

Autoria feminina e performances de gênero reúne ensaios que elegem como objeto de estudo diferentes discursos em que a mulher toma a palavra. Entre esses discursos, estão a literatura em suas formas mais tradicionais (poesia, prosa e teatro), a recepção crítica da tradução, o processo de escrita criativa e as formas contemporâneas do fandom e do cinema. Com o objetivo de investigar diferentes performances de gênero, esta obra propõe pensar as apresentações do feminino em produções de autoria feminina, buscando evidenciar como as mulheres performam em diferentes discursos.

Autoria feminina e performances de gênero

Cinara Ferreira

Viviane de Vargas Geribone

organizadoras

CLASS

**Autoria feminina
e performances de gênero**

Todos os direitos desta edição reservados.
Copyright © 2021 da edição: Cinara Ferreira e Viviane de Vargas Geribone
Copyright © 2021 dos capítulos: Seus autores

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Márcia Ivana Lima e Silva
Daniela Pinheiro Machado Kern
Rita Lenira Bittencourt
Karina de Castilhos Lucena

Equipe de Revisão

Ana Valéria Goulart dos Santos
Bruna Santiago dos Reis
Éder Alves de Macedo
Fabiana de Oliveira Gomes
Karine Mathias Döll
Luíza Simões de Oliveira
Twyne Soares Ramos
Viviane de Vargas Geribone

Todos os direitos desta edição reservados



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

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

A939 Autoria feminina e performances de gênero /
organizados por Cinara Ferreira e Viviane de Vargas
Geribone. - Porto Alegre, RS : Class, 2021.
456 p. : 14cm x 21cm.

Inclui bibliografia e índice
ISBN: 978-65-88865-15-6

Literatura brasileira. 2. Ensaios. I. Ferreira, Cinara. II.
Vargas Geribone, Viviane de. III. Título.

CDD 869.94
CDU 82-4(81)

Cinara Ferreira
Viviane de Vargas Geribone
Organizadoras

**Autoria feminina
e performances de gênero**

CLASS

APRESENTAÇÃO | 9

FANDOM, TRADUÇÃO, TEATRO, AUDIOVISUAL E ESCRITA CRIATIVA | 17

O anonimato da mulher no fandom | 19
Luíza Simões de Oliveira

Recepção de Tradução:
uma análise da recepção de traduções produzidas por mulheres | 37
Clara Mossry Sperb

A dramaturgia filosófica de Angélica Liddell | 51
Julio Cesar Larroyd

Malévola: Sobre amar e perder e amar mais uma vez | 69
Bruna Vieira Dorneles

“A Imitação da Rosa”: uma versão do conto da autora Clarice Lispector
na perspectiva da mulher negra | 89
Brunna Luiza Lima de Sousa

POESIA | 109

Vozes outras:
uma leitura-escuta ecofeminista de Mugido, de Marília Floôr Kosby | 111
Franciele Machado de Aguiar

(Minhas) Notas de leitura sobre “uma mulher limpa”,
de Angélica Freitas - Pensando a naturalização de estereótipos,
comportamentos e identidades | 127
Viviane de Vargas Geribone

A resistência feminina em Noémia de Souza | 147
Paulo Sergio Gonçalves

Transcendendo fronteiras: Elizandra Souza e
(r)existência feminina na Literatura Marginal-Periférica | 161
Francine Vargas

PROSA | 183

“O fato é que continuamos tentando”:

A experiência lésbica no Livro *Amora*, de Natalia Borges Polesso | 185
Rosana Ruas Machado Gomes

Mulheres que amam mulheres: famílias dissidentes em contos de *Amora*, de Natália Borges Polesso | 203

Twyne Soares Ramos

Costurando caminhos: Um diálogo sobre velhice e possibilidades de vivência nos contos “Vó, a senhora é lésbica?”, “Marília acorda” e “As Tias”, de Natália Polesso | 221

Bruna Santiago dos Reis

Algumas considerações sobre o feminino em *Ara*, de Ana Luísa Amaral | 238

Ana Cristina Steffen

A repressão na infância em *As doze cores do Vermelho* (1998): o gênero como produto do não, não, ão, ã e das produções audiovisuais | 258

Letícia Mendes Perez Reche

O corpo enquanto casa: habitar palavras | 275

Maira Rafaela Röhrig da Costa e Maria Luiza Berwanger da Silva

A história que fica: uma leitura de *Putas*, de Elvira Vigna | 291

Karine Mathias Döll

Forma, gênero e existência em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector | 313

Éder Alves de Macedo

O descompasso entre o íntimo e o público nas crônicas de *Lara de Lemos* | 339

Cinara Ferreira

A utopia a partir do feminino: Paralelos da organização social em *O país das mulheres* e *Herland: a terra das mulheres* | 353

Ana Valéria Goulart dos Santos

Receptáculos sagrados, cálices ambulantes: as mulheres de *O conto da Aia* sob uma perspectiva de gênero | 370

Fabiana de Oliveira Gomes

O espaço literário como território de ocupação: através dos “olhos d’água”
de Conceição Evaristo a construção de uma escrita
que produz outras humanidades | 386
Marilu Goulart

Os olhos cheios d’água de Conceição Evaristo | 401
Ana Paula Freitas dos Santos

Mulheres além do espaço doméstico no século XX | 420
Camila Nascimento Cardozo

Narrar de dentro do vórtice ou modos de pensar o desaparecimento:
escrita e memória em Elena Ferrante | 436
Helena Pillar Kessler

Apresentação

Autoria feminina e performances de gênero reúne ensaios que elegem como objeto de estudo diferentes discursos em que a mulher toma a palavra. Entre esses discursos, estão a literatura em suas formas mais tradicionais (poesia, prosa e teatro), a recepção crítica da tradução, o processo de escrita criativa e as formas contemporâneas do *fandom* e do cinema. Com o objetivo de investigar diferentes performances de gênero, esta obra propõe pensar as apresentações do feminino em produções de autoria feminina, buscando evidenciar como as mulheres performam em diferentes discursos.

Márcio Seligman-Silva aponta que, com a virada midiática do final do século XX, houve um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da representação para a apresentação, que tende para a performance e para se ver a arte e a literatura como eventos. Esta apresentação passa a ser parte integrante da identidade moderna, em que a arte é necessária para expressar tudo aquilo que a vida social cobra em sacrifícios pulsionais³.

As produções de autoria feminina são concebidas e atuam de modo performático, pois, ao expressar suas pulsões, as mulheres denunciam sua condição e contestam contra o sistema de dominação patriarcal. Nesse sentido, pode-se dizer que a escrita feminina em si já é performática, na perspectiva que propõe Graciela Ravetti, para quem alguns textos escritos compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social⁴.

Na primeira parte do livro, são analisados discursos femininos presentes no *fandom*, na recepção crítica da tradução, no

3 SELIGMAN-SILVA, Márcio. Da representação à apresentação. *Revista Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/da-representacao-para-a-apresentacao/>. Acesso em: 30/11/2020.

4 RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras UFMG/Poslit, 2002. p. 47-68.

teatro, no cinema e no processo de escrita criativa. Em “O anonimato da mulher no *fandom*”, **Luíza Simões de Oliveira** analisa o *fandom*, entendido enquanto comunidade de fãs de uma determinada narrativa, que cria produções artísticas, comparando-as entre si. A autora aponta como o anonimato foi e continua sendo usado como meio de subterfúgio criativo para as mulheres no *fandom*. **Clara Mossry Sperb**, em “Recepção de Tradução: uma análise da recepção de traduções produzidas por mulheres”, examina a recepção de traduções realizadas por mulheres no âmbito dos estudos clássicos, na perspectiva dos conceitos de gênero. Ela chama a atenção para as diferenças na recepção de traduções feitas por homens e mulheres, verificando-se uma crítica negativa maior às traduções das mulheres.

No âmbito do teatro, **Julio Cesar Larroyd**, em “A dramaturgia filosófica de Angélica Liddell”, analisa a obra *Cachorro morto na lavanderia: os fortes*, de Angélica Liddell, evidenciando a importância da autora na dramaturgia contemporânea, cuja obra é pouco conhecida, assim como a de outras mulheres. Para o autor, a escrita da dramaturga, pós-dramática, rompe com as estruturas e unidades da dramaturgia clássica, dialogando de forma constante com a filosofia. Por sua vez, **Bruna Vieira Dorneles** discute a personagem Malévola, em “Malévola: Sobre Amar e Perder e Amar Mais Uma Vez”, destacando a sua transformação em duas produções cinematográficas em relação ao conto. Trazendo elementos da Psicanálise, a autora destaca que a recriação da personagem na última produção tem influência direta das conquistas do movimento feminista.

Bruna Luiza Lima de Sousa envereda pelos caminhos da criação e reflete sobre o seu processo criativo, no ensaio “‘A Imitação da Rosa’: uma versão do conto da autora Clarice Lispector na perspectiva da mulher negra”. Abordando pautas do feminismo negro, ao transferir a personagem principal para uma mulher negra em sua narrativa, a autora discute questões como o racismo estrutural e a solidão da mulher negra.

A segunda parte desta obra traz quatro ensaios com foco na poesia de autoria feminina. Em “Vozes Outras: uma leitura-escuta ecofeminista de *Mugido*, de Marília Floôr Kosby”, **Franciele Machado de Aguiar** analisa poemas de *Mugido*, de Marília Floôr Kosby, na perspectiva da ecocrítica como epistemologia alternativa ao racionalismo patriarcal, evidenciando como o termo voz, recorrente nas produções feministas, carrega consigo a ideia da diferença, da unicidade e singularidade do corpo que o emite. Em “(Minhas) Notas de leitura sobre “uma mulher limpa”, de Angélica Freitas - Pensando a naturalização de estereótipos, comportamentos e identidades”, **Viviane de Vargas Geribone** propõe a leitura de cinco poemas que compõem a primeira seção – uma mulher limpa – do livro *um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas, destacando um inventário de visões, preconceitos e discursos sobre as mulheres e seus corpos, em um entrecruzamento com os estudos feministas e de gênero.

Paulo Sergio Gonçalves, em “A Resistência Feminina em Noémia De Souza”, analisa poemas da moçambicana Noémia de Sousa, destacando a importância da voz feminina para o processo de libertação de Moçambique, no que diz respeito à conscientização de suas condições de subalternidade no processo de colonização portuguesa. Também com foco na poesia escrita por mulheres negras, em “Transcendendo Fronteiras: Elizandra Souza e a (R)Existência Feminina na Literatura Marginal-Periférica”, **Francine Vargas** examina poemas de *Águas da Cabaça* (2012), da poeta e jornalista Elizandra Souza, demonstrando como a poesia atua, configurando-se um elemento de luta e (r)existência ao ressignificar a representação da mulher negra, confrontando estereótipos cristalizados no imaginário social.

A terceira parte do livro é dedicada à prosa de autoria feminina e inicia com três ensaios sobre as narrativas da autora gaúcha Natália Polessio. **Rosana Ruas Machado Gomes** propõe uma leitura de três contos do livro *Amora*, de Natália Polessio

em “O fato é que continuamos tentando’: A Experiência Lésbica no Livro *Amora*, de Natalia Borges Polesso.” A autora destaca as particularidades das experiências lésbicas nos contos, identificando como a escrita de Natália questiona e desafia os padrões heteronormativos da sociedade. Em “Mulheres que amam mulheres: famílias dissidentes em contos de *Amora*, de Natália Borges Polesso,” **Twyne Soares Ramos** aborda o preconceito à homossexualidade feminina, à união estável entre pessoas do mesmo sexo e à velhice, visto como um período de decadência, especialmente para as mulheres. Sobre questões de gênero e velhice, em “Costurando Caminhos: Um Diálogo Sobre Velhice e Possibilidades de Vivência nos Contos “Vó, a senhora é lésbica?”, “Marília acorda” e “As Tias”, de Natália Polesso”, **Bruna Santiago dos Reis** discute a relação entre gênero, sexualidade, liberdade de escolha e velhice nos contos de Natália Polesso, a fim de problematizar a velhice como uma fase de liberdade em relação a estereótipos.

Ana Cristina Steffen, em “Algumas considerações sobre o feminino em *Ara*, de Ana Luísa Amaral”, analisa as diferentes partes do romance *Ara* de Ana Luísa Amaral, atravessadas e conectadas pela presença do feminino. Para Steffen, o primeiro romance da escritora portuguesa apresenta diferentes facetas – desde a relação afetiva entre mulheres até a reflexão sobre a autoria feminina. Também costurada pelas experiências femininas é a obra analisada por **Letícia Mendes Perez Reche**, em “A repressão na infância em *As doze cores do Vermelho* (1998): o gênero como produto do não, não, ão, ã e das produções audiovisuais”. A autora examina a infância da protagonista, marcada por uma educação repressiva em relação ao comportamento feminino, tecendo comparações com os retrocessos verificados no contexto atual da educação no Brasil.

