercício de leitura inovadora, de leitura "palimpsêstica"[8] sobre nossa história; ela consegue "escutar o silêncio, e, através dele, sons específicos", sobre o qual reflete: "Devo ter vivido sempre em um contexto de barulho sem compreendê-lo, de forma que esses sons confusos eram a norma, o ruído constante que se tornou uma forma de silêncio" (1986: 1). No esforço de "explorar os campos da memória", a narradora escuta palavras esquecidas, que não sabe de onde chegam até ela: são palavras "sussurradas ao vento na noite escura, como um suspiro… palavras que parecem magia e encantamento" (1986: 2-3), que ela depois lembra ter escutado de sua avó.

Assim se inicia o romance, que cria uma genealogia de mulheres sábias e fortes, que a história e religião ocidentais posteriormente identificam como bruxas maléficas. No início, temos a

[8] O termo 'palimpsesto' (grego: riscar de novo), designa um pergaminho ou papiro cujo texto original foi eliminado para permitir sua reutilização. Bastante usado na Idade Média devido ao elevado custo desses materiais de escrita, esse procedimento teve como consequência a perda inimaginável de textos antigos, alguns dos quais têm sido recuperados com o auxílio de tecnologias modernas. Gilbert e Gubar (1979) usam este termo para pensar no que foi 'apagado' das mulheres na construção das sociedades, e que precisamos recuperar, imaginando vozes para o silêncio a elas imposto, o que certamente também significou uma perda incalculável.

história de Margery, parteira de uma aldeia na Inglaterra feudal, que distrai suas filhas com histórias de uma parteira mais antiga – Emma, e suas filhas, Medhuil e Moruiw, que desenvolvem grande conhecimento e manipulação de ervas. Essas curandeiras, boticárias, parteiras e disseminadoras de métodos anticoncepcionais, não são criaturas maquiavélicas; ao contrário, usam suas habilidades na preservação da vida. Essas práticas se perpetuam ao longo e ao largo dos eventos históricos que se desenrolam como pano de fundo do romance: a violência das Cruzadas, os conflitos sangrentos provocados com a reforma religiosa promovida pelo rei Henrique VIII na Inglaterra renascentista, as perseguições religiosas nos reinados de Maria Tudor e Elizabeth I, a crise do Absolutismo, a Guerra Civil e a Revolução Gloriosa do século XVII. Esses são os eventos que a história registra, e nunca a forma como as mulheres sobrevivem ao mundo de hostilidades e conflitos sobre os quais elas não podem influir; mas a eles sobrevivem, propondo novas possibilidades mais construtivas:

> [...] embora os nomes de Medhuil e Moruiw não figurassem uma única vez nessas páginas, ao lado dos santos e das matanças, ela viu em seu sonho que suas sementes estariam em toda parte, embora ninguém soubesse, iriam multiplicar-se com o tempo. […] Enquanto ela via que os telhados iriam cair e castelos desabar, deixando apenas algumas palavras e ações cruéis soprando ao vento, ... ainda assim as filhas de Moruiw iriam povoar a terra, mesmo sem terem consciência disto (1986: 289).

Nancy, filha de Susan e descendente de Emma, acompanha de forma distante este mundo violento; Susan analisa, sob seu ponto de vista de uma mulher sensível e inteligente, os efeitos da transformação da obstetrícia em profissão predominantemente masculina, que provoca taxas altas de mortalidade materna. As práticas e o conhecimento dessas mulheres são ignorados, em outro cruel

processo de silenciamento sobre a história das mulheres e controle sobre seus corpos.[9] A força dos discursos médico e religioso sobre a maternidade é ameaçadora, perpetuando as verdades criadas pela Bíblia, que dogmatizou sobre o parto como punição pelo pecado de Eva. O doutor Foster, com a autoridade de seu conhecimento médico, desqualifica os conselhos sábios das curandeiras, afirmando categoricamente para sua paciente: "Interferir com a natureza podia levar à esterilidade, à loucura, e à morte, muitas vezes por suicídio" (FIGES, 1986: 185).

Atravessando o período conturbado da Revolução Industrial e os efeitos perversos para as mulheres, o romance chega até a contemporaneidade, em meio a uma atmosfera de incertezas devido aos grandes investimentos governamentais em armas nucleares da sociedade europeia. Paralelamente a este universo nitidamente masculino, entretanto, o controle da natalidade se perpetuava na clandestinidade, uma luta que para as mulheres valia a pena guerrear, como comenta a narradora: "Ajudá-la a administrar a clínica havia me ensinado a encarar nossas vidas como um campo de batalha e todos os dias como um conflito em uma guerra interminável" (1986:259). Esta batalha é vencida pelas mulheres e o romance se encerra com a abertura de uma clínica de planejamento familiar.

E agora, aonde vamos?

Este silêncio imposto às mulheres pelos valores histórico-culturais, éticos e estéticos da sociedade patriarcal, remete-nos a uma noção importante da teoria literária feminista; em seu texto "Arachnologies – The Woman, the Text and the Critic", a teórica feminista estadunidense Nancy Miller introduz o conceito de

[9] V. RICH *Of Woman Born*. 3. ed. London: Virago, 1981.

"aracnologia". O termo deriva de uma apropriação contestadora do mito de Aracne, a grande tecelã da mitologia grega, transformada por Atena em aranha como castigo por ter desafiado os deuses com seu talento artístico[10]. Miller observa que "O castigo de Atena devolve Aracne aos limites da feminilidade, à secreção da aranha..." (1986:286). Violência e silenciamento, mais uma vez, é o destino de muitas mulheres transgressoras – na mitologia, na narrativa bíblica, na história, na vida real. Entretanto, Miller também observa que o texto é tessitura, trabalho de tecer 'fios'; no caso da aranha, translúcidos, quase invisíveis, mas fortes e aprisionadores, e grudados ao real pelos quatro cantos. Miller sugere então que a história

[10] Em *Teoria feminista e as filosofias do homem* Andrea Nye desenvolve uma (re)tecitura de metanarrativas do patriarcado (como marxismo e psicanálise) a partir de uma perspectiva feminista. Ela inicia o livro com a história de Aracne, aqui brevemente resumida: Atena ... era ciumenta da lendária perícia de Aracne [...] Certo dia, Atena, disfarçada de anciã, veio espionar Aracne. Com voz de velha, instou a que Aracne reconhecesse a superioridade de Atena. Aracne, impaciente com essa intromissão, desdenhosa replicou que a própria Atena poderia vir, se quisesse, e elas veriam quem era a melhor tecelã. Diantes dessas palavras ... Atena jogou fora o disfarce e aceitou o desafio de Aracne. Os teares foram colocados lado a lado e ambas começaram a tecer - mas teceram motivos diferentes. Atena bordava os símbolos monumentais da soberania ateniense […]. Em cada canto acrescentava uma lição prática a Aracne […]. Todos haviam sido punidos por desafiar a autoridade dos deuses olímpicos. Aracne escolheu outro tema. [...]. Ela descrevia, quadro após quadro, os crimes dos deuses olímpicos contra as mulheres. Mostrava Zeus como um touro arrastando Europa, como água raptando Aestérea, como cisne raptando Leda. Aracne não apenas mostrava os crimes de Zeus, mas também as vítimas chorosas dos lascivos Apolo e Poseidon. Sua tapeçaria descrevia sem piedade a brutalidade e trapaças dos homens e as súplicas lamentosas das mulheres, arrastadas para longe dos filhos, da família, da pátria. Atena olhou com ódio o trabalho de Aracne. Nem ela podia negar sua superioridade. Furiosa, arrancou a tapeçaria ofensiva, rasgou-a, reduziu-a a trapos, e pegando sua lançadeira bateu com ela repetidamente na cabeça de Aracne. Esta, atormentada, horrorizada, com a vida em perigo, pôs um laço em volta do pescoço em desespero. Logo, porém, que Aracne sentiu o laço apertando a garganta, Atena o afrouxou e a transformou numa aranha, pendurada num frágil fio por segurança […]. Renascida como a aranha, Aracne recomeçou sua tecelagem (1988:pp 9-10).

de Aracne poderia ser resignificada como uma "parábola possível (ou modelagem crítica) de uma poética feminista [...] que busque na escrita uma subjetividade gendrada" (1986, 272). O não-dito a respeito das mulheres torna-se terreno fértil para a especulação e criação por parte de autoras que saem da invisibilidade e do anonimato para 'tecer' seus fios narrativos, e, com liberdade poética, 'mentir verdadeiramente'. Na atmosfera atual de inúmeras formulações teóricas do pós-modernismo, essas autoras, a partir de uma "subjetividade gendrada", problematizam a noção de objetividade e transparência da linguagem, expondo assim as limitações e parcialidades do nosso sistema discursivo e adquirindo reconhecimento pelo inegável talento.

Um debate filosófico vem sendo desenvolvido recentemente em torno da questão de ética e feminismo. A partir de uma "ética aplicada" (FRIEDMAN & BOLTE 2007:81), que buscava inicialmente conquistar direitos iguais no trabalho, controle sobre seus corpos, combate à violência contra as mulheres, os feminismos têm pensado a questão ética em sentido mais abstrato. Para as feministas Marilyn Friedman e Angela Bolte, o que se conhece como "a ética dos cuidados" (*care ethics)*, precisa ser resgatado como algo essencial para a sociedade, e não desvalorizado ou visto de forma pejorativa – porque sempre associado a funções femininas tradicionais. Para elas, convivemos com uma excessiva valorização da racionalidade – herança patriarcal que consolidou a clássica dualidade matéria/espírito, natureza/cultura, imanência/transcendência, na qual os primeiros elementos são sempre associados à mulher e seu oposto ao homem. Esta racionalidade, contudo, tem levado a conflitos violentos e devastadores por milênios, como bem conhecemos.

As autoras manifestam sua preocupação ao constatar que esta associação dicotômica (homens = razão x mulheres = emoção) continua a exercer uma forte influência no pensamento ético contemporâneo; segundo elas, esta concepção das

"teorias morais baseadas na razão podem obscurecer uma variedade de outras capacidades para uma adequada competência moral, como por exemplo, a sensibilidade, emoção, imaginação, sociabilidade (2007:94) – qualidades que não deveriam estar associadas apenas às mulheres. Afinal, "O que é uma mulher"?[11]

Acredito que a autoridade moral desse pensamento dicotômico precisaria ser transformada radicalmente, para incorporar mais intensamente uma visão relacional da autonomia do indivíduo; este movimento, lembra-nos as pesquisadoras, vem surgindo a partir de contribuições filosóficas mais recentes, formuladas por homens e mulheres, cientistas e intelectuais de ambos os sexos. Amar – e não matar, o outro, deveria ser a moral que regularia nossos objetivos maiores. Não sei como teria sido nossa civilização, se ela tivesse sido construída de forma parceira, e não competitiva, dominadora. A literatura de autoria feminina, por sua vez, não escreveu romances memoráveis como *Guerra e Paz*, do indubitavelmente memorável Tolstoi; nem poderiam. Não objetivo 'sexualizar' a literatura, nem acredito em uma literatura 'andrógina'. As mulheres não escrevem como os homens porque têm um útero, mas porque têm experiências de vida diferenciadas, sobretudo quando focalizamos a questão da violência e do silenciamento que sofreram e ainda sofrem.

Como observamos em minha breve análise aqui desenvolvida, uma característica marcante das obras é a ênfase no silêncio[12]. Na historiografia tradicional, na literatura, não se sabe quase nada sobre a vida de muitas dessas mulheres; como então escutar o que

[11] Para maiores discussões sobre esta questão do masculino x feminino, v. *What is a woman*? (Toril Moi, Oxford University Press, 2008 – 2ª. Ed.).

[12] Friedman e Bolte (2007: 90) comentam sobre uma nova área dos estudos feministas: "voice theory" (teoria da voz), que explora precisamente esta questão do silêncio como uma das causas fundamentais para a incapacidade de ações efetivas por parte da maioria das mulheres no mundo moderno.

elas não puderam dizer, imaginar em tudo que ficou sem registros? Pensamos na "hermenêutica da suspeita", contribuição nietzschiana que consideramos relevante para nossas análises, buscando entender de forma bastante questionadora o que está escrito e, sobretudo, o que não foi registrado; uma hermenêutica feminista,"aracnídea", tentando imaginar o que foi apagado das mulheres na construção das sociedades, e que precisamos recuperar.

Referências

BEUTNER, Katharine. *Alcestis*. Nova Iorque: Soho Press, 2010.

FIGES, Eva. *The seven ages*. New York: Ballantine Books, 1986.

FRIEDMAN, Marilyn & BOLTE, Angela. "Ethics and Feminism" in ALCOFF, Linda Martin & KITTAY, Eva Feder (eds.). *Feminist Philosophy*. Malden: Blackwell Publishing Ltd. 2007. pp 81-101.

GILBERT, S.M & GUBAR, S. "Infection in the sentence; the woman writer and the anxiery of authorship" in GILBERT & GUBAR, *The madwoman in the attic*. New Haven & London: Yale University Press, 1979. pp. 45-92.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York: Routledge, 1988.

KRAMMER, H & SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. Trad. Paulo Froes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.

LE GUIN, Ursula, K. *Lavinia*. Boston: Mariner Books, 2009 (2nd. ed.)

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário na Grécia antiga.* Rio de Janeiro: Zahar, 1988. 1ª ed.1985.

MILLER, Nancy K. "Arachnologies: The Woman, the Text and the Critic". In _____, Nancy K. (Ed) *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, P. 270-295.

NYE, Andrea. *Teorias feministas e as filosofias do homem*. Trad. Nathaniel C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1988.

SWAIN, Tânia. *Os limites discursivos da história, imposição de sentidos in* Labrys ed 09 www.unb.br/ih/his/gefem/labrys9/libre/anahita.htm, acesso em 12/01/2007.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. Londres, Penguin books, 2000 (5a. ed.).

UMA LEITURA DE REPRESENTAÇÕES DE MULHERES EM SÉRIES TELEVISIVAS: resultados de um projeto[1]

Ivia Alves
(NEIM/UFBA)

No momento em que concluo a pesquisa sobre séries televisivas, considero importante assinalar de onde partiu minha curiosidade para realizar este trabalho que durou mais de oito anos.

O estudo da representação das personagens femininas em séries norte-americanas e europeias se deu por um motivo: a configuração da chefe de polícia Julie Lescaut (1992), da série francesa homônima criada por Alexis Lecaye, desde 1992. Passei a assisti-la em 1998, quando comecei a observar que a representação desta chefe de polícia bem como o seu comportamento estava bem ajustado ao olhar feminista. Isto me chamou a atenção e, à medida que

[1] Este texto dá conta dos resultados obtidos do projeto *Imagens e representações de mulheres... fragmentadas (representações de mulheres através das imagens e discursos em séries televisivas)*, financiado pelo CNPq, de 2006 a 2014.

a série progredia, mais ficava explícito o olhar de uma configuração de mulher que tinha uma dupla jornada, que comandava um departamento e que sofria restrições de seus superiores por ser uma mulher no comando. Embora existissem mais roteiristas homens (64) do que mulheres (27) e também mais homens do que mulheres na direção, a linha narrativa bem como o discurso não sofriam alterações. Um ou dois anos depois, apareceu na tv por assinatura brasileira, dentro da mesma perspectiva, *Prime suspect* (1991-2011) – que, embora antecedesse a *Julie Lescaut*, foi apresentada na tv depois desta - série inglesa em que uma mulher em torno dos 45 anos ao ser elevada a chefe de departamento de polícia passa a sofrer sérias discriminações tanto dos subordinados quanto dos chefes superiores, inclusive dentro de casa, pelo marido.

Enquanto a série francesa evidenciava a dupla jornada, sendo Lescaut divorciada, com duas filhas, embora tivesse sempre a ajuda do marido, Jane Tenisson estava em crise no casamento porque o marido insistia que ela fizesse as atividades do lar. A série inglesa aponta para outros problemas mais graves ainda, como o aborto, os namorados passageiros, a sabotagem de seus dirigidos que, muitas vezes, não obedeciam a seus comandos e o conluio dos seus superiores. Portanto, não havia possibilidade de uma pesquisadora feminista deixar de lado o que estava acontecendo com as séries que chegavam ao Brasil.

Foi a partir desta curiosidade que resolvi observar as séries norte-americanas[2] e construir um projeto. O plano foi analisar como estava se dando esta transformação no modo de representação das mulheres, utilizando-me das teorias da ADC e das relações de gênero, quase vinte anos depois do movimento feminista. Sabendo como a programação da televisão é financiada pelas pro-

[2] A tv por assinatura tem mais canais de séries norte-americanas, enquanto poucas séries europeias encontram espaço em outros canais. Daí a escolha por séries norte-americanas e, também, pelo tipo policiais investigativos.

pagandas e reconhecendo que tais produtos não têm interesse em modificar a sociedade, vimos emergir, na década de noventa, um tipo de mulher que já era muito comum na sociedade, a profissional. Interessante é que a ascensão desta configuração vai aparecer justamente quando a sociedade conservadora começa a questionar os resultados do movimento feminista, basicamente, responsabilizando-o, entre outras coisas, pela masculinização das mulheres. Para Susan Faludi (2001), o discurso conservador – para Marilena Chauí (1981), o discurso competente – já vinha emergindo desde os finais da década de 1980, como mostra no estudo que fez da imprensa e que é o subtítulo do seu livro "O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres". Portanto, as representações de vários tipos de mulher livres, independentes sexualmente e com uma profissão que lhes dá a condição de escolher aparecem no momento em que já se está na contramão do discurso da mídia.

Este contraponto entre realidade e ficção me fez montar o primeiro projeto que tinha como objetivos analisar os "constructos discursivos" permanentes e que são expressos nas representações de mulheres em séries de televisão bem como verificar como se dão as mixagens (entre as representações de mulheres do modelo tradicional e como estão sendo modificados ou construídos novos modelos de representação), atentando para o meio televisivo, como um orientador e "controlador" da sociedade por parte dos patrocinadores e da cultura do momento.

Comecei, então, a assistir com frequência vários gêneros narrativos e escolhi operar com os tipos policiais investigativos e jurídicos. A razão da escolha se deveu ao fato de ainda serem estas duas instituições – que, desde a sua constituição, foram ocupadas por homens –, as mais retratadas nas séries, e que, desde a década de 1970, aceitam mulheres para desempenhar as mesmas funções e atribuições. Como seria enfrentar as regras e leis destas duas instituições sendo mulher? Enquanto na vida real já tínhamos um gran-

de contingente, nas séries, elas foram sendo introduzidas na década de 1990, sem criar problemas para a indústria da propaganda.

Resgatei, em primeiro lugar, as séries produzidas e que tiveram sucesso de 1970 a 1980, quando observei uma modulação da configuração de *Police Woman* (1974-1978) para séries policiais leves nas quais as mulheres eram detetives, mas sempre comandadas por homens, como *Charlie's Angel* (1976- 1981), designada no Brasil como *As panteras*, que insinua uma crítica acerca da pouca utilização destas policiais dentro da corporação, sempre designadas para tarefas administrativas ou como guardas de trânsito para as escolas, até que Charlie, o chefe detetive que nunca aparece, as contrata como detetives particulares de investigação e ação. Mas a série dava mais ênfase à beleza, aos trajes e à pouca roupa das atrizes, desqualificando-as, seja na polícia seja na investigação, visto que sempre trabalhavam infiltradas. Esta escolha por mulheres bonitas e com belos trajes formais, a rigor, já vinha sendo explorada desde *Police Woman*, em que, quase sempre, ela se passava por prostituta ou *stripper*, servindo como isca para seu grupo de investigadores masculinos.

Ainda na década de oitenta, as séries que tratavam de investigação e em que apareciam mulheres (sempre em duplas) foram acrescidas de uma trama de romance. As mais assistidas foram *Hart to Hart* (1979-1984) ou *Casal 20*, em português e *A gata e o rato* (1985-1989) cujo título em inglês é *Moonlighting*. No entanto, já existia, desde 1971, a desconstrução do detetive herói, com a série *Columbo* (1971-1978), depois produzida de forma intermitente entre 1989 e 2003. Este dado da desconstrução do herói é muito importante porque não havia mais ambiente cultural para a criação verossímil de um herói de cérebro afiado como Sherlock Holmes ou Poirot.

A grande virada (para as mulheres) se dá nos finais de 1985 e predomina por toda a década de 90, inclusive, abrindo um leque

de perspectivas narrativas e, mesmo, com uma transformação da narrativa ficcional, entrelaçando público e privado. É neste momento que a representação das mulheres passa a ser de mulher(es) independente(s) economicamente, providas de raciocínio lógico, dedutivo e inteligente, decididas e sexualmente livres. São construídos diversos tipos de mulheres: altas, baixas, magras ou cheias de corpo.

É – para nós feministas – a nossa década, quando aparecem mais as relações de gênero simétricas, tanto no drama policial quanto no jurídico - enquanto as comédias, no final desta mesma década, já prenunciam novas mudanças de comportamento. São pioneiras em colocar mulheres no comando ou em duplas, as séries *NYPD Blue* (Nova York contra o crime, 1993-2005), *Law & Order* (Lei & Ordem, 1990-2010), *JAG* (1995-2005), *Profiler* (1996-2000), *Third watch* (1999-2005). Seguindo este filão, com modificações, e já entrando pelo século XXI, temos *Without a trace* (2002-2009), *Law & order: SVU* (1999-) *CSI* (2000-) *Cold case* (2003-2010).

O discurso conservador e competente que, originalmente, atingira as comédias, "domesticando as mulheres através do corpo e de seu discurso", penetrou nos dramas policiais na virada do ano de 2000 até 2005, quando este tipo de gênero se torna de ação ou quando aparecem personagens masculinos civis como adjuntos da polícia. Há, então, uma inversão dos pares, passando o foco para os homens com as mulheres se tornando chefes das investigações.

Dentro das minhas observações isto é um retrocesso, porque as mulheres passam a ocupar um lugar muito próximo ao de cuidadoras, aos antigos serviços da dona de casa, arrumando os processos, acompanhando e preservando os inconsequentes "aparentes" parceiros. Basta verificar os títulos destas novas séries policiais que, devido ao contexto social da época, seja ainda pelo 11 de setembro ou pela nova concepção de felicidade plena na sociedade

norte-americana, se anunciam como *The mentalist* (2008) e *Castle* (2009). É preciso chamar a atenção para a representação mais bem acabada do que a cultura das séries pensa que é a representação de uma mulher inteligente e decidida, mas "feminina", com a criação da Deputy Chief Brenda Leigh Johnson, de *The closer* (2005-2012)[3].

Esse novo modelo de mulher começou a aparecer fortemente nas comédias e *sit-com*s mais ou menos em 1996. Representadas como uma crítica à nova mulher submetida a modelos prescritos pela sociedade de consumo, elas foram sendo absorvidas pelos espectadores sem a devida crítica à sociedade. Refiro-me às comédias *Ally Mcbeal* (1997-2002) e *Sex and the city* (1998-2002)[4].

Como Rose Muraro (1971, p. 7) coloca:

> Mais do que nunca as grandes indústrias (principalmente as estrangeiras ou suas subsidiárias brasileiras) utilizam-se entre nós, dos meios de comunicação de massa para ativar nas classes médias o consumo de produtos tanto mais sofisticados quanto inúteis, seja em vestuário como em comodidades domésticas. Apenas com uma diferença do

[3] Foram assistidas, para este segundo projeto (2000-2013), as séries: *Body of proof* – mulher legista; *Bones* – antropóloga forense; *CSI*; *CSI Nova York*; *Castle*; *Chicago fire*; *Criminal minds*; *Crossing lines*; *Psych* (comédia); *Monk* (comédia); *Golden boy* (comédia); *In plain sight* – mulher; *Leverage*, (grupo – tradicional); *Missing*; *Perception*; *Person of interest*; *Rissoli & Isle* (comédia, dupla de mulheres: detective e legista); *Scandal* – negra; *Southland*; *The closer* (protagonist mulher, matriz para outras); *The following*; *The killing* – protagonista; *The protector*; *The mentalist*; *Cold case*; *Lie to me*; *Law & order*; *Law & Order: SVU*; *Betrayal*; *The bridge* (A ponte); *Major crimes*; *Elementary*; *Unforgetable*; *Chicago PD*; *The blacklist*; *Those who kill us*; *Killer woman*. Britânicas, canadenses e outras: *Mr Selfridge* – UK; *Bron.Broen* – Suécia; *Good cup* – UK; *Luther* – UK; *Law & Order* – UK; *Morte em Sandhamm* – sueca; *Motive* – Canadá; *Reeper street* – UK; *Sherlock* – UK; *The fall* – UK; *Vera* – UK; *Scott and Bailey* – UK; *Southcliffe* – UK; *Miss Ficher murder mysteries* – Austrália; *Murder on the home* – UK; *Quirke* – UK; *Shetland* – UK. *Death in Paradise* – UK.

[4] *Ally Mcbeal*, *Girls*, *Mad men*, *Modern family*, *Sex and the city* (comédia), *New girl* (temporada 1), *Judging Amy*, *The carrie's diary*, *Til death*, *Cashmere Mafia*, *Lipstick jungle*, *Friends*, entre outras.

> caso americano: o nosso país, como subdesenvolvido que é, se quiser alcançar uma velocidade razoável de desenvolvimento, precisa poupar, ao menos nesse consumo desnecessário.

O período entre 1998 e 2005, designo como um tempo intermediário, com várias tentativas fracassadas, quando as várias temáticas foram se afunilando para interesses amorosos e os cuidados com o corpo. Quase todas as séries iniciadas em 1990 foram terminando – pois alguns questionamentos da década anterior não mais se encaixavam para os novos espectadores que, então, na onda do consumismo, buscavam entretenimento e felicidade, logo, questionamentos mais sérios já não mais tinham espaço – e ação e romance passam a predominar, mesmo nas séries policiais. E a nova representação de mulheres (de corpos magros e esguios e dominadas pelas emoções) toma o espaço, mulheres que, mesmo que financeiramente independentes, se voltam para o casamento e a família. O contexto cultural também se deslocava para a vida saudável, o uso de vestuários sofisticados, a busca de um corpo jovem e por uma (sensação de) felicidade perene[5].

Comparação e observação de mudanças das representações de mulheres entre as séries investigativas

Observando este arco temporal de 45 anos, percebe-se que houve três grandes mudanças nas representações de mulheres em

[5] Atualmente, dominam o mercado de séries, inúmeras comédias (de família), menos de jovens, e a abertura que elas deram acerca de comportamento, sexo e drogas, que aparecem nas novelas atuais do país. Por sinal, a Globo está investindo muito em séries dramáticas, mas ainda não conseguiu achar o caminho (o *feeling*). E isto se dá porque os jovens (de classe média e acima) preferem as séries, principalmente porque elas estão em profusão na televisão paga.

drama policiais. Se, em *Police woman*, a sargento "Pepper" se infiltrava no baixo mundo como dançarina ou prostituta, logo depois, as detetives passaram a ser mulheres investigadoras com seus pares, à parte da polícia, representando uma classe alta, com vestidos de noite ou vestidos da moda sofisticados. Justamente, na época do feminismo, elas se deslocavam deste contexto, apagando qualquer marca ou componente que insinuasse o que estava se passando na sociedade. Só muito depois, nos anos 90, iriam aparecer com força as herdeiras de *Police woman* e que correspondiam em igualdade de relações de gênero à agenda feminista, sufocadas literalmente por um novo ambiente conservador com "a nova mulher" (McRobbie)[6] que, em aparência, se diferencia, desde a escolha de atrizes de estatura média ou baixa, muito magras e delgadas, enfatizando delicadezas de sentimentos, mais emocionalidade e voltadas para a aparência e o desejo de sedução.

Uma hipótese de trabalho é considerar o contexto histórico do país, que vinha passando por várias guerras e ataques, desde a queda das torres gêmeas em Nova York (inclusive, muito bem marcada na continuação da série *NYPD Blue*, temp. 9), e o combate mais intenso ao terrorismo e ao Oriente Médio, a consolidação da contemporaneidade e o leque de fontes de consumismo. Nas séries, embora as mulheres não deixassem de ser inteligentes, seus comportamentos passaram a ser erráticos, muitas vezes conduzidos pelos sentimentos. Outro elemento que chama a atenção nestes últimos policiais é a protagonista ter sempre uma espécie de apadrinhamento de algum chefe que, sabendo de sua competência, a protege.

Na narrativa, a vida privada das personagens femininas enquanto protagonistas se amplia e, cada vez mais, suas relações com a família de origem assim como suas relações afetivas se tornam

[6] Os artigos da feminista inglesa Angela McRobbie demonstram a reviravolta do corpo e do comportamento feminino.

presentes em cada episódio e, cada vez menos, o foco se dá na investigação e no desvendamento de crimes que deveria ser o eixo predominante. Assim, temos *Crossing Jordan* (2001–2007) e muitas outras que, tentando colocar a mulher como protagonista[7] vieram a ser canceladas na primeira ou segunda temporada.[8]

Já consolidada a mudança, neste período de 2010 a 2013, a nova representação de mulheres (destituindo as protagonistas livres e independentes) inclui um retorno sutil da assimetria entre o *locus* de exercício de poder e o raciocínio lógico das mulheres que, agora, agem em colaboração ou em favor dos homens, como em *The mentalist*, 2008, *Lie to me*, 2009-2011, *Castle*, 2009, *Perception*, 2012. Permanece isolada a série *The closer* (2005-20012) que fixou o tipo de comportamento e o perfil corporal destas representações bem como a aparência, o corpo e o vestuário desta nova mulher. A partir deste modelo, vão sendo construídas as variações destas novas representações. Também, deve-se apontar a proliferação de produções na comédia tendo como núcleo narrativo as famílias. Diferem deste bloco, as novas: *Major crimes*, 2012, *Unforgettable*, 2011.

Comparação das representações, maior espaço para a vida particular: mudanças da narrativa

Se o primeiro projeto acompanhou as séries jurídicas e policiais investigativas, desde a ascensão de uma protagonista, em

[7] *Judging Amy* (A juíza) 1999-2005; *Karen Cisco* (2003-2004); *The inside* (2005); *She spies* (2002-2004); *Women's murder club* (2007-2008); *Close to home* (2005-2007); *In plain sight*, porque sendo a protagonista uma mulher da lei, sua família vivia fora da lei e ela tinha que salvá-la; e *Saving Grace*, pelo uso de uma atmosfera religiosa.

[8] Tais representações foram desenvolvidas em vários artigos e capítulos de livros publicados durante a pesquisa da etapa anterior.

1970, como Sargent "Pepper", em *Police Woman* (1974-1978), até 2008, quando se fazia, mais intensamente, a transição das representações femininas para um modelo mais conservador e mais adequado ao contexto atual, o segundo projeto, que se encerrou em 2013, acompanhou esta mudança nas novas produções buscando a origem deste novo formato em que se deu a modificação/contaminação da representação das protagonistas pelas protagonistas das comédias bem como a diminuição em suas relações de poder, comportamentos, em sua apresentação externa (corpo, vestuário) e na linha de tempo na vida pública e privada.

Entre 2001-2003, são contempladas como protagonistas, mulheres bonitas, esguias e sexies (*Crossing Jordan*). A narrativa já continha os ingredientes de outros gêneros dramáticos ou cômicos, como a presença do núcleo familiar. Jordan, médica legista, tem uma vida passada turbulenta, inclusive com a morte misteriosa da mãe e um pai superprotetor e policial. Ela, considerada mais "feminina", tem comportamentos aleatórios, inseguros ao tomar decisões, com fortes mudanças de humor, atravessada mais pelo emocional. Na sua esteira, desenvolvem-se quase todas as outras séries.

A narrativa também se modificou com a ampliação da vida privada, a inserção da família e de sua vida amorosa. Para estabelecer esta modificação radical nos perfis de representações de mulheres, também se observou que esta se deu quando começa o desmoronamento da economia americana, a mudança da presidência e uma investida feroz para o consumismo. Foram determinantes, na mídia, as várias comédias que vinham fazendo sucesso com a presença deste novo tipo de mulheres a partir de *Ally Mcbeal*, em 1997.

Nas séries dramáticas, as protagonistas eram mulheres entre 30 e 40 anos, que se apresentavam solteiras (com relações afetivas casuais) ou divorciadas com filhos, nos anos noventa. Poucas protagonistas ou mesmo personagens secundárias permanentes eram casadas, com marido e filhos. Isto queria dizer que o casamento e as responsabilidades e gerenciamentos da casa, dos filhos, da vida

em casal não eram contemplados nas tramas dos policiais investigativos. E, aqueles que colocavam a protagonista com todas estas tarefas, evidenciavam famílias disfuncionais. A série que mais insistiu no casamento e filhos foi *Third Watch* (1999-2005), já na esteira dos momentos de transição.

Os criadores, produtores e roteiristas não conseguiram nos anos noventa nem nos atuais, exceto nas comédias, introduzir efetivamente a dupla jornada das mulheres nas séries norte-americanas. Basta verificar que a tentativa se deu entre 2000 e 2005 e todas foram eliminadas (pelo público/audiência ou pelo receio de financiamento de um produto).

Porém a apresentação e as performances da nova mulher vinham sendo acatadas, criticando e mostrando o saldo negativo das posições feministas dos anos 70/80. É o que Susan Faludi intitula de *backlask*, um retorno, um retrocesso, visão que vai ser incorporada e se tornar um investimento na mídia e na construção de séries. Faludi demonstra como a introdução deste discurso nas comédias vai trazer narrativas que mostram os efeitos desastrosos para a mulher atual, que se programa para o trabalho e não busca o lado afetivo de uma relação estável (casamento e filhos), de forma que as mulheres devem (voltar) a cuidar de sua aparência. O investimento destas comédias é em um par romanesco e em seguir seus sentimentos bem como na busca da beleza e aparência. Daí o investimento no corpo e no vestuário.

Enfim, de mulheres de caráter decidido, racionais e inteligentes, com corpos fortes e de estatura alta, passa-se para mulheres delicadas, voltadas para os sentimentos. Frágeis na aparência, seus corpos são esbeltos, dedicados à academia e à ginástica.

Para tais considerações, foram muito importantes os estudos realizados por Susan Faludi e Naomi Wolf [9] bem como os artigos

[9] "O Mito da Beleza"; "Fogo com Fogo"; "Promiscuidades: a luta secreta para ser mulher".

de Angela McRobbie sobre o pós-feminismo, pós-modernismo e a ascensão da nova mulher. Explicava-se, assim, o grande êxito de *Sexy and the city* e a nova mulher e o filme *O diário de Bridget Jones* e suas sequências. Pode-se fazer uma comparação entre estas séries e as várias comédias do final do século XX (dentro deste formato) para observar o contágio nos dramas investigativos que, já em 2001, tinham transformado suas protagonistas em modelos de beleza (e futilidade), mas ainda fixando a aparência e o comportamento entre a mulher liberada e a mulher "feminilizada", em séries investigativas, o que produz a melhor fusão em *The Closer*, que entra no ar em 2005.

Deve-se esclarecer, ainda, que, com referência a etnia e geração, até o momento atual, não há grandes modificações no que se refere à etnia: todas as protagonistas são brancas, sem nenhuma referência a sua ascendência latina ou negra. Uma ou duas séries aparecidas no período apresentam protagonistas latinas (*Dexter*) ou microempresas que operam com investigação, como em *Scandal* (2012), em que a protagonista é negra. No entanto, observou-se que latinos, negros e orientais detêm espaços, nestas séries, como personagens secundários, permanentes ou intermitentes. Interessante notar que grande parte da função de médicas legistas das séries é exercida por negras ou latino-americanas.

Também ao longo dos anos de 2000 a 2013, a própria forma de narrativa investigativa se transforma de dramas em "dramédias" (um aglutinação de drama+comédia). Segundo Furquim, a partir de 2001, cada vez mais aparecem estas produções, o que confirma a minha hipótese de que este tipo de mixagem se faz ao gosto da audiência, que pretende ter mais entretenimento, lazer do que uma série que faça refletir, provavelmente por causa do contexto do país, que é de insegurança, com perdas econômicas graves além da perda de suas casas e do trabalho (referência que aparece em vários episódios de diversas séries). Talvez o próprio contexto do país ou

as gerações atuais sejam menos reflexivas e exijam uma programação mais leve, digerível, consolidando este novo tipo de formato.[10]

A vida privada passa a ser o centro e, como um Big Brother, a audiência vai olhando pelo buraco da fechadura para ter ideia dos relacionamentos e comportamentos de seus protagonistas. Nada mais se parece com um detetive herói que faz deduções e reflexões sobre o crime ou sobre o próprio ambiente cultural onde este crime aconteceu. Nem Sherlock nem os detetives de *Law & Order* (1990-2010), série que buscava temas polêmicos da realidade e os criticava.

Mudança da narrativa investigativa dramática para uma narrativa leve mais voltada para a vida privada

As séries atuais se definem por entretenimento, se tornam mais leves, ampliando o tempo da vida privada não só dos protagonistas como também do elenco secundário permanente. O arco que prende a audiência é o lado das peripécias da rotina de vida dos personagens mais do que o desvendamento do crime. Ou melhor, o maior enfoque nas tramas está na vida pessoal dos personagens, que se torna o arco principal dos episódios e não mais o crime.

As narrativas voltam a ser cronológicas, com pouca inventividade, e a narrativa do crime se mistura a cenas cômicas que terá personagens ou núcleo de personagens secundários para tais cenas. E os patamares mais reflexivos e críticos foram se perdendo com a chegada do novo milênio, evidenciando não haver mais espaço, quando a série se torna tipicamente um entretenimento.

As atuais representações de mulheres nada têm de mulheres independentes: grande parte se volta apenas para o afetivo, em busca

[10] As séries de narrativas complexas bem como de assunto mais sérios são exploradas nos canais por assinatura.

de uma relação estável. Não existem mais boas soluções para esta dupla jornada, como eu observei em *Julie Lescaut*, vinte anos atrás.

Para encerrar, observo que muitas pessoas na internet já estão se insubordinando e vêm criticando a superficialidade das narrativas bem como o modelo domesticador de ser mulher em tempos tão convencionais, como a jovem blogueira Georgia Martins Faust que coloca neste momento:

> Somos, mulheres, rodeadas por discursos coercitivos e normativos sobre nosso corpo – seja linda, seja magra, e o mais importante de tudo, **nunca envelheça**. Só temos valor enquanto belas e jovens, e somos validadas pela idade que aparentamos ter. E assim nos tornamos essas pessoas obcecadas pela nossa aparência física, vivemos em dieta, nos desdobramos em várias para dar conta de casa, trabalho e a rotina exaustiva de beleza, com cremes, massagens, academia, géis redutores. Somos bombardeadas por mensagens e conselhos sobre como sermos mais atraentes, desde que usemos produtos anti-idade, Botox, cirurgia plástica, fotos de antes e depois.
> Sendo o Brasil o segundo país em número de cirurgias plásticas, penso que essa pressão é um pouco mais forte para nós brasileiras.
> Uma vez eu li em algum lugar (e preciso encontrar isso de novo) que essa pressão toda pela vaidade feminina também é uma forma de manter as mulheres *ocupadas* com outras coisas que não o auto-empoderamento e a independência e autonomia. Enquanto elas estiverem trancadas por horas em salões de beleza e fazendo tratamentos estéticos, não estão lendo e se informando e galgando os degraus da vida corporativa. Para mim isso faz todo o sentido do mundo.[11]

[11] Georgia Martins Faust. Disponível em: <http://geofaust.wordpress.com/2014/05/29/genero-e-envelhecimento/>.

Produção Acadêmica sobre Séries durante o período de 2006 a 2014

Artigos em revistas acadêmicas

ALVES, I. I. D. Liberdade e interdição. *Pontos de interrogação*, v. 2, p. 120-135, 2012.

ALVES, I. I. D. A mídia, as mulheres, o corpo e os modelos. *Pontos de Interrogação*. Revista do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural - A invasão linguístico-literária das ciências humanas, v. 1, n. 2, p. 29-39, 2011.

ALVES, I. I. D. A paladina Amélia Rodrigues e a silenciada Maria Augusta Guimarães. *Verbo de Minas: Letras* (Impresso), v. 11, p. 167-186, 2011.

ALVES, I. I. D. Reversões: representações de mulheres em séries televisivas (Mulheres em série, 16). *Sociopoética* [online], v. 1, p. 151-167, 2010.

Capítulos de livros

ALVES, I. I. D. A crítica, suas normas e os textos de autoria feminina. In: PETROV, Petar; SOUSA, Pedro Quintino de; SAMARTIM, Roberto López-Iglésias; TORRES Feijó, Elias J. (Ed.). (Org.). *Avanços em Literatura e Cultura brasileiras século XX*. Santiago de Compostela, Faro: AIL/ Através, 2012. v. 2, p. 13-28.

ALVES, I. I. D.; SANTOS, Alvanita Almeida; VIEIRA, N. R.; SANTANA, C. P. B. A importância da linguagem para as relações de gênero. In: COSTA, Ana Alice; RODRIGUES, Alexnaldo Teixeira; VANIN, Iole Macedo. (Org.). *Ensino e gênero*: perspectivas transversais. Salvador: EDUFBA/ NEIM, 2011. v. 1, p. 105-117.

ALVES, I. I. D. Representações de mulheres em sit-coms: neoconservadorismo (mulheres em séries, In: Lima e Souza, Ângela Maria Freire de; BONETTI, Alinne de Lima (Org.). *Gênero, mulheres e feminismos*. Salvador: EDUFBA/NEIM, 2011. v. 1, p. 237-258. (Coleção Bahianas, 14).

NASCIMENTO, Clebemilton G.; ALVES, I. I. D. A trama simbólica das piriguetes e putões: um estudo das representações de gênero nos pagodes baianos e na cultura. In: COSTA, Ana Alice Alcantara. (Org.). *Estudos de gênero e interdisciplinaridade no contexto baiano*. Salvador: EDUFBA, 2011. v. 1, p. 87-115.