Em “O Corpo Enquanto Casa: habitar palavras”, **Maira Raefaela Röhrig da Costa** e **Maria Luiza Berwanger da Silva** discutem a posição do sujeito e sua relação com o espaço, a partir da obra autobiográfica *Minha casa é onde estou*, de Igiaba Sce-

go. Entendendo que a linguagem marca a superfície do corpo, as autoras concluem que o corpo se configura tanto como capacidade de habitar palavras, quanto traduz certa condição de memória. Na perspectiva do corpo, em “A história que fica: uma leitura do Putas, de Elvira Vigna”, **Karine Mathias Döll** propõe uma leitura do último romance escrito pela autora carioca Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, compreendendo seu romance como obra de invenção metaficcional. Nessa perspectiva, Döll destaca os rastros de autoficção deixados pela própria autora ao longo de sua escritura.

Éder Alves de Macedo, em “Forma, Gênero e Existência em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector”, propõe uma análise de *A hora da estrela*, evidenciando questões e tensões de gênero ainda pouco exploradas na escrita da escritora brasileira. Seu propósito é pensar conceitos da filosofia existencialista aplicados à estrutura e ao conteúdo da narrativa. No âmbito da escrita subjetiva, **Cinara Ferreira** analisa crônicas de Lara de Lemos, publicadas em *Histórias sem amanhã* (1963), no ensaio “O descompasso entre o íntimo e o público nas crônicas de Lara de Lemos”. A autora constata que o imbricamento entre o íntimo e o público presente nos textos produzidos para a imprensa mostram-se como uma marca da poética de Lara de Lemos em seus 50 anos de produção literária.

Em “A utopia a partir do feminino: paralelos da organização social em *O país das mulheres* e *Herland: a terra das mulheres*”, **Ana Valéria Goulart dos Santos** examina as relações entre o feminino e a construção de sociedades utópicas em *Herland: a terra das mulheres*, de Charlotte Perkins Gilman, e *O país das mulheres*, de Gioconda Belli. De acordo com a autora, nas sociedades apresentadas nas obras, a perspectiva feminina estrutura as relações, anulando aspectos negativos como a violência e a competitividade entre os gêneros. Por sua vez, em “Receptáculos Sagrados, Cálices Ambulantes: as mulheres de *O Conto da Aia* sob uma perspectiva de gênero”, **Fabiana de Oliveira Gomes** analisa as representações de gênero na realidade distópi-

ca do romance *O Conto da Aia*, escrito por Margaret Atwood, em 1985. A autora busca discutir o que significa e representa ser mulher – ou não-mulher – na distopia proposta por Atwood, a partir da Crítica Feminista e dos Estudos de Gênero.

Marilu Goulart, em “O espaço literário como território de ocupação: através dos *Olhos d’água* de Conceição Evaristo, a construção de uma escrita que produz outras humanidades”, aponta que *Olhos d’água* de Conceição Evaristo transgride o cânone literário ao dar visibilidade a vidas e comunidades negras periféricas. Partindo do potencial imagético da obra e do conceito de escrevivência, a autora discute a importância do lugar de fala como possibilidade de novos modos de olhar, sentir, viver e escrever. A seu turno, **Ana Paula Freitas dos Santos**, em “Os Olhos Cheios d’Água de Conceição Evaristo” analisa a voz narrativa da obra *Olhos d’água* (2016), de Conceição Evaristo, destacando a escrita feminina de autoria negra e a importância da voz narrativa de Evaristo que, atravessada pela interseccionalidade de gênero, raça e classe, inclui as vozes decoloniais brasileiras no cânone literário.

Em “Mulheres Além do Espaço Doméstico no Século XX”, **Camila Nascimento Cardozo** aborda histórias de mulheres que foram ou tentaram ser, em alguma medida, *flâneuses* pelas cidades e pelas artes e letras. Flanando de uma obra a outra e lançando um olhar para a autoria feminina do século XX, Camila Cardozo examina personagens femininas de Virginia Woolf e a trajetória de Anais Nin e suas personagens na perspectiva da *flânerie*. Em “Narrar de dentro do vórtice ou modos de pensar o desaparecimento: escrita e memória em Elena Ferrante”, **Helena Pillar Kessler** aborda a dimensão do desaparecimento na obra de Elena Ferrante que, sob um pseudônimo, apresenta personagens que perdem o nome, as formas, os contornos. Segundo a autora, o tema do desaparecimento evoca uma discussão sobre o que tem direito a durar no tempo e nos registros da história, podendo ser entendido como uma recusa a uma ordem que subjuga as mulheres.

No intuito de trazer à cena as produções artísticas e críticas de autoria feminina, os ensaios reunidos neste livro performam questões importantes referentes ao gênero e às suas formas de expressão, tanto do ponto de vista cênico (ao trazer à cena) quanto do ponto de vista político. Desse modo, cumprem o papel de problematizar e dar visibilidade à autoria feminina em tempos que, apesar de todos os avanços dos feminismos, ainda se faz necessária a reflexão e a mudança de comportamentos no que se refere às questões de gênero.

Cinara Ferreira e
Viviane de Vargas Geribone
Organizadoras

**FANDOM, TRADUÇÃO, TEATRO,
AUDIOVISUAL E ESCRITA CRIATIVA**

O anonimato da mulher no fandom

Luíza Simões de Oliveira⁵

This is the hard part, trying to put into words what she's been weaving together the last few weeks. "Because..." Ginny lifts her chin. "She deserves to know she isn't alone. "Alone?" Antonia asks, one eyebrow lifting. Ginny swallows. "In wanting more."

[...]

Antonia leans her head towards Ginny's. "Theodora used to say, "The world isn't kind to girls with strange ambitions'."

Annerb, **The Changeling** (2017)

1 INTRODUÇÃO

Um Teto todo Seu (2014), de Virginia Woolf, tem sido a inspiração dos meus últimos escritos. Não acho que isso seja uma surpresa. A obra, atemporal, fala sobre as dificuldades de escrita, publicação e vivência de mulheres, a quem a independência, financeira, intelectual e criativa, era negada.

[Gênios] hão de ter existido entre as mulheres, da mesma forma que hão de ter existido entre as classes trabalhadoras. [...] Na verdade, arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher (WOOLF, 2014, p. 73).

Esse anonimato carrega a quase contradição de poder ser tanto forçado quanto voluntário. Forçado pelas instituições da época (o que inclui a família) e voluntário pelo senso de pre-

5 Mestranda em Teoria Literária, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada em Letras – Redação e Revisão de Textos, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail: luiza_oliveira123@hotmail.com

servação e castidade, como dito por Woolf, que ditou a anonimidade das mulheres por muito tempo (WOOLF, 2014). Um exemplo é Maria Firmina dos Reis, que começa seu livro, *Úrsula* (1859), quase pedindo desculpas pela ousadia de tê-lo escrito.

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. [...] Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual e quase nulo (REIS, 2018, p. 1).

Parece-me haver um vício histórico pelo apagamento das mulheres, um ciclo repetitivo e padronizado que tem sido há pouco e aos poucos quebrado, em um exercício de resgate que combate a perpetuação da exclusão de mulheres, como tanto já aconteceu. “Em boa parte das histórias [nacionais, as mulheres] foram simplesmente excluídas e, quando estiveram presentes, surgiram como figuras isoladas e sem voz” (PRATT, 1994, p. 127).

Esse mesmo anonimato, porém, não pode ser ignorado e precisa ser visto como ferramenta de sobrevivência de mulheres por gerações; pretendo falar aqui sobre um pequeno grupo desse sintoma histórico, que migrou do impresso para o digital e tem crescido e chamado a atenção: o fandom.

Em *Reading as a woman*, Jonathan Culler expõe a discussão posposta pela pesquisadora Judith Fetterley, em seu trabalho intitulado *The Resisting Reader: A feminist approach to american fiction* (1981), sobre a leitura continuamente masculinizada feita sobre e por mulheres. Alienadas pela posição social que lhes foi imposta, em diversos momentos o olhar de mulheres sobre um objeto é feito com uma perspectiva *masculina*, visto esta ser tida como universal; sua própria perspectiva enquanto mulher é diminuída, superficializada e desacreditada. Criam, então,

uma *persona* masculina para fazer as leituras – uma mulher lendo como acredita que um homem leria. Em seu processo pessoal de independência, a mulher acaba por precisar criar outras personas, em uma busca pela identidade e pelo olhar de si mesma por um novo ângulo.

Nessas ficções, a mulher leitora é levada a participar de uma experiência na qual ela é explicitamente excluída. Pedem que ela se identifique com um indivíduo que se define em oposição e ela; à mulher é requerido que se identifique contra si mesma (FETTERLEY, 1978, p. xii, *apud* CULLER, 1996, p. 52).⁶

A cultura impressa é crucial na formação de uma comunidade, o que agrava a importância e a necessidade de entender como liam ou não liam, como leem ou não leem, os textos e como estes cumprem seu papel de dominação. À mulher acaba sendo exigida a constante criação de *personas* com o objetivo de desconstruir o processo alienatório ao qual foram submetidas. A ideia, confusa, mas libertadora, é trabalhada por Márcia Cavendish Wanderley, socióloga brasileira, que em vários de seus trabalhos fala sobre questões de gênero na literatura:

É, portanto, com uma leitura feminista que pretendo analisá-las. Uma leitura que questione não apenas os valores sociais que fundamentam a construção dos mitos, mas que questione também a fatalidade de uma estrutura relacional entre os gêneros que as sociedades perpetuam como naturais e que fornecem a base para a mitificação de um dos elementos desse conjunto – a mulher. Uma leitura feminista, mas também histórica. Uma perspectiva que tente entender as estruturas de relações sociais de onde fluem as ideologias (WANDERLEY, 1996, p. 12).

6 No original: "In such fictions the female reader is co-opted into participation in an experience from which she is explicitly excluded. She is asked to identify with a selfhood that defines itself in opposition to her; she is required to identify against herself" (FETTERLEY, 1978, p. xii, *apud* CULLER, 1996, p. 52). Tradução nossa.

Pretendo, aqui, apresentar o fandom, bem como o anonimato proporcionado por ele, como meio de subterfúgio de seus participantes, majoritariamente mulheres, para sobrevivência e autoconhecimento frente a uma sociedade que coloca como tabus os desejos e questionamentos pessoais e sociais. Para tal, começo apresentando a fala sobre blogs de mulheres feita por Luíza Lobo e sigo explorando o fandom e suas similaridades com o blog, como exposto por Lobo. Trago, também, autoras fundamentais aos Estudos dos Fãs, como Camille Bacon-Smith, Abigail De Kosnik e Anne Jamison.

Trabalho, aqui, com a ideia de anonimato como um distanciamento entre sujeito, meio-digital e meio-não-digital, que permite a criação de *personas*, estas cruciais para o autoentendimento da mulher ao possibilitar um questionamento sem consequências imediatas no meio não-digital. É a possibilidade de uma vida dupla que permite que essas mulheres, e qualquer sujeito socialmente oprimido, explorem realidades e questionem verdades a elas negadas, em um movimento sutil, mas impactante, de mudança social que tem como ponto de partida o íntimo da mulher. A dificuldade de produção criativa por parte de mulheres descrita por Virginia Woolf (2014) também mostra as vantagens do anonimato, que foi, em algumas situações, a única opção para a publicação em meios tradicionais. Se em uma sociedade já há dificuldades “naturais” para a produção criativa feminina, como a falta de educação, leitura, espaço, tempo e incentivo, o fato dessa mesma sociedade não ter conhecimento direto sobre tal produção facilita a sua continuidade. Não há ataques diretos à autora se não se tem acesso sequer ao seu nome real - por isso, mas não só, o uso de *nicknames*/apelidos no registro de sites online do fandom é uma segurança e incentivo a mais para fazer parte da comunidade. É uma forma de manter as fantasias, experiências e experimentações da mulher em segredo daqueles que podem afetá-la e julgá-la diretamente.

2 O BLOG

Luiza Lobo, em *Segredos Públicos - os blogs de mulheres no Brasil* (2007), já no primeiro parágrafo fala do ciberespaço como local de “interação anônima” (p. 11), e segue, no decorrer dessas primeiras páginas, falando do ciberespaço como um local de questionamento de verdades, formação de mundos de linguagem paralelos entre si, sendo o blog um deles. O livro explora a forma com que o blog é usado por mulheres como local semianônimo de produção, interação e desabafo - coloco como semianônimo porque é uma opção delas revelarem seus nomes, assim como a quantidade e a veracidade de informações passadas ali, e o fato de que não precisam de fato se identificar para fazê-lo, ajudando-as a não serem imediatamente lidas dentro de um estereótipo. Há ainda o distanciamento proporcionado pelo meio digital, que faz com que a *persona* imaginada pelos leitores do blog não necessariamente seja a *persona* escolhida pela autora ou a autora em si.

O blog carrega erroneamente o estigma de ser um diário íntimo, particularmente quando é gerido por mulheres. Apesar de os exemplos trazidos por Lobo de fato carregarem o aspecto intimista de confissão e desabafo, o blog não é uma plataforma de confiança ou secretividade, mas uma oportunidade de externalização e exposição de pensamentos filosóficos e questionamentos sociais relativos ao cotidiano. No caso da pesquisa de Lobo, uma oportunidade para vozes femininas, comumente ignoradas e abafadas, e é feito assim de forma consciente por elas. Ele torna-se, então, um ponto de encontro e choque entre o íntimo e o público, apresentando a ideia do pessoal como também político e social, em uma fala hipertextual, feita direta e indiretamente pelas diversas mãos de autoras e leitoras dos blogs, em uma rede de produção, vivência e resistência.

Lobo considera o blog “uma ferramenta pioneira de comunicação coletiva realmente interativa, em que todos produzem textos simultaneamente, e em que o público pode participar através da caixa de comentários” (2007, p. 21), colocando em

contato inúmeras e imprevisíveis vozes e diálogos, driblando a solidão da mulher ao permitir, de forma mais rápida, eficaz e discreta, a comunicação com outros mundos e sujeitos. A premissa também dá abertura para explorar o imaginário, tônica do discurso feminino, e para compartilhar e analisar produções criativas, de autoria própria ou não, rompendo a ideia do elitismo e do sublime na arte, proporcionando uma oportunidade de quebra do cânone tradicional e de formação de um novo cânone pessoal; “o grande objetivo do blog ou fotolog é o contato emocional”, “não é tanto a revelação dos dramas pessoais de alguém [...] mas o processo geral de correspondência e troca de emoções” (LOBO, 2007, p. 41-56), o abrir portas para desdobramentos do eu antes desconhecidos ou negados” um caráter intimista, mas não confidente.

O distanciamento proporcionado pela internet deixa em destaque a possibilidade de ocultamento do eu, proporcionada pelo blog. É fácil entender que o conforto gerado pela criação de uma *persona* paralela à realidade não-digital, esta ficionalizada e não necessariamente correspondente à biografia pessoal da autora (LOBO, 2007), serve como uma carta de segurança para mulheres se expressarem. Esse distanciamento é, ao menos inicialmente, o bastante para que as transgressões de pensamento e comunicação feitas ali não afetem direta ou imediatamente a realidade não-digital das envolvidas, e para que a autora do blog se sinta confortável o bastante para se permitir ousar. Essa dramatização cria uma rede emocional entre as vivências ali envolvidas, que acontece de forma simultânea e paralela à realidade não-digital, ligadas entre si por uma ponte figurativa e significativa para as envolvidas. Esse fator emocional é bastante diferente do encontrado em blogs de autoria masculina, que geralmente focam em notícias e críticas sobre situações de grande escala, sustentando a ideia de que o mundo é “dos homens”; o mundo das mulheres, entretanto, começa no cotidiano doméstico e familiar que lhes é imposto, e é sintomático que suas críticas sejam formadas a partir do “pequeno”.

O imaginário, aqui, comprova-se como totem do discurso de mulheres, pois os buracos discursivos preenchidos pelas leitoras na formação de sentido de uma fala levam ao entendimento de que “falar da vida alheia não é um problema moral, mas uma questão pedagógica de aprendizado e sobrevivência no novo mundo pós-moderno da era eletrônica” (LOBO, 2007, p. 60), em um entendimento de que a compreensão da vida é algo que ultrapassa o sujeito e o momento, gerando uma reflexão sobre o real e o virtual, o dramatizado e o genuíno, a reclamação e a comemoração. Os blogs, em suma, formam-se como nova ferramenta contra a manipulação do ser mulher em sociedade, proporcionando um novo ponto de vista e permitindo a recriação da linguagem, da comunicação e da expressão pessoal do existir a partir do que é entendido pelo cotidiano da mulher. “Escrever, para elas, era dialogar com a própria *persona*” (LOBO, 2007, p. 74) e questionar. Considero o entendimento de blog por Lobo, porém, levemente ultrapassado. É necessário entender que, de 2007 para cá, diversas outras plataformas foram desenvolvidas a partir do molde do blog, continuamente borrando os limites entre o íntimo e o público, problematizando a posição social e política dos sujeitos e adaptando-se às novas demandas sociais. A internet é, afinal de contas, um mundo em constante e acelerada mudança, que torna obsoletas as críticas feitas num passado próximo. Os exemplos trazidos pela autora, porém, ilustram bem a importância de um local disponível para que um sujeito oprimido, consciente ou não, possa desabafar e refletir sobre si.

Penso o blog, para concluir, em três palavras-chave: ponte, mosaico e teto. *Ponte* porque é o local de ligação entre diversas vozes abafadas, é a emersão de mundos distantes e semelhantes em graus diferentes, a conscientização e o questionamento dessas realidades; *mosaico* porque, ao permitir a simultaneidade de diversas vozes, criam-se, também, discursos a partir de recortes e retalhos, expressões fragmentadas que formam uma nova narrativa e um novo entendimento de inúmeras ou-

tras histórias; *teto*, por fim, em referência à obra *Um teto todo seu* (2014), de Virginia Woolf, pela ideia de que é preciso meios, local e incentivo para a persistência da produção de mulheres ou qualquer outro grupo socialmente reprimido.

3 O FANDOM

O fandom é um grupo semelhante, mas anterior, ao blog; mais fechado do que ele. Constitui-se por uma comunidade de admiradores de uma mesma narrativa, que a explora de forma voraz e acelerada, criando produções artísticas e compartilhando-as entre si. É geralmente constituído por leitores (telespectadores, receptores, ouvintes, etc.) absurdamente atentos a detalhes e especificidades do texto-fonte, que tem como principal gênero de produção as fanfictions, histórias criadas a partir de outras histórias. Anne Jamison (2017) entende a fanfiction, uma das principais atividades do fandom, “basicamente como uma escrita que continua, interrompe, reimagina ou apenas faz alusão a histórias e personagens que outras pessoas já escreveram” (JAMISON, 2017, p. 31), com o objetivo e a premissa principais de não gerar lucro, mas de cooperar com a comunidade de fãs e com as trocas, de cunho artístico e emocional, proporcionadas pelo fandom.

Em *Rogue Archives: Digital Culture Memory and Media Fandom* (2016), Abigail de Kosnik tem o objetivo de discutir as perdas e formas de conservação da memória no fandom, defendendo este enquanto meio criativo que proporciona o desenvolvimento pessoal negado não só a mulheres, mas a qualquer sujeito não-normativo cuja voz foi, e ainda é, abafada e/ou ignorada por constructos sociais. No decorrer da discussão, a autora explora as subjetividades da comunicação dentro do fandom nos momentos pré e pós-digitais, esclarecendo a dificuldade que seus membros têm de preservar suas histórias, identidades e essências em uma sociedade que, mesmo ignorando-os e menosprezando-os, tenta explorar e lucrar em cima de suas

produções. O fandom faz-se também como um espaço de autoconhecimento, conseguindo, no anonimato proporcionado pela comunidade e pelo meio digital, a liberdade de explorar possibilidades condenadas pela sociedade, em uma simultaneidade de agir e significar muito bem colocada por Butler: “O ato produz significado ao mesmo tempo que o performa” (BUTLER, 2019, p. 215). Segundo Lobo,

Nesta intimidade compartilhada, neste ambiente quase perverso de solidão e mistério, se unem *voyeurismo*, narcisismo, sexo, processos maníacos, esquizofrênicos, frustrações, *acting out*, auto-elogio [sic] e depressão. Mas também prazer e hedonismo. Tudo o que a sociedade condena irrompe como um grito de revolta, e o blog se transforma em uma plataforma política de vozes que reagem (LOBO, 2007, p. 76).

Não me parece absurdo imaginar as plataformas usadas pelo fandom como tipos, talvez derivados do blog. A ideia central de compartilhamento de narrativas e da comunicação emotiva, proposta por Lobo, encaixa-se perfeitamente no objetivo proposto pelas principais plataformas de fanfiction, como o “Fanfiction.net”, o “Archive Of Our Own” e o “Nyah! Fanfiction”⁷. Como afirma Coppa, “para os fãs a mídia *sempre* foi social; era algo a ser discutido, dissecado, analisado e conversado” (COPPA, 2017, p. 295). Essa exploração do texto-fonte dá-se na criação de gêneros próprios do fandom, como por exemplo o *slash*, gênero que explora relacionamentos românticos e sexuais entre homens.

O *slash* confronta as formas mais repressivas de identidade sexual e dá alternativas utópicas a configurações correntes de gênero; o *slash* também corre o risco de exaltar a experiência masculina *gay* (e outras formas tradicionais

7 Prestes a tornar-se “+Fiction”, segundo as atualizações do criador e dono do “Nyah! Fanfiction”, conhecido como Seiji, em seu twitter. Disponível em: <https://twitter.com/seijinho>. Acesso em 19 ago. 2020.

de intimidade entre homens) às custas de desenvolver identidades femininas alternativas. O *slash*, por fim, pode ser mais importante devido ao seu questionamento de sexualidade e da cultura popular do que por respostas que poderia trazer (JENKINS, 2015, p. 195, grifos do autor).

As reflexões em volta do porquê do *slash* ser um dos gêneros mais comuns do fandom tem duas suspeitas principais: (1) a pouca, insignificante ou superficial representação de mulheres em narrativas leva as fãs a desenvolverem imaginários romântico-sexuais entre os personagens mais profundamente desenvolvidos, geralmente os masculinos; (2) elas, as fãs, usam o imaginário de um corpo masculino para transgredir hierarquias de gênero e explorar interesses tidos como tabus para mulheres, mas talvez não para homens, apropriando-se de uma liberdade que não é concebida positiva ou voluntariamente para o corpo feminino, desenvolvendo o eu romântico e, de forma mais comum, sexual, em uma fluidez de identificação entre masculino e feminino, em uma resposta andrógina não só à construção da sexualidade masculina, mas também à construção da sexualidade feminina e de sua própria sexualidade particular. Essas suspeitas acabam, por fim, falando mais sobre a reconfiguração de identidades e relações do que sobre o sexo em si, constituindo um tipo de cultura sexual feminina, segundo De Kosnik (2016), e propagando uma normalização da sexualidade e do ato sexual.

De forma semelhante ao exposto por Lobo, no fandom a criação de *nicknames* e pseudônimos é comum. Em uma pesquisa, Jenkins relata que “a escolha do pseudônimo envolve a construção de uma identidade alternativa, ao mesmo tempo revelação e mascaramento do nome do autor” (JENKINS, 2015, p. 205). Jenkins apresenta o pseudônimo como uma forma de assumir diferentes identidades autorais em um ou mais fandoms, refletindo humores ou estilos de performance e produção. Acho curiosa a visão positiva de Jenkins, um homem, quando comparada à visão de autoras da mesma área que,

inclusive, publicaram na mesma época. Bacon-Smith (1992) traz relatos de como o anonimato no fandom era crucial para a possibilidade de participação nele, particularmente até a década de 1990, ao ponto de que, mesmo que sua identidade fosse de alguma forma conhecida *dentro* do fandom, a secretividade dessa informação é como uma lei não falada, mas de conhecimento geral do meio. As entrevistadas afirmam ter medo de serem demitidas, arruinarem seus casamentos ou perderem suas famílias caso fossem descobertas lendo e produzindo esse tipo de material transgressivo (BACON-SMITH, 1992). As visões de Jenkins e Bacon-Smith não se anulam, é claro, mas fica óbvia a diferença de profundidade e perspectiva na análise de cada um.

Outro motivo do “manter-se anônima” no fandom é o assédio sofrido por mulheres, vindo de integrantes masculinos das comunidades. No universo de *games*, particularmente, manter em segredo que se é uma mulher significa evitar ofensas de teor sexista e sexual, que não só as depreciam enquanto jogadoras, mas também as objetificam e sexualizam, chegando ao ponto de criar redes de perseguição com o objetivo de humilhar e deslegitimar a presença e produção delas no meio⁸.

Kristina Busse e Karen Hellekson (2012) falam sobre como espera-se respeito à privacidade proporcionada pela anonimidade, particularmente por parte de pesquisadores, visto que muitas dessas fãs

[...] ainda não compartilharam seus interesses como fãs com seus familiares, muito menos com seus chefes, e querem evitar que suas produções de fãs fiquem aparecendo no Google quando seus nomes forem pesquisados. [...] Essas fãs devem ser tratadas de forma diferente porque danos reais, como a perda de meios de sobrevivência, podem afetá-las caso a pesquisadora não seja cuidadosa

8 O tema é tratado nos Estudos de Games, mas, para este ensaio, foi brevemente consultada esta matéria do G1, disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/games/noticia/2019/10/15/tinha-que-ser-menina-de-assedio-a-bullying-o-que-as-mulheres-ainda-enfrentam-em-jogos-online.ghtml>. Acesso em 19 ago. 2020.