ALVES, I. I. D. Mulheres solteiras e casadas nas séries televisivas. In: RIAL,Carmen; PEDRO, Joana; AREND, Silvia Ma. Fávero. (Org.). *Diversidades*: dimensões de gênero e sexualidade. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2010. v. 1, p. 323-344.

ALVES, I. I. D. A inclusão das "diferentes" nas séries televisivas (Mulheres em série,3). In: ALVES, Ivia; SCHEFFLER, Ma. de Lourdes; VAZQUEZ, Petilda; AQUINO, Silvia de. (Org.). *Travessias de gênero na perspectiva feminista* Salvador: EDUFBA/NEIM, 2010. v. 1, p. 293-310. (Coleção Bahianas, 12).

ALVES, I. I. D. Representações de mulheres em seriados investigativos: as novas parcerias (Mulheres em série, 10). In: SILVA, Antonio de Pádua da (Org.). *Sexualidade, identidade e gênero em debate*. Olinda: Livro Rápido, 2009. v. 1, p. 27-59.

ALVES, I. I. D. Mulheres em Ação. In: SACRAMENTO, Sandra. (Org.). *Gênero, identidade e hibridismo*: enfoques possíveis. Ilhéus: Editora da UESC, 2009. p. 243-252.

Apresentações de Trabalho/Anais

ALVES, I. I. D. *Os casais "modernos" de Modern Family*. 2013. (Apresentação de Trabalho).

ALVES, I. I. D. *A construção da narrativa de três escritoras baianas*: a busca pelo próprio espaço. 2013. (Apresentação de Trabalho).

ALVES, I. I. D. *Olivia e suas descendentes na contemporaneidade* (sexismo e desigualdade de gênero). 2012. (Apresentação de Comunicação).

ALVES, I. I. D. *As relações de poder da crítica sobre os romances de Jorge Amado*. 2012. (Apresentação palestra).

ALVES, I. I. D. *A ambiguidade discursiva na abertura de Sex and the city*. 2012. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

ALVES, I. I. D. *Feminização das mulheres*: infantilidade adulta? 2011. (Apresentação de Trabalho/Conferênciaou palestra).

ALVES, I. I. D.; LIMA E SOUZA, A.M.F. *As mulheres e a sexualidade na série "The good wife"*. 2011. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

ALVES, I. I. D. *Mulheres: representações contemporâneas*. E o poder? 2011. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

ALVES, I. I. D. *A crítica, suas normas e os textos de autoria feminina*. 2011. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

ALVES, I. I. D. *Como Amado leu a Bahia através de suas narrativas*. 2011. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

ALVES, I. I. D. *As várias faces de Eugenio Gomes*. 2011. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

ALVES, I. I. D. *Versos e reversos*: representações de mulheres em séries televisivas. 2010. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

ALVES, I. I. D. *Análise de séries norteamericanas*: considerações e perspectivas. 2010. (Apresentação de Trabalho/Congresso).

ALVES, I. I. D. *Porque tenho direito a meu corpo.* 2010. (Apresentação de trabalho/Comunicação).

ALVES, I. I. D. *Mulheres solteiras e a casada nas séries televisivas*. 2010. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

ALVES, I. I. D. As diversas representações das mulheres na década de noventa In: XIII Seminário nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura: memórias, representações, trajetórias, 2009, Natal. *Anais do ... Seminário Nacional e ... Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Natal: Lua 4, 2009. v. CD.

ALVES, I. I. D. As herdeiras de Sex and the city. In: V ENECULT –, 2009, Salvador. *V ENECULT Quinto Encontro de estudos multidisplinares em cultura.* Salvador: Ritos, 2009. v. 1.

Referências

Para séries:

Site IMDB

Blog Mulheres em séries

http://geofaust.wordpress.com/2014/05/29/genero-e-envelhecimento/

CHAUÍ Marilena. *Cultura e democracia*: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1981. Disponível em: <http://www.abimael-costa.com.br/2012/10/o-discurso-competente-marilena-chaui.html>. Acesso em: 15 set. 2014.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Ed. UNB, 1992.

FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Tradução Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FURQUIM, Fernanda. *As maravilhosas mulheres das séries de TV.* São Paulo: Panda Books, 2008.

MCROBBIE, Angela. "Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero". In: CURRAN, James; MORLEY, David. Media and Cultural Theory. London/New York: Routlege, 2006, p. 59-69. Tradução: Márcia Rejane Messa. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbie_posfeminismo.pdf>. Acesso em: 15 set. 2014.

MURARO, Rose. "A mulher brasileira e a sociedade de consumo". In: FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

RESENDE, Viviane, RAMALHO, Viviane. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

DISCURSO, AUTORIA E REPRESENTAÇÃO: práticas autobiográficas nas literaturas contemporâneas em língua inglesa[1]

Leila Assumpção Harris[2]
(UERJ)

No ensaio "Feminism in/and Postcolonialism", Deepika Bahri demonstra que a questão da representação envolvendo perspectivas de gênero, minorias raciais, culturas marginalizadas e a intercessão das categorias mencionadas ainda é motivo de debates acirrados entre grupos diversos. Apontando preocupações e objetivos afins assim como tensões e divergências entre o feminismo e o pós-colonialismo, Bahri argumenta que as questões centrais para qualquer discussão do feminismo no/e pós-colonialismo são: "Quem pode falar e em nome de quem? Quem escuta? Como

[1] Como o presente texto contém reflexões sobre um projeto de pesquisa recém concluído, ele inclui trechos de outros textos publicados ao longo dos últimos três anos, listados nas referências bibliográficas.

[2] Email: laharris@uol.com.br

representar a si mesmo e o Outro? (BAHRI, 2008, p. 199). Propõe ainda que "quase todas as questões centrais para o 'feminismo pós-colonial' estão relacionadas com os vários modos de ler o gênero – no mundo, na palavra, e no texto" (BAHRI, 2008, p. 200).

Ao abordar os textos literários selecionados parao meu projeto de pesquisa *"Discurso, autoria e representação: personagens escritoras nas literaturas contemporâneas de expressão* inglesa", concluído em julho de 2014, tive a oportunidade de constatar que a produção literária das escritoras migrantes contemporâneas tem contribuído para legitimar experiências e posicionamentos diversos dos sujeitos diaspóricos. Várias teóricas, incluindo Carole Boyce Davies (1994), Gayatri Spivak (1996), Trinh Minh-ha (1997), Susan Friedman (1998, 2004) e Wendy Walters (2005) têm explorado as conexões entre a consciência diaspórica e a expressão literária, discutindo o posicionamento crítico e potencial de agenciamento das escritoras migrantes. Friedman, por exemplo, argumenta que "o processo diaspórico estimula a ficcionalização de memórias do passado e sonhos do futuro". Sugere também que "uma poética do deslocamento pode começar a partir do momento em que algumas mulheres reconhecem que o lar/pátria não é o local onde querem estar; [é] um lugar onde o coração pode estar, mas que precisa ser deixado para trás, e essa partida [pode] ser a fonte da fala e da escrita (FRIEDMAN, 2004, p. 194, 205). O argumento desenvolvido por Friedman ressoa com o de Carole Boyce Davies, que também explora a conexão entre a escrita e o processo diaspórico, afirmando que a migração cria o desejo pelo lar/pátria, que por sua vez instiga à reescritura do mesmo e promove a desestabilização das narrativas oficiais sobre a nação e o lar (BOYCE-DAVIES, 1994, p. 113).

No passado que faz parte de uma experiência diaspórica, os "processos de esquecimento, assimilação e distanciamento" contribuem para um 'apagamento' das memórias, cuja recuperação vai depender em grande parte das conexões que o sujeito diaspórico

consegue manter com sua terra natal (CLIFFORD, 1994, p. 310). O papel da memória no discurso diaspórico perpassa, portanto, as conexões e entrelaçamentos entre história e memória, o individual e o coletivo, o pessoal e o político. A recuperação e reinscrição do passado – "não como um fetiche a ser reproduzido literalmente, mas como um conjunto de memórias e experiências narradas" (SHOHAT, 2006, p. 245) – é certamente uma das estratégias que tornam viáveis a representação e o fortalecimento de identidades comunitárias. Sob uma ótica contemporânea que considera história e literatura como construtos linguísticos altamente convencionais em suas formas narrativas (HUTCHEON, 1988, p. 5), existe uma analogia clara entre o ato de narrar e o ato de lembrar: ambos envolvem seleção, exclusão, e até mesmo criação. Igualmente relevante para discussão em pauta é o que Sidonie Smith e Julia Watson chamam de "política da memória", política essa que envolve conflitos sobre que tem autorização para lembrar, sobre o que pode/deve ser lembrado ou esquecido tanto pessoal como coletivamente (SMITH e WATSON, 2010, p. 25).

Adotando uma postura crítica e privilegiando as narrativas que representam as experiências de personagens – cidadãos e cidadãs comuns – na vida cotidiana, as escritoras selecionadas enfatizam o performativo, reescrevendo a história a partir de narrativas individuais e coletivas e desconstruindo narrativas pedagógicas (BHABHA, 1998, p. 207). Por outro lado, não se pode esquecer que essa reescritura acontece dentro de um contexto literário – espaço da subjetividade e não da busca à "verdade". Em *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, por exemplo, Françoise Lionnet destaca o entrelaçamento de histórias "oficiais" e histórias "esquecidas" e a criação de "espaços intersubjetivos" em obras de escritoras migrantes contemporâneas (LIONNET, 1995, p. 4).

Estimulada pelos textos teóricos a explorar as conexões entre a consciência diaspórica e a expressão literária e pelos textos

ficcionais a refletir sobre as representações literárias das trajetórias transculturais, me dei conta de que várias narradoras protagonistas se tornam – ou são – escritoras. Em *The House on Mango Street* (1984), por exemplo, Sandra Cisneros cria a personagem Esperanza, nascida nos Estados Unidos, de pais mexicanos, simultaneamente incluída e excluída do icônico sonho americano. A jovem protagonista do romance sonha com uma casa igual aquelas onde seu pai trabalha como jardineiro ou como as que vê nos programas de televisão, mas acaba por encontrar na escrita sua "casa" e o caminho para a autonomia, subvertendo assim os papéis de gênero prescritos para jovens de sua classe social. Quase ao final do livro, a vinheta "Uma casa toda sua" nos remete ao famoso texto de Virginia Woolf, "Um teto todo seu". A rede intertextual estabelecida entre os dois textos ressalta a importância do discurso, da autoria e da representação na vida da famosa romancista e ensaísta inglesa, assim como para Sandra Cisneros e para Esperanza, a protagonista-narradora do romance em questão.

Muitas outras escritoras migrantes contemporâneas criam protagonistas escritoras. Em *How the García Girls Lost their Accents* **(1991) e** *Yo* (1997), de Julia Alvarez (dominicana-americana), por exemplo, Yolanda é uma escritora migrante. As protagonistas de *Dreaming in Cuban* (1992), de Cristina Garcia e *Memory Mambo* (1996), de Achy Obejas – ambas cubano-americanas – escrevem diários, que fazem parte de suas narrativas, criando a possibilidade de lermos os dois romances, ou pelo menos trechos deles, como relatos de vida. Em *Brother, I'm Dying***,** que em 2008 recebeu o prêmio do *National Book Critics Circle Award* na categoria de autobiografia, a escritora Edwidge Danticat narra, em primeira pessoa, as trajetórias de vida do pai biológico, do tio que a criara dos quatro aos doze anos, e, por extensão, a história de sua família e do Haiti. Estes são apenas alguns exemplos, usados aqui a título de ilustração, de obras literárias nas quais a inserção de personagens escritoras no texto estimula a autorrepresentação e a autonomia.

Na Conferência Internacional "Contemporary Women's Writing: New Texts, Approaches, and Technologies", realizada em 2010 na Universidade da Califórnia em San Diego, a palestra de abertura, proferida pela crítica Susan Friedman sobre a escrita produzida por mulheres e os estudos literários feministas no século XXI, ressaltou a transformação da mulher, que passa a produzir o discurso ao invés de ser simplesmente produto do mesmo, examinando as estratégias utilizadas por essas escritoras para (re)fazerem o mundo. Assim como outras teóricas, Friedman frisa a importância de conjugar estudos teóricos com textos ficcionais que revelam experiências diversas e narrativas particulares, evitando assim posicionamentos essencialistas ou reducionistas.

Mary Eagleton, autora de *Figuring the Woman Writer*, que faz parte da base teórica do projeto aqui apresentado, afirma que o foco principal de seu estudo é a figura da mulher escritora como personagem, que aparece com frequência e sob formas variadas na ficção contemporânea. Justifica a escolha do termo autora ao invés de artista, por exemplo, – associado a tipos variados de produção cultural – pois engloba em sua etimologia as conotações de "autorizar" e "autoridade", conceitos problemáticos para mulheres na esfera cultural e para o desenvolvimento da crítica feminista (EAGLETON, 2005, p. 2; minha ênfase). Eagleton propõe ainda que a criação da personagem escritora proporciona à autora oportunidades de explorar, ainda que parcialmente, "sua própria condição, aspirações e ansiedades" (EAGLETON, 2005, p. 4). Entre os diversos fatores que, de acordo com Eagleton, contribuem para sustentar o interesse na figura da mulher autora, resolvi privilegiar "as perspectivas políticas do pós-colonialismo, do feminismo e do anti-racismo" (EAGLETON, 2005, p. 5). Ao eleger como recorte o estudo de personagens escritoras migrantes nas literaturas contemporâneas de expressão inglesa, tive a oportunidade de investigar a importância do discurso, da autoria e da representação para

a produção literária de autoria feminina e ao mesmo tempo dar continuidade à minha pesquisa sobre estudos diaspóricos e questões de gênero.

O projeto feminista desencadeado a partir da década de sessenta apontou a conexão inexorável entre questão da (auto) representação e a questão do poder. No ensaio "When we Dead Awaken: Writing as Re-Vision" (1971), Adrienne Rich ressaltava a importância do discurso, autoria e representação para as escritoras e comentava que ao reler *A Room of one's Own* (1929) se dera conta de que embora Woolf estivesse se dirigindo a uma audiência composta por mulheres demonstrava estar consciente de ser ouvida pelos homens (RICH, 1971, p. 20). Argumentando que todas as escritoras, incluindo VirginiaWoolf, haviam em maior ou menor grau, escrito para os homens mesmo quando estavam se dirigindo as mulheres, Rich dramatiza a condição das escritoras do início da década de setenta, que "encontram a imagem da Mulher em livros escritos por homens", mas não encontram sua própria imagem, a da mulher escritora, "concentrada, exausta, intrigada, às vezes inspirada", sentada à escrivaninha, tentando escrever (RICH, 1971, p. 21).

No texto de Rich, o "essencialismo estratégico", defendido por Gayatri Spivak (HARASYM, 1990, p. 11), está contido na expressão "a imagem da Mulher" e justificado pelo contexto histórico-político. Esse essencialismo, no entanto, acabou sendo questionado pelas teóricas/ escritoras que lutavam contra uma visão monolítica e forçosamente estereotipada das mulheres do chamado terceiro mundo, alvo de múltiplas opressões e da "colonização discursiva" do feminismo ocidental (MOHANTY, 1991, p. 51, 56). Ressalto, portanto, que no caso das escritoras migrantes, a dificuldade, muitas vezes impossibilidade, de encontrar sua própria imagem em livros é agravada pelas consequências do processo colonizador.

No livro *Colonial and Postcolonial Literature*, Elleke Boehmer argumenta que, a partir do início da década de setenta, as

iniciativas políticas e culturais de mulheres tanto no chamado terceiro mundo quanto no primeiro mundo (como é o caso de escritoras migrantes) contribuiram para uma problematização de questões pós e neocoloniais e do próprio Feminismo ocidental. A teórica observa que a literatura, frequentemente de cunho autobiográfico, serve como um instrumento de autodefinição para mulheres anteriormente silenciadas que reafirmam através de seus textos tanto sua identidade cultural quanto a diversidade de fatores que influenciam, e por vezes determinam, suas experiências pessoais (BOEHMER, 2005, p. 216-218).

No contexto pós-colonial, observamos que a questão da construção identitária através do discurso e do letramento é primordial. Se partimos da premissa de que pessoas constroem e são construídas pelo discurso (FOUCAULT, 2009, p. 10), percebemos que esse processo de construção torna-se mais complexo no caso das personagens escritoras, influenciadas pelas rupturas desencadeadas por vários tipos de deslocamentos – geográficos, linguísticos, políticos e culturais – que afetam o sujeito diaspórico. A questão do letramento e, mais especificamente, da adoção da língua do colonizador como instrumento de construção identitária e de liberação, é abordada tanto na crítica como nos textos – ficcionais ou não – das próprias escritoras. Se, por um lado, pode-se argumentar que o letramento envolve a perpetuação do poder colonizador, por outro, não se pode descartar a possibilidade de apropriação do discurso hegemônico como estratégia de resistência. Em *A Small Place,* texto não ficcional publicado em 1987, Jamaica Kincaid expõe seu dilema como sujeito colonizado ao se referir à devastação desencadeada pelo processo colonizador. "Não é estranho que a única língua que tenho para falar desse crime seja a língua do criminoso?" (KINCAID, 2000, p. 32). Seus textos ficcionais, no entanto, revelam seu uso estratégico da língua do colonizador com o propósito de promover a descolonização. Em *Mr. Potter* (2002),

por exemplo, a protagonista escritora retorna à terra natal com o propósito aparente de narrar a história de seu falecido pai que, a não ser por um breve episódio, nunca a reconhecera como filha. Ao contrário dela, ele nunca aprendeu a ler e escrever e sempre ocupou uma posição subalterna. A inserção da personagem-escritora no texto não só ratifica sua autorização para narrar, mas também permite que o senhor Potter seja resgatado do anonimato e assuma a posição de sujeito da narrativa.

Um dos principais alicerces teóricos do presente trabalho está fincado na distinção entre o conceito tracional de autobiografia e as práticas autobiográficas (frisa-se aqui o uso do adjetivo ao invés do substantivo) contemporâneas. Usando como base os textos de Philippe LeJeune e George Gusdorf, entre outros, considero a autobiografia tradicional como um gênero literário associado à narrativa ocidental de caráter retrospectivo, focalizando o indivíduo, em geral masculino e europeu, que tem autoridade e autorização para representar-se (SMITH e WATSON, 2010, p. 4). Por outro lado, as práticas autobiográficas são geralmente encontradas em relatos de vida produzidos por sujeitos cuja autorização para narrar faz parte do que Stuart Hall caracteriza como a mais profunda revolução cultural do século XX: o poder de autorrepresentação alcançado por indivíduos e grupos previamente marginalizados que, ao adquirirem voz, passam de objeto das culturas dominantes a sujeitos de suas próprias narrativas (HALL, 1997, p. 183). Em "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", Susan Friedman sugere que a "ênfase no individualismo como pré-condição necessária à autobiografia é [...] o reflexo de um privilégio que exclui do cânone autobiográfico os escritores a quem a história negou a ilusão de individualismo". Enfatizando a importância da identidade coletiva para mulheres que fazem parte de grupos minoritários, a teórica argumenta que ao adquirirem voz, ou seja, o poder de autorrepresentação, "as mulheres projetam sobre a história

uma identidade que não é puramente individual ou puramente coletiva, [e sim] uma identidade que sintetiza aquilo que é compartilhado com o que é único (FRIEDMAN, 1998, p. 75-76).

O cunho autobiográfico presente na literatura migrante, que observei durante minhas pesquisas anteriores, tem sido alvo de vários estudos críticos. Chris Weedon observa que o uso de autobiografias, diários e cartas por escritoras constitui de longa data uma estratégia narrativa para expor relações patriarcais e para articular questões de subjetividade e identidade (WEEDON, 2008, p. 19). Sidonie Smith e Julia Watson já publicaram várias obras (1992, 1998, 2001/2010) sobre as práticas autobiográficas na contemporaneidade, muitas vezes empregadas para subverter as normas das autobiografias tradicionais, tornando permeáveis as fronteiras entre relatos de vida e romances. Na edição revisada de *Reading Autobiography: a Guide for Interptreting Life Narratives*, Smith e Watson (2010) afirmam que em narrativas autobiográficas de (des)colonização, migração, e exílio, as questões de posicionamento do sujeito assim como as geografias identitárias tornam-se particularmente complexas devido à condição provisória, liminar do sujeito em movimento e frequentemente desraizado (SMITH e WATSON, 2010, p. 215), assunto abordado também por Caren Kaplan, Homi Bhabha, Françoise Lionnet, e Susan Friedman, entre outros. Watson e Smith também observam que muitas escritoras pós-coloniais privilegiam narrativas ficcionais em primeira ou até mesmo terceira pessoa, usando suas experiências pessoais "como base, mas não como diretriz" para suas narrativas, frequentemente utilizando o *Bildungsroman* de modo a subverter as normas das autobiografias tradicionais (SMITH e WATSON, 2010, p. 129).

As transformações dos romances de iniciação e de aprendizado, especialmente após a segunda metade do século XX, tornaram o gênero mais maleável, permitindo às protagonistas oportunidades de autonomia e amadurecimento até então reservadas

aos heróis, porém negadas às heroínas (FUDERER, 1993, p. 1-6). Certamente eu poderia argumentar que essa estratégia é valiosa para qualquer escritor/a. Ao mesmo tempo, concordo com Smith e Watson que a transformação de relatos de vida em ficção pode contribuir para tornar essas escritoras, quase sempre alvos de opressão patriarcal em seus países e até mesmo nos destinos diaspóricos, menos vulneráveis à exotização pelos leitores das metrópoles e ao constrangimento em suas próprias culturas. Assim, a experiência pessoal pode ao mesmo tempo ser "deslocada" e "engajada". (SMITH e WATSON, 2010, p. 129-130). Seguindo essa linha de pensamento, me propus a investigar as estratégias utilizadas por várias dessas escritoras ao criarem protagonistas, que assim como elas, também são escritoras.

A título de ilustração, posso adicionar aos exemplos já citados as personagens escritoras criadas por Chimamanda Ngozi Adichie em *Purple Hibiscus* (2003), Denise Chávez em *Face of Angel* (1990), Margaret Cesair-Thompson em *The True History of Paradise* (1999), Lee Maracle em *Bobbi Lee* (1975/1990) e, certamente, Jamaica Kincaid. Considerada uma das escritoras caribenhas mais importantes na contemporaneidade, sua ficção – incluindo *Annie John* (1985), *Lucy* (1990), *The Autobiography of my Mother* (1996), **e** *Mr. Potter* (2002) – constitui-se, de acordo com Leigh Gilmore em um projeto contínuo de autorrepresentação (GILMORE, 2001, p. 97). No entanto, como frisa a crítica, a continuidade entre os textos de Kincaid não implica na repetição da mesma história e sim na criação de volumes que compõem uma obra seriada e compartilham certas características, incluindo a preocupação da autora em representar as marcas do colonialismo no Caribe (GILMORE, 2001, p. 100-102).

As marcas do colonialismo também se fazem claramente visíveis em *The True History of Paradise* (1999), da escritora Margaret Cezair-Thompson, que nasceu na Jamaica e reside nos Estados

Unidos. Conforme a narradora e protagonista da obra, Jean Landing, se prepara para deixar o país em crise, vai tecendo através de fragmentos, "histórias interrompidas," uma narrativa panorâmica que atravessa gerações e desvela assim imagens da terra natal como um lugar muito mais diverso e complexo daquele representado pelas forças homogeneizadoras da história oficial. Apesar de a ação principal girar em torno de três dias em 1981 quando a Jamaica está em estado de sítio e a protagonista cruza a ilha em uma viagem de carro, com a intenção de fugir do país, a narrativa engloba cerca de quinhentos anos, desde o início da colonização da Jamaica. Em entrevista publicada na mesma edição que o romance, Cezair-Thompson descreve Jean Landing como uma personagem que confronta a história de sua família e de sua terra natal (CEZAIR-THOMPSON, 2009, p. 340), re-imaginando e re-lembrando *"Xaimaca"*, o paraíso vislumbrado por Colombo ao lá aportar, re-descoberto por tantos outros nos séculos seguintes e maculado pela violência perpetuada através dos tempos. Em meio as vozes de seus ancestrais, Jean acaba por descobrir sua própria voz e afirma com convicção: "O pânico e a história me pertencem" (CEZAIR-THOMPSON, 2009, p. 331).

A fluidez – por vezes enfraquecimento e até mesmo apagamento das fronteiras – entre autobiografia e ficção, bastante comum em textos literários contemporâneos, tem sido alvo de teorizações e controvérsias entre críticos. Com o objetivo de integrar ao invés de separar todos os gêneros literários que envolvem a experiência, Leonor Arfuch sugere o termo "espaço biográfico" (ARFUCH, 2010, p. 37). Ao discorrer sobre as equivalências e discrepâncias "entre os gêneros autobiográficos e os considerados de 'ficção'", a crítica argumenta que o mais importante não é a determinação do que é verdadeiro ou ficcional, "não é tanto o 'conteúdo' do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes – mas precisamente as *estratégias* ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa" (ARFUCH, 2010, p. 73; ênfase da autora).

Em "The Danger of a Single Story", Chimamanda Ngozi Adichie fala de sua infância na Nigéria e de própria experiência quando lia/escrevia sobre personagens completamente diferentes das pessoas que faziam parte de sua realidade, já que seu modelo de livros e literatura era ditado exclusivamente pela colonização/cultura inglesa. Fala também da surpresa que causava nas pessoas quando migrou para os Estados Unidos para cursar uma universidade, uma vez que seus hábitos e sua educação se chocavam com a imagem pré-concebida sobre a África. Adverte então sobre o "perigo da história única", inevitavelmente calcada em estereótipos, que, de acordo com ela, mesmo não sendo inteiramente falsos, são incompletos e transformam uma história na única história. Adichie enfatiza também a associação entre a criação de estereótipos e as estruturas mundiais de poder. Quantas histórias são contadas, quando são contadas e por quem são contadas – todas são variantes predicadas à questão de poder (*TED*, Oct 07, 2009; minha ênfase).

Apesar das fortes nuances políticas presentes nos romances selecionados, ressalto que as obras em questão não constituem uma espécie de sociologia ou antropologia informal, que o cunho autobiográfico de uma obra não implica em identificação entre a escritora e as protagonistas/narradoras de seus romances; ou seja, em paralelos entre a criadora e as criaturas. Sidonie Smith e Julia Watson argumentam que as informações consideradas como "fato" em narrativas autobiográficas não podem ser reduzidas "a fatos históricos sobre um lugar, uma pessoa, ou um incidente específico; na realidade o que acontece é a incorporação de elementos factuais à *verdade* subjetiva" (SMITH e WATSON, 2010, p. 13; ênfase das autoras).

Vale acrescentar ainda que o grau e a natureza da identificação podem ser altamente variáveis. Em uma de suas entrevistas, Edwidge Danticat enfatiza que uma história subjetiva não pode ser generalizada ou reduzida a uma busca da verdade. Ao se referir a *Breath, Eyes, Memory*, seu primeiro romance, usa o termo

"autobiografia emocional" (DANTICAT, 2003, p. 196). Jamaica Kincaid constantemente se inscreve em seus textos, cujos ecos e coincidências entre o mundo ficcional e o "real" não apontam para uma identificação entre as narradoras escritoras e a escritora Jamaica Kincaid e sim para a constante problematização do seu lugar de fala.

Ao longo do projeto, constatei que a palavra escrita tem o potencial de atuar como instrumento de representação e autorrepresentação, de liberação e agenciamento, de recriação e criação, de resignificação do corpo, e de descolonização para as várias personagens escritoras que analisamos. Por sua vez, o caráter autorreflexivo dos comentários das escritoras selecionadas sobre suas experiências com o fazer literário confirmam que elas têm consciência plena sobre a fluidez dos gêneros literários, a amplitude do espaço biográfico de que nos fala Arfuch, e do poder ilimitado da criatividade.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. "The Danger of a Single Story" (October 07, 2009). Disponível em http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.

Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010. Oxford: Oxford University Press, 2005.

BAHRI, Deepika. "Feminism in/and postcolonialism". In: LAZARUS, Neil, ed. *The Cambridge Companion ton Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 199-220.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura.* Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature.* Oxford: Oxford University Press, 2005.

BOYCE DAVIES, Carole. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London, New York: Routledge, 1994.

BRADY, Thomas. "From her Books Comes the Story of her Life". *Philadelphia Inquirer*. 30 Nov. 1997, Q02. Disponível em http://articles.philly.com/1997-11-30/living/25545401_1_jamaica-kincaid-national--book-critics-circle-allen-shawn

CEZAIR-THOMPSON, Margaret. *The True History of Paradise: a Novel.* New York: Random House, Inc, 2009.

CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street.* New York: Vintage contemporaries. 1991.

CLIFFORD, James. Diaspora. *Cultural Anthropology*.9.3 (1994), p. 302-338.

DANTICAT, Edwidge. "An Interview with Edwidge Danticat Conducted by Bonnie Lions". Contemporary Literature, Madison, Vol. 44, No.02, 183-198, Summer 2003.

EAGLETON, Mary. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction.* New York: Palgrave Macmillan, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio.

São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FRIEDMAN, Susan Stanford. "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice". In: SMITH, Sidonie & WATSON, Julia, eds. *Women, Autobiography, Theory: a reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998, pp 72-82.

_____. "Bodies on the Move: a Poetics of Home and Diaspora". *Tulsa Studies in Women's Literature*, v. 23, n. 2, p. 189-212, (2004).

FUDERER, Laura Sue. *The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliography of Criticism*. New York: The Modern Language Association of America, 1990.

GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony.* Ithaca: Cornell University Press, 2001.

HALL, Stuart "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity" In: McCLINTOCK, Anne & al (Eds.). *Dangerous Liaisons: Gender,*

Nation and Postcolonial Perspectives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, pp.173-187.

HARASYM, Sarah, ed. *Gayatri Chakravorty Spivak: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge, 1990.

HARRIS, Leila. A produção literária de escritoras contemporâneas que migraram do Caribe para o Canadá e os Estados Unidos. *Revista Cerrados*, volume 2, n.31, ano 20, 2011, p. 219-229.

_____. "Relatos de vida, ficção e discurso histórico em Mr. Potter, de Jamaica Kincaid". In: BERUTTI, Eliane Borges (org). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa.* Rio de Janeiro: Letra capital Editora, 2012, v.10, p. 53-64.

_____. "Histórias interrompidas: *The True History of Paradise*, de Margaret Cezair-Thompson" In: HARRIS, Leila (org). *A Voz e o olhar do Outro*. Rio de Janeiro: Letra Capital Editora, 2012, v. IV, p. 51-61.

_____. "Práticas autobiográficas: a abordagem de experiências-limite nas literaturas de expressão inglesa". In: MEDEIROS, Fernanda (org). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa.* Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013, v. XI, p. 73-86.

_____. "Algumas reflexões sobre discurso, autoria e representação: personagens escritoras nas literaturas contemporâneas de expressão inglesa". In: SCHNEIDER, Liane, HARRIS, Leila Assumpção, ALMEIDA, Marcia, LIMA, Ana Cecília (orgs). *Mulheres e literaturas: cartografias crítico-teóricas.* Edufal: Maceió, 2013, p. 15-29.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism.* New York: Routledge, 1996.

KINCAID, Jamaica. *A Small Place.* New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.

_____. *Mr. Potter: A Novel.* New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002.

LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.

MINH-HA, Trinh. "Not You/Like You: Postcolonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference". In: McCLINTOK, Anne et al, eds. *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 415-419.

MOHANTY, Chandra Talpade. “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”. In: MOHANTY, Chandra T. RUSSO, Ann, and TORRES, Lourdes, eds. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 51-81.

RICH, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *College English*, Vol. 34, No. 1, (Oct., 1972), pp. 18-30. Disponível em http://www.jstor.org/stable/375215.

SHOHAT, Ella. *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Durham: Duke University Press, 2006.

SMITH, Sidonie, WATSON, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives.* Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010; 2a edição.

SPIVAK, Gayatri. “Diasporas Old and New: women in the transnational world”. In: *Textual Practice* (10) 2, 1996, 245-269.

WALTERS, Wendy. *At Home in Diaspora: Black International Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

O ANO DO DILÚVIO, DE MARGARET ATWOOD: uma obra marcada por questões de biogenética e de ecofeminismo[1]

Lucia de La Rocque
(Laboratório de Inovações em Terapias, Ensino e Bioprodutos – IOC-FIOCRUZ e Setor de Literatura Inglesa – Departamento de Letras Anglo-Germânicas – ILE – UERJ)

Anunciata Sawada
(Laboratório de Inovações em Terapias, Ensino e Bioprodutos – IOC – FIOCRUZ)

Claudia Kamel
(Vice Direção de Pesquisa, Desenvolvimento Tecnológico e Inovação – IOC – FIOCRUZ)

As distopias estão estreitamente relacionadas com as obras de ficção científica e "estão comumente associadas a contextos históricos particulares" (Souza: 2012, p. 139). Obras como *Admirável*

[1] Uma versão reduzida deste texto será publicada com o título "*O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood: uma obra marcada pelo ecofeminismo" no livro *Feminismos, identidades, comparativismos: Vertentes nas literaturas de língua inglesa*, Vol. XII, com organização de Ana Lucia de Souza Henriques, no prelo.

Mundo Novo[2] (Aldous Huxley, 1932) e *1984* (George Orwell, 1949) são exemplos literários inspirados nos regimes totalitários e governos opressores que refletiram diferentes fases da história do século XX. Em *Admirável Mundo Novo* "a sociedade distópica do romance exibe uma hierarquia rígida de castas criada pelo que hoje em dia chamaríamos de engenharia genética" (Domingo: 2008, p. 726), deixando transparecer a rejeição de Huxley às tendências eugênicas do início do século passado. Já em *1984* o "motivo da eugenia foi substituído pelo pronatalismo" (Ibid, p. 727), embora, ainda segundo Domingo,

> para Orwell...a eugenia não tenha desaparecido completamente: as políticas populacionais são diferenciadas por classe social, o pronatalismo sendo dirigido aos "proles" (proletários) para a reprodução da força de trabalho enquanto membros do Partido são sujeitos a um restrito controle Maltusiano – já que é a reprodução social e não a biológica que é importante na classe dominante (ibid, ibidem)[3].

De forma semelhante, *O Conto da Aia,* publicado pela premiada e prolífica canadense Margaret Atwood[4], em 1985, foi concebido em meio ao contexto cristão fundamentalista da era Reagan, marcado pelas polêmicas discussões das políticas de identidade.

[2] Optamos por colocar os nomes das traduções das obras em português, embora mantendo a data da primeira publicação em inglês.

[3] A tradução deste trecho, assim como de todas as citações do presente trabalho, é de total responsabilidade das autoras.

[4] Atwood, que produziu dezenas de romances, coletâneas de contos, poemas e ensaios, além de livros infantis, já ganhou vários tipos de prêmios, tendo sido indicada várias vezes para o Booker Prize, e ganhado no ano 2000 com *O Assassino Cego*. No caso de *O Conto da Aia*, além de ter sido indicada para o Booker, ganhou o Governor General´s Award for English-Language Fiction, além de um dos mais cobiçados prêmios do campo da ficção científica, o Arthur C. Clarke Award (pt.m.wikipedia.org/wiki/Margaret_Atwood)

Embora o contexto sócio-político dos anos 80 seja bastante diverso do das obras da primeira metade do século passado, ainda assim nessa obra de Atwood, marcadamente em relação aos papéis femininos, salta aos olhos a questão das castas/classes sociais, questão essa que tem marcado a humana história da desigualdade sobre a Terra, estampando as distopias como um todo. Portanto, a encontramos mais adiante em romances populares, vinculados à cultura pop, concebidos após o ataque terrorista de 11 de setembro e a Guerra ao Terror, como a famosa e popular trilogia *Jogos Vorazes* (2008), *Em Chamas* (2009) e *A Esperança* (2010), de Suzanne Collins, assim como em outra trilogia, esta também da autoria de Margaret Atwood e bastante celebrada no meio literário: *Oryx e Crake* (2003), *O Ano do Dilúvio* (2009) e *MaddAdam*[5] (2013).

Em *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*, romances de ficção científica[6] pós-apocalípticos, Atwood imagina um mundo muito parecido com o contemporâneo; embora extremamente avançado

[5] Esta obra ainda não foi traduzida para o português.

[6] Embora a relação entre o gênero da ficção científica e o utópico/distópico não tenha sido sempre considerada tão direta, muitos críticos atualmente consideram o segundo como uma espécie de modalidade do primeiro (Millner, 2003). Embora partilhemos dessa opinião, não podemos deixar de mencionar que a própria Atwood dela discorda em parte, tendo afirmado que *O Conto da Aia* seria uma "distopia clássica" (Atwood, 2004, p. 516), e que seria melhor definido como ficção especulativa que como ficção científica, enquanto *Oryx e Crake* já poderia ser visto como um "romance de aventura" (Ibid, 517). A notória resistência de Atwood a admitir o encaixe de suas obras dentro do campo da ficção científica já levou a protestos por partes de autores e críticos do gênero, como Marleen Barr (2004), sendo que a própria autora canadense admite que, por conta de sua postura, lhe havia sido relatado, em uma conferência de ficção científica na Grã-Bretanha, que algumas pessoas estavam "bem bravas com ela", mas que, em sua opinião, esse gênero se referiria a coisas ainda impossíveis de serem feitas ou lugares ainda não alcançados, enquanto que a ficção especulativa seria um "'umbrela term', sob o qual vários subgêneros poderiam se agrupar" (Atwood:2004, p. 513).

em termos da tecnociência, se encontra imerso em uma gritante desigualdade sociocultural. No entanto, quando uma pandemia, sob a forma de um vírus geneticamente elaborado por um cientista à la Frankenstein para ser irremediavelmente fatal à nossa espécie, eclode de forma ubíqua e dizima quase toda a vida humana no planeta, as diferenças de classe são ironicamente erradicadas; como em *O Último Homem* (1826), romance escrito há quase duzentos anos por Mary Shelley, a praga é o grande nivelador social (DE LA ROCQUE: 1997). Atwood em sua trilogia, entretanto, apesar de não se esquivar de modo algum da crítica à cruel estratificação social e concentração de renda na contemporaneidade, pisa especialmente fundo na atual questão de caráter ambiental, como nesta passagem de *O Ano do Dilúvio*, em que Toby, uma das sobreviventes da catástrofe biológica, perscruta seu cenário depopulado:

> À medida que os primeiros raios de sol despontam, a neblina emerge no meio de uma fileira de árvores entre ela e a cidade abandonada.[...] Ao longe, as torres abandonadas parecem um antigo recife de corais – esbranquiçado e descorado, destituído de vida.
> Mas ainda há vida. Os pássaros cantam, talvez sejam pardais. Os pequenos trinados são claramente audíveis sem o rumor do tráfego para abafá-los. Será que eles percebem a quietude, a ausência de motores? E se percebem, isso os deixa mais felizes? (ATWOOD: 2011, p. 13).

Shelley em *O Último Homem*, gerado em um momento em que catástrofes ecológicas não tinham como constar das pautas políticas, assim como não se podia então imaginar uma pandemia fatal que não fosse "natural", não deixa, no entanto de chamar a atenção para como os animais parecem prosperar após a praga ter purgado o planeta da presença humana (DE LA ROCQUE: 1997).

Em *Oryx e Crake* e o *Ano do Dilúvio*, Atwood se esmera em evocar imagens do "mundo sem ninguém"[7], ou melhor, com um escasso contingente humano, constantemente ameaçado. Essas ameaças partem não apenas de uma natureza inclemente ou, como diriam os Jardineiros de Deus, figuras proeminentes em *O Ano* do *Dilúvio*, do "aspecto de Deus enquanto Predador Alfa" (ATWOOD: 2011, p. 378), mas ironicamente também de manipulações da tecnociência que resultaram em criaturas bizarras como os enormes e ferozes porcos com órgãos humanos, antes aproveitados em transplantes e intervenções médicas e que, de caça, haviam passado a caçadores. Essas manipulações no romance têm um papel dos mais preponderantes, já que foi justamente um desenvolvimento científico, o vírus elaborado por Crake, o responsável pelo aniquilamento de praticamente toda a vida humana sobre o planeta.

Ainda que a atmosfera da Terra depopulada e a pungente solidão dos seres humanos remanescentes pouco difiram nessas duas obras, e que ambas empreguem o recurso a constantes *flashbacks* ao período pré-apocalíptico que vão paulatinamente montando o quebra-cabeça para o entendimento da nefasta situação em que estão imersos os protagonistas, elas divergem radicalmente em seus pontos de vista. Segundo Bouson,

> …Atwood, em *O Ano do Dilúvio* circula de volta a e à frente de *Oryx e Crake* em seu recontar e em sua reavaliação de sua história de fim de mundo traumático e apocalíptico, retornando ao mundo futurístico, ambientalmente devastado de *Oryx e Crake*, controlado pelas corporações, em que é dada carta branca a uma elite científica toda-podero-

[7] O Mundo sem Ninguém é o título que foi dado no Brasil ao "Life After People", uma série de documentários produzida pelo The History Channel, transmitida originalmente entre janeiro de 2008 e março de 2010, que "mostra como seria a Terra sem os humanos, as nossas maiores construções e a arquitetura, sem o cuidado do ser humano" (pt.m.wikipedia.org./wiki/Life_After_People).

> sa para modificar o mundo "natural", por meio da criação de animais híbridos geneticamente modificados e criaturas humanoides. Em *Oryx* e *Crake* Atwood conta a história de Jimmy-Homem da Neve, que divide sua identidade entre seu passado pré-apocalíptico como Jimmy e seu presente pós-catástrofe como Homem da Neve, em que ele se vê como o único sobrevivente da espécie humana neste mundo pós-humano, concebido por seu amigo Crake, cientista genial. Como os leitores acabam aprendendo Crake, que exterminou a humanidade com um vírus hemorrágico pandêmico, deixou Jimmy viver para que ele pudesse atuar como guia e protetor dos filhos de Crake, as criaturas humanoides, respeitadoras do ambiente, criadas por Crake por meio da bioengenharia para substituir a humanidade. Se em *Oryx e Crake*, Atwood se concentra no mundo dos Complexos–comunidades fechadas onde cientistas e executivos da elite vivem e trabalham sob a proteção da CorpSeCorps, uma empresa de segurança particular, cruel e totalitária, e força policial – em *O Ano do Dilúvio,* ao contrário, ela centraliza sua história no mundo da plebelândia, onde as massas sem afluência vivem, à medida que ela conta as histórias entrecruzadas de Ren e Toby, duas mulheres da plebelândia sobreviventes da praga pandêmica e ex-membros dos Jardineiros de Deus, um grupo eco-religioso de resistência (BOUSON: 2011, p. 10-11).