(BUSSE; HELLEKSON, 2012, p. 39).⁹

O fandom, enquanto comunidade, carrega a ideia de segurança de que aquele conteúdo ficará fechado ali, o que nem sempre acontece. Esse senso de preservação remete-me diretamente a Woolf, uma vez mais:

Foi a lembrança do senso de castidade que ditou a anônima das mulheres até o século XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas de uma luta íntima, como provam seus escritos, buscaram sem sucesso esconder-se usando nomes de homem. Desse modo, elas reverenciavam a convenção, se não criada pelo outro sexo, abertamente encorajada por elas (a maior glória de uma mulher é não ficar falada, afirmou Péricles, ele mesmo um homem bastante falado), de que a publicidade é algo detestável para uma mulher. A anônimia está em seu sangue. O desejo de ficar escondida ainda a toma por inteiro (WOOLF, 2014, p. 39).

Fica claro, então, que o anonimato, ferramenta muitas vezes usada para exclusão e apagamento de sujeitos, aqui é usada como garantia da possibilidade de existência e persistência da comunidade.

4 O SER FÃ E O SER MULHER

Houve sempre a ameaça de julgamento cruel em relação a atividades majoritariamente praticadas por mulheres. Em um contexto diferente, mas ainda de fãs, Barbara Ehrenreich, Elizabeth Hess e Glória Jacobs (2001) exploram breve, mas competentemente, a Beatlemania dos anos de 1960, discutindo o que havia ao redor e no íntimo das ditas históricas adolescen-

⁹ No original: “[...] have not shared their fannish interests with their families, much less their employers, and they wish to avoid their fan artworks popping up on Google searches of their names. [...] Fans ought to be treated differently because real harm, such as loss of livelihood, could come to them if the researcher is not careful” (BUSSE; HELLEKSON, 2012, p. 39). Tradução nossa.

tes que eram obcecadas por Beatles¹⁰. A conclusão das autoras diz respeito à busca inconsciente de transgressão dos valores sociais do que se entendia por adolescente e mulher na época e uma busca, essa, sim, quase histérica, pela possibilidade de assumir uma sexualidade pesadamente negada a elas. De forma muito mais aberta do que como o foi com Elvis, as fãs de Beatles manifestavam, a quem quisesse ou não ouvir, seus desejos sexuais pelos artistas em uma intensidade que preocupou diversas instituições sociais, as mesmas que afirmavam serem as mulheres as responsáveis por evitar a vergonha do sexo pré-marital (não os namorados) e que deviam focar o seu agir de forma a não envergonhar ou prejudicar seus futuros maridos. O comportamento não-normativo e a insistência em um tabu tão íntimo fizeram com que essas fãs fossem patologizadas e, ao mesmo tempo, rebaixou-as a “meninas tontas e manipuláveis”. Butler define isso como uma “estratégia de sobrevivência, os gêneros são performances com consequências claramente punitivas” (BUTLER, 2019, p. 217).

“Se Beatlemania era conformidade”, as autoras comentam, “era conformidade a algo imperativo que sobrepunha as morais e até as leis dos adultos” (EHRENREICH *et al*, 2001, p. 89)¹¹. O distanciamento aqui previa que os ídolos eram inalcançáveis; as *groupies* ainda estavam por surgir e a multidão de adolescentes, desesperadas por chegar o mais perto possível de um dos Beatles, fez com que as medidas de segurança em volta deles se intensificassem. Essas fãs podiam explorar a ideia de serem corpos sexuais sem, de fato, comprometerem-se ao ato, resguardadas pela impossibilidade de aproximação do corpo desejado, este também quebrador de regras. Junto à expressão de desejo sexual, veio a inconformidade estilística dos Beatles: homens que não reafirmaram a bruteza do masculino e se apropriaram, para aquela época de forma absurda,

10 Banda britânica em atividade de 1960 a 1970.

11 No original: “If Beatlemania was conformity it was conformity to an imperative that overruled adult morals and even adult laws” (EHRENREICH *et al*, 2001, p. 89). Tradução nossa.

de trejeitos feminilizados. Essa transgressão distanciou esses artistas da ideia de “homem” como a apresentada às adolescentes, ajudando a apaziguar o medo de ousar e se expressar que as perseguia; mais do que isso, performances como a dos Beatles trouxeram reflexões sobre expressão e performatividade de gênero quando as próprias fãs discutiam entre si como Ringo ou Paul eram com suas amantes, seus familiares ou sozinhos. O questionamento, comum no fandom, visto que as fanfics comumente aprofundam e exploram as personagens em situações cotidianas, dá abertura para o entendimento de que o gênero é algo passivo, inscrito nos corpos, e que “a realidade dos gêneros é performática, o que significa que só é real enquanto estiver sendo performada” (BUTLER, 2019, p. 225).

Esse distanciamento e o pertencimento a um grupo, bem como a ideia da não-solidão em desejos socialmente negados, coloca sobre as fãs dos Beatles um tipo de anonimato que as resguarda de consequências imediatas e permanentes, camuflando-as sobre a ideia de que é “uma fase”, e permitindo um melhor entendimento, no futuro, sobre essa obsessão e resistência a uma estrutura punitiva de controle que tal obsessão representava. Uma das entrevistadas pelas autoras afirma que

Agora que penso nisso, acho que eu me identificava com eles mais do que os objetificava. Quer dizer, eu gostava da independência e da sexualidade deles, e queria aquilo pra mim... Meninas não podiam ser daquele jeito quando eu era adolescente - éramos os fracos e passivos objetos do passageiro interesse sexual de algum cara. Éramos tão reprimidas que eles fizeram com que nós, dóceis e risinhas criaturas, pensássemos que ah, se eu pudesse agir daquele jeito, e ser forte e sexy e pudesse fazer o que quiser (EHRENREICH et al., 2001, p. 103).¹²

12 No original: “Now that I've thought about it, I think I identified with them, rather than as an object of them. I mean I liked their independence and sexuality and wanted those things for myself... Girls didn't get to be that way when I was a teenager – we got to be the limp, passive object of some guy's fleeting sexual interest. We were so stifled, and they made us meek, giggly creatures think, oh, if only I could act that way, and be strong, sexy, and doing what you want” (EHRENREICH et al.,

De Kosnik, em *Rogue Archives* (2016), expõe dados que confirmam que o fandom é um grupo majoritariamente composto por mulheres. Em uma enquete feita em uma comunidade online de fanfiction em 2003, De Kosnik constatou que apenas 2,6% dos fãs se identificam como homens; outra enquete feita por ela em 2013 identificou que apenas 4% dos participantes se identificavam como homens. Outra pesquisa, feita por Reolon¹³, em 2019, mostra que 8,5% da comunidade de fãs entrevistada se identifica como homens (REOLON, 2019). As pesquisas, feitas nos sites de maior movimento de cada época, comprovam o que De Kosnik, Reolon e outras pesquisadoras já afirmavam: o fandom é uma comunidade artística criativa feita por e para mulheres, ou qualquer outro sujeito não-normativo e distante da “cultura oficial”, promotor, conscientemente ou não, do desenvolvimento pessoal de questões sociais de sexualidade, gênero e raça que são consideradas tabus pela norma social do sujeito. O registro acima é um importante caracterizador da comunidade, por ser uma narrativa que reflete seus desejos, anseios e capacidades, visto que

Face ao opressivo androcentrismo nas instituições oficiais de conhecimento, é ainda necessário afirmar repetidamente o simples fato da atuação social da mulher e a sua capacidade de atividade intencional (PRATT, 1998, p. 93)¹⁴.

Uma das principais consequências desse movimento é o questionamento do cânone, definido por Pratt como “não só listas de livros, mas importantes mecanismos formadores de

2001, p. 103). Tradução nossa.

13 Neste caso, em um meio especificamente brasileiro, diferente das pesquisas de De Kosnik feitas em sites de uso global, mas em língua inglesa.

14 No original: “In the face of overwhelming androcentrism in the official institutions of knowledge, it is still necessary to assert over and over again the simple fact of women’s social agency and their capacity to purposeful activity” (PRATT, 1998, p. 93). Tradução nossa.

uma verdade própria” (Pratt, 1998, p. 87)¹⁵ e, por sua vez, a verdade e identidade de uma comunidade. O cânone é gerador de estruturas de exclusão e valoração; contestá-lo, sendo assim, é repensar questões de classe, gênero, raça e sexualidade e como esses fatores foram construídos e podem ser desconstruídos em uma sociedade. Acompanhado a isso, novos usos e novas plataformas levam a novos cânones e à ressignificação do cânone tradicional, o que faz desta uma etapa essencial na reescrita e reinserção de sujeitos apagados da história.

Esse nível de medo e anonimato diminuiu, não há como negar, visto o desenvolvimento do pensamento e movimento feminista e LGBTQ+, mas o anonimato ainda é parte da identidade e formação do fandom. Os fãs ainda hoje comunicam-se pelos *nicknames* das redes sociais e é extremamente comum que tenham mais de uma conta em uma mesma plataforma — uma conta social, em que mostram seu rosto e nome, e outra conta de fã, com *avatar* e nomes baseados em algum personagem ou narrativa de que gostam mais, e outras contas por quaisquer outros motivos - com o objetivo de não associarem o conteúdo transgressivo daquelas contas com seus nomes e rostos não-digitais. É, ainda hoje, a criação de diversas *personas* que compõe uma única identidade e que permanece em anonimato para manter um segredo.

O caso dos blogs hoje, porém, é bastante diferente e merece um texto próprio para isso. O Twitter, criado em 2006, e o Instagram, criado em 2010, são duas plataformas hoje muito usadas pelo fandom e por blogueiras. O objetivo e a forma de uso, porém, são muito diferentes e a maneira como lidam com o anonimato é quase oposta. Apesar das diferenças, antes sutis e agora tão grandes, blog e fandom convergem na busca, consciente ou não, de emancipação e subversão, buscando questionar e quebrar valores e exclusões, preocupando-se com a realização emocional do sujeito, dando a eles um local de possibilidades e descobrimentos, facilitando a conquista da

¹⁵ No original: “not just lists of books, but value machines that generate their own truth” (PRATT, 1998, p. 87). Tradução nossa.

emancipação pelo sujeito socialmente oprimido.

Este ensaio, porém, é apenas uma pincelada nos diversos temas que envolvem a mulher e sua participação no fandom. Há muito a ser lido, pesquisado e aprofundado antes de, de fato, entendermos a dimensão da importância do fandom na formação de fruidores e produtores culturais, um objetivo difícil graças à constante e acelerada evolução digital no século XXI. É preciso providenciar um registro histórico mais consistente e menos fragmentado sobre o evoluir do fandom e sobre o que se entender por fã, delimitando também os diferentes tipos de fandom (literário, musical, teatral, etc.) e suas diferenças e semelhanças de produção e interação.

REFERÊNCIAS

ANNERB. **The Changeling**. 2011-2017. Disponível em: <https://archiveofourown.org/works/189189/chapters/8355532>. Acesso em 20 ago. 2020.

BACON-SMITH, C. **Enterprise Women**: television fandom and the creation of popular myth. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

BUSSE, K.; HELLEKSON, K. Identity, Ethics and Fan privacy. In: LARSEN, K.; ZUBERNIS, L. (Orgs.). **Fan Culture**: Theory/Practice. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 38-56.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-230.

COPPA, F. An Archive of Our Own - Um arquivo só nosso. Escritores de fanfiction, uni-vos. In: JAMISON, A. (Org.). **Fic**: por que a fanfiction está mudando o mundo. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017, p. 295-300.

CULLER, J. Reading as a Woman. In: _____. **On Deconstruction**: theory and criticism after structuralism. Nova York: Cornell University Press, 1996, p. 43-63.

DE KOSNIK, A. **Rogue Archives**: digital culture, memory and media fandom. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

EHRENREICH, B.; HESS, E.; JACOBS, G. Beatlemania: girls just want to have fun. In: LEWIS, L. A. (Org.). **The adoring audience**: fan culture and popular media. London: Routledge, 1992, p. 84-106.

JAMISON, A. **Fic**: por que a fanfiction está mudando o mundo. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

JENKINS, H. **Invasores do texto**: fãs e cultura participativa. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

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

PRATT, M. L. "Don't interrupt me": The Gender Essay as Conversation and Counter canon. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 4, n. 4, p. 85-101, 1998.

_____. Mulher, Literatura e Irmandade nacional. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 127-157.

REIS, M. F. dos. **Úrsula e outras obras**. Brasília: Edições Câmara, 2018.

REOLON, G. L. **The (functions) of beta reading**: a importância da revisão na produção de fãs. 2019. 98f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras - Redação e Revisão de Textos) - Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

WANDERLEY, M. C. **A voz embargada**: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014.

Recepção de tradução: uma análise da recepção de traduções produzidas por mulheres

Clara Mossry Sperb¹⁶

1 INTRODUÇÃO

Em 2017, era publicada a primeira tradução em língua inglesa, nos Estados Unidos, da *Odisseia*, feita por uma mulher. Ainda que não fosse a primeira tradução de uma mulher do poema épico, o feito sustentou um debate sobre tradutoras na área de clássicos, mais especificamente, sobre mulheres traduzindo autores homens, e as consequências disso no produto, a tradução. Diferentemente das traduções de seus colegas homens, o gênero de Emily Wilson pareceu ser um fator importante para os críticos no momento de resenham sua tradução, mas por quê?

Bess Myers, em “Women Who Translate” (2019)¹⁷, comenta as principais críticas feitas à tradução de Wilson, a maioria relacionada ao gênero com o qual se identifica a tradutora. Myers começa seu texto falando de um tipo de tradução, “as belas infiéis”¹⁸, que explica como, muitas vezes, coloca-se que as traduções são ou “belas” ou “fiéis”, mas nunca ambos, uma vez que as traduções desse tipo não seguem à risca o texto de partida, sendo que o tradutor se permite uma liberdade maior, beirando uma imitação poética. Porém, esse tipo de tradução parece ser bem aceita quando o tradutor é homem, sendo que ele será menos criticado e não terá uma avaliação de sua tradução tão rígida.

¹⁶ Mestranda em Teoria, Crítica e Comparatismo, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: clarasperb@uol.com.br

¹⁷ Por ser um texto disponível on-line, não apresenta número de páginas.

¹⁸ No original: “les belles infidèles”. Tradução nossa.

Quando a tradução é de uma mulher, a crítica e a avaliação do produto são bem mais rigorosas, sendo que, ao tomar alguma liberdade tradutória e ao usar-se de uma “licença poética” em seu trabalho, a tradutora é acusada de se colocar demais no texto, de mostrar uma passionalidade em suas escolhas: “(...) mulheres tradutoras não devem se aproximar muito do texto, investir muito emocionalmente, para que não contenha muito de sua voz (feminina) na tradução final, e não o suficiente da voz masculina imaginada do autor” (MYERS, 2019, s/p)¹⁹. Se um tradutor foge do texto de partida, fazendo escolhas que mudam completamente o sentido e faz uma tradução “infiel” ao que o texto diz originalmente, ainda que essa seja considerada “bela”, por que a crítica ao tradutor masculino será menos rígida do que para uma tradutora?

2 ANÁLISE DE GÊNERO

Joan Scott, em “Gênero: uma categoria útil de análise” (1995), examina o conceito de gênero e demonstra que “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças entre os sexos (...)” (p. 86) e, mais adiante, argumenta que os conceitos de gêneros são como “um conjunto objetivo de referências” e esse conjunto estrutura “a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social” (p. 88). Segundo essa concepção, as relações sociais e de poder são baseadas na concepção de gênero e, em particular, nas diferenças sexuais que concebemos, de acordo com a sociedade e a época em que vivemos. Essas diferenças se aplicam no modo como vemos e lemos uma tradução - a postura crítica vê o trabalho masculino como superior ao feminino, justamente pelas concepções que se têm de um homem fazer trabalhos mais racionais, menos emotivos etc., enquanto consideram que a

19 No original: “(...) women translators are not to get too close to the text, too emotionally invested, lest the resulting translation contain too much of their (feminine) voice, and not enough of the imagined masculine voice of the author” (MYERS, 2019, s/p). Tradução nossa.

mulher é mais emotiva, coloca-se mais em seu trabalho que ela deve abordar “assuntos próprios de mulher”, e assim por diante.

A recepção das traduções por mulheres, muitas vezes, baseia-se em concepções culturais sobre o gênero com o qual se identifica a/o tradutora/tradutor, concepções essas que formam “(...) um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (LAURETIS, 1994, p. 211). De acordo com Lauretis (1994), “Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subtende a totalidade daqueles atributos sociais” (p. 212). Considerando que os atributos sejam identidade, valor, prestígio etc., ao saber que a tradução foi feita por um indivíduo que se representa como feminino, a crítica associa os atributos sociais ligados ao feminino ao trabalho final - ao produto -, ainda que a obra em si - o texto de partida - seja associada a “atributos masculinos”, com um narrador que é representado pelo masculino.

Por todas essas considerações, não é surpresa que a crítica (em especial, os homens críticos) compartilhe uma visão de que alguns assuntos não são próprios para mulheres traduzirem, ou de que elas não entenderiam, ou apresentariam uma visão “feminina” sobre o assunto, visão essa que estaria presente no trabalho final, na tradução. Desse modo, pode-se pensar que, durante o processo de tradução, a tradutora seja cobrada a se distanciar ao máximo do texto e seja demandada a reprimir a feminilidade que possa transparecer em sua tradução, deixando com que a identidade do narrador seja masculina.

3 A VOZ DA TRADUTORA NA ODISSEIA

Assim, para fazer uma tradução mantendo a voz masculina do narrador, como é o caso da *Odisseia*, a tradutora teria que reprimir os aspectos femininos que possam vir a apare-

cer no processo tradutório. Com isso, entretanto, coloco as seguintes questões: como aparecem esses aspectos femininos no texto traduzido? Como essa voz feminina se ressalta? Se a voz do narrador no texto de partida é claramente masculina, a sua voz não se tornará feminina na tradução, a não ser que o/a tradutor/tradutora troque as marcas do texto que indicam a masculinidade para marcas indicativas de feminilidade, não?

Portanto, a voz da tradutora que os críticos clamam aparecer mais e se sobrepor na voz do narrador é consequência de, por não ser um homem, transporem a voz feminina de quem traduz para o texto, uma vez que a voz da tradutora não tem a mesma identidade que a voz do autor, enquanto a voz masculina é vista como semelhante com a voz do autor original. É importante ressaltar que, no texto, esses traços de voz masculina/feminina do/a tradutor/a não aparecem de fato, e se ignorarmos o gênero do/a tradutor/a, pouca diferença haverá em a tradução ter sido feita por uma mulher ou por um homem: a não ser que o/a tradutor/a se posicione quanto a isso, logo, não há no texto traduzido “pistas” ou “evidências” sobre o gênero com o qual o/a tradutor/a se identifica.

Wilson (2017) nos mostra em sua nota de tradução que ela procura chamar a atenção no que diz respeito a alguns tratamentos dados às personagens femininas do texto, o que poderia ser usado como evidência para identificar o seu gênero na tradução. Porém, as escolhas tradutórias de Wilson têm menos a ver com o fato de ela se identificar com o gênero feminino e mais com o que o texto grego apresenta. Ainda assim, ela procura chamar atenção para alguns pontos em sua tradução que as diferem de seus colegas tradutores, ou mais especificamente, dos tradutores homens. A tradutora coloca que tentou ao máximo não incorporar na tradução sexismos contemporâneos, a exemplo da tradução de um termo para “escravas”, comumente traduzido por termos mais depreciativos:

Por exemplo, na cena em que Telêmaco vigia o enforcamento das escravas que dormiram com os pretendentes.

tes, a maioria das traduções apresenta uma linguagem depreciativa (“vadias” ou “prostitutas”), sugerindo que essas mulheres estão sendo punidas por um padrão de comportamento genuinamente censurável, como se o seu histórico sexual realmente justificasse as suas mortes. O grego original não classifica essas escravas com nenhuma linguagem depreciativa (WILSON, 2017, p. 83)²⁰.

Ao colocar ênfase em uma situação como essa, divergindo de outros tradutores na escolha de palavras, Wilson aponta o sexismo presente nessas traduções, algo que talvez os tradutores homens ignorem. Outro exemplo é sobre um adjetivo usado para descrever a mão de Penélope, no canto XXI:

Homero descreve a mão de Penélope neste momento com o epíteto *pachus*, que significa “grosso”. Isso é frequentemente usado em outras partes em Homero para descrever mãos, mas sempre, em outros contextos, as mãos de homens guerreiros; Penélope é a única mulher cuja mão é “grossa”. Há um problema aqui, já que, na nossa cultura, mulheres supostamente não têm mãos grandes, grossas ou gordas – e, ainda sim, Penélope está claramente sendo apresentada de forma positiva. Tradutores tendem a normalizar o texto, omitindo o epíteto, ou substituindo por uma palavra que seria esperada (“mão firme”). Porém, o uso de epíteto de uma forma excepcional assinala a singularidade e importância desta ação. Chamar a mão de “cerrada”, “firme” ou “atrapalhada” seria arriscar sugerir que ela talvez seja incompetente, o que claramente não é o ponto da passagem (WILSON, 2017, p. 84)²¹.

20 No original: “For instance, in the scene where Telemachus oversees the hanging of the slaves who have been sleeping with the suitors, most translations introduce derogatory language (“sluts” or “whores”), suggesting that these women are being punished for a genuinely objectionable pattern of behavior, as if their sexual history actually justified their deaths. The original Greek does not label these slaves with any derogatory language”, (WILSON, 2017, p. 83). Tradução nossa.

21 No original: “Homer describes Penelope’s hand at this moment with the epithet *pachus*, which means “thick.” It is often used elsewhere in Homer to describe hands, but always, in other contexts, the hands of male warriors; Penelope is the only woman whose hand is “thick.” There is a problem here, since in our culture, women

Essa atenção dada ao tratamento das personagens mulheres na tradução é talvez o que diferencia a tradução de Emily Wilson da de seus colegas tradutores homens. Para eles, não importa, ou não importava, como essas mulheres estavam sendo retratadas tanto no texto grego quanto na tradução, uma vez que eles não se identificam ou até mesmo não prestam atenção nesses tópicos. Há, de certa maneira, também, estereótipos sobre as mulheres preservados nas traduções masculinas, como no caso das escravas, que eram consideradas “vadias”, pois foram mortas por terem se relacionado com os pretendentes, ou, no caso, ainda, do uso do adjetivo para descrever a mão de Penélope, já que não é comum, ou não é da nossa cultura, uma mulher ter mãos “grandes” e “grossas”²². Esse segundo exemplo ilustra o que Wilson quis dizer quando os tradutores simplesmente ignoram o adjetivo, por não ilustrar a ideia que se faz da mão de uma mulher e, portanto, parecer fora de contexto.

Entretanto, esses exemplos trazidos por Wilson não mostram que a “voz feminina” se sobrepõe àquela de Homero, apenas ressalta que ela atentou a detalhes e fez escolhas tradutórias com base na etimologia das palavras apresentadas no texto de partida, procurando ser fiel ao seu significado original. O fato de Wilson justificar suas escolhas tradutórias só nos revela que a tradutora mulher, ao trabalhar com uma obra que geralmente é traduzida e analisada por homens, tem que se

are not supposed to have big, thick, or fat hands—and yet Penelope is clearly being presented in a positive light. Translators have tended to normalize the text by skipping the epithet, or by substituting the kind of word one might expect (“steady hand”). But the use of an epithet in an exceptional way signals the uniqueness and importance of this action. To call her hand “clenched,” “swollen,” or “fumbling” would risk suggesting that she might be incompetent, which is clearly not the point of the passage” (WILSON, 2017, p. 84). Tradução nossa.

22 Vale ressaltar que os termos que coloco aqui (“vadias”, “grandes”, “grossas”) se referem aos que aparecem em inglês, citados anteriormente. Na tradução que disponho em português, da *Odisseia*, de Frederico Lourenço (2011), as escravas são sempre referidas como “servas” ou “mulheres”, enquanto na passagem sobre Penélope, ele simplesmente traduz como “mão firme”.

justificar muito mais do que um tradutor homem. Raramente seria cobrada a justificativa de um tradutor, do sexo masculino, se ele traduzisse escravas por “vadias” nessa passagem, ou do porquê ele optou por ignorar ou neutralizar o adjetivo que Homero usa para descrever a mão de Penélope, algo importante naquele momento do poema.

As tradutoras, então, costumam fazer traduções mais sucintas, sem tomar grandes (e talvez nem pequenas) liberdades criativas no processo de tradução, para que não caíam no risco de sua voz aparecer se adicionarem coisas ou desviarem o mínimo do texto de partida. Por isso, tradutoras frequentemente se encontram, como Myers coloca, em uma posição difícil: “Se elas compõem traduções mais longas que os textos clássicos que traduzem, o resultado contém muito da voz da tradutora. Entretanto, se as traduções são mais sucintas que os textos originais, as traduções se tornam lugar de sacrifício e perda” (MYERS, 2019, s/p)²³.