Portanto, em *O Ano do Dilúvio*, Atwood dá voz a grupos marginalizados, como os Jardineiros de Deus, eco-religiosos vegetarianos. Militantes da preservação das espécies, os Jardineiros perpetuam o conhecimento por meio de celebrações em datas específicas, onde têm a oportunidade de manter a memória do passado viva por meio de dogmas, homilias e hinários que pontuam um calendário de santos improváveis, como os conservacionistas Chico Mendes e Dian Fossey. Esse grupo, que vive de forma simples numa comunidade alternativa, acumula provisões na iminência de uma catástrofe mundial, que eles acuradamente preveem e que chamam de Dilúvio Seco. Como em *Oryx e Crake*, a narrativa em

O Ano do Dilúvio também ocorre em saltos entre o presente e o passado, que se alternam entre as personagens principais, Toby e Ren que, com estratégias bastante distintas, batalham pela vida no contexto pós-apocalíptico.

O que Atwood deixa claro, no entanto, é que apesar de a vida após o flagelo do vírus fatal desenvolvido por Crake ser praticamente insustentável, o cenário anterior à eclosão da pandemia não deixa de ser também bastante complicado, onde pessoas em situação de maior vulnerabilidade lutam para se manterem vivas em um mundo em que o crescimento da violência, o descaso das autoridades, a matança desmedida de pessoas que não deixam rastro e a violência contra as mulheres, são resultado de uma sociedade que se pretendia ideal, mas que acaba por criar nichos nos quais cada um faz a sua própria lei. Nesse contexto, surgem vários grupos religiosos radicais, alguns bastante violentos, como os Lobos Isaístas, outros pacifistas como os Jardineiros de Deus, considerados por Souza (2012: p. 140) "incoerentes [...] pela hipocrisia ao condenar ações que eles mesmos executam (ou podem vir a executar) como comer carne". Conforme o hinário deles, citado por essa mesma autora (Ibid, p. 140-141):

> Abundantes são os matos sagrados
> E maravilhosos de se ver –
> De Deus são presentes que foram dados
> Para o homem de fome não morrer.
> (do *Hinário Oral dos Jardineiros de Deus*, p. 147)

> E se o horror da fome nos guiar,
> E se a carne formos obrigados a comer,
> Que Deus nos perdoe pela nossa quebra de votos,
> E abençoe a vida que iremos sorver.
> (do *Hinário Oral dos Jardineiros de Deus*, p. 380)

Os Jardineiros, que "abrigam desde criminosos aparentemente convertidos a crianças inocentes e órfãs e senhoras que

lidam com ervas e animais" (Ibid, p. 141) só comem carne, portanto, em caso de extrema necessidade, como na ocasião, quase ao final do romance, em que Toby e Ren encontram alguns outros Jardineiros que sobreviveram, e estando com poucas provisões na horta por esta ter sido invadida pelos porcos, eles comem o bacon desses animais. Estão fracos, depauperados e, em nossa opinião, não há tanta incoerência aí, pois o instinto de sobrevivência não pode ser negado, sendo até mesmo utilizado para explicar atitudes surpreendentes como a encontrada na síndrome de Estocolmo[8] (KULESHNYK: 1984). Independente de poderem ou não ser vistos como incoerentes, os Jardineiros são, de uma forma ou de outra, considerados escória da sociedade padrão. Alguns podem ser realmente vistos como vítimas dessa sociedade, como Toby, salva das garras de um sádico pelo principal líder da comunidade; já Lucerne, mãe de Ren, abraça a comunidade alternativa por ter ficado cansada de seu marido, que trabalhava para uma corporação e com quem vivia em um Complexo, e ter se apaixonado por Zeb, um dos Adãos. Os líderes da comunidade são conhecidos como Adãos e Evas e possuem especialidades diversas e números específicos, o que de certa forma garante a sobrevivência e autonomia da comunidade. Entre os Adãos e Evas, o conhecimento é passado oralmente aos sucessores, já que acreditam que todo conhecimento escrito pode ter sua origem rastreada e utilizado pelas grandes corporações.

Na trama de *O Ano do Dilúvio*, Jimmy e Glenn (Crake) personagens principais em *Oryx e Crake*, aparecem em participações especiais ao longo do livro junto às protagonistas Ren e Toby, que não sabem que esses personagens são responsáveis pela pandemia que viria assolar a humanidade, Crake como criador do vírus e Jimmy pelo fato de tê-lo ajudado, embora não soubesse no que se

[8] Segundo Kuleshnyk (1984, p. 37), as "explicações comportamentais" para a síndrome de Estocolmo "focalizam no instinto de sobrevivência humano e nos princípios da interação normal".

envolvera. Notavelmente, enquanto em *Oryx e Crake* o mundo é mostrado através dos olhos de Jimmy e as mulheres são reduzidas a personagens sem muita importância na trama central, com exceção de Oryx, envolvida em um triângulo amoroso com Crake e Jimmy, a quem Crake delegara a educação dos humanoides que havia criado, por quem desejava substituir a humanidade, em *O Ano do Dilúvio* a narrativa é traduzida nas perspectivas de Ren e Toby, cuja vida pregressa havia sido marcada pelo fato de pertencerem ao grupo dos Jardineiros de Deus.

Os Jardineiros de Deus são dedicados a preservar a vida vegetal e animal, e habitam o terraço de um prédio localizado na plebelândia, o EdenCliff. Atwood se utiliza da "ambiguidade implícita" (LEITE: 2011) do Éden para descrever não só as práticas e tradições dos jardineiros, mas também os nomes dos líderes (Adãos e Evas) e suas intenções ecológicas. Segundo Marcelo Leite (2011):

> Um jardim é algo que se cultiva. Em inglês, a língua de Margaret Atwood, "garden" pode também designar uma horta, lugar mais associado com o trabalho duro do que o jardim de flores, embora ambos exijam o manuseio da enxada. Ocorre que um jardim pode ser também metáfora para a natureza primordial, como as florestas em desaparição, com as quais se associa a nostalgia do paraíso perdido.

Embora seja clara a alusão ao paraíso perdido, essa é, como muitas das estratégias de Atwood, carregada de ironia, já que fica claro que para a autora, a ideia desse Éden pregresso é algo mítico, perdido no tempo, já que no romance, é patente, como já mencionado, que a vida antes do Dilúvio Seco não era nenhum mar de rosas, muito pelo contrário - aliás, nossa autora parece se deleitar em ressaltar a dificuldade de se discorrer sobre as qualidades do passado pré-distópico, como fica também claro em *O Conto da Aia* (DE LA ROCQUE: 1997; DE LA ROCQUE: 2004). O cenário de *O Ano*

do Dilúvio é um mundo de clima alterado, povoado por estranhas criaturas transgênicas e dominado por poderosas corporações cujos membros vivem isolados em complexos luxuosos, enquanto que a maior parte da população habita em conglomerados degradados e controlados por máfias corporativas. Em contraponto à conduta predatória das corporações, os Jardineiros de Deus insistem em seguir um modo de vida mais próximo da natureza, e acertam na previsão da catástrofe, o "Dilúvio Seco" que se abate sobre a sociedade com efeitos devastadores:

> Pois o Dilúvio Seco varreu-nos – não como um imenso furacão, nem como um fogo de barragem de cometas, nem como uma nuvem de gases venenosos. Não, ele desabou, como suspeitamos por tanto tempo, como uma peste – uma peste que infecta [...] a espécie humana, uma peste que será deixada para todas as criaturas ainda sadias (ATWOOD: 2011, p. 460).

De acordo com Jeanette Winterson (2009)

> Nuclear, ecológica, química, econômica – o nosso arsenal de Morte por Estupidez é impressionante para uma espécie tão inteligente quanto o Homo sapiens. No entanto fogo ou dilúvio podem pertencer a um Armagedon cuja terrível grandeza pode não ser nosso destino. A Praga – destituída de beleza, heroica, incontrolável, pode bem nos atingir primeiro. É o que acontece no novo romance de Margaret Atwood, *O Ano do Dilúvio,* a sua última excursão ao que é por vezes chamado "ficção científica", embora ela prefira o termo "ficção especulativa"

Qualquer que seja o gênero literário em que se classifique *O Ano do Dilúvio*, é nesse contexto pós-pandêmico que Toby e Ren se encontram e lutam pela sobrevivência, na inevitável certeza da chegada do fim do mundo. Toby é uma jovem que perde sua família, ciente de que as corporações são diretamente responsáveis pela

morte de seus pais, e é forçada a sair da Universidade e trabalhar em uma lanchonete de hambúrguer, cuja procedência da carne é de origem duvidosa. Logo ela se torna alvo de Blanco, um gigolô recém-saído da penitenciária que é retratado como aliciador e agressor de mulheres. Adão Um, cujo nome original não nos é revelado, líder principal dos Jardineiros de Deus e retratado como um Messias, salva Toby das mãos de Blanco e a leva para o santuário dos jardineiros no Terraço. Toby torna-se um membro influente dos Jardineiros e encontra Ren, que vive com sua mãe Lucerne na comunidade. Quando Ren chegara com sua mãe para morar com os Jardineiros, ainda era muito pequena. Após alguns anos, Lucerne se cansa de Zeb, um dos líderes do grupo por quem se apaixonara, e volta para a vida do Complexo com o marido, levando Ren; no entanto, após a morte do pai, Lucerne se casa de novo e praticamente expulsa a filha de casa. Ren então passa por uma sequência de situações trágicas e acaba por torna-se uma dançarina de trapézio na boate Scales & Tails, e vítima de uma doença venérea, é colocada em quarentena em uma unidade de bio-contenção na própria boate quando ocorre a pandemia. Da mesma forma, Toby está barricada dentro de um *spa* de luxo, onde ela começou a trabalhar após o ataque aos jardineiros pelo grupo de Blanco.

Sobreviventes da pandemia letal, alguns membros dos Jardineiros de Deus perambulam pelos escombros da civilização, e tentam sobreviver ao mundo pós-apocalíptico (e é nesse momento em que ingerem até mesmo proteína animal); as protagonistas, depois de várias peripécias, acabam encontrando alguns de seus antigos companheiros, e nesse percurso, como é do feitio de Atwood, é "a amizade entre as mulheres que é ressaltada e celebrada – amizade que, mesmo não deixando de ter seus ciúmes, sobrevive à rivalidade e ao desapontamento, e tem uma generosidade que ao fim

do romance permite a entrada da esperança" (Winterson: 2009)[9]. Ren é salva de morrer de fome por sua amiga Amanda, que também pertencera ao grupo dos Jardineiros; quando Amanda e Ren são capturadas pelo bando sádico de Blanco, é Toby que consegue primeiro liberar Ren e depois, com a ajuda de Jimmy, resgatar Amanda.

Os Adãos e as Evas detêm conhecimento específico e são encarregados de ensiná-los aos demais, demonstrando fortes relações com os conceitos clássicos do Ecofeminismo, que busca explicar as supostas ligações existentes entre a contínua destruição da natureza e a opressão das mulheres, relacionando o que se considera feminino e o que se considera natural. (SILIPRANDI: 2000). No que diz respeito às Evas, são elas que realizam as atividades consideradas tipicamente "femininas" tal como a costura, o cozimento dos alimentos e os cuidados com os pequenos. Atwood, no entanto não cai na armadilha de simplesmente associar a figura feminina à natureza, já que a personagem Lucerne, mãe de Ren, não pode se enquadrar no paradigma maternal tradicional, pois sempre coloca seus próprios interesses à frente de qualquer coisa, inclusive da filha.

O ecofeminismo contando com distintas significações, compõe uma ideia fundamental, que é a existência de uma interconexão entre a dominação da natureza pelos seres humanos e a sujeição feminina aos homens, expressando a predominância de formas patriarcais na estruturação ocidental, que remete o papel da mulher apenas à reprodução social.

As Evas executam tarefas femininas clássicas como, por exemplo, Nuala, a Eva nove – Costureira, professora de Crianças e especialista em reciclagem de tecidos, brotos e flores; Pilar, a Eva Seis – especialista em abelhas e cogumelos, e cujo título e posição

[9] As obras de Atwood são marcadas por uma forte presença e energia femininas, sendo que em várias, como *O Conto da Aia* e *A Noiva Ladra* (1993), da mesma forma que em *O Ano de Dilúvio*, essa autora chama a atenção para esse valor e essa eficiência da solidariedade entre as mulheres (de La Rocque, 1997).

são passados a Toby depois de sua morte; Rebecca, a Eva Onze - cozinheira e professora de culinária. Isso não significa que haja um desmerecimento nesse tipo de tarefa, apenas uma divisão dessas incumbências na comunidade.

Seguindo a lógica da distribuição das tarefas, Os Adãos executam atividades tipicamente masculinas como, por exemplo, o Adão Um, o mentor espiritual da comunidade, encarregado de manter vivas as tradições filosóficas dos jardineiros; Zeb, o Adão sete, instrutor de sobrevivência nos limites da cidade, das relações entre presa e predador e camuflagem animal; e Katuro (o Chave-inglesa), responsável pelos sistemas de manutenção de água e instrutor de emergências médicas.

As religiões ancestrais visualizavam o universo como uma grande mãe. As grandes Deusas representavam a Terra Mãe ou o princípio gerador da vida. As capacidades de conceber uma nova vida humana, dar a luz, produzir leite e sangrar com as fases da lua, inspiravam temor e reverência. Só ela tinha o poder de produzir e nutrir a vida. Sem ela a nova vida extinguir-se-ia. Essa ligação entre o feminino, a natureza e o sagrado tem sido bastante explorada em relação à outra obra de Atwood, *O Laço Sagrado*, seu segundo romance, de 1972[10], em que a anônima protagonista encontra forças para encarar seus fantasmas do passado ao se afastar de todo conforto, tornando-se uma mulher "natural" (PLASKOW: 1976, p. 332) e entrando em contato com os "deuses da terra" (Ibid, p. 337). Em *Oryx e Crake*, Crake decididamente utiliza a figura de Oryx como a grande mentora dos filhos de Crake (os humanoides por ele criados para habitarem a Terra), como a grande mãe e professora, inspirando nessas criaturas reverência e santidade.

[10] O nome original do livro é *Surfacing*; foi publicado como *O Laço Sagrado* pela editora Globo em 1989; este título em português enfatiza a ligação de que falamos.

Já em *O Ano do Dilúvio*, as Evas se encarregam de guardar o conhecimento mais valioso para a sobrevivência dos jardineiros quando o dilúvio seco chegar. O romance pode ainda trazer nuances de um ecofeminismo construtivista, quando defende a relação da maioria das mulheres com a natureza como sendo dissociada das características próprias do sexo feminino, mas originária de suas responsabilidades de gênero na economia familiar, criadas através da divisão social do trabalho, da distribuição do poder e da propriedade, sua consciência ecológica que decorre da interação compulsória com o meio ambiente, que adquire ao suprir necessidades diárias, independente das características afetivas ou cognitivas próprias de seu sexo (SILIPRANDI: 2000).

A possível abordagem de uma postura ecofeminista espiritualista dos jardineiros de Deus questiona a atuação irresponsável dos seres humanos no que diz respeito ao seu merecimento em habitar um planeta perfeito que lhes foi presenteado pelo Criador para que o usufruíssem com abundância e equidade pelas criaturas não somente de ambos os sexos, mas entre os seres humanos e não-humanos. Esta visão é bem explanada na seguinte passagem:

> Nós merecemos o amor pelo qual Deus sustenta nosso cosmos? Nós o merecemos enquanto espécie? Destruímos sem dó nem piedade a tessitura e as criaturas do mundo que Deus nos deu. Algumas religiões ensinam que este mundo é para ser enrolado como um rolo de pergaminho e depois queimado sem que nem para quê, e que um novo Paraíso e uma nova Terra surgiriam em seguida. Mas por que nos ofereceria Deus uma nova Terra, se cuidamos tão mal da nossa Terra? Não, meus Amigos: não é esta Terra que deve ser devastada: é a Espécie Humana. Talvez Deus crie outra raça mais generosa para substituir a nossa ATWOOD: 2009, p. 460).

Em *O Ano do Dilúvio,* apesar de os Jardineiros terem sido capazes de prever a catástrofe que se abate sobre o planeta, Atwood

não nos dá a entender que a nova "raça" – os humanoides criados por Crake – virá a "substituir a nossa". Gostaríamos de nos deter um pouco nesse ponto, o da criação dos filhos de Crake. O cientista desenhado por Atwood com tintas fortemente Frankensteinianas divide com o de Mary Shelley a possibilidade ser alvo de críticas feministas da ciência (MELLOR, 1989; DE LA ROCQUE & TEIXEIRA, 2001). De acordo com esses últimos autores, no percurso da criação do monstro, Victor Frankenstein:

> violenta a natureza feminina de várias formas: primeiro, tomando a si a tarefa divina de criar a vida; depois, tornando essa criação exclusivamente masculina: ele — um homem — dando existência a uma outra criatura. Além disso, Victor nega ao monstro a possibilidade da companhia de uma fêmea da mesma espécie, que ele até começa a construir, mas destrói antes de completá-la, apavorado com a possibilidade de espalhar sobre a Terra uma "raça de demônios". Talvez o golpe mais brutal de Victor contra a natureza seja o fato de ele rejeitar a criatura, que, bem ao estilo de Rousseau e Locke, explica que só se torna cruel e vingativa devido ao estado de absoluta solidão e abandono em que é lançada por seu criador. O monstro se defende perante Victor de acordo com o paradigma desses filósofos, dizendo-lhe: "Creia-me, Frankenstein, eu era bondoso; minha alma transbordava de amor e humanidade; mas não me encontro só, miseravelmente só" (DE LA ROCQUE & TEIXEIRA, 2001, p. 18).

Embora Crake, nas obras de Atwood, se arrogue a prerrogativa de criar seres humanoides que, por meio da bioengenharia genética, têm características derivadas de alguns animais, ele não pode ser acusado da mesma forma que Victor Frankenstein das mesmas torpezas contra suas criaturas. Ele não as rejeita; pelo contrário, lhes fornece uma professora, Oryx, e um cuidador, Jimmy, o único ser humano que intenciona poupar da praga por ele criada e que, em sua opinião, é perfeito para a função. Os filhos de

Crake não foram, portanto, abandonados ao léu por seu criador; além disso, tendo sido criados em bando, se relacionam uns com os outros e, sendo sexualmente ativos, podem se reproduzir. No entanto, apesar de Crake não poder ser equiparado a Frankenstein em relação ao tratamento que dispensa aos seus filhos, ainda assim como o mítico cientista de Shelley, se outorgou o direito de não somente criar a vida, mas de criar seres conscientes e questionadores, que frequentemente perguntam a Jimmy em *Oryx e Crake* sobre sua origem e seu criador. Não se pode deixar de concordar com Domingo, que vê em *Oryx e Crake* "uma advertência contra a modificação genética" (2008, p. 738). Segundo esse autor, essa obra "tem seu modelo no mundo distópico de *A Ilha do Dr. Moreau* de H.G. Wells (1896) mostrando o cientista como demiurgo e sondando as implicações éticas de se arrogar este papel" (Ibid, Ibidem). De fato, em ambos os casos os cientistas – Crake e Moreau – misturam características humanas e animais em suas criaturas, mas enquanto "Moreau expressa frustração por não ser capaz de alterar os cérebros de suas quimeras o suficiente ao ponto de atingir algo como a plena cognição humana" (CLAYTON, 2007, p. 573), Crake, numa pegada decididamente ecológica, não se preocupa tanto com a mente de suas criaturas quanto com o fato de essas serem respeitadoras do planeta. Por meio dessa estratégia, Atwood, como sempre, se posiciona contra os extremos[11]. Embora a autora marque *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio* com questões inegavelmente ecofeministas, no último romance, a especulação dos Jardineiros de que outra raça, mais amiga da natureza, viesse a substituir os humanos, não parece capaz de vir a se concretizar.

O final de *O Ano do Dilúvio*, ambíguo como sempre em suas obras, nos mostra os sobreviventes dos Jardineiros reunidos em

[11] No caso de *O Conto da Aia*, isso fica bem claro em relação ao feminismo (de La Rocque, 2007)

torno de uma fogueira, para uma refeição que compartilham com os sobreviventes do bando de Blanco que haviam tentado matá-los e agora eram seus prisioneiros; ao longe, escutam uma música, "quase inaudível, longínqua, mas que se aproxima", enquanto enxergam "o tremeluzir de tochas atravessando o bosque" em sua direção (Ibid, p. 468). O bando vindo ao seu encontro pode ser composto tanto pelos filhos de Crake, que haviam sido dotados de um canto bastante agradável, com supostas propriedades curativas, quanto pode ser constituído por outros seres humanos; quem quer que esteja deles se aproximando, parece vir em paz, uma nota de alívio em uma obra carregada por tintas tão pesadas. Segundo Winterson (2009) "Atwood sabe mostrar a nós mesmos, mas o espelho que ela ergue em direção à vida não apenas reflete – é como esses espelhos feitos com mercúrio que tanto nos aprofundam quanto distorcem, permitindo a visão tanto da profundidade da natureza humana quanto de suas mutações". Compartilhamos dessa opinião; Atwood mostra toda a iniquidade dos seres humanos, ao mesmo tempo em que não deixa de apontar sua capacidade para uma surpreendente generosidade e solidariedade. Suspenso entre anjos e demônios, o ser humano é relativamente livre para escolher seu caminho; essa é nossa maior angústia, e é a respeito desse tormento que Atwood sabe como poucos elaborar.

Referências

ATWOOD, M. *O Conto da Aia.* Trad. de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____ *O Laço Sagrado*. Trad. de Cacilda Ferrante. São Paulo: Editora Globo, 1989.

_____ *Oryx e Crake*. Trad. de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *O Ano do Dilúvio.* Trad. de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. The Handmaid´s Tale and Oryx and Crake "in Context". *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: *Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium*, May 2004, p. 513-517.

BARR, M. Introduction: Textism: An Emancipation Proclamation. *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: *Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium*. May 2004, p. 429-441.

BOUSON, J. B. ''We're Using Up the Earth. It's Almost Gone'': A Return to the Post-Apocalyptic Future in Margaret Atwood's The Year of the Flood. *The Journal of Commonwealth Literature* 2011, V. 46, p. 9-26.

CLAYTON, J. Victorian Chimeras, or What Literature Can Contribute to Genetics Policy Today. *New Literary History*, Vol. 38, No. 3, Biocultures, p. 569-591.

DE LA ROCQUE, L. *The Last Man*, de Mary Shelley, e *The Handmaid´s Tale*, de Margaret Atwood: distopias onde a voz feminina não tem vez. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura da UFRJ, 1997.

_____. Úteros bípedes ou cálices sagrados: gênero, reprodução e maternação em *The Handmaid´s Tale*, de Margaret Atwood. In: Leila Assumpção Harris (org.) *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa.* V. II. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2004, p. 67-84.

DE LA ROCQUE, L & TEIXEIRA, L. A. *Frankenstein,* de Mary Shelley, e *Drácula*, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. *História, Ciência e Saúde: Manguinhos,* Vol. VIII, No. 1 (junho 2001), p. 11-34.

DOMINGO, A. "Demodystopias": Prospects of Demographic Hell. *Population and Development Review*, Vol. 34, No. 4 (Dec., 2008), p. 725-745.

KULESHNYK, I. "The Stockholm Syndrome: Towards an Understanding". *Social Action and the Law*, Vol. 10, No. 2, 1984, p. 37-42.

LEITE, M. História de Margaret Atwood apela a dilúvio de sentimentalismo ambiental. *Folha de São Paulo* Ilustrada. São Paulo, sábado, 2

de julho de 2011. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0207201123.htm. Acessado em outubro de 2014.

MELLOR, A. K. "A Feminist Critique of Science". In: *Mary Shelley: her fiction, her life, her monsters.* London: Routledge, p. 89-114.

MILNER, A. "Utopia and Science Fiction in Raymond Williams". *Science Fiction Studies,* v. 30, n. 2, Jul. 2003, p. 199-216.

PLASKOW, J. "On Carol Christ on Margaret Atwood: Some Theological Reflections". *Signs,* v. 2, n. 2, 1976, p. 331-339.

SILIPRANDI, E. "Ecofeminismo: contribuições e limites para a abordagem de políticas ambientais". *Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável,* v. 1, 2000, p. 61-71.

SOUZA, R. P. Resenha de *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood. Philia&Filia, Porto Alegre, v. 3, n. 2, jul./dez. 2012. p. 139-142.

WINTERSON, J. Strange New World. *The New York Times Sunday Book Review*. Published: September 17, 2009. Disponível em: http://www.nytimes.com/2009/09/20/books/review/Winterson-t.html?pagewanted=all&_r=0. Acessado em outubro de 2014.

Sites acessados:

pt.m.wikipedia.org/wiki/Margaret_Atwood, acessado em outubro de 2014.

pt.m.wikipedia.org. /wiki/Life_After_People), acessado em outubro de 2014.

O LUGAR DA MULHER NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO DE MULHERES

Lúcia Osana Zolin[1]
(UEM)

Ainda que a escritora brasileira contemporânea tenda a refutar a ideia – muitas vezes posta em questão no âmbito dos estudos literários/feministas recentes –, das (possíveis) recorrências da literatura de autoria feminina, a hipótese que rege essas nossas reflexões acerca do lugar da mulher no romance contemporâneo de mulheres passa por esse viés. Tendo em vista o percurso sociocultural da mulher nas últimas décadas, tão intensamente marcado pelas intervenções feministas, seu lugar de fala, a perspectiva a partir da qual ela lê e interage com a realidade à sua volta, não seria, de modo algum, de cunho essencialista, certa tendência de a sua escrita registrar "um tanto" mais enfaticamente esses avanços. Nosso objetivo é partir de dados obtidos na pesquisa "Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?", ainda

[1] luciazolin@yahoo.com.br

em andamento, sob nossa coordenação, na Universidade Estadual de Maringá, e verificar em que medida a mulher representada no romance de autoria feminina do século XXI, transpõe o espaço doméstico, lugar tradicionalmente destinado a seu sexo na sociedade patriarcal; representado/reafirmado como adequado à mulher na literatura canônica; contestado/problematizado na literatura de autoria feminina dos anos 1960-90.

A crítica literária feminista tem como uma de suas principais preocupações delinear e problematizar as constantes que subjazem ao modo de representação da mulher no universo literário; como é bem sabido, o ponto de partida de seu texto fundador – o *Sexual politics* (1970), de Kate Millet, está fundamentado na constatação de que a literatura canônica fixa retratos femininos erigidos no entorno das "políticas sexuais" (en)gendradas segundo o patriarcalismo, circunscritos no silenciamento e no emparedamento da mulher nos papéis socioculturais plasmados para o seu sexo. Nesse contexto, ganha relevo o espaço fechado da casa, espécie de símbolo da família patriarcal, um reduto em que esposa, filhos/as, e agregados/as vivem sob a tutela da figura paterna, vigilante dos papéis desempenhados por cada um.

Em *A casa e a rua*, Roberto DaMata reflete sobre a sociedade brasileira como um sistema de normas próprias que se materializam e se atualizam através dos indivíduos e das categorias sociológicas *casa* e *rua*, tomadas enquanto domínios culturais institucionalizados que despertam ações, reações, leis, emoções, etc.

Ao mesmo tempo em que remetem, respectivamente, ao espaço privado da proteção e do aconchego familiar (bom/belo/moral) e ao espaço público das batalhas cotidianas (ruim/feio/confuso/desordeiro), ambas as categorias aparecem revestidas de múltiplas simbologias que em muito transcendem esse modo de resolver tal questão. De modo especial, a conjunção *sujeito feminino e espaço* remete a conotações bem mais complexas da polaridade casa x rua.

As investidas contemporâneas do feminismo crítico, avançam não só no sentido de estabelecer parâmetros teóricos capazes de dar conta das peculiaridades da autoria feminina (estilos, gêneros, temas, estruturas), promovendo-lhe o desnudamento das diferenças, mas também no de promover debates no sentido de lhes mapear as constantes do mundo representado. A pesquisadora feminista Elódia Xavier, em *A casa na ficção de autoria feminina*, percorre o universo ficcional das escritoras brasileiras em busca de narrativas nas quais a casa, muito além de simples edificação de tijolos, assume configurações metafóricas associadas a questões de gênero, além de exercerem função estruturante dos fatos narrados. Partindo das constatações que Gaston Bachelard empreende em *A poética do espaço* (1989), em que a *topoanálise* (investigação teórica em torno da questão do espaço no universo romanesco) revela a casa na poesia de língua inglesa como "espaço feliz", capaz de manter "o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida" (p. 26), Xavier indaga se no caso da literatura de mulheres, a casa se configuraria como *ninho* ou *jaula*. Ao ser percorrida, a trajetória da literatura de mulheres no Brasil vai revelando desde os seus primórdios imagens que oscilam entre esses dois polos e que subjacentemente revelam matizes ideológicos. Na passagem do século XIX ao XX, a casa aparece como o lócus feminino por excelência, espécie de couraça cuja função seria a de proteger a mulher dos "perigos de viver"; nos textos do século XX, assume múltiplas configurações que oscilam proporcionalmente entre imagens topofílicas (espaço feliz, no dizer de Bachelard) e topofóbicas (espaço de aversão, na terminologia de Borges Filho): a casa acolhedora, a casa da infância, a casa da prostituição, a casa fortaleza, a casa couraça, a casa jaula; nos textos do século XXI, as representações da casa, segundo a pesquisadora, são predominantemente topofóbicas: "a casa ou é provisória ou é ausente, ou são muitas"(Xavier, 2012, p. 163).

A pergunta que move nossas considerações, aqui, acerca do lugar que a mulher ocupa nas representações empreendidas pelo romance de autoria feminina desse início de século passa pelo paradoxal *desconforto x alento* muitas vezes experimentado quando de nossas análises da literatura de mulheres das últimas décadas do século XX. Se de um lado, tais narrativas fazem emergir imagens de mulher confinadas em espaços de opressão, se debatendo contra os mecanismos de cerceamento feminino vislumbrados por entre práticas sociais corriqueiras, por outro, ganha relevo o fato de tal estado de coisas estar sendo problematizado no universo literário, a partir da perspectiva feminina, por tanto tempo tornada inócua. A escritora brasileira da segunda metade do século foi enfática, pode-se dizer, ao promover o desnudamento dos desmandos do patriarcado. Analisado a partir da perspectiva do feminismo crítico, o quadro comportava, grosso modo, dois grandes filões literários: a literatura canônica e/ou a contemporânea de maior circulação no país, reduplicando, via representação, ideologias tradicionais, como a patriarcal, entre outras; e a literatura de autoria feminina, imbuída da missão de protestar contra tais ideologias, sobretudo, contra aquelas calcadas na dominação de um gênero sobre o outro.

A obra de Clarice Lispector abre alas para a tradição brasileira de escritoras feministas. Os ontológicos contos de *Laços de família*, por exemplo, flagram personagens femininas em momentos de lucidez/crise em relação ao lugar que ocupam na sociedade, firmando-se como um convite à reflexão e à contestação de paradigmas estabelecidos; em sua esteira, aparecem as obras de Lygia Fagundes Telles, de Nélida Piñon, de Lya Luft, de Helena Parente Cunha, entre tantas outras, de cujas páginas emergem, igualmente, figuras femininas inquietas, angustiadas, e conscientes de que se encontram fora de lugar. O espaço que lhes fora reservado na sociedade, em função de seu sexo, não lhes representa. É o caso, por exemplo, do clássico de Nélida Piñon, *A república dos sonhos*

(1984), em que as personagens femininas das primeiras gerações da família encontram-se confinadas na mansão do patriarca Madruga – vindo da Espanha imbuído da missão de "fazer a América", "com o mesmo espírito dos conquistadores, ávidos por punir os índios e as mulheres" – sob sua tutela e à mercê de seus preceitos ideológicos: a esposa Eulália "procedia como se já houvesse chegado aos lugares. Mesmo sem ter partido. Ou não existisse o lugar onde pousar os pés." (p. 535). Isso porque o marido mantinha "a vida rigorosamente secreta, fora das grades da casa" (p. 126) para que ela não sofresse; a filha Esperança caracterizada como sendo de um "ramo valente", "corajosa", "destemida", de "gênio forte" e "atitudes guerreiras", além de encerrar em si a "atração pelas chamas" (numa clara alusão à caça às bruxas da era medieval), tem sua trajetória marcada por intensos embates com o pai pelo direito de transpor os muros da casa e buscar a realização pessoal até vir, no fim, o gesto extremo da morte como um último protesto.

O fragmento que segue nos parece icônico da peleja da protagonista contra o pensamento patriarcal e remete às polaridades contra as quais a literatura de autoria feminina das últimas décadas do século passado se levanta: opressão feminina x dominação masculina; estagnação x movimento; casa x rua; etc.

> — Pai, me leve para a fábrica! O pai consolava-a com pequenos regalos. — Menina não é para essas coisas. Madruga ressentia-se por lhe faltar tempo para atender aos filhos e aos negócios simultaneamente. Especialmente porque Esperança, inconformada em ser mantida em casa, espezinhava-o seguidas vezes. Mas o que fazer com ela? Fazer-lhe a vontade, atirá-la a um mundo que não queria as mulheres fora do círculo doméstico? O fato é que jamais seria permitido a Esperança moldar a realidade ou tentar contrariá-la (p. 493).

Eis o contexto literário no âmbito do qual nasce a indagação que move essas nossas reflexões. Isso posto, voltemos à questão:

que lugar ocupa a mulher no romance de mulheres publicado nesses anos 2000? A pesquisa em andamento a que nos referimos analisa as personagens importantes que figuram nos romances escritos por mulheres e publicados entre os anos 2000 a 2014, pelas editoras Companhia das Letras, Rocco e Record, cotadas como três das mais importantes do país. Cerca de 100 romances totalizam o corpus. Até o presente momento, foram analisados 56 romances, totalizando 254 personagens importantes, sendo 139 delas femininas (54,7%).

Em meio a um longo questionário (mais de 80 perguntas) por meio do qual intentamos construir uma espécie de cartografia da personagem que integra tal corpus, algumas perguntas dizem respeito ao espaço em que tais personagens frequentam e/ou transitam, bem como à ocupação que exercem. O que nos permite mapear o espaço/lugar que ocupam no universo romanesco, quais as constantes que aí se observam. Se o casa é ainda o lugar feminino por excelência. Trata-se de um instrumento de "aferição" que embora pareça demasiado objetivo e, portanto, antagônico ao caráter escorregadio, sugestivo e subjetivo do texto literário, oferece-se como sinalizador do quadro geral das representações de gênero, abrindo nichos para o debate de ideias.

Em *Espaço e literatura*: introdução à topoanálise (2007), Ozires Borges Filho, define a topoanálise como sendo a investigação do espaço representado na obra literária, a partir de sua riqueza e dinamicidade, enfatizando-lhe os efeitos de sentido – psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos – suscitados para além da denotação de sua materialidade física. Nesse sentido, uma *abordagem temática do espaço,* definida como sendo aquela em que "estudam-se os valores simbólicos, imaginários que impregnam a representação do espaço no texto literário" (p. 4), constitui-se como uma aliada na tarefa de equacionar o lugar social que a mulher ocupa na ficção contemporânea de autoria feminina.

Tendo em vista a dicotomia casa x rua – tomada, nas ponderações de DaMata (2000), como espaço emblemático de segurança, de um lado, e de risco, de outro, razão pela qual o primeiro, no imaginário patriarcal, mostra-se mais adequado à mulher e o segundo ao homem – perscrutamos em que medida as personagens da amostra (masculinas e femininas) frequentam a rua. A tabela 1, a seguir, demonstra essa situação:

Tabela 1 – Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

	Feminina		**Masculina**	
	N	**% obs.**	**N**	**% obs.**
Sim, pouco	48	34,5%	41	35,7%
Sim, muito	36	25,9%	36	31,3%
Sem indícios	38	27,3%	22	19,1%
Não	17	12,2%	16	13,9%
Total	139	100,0%	115	100,0%

Fonte: Pesquisa "Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?"

Ganha relevo aí o fato de o número de personagens femininas que são flagradas no decorrer de suas trajetórias andando/flanando pelas ruas da cidade ser quase equivalente ao número de personagens masculinas que o fazem. Embora pareça um dado simples e corriqueiro para os padrões contemporâneos, aponta para a representação/construção de uma realidade feminina bastante diferente daquela fixada nas representações/construções tradicionais, em que imagens de mulher aparecem sempre associadas ao ambiente fechado da casa, às voltas com os afazeres domésticos, com a educação dos/as filhos/as e o cuidado com o marido, afastadas do "perigo de viver", como bem assinala Clarice Lispector no

conto "Amor", de *Laços de família*; ou então, vivendo a angústia do confinamento, mesmo sem se dar conta dele.

O fato de essas personagens se deslocarem por entre a insegurança e a desconfiança das ruas, longe da "proteção da casa", nos termos de DaMata (2000), pode implicar na esfera simbólica das espacialidades, o descolamento de estereótipos sexistas, frequentemente relacionados a situações arbitrárias de confinamento e/ou de cerceamentos diversos, implícitos na ideia de casa, enquanto espaço institucionalizado que pressupõe distinções de gênero e de idade, matizadas por configurações de poder. A recorrência, portanto, de imagens femininas em situação de deslocamento cria efeitos de sentido que apontam, de chofre, para uma ruptura na seara das representações, mesmo antes de procedimentos analíticos individualizados das personagens em questão. Trata-se de um nicho de especulação que sinaliza a tendência de a literatura de autoria feminina contemporânea fixar em meio aos enredos que engendra imagens de mulher associadas ao enfrentamento dos riscos que a rua oferece; ou, de outro lado, à negação do desejo de deverem/quererem ser "poupadas" dos perigos de viver; ou ainda simplesmente à agência, entendida como o avesso da estagnação/resignação.

De outra perspectiva, tão importante quanto o fato de a personagem andar/flanar pelas ruas da cidade, também nos parece sintomático do modo como a escritora brasileira contemporânea representa as personagens, pensadas em seu gênero, os espaços que mais lhes servem de cenários às suas ações no âmbito da casa. À semelhança da dicotomia *casa x rua*, os pares binários *cozinha/área de serviço* x *sala, cozinha/área de serviço* x *escritório/sala de estudos*, *dependências de empregados/as* x *quartos e sala*, podem nos oferecer pistas acerca do lugar simbólico que tais personagens ocupam nesses romances.

Tabela 2 – Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

Quais os espaço frequentados pela personagem no âmbito da casa?				
	Feminino		Masculino	
	N	% cit.	N	% cit.
Sala	76	21,5%	62	21,8%
Cozinha e área de serviço	64	18,1%	48	16,9%
Quarto (próprio)	65	18,4%	44	15,5%
Quarto (de outros)	41	11,6%	26	9,2%
Banheiro	27	7,6%	21	7,4%
Quintal	23	6,5%	24	8,5%
Escritório/sala de estudos	18	5,1%	25	8,8%
Não aparece no espaço doméstico	19	5,4%	23	8,1%
Sem indícios	16	4,5%	11	3,9%
Dependências de empregada	4	1,1%	0	0,0%
Total	353	100,0%	284	100,0%

Fonte: Pesquisa "Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?"

Como na situação anterior, os dados aqui apontam para uma significativa mudança em relação aos padrões tradicionais, segundo os quais as mulheres são, frequentemente, associadas aos ambientes da casa considerados menos nobres, tomados como o seu "devido lugar", na hierarquia de gênero aí pressuposta até o advento dos primeiros frutos do feminismo. A cozinha e a área de serviço são frequentadas apenas 4.3% mais pelas personagens femininas que pelas masculinas; a sala, espaço que simbolicamente remete à vida social, é frequentada igualmente pelas personagens de ambos os sexos; as personagens femininas se fazem presentes também, e não raro, no escritório/sala de estudos, lugar de trabalho intelectual, tradicionalmente ligado à imagem masculina; e em percentuais muito próximos aos verificados na trajetória das personagens masculinas, as femininas, muitas vezes, sequer aparecem no espaço doméstico.

Na direção das ideias de Virgínia Woolf disseminadas em *Um teto todo seu* (1985), muitos estudos têm demonstrado que o lento processo de libertação da mulher, trilhado ao longo dos últimos séculos, no âmbito dos feminismos, está ligado à promoção da educação feminina, a seu acesso ao mercado de trabalho e às consequentes quebras de padrões comportamentais daí advindas. Há que se considerar, todavia, que, a despeito da expressiva integração da mulher ao mercado de trabalho, ocupando os mais diversificados cargos, novas e, muitas vezes, veladas formas de discriminação de gênero assumem o lugar das antigas, fazendo-a arcar com o ônus da decisão/necessidade de adentrar os territórios originalmente masculinos. Num certo sentido, a tabela 3, que segue, reflete esse estado de coisas. Trata-se de dados que dão conta do modo como se comporta o exercício do trabalho remunerado por cada um dos sexos nas narrativas em questão:

Tabela 3 – Os valores da tabela são as quantidades de citações de cada dupla de categorias.

A personagem exerce trabalho remunerado?				
	Feminina		**Masculina**	
	N	**%obs.**	**N**	**%obs.**
Sem indícios	40	28,8%	27	23,5%
Sim, sem se saber qual o período	30	21,6%	29	25,2%
Sim, for a de casa, em período integral	14	10,1%	29	25,2%
Não, nunca exerceu	21	15,1%	6	5,2%
Sim, mas em casa	13	9,4%	8	7,0%
Sim, for a de casa, em período parcial	7	5,0%	6	5,2%
Não, mas já exerceu	6	4,3%	4	3,5%
Não pertinente	4	2,9%	5	4,3%
Sim, eventualmente	4	2,9%	1	0,9%
Total	139	100,0%	115	100,0%

Fonte: Pesquisa "Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?"