Dessa forma, a tradução de uma mulher nunca será considerada realmente boa, não importa o quanto ela justifique ou coloque horas de dedicação naquele trabalho, e nisso porque há uma questão de *gender bias*²⁴, em que os críticos (novamente, em especial, os críticos homens) favorecem traduções de homens por acharem que o trabalho deles é melhor, no que diz respeito a obras de autores também homens. A voz feminina da tradutora aparecer e se sobrepor ao do autor original da obra é, portanto, uma concepção que os críticos têm devido ao fato de eles acharem que, por ser uma mulher, ela se colocará mais no texto e fará uma tradução mais “emotiva”, “sensível”, com base nos preconceitos que têm do gênero feminino, quando, na verdade, o texto final não revela essa voz da tradutora, uma vez que no produto, não há nada que indique uma mu-

23 No original: “If they compose translations longer than the classical texts they translate, the results contain too much of the translator’s voice. But if the translations are more succinct than the original texts, the translations become sites of sacrifice and loss” (MYERS, 2019, s/p). Tradução nossa.

24 Em tradução livre: “preconceito de gênero”.

dança de gênero na voz do narrador ou algo que indique mais ou menos emoção ou sensibilidade.

4 A VOZ DO/A TRADUTOR/A EM SAFO

Porém, o que acontece quando a autora original é mulher? A voz do tradutor homem não se sobrepõe à da autora? Gostaria, a partir desse ponto, de analisar como são recebidas as traduções de Safo, poetisa grega, do século VI a. C., cuja obra chegou até os dias de hoje de maneira muito fragmentária.

Safo é a autora mais difundida, estudada e, consequentemente, a mais conhecida dentre as autoras da antiguidade que temos notícias - não só a mais antiga, como é também a com maior *corpus* e, certamente, a mais traduzida dentre as poetisas gregas que conhecemos²⁵. Devido à fama, temos inúmeras traduções de Safo, em várias línguas e com diferentes propostas de tradução.

Como o professor Rafael Brunhara colocou em sua resenha do livro de traduções dos fragmentos de Safo, de organização do professor Guilherme Gontijo Flores, a fama de Safo, ao longo do tempo e no pouco que se sabe sobre ela, contribuíram para que “ideias” sobre a poetisa se formassem:

O fato atesta não só a qualidade poética de Safo, mas também a história de uma recepção que levou cada século, cada poeta e cada estudioso a formar a sua própria *ideia de Safo*. Cada tradutor, cômico de sua atividade, também interpreta e rende ao leitor esta ideia. Com Gontijo não é diferente: o poeta junta-se a um grupo já bastante razoável de autores que traduziram toda a poesia sáfica, com o objetivo de reelaborar, na sincronia do presente, o que entende como Safo (BRUNHARA, 2017, s/p, *italico do autor*)²⁶.

25 Das que chegaram até nós, de nome, constam nove: Safo, Corina, Erina, Mirtes, Anite, Nóssis, Moíró, Praxila e Telessila.

26 Por ser um texto disponível on-line, não apresenta número de páginas.

Safo é reelaborada em cada tradução, e a ideia de quem teria sido e como teria vivido muda de tradutor para tradutor. O que é verdade e o que é mentira sobre a vida da poetisa ainda é debatido na área de clássicos, assim como, o mistério sobre como as mulheres teriam vivido, por exemplo, as que não eram atenienses, só colabora para que mais suposições sejam feitas.

A questão de ser uma autora ressalta mais a ideia do *gender bias*. Enquanto em Homero temos uma suposta voz masculina de narrador, em Safo essa voz é feminina e, por ser mulher, seu trabalho é menos valorizado do que o de poetas homens. A própria transmissão fragmentária mostra isso, uma vez que dependia de quem copiava e transcrevia as obras decidir o que valia a pena ser ou não mantido. Já na época da Biblioteca de Alexandria, apontava-se uma preferência por autores homens e, por muito tempo, as mulheres não foram estudadas; as autoras gregas, além disso, não eram (e ainda não são) traduzidas com a mesma frequência do que os autores homens.

Hoje, Safo é tão traduzida quanto Homero, mas, enquanto as traduções por mulheres não são numerosas e ainda geram novidades, tal como a tradução de Wilson, naquela há bastante, não raro há uma estudante em clássicos que decide estudar Safo. Isso talvez se deva ao fato de que, se a *Ilíada* ou a *Odisseia* não são obras “apropriadas” para a tradução por uma mulher, a poesia de Safo é apropriada, de acordo com as concepções de gênero estabelecidas pela sociedade em que diz que guerra não é “adequado a uma mulher”, mas poesia sobre amor, sim.

Por ser uma autora, não é de se estranhar que a poetisa seja amplamente estudada e traduzida por outras mulheres e isso também se reflete na recepção das traduções. Das traduções em língua portuguesa, e produzidas no Brasil, cito duas publicadas: a de Giuliana Ragusa (2011), professora da USP, e a de Guilherme Gontijo Flores (2017), professor da UFPR. A principal diferença entre as traduções está no modo de se traduzir.

A professora Ragusa optou por uma abordagem mais acadêmica, com comentários sobre os fragmentos em que a tra-

dução não é o foco principal de seu livro e, sim, um suporte para se entender os comentários sobre os fragmentos. A tradução tem, assim, o papel de servir como apoio ao comentário, procurando manter o significado mais próximo do da língua original.

Já na tradução do professor Flores, a proposta é mais poética. O fragmento traduzido assume um papel mais principal e a proposta é de não só aproximar língua original e tradução pelo significado, mas também pela forma, procurando manter o ritmo lírico dos fragmentos.

Por serem propostas diferentes, as críticas também variam. Das poucas que se encontram disponíveis, tanto sobre o estudo de Ragusa quanto sobre a tradução de Flores, apresentam críticas sobre a voz do tradutor ou da tradutora. Uma resenha sobre o livro da professora Ragusa trata mais do livro em si, dando pouca atenção à tradução, apresentando o conteúdo como um estudo sobre os fragmentos selecionados, uma monografia:

Não estamos, contudo, perante uma obra menor, como facilmente atestam a leitura atenta das 55 páginas que compõem a “Introdução”, a lista de uma bibliografia atualizada e criteriosamente selecionada que precede a segunda parte desta monografia que incorpora a tradução, muitas vezes acompanhada de comentário e notas, do célebre “Hino a Afrodite” e de outros poemas da poetisa de Lesbos (BRASETE, 2012, p. 367).

Ragusa, então, propõe-se a uma tradução mais acadêmica, sendo que o que importa mais são os comentários aos fragmentos e o estudo que ela propõe sobre a poetisa. Em contrapartida, a tradução de Flores se concentra nos fragmentos em si e, então, a tradução se torna o foco principal do livro. Na obra em questão, há pouquíssimos comentários sobre os fragmentos, sendo que muitas vezes aparecem como notas de rodapé, ou seja, não são o foco principal e podem, simplesmente, ser ignorados pelo leitor.

Colocando os dois livros em comparação, pode se pensar que o de Giuliana Ragusa é mais para quem quer ler *sobre* Safo, enquanto o de Gontijo Flores serve para quem quer *ler* Safo. Um tem uma proposta mais acadêmica enquanto o outro é mais comercial. Essa comparação traz a questão de tradutoras mulheres frequentemente traduzirem de forma mais disciplinada e cautelosa, ainda que, no caso de Safo e dessas traduções, isso se dê mais por uma opção de como *usar* a tradução e a que a tradução se propõe. Isso também se aplica, ou ao menos deveria se aplicar, a toda e qualquer tradução, não importando se é de uma autora ou um autor. O que deveria ser levado em conta pela crítica é a função da tradução e o método escolhido pelo/a tradutor/a, ou seja, se a tradução cumpre o papel a que se dispõe e se o método de tradução foi bem escolhido para cumprir esse papel.

Em *If Winter, Not*, Anne Carson se propõe a uma tradução mais poética de Safo. Em crítica ao livro, Yatromanolakis coloca que essa tradução é uma das melhores dos fragmentos, em língua inglesa, e “(...) é uma brilhante representação do discurso poético de Safo o qual combina traduções penetrantemente literais com imagens cativantes, quase surreais/fragmentadas, em Inglês moderno” (2004, p. 266)²⁷. A crítica mostra que Carson se permite à liberdade que geralmente tradutoras se negam ou lhes é negada.

A liberdade poética na tradução é uma característica de Carson enquanto tradutora, contudo, em Safo ela não é criticada por essa liberdade, mas em uma tradução de um autor homem, ela é. Myers aponta que, em uma crítica sobre a tradução de *Electra*, de Sófocles, Carson é criticada justamente por sua tradução ser mais longa do que o texto de partida e que, apesar de capturar a emoção de Sófocles, alguns detalhes do original e a musicalidade foram “comprometidos” no processo (cf. MYERS, 2019). No caso de Safo, Carson é elogiada

27 No original: “(...) is a brilliant rendering of Sappho’s poetic discourse combining penetratingly literal translations with gripping, almost surrealistic/fragmented images in modern English” (2004, p. 266). Tradução nossa.

justamente por não “acrescentar” nada aos fragmentos, como outros tradutores:

Safo, de Odysséas Elýtis (Atenas, 1984), uma reconstrução em larga-escala e tradução do corpus sáfico, é uma recriação da poética e, até certo ponto, colagens auriculares (syn-imagens/συν-εἰκόνας, na qual a voz de Elýtis é inscrita no discurso poético de Safo, para a rearticular através de um ventriloquismo heteroglóssico. (...) Apesar de Anne Carson não reconstruir, assim como Elýtis o faz, a poesia de Safo, colocando fragmentos díspares juntos em uma sequência poeticamente coerente, ela engenhosamente apresenta as ‘melodias’ poéticas antifônicas de Safo em suas traduções para o inglês. E isso é um feito incomum (YATROMANOLAKIS, 2004, p. 268)²⁸.

Ainda que a tradutora talvez se dê alguma liberdade na tradução, ela mantém as características principais do fragmento, não comprometendo o original. Yatromanolakis conclui a sua resenha constatando que a tradução de Carson não deve ser julgada por padrões estritamente acadêmicos, mas que ela tem sucesso, de acordo com esses padrões, em produzir traduções acuradas e sutis (cf. YATROMANOLAKIS, 2004, p. 271). É interessante notar que nas críticas das traduções de Safo não aparece a questão da voz do tradutor/a “aparecer mais” ou “se sobrepor” à da autora.

No caso da tradutora, talvez seja porque as mesmas concepções de gênero que se aplicam à tradutora, aplicam-se à autora - a obra da poetisa, por ser uma mulher, seria mais emotiva, coloca mais de si na poesia e tudo o que foi citado até então. Portanto, a tradutora poderia traduzir de forma tam-

²⁸ No original: “Odysseus Elytis’ Sappho (Athens 1984), a large-scale reconstruction and translation of the Sapphic corpus, is a re-creation of poetic and, to some extent, aural collages (syn-images/συν-εἰκόνας), where Elytis’ voice is inscribed in Sappho’s poetic discourse to re-articulate it by means of a heteroglossic ventriloquism. (...) Although Anne Carson does not reconstruct, as Elytis does, Sappho’s poetry by putting disparate fragments together in a poetically coherent sequence, she ingeniously renders Sappho’s antiphonal poetic ‘tunes’ in her English translations. And this is an unusual feat” (YATROMANOLAKIS, 2004, p. 268). Tradução nossa.

bém mais emotiva, já que é mulher e ambas teriam as mesmas “vozes”. Entretanto, talvez pelos mesmos motivos usados para não se questionar a tradução de um homem em Homero, não se questiona a qualidade da tradução da obra de Safo no caso de um tradutor, mesmo que aponte problemas filológicos de tradução, como aparece na crítica da tradução de Gontijo²⁹, ou seja, a questão da voz não é questionada.

5 CONCLUSÃO

Em conclusão, as relações e as concepções que se têm de gênero influenciam os críticos para perceber a tradução de uma mulher, como não ocorre no caso da tradução de um homem e isso pode ser exemplificado pelo conceito de *gender bias* e pelos conceitos de gênero apresentados por Scott. Só devido a essas concepções de gênero que as tradutoras são duramente criticadas em seus trabalhos, em particular, na tradução de textos de autores masculinos, diferentemente de seus colegas tradutores, homens.

A maior crítica feita às tradutoras, de que “sua voz se sobrepõe a do autor” é consequência dessas concepções, bem como o fato de tradutoras tenderem a traduzir de maneira mais cautelosa e disciplinada. Na verdade, no produto, a voz da/o tradutora/tradutor não aparece, não importando seu gênero, pois no texto só estará claro o gênero do/a narrador/a e isso vale tanto para traduções de homens e mulheres, assim como, para autores homens e mulheres.

Essas críticas também só aparecem em traduções de autores masculinos, uma vez que, em traduções de autoras mulheres, as concepções e as relações de gênero seriam as mesmas, entre tradutora e autora. Porém, a mesma crítica não aparece para tradutores homens no caso de um tradutor traduzir uma

29 Brunhara (2017, s/p) aponta que no primeiro verso do fragmento 1 de Safo, Gontijo traduz bem *poikilóthrona* por “Multifloreamente”, mas essa tradução não é suficiente para abordar todos os sentidos do termo em grego: “A solução, embora engenhosa pela condensação poética, não traduz rigorosamente nenhum dos sentidos possíveis para o termo grego em nenhuma de suas variantes”.

autora, talvez também por consequência das concepções de gênero de que um homem fará um bom trabalho, independentemente de como for a sua tradução. O que a crítica deveria levar em conta são, independentemente do gênero do tradutor, os métodos de tradução e se o produto se adequa ao que se propõe. Também deveria levar mais em consideração os esforços que o/a tradutor/a coloca em seu trabalho e as justificativas que ele/ela tem para algumas escolhas tradutórias.