Somadas as diversas modalidades de trabalho remunerado, as personagens femininas que o exercem somam 46.1%, enquanto em relação às masculinas, o percentual sobe para 62.6%. Embora se trate de um número expressivo de personagens femininas representadas como inseridas no mercado de trabalho, a disparidade de 16.5% espelha a realidade extraliterária referida e sinaliza, no âmbito da representação, um mal estar que só a análise verticalizada de cada uma das narrativas e das trajetórias das personagens poderia elucidar. Por outro lado, o expressivo número de personagens cuja trajetória na narrativa não permite identificar dados relacionados à vida profissional (28.8% das femininas e 23.5% das masculinas) abre uma possibilidade de diminuição da referida disparidade: hipoteticamente, se todas essas personagens exercessem trabalho remunerado, a diferença entre os gêneros cairia para cerca de 9%.

A tabela 4 diz respeito à ocupação da personagem. Nosso objetivo foi investigar como se comporta a relação sexo-profissão: as personagens femininas exercem profissões tradicionalmente femininas[2]? As masculinas, as tradicionalmente masculinas[3]? Ou esse estado de coisas vem sendo repensado e, assim, representado na literatura de mulheres face às novas realidades experimentadas por ambos os gêneros no contexto extraliterário? Em que proporção

[2] Consideramos para fins desta análise profissões tradicionalmente femininas aquelas que até a primeira metade do século XX, período pré-revolução feminista, eram entendidas como adequadas à mulher. Grosso modo, aquelas derivadas da figura materna e da dona de casa, como: professora, enfermeira, cuidadora, empregada doméstica; mas também a da recepcionista, secretária, operária...

[3] Do mesmo modo, as profissões aqui consideradas tradicionalmente masculinas são aquelas que até a primeira metade do século XX, período pré-revolução feminista, eram entendidas como adequadas apenas ao homem, estando, portanto, a mulher vetada de exercê-las; ou autorizadas a exercê-las à custa de muita resistência e/ou discriminação. Casos da medicina, direito, engenharias, arte literária, jornalismo, empresariado etc.

personagens masculinas e femininas são representadas desempenhado ocupações consideradas "sem restrição de gênero"[4]?

Tabela 4

Como se caracteriza a ocupação da personagem?				
	Feminina		Masculina	
	N	%obs.	N	%obs.
Ocupação tradicional feminina	43	30,9%	9	7,8%
Ocupação tradicional masculina	37	26,6%	61	53,0%
Ocupação sem restrição de gênero	20	14,4%	22	19,1%
Não se aplica	39	28,1%	23	20,0%
Total	139	100,0%	115	100,0%

Os valores da tabela são os percentuais em coluna estabelecidos sobre 254 observações.

Considerando que dentre as principais demandas do feminismo contemporâneo estão a igualdade salarial para a mesma função desempenhada por homens e mulheres e a desinterdição à mulher de redutos masculinos no interior de profissões como as engenharias, a medicina, o direito, chama atenção na tabela acima o fato de 26.6% das personagens atuarem em profissões tradicionalmente vetadas à mulher. Se somarmos o percentual de personagens femininas que desempenham tais ocupações ao daquelas que se ocupam de profissões que não carregam consigo importantes estigmas de gênero, chegamos a 41%, um número superior aos 30.9% das demais que permanecem insuladas no gueto das clássicas e desvalorizadas atividades consideradas femininas por excelência.

Sendo assim, talvez pudéssemos especular que o imaginário das escritoras brasileiras contemporâneas, projetado nessa amostra,

[4] Foram consideradas profissões "sem restrição de gênero" aquelas em que homens e mulheres, na primeira metade do século XX, transitavam sem maiores problemas: estudantes, comerciário/a, funcionário/a de empresa; costureiro/a; artista/cantor/a; vendedor/a, etc.

parece elaborar um quadro em que diversas realidades relacionadas ao modo de estar da mulher na sociedade são recrutadas (a histórica segregação/opressão feminina, as intervenções feministas e as conquistas já computadas) e, ao mesmo tempo, transgredidas e/ou depuradas de acordo com a subjetividade e, obviamente, a perspectiva social das mesmas.

Como defende Luiz Costa Lima, no seu *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986), "o discurso literário não se apresenta como prova, documento, ou testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar" (p. 195). Ao fixar por entre as páginas da ficção que produzem 60.4% das personagens femininas frequentando as ruas, bem como 67.6 ambientadas nas salas de estar e de estudos da casa, 41% desempenhado funções remuneradas que transcendem as derivações da maternidade e dos cuidados domésticos, as escritoras brasileiras contemporâneas, no mínimo, provocam ruídos na seara das representações tradicionais dos gêneros. O lugar que a mulher ocupa nesses romances parece obedecer não à lógica da dicotomia homem x mulher, seguida de suas múltiplas derivações nascidas do patriarcado, mas da experiência feminina na sociedade contemporânea. E isso não implica, obviamente, a fixação de imagens femininas em "situações" (no sentido espacial) felizes, mas, muitas vezes, desconfortáveis. Nesses tempos, chamados pós-modernos, as problemáticas espaciais passam por outros crivos, para além das pelejas travadas a partir dos pares binários fundados nas construções de gênero, como o da globalização, o da desterritorialização, o das diásporas, dentre outros deslocamentos diversos. Borges filho (2007) cunhou o termo *topopatia* para definir a "relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço" (p. 157), as quais abarcam tanto a topofilia ou o espaço feliz, conforme se refere Bachelard (2008), quanto a topofobia ou o espaço do medo e/ou da aversão, nos termos dele.

O pesquisador Jorge Luiz Marques de Moraes analisa em sua tese de doutoramento intitulada *Espacialidade e condição feminina*: estudo de confinamentos e deslocamentos (2013), entre outros sete romances brasileiros, publicados no decorrer do século XX e nesse início de século XXI, o *Algum lugar*, de Paloma Vidal. Nessa oportunidade, o romance é analisado de modo a salientar a relação de topofobia que a protagonista não nomeada experimenta no decorrer de sua trajetória, marcada pelos contínuos deslocamentos nas/entre as cidades do Rio de Janeiro, Los Angeles e Buenos Aires: "a urbe (poderosa e desumanizada) oprime, confunde, desestabiliza" (p. 199). Trata-se de experimentar um sentimento que é comum na sociedade líquido-moderna, nos termos de Bauman (2007). No lugar da previsibilidade opressora dos confinamentos patriarcais, as constantes incertezas e precariedades da "vida líquida", a desorientação e o desolamento proporcionados pela aridez dos grandes espaços, dos não-lugares, a ponto de a personagem se sentir confortável na sala-cubículo, infestada de pulgas, localizada no subsolo da universidade em que desenvolve a sua tese de doutorado:

> Está decidido: será meu lugar. [...] Um lugar isolado, que para alguns poderia ser sufocante, com sua janela mínima, paredes muito próximas uma da outra, um teto baixo, mas que a mim parece bem acolhedor [...]. Ali poderei trabalhar. Terei finalmente uma rotina de estudo. Advirto que a janela está bloqueada, mas isso não me inquieta, pois nem por isso deixa de cumprir sua função: permite-me ver um recorte de jardim e de céu. (VIDAL, 2009, p. 49).

Num certo sentido, a relação que boa parte das personagens femininas que protagonizam os romances do corpus em questão estabelece com o espaço passa pela topofobia referida por Borges Filho (2007), ora experimentada em confinamentos, ora em deslocamentos, como tão bem demonstra Morais (2013) em sua tese. É o caso, por exemplo, dos gêmeos de *Dois rios*, de Tatiana Salem

Levy, cujos cuidados com a mãe doente, após a perda repentina do marido, cerceiam-lhes a liberdade e a felicidade experimentadas na paradisíaca ilha que dá nome ao livro, onde, na infância, passavam as férias de verão. A princípio, é Joana quem fica confinada junto à mãe, refém de seus rituais doentios, enquanto Antonio perambulava pelo mundo, imbuído do espírito dos *flaneurs*; no entanto, pela mesma razão que ele volta – o amor pela misteriosa Marie-Ange – ela, ao final, viaja, em um interessante jogo de espelhos que pressupõe o ficar e o partir, como práticas sociais que envolvem, de um lado, códigos de conduta pré-estabelecidos por ideologias dominantes; de outro, realização pessoal.

Também em *Pérolas absolutas*, Heloísa Seixas põe em cena duas personagens femininas se debatendo em situações de confinamento, igualmente resultantes da opressão familiar: enquanto Lídice atada à decadência da mãe, velha e doente – vitimizada pelo desaparecimento da filha preferida, sua irmã gêmea, e pelo abandono do marido –, tem sua liberdade cerceada; Sofia, a irmã sobrevivente de um parto de trigêmeos, em que morrem a mãe e os dois irmãos, torna-se uma espécie de prisioneira do afeto exacerbado do pai. Ambas, todavia, a despeito do sentimento de culpa que lhes aprisionam ao passado, empreendem alternativas de deslocamento: uma refugia-se em uma espécie de mundo paralelo, no quarto ao lado do da mãe, em meio a referências de outros perdedores da História, e a outra foge com um forasteiro para uma comunidade hippie. Mas a plenitude, de fato, só é sugerida com o encontro homoafetivo das duas. A pretexto de uma espécie de duelo, motivado pela partilha do mesmo homem, elas, numa alusão ao processo de formação da pérola[5], acabam por se "contaminarem" uma à outra, com as histórias de opressão familiar e de desacertos amo-

[5] Remete à transformação de algo negativo em positivo: uma contaminação no interior da ostra com um corpo estranho qualquer desencadeia uma espécie de reação de defesa que resulta na formação da pérola.

rosos que vivenciaram, dando origem a novas mulheres – "pérolas absolutas"; "irmãs de sangue e de sêmen" –, reconciliadas consigo próprias, livres de qualquer culpa ou sentimento de pecado.

Já *A vendedora de fósforos*, romance de Adriana Lunardi, flagra a narradora-protagonista, inserida no aconchego de seu apartamento no Rio de Janeiro, rememorando, enquanto tira o pó de seus livros e avalia sua carreira de escritora, a longa experiência de desterritorialização por que passara na infância e adolescência. Ao contrário das tão recorrentes histórias de confinamento feminino, o nomadismo da família pelas cidades brasileiras, ao sabor dos interesses do pai, de ética duvidosa, desencadeia na narradora o desejo de ficar e de edificar uma história. Se é certo que ela tenha conseguido, o mesmo não parece ter acontecido com sua irmã mais velha: a notícia de seu internamento em uma clínica psiquiátrica em função de mais uma tentativa de suicídio é o *leitmotiv* das rememorações da narradora.

Em certa medida, encontrar seu lugar e fincar raízes é também o objeto de desejo de Vanja, a narradora-protagonista de *Azul corvo*, romance de Adriana Lisboa, cuja orfandade em plena adolescência a impele a partir em busca das referências para a construção de si, as quais o pai biológico lhe poderia oferecer. Mas para isso, ela tem, antes, que deixar o país e a tutela da tia, e viver a experiência da expatriação nos Estados Unidos e da desterritorialização, no seio de uma família que não era a sua.

Nesse rápido passeio pelos argumentos que regulam as trajetórias das/os protagonistas desses romances que integram o corpus de nossa pesquisa, salta aos olhos o fato de os mesmos passarem por temas recorrentes, no contexto da pós-modernidade, relacionados ao deslocamento: as personagens referidas estão sempre às voltas com questões relacionadas a desterritorialização, expatriação, exílio, viagem, nomadismo, etc. De modo a sugerir que, do ponto de vista das representações femininas inclusivas que, talvez,

caracterizem a literatura de mulheres, tão importante quanto aparecerem andando/flanando pelas ruas, ocupando os espaços nobres da casa, desempenhado funções que não se resumem àquelas destinadas a seu sexo pelo imaginário patriarcal, é o fato de, misturadas à outra metade da humanidade, essas personagens femininas serem representadas vivenciando problemáticas que não são específicas de um gênero aprioristicamente dominado pelo *Outro*.

Referências

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura*: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007.

COSTA LIMA, L. 1984. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

DAMATTA, R. *A casa e a rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.*

LEVY, T. S. *Dois rios*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LISBOA, A. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LUNARDI, A. *A vendedora de fósforos.* Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MILLET, K. *Sexual politics*. Garden City: Doubleday, 1970.

MORAES, J. L. M. *Espacialidade e condição feminina*: estudo de confinamentos e deslocamentos. Rio de Janeiro: 2013

PIÑON, N. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

SEIXAS H. *Pérolas absolutas*, Rio de Janeiro: Record, 2003.

VIDAL, P. Algum lugar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

XAVIER, E. A casa na ficção de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres, 2012.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A FICÇÃO NA CAMA: em torno de *muito prazer e o prazer é todo meu,* antologias de contos eróticos escritos por mulheres

Luciana Borges[1]
(Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão)

Quando me proíbem, incandesço.
Maria Teresa Horta

O estar na cama pode ser o estar-no-mundo
Cecília Prada

[1] Pesquisadora vinculada também ao grupo de pesquisa *Dialogus* – Estudos Interdisciplinares em Gênero, Cultura e Trabalho (UFG/RC).
E-mail: borgeslucianab@gmail.com.

O texto e a cama: posições do olhar e do ver

Proibição. Transgressão. Incandescência: em epígrafe, a afirmação de Maria Teresa Horta, em recente entrevista sobre seu novo livro *Meninas*, lançado em 2014, adequa-se perfeitamente ao propósito do presente texto. Sendo uma das maiores escritoras portuguesas vivas, responsável por consideráveis "transgressões" ficcionais e poéticas em contexto da autoria feminina, a autora citada reforça em seu depoimento o aspecto transgressor da escrita e da escrita de textos de conteúdo erótico, quando a pena se coloca em mão de mulheres. Desse modo, pretendemos apresentar algumas questões relativas ao cruzamento entre erotismo, escrita do erótico e escrita do erótico feita por mulheres.

Particularmente, será considerada a maneira pela qual a produção de textos eróticos de mulheres tem transitado no campo literário por meio do olhar de escritoras, público leitor e crítica, acionando tensionamentos que se vinculam à configuração cultural do gênero e da sexualidade. É por meio de um olhar de gênero que enxergamos a produção dispersa nas antologias de contos eróticos, entendendo que, movendo-se no território limítrofe entre o erótico e o pornográfico, as coletâneas de contos, por suas estratégias literárias e comerciais, contribuem para dar visibilidade tanto à escrita do erotismo feminino quanto à autoria feminina do erotismo. Assim, a aparente dispersão indica um movimento de demarcação do espaço ficcional no campo da produção e da disseminação das narrativas eróticas escritas por mulheres.

Diante do número já expressivo de antologias[2] de contos eróticos, será necessário estabelecer um olhar limitador para esse

[2] Em levantamento prévio, identificamos cerca de sete antologias de contos eróticos, dentre as quais *Todos os sentidos* (2003), *Intimidades* (2005), *Elas contam* (2006) e *50 versões de amor e prazer* (2012), além das duas de Márcia Denser, concentram-se apenas em contos escritos por mulheres.

conjunto de textos, sendo a escolha do presente estudo pelas coletâneas inaugurais em contexto brasileiro: *Muito prazer* (1982) e *O prazer é todo meu* (1984), ambas organizadas por Márcia Denser e publicadas pela Editora Record. A escolha se justifica pelo fato de que tais coletâneas, como se discutirá posteriormente, apresentam uma dialética muito comum na tensão entre o estético e o político na produção de autoras, sendo que na apresentação das mesmas, o lugar de fala e o olhar sobre o mundo da sexualidade masculina e feminina aparecem em cruzamento explícito com a necessidade de demarcação de pontos estratégicos das pautas feministas da época. Dessa forma, tais antologias representam um movimento autoconsciente da necessidade de se produzir [ou tirar da gaveta os escritos] textos em perspectiva diversa da tradição, privilegiando um olhar que partisse da experiência feminina do erotismo e das suas configurações culturais e coletivas. Para os fins do presente texto, a ênfase da leitura será dada inicialmente ao papel dos elementos paratextuais como orelhas, apresentação/ prefácio, imagens de capa, uma vez que uma análise específica e particularizada dos contos se encontre prevista para etapas futuras da pesquisa[3].

O *motto* do "olhar" suscita algumas breves e preliminares considerações. Metáforas do olhar tem habitado continuamente o universo acadêmico [o campo da pesquisa] e literário [da produção] no ocidente, como forma de demarcar o modo como interpretamos o mundo e nossos objetos de pesquisa. Alfredo Veiga-Neto (2002, p. 24) é quem nos lembra que o vocabulário da visão é uma

[3] O presente estudo veicula resultados iniciais de um projeto de pesquisa em andamento cujo objetivo é mapear a produção de contos eróticos, dispersa e/ ou recolhida em antologias. No recorte deste texto, as duas coletâneas identificadas como as primeiras a surgir em contexto brasileiro, serão discutidas, principalmente em termos da reflexão sobre elementos paratextuais (apresentação, orelhas, subtítulo, imagem de capa). Um estudo mais aprofundando dos contos, considerando os elementos ficcionais que tensionam, está em fase de elaboração e será apresentado posteriormente em textos vindouros.

constante em nossas elaborações textuais, ressaltando expressões balizadas pela simbologia do olhar, uma vez que "a visão tem sido celebrada enquanto sentido privilegiado capaz de fazer uma mediação acurada e fidedigna entre nós e a realidade, ou seja, mostrar como é mesmo o mundo", mesmo que saibamos que muitas vezes nosso olhar é míope, turvado. Assim, *clarificamos* e *esclarecemos* ideias, temos uma *visão* de mundo, adotamos uma *perspectiva* x ou y, *espelhamos* a realidade, *desvelamos* significados... expressões como deitar os olhos, lançar uma mirada, mostrar a olhos vistos, fazer vistas grossas são também comuns no cotidiano... E somos todos concordes, que olhar é bem diferente de ver. Olhar pressupõe um movimento especulativo, deliberado, movimento de olhos e cabeça em uma determinada direção. Para ver, é preciso, por vezes, *olhar*. O presente texto olha, deliberadamente, tencionando também fazer-se voltar o olhar leitor para o que se escolheu olhar, a produção erótica de autoria feminina. Com que lentes olhar essa produção, com que tipo de olhar ver essa produção?

Levar uma mulher para a cama: podemos *olhar* essa expressão como parte de um imaginário no qual as mulheres são enunciadas como objeto do prazer masculino e, como tal, *ver* que o mesmo encarna uma fantasia de prazer na qual o corpo feminino comparece passivamente: ele é levado, conduzido, assim como suas donas. De modo análogo, no campo literário, *levar a ficção para a cama* tem sido também um movimento tradicionalmente masculino, de apropriação da fala pelo falo. Assim, a inserção de escritoras no campo do erotismo literário pode ser considerada uma ruptura em relação ao cânone e às maneiras como o sexo e corpo femininos são culturalmente interpretados[4]. Não obstante, a ficção erótica de

[4] Em meu livro intitulado *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina* (Editora Mulheres, 2013) discuto especificamente textos de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. A reflexão proposta no livro percorrer alguns caminhos dessa ficção recente investigando procedimentos presentes nas

autoria feminina ganhou espaço por meio de escritoras que pioneiramente enfrentaram esse desafio: Clarice Lispector, Hilda Hilst, Márcia Denser. Nos últimos anos, textos eróticos se multiplicam nas vozes de escritoras, consagradas ou não, em textos de diversos gêneros e antologias de contos que, desde *Muito prazer* e *O prazer é todo meu*, na década de 1980, mostram o movimento em direção à *ars erotica* escrita por mulheres. O *olhar literário* aqui proposto é direcionado, portanto, à produção da ficção erótica recolhida nas antologias, no sentido de pensar como o cruzamento entre elementos vários como escritura, corpo, gênero, sexo e relações de poder se inscrevem na cena erótica, construída e visualizada em contexto de autoconsciência narrativa e comprometimento político com o ato de escrever. Novamente, o depoimento de Maria Teresa Horta é significativo:

> as mulheres chegaram à literatura a pulso, aldrabando, mentindo, chamam-lhes as ladras das palavras porque as palavras são dos homens. Para escrever tinham de ter pseudónimos de homens. E ainda hoje continuam a existir espaços da literatura que são proibidos às mulheres, não fica bem. O erotismo é um deles, as mulheres que escrevam poesia ou contos ou romances eróticos incomodam. E isso acaba por atingir a própria mulher. É difícil, é preciso ter muita persistência. (HORTA, 2014, s/p.)

Apropriar-se de um lugar não pensado como legítimo seu: o de escritora. Desconstruir um lugar tradicionalmente pensado como de degustação por outrem: do *estar na cama* como ser passivo, ao estar na cama como ser que expressa desejos e os verbaliza, fazendo do corpo o *locus* incandescente da transgressão. Tais mo-

obras de escritoras que abriram os caminhos dessa escrita no Brasil. Assim, analiso uma *retórica de contenção* em Clarice Lispector, uma de excesso em Hilda Hilst e a construção de uma *estética da crise* de Fernanda Young, a partir da leitura de textos específicos das citadas autoras.

vimentos indicam reconfiguração de falas e falos, de corpos, gestos e expressões em torno do desejo, do amor e do sexo.

Muito prazer, O prazer é todo meu: o lugar das antologias de contos eróticos femininos

Na apresentação das antologias de contos *Muito prazer* (1982) e *O prazer é todo meu* (1984), Márcia Denser se pronuncia, como organizadora, sobre o propósito da coletânea, demarcando o lugar que as mesmas deveriam ocupar no campo literário brasileiro. Por se tratar de textos curtos, de cerca de meia página, reproduzo ambos na íntegra, uma vez que essas apresentações se constituem elemento norteador de considerações a respeito do papel político que tais coletâneas assumem no contexto de sua publicação e no contexto da produção de textos escritos por mulheres em geral. A apresentação de *Muito prazer* informa:

> A ideia de organizar uma seleta de textos eróticos femininos é antiga. Desde 1976, eu já havia conversado com alguns amigos sobre a proposta: reunir, num livro, o que estava sendo feito, em termos de literatura erótica, pelas escritoras brasileiras, uma vez que, até pouco tempo, o tema sexo parecia ser exclusividade masculina. Todavia, a mulher tem possui sua própria maneira de sentir o sexo. E transmiti-la. É engraçado, disse certa autora americana, mas o fato é que os orgasmos de Lady Chaterley *devem* ser de D.H. Lawrence, porque *eu* não sinto assim. Obviamente nenhum escritor precisa assassinar ninguém para escrever um romance policial. Já pensaram no que teria acontecido à nossa adorável Agatha Christie? Presumo que Laurence soubesse o que estava fazendo ao descrever os orgasmos de sua personagem, bem como todos os escritores que tenham se metido na nossa pele. Mas, e quanto às mulheres? Mal podiam falar de seu próprio

> erotismo, quanto mais se meter na pele se seus parceiros (ou parceiras, ou). Neste ponto, naturalmente, o feminismo ficou ultrapassado. Sim, porque estamos falando de literatura, não? Está inaugurada uma nova fase. Depostas as armas, superados todos os modismos, agora é a vez do indivíduo. E esta seleta é uma confirmação. Porque as coisas estão mudando. É com prazer que posso afirmar isso. Muito prazer. (DENSER, 1982, p. 5. Grifos no original).

O texto, datado de março de 1981, expressa algumas preocupações e demarca posições frente ao ato de escrever textos eróticos e publicá-los sem pudor ou medo de retaliação. A afirmação, "as coisas estão mudando", fixa as modificações comportamentais que podem ser pinçadas da leitura dos contos, nos quais as personagens femininas apresentadas se constroem de modo mais autônomo em relação ao desejo e sua expressão, bem como se manifestam mais explicitamente a seus parceiros, mesmo em contextos de repressão ou cerceamento. Digna de nota é a reivindicação explícita de uma voz que expresse nos textos não a suposição dos modos como o prazer feminino se dá [os orgasmos de Lady Chaterley], mas que parta do lugar específico da experiência feminina. Dispor-se a levar a ficção para cama, atribuindo a este lugar um lugar de fala feminina e não de devoração do corpo das mulheres pelo outro masculino, ou seja, dispor-se a "meter-se na pele" dos homens por meio da ficção, criando universos narrativos em que mulheres encenam a si mesmas e a seus amantes, maridos e namorados, produz um lugar discursivo inusitado, apenas possível pelas mudanças ocorridas na condição feminina ao longo dos séculos.

De consumidoras de textos em que são "faladas/ ditas", as mulheres passam a dizer/ falar o sexo, revertendo estratégias e dispositivos de poder envolvidos na relação homem/ mulher, uma vez que, no conjunto de contos, a tônica são as relações heteronormativas. O prazer, o poder usar uma suposta voz de mulher por

meio da elaboração de universos ficcionais em contextos eróticos ou amorosos parece ser a tônica dessa apresentação, ou seja, mais do que uma preocupação com a recepção dos textos, a certeza de que a mudança mesma é a responsável pela própria existência do livro: a menção ao fato de que ideia era antiga, mas que não havia contexto propício para materializá-la é o indicador das alterações do campo literário em relação a essa modalidade de produção. Foi preciso que o campo literário fosse afetado pelas releituras feministas para que a coletânea fosse possível. É essa mudança de posições que permite a entrada legítima das mulheres na produção de textos eróticos, no entanto, o subtítulo "Contos eróticos femininos", subsequente ao *Muito prazer* do título, tensiona também o lugar de fala desses contos, pelo necessário processo de garantir visibilidade a essa escritura e chama atenção para aspectos que ultrapassam uma percepção formal dos textos, ou seu julgamento em termos de qualidade ou não qualidade estética.

A apresentação suscita que os textos possam ser lidos não apenas a partir de seu conteúdo temático ou potencial de mobilização em termos do erotismo literário, mas como estratégia de revisão de investiduras de gênero. Dessa forma, perceber que um texto erótico escrito por mulheres interpela leitores e leitoras de forma diversa inclui perceber que essa diferente interpelação se vincula aos modos pelos quais a sexualidade masculina e feminina vem sendo construída nas relações de poder que instituem a sociabilidade de gênero.

Dentre as diversas possibilidades de abordagem teórica da literatura, aquelas que se avizinham de uma perspectiva estética são as mais frequentes. Ler o texto a partir de sua estrutura formal e de seu modo de organização interna sempre foi a maneira mais comum de aproximação a esse objeto de linguagem e de arte. No século IV a.C, Aristóteles já chamava a atenção em sua *Poética* para o fato de que a poesia, sendo para ele uma imitação do real, a partir

da forma da *mimesis*, não constituía uma simples reprodução do vivido, mas uma recriação, obtida por meio da potência criativa do poeta. Assim, é o cantar do poeta que diferencia o texto poético das outras formas de relato, como a história: é o trabalho do poeta, que ao recriar a realidade, recria também a linguagem. É a partir dessa ideia de re/formulação do mundo através do trabalho do poeta que a *poiesis*, o ato criador, aproxima-se da *aesthesis*, a percepção da forma do belo.

A linguagem literária, portanto, não se apresenta apenas como um modo de registrar o mundo, mas, pela via da arte, atribui ao mundo recriado uma singularidade. Ora, se o/a poeta recria o mundo, por extensão, seria adequado pensar que a literatura não é simples elaboração formal desarticulada do ambiente externo, independente de suas inflexões ou interferências. Desse modo, o fazer literário constitui um modo de representação, uma vez que o universo criado se relaciona com a mundividência do criador, a liberdade criadora do escritor pode até mesmo fazer com que se duvide da possibilidade de se compor o mundo por meio da linguagem (por exemplo, quando a representação é colocada em xeque, procedimento comum na escrita contemporânea)[5].

Não apenas de forma vive o texto literário. A linguagem, sendo constitutiva da subjetividade humana, está subjacente a todas suas ações, permanecendo, desse modo, profundamente ligada às estruturas mentais e às configurações culturais de uma coletividade. Assim, somos levados a pensar que não há neutralidade nas expressões linguísticas, sendo elas relacionadas com os modos de pensar e organizar o mundo, próprios de um grupo de pessoas. Se a linguagem relaciona-se à cultura, a linguagem literária, na compreensão mais usual que suscita, também se encontra a esta as-

[5] Parte das considerações sobre gênero e linguagem, aqui apresentadas, encontra-se no texto "Literatura em perspectiva de gênero: abordagens teóricas e leituras" (2013b), de minha autoria.

sociada. Produzir, ler e estudar criticamente a literatura são ações participantes de uma complexa rede de valores, dentro das quais elementos como contexto, época, nacionalidade são fundamentais para o estabelecimento das valorações. Nesse sentido uma abordagem exclusivamente formal da literatura, como aquela constante nos pressupostos do *new criticism* traz em seu bojo uma concepção de literatura e de teoria da literatura nas quais predomina a abordagem formal.

Se, em mão contrária, pensamos que a literatura, como a linguagem, encontra-se impregnada de aportes culturais e de construções valorativas da coletividade, a inserção dos estudos feministas e de gênero no campo dos Estudos literários, não causa estranheza. Esta associação nos convida a pensar de modo articulado a maneira como se associam as manifestações da linguagem e da literatura a elementos da história e da cultura nas configurações da identidade individual e coletiva. De que forma uma perspectiva de gênero (BUTLER, 2003; LEMAIRE, 1994) afeta a produção da literatura e a produção crítica sobre a literatura? De que forma afeta, no caso específico da discussão aqui proposta, o erótico na literatura?

Compreender que projetos estéticos são também projetos políticos, os quais ultrapassam a simples elaboração formal da linguagem na composição dos mundos hipotéticos da ficção e se configuram na e da relação com a realidade histórica em que vivemos, é de fundamental importância para a inserção dos estudos sobre identidade e gênero no campo dos estudos literários. De um lado, o estudo de personagens ficcionais, de sua construção e das soluções narrativas a elas dadas por autores e autoras, da elaboração de temas que podem variar de acordo com a autoria dos textos, passando pela escolha de escritores ou escritoras como representativos das literaturas nacionais, indicam modos de pensar, comprometidos com as *formulae mentis* predominante em cada período,

bem como a incorporação de determinadas investiduras de gênero culturalmente construídas.

A revisão dos modos pelos quais se formam o cânone e as noções de valor literário aponta para o entendimento de que as categorias *masculino* e *feminino* – como elementos organizatórios fundamentais da mentalidade individual e coletiva, da divisão do poder e da interpretação simbólica do real – integram a composição dos universos ficcionais e poéticos, ao mesmo tempo em que se relacionam ao universo da crítica literária. A noção de campo literário, nesse ponto, é singular e relevante uma vez que o campo literário é "o espaço onde se definem as relações de legitimação e reconhecimento entre estes diversos agentes: escritoras e escritores, editoras e editores, a crítica – acadêmica e jornalística –, instituições, canais de venda, meios de comunicação, o sistema de ensino etc. (BOURDIEU, 1996 *apud* LEAL, 2010, p. 183). Assim, entende-se que a crítica literária de orientação feminista tem sido a responsável pela entrada das mulheres nesse campo, desde o esforço em se dar visibilidade às mulheres que se dedicaram à editoria (de jornais, periódicos ou livros), à critica jornalística ou literária, à escrita da literatura e à escrita do texto erótico.

As questões relativas ao gênero se vinculam fortemente às outras sobre identidade. Caso pensemos, com a ajuda das teorias sobre a linguagem, que identidade e diferença são "resultados de atos de criação linguística" (SILVA, 2000, p. 76), em vez de uma concepção que ressalta as essências dos indivíduos, as identidades são pensadas como instáveis e indeterminadas, pois dependem da linguagem, no interior da qual os processos de produção da significação são também instáveis. Stuart Hall (2000, p.108) exclui a associação da identidade a algo integral, unificado e essencial, remetendo à ideia de fragmentação, de fratura e de redefinição constante, conforme o lugar de fala do sujeito, desse modo, a identidade é construída sempre de modo estratégico e posicional. Entretanto,

o desejo de unidade do sujeito, a necessidade da crença em ser sempre mesmo, por mais improvável que isso seja de ser conseguido, cria a ilusão da autonomia frente ao mundo em que vive. A completude do sujeito seria uma ilusão, já que ninguém é do mesmo jeito para sempre, mas essa ilusão de completude por vezes é necessária para a composição das chamadas *narrativas do eu*.

Dessas *narrativas do eu* também fazem parte as configurações do gênero uma vez que, ser homem ou mulher, dentro da lógica binária que direciona a percepção mais usual dos indivíduos também inclui se afirmar como partícipe de um desses grupos e tal afirmação se faz, também, pela via da linguagem. Basta lembrar que, em termos linguísticos, a flexão das palavras indica a identidade de gênero do sujeito que enuncia ou a que o discurso se refere, marcando, assim, seu lugar de fala. No caso das coletâneas, apresentar-se com um eu que narra cenas sexuais e eróticas, também compõe a narrativa desse eu, que deve se reconfigurar identitariamente, como sujeito mulher que se posiciona.

Frequentemente, associa-se masculinidade e poder, feminilidade e passividade ou submissão. Tal associação é corriqueira nas sociedades patriarcais, no entanto, tal associação não é parte da "ordem natural das coisas" como poderia se pensar; é parte de um conjunto de expectativas de gênero a partir do qual se fundam as hierarquias, por meio dos valores culturalmente elaborados.

Segundo grande parte dos estudos teóricos sobre o assunto, parte-se de uma associação biológica, que resulta em desdobramentos dos quais o confinamento das mulheres à esfera improdutiva e sua redução ao corpo são as mais comuns. Assim, gesta-se, por exemplo, a imagem do homem provedor, aquele que detém o poder econômico e político e da mulher provida, aquela que deve receber do homem seu sustento e em troca deve cuidar de sua prole e manter-se subordinada material e psicologicamente. Gesta-se a imagem do homossexual afeminado, uma vez que por contestar os

parâmetros da masculinidade heteronormativa este deveria assumir uma *performance* feminina. Gesta-se também a imagem da mulher objeto sexual, aquela que pode prescindir de raciocínio e inteligência, em nome da satisfação da libido masculina.

Para alguns, nas sociedades arcaicas, estudadas por antropólogos e sociólogos, estaria a explicação para esse modelo a partir do que Jean Claude Levi-Strauss (1982) e Gayle Rubin (1975) chamaram de "tráfico de mulheres"[6]. Por meio do tabu do incesto, as mulheres deveriam ser trocadas para o casamento, sendo que, por meio desse "dar em troca", as mulheres é que se deslocavam de uma tribo a outra, para ficar sob tutela do marido. Em um texto chamado "Homens e mulheres ou a metade perigosa", Georges Balandier (1979) ressalta essa ambiguidade das mulheres como causa primeira de seu lugar na maioria das sociedades ocidentais.

> a sociedade feminina não é apenas a metade necessária e subordinada: é, também, a metade perigosa. O tema da *ambivalência*, constantemente incorporado às representações sobre a mulher, exprime esses dois aspectos indissociáveis; e não somente porque toda subordinação traz em si o risco da insubordinação. A mulher se resume a ser o "outro" próximo assim como o estrangeiro, o "outro" distante. E ambos, em razão de sua diferença, perigosos (BALANDIER, 1979, p. 64. Grifos no original).

[6] Segundo Adriana Piscitelli (2003), para Lévi-Strauss, "os sistemas de parentesco envolveriam a criação social de *dois* gêneros dicotômicos, a partir do sexo biológico, uma particular divisão sexual do trabalho, provocando a interdependência entre homens e mulheres, e a regulação social da sexualidade, prescrevendo ou reprimindo arranjos divergentes dos heterossexuais. Os indivíduos seriam marcados por gênero para garantir o matrimônio. Mas, segundo Rubin, gênero, no trabalho de Lévi-Strauss, não significaria *apenas* a identificação com um sexo, exigiria também que o desejo sexual seja dirigido ao outro sexo." A divisão sexual do trabalho criaria homens e mulheres e os criaria heterossexuais. Assim, a supressão do componente homossexual da sexualidade humana e, segundo Rubin, a opressão dos homossexuais, são produtos do mesmo sistema cujas regras e relações oprimem as mulheres.

Mesmo tendo sido pensadas em relação a coletividades específicas, as formulações de Balandier são interessantes ao demarcar o "lugar estrangeiro" da mulher, construído a partir da diferenciação anatômica entre os sexos.

Se a identidade de gênero também se constrói por meio das formulações discursivas que constituem a coletividade humana, há a necessidade de se promover uma percepção menos essencialista desta categoria. Para Judith Butler (2003, p. 59): "o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser". É por isso que a maioria das pessoas acha natural certos comportamentos, o que se chama de *naturalização*, ou seja, a crença de que as relações humanas são parte da chamada natureza humana, esta determinaria naturalmente relações assimétricas de poder, já previstas e reguladas como parte natural do processo.

Como parte das relações assimétricas de poder, torna-se relativamente fácil perceber que o acesso das mulheres aos bens de cultura, ao espaço público e à linguagem esteve restrito no contexto patriarcal. Fadadas ao mutismo ou à tautologia, as mulheres nem sempre tiveram voz suficiente para se expressar, muito menos para criar com a qualidade estética reconhecida pelos padrões usuais. Segundo Michel Foucault (2002, p. 09 et passim), um dos mais evidentes procedimentos de exclusão é a interdição, cujo mecanismo primordial encena um jogo entre três tipos de exclusão: *o tabu do objeto*, *o ritual da circunstância*, *o direito privilegiado* e exclusivo do sujeito que fala. A combinação desses três elementos resulta no fato de que "não se pode dizer tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa" (FOUCAULT, 2002, p.09), portanto, de que não se pode dizer tudo a todos.

Assim, a questão do acesso às potencialidades da língua, bem como a não-restrição a temas considerados apropriados à fala feminina constitui uma reivindicação que incluiu posturas transgressoras e de desafio ao cânone literário, quando se pensa no texto escrito por mulheres. A revisão do cânone passa também pela revisão da história literária que, segundo Ria Lemaire (1994, p. 58) tem se orientado em duas linhas básicas: "a sucessão cronológica de guerreiros heroicos" e "a sucessão de escritores brilhantes".

Para uma revisão desses parâmetros de valoração, o primeiro movimento é compreender que para a crítica literária aspectos como gênero, classe social, proposta temática dentre outros podem ser decisivos para a inserção ou exclusão de um texto, por mais extraliterários e paratextuais que possam parecer. Necessário é também entender que os julgamentos de valor não são neutros, ou orientados apenas pela intenção crítica de se reconhecer o objeto estético.

Pierre Bourdieu (2003, p. 283) nos lembra que não existe "olhar puro" para a arte. Muito pelo contrário, há uma sociologia do olhar estético que produz a necessidade e as condições para o reconhecimento e apreciação de um objeto como um objeto estético. Assim, "o objecto de arte é um artefacto cujo fundamento só pode ser achado num "mundo de arte" (*artworld)*, quer dizer, num universo social que lhe confere o estatuto de candidato à apreciação estética". Isto é o mesmo que afirmar que o campo artístico cria a atitude estética sem a qual ele não sobrevive e não adquire inteligibilidade. A inteligibilidade da arte depende, portanto, da existência de um olhar que, inventado como puro e isento de comprometimento ideológico, pode ser facilmente desmontado e percebido como um "olhar treinado" para perceber e distinguir o que é um objeto de arte:

> A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as

> duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas. Pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte (BOURDIEU, 2003, p. 285-286).

Considerando o citado, a tarefa apropriada para a crítica literária feminista, seria alterar o modo como o olhar estético avalia certas produções, sejam elas de autoria feminina ou não. O texto literário, como objeto estético, não se exime desses mesmos preenchimentos, e pelo reverso, dessas mesmas lacunas; há sempre um olhar sobre o texto, e este olhar é situado. Olha-se de um determinado ponto e esse ponto modifica os modos de ver. O olhar tradicional e conservador sobre o texto literário jamais viu a produção erótica de mulheres como algo "previsto", daí a impostura atribuída a essa produção. A tradição misógina nas diversas áreas do conhecimento muitas vezes traduziu essa impostura em perseguição e desqualificação das mulheres, por afrontar os "valores estéticos intrínsecos", prerrogativas da Literatura universal, responsável por retratar os grandes problemas do Homem.

Rita Terezinha Schmidt (1999, p. 36) formula muito bem essa questão ao ponderar que uma das principais funções da crítica literária comprometida com as questões do gênero e do feminismo é resgatar a memória dos textos escritos por mulheres:

> o resgate está relacionado com a recuperação da produção literária de autoria feminina do passado, relegada por uma tradição crítica incapaz de assumir os preconceitos inerentes aos seus métodos e que, sistematicamente a

> menosprezou sob o argumento de foi e continua sendo uma produção deficitária ou inferior em relação ao perfil de realização de obras modelares, coincidentemente, de autoria masculina. Trata-se, portanto, de dar visibilidade à autoria feminina e assim, reconstruir a voz da mulher e suas representações no contexto da natureza gendrada da autoridade/ paternidade cultural que funda o prestígio da função autoral.

A questão do prestígio da função autoral ligada ao ato de criar compreendido como atividade masculina é algo que sempre marcou as discussões e a recepção da escritura de mulheres. Não há apenas um caso de escritoras que, já no século XX, tiveram suas obras lidas com desconfiança por se acreditar que se tratavam de homens... Isso acorreu com Raquel de Queiroz, Clarice Lispector, Hilda Hilst cuja complexidade e densidade da obra ficcional ou poética fez a crítica da época desconfiar da autoria feminina dos textos. Para Elaine Showalter (1994, p. 27) "as conexões entre a textualidade e a sexualidade, gênero literário e gênero, identidade psicossexual e autoridade cultural" sempre estiveram sombreadas, disfarçadas. Com a capa da neutralidade da valoração da literatura encobriu-se ou minimizou-se a capacidade intelectual e criadora das mulheres, fazendo-as crer, elas próprias, em sua incapacidade.

Retomando as condições de produção dessas duas coletâneas iniciais, podemos considerar que as mesmas também advogam essa "capacidade" para a escrita do erótico, nem sempre reconhecida como legítima pela sociedade patriarcal, para quem a sexualidade feminina tem sido tradicionalmente associada à propriedade privada, à passividade e a todos os tipos de restrição verbal.[7] O

[7] Lembre-se de que as restrições tradicionais ao uso da linguagem, sendo as mulheres cerceadas quando à utilização de vocabulário obsceno, como palavrões e códigos sexuais linguísticos.

texto da orelha de *Muito prazer* (1982) diz: "Escritores que falam sobre sexo é a regra, escritoras falando de sexo já vira exceção. A literatura feminina sempre esteve ligada aos tons róseos, às amenidades, às abstrações assépticas, o que, naturalmente, nem sempre correspondeu à verdade"[8]. De fato, correspondeu bem mais a estereotipia de gênero e às expectativas coletivas sobre a feminilidade do que a determinações naturalmente pertencentes às mulheres e, por conseguinte, às mulheres escritoras. Pode-se considerar que as mulheres, de acordo com uma cultura de expectativas de gênero, foram/são mais diretamente atingidas pelo que Foucault (2001) chama de dispositivo da sexualidade, no ambiente ocidental. O primeiro paradoxo desse dispositivo é que, falando sobre o não-falável [o sexo] de forma neutra, objetiva-se o não-envolvimento subjetivo e afugenta-se o perigo. No entanto, quanto mais não dizível é o sexo, mas ele se valoriza e é mercantilizado, vendido, e valorizado como "o segredo" e, como tal, seu poder é irrepreensível. O segundo paradoxo é que, nessa assepsia de consultório, o sexo passa a ser o "sexo dos outros", separado da experiência subjetiva do indivíduo que, mesmo tendo ouvido falar desse segredo de forma clara e didática não o associa tranquilamente a sua vida particular, ou, interpreta sua vida particular como algo totalmente separado do que se diz publica e autorizadamente ou não sobre o sexo.

O olhar de fora o sexo está mesmo na raiz daquilo que entendemos como pornografia: é Robbe-Grillet que ironicamente afirma, em um aforismo, "pornografia é o erotismo dos outros" (MORAES & LAPEIZ, 1985, p. 08). Como parte de uma sociabilidade de gênero afinada patriarcalmente, mulheres seriam parte secundária e subordinada da experiência sexual de outrem e não de si próprias. A inversão ou desconstrução dessa lógica naturalizada

[8] Como o texto da orelha não está assinado, podemos pressupor que seja de autoria da organizadora.

produz a transgressão. Assim, na mesma perspectiva, a apresentação de *O prazer é todo meu* (1984), também reproduzida abaixo na íntegra, demarca essa contraposição entre o que se espera das mulheres e o que elas são capazes de produzir em termos de transgressão, dando por certa a consolidação do movimento de entrada no campo da ficção erótica, ao usar verbos no passado e indicar esse mesmo passado como contexto de restrições de certos temas à fala feminina na literatura:

> Há poucas décadas, o tema erotismo como tantos outros nos eram vedados, embora subsistisse, desde milênios, como um insuspeito, subterrâneo manancial, a fluir, silencioso e simétrico, paralelo às vozes masculinas que rugiam (e ainda rugem) na superfície: "Quem entende as mulheres?" – queixavam-se. Muito engraçado. Apesar de intimamente (e como) ligados, estávamos incomunicáveis. Como peixes num mesmo aquário, separados pela parede de vidro das imposições de um sistema patriarcal que necessitou sacrificar o indivíduo para garantir a manutenção e estabilidade do sistema. Por isso, perdemos por muito tempo. Todavia, com o vertiginoso avanço da tecnologia, da ciência da engenharia genética, num curtíssimo período pudemos observar a sistemática de demolição dessa parede. Há muito a tal parede foi retirada, mas é como se ainda estivesse lá, temerosos de ultrapassar esses limites assombrados pela impalpável muralha do hábito, do preconceito, dos valores que já não mais acreditamos. De qualquer forma, é um bocado perigoso. O mesmo que gritar a três metros dum *iceberg* fantasma: em segundos, a imensa massa de gelo se pulveriza, porquanto toneladas de massa líquida se precipitem sobre nós, tumultuando e confundindo os mares. Enfim, há lugar para todos na História. Principalmente os audaciosos e desastrados. De forma que, feito os demiurgos, a gente solta as águias e sabe-se lá onde vão pousar. Através de MUITO PRAZER estabelecemos contato. O PRAZER É TODO MEU demonstra que fomos plenamente correspondidas. E já não faz mais sentido

> dizer “estamos resistindo” quando somos (sempre fomos) irresistíveis. Em todos os sentidos. Porque o prazer também é nosso. (DENSER, 1984, p. 5. Grifos no original).

A parede de vidro a que Márcia Denser se refere metaforiza todas as amarras de gênero nas quais se baseiam as hierarquias entre homens e mulheres, uma vez que, criando “metades opostas”, o binarismo de gênero atua violentamente sobre a parte feminina, restringindo suas ações e relegando-a ao silêncio. O contexto dos anos 1980 no Brasil é marcado pelas modificações comportamentais advindas das décadas anteriores, de modo que, em um mundo pré-AIDS, as possibilidades de interação sexual livre, com a disseminação da pílula contraceptiva e a mudança significativa na condição feminina (consolidação do movimento feminista, participação no mercado de trabalho e possibilidade de divórcio, por exemplo) garantem que tais reivindicações cheguem ao campo da literatura com força total.[9] Soltar as águias e não saber onde vão pousar, essa imagem é bem significativa da atitude que orienta a publicação: a partir da libertação pelo voo, a escolha do destino e paragem caberia apenas às mulheres.

A autora afirma que a publicação de *Muito prazer* (1982) havia aberto o caminho para a demarcação do espaço das escritoras nessa modalidade, de modo que a recepção positiva teria possibilitado a continuidade do projeto com o sequencial *O prazer é todo meu* (1984). Por meio de jogos de palavras, Márcia brinca com o termo prazer, cruzando o sentido da expressão de cumprimento, frequentemente utilizada em interações sociais de apresentação, como a indicar que o público precisa ser apresentado a essa

[9] Em décadas anteriores, algumas autoras já haviam se lançado à escrita do erótico, em projetos individuais, como a própria Márcia Denser (*Diana Caçadora*; *O animal dos motéis*), Clarice Lispector (*A via crucis do corpo*), Cassandra Rios (*Volúpia do pecado*; *Carne em delírio* e outros). Cf. BORGES (2013a).

produção, com o sentido da satisfação advinda das relações sexuais, indicando que é chegada a hora de as mulheres gozarem tanto o prazer do sexo quanto o prazer da escrita do sexo, entendidos como similares.

Um estudo sobre a recepção dessas coletâneas não foi possível de modo efetivo, no entanto, o texto da orelha de *O prazer é todo meu* (1984) pode ser lido como uma chamada direta aos leitores e leitoras, apelando para estratégias de criação de promessas de prazer sensorial com a leitura do livro: "Se você está lendo essa orelha na livraria (que é o lugar adequado para se ler uma orelha de livro) e espera que ela lhe dê algum conselho, não perca tempo: leve o livro para casa e vá direto aos 17 contos. Qualquer que seja o tipo de emoção que você estiver procurando, suas possibilidades de encontrá-lo aqui devem ser multiplicadas por 17" (MANSUR, 1984, texto de orelha). A promessa de delícias e prazeres continua na associação com a identidade das escritoras e seus estilos diferenciados no tratamento do erótico ficcional, ressaltando que, não é pelo fato de serem mulheres que se encontrarão no livro textinhos água-com-açúcar:

> Atraído pelo fato de serem contos eróticos escritos por mulheres – e confundindo, quem sabe, autoras com personagens – você talvez pretenda, durante a leitura, alimentar ainda mais suas fantasias. Pois aí você também terá (agradáveis) surpresas: *há personagens narradores, que falam na primeira pessoa... e são homens*; há lésbicas e rainhas solitárias; há casais e há triângulos amorosos. (MANSUR, 1984, texto de orelha. Grifo meu).

Sendo uma coletânea que assevera a capacidade e talento das mulheres para a ficção erótica, o texto parece direcionar-se ao leitor masculino: aparentemente tenta convencer esse leitor de que a versatilidade das escritoras não contempla apenas o universo feminino, mas abarca, agora, uma teia de relações afetivas e eróticas

em leque variado, inclusive extrapolando os envolvimentos heterossexuais e, sobretudo, "entrando na pele" dos homens, tendo em vista a criação de personagens narradores masculinos por escritoras mulheres. A análise de apresentações, orelhas e capas (Anexo) contribuem para criar o ambiente de circulação das coletâneas: a apresentação estabelece o campo político em que a escrita transita, de atividade estética ou formal, para atividade de resistência no âmbito das investiduras de gênero. A capa de *O prazer é todo meu* (1984) apresenta componentes simbólicos tradicionalmente associados ao feminino, como a maçã e a flor; entretanto, o seio desnudo e a caravela ao fundo são índices da transgressão. Em seu conjunto, os paratextos e todo o projeto das duas coletâneas pretende instigar a leitura do erotismo por um viés desconstrutor da tradição masculina para esse gênero.

As falas dos contos: fabulações do sexo e do desejo

De que falam os contos das coletâneas? Que temas e situações a ficção selecionada para compor esses livros privilegia? Uma discussão aprofundada dos critérios de seleção de autoras para as duas coletâneas, bem como um estudo que esgote todas as tramas e soluções narrativas, personagens e circunstâncias dos contos (11 + 17), bem como seus atributos composicionais fugiria ao espectro desse trabalho. Cada uma das narrativas merece abordagem individualizada e exclusiva, pretendida no decorrer de trabalhos futuros. Entretanto, podemos afirmar que as escritoras que compõem o quadro da produção das mesmas mesclam posições de reconhecida inserção no cânone, com posições de apresentação quase de estreia de algumas escritoras menos conhecidas à época:

Muito prazer:
Cecília Prada;
Cristina de Queiroz;
Judith Grossmann;
Márcia Denser;
Marina Colasanti;
Myriam Campello;
Olga Savary;
Rachel Jardim;
Regina Célia Colônia;
Renata Pallottini;
Sônia Coutinho.

O prazer é todo meu:
Cecília Prada;
Cristina de Queiroz;
Edla Van Steen;
Judith Grossmann;
Julieta de Godoy Ladeira;
Lya Luft;
Lygia Fagundes Telles;
Márcia Denser;
Myriam Campello;
Nélida Piñon;
Olga Savary;
Rachel Jardim;
Regina Célia Colônia;
Renata Pallottini;
Sônia Coutinho;
Sônia Nolasco Ferreira;
Tânia Jamardo Faillace.

O número de escritoras da segunda é maior em relação ao da primeira, indicando esse percurso de crescimento e consolidação da proposta inicial, mesmo que algumas escritoras se repitam nas duas coletâneas. Apenas para tentar entender como o comprometimento com a ruptura das expectativas de gênero funciona na estrutura interna dos livros, faremos uma rápida incursão sobre

alguns contos de ambas as coletâneas. Em "A chave na fechadura", de Cecília Prada, esta é abertura do conto:

> Erotismo? O que você quer dizer com isso? O amontoado carnal de seios-nádegas-coxas exibidos nas bancas? Eros? O deusinho grego desocupado? Eros, volúpias, volutas, devem ser coisas muito redondas talvez círculos de fumaça se dissolvendo no ar. Ou rendas francesas, freiras violadas, clichês adolescentes-versus-mulher madura, coristas nuas de meias pretas, essas coisas? [...] Como é meu erotismo? Das zonas ditas erógenas, parece que três na mulher – assim em geral nos delimitam, os tecnocratas da sensibilidade – os que nos dizem de cá para lá, dali até aqui, botõezinhos de carne ou de sensibilidade para apertar na hora certa... Das zonas ditas erógenas a que prefiro é a zona *de leve*. É essa mão que acaricia – a pele tão viva e nas pontas, e úmida e esperando, reconheço-me – mão de leve, asa de borboleta, mão peluda embora de homem roçando-me e de repente! ah! um apertão, uma chamada violenta, assim sou eu pré-gozando a posse na mão que desliza macia e pode se tornar (quase) senhora de mim, mão que se fecha, que me tem, que me agarra, e neste agarramento eu me sentindo mais *eu*. É você – diz a mão que possui minha carne. E o corpo que a possui, num momento posterior: ei-nos, nós dois com existências indiscutíveis. O estar-na-cama pode ser o estar-no-mundo... (PRADA, 1982, p. 9-10).

A narradora é convidada a falar de sua vida erótica por e para um interlocutor ausente do texto [no entanto presente na cena, pelas contínuas remissões à sua presença física] e decide narrar a história de seu casamento e de sua separação, focando na vida sexual do casal, no distanciamento que se estabeleceu entre ambos, no pouco-à-vontade que sempre a acompanhou na reivindicação do prazer negado pelo companheiro, sempre "seco, rígido e ansioso" (PRADA, p. 14) na hora de *fazer o amor.* Até que em um momento de pseudo-reconciliação, ela o convida a vir para casa

mais cedo para fazerem sexo e diante da "ousadia" da esposa, ele reage de modo severo e agressivo: "O que significa isso? O que você quer dizer com isso? Isso: assim forte, o vozeirão do macho que não se rende" (PRADA, p. 15) como se de fato não entendesse que a mulher pudesse ter a iniciativa do ato sexual externando seu desejo. Após a separação e de vários casos, essa voz narradora, ferida para sempre em sua autonomia de corpo e desejos, ainda tem a impressão de que a chave vai se virar na fechadura, indicando o retorno do marido.

Ter a posse de seu corpo e de sua vida sexual, realizar desejos sem pudor: a restrição a ações aparentemente simples tem se formulado, no âmbito das relações de gênero e da construção da sexualidade feminina ocidental, como impedimento para a autonomia das mulheres. O conto de Cecília Prada, menos do que configurar as figuras retóricas do erotismo das quais nos fala Roland Barthes (1999) ou as cenas de que nos fala Dominique Maingueneau (2010) tão comuns ao gênero narrativa erótica, aciona uma fabulação narrativa na qual os papéis de gênero, relacionados ao exercício da sexualidade e ao cruzamento entre autonomia corporal na busca do prazer ocupam o primeiro plano. Ao se colocar como narradora, a voz que organiza o texto, em termos da revisão do casamento e do momento em que este acabada pelo descompasso sexual entre os parceiros, adota o lugar feminino do casal, ou seja, da esposa incompreendida a respeito de seus desejos e urgências sexuais.

Recentemente encontrei, navegando na *wide world web*, sem indicação de autoria, um texto que associava a etimologia do verbo falar, na conjugação da primeira pessoa [falo], com o termo *phallus*, atribuindo a origem do verbo falar a *falus*, em latim, ou seja, o pênis, para argumentar que o ato de falar é masculino e o de ouvir é feminino[10]. A associação falo/fala se associa à matriz patriarcal

[10] De forma análoga, o texto atribuía tal associação a Rubem Alves, no entanto, não foi possível rastrear a autoria.

na qual as mulheres devem ser faladas pelos homens. Considerando esse aspecto, os contos dessas duas coletâneas pioneiras, têm o propósito de mostrar que se o verbo feminino que se faz carne no texto, e é diverso do masculino, isso se dá pela capacidade de se colocar na pele do outro e não por pertencer a um determinado conjunto de corpos.

Ao indicar que esse *phallus* não as representa nem satisfaz as exigências discursivas do erótico para o feminino, os textos esgarçam investiduras de gênero ao colocar em cena as questões que perpassam a condição feminina nos anos 1980. O casamento sem prazer de Cecília Prada, a relação com uma grande diferença de idade, em "Mulher sentada na areia", de Renata Pallotinni (1982, p. 80), a dominação do corpo e da vontade feminina pelo sexo em "As sensações totais", de Cristina de Queiroz (1982, p. 17), a insinuação da exploração e do abuso sexual em "Menina de vermelho a caminho da lua", de Marina Colasanti (1982, p. 49); a relação lesbiana entre amigas casadas em "intimidade", de Edla Van Steen (1984, p. 21) ou o ato de escrever ficção erótico-pornográfica, em "Cenas de sexo explícito", de Myriam Campello (1984, p. 70).

Mais importante do que mapear se o falar feminino é ou não diverso do masculino, importa perceber que estas antologias indicam a necessidade de um lugar para essa fala. Se elas reeditam estereótipos do erotismo masculino ou se rompem com a tradição ao inserir uma linguagem que, por ser tomada como feminina, também reenvia aos mesmos estereótipos, já se torna uma questão secundária. Importa pensar que a essas antologias, posteriormente, vão assumir menos uma postura que poderíamos chamar de "militante" e apresentam proposta mais comercial, como *50 versões de amor e prazer*, de 2012, ou uma coletânea com público feminino específico como *Elas contam*, contos lesbianos, o que indica uma conformação da zona de circulação e tolerância de textos eróticos escritos por mulheres.

Talvez coubesse também pensar: para que servem antologias? Quais critérios norteiam sua publicação? Em que ponto do campo literário as antologias se imiscuem para formar uma cartografia da escrita erótica de mulheres ao mostrar recortes da produção de escritoras? Que tipo de visibilidade a figuração em uma antologia confere a uma escritora? A neutralização da ênfase na autoria não é, no entanto, algo que se observe. Em todas as antologias, para as quais não há espaço para uma análise mais detida nesse trabalho, o fato de que são mulheres escrevendo é o que norteia a reunião dos textos. Percebemos a complexidade do que nos propomos a discutir e ainda falta muito do percurso a ser cumprido... Deti-me em apenas duas antologias em um conjunto que compreende centenas de escritoras.

Mas por hora, lembrando Bataille (2004) que nos aponta o fato de que, no mundo humano, o erotismo é aquilo que coloca o "ser em questão", as questões que essas antologias eróticas nos colocam permanecem e nos instigam a pensar. Ainda que de forma breve, o percurso aqui apresentado indica os movimentos de uma escrita do erótico em termos de uma afirmação da voz feminina. Mesmo que suas variadas nuances não permitam a uniformidade do gênero, suas abordagens permitem perceber que as mulheres podem estar na sua própria pele, sentindo o arrepio, de medo ou de prazer, que a escrita do erotismo pode proporcionar. Esse olhar para a literatura erótica, no sentido de produzir a presença das mulheres nesse texto, como leitoras, escritoras e estudiosas do gênero é também um modo de se exercitar o feminismo uma vez que esse deslocamento empodera as mulheres do ponto de vista de sua sexualidade e da expressão do erotismo.

O que querem mesmo as mulheres ao cartografar o erótico suas supostas vozes "vaginais"? Por hora, novamente, não caberia ou saberia dizer se esta é a questão fundamental a ser decifrada, e encerro minhas considerações com um poema de Alice Ruiz que

poderia ser tomado como o indicativo da inserção cada vez maior das escritoras no campo do erotismo e de suas variações. As mulheres parecem querer cada vez mais voz e mais vez, e mais vezes. Isto porque, como diz a poeta: "Depois que um corpo/ Comporta outro corpo/ Nenhum coração/ Suporta o pouco."

Referências

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BALANDIER, Georges. Homens e mulheres ou a metade perigosa. In: _____. *Antropo-lógicas*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p. 19-66.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1999.

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* São Paulo: Arx, 2004.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina*: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Mulheres, 2013a.

_____. Literatura em perspectiva de gênero: abordagens teóricas e leituras. In: BORGES, Luciana; DIAS, Luciana O.; CARRIJO, Silvana A. B. *Gênero, linguagens e etnicidades*. Goiânia: FUNAPE, 2013b, p. 59-77.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COELHO, Luisa. (Org.). *Intimidades*: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas. Rio de Janeiro: Record, 2005.

DENSER, Márcia. (Org.). *Muito prazer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

_____. *O prazer é todo meu*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

FACCO, Lúcia et. al. (Org.). *Elas contam*. São Paulo: Editora Corações e Mentes, 2006.

FERNANDES, Rinaldo de. *50 versões de amor e prazer*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomás Tadeu. (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. p.

HORTA, Maria Teresa. Entrevista [a Catarina Pires]. *Magazine Notícias*. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/maria-teresa-horta/>. Acesso em: 02/12/2014.

LEAHY, Cyana. (Org.). *Todos os sentidos*: contos eróticos por mulheres. Niterói. CL Edições Autorais, 2003.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. "O feminismo como agente de mudanças no campo literário". In: STEVENS, Cristina (Org.). *Mulher e literatura – 25 anos*: raízes e rumos. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, p. 183-207.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MANSUR, Gilberto. Contos eróticos femininos [Texto de orelha da coletânea *O prazer é todo meu*]. In: DENSER, Márcia. (Org.). *O prazer é todo meu*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

PISCITELLI, Adriana. "Comentário". *Cadernos Pagu*, 2003, n. 21, p. 211-218.

PORTAL JusBrasil. A trajetória do divórcio no Brasil: A consolidação do Estado Democrático de Direito. Disponível em: http://ibdfam.jusbrasil.

com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito. Acesso em: 11/11/2014.

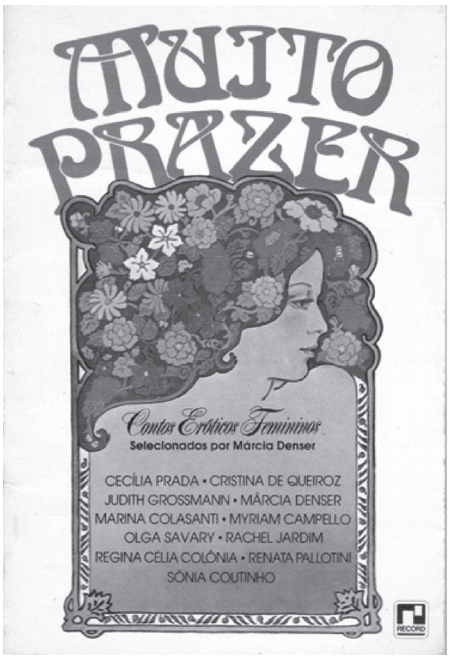
RUBIN, Gayle. "The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex". In: REITER, Rayna (Ed.) *Toward an anthropology of women.* New York: Monthly Review Press, 1975.

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, p. 23-40.

SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem". In: HOLLANDA, Heloísa B. (Org.). *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, Tomaz T. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

VEIGA-NETO, Alfredo. Olhares... In: COSTA, Marisa Vorraber. *Caminhos investigativos*: novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 23-38.



Capas: *Muito prazer* (1982) e *O prazer é todo meu* (1984)

ENTRE INTEGRAÇÃO E RECUSA: a vivência do trânsito cultural pela voz feminina

Márcia de Almeida
(UFJF)

Este trabalho pretende investigar uma vertente contemporânea da literatura italiana que, ciente dos deslocamentos dos indivíduos entre nações e culturas diversas, discute a viabilidade de novas construções identitárias e de uma nova cartografia literária mundial. Como exemplo, propõe-se uma leitura do romance *Rhoda*, de Igiaba Scego.

A escritora nasceu em Roma, em 1974, onde se estabeleceram seus pais após a fuga do regime ditatorial de Siad Barre na Somália, ex-colônia italiana na África. Sua obra, além de testemunhar a afirmação de uma literatura pós-colonial em língua italiana, oferece ao leitor uma análise amadurecida das possibilidades e dificuldades de integração dos migrantes à realidade de um mundo globalizado.

Autora de *Rhoda* (2004), mas também de *Oltre Babilonia* (2008), *La mia casa è dove sono* (2010) e do recentíssimo *Roma*

negata: percorsi postcoloniali nella città (2014), o último em parceria com Rino Bianchi, Igiaba Scego seria considerada uma escritora migrante de segunda geração, na definição de Armando Gnisci (2006), importante divulgador dessas novas manifestações literárias.

Atento a essas produções, Gnisci faz uma tentativa de organizá-las e reconhece dois momentos: uma primeira fase, que contempla produções de escritores que migraram para a península em busca de melhores condições de vida, e uma segunda geração, composta, principalmente, por autores, filhos de migrantes, já nascidos na Itália.

Embora se reconheçam as diversidades próprias de cada produção singular, os primeiros textos teriam como características comuns um forte apelo autobiográfico, a tematização da questão identitária e uma denúncia dos empecilhos à integração à nova realidade cultural. Além disso, não seria rara a colaboração de jornalistas e escritores italianos na própria redação das obras, visto que alguns autores não se sentiam aptos à expressão escrita em língua italiana, mesmo entre aqueles provenientes da Somália, Etiópia ou Eritreia, ex-colônias italianas na África.

Em uma comunicação apresentada durante um congresso em 2004[11], Igiaba Scego salienta que as grandes editoras italianas perceberam que "uma literatura exótica-engajada podia vender e render"[12] (SCEGO, 2004') e conclui que os primeiros anos da década de 90 "viram, assim, o nascimento de muitos textos migrantes publicados por editoras importantes"[13] (SCEGO, 2004'). Como exemplo de sucesso editorial, podemos citar *Io, venditore di elefanti*, de Pap Khouma, de origem senegalesa, escrito com a

[11] Trata-se do IV Forum Internazionale sulla Letteratura della Migrazione.
[12] São minhas as traduções do italiano para o português. Texto original: "una letteratura esotica-impegnata poteva rendere e vendere."
[13] Texto original: "hanno visto così la nascita di molti testi migranti e per case editrici di tutto riguardo."

colaboração do jornalista Oreste Pivetta, que, publicado pela Garzanti em 1990, está na oitava edição.

Quanto à chamada produção de segunda fase, Scego constata um amadurecimento das produções literárias e afirma que

> A maior mudança se percebe nos próprios autores. Chega-se a uma escritura mais madura, mais atenta; se dispensam os co-autores, se escreve diretamente em italiano sem mais necessidade de intermediários, [...] se abandona o autobiografismo restrito.[14] (SCEGO, 2004')

Com o passar dos anos e o mencionado amadurecimento dessas produções, que crescem em número e se afirmam pela qualidade, novos estudos e novas definições vão surgindo, embora essa nova literatura ainda seja objeto de pesquisa relativamente recente para teóricos e críticos italianos.

Assim, a pesquisadora Daniela Brogi recusa a definição de "escritores migrantes de segunda geração", afirmando que

> Em um país onde [...] os filhos dos imigrantes já constituem um terço da população abaixo dos trinta anos, há algo que se torna problemático na definição "escritores italianos de segunda geração" que [...], por muitos aspectos, poderia se tornar uma expressão [...] ofensiva, desvalorizadora, porque corre o risco de manter o autor assim definido em uma condição de *second class citizen* – usando o famoso título de Buchi Emecheta – , e, de qualquer modo, corre o risco de reduzir o sujeito a objeto: depositário de uma identidade heterônoma, ou seja, completamente vivida e reconstruída por um outro, ao contrário de ser autodeterminada e autodefinida. (BROGI, 2011)[15]

[14] Texto original: " Il più grande cambio è proprio negli autori. Si approda ad una scrittura più matura, più attenta; si abbandonano i co-autori, si scrive direttamente in italiano senza più bisogno di intermediari, [...] si abbandona l'autobiografismo stretto."

[15] Texto original: "In un paese dove [...] i figli degli immigrati costituiscono già un terzo della popolazione sotto i trent'anni, c'è qualcosa che ormai fa problema

E, nos últimos anos, as pesquisas parecem apontar para uma tendência a investigar essas produções sob a ótica dos estudos pós-coloniais. É o que fazem, por exemplo, as pesquisadoras Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, organizadoras de *L'Italia post-coloniale* (2014), não sem antes explicar a opção por esse paradigma, visto que reconhecem as controvérsias em torno do termo "pós-colonial".[16]

Ainda no texto anteriormente citado, Igiaba Scego, baseada em sua própria experiência, chama a atenção para um fato que caracterizaria os escritores seus contemporâneos: a convivência e, contemporaneamente, a cisão entre duas culturas diversas. Ela diz:

> Geralmente os escritores de segunda geração nasceram aqui, no *Bel Paese*. Ou se não nasceram, vieram para cá muito pequenos. [...] Somos filhos daquela geração de migrantes que chegou à Itália nos anos 70/80. Frequentamos as escolas italianas, tivemos uma formação cultural italiana, vivemos parte da nossa vida em um *habitat* italiano (digo parte porque a casa para um escritor de segunda geração não é um *habitat* italiano ou é apenas em parte). Então, somos italianos em tudo e para tudo. Não somos diferentes dos vários Andrea, Luca e Gaetano. Vimos a Itália vencer a Copa do Mundo de 82, [...].Havia, porém, em

nella definizione 'scrittori italiani di seconda generazione' che [...] per molti aspetti potrebbe diventare un'espressione [...] offensiva, svalutativa, perché rischia di mantenere l'autore così indicato in una condizione di *second class citizen* – per usare il famoso titolo di Buchi Emecheta -, e in ogni caso rischia di ridurre il soggetto a oggetto: depositario di un'identità *eteronoma*, cioè tutta vissuta e ricostruita da un altro piuttosto che autodeterminata e autodefinita."

[16] Não existe consenso quando se trata de especificar esses escritores. Daniela Brogi (2011) propõe que, no caso de autores com origem africana, como Scego, se utilizem as seguintes nomenclaturas: escritor afro-italiano e literatura afro-italiana. A escritora Taiye Selasi (2014), nascida em Londres, de origem ganesa e nigeriana, criou o termo afropolitano, propondo a junção de africano e cosmopolita, classificação rechaçada por outros escritores, como Emma Dabiri (2014) e Alain Mabanckou (2014). Para Caterina Romeo (2012), no caso de produções como a de Igiaba Scego, é preferível o uso do termo literatura africana italiana.

> nós uma diferença: a nossa origem migrante. Bebemos, junto com o leite materno, mundos longínquos, exóticos, que, porém, nos pertenciam intimamente. No meu caso, era a Somália: em casa vivia a cultura somali e a religião islâmica. Falava a língua somali, comia a comida somali, fazia as orações a Alá e não a Jesus. Vivia de fato uma cisão [...].[17] (SCEGO, 2004')

Essa questão identitária, essa fragmentação e, ao mesmo tempo, composição, acaba perpassando as produções literárias, como acontece em *Rhoda*, primeiro romance de Igiaba Scego, que já havia publicado *Salsicce* (conto vencedor do prêmio para escritores migrantes Exs&tra 2003), *La strana notte di Vito Renica* (conto publicado pela revista El-Ghibli em 2004), *La nomade che amava Alfred Hitchcock* (livro para crianças publicado pela Sinnos em 2003).

Rhoda estrutura-se em cinco capítulos, cada um subdividido em quatro partes segundo o nome dos principais personagens – Aisha; Pino; Barni & Faduma; Rhoda – cujas histórias são narradas em terceira pessoa, com exceção dos subcapítulos destinados a Rhoda, nos quais a autora utiliza a primeira pessoa. Ao final da narrativa há um glossário, que explica as palavras em somali e árabe, inseridas na narrativa, e algumas receitas da culinária típica da Somália.

[17] Texto original: "Spesso gli scrittori di seconda generazione sono nati qui, nel Bel Paese. O se non sono nati, ci sono venuti da molto piccoli [...]. Siamo figli di quella generazione di migranti approdata in Italia negli anni 70/80. Abbiamo frequentato le scuole italiane, abbiamo avuto una formazione culturale italiana, abbiamo vissuto parte della nostra vita in un habitat italiano (dico parte perché la casa per uno scrittore di seconda generazione non è un habitat italiano o lo è solo in parte). Quindi siamo italiani in tutto e per tutto. Non siamo diversi dai vari Andrea, Luca e Gaetano. Abbiamo visto l'Italia vincere i mondiali di calcio dell'82 [...]. Però in noi c'era una differenza, la nostra origine migrante. Abbiamo succhiato con il latte materno mondi lontani, esotici che però ci appartevano nell'intimo. Nel caso mio era la Somalia: a casa vivevo la cultura somala e la religione islamica. Parlavo il somalo, mangiavo il cibo somalo, facevo le preghiere ad Allah e non a Gesù. Vivevo di fatto una scisione [...]."

Essa estrutura formal, com os nomes dos personagens como títulos, reitera a cisão/composição identitária da qual vínhamos tratando, pois é principalmente através da construção prosopográfica que a autora, ao mesmo tempo em que revisita as tradições culturais da Somália, oferece ao leitor uma análise amadurecida dos obstáculos e possibilidades de integração dos migrantes à realidade européia.

Simbolizando as dificuldades de integração, temos o personagem Barni, uma viúva sem filhos, há anos estabelecida na Itália, onde trabalha como faxineira para se manter e enviar dinheiro ao irmão Daud, que tem uma grande família na Somália e passa necessidades devido à guerra civil, iniciada em 1991. É Barni que acolhe, em Roma, as sobrinhas órfãs, Aisha e Rhoda, que até 1990 viviam com o tio na África.

Barni não se sente confortável entre os italianos, que ela chama de *gaal*, que hoje, na língua somali, é sinônimo de homem branco, europeu, ocidental. Ela apenas suporta a sua situação para honrar seu compromisso com a educação das sobrinhas e com a sobrevivência da família na terra de origem, como percebe-se no seguinte fragmento:

> Não gostava de trabalhar nas casas dos *gaal*. Mas trabalhava. Era necessário pensar em quem tinha ficado na Somália. Havia a guerra, ninguém trabalhava, e seu dinheiro era importante. Os seus sobrinhos tinham podido frequentar as aulas de Corão e de inglês graças ao seu dinheiro e, depois, dessa forma, Daud, seu irmão não precisava se matar para arranjar comida para a família. [...] Por isso suportava as várias senhoras Matilde [...]. Tinha um objetivo. Não podia ceder, não podia permitir-se abater. Se o tivesse feito, o que teria sido da sua família?[18] (SCEGO, 2004, p. 22)

[18] Texto original: "Non le piaceva lavorare nelle case dei *gaal*. Ma lo faceva. Si doveva pensare a chi era rimasto in Somalia. C'era la guerra, nessuno lavorava e i

Em outra passagem, quando Barni recorda a Somália, percebemos que há um controle do impulso de idealização da terra natal ou de sua valorização como um local exótico, mas também vemos que o personagem reconhece que não quer se integrar à realidade italiana:

> Ela gostaria de caminhar pelas ruas de areia de Mogadíscio, de beber leite de camelo e ouvir o doce barulho do mar [...]. Ao invés disso, era obrigada a viver como *gaal* todos os dias de sua pobre vida. [...] Está certo que deveria ser grata pelo asilo que lhe dava aquele país. Ao menos alí era livre, totalmente livre. Não precisava, por exemplo, correr de um lado para outro da cidade fugindo dos atiradores, tinha dinheiro, um trabalho [...], amigos sinceros também livres. Tinha motivos para se sentir feliz ou pelo menos serena. Além disso, nem todos os italianos eram *naziskin*. Ao contrário. Tinha gente simpática entre eles, [...], gente inteligente, gente de bem. Mas ela não via aqueles de bem. [...] a imagem deles que tinha construído para si mesma era [...] quase sempre negativa. Além disso, Barni no fundo sabia que precisava de alguém para acusar pela miséria de sua terra longínqua. Tinha encontrado nos *gaal* os bodes expiatórios perfeitos. Quando na sua terra tudo ia mal (ou seja, sempre), bem, ela se enfurecia com os *gaal* que a circundavam. Eles não tinham culpa (ou melhor, individualmente não tinham culpa, os seus governantes passados e presentes, um pouco sim), mas ela os considerava culpados assim mesmo. Era injusta e sabia disso![19] (SCEGO, 2004, p. 149-150)

suoi soldi facevano comodo. I suoi nipoti avevano potuto frequentare la scuola coranica e di inglese grazie ai suoi soldi e poi in tal modo Daud, suo fratello, non doveva sciuparsi per procurare il pane della famiglia. [...] Per questo sopportava le varie signore Matilde [...]. Aveva uno scopo. Non poteva crollare, non poteva permettersi il lusso di crollare. Se lo avesse fatto cosa ne sarebbe stato della sua famiglia?"

[19] Texto original: "Lei avrebbe voluto camminare per le strade sabbiose di Mogadiscio, bere latte di cammello e sentire il dolce rumore del mare [...]. Invece era costretta a vivere da *gaal* ogni giorno della sua povera vita. [...] Certo avrebbe dovuto essere grata per l'asilo che le dava quel paese. Almeno lì era libera, liberis-

A referência ao período de colonização italiana na Somália, que aparece nessa citação, se faz presente, ainda, em outra reflexão de Barni:

> Afinal, ela havia frequentado as escolas italianas [...] tinha estudado Dante, Ariosto e Leopardi. E tinha até gostado! Agora – adulta – percebia que não devia ter gostado. Deve-se estudar a própria história antes, e a dos outros depois. Quando era criança, sabia tudo sobre Garibaldi, Mazzini, Cavour [...], mas não sabia absolutamente nada sobre os seus heróis nacionais [...]. Para Barni, essa ignorância do país sobre si mesmo tinha sido o motivo de sua ruína. Não conhecer a fundo a si mesmo tinha sido o germe que provocara a guerra civil.[20] (SCEGO, 2004, p. 155)

E a denúncia do apagamento da cultura local durante o período de colonização vem acompanhada da decisão consciente do personagem de, através da recusa da língua, rejeitar qualquer possibilidade de integração, como vemos a seguir:

---

sima. Non doveva correre da una parte all'altra della città fuggendo dai cecchini per esempio, aveva del denaro, un lavoro [...], amici sinceri liberi come lei. Aveva dei motivi per essere felice o almeno serena. Inoltre non tutti gli italiani erano naziskin. Anzi. C'era gente simpatica tra loro, [...], gente intelligente, gente per bene. Ma lei quelli per bene non li vedeva.[...] l'immagine che si era fatta dei *gaal* era [...] quasi sempre negativa. Inoltre Barni sapeva in cuor suo di aver bisogno di qualcuno da accusare per la miseria della sua terra lontana. Aveva trovato nei *gaal* i capri espiatori perfetti. Quando nella sua terra tutto andava storto (cioè sempre), beh, lei se la prendeva con i gaal che la circondavano. Non avevano colpa (o meglio, singolarmente non avevano colpa, i loro governi passati e presenti un po' sì), ma lei li considerava colpevoli lo stesso. Era ingiusta e lo sapeva!"

[20] Texto original: "Dopotutto lei aveva fatto scuole italiane [...] aveva studiato Dante, Ariosto e Leopardi. E le era piaciuto anche! Ora – da grande – si rendeva conto che non le doveva piacere. Si deve studiare la propria storia prima e poi quella degli altri. Quando era piccola sapeva tutto di Garibaldi, Mazzini, Cavour [...], ma non sapeva assolutamente nulla dei suoi eroi nazionali [...]. Per Barni questa ignoranza di sé aveva rovinato il paese. Non conoscere a fondo se stessi era stato il germe che aveva portato alla guerra civile."

> Era ótima em italiano. [...] O que tinha lhe acontecido depois? Para onde tinha ido aquele seu italiano tão refinado? Simplesmente, o tinha renegado. De tanto ouvir: "Vocês, negros, não sabem o italiano!", Barni tinha acabado por acreditar. [...] Tudo na sua fala ficou confuso [...]. E ela acabou se tornando o estereótipo da mulher imigrante que a sociedade (ou melhor, a mídia) via nela. Barni rendeu-se com apatia, sem lutar, sem nem acreditar.[21] (SCEGO, 2004, p. 155-156)

O grande apoio de Barni na Itália é Faduma, outra senhora somali, que tem dois filhos que não entendem porque a mãe insiste em permanecer em Roma, trabalhando como doméstica, quando pode se transferir para a Alemanha, onde eles estão bem instalados e às vésperas da formatura em medicina. Faduma não faz tantas críticas à Itália, como Barni, também porque é um personagem menor na narrativa, mas conserva em sua casa todos os hábitos somalis. Ensina a religião islâmica a Aisha e Rhoda quando meninas, faz chás e pratos típicos, que compartilha com a amiga, com Barni frequenta as reuniões do Consulado Somali, mas nenhuma das duas pensa em voltar à Somália. A meta sonhada é a Inglaterra. Porém, no fim do romance, as amigas permanecem em Roma e abrem, em sociedade, uma loja de produtos étnicos.

Pino é o único personagem italiano e masculino de algum destaque no livro[22]. Sua descrição, de certa forma, anuncia-o como um deslocado em relação às tradições do velho continente,

[21] Texto original: "Era brava in italiano. [...] Che le era successo poi? Dov'era finito quel suo italiano così ricercato? Lo aveva rinnegato, semplicemente. A furia di sentirsi dire: "Voi negri non sapete l'italiano!", Barni aveva finito per crederci. [...] Tutto nel suo linguaggio divenne confuso [...]. E finì col diventare quello stereotipo di donna immigrata che la società (o meglio i media) voleva vedere in lei. Barni si arrese per indolenza, senza lottare, senza crederci veramente."

[22] Também em *Oltre Babilonia* (2008), segundo romance de Scego, ao lado de quatro personagens femininos, aparece apenas um personagem masculino.

às quais ele não se acomoda. É assim na sua opção inusitada pelo curso de filosofia, que não lhe promete um futuro fácil, na sua inserção como voluntário em uma associação que atende prostitutas e, contrariando as expectativas culturais, no abandono da casa de Nápoles, onde, filho único, vive com a mãe viúva. Para exemplificar, selecionamos a seguinte passagem:

> "Eu me sinto como um trem que quer descarrilar", disse o rapaz. [...] Ele se sentia uma pessoa ok a maioria das vezes, uma pessoa correta, uma daquelas que podiam ser apresentadas aos amigos e às famílias, mas, por outro lado, havia aqueles pensamentos, aqueles inúmeros pensamentos. Na verdade, ele nunca havia gostado dos trilhos preestabelecidos pela vida. [...] Mesmo a sua decisão de estudar filosofia era um pouco, em certo sentido, como sair dos trilhos. O que teria feito com um diploma desses no futuro? [...] Não lhe importava! No tempo certo teria encontrado uma solução.[23] (SCEGO, 2004, p. 12-13)

O jovem napolitano vê sua crise individual ampliar-se para um questionamento de uma "incompreensão global"[24] (SCEGO, 2004, p. 15), face à qual ele acha que deve "fazer alguma coisa"[25] (SCEGO, 2004, p. 14). Não estamos, porém, diante de um herói que propõe a salvação das prostitutas ou do mundo. De fato:

> Pino não se sentia um santo. Não se sentia especial só porque tinha decidido se dedicar aos excluídos. Ele era

[23] Texto original: "Mi sento un treno che vuole deragliare", disse [...] il ragazzo. [...] Si sentiva una persona ok la maggior parte delle volte, una persona giusta, una di quelle che si potevano presentare agli amici e alle famiglie, ma poi c'erano quei pensieri, quei mille pensieri. In fondo a lui i binari prestabiliti dalla vita non erano mai piaciuti. [...] Anche la sua decisione di studiare filosofia era un po' come deragliare in un certo senso. Cosa ci avrebbe fatto dopo con una laurea del genere? [...] Non gli importava! A tempo debito avrebbe trovato una soluzione."