REFERÊNCIAS

BRASETE, M. F. “Giuliana Ragusa, Safo de Lesbos. Hino a Afrodite e outros Poemas. São Paulo: Hedra Ltda., 2011, 134 pp.”

Âgora. Estudos Clássicos em debate, n. 14, p. 367-369, 2012.

BRUNHARA, R. **Uma ideia de Safo**. 28 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/11/2017/resenha-fragmentos-completos-safo/>

Acesso em 12 mar. 2020.

FLORES, G. G. **Safo: fragmentos completos**. São Paulo: Editora 34, 2017.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MYERS, B. **Women who translate: what happens to our deeply gendered understanding of the act of translating a text when the translator is a woman?** 5 de agosto de 2019. Disponível em: <https://eidolon.pub/women-who-translate-7966e56b3df2>. Acesso em 16 set. 2020.

RAGUSA, G. **Hino a Afrodite e outros poemas**. São Paulo: Hedra, 2011.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**, v. 20, n. 2, 1995.

WILSON, E. **The Odyssey**. WW Norton & Company, New York, NY, 2018.

YATROMANOLAKIS, D. Fragments, brackets, and poetics: on Anne Carson’s *If not, winter*. **International Journal of the Classical Tradition** vol. 11, p. 266–272, 2004.

A dramaturgia filosófica de Angélica Liddell

Julio Cesar Larroyd³⁰

1 INTRODUÇÃO

Ainda que se tenha impedido a participação feminina no universo catedrático e intelectual e, por coerção, limitado sua existência à esfera do particular e do doméstico, mulheres sempre encontraram uma maneira de driblar essas barreiras e deixar suas contribuições para a produção da filosofia e da literatura. Com o teatro, a história é outra, mas disso se falará adiante. Pensar sobre o lugar destinado ao feminino na estrutura social (o lar, o doméstico) diz muito a respeito dessa pouca participação, mas é importante questionar a ideia de que as mulheres produziram pouco conhecimento e pensar que essas ideias foram sufocadas, suprimidas e ofuscadas pela predominância de quem detinha o poder e a visibilidade: o homem.

A história da filosofia é marcada pela presença feminina, entretanto, essa é uma participação que foi ofuscada e, seu legado, silenciado. Silva (2014) destaca que, ainda na Grécia Antiga, berço da civilização ocidental e do nascimento da filosofia, encontram-se registros de mulheres filósofas. Entre elas, Safo de Lesbos e Diótima de Manteneia e, na transposição do mundo Romano para a Idade Média, Hipácia de Alexandria. Mesmo na Idade Média, apesar de toda a violência e opressão, houve “saliência feminina” (SILVA, 2014), através de autoras como Heloísa de Paráclito, Catarina de Siena e Cristiana de Pizan. A Idade Moderna trouxe nomes como Mary Astell, Mary Wollstonecraft e Olímpia de Gouges. Todas essas mulheres, com importantes e significativas contribuições para a filosofia, tiveram sua história obscurecida pela prevalência do discurso de filósofos homens.

30 Especialista em Ensino de Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Mestrando em Estudos da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: jclarroyd@gmail.com

A mudança que se vive deste paradigma, atualmente, deve-se à luta de personalidades como Hannah Arendt e Simone de Beauvoir, ainda que haja resistência por parte de seus pares em enquadrá-las na categoria de filósofas (CARVALHO, 2004). Ao persistirem em edificar seu lugar na filosofia, abriram caminho para filósofas contemporâneas, como Wendy Brown, Chandra Talpade Mohanty, Angela Davis e Judith Butler.

Se a arte imita a vida, e na vida à mulher sempre foi dado um papel coadjuvante, a literatura, enquanto arte, reflete esse paradigma. Aqui, mais uma vez, tem-se a repetição do mecanismo: mulheres produziram literatura, e muito, mas seus escritos são pouco conhecidos, e menos ainda publicados. Tedeschi (2016, p. 154) alerta que, através do controle da palavra escrita e sua distribuição, os homens tomaram para si o poder “de narrar, relatar e significar determinadas parcelas da realidade ligadas diretamente aos triunfos, aos grandes atos heroicos, com pretensões de superioridade e feitos de grande poder”. Esse comportamento forçou autoras a recorrerem a pseudônimos masculinos para conseguirem publicar. Como exemplos, tem-se Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), que escreveu *Valentina*³¹ sob o pseudônimo de George Sand, e Mary Ann Evans (1819-1800), que com o pseudônimo de George Eliot escreveu obras como *O carpinteiro do vale dos fenos*³². Importantes obras da literatura, como *A Filha do Bosque*, escrito por Eugénie-Caroline Saffray, e *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, traziam à capa nomes masculinos.

Embora o teatro seja uma instância mais aberta à participação de mulheres, em alguns momentos elas foram proibidas de entrar em cena e os papéis femininos eram *performados* por homens travestidos. Na Grécia Antiga, o teatro estava ligado aos cultos do deus Dionísio e, ao contrário de outros ritos, as dionisíacas permitiam a presença feminina. Durante a Idade

31 *Valentine*, publicado em 1832, ambientado no século XIX, tinha como tema central o casamento.

32 Publicado em 1859, no qual ela problematiza a questão da maternidade a partir do infanticídio.

Média, a prática teatral foi banida pela cristandade e a mudança desse paradigma correu nos idos do século XVII, com a *Commedia Dell'Arte*. De lá para cá, tanto em cena quanto na dramaturgia, a presença da mulher é cada vez maior.

Sobre a dramaturgia de autoria feminina, pode-se equivocadamente ter a ideia de que ela se dedica a espelhar conflitos característicos do universo feminino. Essa falácia pode ser rebatida a partir das considerações de Elza Cunha, em *Um teatro da mulher*. Seu lembrete é de que

Simultaneamente essa dramaturgia – e isto lhe dá certo caráter de complexidade ideológica, visível, por exemplo, na questão da consciência feminista dos problemas da mulher - expressa explícita ou implicitamente, a crítica do projeto socializante fracassado, às vezes uma espécie de decepção diante do não cumprimento das promessas que ele fizera. Nascida *no* e *do* refluxo desse projeto – assim como concomitante modernização capitalista – exprime como que a consciência dos limites e contradições de ambos os processos (VICENZO, 1992, p. 284-285, grifos da autora).

Assim, pode-se inferir que a escrita dramaturgical de autoria feminina não se restringe a questões do feminino, mas também realiza uma crítica ao sistema vigente. Neste cenário, é preciso colocar em xeque a ideia de que as mulheres produziram pouco e ressaltar o argumento de que suas ideias foram sufocadas pela predominância de quem detinha o poder e a visibilidade. Destarte, retornar ao passado e reparar os danos causados a pensadoras que tiveram suas obras apagadas da história não é possível, mas é possível dar visibilidade aos escritos destas que aí estão em plena produção, preparando o terreno para muitas outras que ainda virão.

Com a finalidade de contribuir com esse movimento, direciono meu olhar para analisar o texto dramaturgical *Cachorro morto na lavanderia: os fortes*, da dramaturga espanhola Angélica Liddell, publicado em 2015 pela editora Cobogó. Essa obra tem

a característica marcante de fazer múltiplas alusões, referências e inferências a correntes teóricas e filosóficas, evidenciando pontos de contato entre dramaturgia e filosofia.

Para construir a topografia dessa presença, recorro ao arcabouço teórico da filosofia, além de buscar apoio nas considerações do filósofo Vladimir Safatle na obra *O Circuito dos Afetos*, publicada em 2015. Nesse texto, o filósofo propõe que as alterações no cenário político estão para além da mudança de modelos teóricos e apresentam-se como modificações na estrutura dos sujeitos e nas maneiras de se relacionar.

2 LIDDELL: O FEMININO NO ENTRE-LUGAR DA FILOSOFIA/DRAMATURGIA

Angélica Liddell é o pseudônimo da espanhola Angélica González. Na contemporaneidade, as mulheres não precisam mais usar pseudônimos, mas Angélica assim o faz, trazendo para seu nome artístico a referência de Alice Liddell, inspiração para Lewis Carroll escrever *Alice no país das maravilhas*. A dramaturga inicia sua carreira artística após concluir seus estudos em Psicologia e, em 1993, funda a *Atra Bilis Teatro*, passando a escrever, dirigir e atuar nos espetáculos. Filha única de militar, lidou, desde cedo, com a solidão e encontrou na escrita uma maneira de lidar com seus afetos e ao arrastá-los para dentro de sua dramaturgia, transforma seus textos em críticas ao *modus operandi* da sociedade. Como uma das vozes femininas mais significativas da dramaturgia contemporânea, recebeu prêmios importantes, como o *Prémio de Dramaturgia Inovadora Casa de América* (2003), *Prémio SGAE de Teatro* (2004), *Prémio Ojo Crítico Segundo Milenio* (2005), tendo ainda seus textos sido traduzidos para o português, alemão e francês.

Ao utilizar suas experiências pessoais como mola propulsora para a construção de seus trabalhos, a linha entre

ficção e realidade é borrada e surge uma dramaturgia que se poderia chamar de auto fictícia. Meu convite é que posamos também ultrapassar essa fronteira e perceber que o hibridismo textual liddeano não encontra aí seu ponto final. Cada texto pode ser considerado um manifesto filosófico, conferindo à Liddell a possibilidade de ocupar o entre-lugar da dramaturgia/filosofia. Uma breve pesquisa sobre sua obra revelará títulos como *Lições incompatíveis com a vida*, *Lírios Partidos* e *Yo no soy bonita* (trilogia *Ciclo A Desobediência: três confissões*), que auxiliam no argumento de “dramaturgia filosófica” que busco cunhar aqui.

Cachorro morto na lavanderia: os fortes é a síntese dessa dramaturgia. Publicado em 2007, a autora coloca em pauta o esgotamento das relações humanas, a fragilidade dos sujeitos frente ao modo de vida pós-moderno e suas implicações. Talvez a autora se pergunte: o que pode a arte dramática? A resposta vem pela fala de uma personagem/ator: “um puta ator que faz papel de cachorro” (LIDDELL, 2015, p. 21). Pelo *metadrama*, os limites dessa prática e seu papel na sociedade são questionados e esse puta ator afirma: “Já era hora de alguém trabalhar com ódio pelo teatro, e asco pelo teatro, e dor pelo teatro” (LIDDELL, 2015, p. 22). Essa repulsa ao teatro torna-se evidente na estrutura do texto, e pelo sentido, chega-se a seu mais puro sumo.

3 CONSIDERAÇÕES ESTRUTURAIS

A macroestrutura de um texto teatral compreende as estruturas externa e interna. No teatro clássico, a estrutura externa é dividida em: atos e cenas, geralmente uma peça tem de um a cinco atos e o número de cenas delimitado pela forma como o dramaturgo conduz a ação. Além dessas considerações, é importante salientar que o texto dramático é composto de texto principal (fala das personagens) e textos secundários (*dramatis*

persona e rubricas ou didascálias). A segunda estrutura, interna, é dividida em: exposição, conflito e desenlace (há situações em que ocorrem exceções ou modificações, como se verificará adiante, aqui no texto). Essas são as partes do texto dramático que têm caráter literário.

Cabe destacar que os textos secundários têm pouco ou nenhum valor literário. São passagens técnicas, indicações presentes no texto que interessam mais aos artistas e à equipe técnica que montará o espetáculo do que ao leitor comum. Ao diretor, indica a maneira como deve ser conduzida a montagem; à equipe técnica, traz informações sobre o cenário; ao ator, pode indicar a intenção de uma fala (ternura, raiva, agressividade) e o tom de voz (baixo, alto, sussurrando) e até mesmo indicar o fluxo da cena, ao pautar ações que ocorrem concomitantemente com a fala (p. ex., fulano sai da sala gritando, enfurecido).

Destarte, como se pode perceber, o texto teatral “é um conjunto de elementos estruturados que, por serem especificamente literários, podem ser submetidos ao mesmo tipo de abordagem que utilizamos para o estudo do gênero narrativo” (D’ONOFRIO, 2007, p. 281). Essa abordagem analisa quatro níveis do texto teatral: nível fabular, nível atorial, nível descritivo e nível reflexivo. Em conjunto, esses níveis garantem estabilidade à peça (D’ONOFRIO, 2007).