[24] Texto original: "incomprensione globale."

[25] Texto original: "fare qualcosa."

> simplesmente um ser humano. Sentia apenas que aquilo o teria ajudado a se entender. [...] Tinha até dito isso a Laura, sua namorada, atualmente ex: "Precisamos fazer alguma coisa!" Para Pino, fazer alguma coisa tinha se tornado uma ideia fixa. Laura não entendia a ansiedade de seu namorado, atualmente ex.[26] (SCEGO, 2004, p. 14)

O personagem não se faz panfletário na defesa de uma causa. Seu comprometimento, que a ex-namorada não entende, se expressa mais exatamente nas entrelinhas da narrativa, através de uma sensibilidade em relação à situação dos imigrantes na Itália, e acompanha seu amadurecimento pessoal, que, no romance, percorre os anos de 2001 a 2003.

No seu caminho rumo ao autoconhecimento e compreensão do mundo, Pino encontra Rhoda e se apaixona por ela. Porém, a prostituta não corresponde a seu amor e eles se tornam amigos. Após a morte de Rhoda, Pino se une definitivamente a Aisha que, no romance, personifica a possibilidade de integração.

Pino não é o primeiro namorado italiano de Aisha que, apesar de demonstrar uma grande admiração pela irmã e gratidão pela tia, não compartilha de sua resistência em relação aos italianos, como pode-se perceber no seguinte fragmento em relação a Barni:

> Aisha dizia sempre que ela era injusta com os italianos e sobretudo com Roma. Dizia-lhe, também, que se ela não se esforçasse para entendê-los, jamais eles iriam entendê-la. Aisha lhe aconselhava a tentar, a se soltar, a enfrentar. E

[26] Texto original: "Pino [...] non si sentiva un santo. Non si sentiva speciale solo perché aveva deciso di occuparsi dei derelitti. Lui era semplicemente un essere umano. Sentiva solo che quella cosa lo avrebbe aiutato a capire se stesso e il mondo un po' meglio. Sì, lo avrebbe aiutato a capirsi. [...] L'aveva detto pure a Laura, la sua ragazza, ormai già ex: "Dobbiamo fare qualcosa!" Per Pino quello di fare qualcosa era diventato un chiodo fisso. Laura invece non capiva l'ansia del suo ragazzo, ormai già ex."

> depois ainda acrescentava: “Roma é a cidade mais extraordinária do mundo.”[27] (SCEGO, 2004, p. 31)

Em uma outra passagem, as tentativas de integração de Aisha, ainda que dolorosas, são lembradas por Rhoda como atitudes sábias que incluem as raízes culturais da terra de origem:

> Aisha sempre foi a mais sábia de nós duas. Ela sabia ver a beleza em todas as coisas, enquanto que eu não via beleza nem em mim mesma. Até o racismo encontrava uma resposta. Para ela deveria ser combatido com o amor e o bom senso. “Se os italianos não nos entendem, irmã, nós devemos explicar quem somos, o que fazemos, aonde vamos. Devemos dizer a eles quais são os nossos sonhos e as nossas expectativas. Devemos falar do nosso passado, projetá-los no nosso futuro e fazer com que vivam o nosso presente. Não devemos nunca desistir! Vão cuspir em nós, zombar de nós, criar obstáculos, nos insultar. Não deveríamos nunca nos dobrar, deveríamos resistir para o nosso bem e o das gerações futuras [...].[28] (SCEGO, 2004, p. 73)

É certo que Aisha valoriza suas recordações da Somália, que fazem parte de sua formação identitária composta, como na seguinte passagem:

---

[27] Texto original: “Aisha le diceva sempre che era ingiusta con gli italiani e soprattutto con Roma. Le diceva anche che se lei non si sforzava a capirli, loro non avrebbero mai capito lei. Aisha le diceva di tentare, di sciogliersi, di confrontarsi. E poi aggiungeva sempre: “Roma è la città più straordinaria del mondo.”

[28] Texto original: “Aisha è sempre stata la più saggia fra noi due. Lei sapeva vedere il bello in tutte le cose, mentre io non vedevo il bello nemmeno in me stessa. Anche il razzismo aveva una risposta. Per lei si doveva combattere con l’amore e il buonsenso. ‘Se gli italiani non ci capiscono sorella, noi dobbiamo spiegare chi siamo, cosa facciamo, dove andiamo. Dobbiamo dire loro quali sono i nostri sogni e le nostre aspettative. Dobbiamo parlare del nostro passato, proiettarli nel nostro futuro e far vivere loro il nostro presente. Non dobbiamo arrenderci mai! Ci sputeranno addosso, ci derideranno, ci ostacoleranno, ci insulteranno. Noi non dovremmo mai piegarci, dovremmo resistere per il bene nostro e delle generazioni future [...].’“

> As barracas da feira lhe lembravam de alguma forma a Somália. [...] Acompanhava sempre tia Dahabo nas compras. Agradavam-lhe mais que tudo as barracas de especiarias. O vermelho vivo da pimenta malagueta, o ocre do cominho, o amarelado do curry e o marrom glacial da canela. Era uma festa para os olhos e uma farra para o olfato.[29] (SCEGO, 2004, p. 79-80)

Mas, contemporaneamente, se mostra permeável a outras culturas, como a brasileira, cuja música traduz seus sentimentos de abandono e pertencimento, como vemos nos dois fragmentos a seguir:

> Aisha queria concentrar-se em si mesma, em sua dor, em seu fututro. Queria, também, concentrar-se na voz quente e macia de Caetano. Na verdade, Aisha queria tantas coisas... coisas demais, todas ao mesmo tempo. Queria ficar alheia, desmaterializar-se, se dissolver. Queria também recomeçar, ter esperança, existir. [...] Aquele homem [Caetano] maravilhava-a. Conseguia sempre antecipar os seus sentimentos.[30](SCEGO, 2004, p. 10)
>
> Aquele aparelho era para ela o oxigênio. Ligou-o. E o ar de repente se encheu de uma utopia possível. Aisha escutava de tudo [...]. Mas os que preferia eram os brasileiros... todos os brasileiros: velhos, novos, bobos, sábios. Eles a entendiam melhor do que qualquer outra pessoa, melhor, talvez, do que até ela mesma. Maria, Chico, Caetano, Gilberto... eram, afinal, como irmãos para ela.[31] (SCEGO, 2004, p. 52)

[29] Texto original: "Le bancarelle le ricordavano in qualche modo la Somalia. [...] Accompagnava sempre zia Dahabo a fare la spesa. Le piacevano soprattutto i banchi di spezie. Il rosso acceso del peperoncino, l'ocra del cumino, il giallognolo del curry e poi il marrone glaciale della cannella. Era una festa per gli occhi e una baldoria per l'olfatto."

[30] Texto original: "Aisha voleva concentrarsi su se stessa, sul suo dolore, sul suo futuro. Voleva anche concentrarsi sulla voce calda e morbida di Caetano. In realtà Aisha voleva tante... troppe cose tutte insieme. Voleva estraniarsi, smaterializzarsi, dissolversi. Voleva anche ricominciare, sperare, esistere. [...] Quell'uomo la meravigliava. Riusciva sempre ad anticipare le sue sensazioni."

[31] Texto original: "Quel lettore era per lei l'ossigeno. Lo accese. E l'aria si riempì improvvisamente di una utopia possibile. Aisha ascoltava un po' di tutto [...]. Ma

Para Daniele Comberiati, autor de *La quarta sponda: Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Aisha, de fato, "pela idade, história pessoal [...] e modo de pensar, é provavelmente o personagem que mais se aproxima da autora, constituindo-se como uma espécie de seu *alter ego*".[32] (COMBERIATI, 2014). Dessa maneira, o personagem, mais do que uma integração à Itália, ou mesmo à realidade europeia, antecipa o pertencimento a uma cultura global, multifacetada, como faz o próprio livro, cuja capa mostra uma foto feita em Florianópolis e que traz, entre as epígrafes, um trecho de uma música de Lenine. Assim, o romance de Igiaba Scego mostra-se em sintonia com a análise de Armando Gnisci que afirma que essa literatura "segue, numa caminhada realmente crítica, em direção a uma sociedade da convivência e do recíproco enriquecimento das culturas."[33] (*apud* TADDEO, 2014)

Por fim, o personagem que dá nome ao romance, Rhoda, leva-nos a uma investigação mais atenta sobre a figura feminina migrante. Ainda na análise de Comberiati, que aponta para a complexidade desse personagem, Rhoda representaria aquela migrante que,

> tendo chegado à Itália tarde demais para considerá-la terra-mãe e cedo demais para conservar uma lembrança intensa da Somália, vive o típico drama de quem se sente localizado entre duas culturas sem conseguir escolher uma delas, afligida por uma espécie de duplo des-pertencimento que acaba por transformar em problema aquilo

quelli che preferiva erano i brasiliani... tutti i brasiliani: vecchi, nuovi, sciocchi, savi. Loro la capivano meglio di chiunque altro, meglio forse anche di se stessa. Maria, Chico, Caetano, Gilberto... erano come fratelli per lei ormai."

[32] Texto original: "Per età, storia personale [...] e modo di pensare, è probabilmente il personaggio che più si avvicina all'autrice, costituendone una sorta di alter-ego."

[33] Texto original: "procede, con una camminata veramente critica, verso una società della convivenza e del reciproco arricchimento delle culture."

> que à primeira vista poderia parecer uma riqueza.[34] (COMBERIATI, 2014)

Os subcapítulos dedicados a Rhoda chegam ao leitor como uma reflexão em retrospectiva, visto que ela já está morta no momento do seu pronunciamento, e são de fundamental importância para o esclarecimento das lacunas deixadas pelas outras vozes. É, pois, através do seu relato, que percebemos como a autora particulariza a questão da migração para incluir uma perspectiva de gênero.

Essa possibilidade de análise tem como ponto de partida o fato de Rhoda, "já uma pequena adulta"[35] (SCEGO, 2004, p. 40), ter sido obrigada pelo tio a abandonar a Somália, como vemos na seguinte citação:

> O que eu odiava – agora entendo melhor – era a perspectiva de não poder voltar atrás, a perspectiva de não poder escolher entre viver ou morrer na minha pátria. O tio Daud havia escolhido por mim, tinha me empacotado e tinha me enviado para Roma, para a casa da minha tia. Não tinha me perguntado o que eu achava disso ou se estava bom para mim. [...] Como não podia ficar com raiva do meu tio, tomei raiva de Roma.[36] (SCEGO, 2004, p. 75-76)

É interessante notar que essa parte do relato, não gratuitamente, está inserida no subcapítulo que narra que a sepultura de

[34] Texto original: "venuta in Italia troppo tardi per considerarla terra-madre e troppo presto per serbare un ricordo intenso della Somalia, vive il tipico dramma di chi è a cavallo fra due culture senza riuscire a sceglierne una, afflitta da una specie di doppia dis-appartenenza che finisce per far diventare un problema ciò che a prima vista potrebbe sembrare una ricchezza."

[35] Texto original: "ormai una piccola adulta."

[36] Texto original: "Quello che odiavo – lo capisco ora meglio – era la possibilità di non poter tornare indietro, la possibilità di non poter scegliere se vivere o morire nella mia patria. Lo zio Daud aveva scelto per me, mi aveva impacchettato e mi aveva spedito a Roma dalla zia. Non mi aveva chiesto cosa ne pensavo o se mi stesse bene. [...] Siccome non mi potevo arrabbiare con lo zio, me la presi con Roma."

Rhoda foi violada e que um olho lhe foi arrancado, o que indicia que Rhoda vai se sentir em falta até que possa voltar à Somália, quatorze anos depois. Assim, sua existência vai se traduzir numa busca de restauração, de completude, metaforizada por seu corpo feminino.

A partir dessa primeira experiência de violência – a migração – seu corpo estará sujeito a outras, como o preconceito em relação às mulheres de origem africana, que Rhoda explicita da seguinte forma:

> Uma mulher negra na Itália tinha, no imaginário comum, possibilidades limitadas de colocação. [...] As mulheres negras eram cantoras de *soul* ou de *jazz*, atletas recordistas, modelos... isso na melhor das hipóteses. Na pior das hipóteses, eram mulheres perdidas, fêmeas ávidas de dinheiro e dispostas a se vender por poucos e nojentos trocados. Enquanto mulher negra me sentia rotulada. Não tinha saída, o lugar-comum teria se alimentado dos meus pobres membros e me teria digerido sem cerimônia [...].[37] (SCEGO, 2004, p. 162)

Após um período em Londres, para onde, em vão, leva seu corpo incompleto, e depois de uma relação frustrada com uma mulher italiana, Rhoda se rende voluntariamente ao senso comum e se prostitui. Ela conta da seguinte forma a sua transgressão aos preceitos somalis e islâmicos: "Foi assim que decidi ceder ao lugar-comum. Pendurei em mim mesma uma etiqueta (não queria que outros o fizessem por mim) e me perdi."[38] (SCEGO, 2004, p. 162-163)

[37] Texto original: "Una donna nera in Italia aveva, nell'immaginario comune, delle collocazioni precise. [...] Le donne nere erano cantanti di soul o di jazz, atlete da record, modelle da urlo... questo nei casi migliori. Nei casi peggiori si era delle donne perdute, femmine avide di soldi e disposte a vendersi per pochi luridi spiccioli. In quanto donna nera mi sentivo etichettata. Non avevo scampo, il luogo comune si sarebbe nutrito delle mie povere membra e mi avrebbe digerito senza complimenti [...]."

[38] Texto original: "Fu così che decisi di arrendermi al luogo comune. Mi appiccicai da sola una etichetta (non volevo che lo facessero gli altri per me) e mi persi."

A primeira vez com um cliente também é muito violenta e denuncia a prática da infibulação feminina que ainda persiste em algumas culturas.

> Foi uma relação sexual muito violenta. Eu deixava passivamente que ele fizesse de tudo em mim. Quando agora penso nisso, foi quase um estupro. Além disso, para complicar as coisas, tinha a minha infibulação. Quando lhe expliquei que era virgem e "costurada", ele se excitou ainda mais. [...] Cada tentativa sua de me penetrar era fonte de uma dor indizível para mim. [...] Quando me penetrou, não senti nada, como poderia afinal? Não possuía clitóris e não sentia aquela consolação chamada amor que tinham todas as mulheres somalis. Oh, que sorte tinha tido a minha doce Aisha! Ela não era infibulada e a tia Barni era totalmente contra aquela prática não prevista pela nossa religião.[39] (SCEGO, 2004, p. 166)

O corpo de Rhoda será ainda corrompido pela doença, já que ela se contamina com o vírus da Aids. Mas a perspectiva da morte leva o personagem ao impulso definitivo de voltar à Somália, decisão que ela comunica a Pino com as seguintes palavras: "Finalmente vou voltar para casa"[40] (SCEGO, 2004, p. 143)

Contrariando qualquer interpretação ingênua de um retorno feliz às origens, o país que Rhoda encontra em sua volta não é paradisíaco. Ao contrário, como seu corpo, mostra as marcas da guerra. É Rhoda que narra:

---

[39] Texto original: "Fu un rapporto sessuale molto violento. Io mi facevo fare di tutto passivamente. A pensarci ora fu quasi come una violenza sessuale. Inoltre a complicare le cose c'era la mia infibulazione. Quando gli spiegai che ero vergine e 'cucita' lui si eccitò ancora di più. [...] Ogni suo tentativo di penetrarmi era fonte di indicibile dolore per me. [...] Quando mi penetrò non provai nulla, come potevo del resto? Non avevo clitoride e non avevo quella consolazione chiamata amore che avevano tutte le donne somale. Oh, quanto era fortunata la mia dolce Aisha! Lei non era infibulata e la zia Barni era vivamente contro quella pratica non contemplata dalla nostra religione."

[40] Texto original: "Torno a casa finalmente."

> Não consegui reconhecer nada. Havia muitas casas esburacadas, muitos edifícios destruídos. Percebi que os pontos de referência do meu passado tinham sido varridos sem nenhuma cerimônia. [...] Me sentia como um novaiorquino no dia seguinte ao 11 de setembro. Procurava as minhas Torres Gêmeas, mas essas não existiam mais.[41] (SCEGO, 2004, p. 193-194)

Mesmo assim, em companhia do primo Balil, que tinha apenas dois meses de vida quando de sua partida da Somália, Rhoda repercorre a capital e sente que ali pode repousar seu corpo, tantas vezes violado.

> Não sei se consegui, no fim, consertar a minha vida de merda, mas sei que voltar para casa me ajudou a obter um mínino de autoestima. Deixar (não sem dificuldade) a minha vida de marginalizada social me ajudou a amar mais o mundo e uma certa pessoa chamada Rhoda. Finalmente via em mim uma pessoa nova, digna do amor do próximo. Isso me ajudou a morrer com dignidade. A honra não é algo que te dão como brinde nos pacotes de batata frita; a honra, a dignidade, o amor são coisas que o ser humano obtém com esforço e suor. Eu suei muito, mas no fim acho que consegui. Atingi a minha meta.[42] (SCEGO, 2004, p. 189)

[41] Texto original: "Non riuscii a riconoscere niente. C'erano tante case bucate, tanti palazzi distrutti. Mi resi conto che i punti di riferimento del mio passato erano spazzati via senza troppi complimenti. [...] Mi sentivo come un newyorchese all'indomani dell'11 settembre. Cercavo le mie Twins Towers ma queste non c'erano più."

[42] Texto original: "Non so se sono riuscita a rimediare alla mia vita di merda alla fine, ma so che ritornare a casa mi ha aiutato a guadagnare un minimo di autostima. Abbandonare (non senza difficoltà) la mia vita da emarginata sociale mi ha aiutato ad amare di più il mondo e una certa persona di nome Rhoda. Finalmente vedevo in me una persona nuova, degna dell'amore del prossimo. Questo mi ha aiutato poi a morire con dignità. L'onore non è qualcosa che ti danno come regalo nei pacchetti di patatine; l'onore, la dignità, l'amore, sono cose che ogni essere umano raggiunge con fatica e sudore. Io ho sudato tanto, ma alla fine credo di avercela fatta. Ho raggiunto la mia meta."

E é defendendo essa honra, essa integridade, que Rhoda morre. Ainda uma vez, a narrativa foge ao desfecho óbvio, pois não é a doença do seu corpo humano que a leva à morte, mas a enfermidade, a violência da guerra, que contaminara o corpo de sua terra natal.

> Um bando de delinquentes bloqueou o nosso caminho. Tudo aconteceu em poucos segundos. Poucos segundos de medo e destruição. Queriam roubar o *kalashnikov* de Balil e a minha honra. Talvez, se eu tivesse me deixado montar como uma vaca no cio, agora, quem sabe, estaria viva. [...] Porém estaria infeliz. Naqueles meses na Somália eu tinha me purificado, me depurado, me limpado. Tinha, de certa forma, voltado a ser virgem. Por isso lutei com todas as minhas forças pela minha honra. [...] Gritava, me debatia, mas no fim venci o meu agressor. Roxo de raiva pela falência da tentativa de estupro, o homem me esfaqueou com o punhal no corpo todo. [...] Balil, com o rosto todo arranhado, se aproximou de mim. Ele estava chorando. [...] "Acabe comigo", lhe disse com uma força absurda para uma moribunda, "dê um tiro na minha cabeça. Não estará me matando... estará me ajudando a morrer com dignidade... até os cavalos doentes são abatidos, Balil." [...] O rapaz me olhava com pena, tristeza e medo. Mirou. Me olhou mais uma vez. Dessa vez com amor. O seu dedo no gatilho. Um último olhar? Não, não havia mais tempo. Balil tinha apertado o gatilho.[43] (SCEGO, 2004, p. 203-204)

[43] Texto original: "Una banda di criminali ci bloccò il cammino. Tutto accade in pochi secondi. Pochi secondi di paura e distruzione. Volevano rubare il *kalashnikov* a Balil e a me l'onore. Forse se mi fossi fatta montare come una vacca in calore ora, chissà, sarei viva. [...] Però sarei infelice. In quei mesi in Somalia mi ero purificata, depurata, ripulita. In un certo senso ero tornata vergine. Per questo lottai con tutta la mia forza per il mio onore. [...] Gridavo, mi dimenavo, ma alla fine la vinsi sul mio aggressore. Livido di rabbia per il mancato stupro l'uomo mi colpì a tradimento con il pugnale per tutto il corpo. [...] Balil con vari graffi in testa si avvicinò a me. Stava piangendo. [...] 'Finiscimi tu', gli dissi con una forza assurda per una moribonda, 'sparami un colpo alla tempia. Non mi stai uccidendo... mi stai aiutando a morire con dignità... anche i cavalli malati vanno

Referências

BROGI, Daniela. *Smettiamo di chiamarla "letteratura della migrazione"?* In www.nazioneindiana.com. (Acesso em 06/08/2014).

COMBERIATI, Daniele. *La letteratura femminile della migrazione, le scrittrici delle ex colonie italiane di seconda generazione*. In http://www.emigrazione-notizie.org/ (Último acesso em 27/10/2014).

_____. *La quarta sponda.* Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi. Roma: Caravan, 2011.

DABIRI, Emma. *Why I'm Not An Afropolitan*. In http://africasacountry.com/why-im-not-an-afropolitan/ (Acesso em 06/10/2014).

GNISCI, Armando. *La letteratura italiana della migrazione.* Roma: Lilith Edizioni, 1998.

_____. *Nuovo Planetario Italiano*: geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa. Troina: Città Aperta, 2006.

LOMBARDI-DIOP, Cristina & ROMEO, Caterina (Org.). *Postcolonial Italy*: Challenging National Homogeneity. New York, Palgrave Macmillan, 2012)

_____. *L'Italia postcoloniale.* Milano: Le Monnier Università, 2014.

MABANCKOU, Alain. *Lo scrittore afropolitano è un'invenzione della critica* – Entrevista de Alain Mabanckou. In http://www.ilreportage.eu/2013/10/intervista-a-alain-mabanckou/ (Último acesso em 06/10/2014).

SCEGO, Igiaba. *Rhoda*. Roma: Sinnos, 2004.

_____. *Relazione di Igiaba Scego, anno 2004.* In http://www.eksetra.net/ (Último acesso em 06/10/2014), 2004'.

_____.*Oltre Babilonia.* Roma: Donzelli, 2008.

abbattuti Balil.' [...] Il ragazzo mi guardava con pietà, disgusto e paura. Prese la mira. Mi guardò ancora. Questa volta con amore. Il suo dito sul grilletto. Un ultimo sguardo? No, non c'era più tempo. Balil aveva premuto il grilletto."

SELASI, Taiye. *Siamo global: l'Africa è solo un mito.* Entrevista para o jornal *La Reppublica* In http://www.repubblica.it/la-repubblica-delle--idee/2013/09/07. (Último acesso em 20/10/2014).

TADDEO, Raffaele. *Creolizzare l'Europa, letteratura e migrazione, Armando Gnisci*. In http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/ (Último acesso em 06/10/2014).

MULHER E LITERATURA:
O Sublime Feminista

Rosana Cássia Kamita
(UFSC/CNPq)

A literatura é considerada a partir de determinados paradigmas que a circunscrevem em diferentes contextos. No entanto, apesar de sua heterogeneidade e força, há um movimento no sentido de limitá-la através de convenções reguladas pelo cânone. Essa regulação se apresenta em diferentes patamares e elege obras e autores referenciais em determinadas épocas e locais, os quais figuram sistematicamente nos livros de história literária, listas de obras selecionadas para vestibulares e concursos, dentre outros, assumindo uma dimensão incalculável de valor simbólico, perpetuando-se através do próprio sistema que o criou. A questão maior se refere justamente a obras e autores que se apresentam enquanto manifestações literárias diferenciadas.

Pertencer a esse espaço da diferença implica um posicionamento mais dinâmico e plural, em especial em relação à história, à crítica e à teoria literárias, pois enseja uma reavaliação dos paradigmas

instituídos. A literatura de autoria feminina se apresenta como uma forma de resistência a esses padrões instituídos, uma vez que a hegemonia ainda pertence ao gênero masculino. Segundo Regina Dalcastagné, "nossos autores são brancos, majoritariamente homens, de classe média, intelectuais, e moradores do Rio e de São Paulo" (2010, p. 49). A pesquisadora aponta ainda que no período de 1990 a 2004 72,7% dos romances publicados no Brasil foram escritos por homens.

O feminismo tem contribuído diretamente para a reavaliação de preceitos e estereótipos, constituindo-se como possibilidade de se considerar a literatura por um prisma mais abrangente. No entanto, ainda que se reconheçam os avanços nesse sentido, cabe considerar-se que ainda há um longo caminho a ser percorrido para que a literatura produzida por mulheres ocupe um espaço politicamente valorizado. Nesse sentido, a proposta aqui apresentada estará centrada no conceito do sublime, mais especificamente do sublime feminista, apontando para duas dimensões, ética e estética.

O sublime se situa no nível da tensão e da instabilidade e, do ponto de vista literário, indica uma fissura, projetando para o campo do desconhecido, em um plano além do belo instituído. O conceito sublime vem cumprindo relevante papel teórico ao longo do tempo, desde a contribuição inicial de Longino (ou Dionísio ou Dionísio Longino ou ainda Anônimo) na obra *Do Sublime*, provavelmente no século I d.C., passando por Edmund Burke em *Origens de Nossas Ideias sobre o Sublime e o Belo* (1757), além da reflexão crítica proposta por Kant em *Crítica da Razão Pura* (1781), *Crítica da Razão Prática* (1788) e *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), até desdobramentos mais recentes, como Derrida em *La Verité en Peinture* (1978) e Lyotard em *Lições Sobre a Analítica do Sublime* (1991). No entanto, o conceito foi também foco de interesse para a crítica feminista, que dele se valeu com um posicionamento diferenciado, a partir de uma perspectiva que privilegia a dimensão de liberdade e respeito pelo outro, suscitada pelo sublime.

O sublime reside na tensão pelo devir, na instabilidade do sentimento em relação a um objeto que não se estabelece a partir das regras instituídas do belo. As categorias do belo e do sublime se distinguem justamente nessa relação com o objeto, o belo sustentado por convenções, paradigmas e limites, e o sublime radicado no infinito e no não representável. A dicotomia prazer/desprazer incide também nessa relação entre ambas as categorias, o prazer se relacionando ao belo, com a satisfação de reconhecimento do objeto, e o sublime exercendo uma atração pelo desconhecido, gerando uma instabilidade no sujeito, evocando uma emoção contraditória, a qual reside entre o desprazer por não encontrar aquilo que já é apreciado pelos paradigmas constituídos e o prazer pela atração do que se apresenta enquanto ilimitado e sem forma definida. Kant registra que o belo e o sublime são como "dois poderes que a capacidade de julgar tem de apreciar esteticamente o que procede de modo divergente". Kant destaca ainda que o sentimento sublime não é provocado pelas formas da natureza, mas por sua força e magnitude, sem que a pessoa tenha condições de apreender essa grandeza.

Sob o prisma literário, o sublime se caracteriza pela expectativa do novo, no sentido de ultrapassar os modelos constituídos pelo belo. Conforme assinala Lyotard, o sublime provoca uma espécie de melancolia "de que a forma não seja nunca senão forma, isto é, limitação", apontando que belo e sublime são "duas estéticas elas próprias sempre possíveis, que ameaçam sempre as artes, as épocas, os gêneros e as escolas, quaisquer que sejam". A primeira, representando as regras e modelos, a segunda, fundada no princípio do desafio às convenções. A dicotomia prazer/desprazer associada ao sublime radica na incapacidade de apreensão e compreensão do inusitado, ao mesmo tempo em que remete à atração pelo desconhecido. Assim, o sentimento sublime se situa no desafio de representar o não-representável, impulsionando para além dos

limites do previamente conhecido. Logo, o que se destaca é essa possibilidade de reavaliação das categorias de análise e de crítica a partir do que se apresenta como manifestação indiferenciada, exigindo novos posicionamentos referentes a princípios e padrões pré-estabelecidos.

No texto referencial de Virginia Woolf *Um teto todo seu* (1929), a escritora destaca as dificuldades inerentes ao gênero feminino, em especial no início do século XX, quando se colocava em um papel diferente do que estava a ela destinado, chegando à conclusão de que seria necessário à mulher garantir "quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta". Tal assertiva demonstra a necessidade de um mínimo de autonomia para poder se pensar como escritora. Enquanto se mantivessem dependentes financeiramente, as mulheres não teriam autonomia para gerenciar suas próprias vidas, perpetuando uma postura de submissão nos papéis sociais. Ao se deter na produção literária das escritoras nesse contexto, evidencia-se que, ainda que tenham suas obras publicadas, as mesmas eram recebidas com uma crítica severa, no sentido de desqualificar a presença feminina, ou com condescendência. Assim, a participação de escritoras não se restringia a publicar seus livros, mas garantir a legitimidade dessa participação. Nesse sentido, destaca-se a presença da crítica literária feminista, cujo papel preponderante tem permitido avançar ao longo do tempo nessa questão, possibilitando diferentes parâmetros e paradigmas, apontando para outras formas de valorização da literatura, que não aquelas excludentes.

O feminismo contribuiu diretamente para as modificações que vêm ocorrendo e se, apesar do reconhecimento de que será necessário ainda avançar nesse sentido, é igualmente necessário destacar as conquistas que têm se consolidado na área. O movimento feminista constitui-se na oportunidade para a discussão de questões importantes referentes às mulheres, o que contribuiu para

que o campo literário também fosse espaço de contestação, em especial pela reprodução de uma lógica de cânone e exclusão que vinha/vem se perpetuando. Não basta à mulher ter acesso à literatura enquanto autora, mas ponderar-se sobre o poder político desse acesso, a visibilidade e o reconhecimento da importância dessa participação. Enquanto as obras de autoria feminina continuarem sendo exceções em listas de vestibulares, negligenciadas em livros de história da literatura, ignoradas em premiações referenciais, não haverá de fato uma inclusão e reconhecimento do valor dessa literatura. O que se torna explícito é o fato de que a desigualdade simbólica, social e política no contexto histórico-social se reflete nessa participação literária. A crítica literária feminista colaborou diretamente para as mudanças que se fazem sentir, ao apontar para novas maneiras de se ler, analisar e considerar um texto literário de autoria feminina, projetando para uma nova forma de se receber essas obras, livres das regras canônicas que as alijaram. No entanto, mantém-se a necessidade de ponderação referente ao poder político dessa literatura, ou seja, não basta possuir espaço para publicação, mas considerar a representatividade desse espaço.

Compreender a dimensão da literatura de autoria feminina implica não limitá-la a uma visão tradicionalista e canônica, mas integrante de um contexto mais amplo, através das relações mantidas com outros textos, considerando ainda as estruturas sociais e culturais de diferentes períodos. Essa literatura pode ser considerada como a quase representação do sublime, em uma perspectiva do sublime feminista. Essa possibilidade está centrada, especialmente, na característica de resistência dessa literatura a uma categorização, uma vez que ela se constitui em uma fratura no belo instituído. A sua posição de não pertencimento à história literária canônica a coloca em uma posição diferenciada, a qual remete à reflexão de Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, o fato de as mulheres não adentrarem legitimamente ao espaço literário canônico teria o efeito

benéfico de não fazê-las pagarem tributo a ele. Ou seja, a literatura de autoria feminina vem se construindo, sem necessariamente depender da regulamentação conservadora e tradicional representada pelo belo.

O sublime está associado à possibilidade de liberdade e independência. Em *The feminine sublime: gender and excess in women´s fiction* a autora Barbara Freeman aborda, dentre outras questões, o papel da literatura feminina de, devido a seu aspecto diferenciado, provocar o repensar das bases nas quais a literatura está instituída, uma vez que é uma literatura com potencial próprio. Conforme destacado por Lyotard, o sublime não é a representação do não-representável, mas o fato de que o não-representável existe. Dessa forma, literaturas que não estão alinhadas ao cânone – este texto está destacando a autoria feminina, mas há várias outras possibilidades de subversão ao cânone – impulsionam uma reflexão sobre a literatura em si, seus limites e o imponderável que sempre a acompanha, destacando suas diferentes dimensões, entre outras, geográficas, políticas, étnicas, raciais e de gênero, demonstrando a impossibilidade de uma espécie de homogeneização compulsória das manifestações literárias. Segundo Freeman, é necessário compreender o sublime como uma forma de manter uma condição de incerteza radical em relação a sua própria condição de possibilidade. Assim, a par da dimensão estética existe a dimensão ética.

O sublime se caracteriza por ser uma categoria que resiste a uma dominação, não se tratando de uma técnica ou estilo literário, pois não foca no objeto, mas no sentimento de estar diante de algo não dominado pelo belo, daquilo que se apresenta enquanto possibilidade outra, de cisão, de algo que esteja além da capacidade de apreensão e compreensão, mas que se mostra, existindo além dos paradigmas. O excesso relacionado ao sublime se aproxima da literatura que provoca estranhamento, que se julga como não pertencente a uma tradição, tradição essa consagrada através dos

livros de história literária, obras selecionadas para vestibular, premiações, etc. Barbara Freeman destaca que, sob a ótica feminina, a manifestação sublime não necessita ser afastada ou incorporada ao saber, não precisa ser dominada, mas considerada em sua autonomia, com a disposição em se conhecer e respeitar o outro. O sublime feminista aponta para a proposição de uma reflexão estética a partir de uma postura ética, de respeito ao "outro".

Ao desafiar as convenções literárias, o sublime garante, esteticamente, a possibilidade do excessivo e não-representável, garantindo o espaço da diferença, não considerada por si só, mas no sentido de capacidade para impulsionar e revigorar os estudos literários. Há que se considerar, portanto, a dimensão política implicada nessas relações estéticas e éticas. As fronteiras literárias quando rigidamente delimitadas acabam por recusar ou subordinar as diferenças, hierarquizando autores e obras. A potência e o excesso presentes no sublime não devem ser neutralizados, mas reconhecidos como catalisadores, possibilitando e valorizando outras formas de se conceber a literatura, com sua pluralidade legitimamente reconhecida, metaforicamente falando, que essa pluralidade literária esteja contemplada no texto principal e não em notas ou rodapés, reconhecendo que a literatura traz em si essa diversidade e a ortodoxia atual é uma forma impositiva e arbitrária de se considerá-la.

A crítica literária feminista tem desenvolvido um trabalho relevante e consistente, mas o campo literário ainda reflete uma lógica patriarcal e tradicionalista que exibe dados preocupantes, conforme apontado no início deste texto. É irrefutável, portanto, a distorção que se mantém contemporaneamente, pois é estatisticamente verificável que as mulheres ainda encontram dificuldades para garantir espaço no mercado editorial. Assim, o feminismo mantém um importante papel a desempenhar na área dos estudos literários, com suas constantes reavaliações e desdobramentos, pois é ele que impulsiona a visão crítica da participação das mulheres na literatura

e o necessário posicionamento político e crítico acerca dessa questão. Não se trata de desconhecer ou desconsiderar as conquistas femininas nas últimas décadas, mas estimular a percepção de que em vários setores os resultados indicam desequilíbrios e fragilidades na comparação entre os gêneros, seja no campo econômico, com salários menores para as mulheres que desempenham as mesmas funções, seja na atribuição das responsabilidades no cuidado com os filhos, ainda tida predominantemente como tarefa feminina, seja na literatura, como em outros vários campos que poderiam aqui ser citados.

O conceito sublime possui uma tradição ao longo do tempo e que, no século XX, recebeu atenção especial do feminismo em geral e do feminismo na literatura em particular. Nesse sentido, o conceito sublime foi sendo apropriado de acordo com a constituição social das diferentes épocas e lugares, o que contribuiu para uma visão bastante redutora da participação da mulher nesse processo. Assim, uma linha de pensamento contemporânea com uma visão feminista desafia a reflexão dessa perspectiva mais tradicionalista. Um dos principais pontos nessa retomada do pensamento sublime por um ponto de vista feminista destaca que o "diferente" não se constitui necessariamente em ameaça, que deva ser apropriado e anulado, mas que as manifestações literárias baseadas no excesso e no quase não-representável poderiam ser oportunidades de reavaliação das próprios paradigmas e premissas. Joanna Zylinska destaca que o sublime nessa perspectiva desloca a visão do sublime na natureza, como uma força vital, e o considera como um "encontro com a alteridade do outro", aceitando diferentes formas de manifestação e a dualidade prazer-desprazer.

A alteridade do outro remete ao momento sublime, que provoca simultaneamente fascínio e temor. A manutenção dos limites e fronteiras acaba por subordinar as diferenças quando poderia haver uma aproximação com o outro. A postura na área da estética se

situaria no sentido do respeito à diferença, sem a intenção de controle e domínio. Logo, o que seria considerado um excesso ameaçador ao conhecimento já adquirido através da categoria do belo, pode ser a oportunidade de novos conhecimentos e experiências.

O sublime feminista aponta, como destaca Zylinska, tanto para os limites do conhecimento instituído quanto para a possibilidade de novas manifestações. Conforme registra Lyotard, o sublime pode ser compreendido como a possibilidade de aproximação, ainda que instável, entre diferentes domínios, comprovando que a literatura não está estagnada em suas bases, mas em constante movimentação, expandindo seus limites e ampliando paradigmas, inclusive dentro da própria crítica literária feminista. A perspectiva do sublime feminista sob a ótica da literatura privilegia o posicionamento de se ponderar sobre o quase não-apresentável como o que excede a tradição literária hegemônica, ameaçando a ordem simbólica ao se apresentar enquanto dissonância, explicitando as várias possibilidades no campo literário, em uma recusa ao belo instituído e refutando ainda a pretensa universalidade e neutralidade da literatura ao custo da supressão das diferenças.

O posicionamento crítico do sublime feminista destaca o descompasso da afirmação de que a arte se eleva acima de questões de gênero, raciais e de outras identidades socialmente marcadas, pois na prática essas ausências ou sub-representações se fazem sentir no contexto paradigmático. Ainda que isso possa ser estatisticamente verificável, mantém-se essa postura de neutralidade nas artes e cabe, portanto, provocar o debate no sentido de se avançar em relação à questão. A crítica feminista se contrapõe à postura tradicionalista da estética, que considera um sujeito universal e juízos de gosto universalistas, mas que pressupõem o apagamento das diferenças. O sublime torna-se um conceito relevante para o feminismo justamente porque aí reside a fratura, ao assumir a possibilidade do excesso, da diferença que assusta e atrai

concomitantemente. Nesse sentido, conforme já salientado, cabe admitir o desafio dessa diversidade, em uma postura ética de respeito e aceitação dessas diferenças. Assim, sob a perspectiva do sublime feminista, o campo da crítica literária reconsidera/reavalia suas certezas/verdades/expectativas, a partir da constante aproximação com "o outro", sem hierarquizações ou pretensão de domínio.

Referências

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BATTERSBY, Christine. *The Sublime, Terror and Human Difference*. Routledge, Abingdon and New York, 2007.

BITTENCOURT, Gilda Neves, MASINA, Léa Silva, SCHIMIDT, Rita Terezinha. (Orgs.). *Geografias literárias e cultur*ais: Espaços/temporalidades. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

BRANDAO, Izabel F. O. e MUZART, Zahidé. L. (Org.). *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis, Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres e Edunisc, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli e SCHNEIDER, Liane (orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades.* Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas, 2006.

CIXOUS, Hélène. "The Laugh of Medusa". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W.W. Norton & Company Inc. 2010.

COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.

DUARTE, Constância L. ; DUARTE, Eduardo A. ; ALEXANDRE, Marcos A. . *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala, NEIA, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras.* Florianópolis/Belo Horizonte: Editora Mulheres/ PUC-Minas, 2005.

FREEMAN, Barbara Claire. *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1995.

GOTLIB, Nádia Batella (org). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1990, 3 vols.

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

IRIGARAY, Luce. "Paradox a Priori". *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

_____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

KORSMEYER, Carolyn. *Gender and Aesthetics: an introduction*. New York: Routledge, 2004.

LONG, Paula Rosine. "The Female Sublime". Duke University. http://english.duke.edu/uploads/media_items/paularosinelong.original.pdf. Acessado em 08 de julho de 2013.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus,1993.

MANN, Bonnie. *Women's Liberation and the Sublime: Feminism, Postmodernism, Environment*. New York: Oxford University Press, 2006.

MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.

MUZART, Zahidé. L. (org). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1999. 3 vols.

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

YAEGER, Patricia. "Towards a Female Sublime". In: KAUFFMAN, Linda (ed.) *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*. Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1989.

ZYLINSKA, Joanna. *On Spiders, Cyborgs and Being Scared: the Feminine and the Sublime*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

_____. "Between Aesthetics and Ethics: the Feminine Sublime", Women: a Cultural Review, Vol. 9 No. 1, 1998, pp. 97-105.

O SINGULAR E O INUSITADO EM *ANOTAÇÕES DURANTE O INCÊNDIO*[1]

Salete Rosa Pezzi dos Santos[2]
(UCS)

...creio que não há modelos que nos ensinem, no trabalho com a literatura, a desenvolver a compreensão da construção de sentidos textuais e a explicar e interpretar esses sentidos com vistas à significação e à crítica. O refinamento de habilidades interpretativas e o exercício da imaginação criativa são pré-condições para se construir a voltagem crítica e a autoridade intelectual da crítica feminista brasileira.

Rita Terezinha Schmidt

[1] Parte deste texto foi apresentada no II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais: espaço, território, região (II SILLPRO) – UCS, e consta nos Anais do evento.

[2] srpsanto@ucs.br

Considerações iniciais

O sistema de gênero de caráter patriarcal define o sujeito masculino a partir de uma posição central, sempre de forma mais positiva e independente do que o sujeito feminino. Como consequência, emerge a figura da mulher marginalizada. Sem acesso à educação, confinadas ao espaço privado, as mulheres eram silenciadas, e só lhes era permitido sair do domínio doméstico para cerimônias religiosas ou para encontros com outras mulheres com o fim precípuo de realizarem alguma tarefa. Aos homens, por outro lado, cabia a esfera pública com todas as alternativas de vivência que esse domínio poderia oferecer. Essa relação assimétrica, desequilibrada resulta de uma visão de "opostos absolutos", em que o modelo masculino é tomado como base para a existência humana. Como resultado, aquilo que não correspondesse a esse paradigma estaria fadado a uma posição marginal, o "*status* do Outro". No entanto, a preocupação da historiografia com a descoberta de "outras histórias" propiciou a inclusão da mulher e da abordagem de gênero nos estudos históricos, bem como em outros campos do conhecimento.

Em 1949, quando edita a obra *O segundo sexo* – fatos e mitos, Simone de Beauvoir pondera que a discussão sobre o feminismo não era nova, entretanto reconhece que tudo que fora dito sobre o assunto não esclarecia a questão. Ao identificar o 'mito da mulher' como fator de sustentação ideológica do patriarcado e o cânone literário como um dos meios transmissivos desse mito, Beauvoir inaugurava, de acordo com Ellen Douglass (1989, p. 26), "o projeto de identificação e crítica do mito do chamado 'segundo sexo' tal como se apresentava na literatura escrita por homens".

A partir dos anos de 1970, são enfatizadas diferenças e autorizada a subjetividade feminina. O resgate da mulher em sua subjetividade passa a ser possível no momento em que se revisam

conceitos que representam a mulher como um sexo secundário e pecador, apenas redimível através da obediência e da maternidade. Já nos anos 80, o feminismo levanta a possibilidade de essa subjetividade ser reconhecida para o homem e para a mulher. Maggie Humm (1989, p. 82) aponta que desenvolver e escrever crítica literária poderia não representar o ato feminista mais revolucionário em relação à mulher; poder-se-ia, por exemplo, discutir aspectos de poder assumidos pelo homem nas formas sociais mais diversas. Entretanto, diz a autora, a crítica feminista também está preocupada em discutir as diferenças e contrapõe três problemas dentro da crítica literária. Primeiramente, o problema da história da literatura na perspectiva do gênero, analisada a partir do estudo de textos produzidos por homens, observando como aparecem as mulheres "frequentemente moldadas em um rígido confinamento cultural e social." Outro problema com que se defronta a crítica feminista é a criação de uma nova leitora, assumida em seu gênero, consciente de uma nova prática crítica. Em terceiro lugar, diz Humm (1989, p. 82), à crítica feminista cabe a responsabilidade de fazer das mulheres indivíduos atuantes "pela criação de novas comunidades de escritores e leitores sustentados por uma linguagem falada por e para a mulher". Através dessa prática, a mulher leitora pode, coletivamente, apresentar novas ideias sobre a "interação de autor, personagem e leitor", posicionando-se contra a tradição.

A crítica do socialismo democrático de Simone de Beauvoir aponta que, inicialmente, os escritores homens foram arraigadamente conservadores, daí as mulheres não poderem ser representadas em seus escritos, até porque esses escritos comparam-se pela semelhança, não pela diferença. Em segundo lugar, enfatiza que o molde da crítica feminista é interdisciplinar, conduzindo-a a questionar a localização das fronteiras da literatura, fato que tem significado uma das grandes forças da crítica feminista. Nesse sentido, (1999, p. 83) Geysa Silva considera:

> A busca da identidade, que hoje se apresenta também como forma de escapar à globalização, promove aproximações entre várias manifestações culturais, ou seja, entre o imaginário de diversas culturas ou grupos e suas representações. Buscar a identidade é aproximar-se do "outro", que nosso olhar desatento vê apenas como o exterior a nós; é procurar o encontro com a alteridade cruzando as próprias fronteiras, transitando por espaços teóricos para observar a riqueza e a amplitude da experiência do homem e ainda para quebrar o isolamento e vencer a solidão.

A literatura trabalha com uma realidade complexa, enfatiza Silva (1999, p. 83), experimentada socialmente e organizada a partir de regras e convenções, cujo significado é alcançado num "jogo interdependente de espaço e tempo", entrelaçando "as linhas da identidade, da ética e da cultura". Ao observar-se a história da humanidade, desde os relatos mais antigos, constata-se quão difícil foi deixar a mulher falar com voz própria, visto que os papeis sociais foram definidos pressupondo a inferioridade da mulher e sua incapacidade para qualquer ato de inteligência, como fazer uso da linguagem escrita, por exemplo. Sobre o lugar de subordinação da mulher, é interessante retomar as considerações de Elaine Showalter (1994, p. 45):

> Ao definir a cultura feminina, os historiadores fazem uma distinção entre os papéis, atividades, gostos e comportamentos prescritos e considerados apropriados para as mulheres e aquelas atividades, comportamentos e funções gerados, na verdade, fora das vidas das mulheres. No final do século XVIII e no século XIX, o termo 'esfera feminina' expressava a visão vitoriana e jacksoniana dos papéis separados para os homens e para as mulheres, com pouca ou nenhuma sobreposição e com mulheres subordinadas.

Márcia Navarro (1995, p. 11-12) aponta a possibilidade de a mulher ser capaz de algum tipo de manifestação ao longo dos

tempos, entretanto, que autonomia ela teve em relação à linguagem escrita durante esse trajeto? Na verdade, pondera a autora, buscar "reconstituir a história da mulher [...] significa traçar a trajetória de sua tentativa de encontrar uma voz própria, autônoma". É ter consciência da possibilidade de a mulher ter acesso àquela linguagem que realmente conta, a linguagem escrita que, chegando aos mais longínquos recantos, pode promover algum tipo de mudança significativa.

Mulheres escritoras, desde que o feminismo esboçou suas primeiras manifestações, têm procurado pensar "o si mesmo", condição vital para a escritura. Assim, a questão da identidade feminina tornou-se o centro de discussões, não só sociológicas, políticas, sociais, filosóficas, mas também tema de obras literárias. Rita Schmidt (2006, p. 795) destaca que

> não se trata de produzir conhecimentos sobre determinados sujeitos, mas de articular um projeto epistemológico através de uma prática discursiva intervencionista que produza reflexões sobre os sentidos da dominação e as práticas domésticas de colonização, inclusive a intelectual. [...] Para chegar a esse nível de intervenção são muitos os desafios e receio que não existem fórmulas e metodologias prontas a serem apropriadas, mas sim teorias e categorias de análise a serem transformadas em procedimentos hermenêuticos específicos à articulação de um discurso crítico consequente.

Na esfera do literário, as relações estabelecidas entre mulheres e objeto artístico têm sido múltiplas, perpassadas pela preocupação de afirmar um sujeito feminino que recusa os estereótipos pré-estabelecidos. De acordo com Silva (1999, p. 84), esse é um novo "eu" multifacetado das "produções literárias que fazem do espaço um construto intelectual...". As mulheres escritoras não se preocupam em produzir literatura panfletária do feminismo; as

mulheres escritoras utilizam seu talento para desfazer aquilo que fora longamente "imposto" por uma ordem dominante e para ir assumindo cada vez mais o lugar que lhes é devido. A autora lembra a luta empreendida, até com radicalismo, para que a verdadeira mulher pudesse ser mostrada a uma ética e a uma cultura que a tratavam com incompreensão. Constata-se uma pluralidade de caracteres que povoam a literatura produzida por escritoras mulheres e é dela que nasce veementemente a representação da mulher de hoje.

Importante observar que essa singularidade não exclui o masculino; na verdade, existe uma consciência de que fazemos parte de um todo, que estamos ligados uns aos outros e que a singularidade feminina "se mostra diante de situações complexas ou até mesmo situações-limite, que colocam em jogo não a mulher isoladamente e, sim, o valor que a sociedade lhe confere" (SILVA, 1999, p. 85). Nessa trajetória de busca do reconhecimento do feminino em uma sociedade em que predominam os valores masculinos, é relevante questionar-se sobre como trabalhar essa questão, sem excluir o sujeito masculino e, ao mesmo tempo, afirmar a singularidade da mulher.

Para Douglass (1989, p. 31), enquanto a busca patriarcal fecha-se numa visão de dominância da imanência feminina, buscando domesticá-la para com ela formar o "par pleno", a busca feminista define-se pela rejeição das identidades de gênero e por "derramar-se em direção a um futuro indefinido". Assim, "enquanto a estrutura da busca patriarcal se define pelo fechamento, a busca feminista se define pela abertura", não aceitando estruturar-se de maneira definitiva ou dentro de qualquer estrutura "arquetípica".

Na verdade, o feminismo harmoniza-se com a ideologia progressista, na medida em que concorda que todos os seres humanos devem usufruir os mesmos direitos civis e políticos, independentemente de sua condição. Enfatizando essa ideia, é significativo lembrar uma passagem do romance *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarria: "... na vida todas as trilhas do possível estão

abertas aos passos do real. Mas nem todos somos suficientemente sábios para compreendê-lo, nem suficientemente audazes para traçar um caminho." Nesse sentido, a prática de as mulheres se tornarem seres atuantes, capazes de usar a linguagem para a construção de universos em que essa linguagem é "falada por e para a mulher", poderá constituir-se em uma forma de traçar e trilhar novos caminhos, em que se desestabilizam estruturas de poder.

Assim, a literatura torna-se imprescindível para a fixação da atuação feminina. Autoras contemporâneas têm construído universos representacionais em que o sujeito feminino encontra espaço para ser. Portanto, é indiscutível a relevância da construção de representações do sujeito feminino por escritoras, pois, através dessas representações, mulheres poderão libertar suas subjetividades, revertendo distorções impostas pelo sistema patriarcal, para constituírem-se em sujeitos de sua história. Desse modo, trabalhos que proponham estudo crítico sobre gênero e literatura, tornam-se cada vez mais necessários, visto que, além de contribuírem para ampliar o conhecimento nessas áreas, firmam uma vertente literária que ainda apresenta lacunas na Academia. Nesse trajeto, desponta o nome de Cíntia Moscovich, escritora sul-rio-grandense contemporânea, que apresenta uma produção literária promissora, fato atestado pelas inúmeras premiações recebidas, justificando-se, assim, a proposta deste trabalho que é trazer à discussão sua obra *Anotações durante o incêndio* (2000). Trata-se de um livro de contos com temáticas diversas, em especial, da vivência feminina, uma escritura carregada de significados, em que eventos aparentemente triviais alcançam dimensão de enfrentamento.

O cotidiano e a inquietude das coisas

Jornalista de formação, com Mestrado em Teoria da literatura, Cíntia Moscovich se reconhece, primeiramente, como escritora,

depois, como jornalista, tendo exercido outras atividades, como as de professora, tradutora, consultora literária, revisora, assessora de imprensa, roteirista de televisão, ministrante de oficinas literárias. Quando questionada sobre sua caminhada literária, comenta que iniciou escrevendo poesia, mas logo percebeu que não era o que desejava fazer, seu caminho era a ficção, e é o que vem perseguindo até hoje (NAGELSTEIN, 2014). Contista e romancista, conta com sete livros individuais publicados, sendo o primeiro *O reino das cebolas*, lançado em 1996 e indicado ao *Prêmio Jabuti* da Câmara Brasileira do Livro. Um dos contos que integram a obra foi traduzido para o inglês e faz parte de uma antologia que reúne escritores judeus de língua portuguesa. Suas narrativas curtas integram as mais diversas antologias, entre as quais, destacam-se: *Putas: novo conto português e brasileiro*, lançada em 2002, em Portugal, organizada por Marcelino Freire e, em 2009, passa a compor *Os melhores contos brasileiros do século*, sob a organização de Ítalo Moriconi.

Reconhecida pelo público e pela crítica, a ficcionista recebeu vários prêmios importantes, a começar pelo *Prêmio Açorianos de Literatura*: em 1999, pelo romance *Duas iguais* (narrativa longa); em 2001, pela obra *Anotações durante o incêndio* (contos); em 2005, por *Arquitetura do arco-íris* (contos); em 2007, pelo romance *Por que sou gorda, mamãe?* (narrativa longa). Também foi indicada a esse prêmio por outras obras em outras edições[3]. Além disso, foi premiada no *Concurso de Contos Guimarães Rosa*, pelo Departamento de Línguas Ibéricas da Radio France Internationale, de Paris; recebeu o *Prêmio Portugal Telecom de Literatura em Língua Portuguesa*; o *Prêmio Clarice Lispector, da Fundação Biblioteca Nacional*, entre outros.

[3] Dados obtidos em: PRÊMIO Açorianos de Literatura: lista completa de vencedores (2007-1994). Disponível em: <http://premioacorianosdeliteratura.blogspot.com.br/2009/08/premio-acorianos-de-literatura-lista.html>. Acesso em: 27 ago. 2010.

Luís Augusto Fischer, em artigo que fala sobre a obra de Cíntia Moscovich, "Com as cores da memória" (2014), publicado no jornal *Zero Hora*, afirma que "de um artista é legítimo esperar que encontre uma linguagem, um jeito específico de se expressar". Também não é necessário que seja na primeira tentativa, afirma, pois a expectativa desse momento pode ser tanta "que não consegue carregar a marca pessoal". Aliás, não importa a forma escolhida para imprimir sua marca: "pode o sujeito dedicar-se a esculpir gelo, movimentar-se no espaço, tirar som de alguma coisa ou escrever – o que ele precisa é encontrar seu jeito de ser, que é seu jeito de se expressar". E esse jeito, segundo o crítico, precisa repercutir, "fazer diferença em meio a tantos artistas" que buscam reconhecimento por sua obra. Segundo o autor,

> as mulheres protagonistas de Cíntia parecem usar as palavras com as mesmas, escolhidas e refinadas cautelas com que usam movimentar-se nos enredos, tudo sempre muito delicado, a meia voz, sem rompantes de ordem alguma, numa contenção e num abafamento característicos da prosa – eu ia dizer feminina, mas talvez seja feminista, ou antimachista, ou antiépica, e não necessariamente escrita por mulher. (FISCHER, 2014).

Na contracapa da obra *Anotações durante o incêndio*, Moacyr Scliar esclarece que escrever contos não é uma tarefa fácil, justamente porque a simplicidade do gênero é enganadora. Ainda assim, comenta, Cíntia "transforma cada narrativa em um episódio carregado de significado". E diz mais: "este é um livro que representa uma excelente contribuição ao conto, tanto gaúcho quanto brasileiro". A obra, publicada em 2000, pela editora L&PM, é dividida em duas partes, e compõe-se de onze contos. Na primeira parte, encontram-se os contos "Amor, corte e costura", "O homem que voltou ao frio", "Zulu", "A grande e invisível África" e "Inverno porteño". Na segunda parte, nomeiam-se: "A paixão e a ratoeira",

"A fome e a vontade de comer", "Morte de mim", "Capitão Birobidjan", "Aquilo que não principia nem acaba" e "A gramática dos erros". Em todos eles, sente-se a urgência da vida, ainda que a presença da morte esteja presente em muitos deles. É uma escritura que exige reflexão e remete a um universo plurissignificativo, em que o leitor se sente convidado a experimentar múltiplas intervenções. Scliar reconhece que as "palavras estão em seu texto exatamente para isto, para servir ao objetivo maior que é retratar, de forma ora pungente, ora cômica, ora cômica e pungente a um tempo, a existência de uma mulher jovem em nosso meio e em nosso tempo". A autora empresta voz a personagens que perseguem a verdade, por mais "absurda" ou "aterradora" que possa parecer, "mas sempre libertadora", e isso se esconde atrás "de um cotidiano enganadoramente banal."

A voz narrativa de "Amor, corte e costura", primeiro conto do livro, logo de início coloca o leitor diante da protagonista, Helena, que mantém seu entorno minuciosamente ordenado: "Os alfinetes e agulhas postos na almofadinha de veludo bordô, linhas em finas garatujas de cores, a fita métrica enrolada sobre si mesma num canto da mesa, o dedal de borco, tudo em ordem, bastando-se na suficiência do mundo que se organizou". (MOSCOVICH, 2000, p. 15). Somente a tesoura e a mão que a empunhava se mexiam. Essa organização configura-se como a própria sustentação de vida da personagem, uma vez que nada mais poderá "arrancá-la" da ordenação em que se esconde. Entretanto, um fato inesperado, a chegada de uma mulher com a enteada, desestabiliza a ordem, há muito, instaurada. "O estrago já estava feito", reconhece a protagonista, pois, ainda que a contragosto, concordara com o pedido da mulher loira: fazer uma roupa para a menina. Esse acontecimento, em tudo banal, afinal trata-se de seu ofício confeccionar roupas, remete Helena a um sentimento de aflição como "se a arrancassem daquele lugar de ordenação própria e boa. [...] dando-se conta de que as

coisas se podiam desorganizar de hora a outra, o perigo que vem desses equilíbrios delicados e eventuais." (MOSCOVICH, 2000, p. 15-16). Por que a presença da menina desestabiliza a protagonista? "Helena não tinha mais interesse na mulher, concentrando-se, tensa e irrequieta, nos movimentos da pequena que, agora, ponta dos pés, tentava alcançar uma boneca de pano no alto das prateleiras" (MOSCOVICH, 2000, p. 18). A protagonista preocupa-se com a menina "antevendo uma tragédia", e alcança a boneca, rápida e agilmente, entregando-a "à interessada, maternal e cuidadosamente". A menina, antes rodando inquieta pela sala, agora com a boneca, acalma-se, e Helena senta-se na poltrona, "porque algum equilíbrio havia se recomposto" (p. 18). Entretanto, todo desequilíbrio que se criou no mundo organizado da protagonista relaciona-se com a menina. No dia da prova do vestido, à visão da menina, em sua "nudez cândida e acintosa", Helena sente seu mundo desordenando-se novamente e, no momento em que um alfinete rascou a pele da garota, esta gritou, afastando-se, levando Helena a sentir-se em uma armadilha, pois

> não sabia o que se passava, somente guardara na retina a trilha de fino sangue tinto de mácula, tão fino que seus ouvidos retiniam. Não havia piedade, nem era o caso de haver, se houvesse seria só por acaso. O mundo não mais se bastava, a ordem se havia rompido. Percebia-se como se fosse por primeira vez, a cena do passado se recompondo, o barulho dos ferros em atrito, o griteiro e o bolo de gente que vinha de todos os cantos: a menina que tinha junto a si era um ser de pernas compridas e de rosto igual ao seu, apenas isso. [...] ... as costelas cedendo, o tronco cedendo, o mundo cedendo, tudo se esboroando... [...] Depois o vácuo. (MOSCOVICH, 2000, p. 22).

Essa reminiscência, trazida à tona pela voz narrativa, induz o leitor a conjecturar que Helena, em algum momento de sua vida,

fora privada da convivência de alguém muito caro, e que a presença da menina a faz reviver o acontecimento que acarretou essa perda. A protagonista sente-se confrangida, entretanto, "atravessando o amor e seu inferno, apagando-se a última flama, Helena levantou-se com tranquilidade. Pegou a boneca de pano que ainda estava sentada sobre o sofá. Deu-a à menina..." (MOSCOVICH, 2000, p. 22). O fato de terminar o vestido e entregá-lo, leva-a à reorganização da vida, diante da possibilidade de nunca mais encontrar a menina. No entanto, ainda que tudo voltasse ao seu devido lugar, restabelecendo a ordem novamente, Helena experimenta a sensação de que nunca mais esqueceria que havia "mais coisas", e os perigos vinham dos equilíbrios delicados e eventuais. (MOSCOVICH, 2000, p. 23).

"Aos finais da tarde, sempre, ela regava suas plantas com um sentimento enfim pacífico." (MOSCOVICH, 2000, p. 73). Assim inicia o conto "A paixão e a ratoeira". A protagonista, apenas designada como "ela", construíra a família e o jardim ao mesmo tempo, pequenos cosmos que a plenificavam, pois tudo estava em paz. Havia momentos em que "as coisas voltavam a precisar de sua presença, e ela, sem cansaço, detinha-se na experiência renovada de amar algo que vivia." (MOSCOVICH, 2000, p. 73). Esse universo era seu domínio, nada poderia perturbá-lo, e a rotina que organizara para si parecia suficiente para sentir-se realizada: "Depois da janta, foi cada qual para seu quarto. A velha estendeu-se na cama, satisfeita com seu caldo e seus comprimidos. Os meninos puseram pijama e apagaram a luz. O marido adormeceu com uma revista entre as mãos." (MOSCOVICH, 2000, p. 74). E ela, o que fizera? "Ela, no entanto, ainda sem sono, aspirava a umidade cheirosa." (p. 74). Compelida a usufruir profundamente daquele universo, do qual se sentia dona absoluta, Helena experimentava paz.

É interessante lembrar que o papel restrito que cabia à mulher na sociedade a impulsionava a considerar o ambiente doméstico como esteio e garantia de estabilidade, afinal, era o espaço a que

tinha direito. Para Pierre Bourdieu (2007, p. 45), esse reduto torna-se um lugar de violência simbólica, visto que

> as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produtos dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que 'faz', de certo modo, a violência simbólica que ela sofre.

E isso se estabelece, na medida em que o imaginário social naturaliza uma situação de subordinação e inferioridade da mulher em relação ao homem, impedindo-a de se constituir como sujeito, de construir sua própria identidade. Maria Lícia Rocha-Coutinho (1994, p. 59) aponta que, diferentemente dos homens,

> as mulheres foram ensinadas a 'cuidar' de todo mundo, menos delas mesmas, a serem guardiãs da tradição e dos laços de família. Por isso, quando adultas, muitas delas apresentam dificuldade em pedir ajuda ou delegar tarefas, e carregam uma sensação de culpa e responsabilidade por situações que não se originaram de suas ações e não têm relação com sua real habilidade em determinar eventos.

Na calmaria da noite, quando tudo estava em seu lugar, um ruído que vinha da sala levou a protagonista a entrar num "mundo penumbroso." (MOSCOVICH, 2000, p. 74). A presença do roedor – um rato está na sala – faz emergir e transformar a existência, e o embate que trava com o rato desencadeia o embate consigo mesma: "Ao olhar a miséria da criaturinha, teve o sentimento do quanto custara organizar o jardim e a casa. O rato era uma ameaça, assim como tudo era uma ameaça" (MOSCOVICH, 2000, p. 79), e a personagem percebe como era frágil aquele mundo

que ela construíra. É preciso matar o rato, pensa, antes de se afeiçoar a ele. Na verdade, é preciso abafar essa tomada de consciência antes que ela lhe mostre outra possibilidade de vivência, antes de "afeiçoar-se" à ideia que poderá mudar sua vida. Vai em busca de algo que possa ajudá-la a livrar-se do rato. Sabe que nem tudo será simples, entretanto "também se embriagava de alguma satisfação, como quando aniquilava os carreiros das formigas com o jato da mangueira. Poder de vida e de morte, e ela, naquela noite olorosa de abril, tomou consciência de que iria matar." (p. 76-77). Quando, finalmente, mata o roedor, ela o faz com toda "força tirânica" de que é capaz. Assim, ela dizimara aquilo que poderia romper com sua rotina. Ao voltar para o quarto, aconchega-se ao marido e pensa que, no dia seguinte, "ao final da tarde, as coisas voltariam a precisar de sua presença..." e tudo voltaria a ser como sempre fora. E prometeu-se, "nunca mais voltaria a arrasar os carreiros de formigas com o jato da mangueira". (p. 80).

Em "A morte de mim", a narradora está só, em seu quarto, em pleno calor de janeiro, vendo o gelo do copo "desaparecer lentamente", quando é surpreendida pela presença de uma mulher "de olhos negros e úmidos". Pensa que deve avisá-la que ela está enganada, que aquele não é o endereço "que lhe cabia", entretanto percebe que essa não é a questão mais importante no momento. A visitante senta-se em uma cadeira próxima à mesa. Quem seria aquele ser que se transfigurava "em cores irreais" à luz da única lâmpada que pendia sobre a mesa? De súbito, começa um choro doloroso. A voz narrativa constata que "talvez chorasse pela ingrata missão, que era a de ser a indesejada entre as gentes" (MOSCOVICH, 2000, p. 90), levando o leitor a conjecturar que se trata da própria morte que chegou para cumprir, mais uma vez, sua missão. A aparição inesperada dessa personagem, a atmosfera de intocabilidade em que ela, inicialmente, se coloca, a água que derrete no copo da protagonista, a descrição da jovem em sua beleza impalpável,

tudo conduz à ideia de finitude. Na verdade, durante a narrativa, o leitor sente-se impelido a pensar na visitante como a personificação da morte. A protagonista, após a saída da visitante e da inútil espera de seu retorno, conclui: "Não viera por mim, senão que estava de passagem, ato transitivo de ponto a outro. [...] E [viera] avisar-me que as coisas retornam sempre a seu estado ancestral." (MOSCOVICH, 2000, p. 92).

Como se percebe, as narrativas de Moscovich não se entregam brandamente ao leitor; trata-se de textos exigentes, densos, que oferecem a resistência própria da arte literária, cujo sentido precisa ser desvendado a cada momento para, ao final, restarem muito mais questionamentos do que respostas.

Considerações finais

Os contos da obra *Anotações durante o incêndio* (2000) atingem a sensibilidade do leitor e o remetem a auscultar seus ruídos mais íntimos. Os acontecimentos mais triviais – a mulher que encomenda uma roupa para a enteada; o telegrama que chega à tarde, anunciando a chegada do remetente; os olhos amarelos do gatinho trazido pela vizinha; a chegada de argentinos ao Hotel Bassani; o tropeção de uma mulher vestida com um longo mantô negro em plena avenida; o ruído indistinto que quebra a tranquilidade da casa no silêncio da noite; a menina que cresce magrinha, por não gostar de comer; os cubos de gelo derretendo no copo; o desenho que mostrava o Capitão muito jovem; o menino que encontra uma graguer deixada no piso; a organização dos animaizinhos de louça na cristaleira, combinando com o demasiado asseio da casa – conduzem o leitor ao incomum, justamente porque são fatos que passariam despercebidos, não fosse a contundência com que tomam vulto no desenrolar das peripécias narrativas.

Cintia Moscovich, em entrevista a Marcos Nagelstein (2014), declara: "Eu queria verdadeiramente lidar com o detalhe, com o pequeno, com o miúdo. Queria realmente pegar um detalhe para poder levantá-lo e o ampliar. Maximizar o mínimo." E é justamente o que ela faz: em cada pequeno elemento, a ficcionista parece alcançar um novo universo, repleto de força e sensibilidade, no qual as personagens se movimentam, surpreendendo o leitor com o singular e o inusitado. A sua obra, juntamente com a de outras escritoras contemporâneas, apresentam protagonistas mulheres que vivenciam situações inusitadas e que representam sujeitos femininos em sua pluralidade, contribuindo, assim, para questionar hierarquias e hegemonias de gênero e evidenciar novas configurações socioculturais.

Embora Cíntia Moscovich tenha recebido prêmios importantes, e vários de seus escritos tenham sido publicados em outros países, ainda se fazem necessários trabalhos científicos sobre sua obra. Dessa maneira, mesmo constituído de breves apontamentos, este estudo sobre *Anotações durante o incêndio* (2000) deseja ser uma contribuição para alargar as investigações relativas a produções literárias de escritoras contemporâneas, buscando diminuir o hiato existente na Academia a respeito dos estudos de gênero, da escrita literária de mulheres e da representação do sujeito feminino presente nessas obras.

Referências

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo:* fatos e mitos. v. 1. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

DOUGLASS, Ellen H. "Para uma mitologia feminista do século XX". *ORGANON*, Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, v. 16, n. 16, p. 26-33, 1989.

ETXEBARRIA, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. Espanha: Destino, 1998.

FISCHER, Luís Augusto. "Com as cores da memória". Disponível em: <http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=7>. Acesso em: 17 de maio de 2014.

HUMM, Maggie. "Pelos caminhos da crítica feminista". *ORGANON*, Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, v. 16, n. 16, p. 81-97, 1989.

MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio.* Porto Alegre: L&PM, 2000.

NAVARRO, Márcia Hoppe. "Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea". In: _____ (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina.* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 11-55.

NAGELSTEIN, Marcos. "Cintia Moscovich, depois da tormenta". Disponível em: <http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=83>. Acesso em: 17 de maio de 2014.

PRÊMIO Açorianos de Literatura: lista completa de vencedores (2007-1994). Disponível em: <http://premioacorianosdeliteratura.blogspot.com.br/2009/08/premio-acorianos-de-literatura-lista.html>. Acesso em: 27 de ago. de 2010.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos*: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHMIDT, Rita T. "Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira". *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(3): 272, set.-dez./2006, p. 765-794.

SCLIAR, Moacyr. Contracapa. In: MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio.* Porto Alegre: L&PM, 2000.

SILVA, Geysa. "Mal de amores: um transbordamento feminino". In: LOBO, Luiza (Org.). *Fronteiras da literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Discursos Transculturais, v. 2), p. 83-88.

SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e* impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MEL E PITANGA EM IRACEMA[1] DE JOSÉ DE ALENCAR: modos de apropriação, modos de narração

Sandra Sacramento[2]
(UESC/CAPES)

Introdução

O presente texto empreende uma leitura da obra *Iracema* de José de Alencar, enquanto fatura artística empenhada na produção de sentido. Se a pressuposição passada encerrava o literário no seu chamado *desinteresse artístico*, como queria Kant, de *Crítica da Faculdade do Juízo* (2002); torna-se impossível, com o ganho das teorias, que valorizam o conteúdo, não aceitar tal desiderato.

[1] Texto ampliado e previamente apresentado no COLLOQUE INTERNATIONAL Savoirs et saveurs de la littérature latino-américaine CRLA-Archivos (Université de Poitiers / CNRS/ France) 17-19 OCTOBRE 2012.

[2] Bolsista Capes/Pós-doutorado Sênior, Processo: 8808/11-2, na Universidade de Poitiers/França, no período de 5/2012 a 4/2013. Agradeço às contribuições da Profa. Dra. Ria Lemaire, minha orientadora, na elaboração deste texto.

O artístico, sendo elemento da superestrutura sócio-histórica, faz sobressair o imaginário – particularizado e coletivo, – instituinte e instituído de determinada sociedade, com capacidade de autocriação e auto-alteração. E Cornelius Castoriadis nos informa em *Le monde morcelé:* Les carrefours du labyrinthe (1990), que:

> A sociedade cria o seu mundo, investe sentido, faz provisão de significados, destinados a dar conta a qualquer sentido inusitado, que possa surgir. (...). A organização, que dá a noção de conjunto e identidade "em si" do mundo não é somente estável e "sistemática" para permitir a vida humana em sociedade, mas também suficientemente incompleta e capaz de absorver um número infinito de criações sócio-históricas de significações (CASTORIADIS, 1990, p. 146).[3]

A construção discursiva imaginária constitui uma limitação diante da alteridade. Visto como *sem-sentido*, o outro, do Latim "alteru", isto é, "in alio" é o contrário de "em si", coloca-se como um risco iminente, que pode promover a ruptura do tecido de significações previstas anteriormente pela sociedade. Para que tal construção tenha bom êxito, é preciso que ocorra o que Baczko (1984) chamou de *comunidade de imaginação* ou *comunidade de sentido*, que são as condições pré-existentes, de natureza coletiva, necessárias para que o imaginário se impregne. Ora, o imaginário europeu acerca das terras além mar e de sua gente já se encontrava disponível há muito e aparece de forma explícita na própria Carta do descobrimento, quando Pero Vaz de Caminha descreve as inú-

[3] La societé crée son monde, elle l'investit de sens, elle fait provision de signification destinée à couvrir d' avance tout ce qui pourrait se présenter. (...). L' organisation ensembliste-identitaire "em soi" du monde est non seulement suffisamment stable et "systématique" dans sa première couche pour permettre la vie humanine en societé, mais aussi suffisamment lacunaire et incomplète pour porter un nombre indéfini de créations social-historiques de significations (CASTORIADIS, 1990, p.146). (Tradução nossa).

meras possibilidades e disponibilidades de apropriação, frisando, inclusive, a adesão do índio à empresa expansionista.

> Quando fizemos vela, estariam já na praia assentados perto do rio obra de sessenta ou setenta homens que se haviam juntado ali poucos e poucos. O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, bem vestido, com um colar de ouro mui grande ao pescoço, e aos pés uma alcatifa por estrado. Sancho de Tovar, Simão de Miranda, Nicolau Coelho, Aires Correia, e nós outros que aqui na nau com ele vamos, sentados no chão, pela alcatifa. Acenderam-se tochas. Entraram. Mas não fizeram sinal de cortesia, nem de falar ao Capitão nem a ninguém. Porém um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro. Também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal como se lá também houvesse prata. [...] Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo (CAMINHA, 1971, p. 3).

Entretanto, em nenhum momento, o índio se expressa, sobressaindo, simplesmente, o olhar etno e falocêntrico do enunciador, comprometido em dar conta de seus feitos ao rei, que lhe proporcionou a viagem. Como empreendedor, podemos dizer que cumpriu à risca a missão, mas em termos de valorização do dado local e sua gente, esses se tornaram *alienados*, no sentido de entregar a alma ao seu outro (= *alius*) do colonizador, uma vez que *alienare*, *alienus*, do latim, que dizer 'que pertence a um outro'. Vocábulo já utilizado em vários sentidos, desde Rousseau, d'*O contrato social* (1762), passando por Hegel, *Fenomenologia do espírito* (1807) e até Karl Marx de *Manuscritos econômico-filosóficos*

(1844) e *Contribuição à crítica da economia política* (1857). A despeito dos vários enfoques conceituais atribuídos à alienação por esses filósofos, permanece uma espécie de lastro semântico de *entrega impensada* por parte de um *outro narrado*, portanto, *não enunciador*. Althusser, em *Pour Marx,* confirma a noção da ideologia como *falsa consciência*, quando fala acerca dos aparelhos ideológicos de estado, ainda que atribua ao inconsciente a impossibilidade da plena identificação de sua origem.

> A ideologia é bem um sistema de representações: mas essas representações não têm na maior parte do tempo nada a ver com a 'consciência': elas são na maior parte do tempo imagens, muitas vezes, conceitos, mas antes de mais nada como estruturas que elas se impõem à imensa maioria dos homens sem passar por suas 'consciências' (ALTHUSSER, 1975, p. 239-240).

Entretanto, Althusser, como leitor de Lacan que foi, acaba reforçando a posição deste, quando advoga o estágio do espelho como a fase da identificação fundamental do eu. Para Lacan, como revisionista de Freud, a experiência da conquista da imagem do corpo se dá pela projeção de uma imagem oriunda de um outro com o qual a criança de identifica, saindo, assim, da dispersão pânica para entrar na ordem do simbólico. A entrada na ordem no simbólico é, do ponto de vista psicológico, sempre uma compensação. Neste processo, o uso da metáfora, objetificação estruturante de sentido, mediadora entre o sujeito e o mundo em construção representativa, aqui nos vai responder pela dimensão de relacionamento estabelecido entre o homem, branco e europeu, o *mesmo* e a terra/mulher, enquanto o *outro*, a *diferença*, produto de um manto discursivo produzido e legitimado a princípio no monologismo, contrário ao dialogismo, ao pluralismo, em que o outro possa ser enunciador de uma narrativa própria e não aquela previamente ensaiada (BAKHTIN, 1981). A despeito da possibilidade da *ausculta*

do outro, a manutenção do discurso monológico se manteve em abonações importantes, principalmente da ciência, no século XIX, quando *Iracema* veio a lume, mas também da filosofia enciclopedista do século anterior, com teorias como a do "bom selvagem" de Rousseau (1971). Coloca-se de pronto, então, um paradoxo: a conciliação dos relatos dos viajantes, disponíveis desde o século XVI, para a construção imaginária do que fosse o Brasil, país independente de Portugal em 1822, em suas inúmeras contradições, e o modelo posto, calcado em princípios universais do Liberalismo e do aparato do Estado-nação, tributário de conceitos como verdade e identidade, muito aquém da contingência vivida pela terra/mulher. Explicando melhor: o imaginário, hierárquico e dualista, trazido pelo europeu, em seu processo imperialista, não se adequava ao *sem-sentido da alteridade*, encontrada no Novo Mundo, cuja coordenada histórica respondia pela comuna primitiva, pelo uso do escambo e pelo nomadismo; enquanto o forasteiro valia-se do mercantilismo e do metalismo, ligados ao seu empreendimento expansionista. E, durante todo o romance *Iracema*, em grande medida, perpassa a essência discursiva plena de juízos acordados, previamente, como no exemplo, em relação à mulher branca e à indígena:

> Martim se embala docemente; e, como a alva rede que vai e vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores (ALENCAR, 2006, p. 161).

Tal hierarquização, presa em pares dicotômicos, capazes de estabelecer vínculo com o pré-dado, mantém-se no andamento narrativo, entretanto, através do uso imagético do mel e da pitanga é possível acenar com uma narração, que vai além daquela das *Comunidades Imaginadas* (ANDERSON, 2008), como modo de narrar a nação, em sintonia com os valores burgueses do Estado-nação. É o que será visto a seguir, através da fatura estética.

Entre o legado e a possibilidade

Iracema é publicada, em 1865, e Alencar coloca-se disponível para *construir a nação,* simbolicamente (ANDERSON, 2008), entretanto, utiliza-se dos relatos históricos como suporte necessário para a sua narrativa. Em, *Como e porque sou romancista*, publicado inicialmente em 1893, o escritor nos dá conta da origem de seu pendor para a escrita, na ocasião em que volta à terra natal e tem acesso às notícias dos viajantes. Vejamos sua declaração:

> Foi somente em 1848 que ressurgiu em mim a veia do romance. Acabava de passar dois meses em minha terra natal. Tinha-me repassado das primeiras e tão fagueiras recordações da infância, ali nos mesmos sítios queridos onde nascera. Em Olinda onde estudava meu terceiro ano e na velha biblioteca do convento de São Bento a ler os cronistas da era colonial, desenhavam-se a cada instante, na tela das reminiscências, as paisagens de meu pátrio Ceará. (...). Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d' *O Guarani* ou de *Iracema*, flutuava-se na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época (ALENCAR, 1990, p. 48).

O autor acolhia a ideia de que deveria escrever a partir dos relatos históricos sobre uma raça já então desaparecida: a dos índios. Entretanto, se atentarmos para as condições de produção do *locus de enunciação* do sujeito narrativo, desarticula-se o princípio a epistemológico do racionalismo atado à perspectiva ontológica clássica: *Ser-ser-objeto,* porque se valoriza o contexto de mensagem, em sua cena enunciativa. Encaminha-se, então, em *performance*, uma apreensão interpretativa e representacional de conhecer o entorno, de modo ativo e afetivo, em que *cognição*, *avaliação* e *simbolização* (JODELET, 2012) deixam revelar, em insinuações

discursivas, não o enaltecimento rebarbativo acerca da expansão colonialista europeia, mas sim a intervenção se apropriava desta, no contato com a terra e a mulher autóctones A índia Iracema e o branco Martim são descritos a princípio da seguinte forma:

> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso, nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito profundo. (ALENCAR, 2006, p. 99)
> Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo. (ALENCAR, 2006, p. 100)

Ela é vista como a *virgem dos lábios de mel*. – *Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de mel, nem mais formosa! Murmurou o estrangeiro* (ALENCAR,2006, p. 118). E, durante muitas passagens, é o atributo de que se vale o narrador para descrever aquela mulher, cuja virgindade estará ligada à presença do mel até a consumação do ato sexual:

> Quando a virgem tornou, trazia numa folha gotas de verde e estranho licor vazadas da igaçaba, que ela tirara do seio da terra. Apresentou ao guerreiro a taça agreste:
> – Bebe! (ALENCAR,2006, p. 119)
> Martim amparou o corpo trêmulo da virgem; ela reclinou lânguida sobre o peito do guerreiro, como o terno pâmpano da baunilha que enlaça o rijo galho do angico.
> Teu hóspede fica, virgem dos olhos negros; ele fica para ver abrir em tuas faces a flor da alegria, e para sorver, como o colibri, o mel de teus lábios. (ALENCAR, 2006, p.128).
> – O mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba: tem na doçura o veneno. A virgem dos olhos azuis e dos cabelos do sol guarda

> para seu guerreiro na taba dos brancos o mel da açucena. (ALENCAR, 2006, p. 129).

No capítulo XV, mais ou menos no meio do livro, já que esse é composto por XXXIII capítulos, ocorre o encontro amoroso entre Martin, sob o efeito da jurema[4], e Iracema: *Já o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido busca o lábio que o espera, para celebrar, nesse adito d'alma o himeneu do amor* (ALENCAR, 2006, p. 161).

> – Virgem formosa do sertão, esta é a última noite que teu hóspede dorme na cabana de Araquém, onde nunca viera, para teu bem e seu. Faze que seu sono seja alegre e feliz (ALENCAR, 2006, p. 162).

Em uma situação seguinte, o casal também se encontra:

> A floresta destilava suave fragrância e exalava arpejos harmoniosos; os suspiros do coração se difundiam nos murmuros do deserto. Foi a festa do amor e o canto do himeneu. (ALENCAR, 2006, p. 173).

A partir daí, o mel se esvai e a tristeza se impõe: – *Os maus espíritos da noite turbaram o espírito de Iracema* (ALENCAR, 2006, p. 172); *A luz brilhante do sol empalideceu a virgem do céu, como o amor do guerreiro desmaia a face da esposa* (ALENCAR, 2006, p. 167).

> A filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura. Ficou tímida e inquieta, como a ave que pressente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida e partiu. (ALENCAR, 2006, p. 166).

[4] Diferentemente do que viu Silviano Santiago (1989), como abrandamento do estupro, o fato de Iracema ter sido possuída sob efeito bebida alucinógena, nosso enfoque evidencia o uso da metáfora, como componente, que remete às condições de produção do artístico, como explicitação da apropriação violenta da mulher e da terra brasileiras por parte do colonizador.

A intenção do colonizador não é de comprometimento com a mulher/terra, apesar de ter mantido relações sexuais com Iracema.

> Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto. *Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores* e, como entre os arrebóis da manhã cintila o primeiro raio do sol, em suas faces incendiadas *rutilava o primeiro sorriso da esposa*, aurora de fruído amor (ALENCAR, 2006, p. 165).

Do mesmo modo que ocorre a impregnação do imaginário europeu, com a presença do pecado, da culpa, que é um atributo ocidental e não do índio: *A luz brilhante do sol empalideceu a virgem do céu, como o amor do guerreiro desmaia a face da esposa* (ALENCAR, 2006, p. 167).

> Curvou a virgem a fronte; valendo-se com as longas tranças negras se se espargiam pelo colo, cruzando ao grêmio os lindos braços, recolheu em seu pudor. Assim o róseo cacto, que já desabrochou em linda flor, cerra em botão o seio perfumado. (ALENCAR,2006, p. 171)

Neste instante, deixa de ser "a virgem dos lábios de mel" para se tornar a esposa: *As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa.* (ALENCAR, 2006, p. 166) e *Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras* (ALENCAR, 2006, p. 166). E o branco já não se sente atraído por aquela mulher.

> O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu branco ninho de cotão, até que volta no outro ano a lua das flores. Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade e carece de sono e repouso. (ALENCAR, 2006, p. 209).

Entretanto, o cristão pode transpor o limitado horizonte e voltar as costas à mulher e à terra recém-descoberta para dar

prosseguimento ao projeto expansionista de apropriação, por isso, sua fixação com o mar.

> O cristão contempla o ocaso do sol. A sombra, que desce dos montes e cobre o vale, penetra sua alma. Lembra-se do lugar onde nasceu, dos entes queridos que ali deixou. Sabe ele se tornará a vê-los algum dia? (ALENCAR, 2006, p. 117)
> Viram umas asas brancas que adejavam pelos campos azuis. Conheceu o cristão que era uma grande iguara de muitas velas, como construíam seus irmãos; e a saudade da pátria apertou-lhe no seio. (ALENCAR, 2006, p. 209)
> A esse monte subia o cristão e lá ficava cismando em seu destino. Às vezes lhe vinha à mente a ideia de tornar à sua terra e aos seus; mas ele sabia que Iracema o acompanharia; e essa lembrança lhe remordeu o coração. Cada passo mais que afastasse dos campos nativos a filha dos tabajaras, *agora que ela não tinha o ninho de seu coração para abrigar-se, era uma porção da vida que lhe roubava.* (ALENCAR, 2006, p. 223)
> – Quando tu passas no tabuleiro, teus olhos fogem do fruto do jenipapo e buscam a flor do espinheiro; a fruta é saborosa, mas tem a cor dos tabajaras; a flor tem a alvura das faces da virgem branca. Se cantam as aves, teu ouvido não gosta já de escutar o canto mavioso da graúna, mas tua alma se abre para o grito do japim, porque ele tem as penas douradas como os cabelos daquela que amas! (ALENCAR, 2006, p. 226)

Depois de *saciado*, Martim não mais se interessa por aquele modo de vida, ao mesmo tempo perto e longe de sua cultura:

> A caça e as excursões pela montanha em companhia do amigo, as carícias da terna esposa que o esperavam na volta, o doce carbeto no copiar da cabana já não acordavam nele as emoções de outrora. Seu coração ressonava (ALENCAR, 2006, p. 209).

Nada mais o atraía, exceção feita, a conquista da terra, pois, se esta cultura assentava-se em princípios similares aos seus, como: ter amizade, uma esposa que o esperava, além da conversa, isto é,

do doce carbeto na cabana; por que se desinteressou pela mulher e seus referenciais?

Cena também simbólica, imortalizada por pintores como José Maria de Medeiros e Antônio Parreiras. Esse último, diferentemente do primeiro, a concebe voltando as costas para o mar em profunda tristeza e desolação, quando se depara com a flecha, outrora quebrada, como maneira de travar amizade e paz com Martim.

> A mão que rápida ferira estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida; deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. O guerreiro falou: – Quebras comigo a flecha da paz? (ALENCAR, 2006, p. 101).

Agora, a flecha, fincada na areia crava um caranguejo, ao contrário do passado, ganha o sentido da ausência do guerreiro, em cuja extremidade encontra-se uma flor de maracujá. – *Ele manda que Iracema ande para trás, como o guaiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda a flor todo o tempo até morrer* (p. 216).

Figura 1 – Iracema (1909) óleo sobre tela, 61 x 92 cm, Antonio Parreiras[5]
Fonte: Wikimedia Commons

[5] Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iracema_(Antonio_Parreiras,_1909).jpg

E, podemos afirmar, que o princípio da perfectibilidade, da superação, que norteava a ação dos indígenas, é o mesmo que aparece em Rousseau, de *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, publicado inicialmente, em 1775, na linha do humanismo racionalista, com a teoria do bom selvagem, de que todo ser humano nasce igual. A posse de bens materiais levou à degradação moral em sociedade:

> O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer *isto é meu* e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditar nele. O gênero humano teria sido poupado de crimes, guerras, mortes, misérias e horrores, se alguém tivesse dito na ocasião: Não levem em conta esse impostor; vocês estarão perdidos se esquecerem de que os frutos são de todos e a terra não pertence a ninguém (ROUSSEAU, 1971, p. 222).[6]

Ao valorizar o habitante americano, como um ser moralmente superior, e passível de alteração – ainda que refutado pelas teorias do século XIX –, Rousseau faz uma análise da própria sociedade europeia, tida então como civilizada. Tal visada confirma-se em Derrida de *Gramatologia* (1973), ao questionar a metafísica da presença, que norteou a racionalidade ocidental, presa ao princípio da Verdade, como correspondência, revelação, conformidade a uma regra, coerência e utilidade, com o consequente domínio do homem sobre a natureza, sobre outro homem e deste sobre a mulher. Mas o projeto que sobressai, em *Iracema*, na verdade, e o do herói que se torna imortal por suas obras, como encontramos fartamente, nas epopeias ocidentais, desde Homero, e presente naquela maior em língua portuguesa, que são *Os Lusíadas* (1979) de Luís de Camões, cuja primeira edição é de 1572. Para que o

[6] Tradução nossa.

guerreiro ganhe distinção, Iracema o salva, mas, para que a empreitada da intervenção colonizadora seja exitosa, acaba por matar um irmão seu.

> O grande chefe pitiguara levou além o formidável tacape. Renhiu-se o combate entre Irapuã e Martim. A espada do cristão, na clava do selvagem, fez-se em pedaços. O chefe tabajara avançou contra o peito inerme do adversário. Iracema silvou com a boicininga e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara. A arma rígida tremeu na destra possante do chefe e o braço caiu-lhe desfalecido. Soava a pocema da vitória. Os guerreiros pitiguaras conduzidos por Jacaúna e Poti varriam a floresta. Fugindo, os tabajaras arrebataram seu chefe ao ódio da filha de Araquém, que o podia abater como a jandaia abate o prócero coqueiro roendo-lhe o cerne (ALENCAR, 2006, p. 178).
>
> Mas nação alguma jamais vibrou o arco certeiro como a grande nação pitiguara; e Poti é o maior chefe, de quantos chefes empunharam a imbúia guerreira. A seu lado caminha o irmão, tão grande chefe como ele, e sabedor das manhas da raça branca dos cabelos do sol (ALENCAR, 2006, p. 231).

Mas o projeto expansionista mata Iracema também, uma vez que essa nega sua origem e entrega-se ao conquistar, levando-lhe sua gente, o viço, a alma, a cultura e sua terra.

> A esposa pousou as duas mãos nos ombros do guerreiro e reclinou ao peito dele: – Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor. A ata é doce e saborosa; mas quando a machucam, azeda. Tua esposa quer que seu amor encha teu coração das doçuras do mel (ALENCAR, 2006, p. 184).

Notamos que o enunciador é ambivalente em sua narrativa. Ao mesmo tempo em que enaltece a cultura e a bravura dos índios, legitima, ainda que de modo rasurado, através do uso da metáfora, a ação expansionista europeia e o ser oriundo da raça branca. E,

quando o Deus da guerra sorri para Martim e seus empreendimentos, neste momento, nasce o mestiço, Moacir (= filho da dor).

> Nessa hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava a derrota dos guaraciabas, o primeiro filho que o *sangue da raça branca gerou nessa terra da* liberdade via a luz nos campos da Porangaba. (ALENCAR, 2006, p. 232).

Podemos dizer que o índio se torna um europeu na fé. Concretizando-se plenamente a imposição do Deus e do rei do branco.

> A mairi que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra de deus verdadeiro na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá. (ALENCAR, 2006, p. 252).

Mas, no que diz respeito às garantias sociais, como prescrevia o modelo do Liberalismo Republicano, da época em que o texto foi escrito por Alencar, em 1865, calcado no princípio de que "Todos são iguais perante a Lei", termos muito que discordar... Restou à Iracema e à terra brasileira, não mais o mel, mas a ausência de vida, uma vez que essas chegam metaforicamente à inanição:

> – A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colmeia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso. (ALENCAR, 2006, pp. 235-236).

Na verdade, a alteridade foi "formatada" à luz do primeiro dos pares do racionalismo ocidental. No final da narrativa, antes de sua morte, a índia é descrita não mais como virgem, detentora dos lábios de mel, nem esposa, mas viúva, diga-se, de passagem, do marido vivo, e é vista não mais a partir de seus lábios, mas de sua boca, que ganha outra tonalidade:

> Seu lábio gazeou um canto. A jandaia, abrindo as asas, esvoaçou lhe em torno e pousou no ombro. Alongando fagueira o colo, com o negro bico alisou-lhe os cabelos e beliscou a *boca mimosa e vermelha como a pitanga* (ALENCAR, 2006, p. 218) (grifos nossos)

Levando-se em conta que o vermelho no imaginário ocidental remete ao sangue, esse pode ser o menstrual e mesmo aquele secretado pela mulher no pós-parto. Insinua-se para nós: *a boca mimosa e vermelha da pitanga*, pela leitura à que nos propusemos, não somente como uso de recurso retórico, mas como algo alusivo ao contexto de referência, que lhe dá origem; mais que tudo, como a concreção do estupro a que foi submetida Iracema e a terra selvagem recém-descoberta. Concretizando-se plenamente na imposição do Deus e do rei do branco; ainda que o uso da metáfora tenha rasurado a intenção da *Comunidade Imaginada* brasileira, da construção simbólica da nação.

Considerações finais

O que se sobressaiu na narrativa foi o princípio fundado na imposição de uma ordem dominante de caráter racionalista etnocêntrico e falocêntrico, calcado na chamada *correspondência necessária,* cuja chave da não contradição abranda qualquer insinuação da heterodoxia, em nome da manutenção da Norma ortodoxa. Por isso, o mal-estar do europeu, depois que se *satisfez do mel* e *a boca mimosa* adquire a *cor vermelha da pitanga*, transformando a virgem em *casta esposa* condenada à morte; tanto é que Martim retorna para Portugal com o filho e o cachorro, para depois voltar para fundar o Ceará e completar a sua missão *civilizatória,* ou seja, a apropriação e posse; uma vez que derrota os tabajaras, inimigos dos portugueses, Irapuã ou Mel Redondo é morto e, logo depois,

catequiza Poti, irmão de Iracema. Sua missão está completa. E Iracema, onde fica nesta história e mesmo aquelas que lhe sucederam até a atualidade no mundo globalizado? Mas este é outro capítulo de muitas laudas que ainda está sendo escrito...

Referências

ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista* (1893). Campinas: Pontes, 1990.

ALENCAR, J. *Iracema* (1865). São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

ALTHUSSER, L. *Pour Marx,* Paris: François Maspero. 1975.

ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BACZKO, B. *Les imaginaires sociaux*. Mémoire et espoirs collectifs. Paris: Payot, 1984.

CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural,1979.

CAMINHA, P.V. de. *Carta*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1971.

CASTORIADIS, C. *Le Monde Morcelé*: Les carrefours du labyrinthe. Paris: Seuil, 1990.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito* (1807). Tradução e notas de Henrique Cláudio de Lima Vaz. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

JODELET, D. et al. *Les représentations sociales*. Paris. PUF, 2012.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MARX, K. *Contribuição à crítica da economia política* (1857). Tradução: Maria Helena Barreiro Alves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (1844). Tradução de Jesus Raniere, São Paulo: Boitempo, 2004.

ROUSSEAU, J-J. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1775). Paris: Flammarion, 1971.

ROUSSEAU, J-J. *Du Contrat social* (1762). Livres I et II. Paris: Hatier, 2011.

SANTIAGO, S. "Por que e para que viaja o europeu?". In: *Nas malhas da letra*: ensaios, São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp.189-205.

AINDA O FEMINISMO, OU O FEMINISMO AINDA MAIS

Simone Pereira Schmidt
(UFSC/CNPq)

Para falar sobre o tema que me propus – a atualidade do feminismo – dedico-me inicialmente a rever, como num filme de curta-metragem, alguns dos principais momentos que vivenciei nas últimas décadas. Em meu convívio com o feminismo, que remonta inicialmente ao século (e ao milênio!) passado, vivi a criação do movimento no Brasil, com suas bandeiras de luta vinculadas, nos anos 70 e 80, às reivindicações da população por democracia e condições mínimas de sobrevivência e cidadania, alcançando depois a democracia e o lento processo de 'oficialização' do movimento, somado ao seu gradual e penoso ingresso no mundo da academia.

Nos anos 1990, com a era Collor, assistimos, perplexas e impotentes, ao que então parecia ser uma vitória definitiva do neoliberalismo, com seus discursos arrasadores contra toda uma cultura de esquerda construída ao longo de décadas, pela tenacidade dos movimentos sociais, de suas lutas e duras conquistas. Enfim,

naqueles duros anos noventa parecia que o sonho (todos os sonhos que até então nos mobilizavam e davam sentido às novas vidas) tinha, literalmente, acabado. Numa grosseira metáfora do que considerava a rendição final do movimento feminista, o Caderno *Mais!*[1] de 8 de março de 1992 estampava, em sua capa, a imagem de duas pernas femininas, 'explicadas' pelo título: "O feminismo abre as pernas".

Nesse mesmo caderno cultural, na mesma época, vários temas que diziam respeito à cultura da 'nova esquerda', tais como feminismo, ecologia, sexualidade, diversidade cultural, etc., foram matéria de discussão, mas o tom desse debate, muitas vezes, era de descrença, ou ainda de desprezo em relação às bandeiras mais caras a esses movimentos, como a considerá-los temas resolvidos, ou simplesmente superados pelo 'trem da história'. O comentário a seguir, sobre a chegada dos primeiros debates sobre diversidade no país, exemplifica bem minha observação. O trecho a seguir é bastante ilustrativo:

> quem, afinal, são eles? São os xiitas do multiculturalismo, do feminismo, do marxismo, do homossexualismo, pentelhos de todos os sexos e matizes, espantalhos involuntários do conservadorismo encastelado nas universidades e em outras instituições vitais ao metabolismo cultural da América... do Norte[2].

Como se não estivesse satisfeito com tamanha exibição de preconceito e xenofobia, o autor conclui seu artigo com uma espécie de exortação irônica, porém, acima de tudo, patética:

---

[1] Suplemento cultural da Folha de S.Paulo, que circulou nas décadas de 1990 e 2000.

[2] As citações foram extraídas do suplemento Mais!, e discutidas por mim, em maior profundidade, no artigo "O feminismo nas páginas dos jornais: revisitando o Brasil dos anos 70 aos 90", publicado na *Revista Estudos Feministas*, vol.8, n. 2, p. 77-88, 2000. (ISSN 0104-026x)

> "Prepare-se para quando a moda chegar aqui. Aproveite para gastar à vontade expressões como preto, crioulo, bola preta, nota preta, gelo baiano, programa de índio, judiar, bicha, etc. Elas podem estar com seus dias contados. Assim como o frango ao molho pardo."

Isso foi em 1992. De lá pra cá, mais de vinte anos se passaram, e os 'pentelhos de todos os sexos e matizes', fizemos história, conquistamos espaço e visibilidade, alguns direitos, mas ironicamente, ainda escutamos essas vozes do passado com os mesmos discursos carregados de preconceito. Afinal, como não lembrar, ao reler as palavras do artigo de 1992, do debate presidencial no Brasil de 2014, quando discursos semelhantes, porém ainda mais virulentos, esbravejaram conclamando a população contra feministas, homossexuais, negros, índios?...

Recrudescem, no presente, manifestações de violento combate às conquistas que tivemos em todos esses anos. Recrudesce o enfrentamento porque avançamos, porque não estamos mais dentro do armário, ou debaixo do tapete, ou em qualquer beco escondido das cidades. Estamos no palco, dentro da arena, e não somos poucos.

Fiz essa breve incursão ao passado para chegar à questão que me propus, sobre as respostas que o feminismo tem a nos oferecer no momento atual. Minhas conclusões – de certo modo já antecipadas no título deste artigo – sinalizam não somente para sua atualidade, mas para seu caráter de extrema necessidade frente aos riscos sempre recolocados de retrocesso e perda de territórios. Mais do que necessidade, em última instância, o momento presente aponta para a urgência do feminismo, se considerarmos as profundas desigualdades com que não cessamos de nos deparar e a constante necessidade que temos de criar estratégias de enfrentamento. Se mergulharmos em direção à radicalidade política e epistemológica que é constitutiva do feminismo, podemos entendê-lo como resposta contundente aos desafios do presente.

No desenvolvimento do artigo, procurarei apontar aqueles que considero os principais temas construídos pelo feminismo nas últimas décadas, vistos na perspectiva dessa sua radicalidade produtiva. Ao enunciar esses temas em forma de algumas proposições ou enunciados, considero estar também esboçando os contornos dos principais desafios que as práticas feministas contemporâneas têm de enfrentar. Desafios que, a meu ver, são também nossos melhores instrumentos, afinados com o tempo presente. Inicio com uma frase emblemática do feminismo, essa casa materna de onde nascem os estudos de gênero, queer, LGBT e seus desdobramentos.

O privado é político

Com essa legenda, o feminismo dos anos 60-70 virou do avesso o senso comum que até então decretava que aquilo que acontecia na intimidade e no silêncio devia permanecer. Em nome dessa 'privacidade' todos os segredos das famílias permaneciam ocultos, esposas sofriam em silêncio agressões e abandono, filhos e filhas reprimiam sua sexualidade e tudo era vivido em segredo. Quase tudo era proibido. O feminismo propôs o rompimento definitivo dessa parede que ocultava o privado do público; bradou, nos anos 70, que quem ama não mata, e que lavar a honra conjugal com sangue não era direito do marido; pelo contrário, era uma barbárie cometida diariamente contra as mulheres.

A casa cujas paredes foram (e ainda estão) pouco a pouco se rompendo foi, tradicionalmente, como sabemos, um espaço feminino. Portanto, segundo a mesma hierarquia que pautava as desigualdades de gênero nos demais espaços da sociedade patriarcal, a dimensão íntima e privada da existência, a vida doméstica que acontecia entre quatro paredes era considerada a menos importante, a menos nobre parte da vida, aquela que se revestia de

considerável invisibilidade, e que não carecia de investimentos de qualquer ordem. O rompimento com essa divisão tradicional entre público/privado trouxe também a consequência de fazer valer para o mundo público aquilo que não tinha valor algum para a ordem pública, política, econômica, jurídica. Abriu-se, portanto, uma fenda nessa ordem, e dela emergiram novos sujeitos, até então considerados irrelevantes. Captando o espírito desse momento, Caetano Veloso disse numa canção, já faz algum tempo: "Enquanto os homens exercem seus podres poderes, índios e padres e bichas, negros e mulheres, e adolescentes fazem o carnaval"[3]. É, portanto, a perspectiva dos subalternos, essa mesma perspectiva que hoje embasa grande parte dos estudos pós-coloniais e descoloniais, que se abre a partir do momento que as feministas declaram que o pessoal é político.

Outra contribuição dessa diluição de fronteiras entre público e privado foi a importante virada epistemológica que promoveu, trazendo também para o campo do conhecimento a proposta de dar visibilidade ao pequeno, ao subalterno, aos temas cotidianos e privados que supostamente não mereciam atenção da teoria. Assim o corpo, a casa, a cozinha, a comida, o quarto, as ervas, os rituais, os pequenos ritos, tudo se tornou passível de investigação, abandonando-se pouco a pouco as hierarquias de saberes, bem como do que deve ou merece ser estudado. E como o saber se aproximou bem mais da vida comum e cotidiana, tornou-se irrelevante a tradicional separação, tão cultuada, entre o sujeito e o objeto da pesquisa, outra hierarquia que assegurava ao investigador um alto posto de comando e de distanciamento impessoal e 'científico' em relação ao seu objeto. A partir dessa virada promovida pelo feminismo, sujeito e objeto de investigação se aproximam, se tocam sem medo

[3] A canção 'Podres poderes', de Caetano Veloso, integrou o álbum *Velô*, lançado em 1984.

de se contaminar; o sujeito sabe que é a paixão pelo seu objeto que o levará ao conhecimento mais profundo e mais verdadeiro. E tal como um Narciso a se debruçar sobre as águas, ele não sabe, mas suspeita, que no fim do caminho o encontro mais definitivo será com alguma parte de si mesmo.

Não estamos mais em casa

O grande pensador palestino Edward Said definiu nossa época como um tempo de exilados (SAID, 2003). Refugiados, expatriados, emigrados, cruzam fronteiras em todas as direções e vivem na pele a fratura incurável entre o eu e a terra natal. O lar.

Esse lar cada vez mais impalpável pode ser lido também como metáfora da nossa condição, de sujeitos errantes e desenraizados. Ao discutir a crise do sujeito moderno, que em séculos anteriores se acreditava uno, único, centrado e senhor de sua consciência, Stuart Hall (2003) aponta cinco movimentos fundamentais que promovem o descentramento desse sujeito, moldado pelo pensamento cartesiano. Desses cinco deslocamentos, quatro teriam sido operados, segundo Hall, por quatro pensadores decisivos: Marx, Freud, Saussure, Foucault. A sociedade, o inconsciente, a linguagem, o poder: instâncias nas quais a suposta estabilidade do sujeito se vê confrontada com sua incerteza, sua fugacidade e instabilidade. Um mundo, como disse Marx, onde tudo que é sólido desmancha no ar. O quinto deslocamento (adivinhem!) não é promovido por um pai-pensador, mas por um movimento e uma teoria, uma teoria construída a partir de um movimento político: o feminismo. Sim, é a partir do feminismo que nos vimos expulsos definitivamente da casa patriarcal, esse lugar onde reinou sozinho, por séculos, o sujeito moderno, racional, masculino, heterossexual, branco, ocidental.

E se não estamos mais em casa, é bem possível que nunca mais voltemos. Porque o lar, como nos ensinam Caren Kaplan e Inderpal Grewal, "tem sido muitas vezes um lugar marcado pelo sexismo e pelo racismo, um lugar que precisa ser retrabalhado politicamente, coletivamente". É nesse sentido que autoras como Diana Brydon propõem uma teorização política e poética desse conceito móvel, instável e itinerante que é o lar – conceito disperso, avariado, diverso em nossos trabalhos atuais, como afirma o escritor Salman Rushdie[4]. A poetisa ganesa Abena Busia assim resume o impasse criado entre o sujeito e seu lugar de origem: "Nós podemos ir a qualquer lugar, menos para casa"[5].

Essa perda do lar, se por um lado é marcada pela angústia das incertezas ao abandonarmos referenciais seguros em termos de crenças e pertencimentos, por outro, aponta para a possibilidade de reinvenção de seus significados emocionais, afetivos e políticos. O exílio, segundo Said, nos acena com suas fugidias promessas: ele é "a vida levada fora da ordem habitual (...) nômade, descentrada, contrapontística", e "assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente" (SAID, 2003, p. 60).

Com a casa nas costas

E já que abandonamos a casa patriarcal e nos lançamos à rua, o mundo é agora a nossa casa. Em *Borderlands/La frontera*, Gloria Anzaldúa (1998) escreve: "Sou uma tartaruga, onde quer que eu vá, carrego o lar nas minhas costas". Fronteiras, viagens, bagagens, passagens. Viajantes, emigrantes, imigrantes. Marcas de

[4] Os comentários e reflexões deste parágrafo, bem como a maior parte dos autores citados, me foram sugeridos pela leitura de dois artigos de Sandra ALMEIDA (2011; 2012).

[5] A*pud* BRAIDOTTI, 2002, p. 12.

etnias desconhecidas, países longínquos, códigos, convenções, regras, leis, costumes impressos nas mentes, nos corpos, marcados e interpretados em gênero, raça, geração, nacionalidade, religião.

A casa nas costas simboliza vidas em constante deslocamento. Como afirmou a teórica indiana Gayatri Spivak, "se o sujeito colonial era marcadamente um sujeito de classe e se o sujeito do pós-colonialismo é um sujeito racializado, então o sujeito da globalização é necessariamente gendrado"[6]. Com esta declaração, Spivak chama nossa atenção para o importante papel desempenhado pelas mulheres, hoje, como sujeitos das diásporas contemporâneas, muitas vezes submetidas a violências específicas de gênero (tais como abusos sexuais, maternidade em situação precária, abortos clandestinos e sem assistência, migrações forçadas em situações de conflito, etc.), mas também, por outro lado, como sujeitos atuantes, agenciadoras de seus destinos e protagonistas de seus percursos. A fronteira cruzada torna-se, assim, um lugar de perigo e estranhamento, mas também, ao mesmo tempo, um lugar potencial de autotransformação e de agenciamento de novas identidades.

Deslocando o *motif* da viagem para o campo das possibilidades políticas, Rosi Braidotti (2002) encontra no conceito de nomadismo a síntese para o que considera a tarefa do feminismo contemporâneo. Para a teórica italiana, o 'ser nômade", muito mais do que uma vida em viagem, significa uma subjetividade em permanente movimento de contestação:

> As feministas – ou outros intelectuais críticos, como sujeitos nômades – são aquelas que têm uma consciência periférica; esqueceram de esquecer a injustiça e a pobreza simbólica: sua memória está ativada contra a corrente; elas desempenham uma rebelião de saberes subjugados. O estilo nômade tem a ver com transições e passagens,

[6] *Apud* ALMEIDA 2011, p. 243.

> sem destinos pré-determinados ou terras natais perdidas. Assim, o nomadismo refere-se ao tipo de consciência crítica que resiste a se ajustar aos modos de pensamento e comportamento codificados. É a subversão do conjunto de convenções que define o estado nômade, não o ato literal de viajar. (BRAIDOTTI, 2002, p. 10-11)

Nossos corpos, nós mesmas

Se a casa em seu sentido material e simbólico se perde, em grande parte, no presente povoado pela idéia do trânsito, da viagem, da fronteira, do deslocamento há, entretanto, uma dimensão irredutível da materialidade do sujeito que se desloca com ele, que lhe pertence e em lhe pertencendo, o define e constitui. Estou me referindo ao seu corpo.

Poucos temas têm ocupado tão decisivamente o centro da cena contemporânea como o corpo, pleno de significados para interpretar as demandas e as experiências do sujeito gendrado, racializado, localizado em suas múltiplas inscrições identitárias. Esse corpo, que podemos a princípio perceber como lugar de confluência de muitos discursos, tem sido identificado, descrito, de formas diversas: como mapa onde se traçam os percursos da história social e privada, relicário de memórias subjetivas, morada íntima do prazer e da dor, coleção de memórias, arena onde se travam embates de poder, *locus* onde se intersectam experiências pessoais e políticas, onde se travam conflitos advindos das identidades de gênero, classe, etnia, raça, sexualidade, nacionalidade, geração. Superfície em que se inscreve a violência, marcando indelevelmente o sujeito subjugado. Corpo subalterno, violado, domesticado. Corpo colonizado. Corpo subversivo, revolucionário. Lugar onde vive e se expressa a sexualidade: o desejo se manifesta, o sexo se concretiza, o erotismo pulsa. Corpos construídos, corpos desconstruídos. Corpo engendrado pelas tecnologias de gênero (Teresa de Lauretis),

corpo-destino preso à imanência (Simone de Beauvoir), normatizado pela heterossexualidade compulsória (Adrienne Rich, Judith Butler). Corpos performáticos (Butler), desmontáveis (Donna Haraway), corpos que escapam a definições e regras (Foucault e seus intérpretes). "Tela de representação" do vivido (Stuart Hall) "capital cultural" (idem), casa que se carrega no exílio, nas viagens, nas diásporas e migrações (as feministas pós-coloniais), "local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas" (Elizabeth Grosz[7]), enfim, como afirma Arthur Frank, "o feminismo nos ensinou que a história começa e termina com os corpos"[8].

Dentre os muitos paradigmas desconstruídos pelo feminismo, aqueles associados à experiência da corporalidade – resultando nas dicotomias norteadoras do nosso conhecimento, tais como os pares mente/corpo, espírito/matéria, onde se presume como certa a superioridade do primeiro termo sobre o segundo – abriram caminho para que se repensassem os outros binarismos que seguiam a mesma estrita lógica de poder. Desse modo o feminismo cumpriu (e vem cumprindo) importante papel na desconstrução de um mundo até bem pouco tempo decalcado sobre rígidas hierarquias que sedimentavam, de um lado, a superioridade do eixo onde se localizavam os princípios mente-espírito-alma-masculino-branco--ocidental; e do outro, corpo-matéria-sexo-feminino-não branco--não ocidental. Rompida a casa, o eixo, o centro, da casa se foi à rua, e da rua, ao mundo.

Na rua, no mundo. E não estamos sós

É possível situar em torno dos anos 1980 a "crise de identidade" que acabou por romper em definitivo a expectativa de uma 'unidade' das mulheres em torno das reivindicações do movimento feminista.

[7] GROSZ, 2000, p. 47.
[8] *Apud* XAVIER, 2007.

É muito significativo que no início dessa década, em 1981, Gloria Anzaldúa tenha publicado sua conhecida carta às escritoras do terceiro mundo, em que deixa claro o tom reivindicativo de suas palavras: "é preciso uma enorme energia e coragem para não aquiescer, para não se render a uma definição de feminismo que ainda torna a maioria de nós invisíveis" (ANZALDÚA, 2000, p. 231). Ao manifestar-se dessa forma, Anzaldúa e suas companheiras estavam dando corpo a uma série de vozes que, juntamente com as suas, clamavam, então, pela ruptura de uma política de identidade que enclausurava o sujeito do feminismo dentro de uma norma hegemonicamente marcada em termos de raça, etnia e classe, situado, como até então tinha sido, numa posição de sujeito branco, ocidental, de classes economicamente privilegiadas.

A partir do choque provocado pela emergência de novos sujeitos na discussão teórica e política– tais como as "mulheres de cor radicais" (como se autodefiniram Anzaldúa e suas companheiras, em especial as autoras da decisiva antologia de 1981, *This brigde called my back*[9]), as feministas negras e as ativistas do chamado terceiro mundo – e da contribuição das formulações pós-estruturalistas, que colocaram na ordem do dia a investigação em torno das relações existentes entre linguagem, subjetividade, organização social e poder – o feminismo passou a reformular seu conceito de identidade, abrindo-o a muitas possibilidades até então não contempladas, inclusive, e principalmente, aquelas experiências subjetivas em que se intersectam diferentes vetores identitários, tais como raça, gênero, classe, etnia, nacionalidade, etc. Para essa discussão, foi de grande importância, nos anos seguintes, a contribuição dos estudos pós-coloniais.

[9] MORAGA; ANZALDÚA, 1981.

Estudiosas como Donna Haraway (1985), Teresa de Lauretis (1987), Judith Butler (1990) e Chandra Mohanty (1991) também encararam esse impasse, fazendo desse momento um importante *turning point*: das dificuldades iniciais em lidar com as diferenças entre as mulheres, teoria e práticas feministas passam a se ver diante da tarefa de lidar com tais diferenças, criando estratégias de negociação e políticas de coalizão, iniciativas que acabam por redefinir a própria noção de identidade, tornando-se elemento fulcral para o feminismo nas décadas seguintes. No âmago dessa concepção fraturada de identidade, que passa a ver o sujeito do feminismo não mais a partir de uma experiência única e sobredeterminada, encontra-se o conceito de interseccionalidade, o qual se torna uma importante ferramenta teórica para a redefinição desse sujeito. Na III Conferência Mundial contra o Racismo, ocorrida em Durban, África do Sul, em 2001, Kimberlé Crenshaw, estudiosa e militante afroamericana da questão legal feminista das mulheres negras, apresenta o conceito de interseccionalidade como elemento-chave para o estabelecimento de estratégias de empoderamento na luta das mulheres contra "o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios", os quais "criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras" (CRENSHAW, 2002, p. 177) definindo-o como um conceito "que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação" (idem).

Se atentarmos mais especificamente para o contexto brasileiro, podemos comprovar que também entre nós a revisitação do conceito de interseccionalidade aponta para importantes contribuições à compreensão da história do país numa perspectiva feminista. Com escasso acesso ao ambiente acadêmico, mas fortemente vinculadas aos movimentos sociais, as feministas negras brasileiras tiveram que percorrer um caminho muito particular, de afirmação de sua

presença em espaços onde não eram percebidas, além de se contrapor a algumas construções discursivas de grande poder em nossa cultura, tais como o mito da mestiçagem como fator de democracia racial e o elogio da mulata como elemento simbólico da "cordialidade", sexual e racial, sobre a qual se assentam tais discursos.

Em síntese, o feminismo das últimas duas décadas, conjugado aos estudos pós-coloniais, se lança no empreendimento de perceber as intersecções existentes entre gênero, raça e classe, categorias tão vivamente presentes tanto no passado colonial quanto na história recente de um país como o Brasil, em que se mantêm estruturas de poder herdadas do 'modo português' de escrever a história colonial-patriarcal-escravocrata.

Podemos assim dizer que, por meio de ferramentas teórico-políticas como o conceito de interseccionalidade, o feminismo em perspectiva pós-colonial (ou descolonial, seguindo a contribuição de estudiosos latino-americanos que propõem esse conceito como alternativa ao que consideram um excessivo alargamento conceitual do pós-colonial, bem como um acento predominantemente 'anglocêntrico' em suas formulações, convocando-nos a 'desaprender' a razão imperial/colonial[10] em que nosso imaginário foi forjado) vem revelar algumas das complexas permanências da situação colonial no mapa das relações contemporâneas, especialmente no que se refere ao caráter sexualizado/gendrado/racializado do sujeito feminino, periférico e subalterno. A opção descolonial – que denuncia as operações de exclusão, silenciamento e desempoderamento que estruturaram a vida social, política, e econômica e também o imaginário da chamada modernidade ocidental – atua no sentido de fazer soar algumas vozes que enunciam o que ficou por dizer; aquilo que povoa e apaga o silêncio de séculos.

[10] Cf. MIGNOLO, 2008, p. 290.

Um caminho ao sul

O Sul apontado neste tópico não deve ser compreendido como um lugar geográfico, mas sim, como explica Boaventura de Sousa Santos, como "metáfora do sofrimento humano sistêmico e injusto provocado pelo capitalismo global e pelo colonialismo". O conjunto de esforços, epistemológicos e políticos reivindicados por Sousa Santos, tem por meta a construção de um cosmopolitismo subalterno, capaz de fazer frente a – e colocar-se como alternativa a – todo um processo histórico de construção do pensamento e do poder ocidental hegemônico, que determinou, segundo uma lógica estrita e abissal, a quem pertencia o direito ao saber, ao poder, ao transitar, ao dominar, conquistar, vencer. "Lutando contra a exclusão social, econômica, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecida como 'globalização neoliberal'", como afirma Sousa Santos (2007, p. 83), o cosmopolitismo subalterno parte do reconhecimento de sua profunda incompletude, e busca, na intersecção entre os diferentes, a tradução dessas diferenças em propostas que se complementem, negociando suas distâncias, preenchendo suas faltas, acatando a incomensurabilidade daquilo que não pode ser traduzido. Trata-se de um aprendizado, não só em busca do que se precisa saber, mas também de desaprender. As epistemologias do Sul, em projetos emancipatórios que se articulam na prática tradutória, são ao meu ver um grande exemplo dos caminhos que podemos entrever como possibilidade para os estudos de gênero, em seu percurso nômade e contestador, descentrado, na fronteira, no exílio, e na intersecção. O outro, os outros, os próximos, nós.

Hay que endurecerse

Por último, uma breve observação, que nos reconduz ao começo desta conversa. Che Guevara dizia, em sua célebre frase,

que “Hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás”. Em tempos mais recentes, eu diria, numa espécie de paródia (irônica, porém reverente, como toda paródia), que temos sim que manter a ternura, mas sem deixar de nos endurecer, porque os tempos são duros. Tornamo-nos incomodamente visíveis e provocativos, nós, os excêntricos, as feministas, os *queer,* os negros, os indígenas. Nós, os doces bárbaros. Por isso nos tornamos também ameaça constante aos conservadores e retrógrados de toda espécie. Porque conquistamos visibilidade e alguma cidadania, mas ainda precisamos realizar muitas ações concretas: varrer das notícias diárias os crimes de violência especialmente contra mulheres e homossexuais, regulamentar as uniões afetivas entre todos os pares, através do casamento civil igualitário para quem o desejar, garantir direitos iguais de maternidade, paternidade, independentemente da orientação sexual e do estado civil dos pais, legalizar o aborto para estancar a morte cotidiana de mulheres em condição social precária, combater o racismo, a homofobia, a transfobia, o machismo, os preconceitos de toda ordem, concretos, simbólicos, falados, gritados, silenciosos. Punir a violência, educar para a paz.

É preciso realizar políticas de coalizão, projetos tradutórios com vistas a um cosmopolitismo subalterno, relações de vizinhança que ressignifiquem as redes verticais, construir poéticas e políticas de memórias que agreguem e representem o eu, os outros, os próximos[11]. É preciso reinventar o pessoal e o político, valorar e reinventar nossos corpos, nosso lares, assumindo a viagem, o exílio, a errância e o nomadismo como nossa condição. Acima de tudo, é preciso enunciar nossas identidades em trânsito, em contato, convívio e conflito, através de políticas e poéticas que celebrem o que somos, e a potência do que podemos ser. Porque enfim, como disse Bertold Brecht, é preciso mudar o mundo, e depois será preciso mudar o mundo mudado.

[11] Utilizo aqui o conceito de ‘próximos’ empregado por Paul Ricouer (2007).

Referências

ALMEIDA, Sandra Goulart. "Exílios e diásporas: cartografias de gênero na contemporaneidade". In: RIAL, Carmen; PEDRO, Joana; AREND, Silvia (orgs.). *Diásporas, mobilidades e migrações*. Florianópolis: Mulheres, 2011, p. 229-256.

___. "A África na diáspora; figurações do trânsito e cartografias de gênero em narrativas contemporâneas". In: FONSECA, Maria Nazareth; CURY, Maria Zilda (orgs.). África: dinâmicas culturais e literárias. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012.

ANZALDÚA, Gloria [1981]. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo". *Revista Estudos Feministas*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 1º sem 2000.

___ [1987]. *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. 40th Ed. Aunt Lute Books, 2012.

BRAIDOTTI, Rosi. "Diferença, diversidade e subjetividade nômade". *Labrys, estudos feministas*, UnB, Brasília, n. 1-2, p. 1-16, jul-dez. 2002.

BUTLER, Judith [1990]. *Problemas de gênero; feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CRENSHAW, Kimberlé. "Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero". *Revista Estudos Feministas*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002 – Dossiê III Conferência Mundial contra o Racismo.

GROSZ, Elizabeth. "Corpos reconfigurados". *Cadernos Pagu*, UNICAMP, Campinas, v. 14 (Corporificando gênero), p. 45-86, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARAWAY, Donna [1985]. "Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 243-288.

LAURETIS, Teresa de [1987]. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

MIGNOLO, Walter. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política". *Cadernos de Letras,* Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. (Dossiê Literatura, língua e identidade).

MOHANTY, Chandra Talpade [1991]. "Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses". In: LEWIS, Reina and MILLS, Sara (eds.). *Feminist postcolonial theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003, p. 49-74.

MORAGA, Cherrie e ANZALDÚA, Gloria (eds). *This bridge called my back: writings by radical women of color*. New York: Kitchen Table – Women of Color Press, 1983.

RICOEUR, Paul. "Memória pessoal, memória coletiva". In: ___. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 105-142.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007.

SCHMIDT, Simone Pereira. "O feminismo nas páginas dos jornais: revisitando o Brasil dos anos 70 aos 90". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 77-88, 2000.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

Esta obra foi composta em Life BT e Alexandra Zeferino One
no formato 16 x 23 cm, mancha de 13 x 19,5 cm
no outono de 2015 para a Editora Mulheres

"As mulheres começam a respeitar seu próprio sentido dos valores. É por esta razão que a substância de seus romances começa a mostrar certas mudanças. Parece que as mulheres que escrevem estão menos interessadas por si próprias e mais pelas outras mulheres.

No início do século XIX, os romances de mulheres eram em grande parte auto-biográficos. Uma das razões que as impulsionava era o desejo de descrever seu próprio sofrimento, de defender uma causa própria. Agora que este desejo não é mais tão imperioso, as mulheres começam a explorar o mundo das mulheres, a escrever sobre as mulheres como nunca se escreveu antes, pois, até época bem recente, as mulheres na literatura eram, certamente, uma criação dos homens."

Virgínia Woolf
1822-1941

EDITORA MULHERES