A presente análise tomará a exposição acima como roteiro, assim, cada um desses itens será investigado no texto *Cachorro Morto em Lavadeira: os fortes*. Entretanto, cabe salientar que, em momento algum, perde-se no horizonte o fato de que o texto em análise é uma peça de teatro pós-dramática e, como tal, distancia-se dos recursos e conceitos do teatro clássico. Nesse distanciamento, a dramaturgia pós-dramática rompe com as estruturas e unidades características do texto teatral clássico.

Inicia-se o percurso investigativo da peça pela sua estrutura externa e, nela, é possível identificar que a linguagem recobre sua estrutura, modificando-a. Assim, ao invés de *atos*, a divisão do texto recebe a nomenclatura de *partes*: Primeira

parte – O medo; Segunda parte – A consciência; Terceira parte – Elogio do concreto; e Final. As cenas não são numeradas, mas batizadas com nomes, como: *Ato de coprolalia*, *Justificativa de uma filha da puta*, *O Sobrinho de Rameau e Exercício de ideias*; ou, são identificadas pelo local em que ocorrem: lavanderia, colégio, etc. Como textos secundários, traz poucas rubricas, apenas breves indicações dos locais em que as cenas ocorrem e propostas de inserção de cartazes que remetem à encenação do Teatro Épico, de Bertolt Brecht.

Continuando o itinerário pelas veredas tortuosas de *Cachorro Morto*, ultrapassada a *borda (estrutura externa)*, chega-se ao *meio*: a estrutura interna. Nesta, a topografia é mais complexa que a da estrutura externa, assim, as partes que integram o enredo estão diluídas, fragmentadas ou inexistentes. A saber, D'onofrio (2007) indica quatro unidades constitutivas do enredo, são elas: a exposição (situação inicial que apresenta as personagens, enredo, local, tempo); o conflito (acontecimento que ocasiona *hybris* na situação inicial e dá início ao conflito); o desenvolvimento (forças antagônicas que se articulam para a resolução do conflito); o desenlace (final da peça e resolução do conflito).

É aqui que ocorre a intersecção entre estrutura externa e estrutura interna. A primeira cena que, para seguir o fluxo do teatro clássico (aristotélico) deveria contextualizar a trama e apresentar as personagens, não exerce essa função, evidenciando um recurso estilístico da autora que, como já referenciado, é representante do teatro pós-dramático.

O *enredo* é um espelho da sociedade pós-moderna, na qual habita o sujeito do desempenho, inserido na lógica neoliberal de formas de vida destinadas à produção constante, manifestando, como sintoma desse processo, um esgotamento psíquico (HAN, 2007). Portanto, não há um conflito único, central, logo, as demais partes ficam comprometidas. Compreende-se como nível fabular certa linearidade nas unidades constitutivas do enredo e, em *Cachorro morto na lavanderia: os fortes*, tal linearidade apresenta-se em constante devir, com as cenas que

ocorrem de maneira não-linear. Por tratar do tema da condição humana na contemporaneidade, ao final da peça não há a resolução do conflito, portanto, não há desenlace.

O nível *descritivo* também está diluído nesta grande teia de significados da trama. Uma vez mais, Angélica Liddell aproxima-se do teatro épico brechtiano, limitando-se a pequenas indicações. Entretanto, há outra explicação para esta escassez no nível descritivo: Angélica Liddell é quem dirige seus espetáculos, de tal forma que a escrita é atravessada pela sugestionalidade da encenação.

Outra consideração significativa é que, no texto principal do teatro clássico, o dramaturgo apresenta o *dramatis personae*, uma lista com o nome e as características físicas e psicológicas de cada personagem. Esse é outro elemento estrutural dispensado pela autora, mas, paradoxalmente, é a partir das personagens, ou seja, a partir do nível *atorial*, que se chega ao nível mais complexo da obra, portanto, cabem algumas considerações sobre o nome dessas personagens.

Lazar pode ser uma referência a Bob Lazar, que ficou conhecido a partir de 1989 por suas declarações polêmicas envolvendo a Área 51, onde óvnis foram capturados. Combeferre é uma personagem da obra *Les Misérables*, de Vitor Hugo. Estudante de medicina e um dos membros do *Amigos do ABC* (clube de estudantes revolucionários), na trama, representa a filosofia. Hadewijch, poetisa mística da Idade Média, nascida em Antuérpia, ficou conhecida como *Hadewijch de Antuépia*. Seus escritos traziam como característica a dilaceração humana e sua mundanidade em conflito com a espiritualidade. Nasima entra apenas na cena *Uma mulher muçulmana dá uma aula sobre a Europa*, referindo-se à Nasima Akhter, cientista e pesquisadora, que ganhou inúmeros prêmios por suas pesquisas em medicina nuclear. Uma das personagens tem nome peculiar e conecta-se à realidade de maneira distinta das demais: Getsêmani. Esse nome faz referência a um olival no Monte das Oliveiras, local citado no *Novo Testamento* como o local em que Cristo se reuniu para orar com os discípulos momentos antes

de ter iniciado os eventos e sofrimentos de sua morte, conhecidos como a Paixão de Cristo.

Essas e outras personagens formam o nível atorial do texto e é a partir delas que se acessa o nível *reflexivo* da peça. Engendrado a partir da série de “comentários tecidos pelas personagens sobre o sentido dos fatos que estão acontecendo ou considerações gerais sobre a vida humana” (D’ONOFRIO, 2007, p. 281), o nível reflexivo é *per se* a interface entre dramaturgia e filosofia. Essas breves considerações corroboram para a consolidação da hipótese de que o texto de Angélica Liddell é atravessado por um arcabouço teórico, bem como conceitual, tanto da filosofia como da *história das ideias*, que é transformado em arte. Essas referências não estão dispostas no texto de forma sequencial. A maneira como elas aparecem na obra aproxima-se mais da estrutura descentralizada em que partem e chegam vetores de múltiplas direções. Assim, Liddell lança mão de um arcabouço conceitual filosófico-político e o transpõe para a dramaturgia com expertise ímpar.

4 REVERBERAÇÕES FILOSÓFICAS EM TERRENO DRAMÁTICO

A política é o ponto nevrálgico de toda a ação em *Cachorro Morto na lavanderia: os fortes*. Evocada, primordialmente, pela figura de Jean-Jacques Rousseau, não para que seja feita uma ode à sua obra, mas para criticá-la. O pensamento rousseauiano esteve no centro do Iluminismo e dos ideais da Modernidade que anunciavam uma nova sociedade plena de oportunidades, igualdade e evolução tecnológica, tudo sob a égide da razão. Entretanto, somente a promessa de desenvolvimento tecnológico cumpriu-se. De fato, a racionalidade instrumental trouxe suas benesses. Mas a que preço?

Nietzsche (2011, p. 14-15) já anunciava a decadência da Modernidade, ao afirmar que “O ‘progresso’ é simplesmente uma ideia moderna, ou seja, uma ideia falsa. O europeu de hoje vale bem menos do que o europeu do Renascimento; desenvolvi-

mento contínuo não é forçosamente elevar-se, aperfeiçoar-se, fortalecer-se”. Ao assumir essa postura nietzschiana e praticar o *amor fati*³³, como uma discípula de Zaratustra que admite: “é preciso ter ainda um caos dentro de si para gerar uma estrela que dança” (NIETZSCHE, 2006, p. 16), Liddell expõe, através da fala de Combeferre, sua crítica à modernidade:

COMBEFERRE: Morrer na estrada
é o preço da liberdade,
o preço da revolução tecnológica.
Toneladas e metal, vidro e carne
deslocando-se a grandes velocidades.
Uma guilhotina Moderna (LIDDELL, 2015, p. 29).

Essa é a herança da maneira de pensar da Modernidade. Tudo leva a crer que, em *Cachorro Morto na Lavanderia: os fortes*, essa herança é vista como sintoma de que algo, no transcorrer desse processo, não se efetivou. Ao expor essas consequências, Liddell indica que o preço a ser pago pelo progresso é a destruição e que os sujeitos estão inseridos numa lógica de renúncia e trabalho, na qual interessa apenas o prazer e a satisfação (MARCUSCHI, 2001). Talvez seja necessário entender que “jamais fomos modernos, no sentido da Constituição. A modernidade jamais começou. Jamais houve um mundo moderno” (LATOURETTE, 1994, p. 51). Em outras palavras, o ideal proposto pela Modernidade não atingiu sua plenitude para além do desenvolvimento de tecnologias e que estas, por si, também têm suas consequências negativas.

É desta maneira de pensar que a filosofia de Rousseau é mandatária e *O Contrato Social* é a procuração. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo genebrino que legou importantes contribuições para a filosofia e a teoria política, figura entre os principais autores contratualistas³⁴, como Thomas Hob-

33 Conceito nietzschiano que propõe aceitar a dimensão trágica da vida com seus aspectos cruéis e dolorosos.

34 Teóricos que partem da ideia de que o Estado moderno necessita de um contrato social para que, a partir dele, seja criado o Direito Positivo.

bes (1588-1679) e John Locke (1632-1704). Em síntese, a ideia de *contrato social* busca explicar as maneiras como a sociedade se organiza para buscar a ordem social através da constituição de um Estado. A proposta é que os indivíduos abram mão de alguns de seus direitos individuais, transferindo-os para o Estado, e, em troca, recebem a segurança e a ordem social. A partir desse ponto, existem zonas de discordâncias entre os teóricos contratualistas. Por exemplo, Hobbes (2002) propõe que a forma de governo seja o absolutismo; já Rousseau (2016) acredita que a forma de governo deve ser a democracia; para John Locke (1994) o homem poderia participar diretamente das decisões ou eleger seus representantes, constituindo uma democracia representativa.

Rousseau afirma que a ordem social é um direito sagrado, mas que esta não é natural e, sim, uma convenção social, de tal sorte que, nesse sistema normativo, são os próprios indivíduos que definem quais leis regem a relação em sociedade (ROUSSEAU, 2016). Esse processo é legitimado pelo *contrato social*.

Em seu livro homônimo, o filósofo indaga-se se é possível alguma regra de administração que seja legítima e, ao mesmo tempo, segura. É fundamental apontar que o contrato rousseauiano transita entre o idealismo e o realismo, afinal, seu contrato é baseado nos “homens tal como são e as leis como podem ser” (ROUSSEAU, 2016, p. 18). Além disso, apresenta seu conceito de *Estado de Natureza*³⁵ e debate temas como “o direito do mais forte”, a ilegitimidade da escravidão, a soberania, os direitos, a divisão das leis e dos poderes, os legisladores e a estrutura necessária para que haja um estado democrático.

Uma das frases mais célebres de Rousseau (2016, p. 19) e da filosofia política, “O homem nasceu livre e, não obstante está acorrentado em toda parte”, tem origem nesse livro. Essa mesma frase é transcrita para o texto de Angélica Liddell, mas não somente essa. Inúmeros trechos d’*O Contrato Social* foram interpolados por Angélica Liddell em *Cachorro Morto na Lavanderia: os fortes*.

35 Condição na qual o homem depende apenas de sua força para garantir sua segurança e na qual há o consente temor da morte.

Na peça, a sutura entre dramaturgia e filosofia é evidente em alguns trechos, e salta frente aos olhos do leitor, na superfície do texto. Como a primeira referência a Rousseau, na página 25: “você assinaram ao pé da letra O contrato” (LIDDELL, 2015, p. 25). Na página seguinte, é transcrito breve excerto: “A conservação do estado é INCOMPATÍVEL com a conservação do inimigo é preciso que um dos dois pereça, e quando matamos o culpado é menos como cidadão que como inimigo” (LIDDELL, 2015, p. 26).

Em outros trechos, essa relação entre dramaturgia e filosofia subjaz à estrutura textual. Sem dúvida, *A cena do balanço* é a passagem que deixa evidentes esses dois níveis de articulação entre filosofia e dramaturgia. Note-se:

GETSEMÂNI: “O homem nasceu livre”.

COMBEFERRE: Se você não me ama. Obriga-me a ser dissidente da origem do homem, se não me ama...

GETSEMÂNI: “tendo nascido todo homem livre e dono de si mesmo, ninguém pode, sob qualquer pretexto, submetê-lo sem o seu consentimento”. Nenhum homem tem autoridade natural sobre o seu semelhante.

COMBEFERRE: Sou uma centúria, um corpo de cem ginetes obrigado, obrigados, que argumentam razões cardíacas, deixa-me ser fraco e ter força.

GETSEMÂNI: “A força não produz nenhum direito” (LIDDELL, 2015, p. 51).

Na superfície do texto, está o nível mais evidente da articulação entre filosofia e dramaturgia, que ocorre por fragmentos d’*O Contrato Social*, de Jean-Jacques Rousseau. Contudo, há trechos ao longo da peça que são polifônicos, nos quais coparticipam outras vozes, como pode ser verificado, ainda, na sequência desta cena:

GETSEMÂNI: Todo homem tem o direito de arriscar a vida para conservá-la.

COMBEFERRE: Deve haver uma parte de mim que você possa amar. Se isolar uma parte do meu corpo, poderá

amá-la, colocada num copo, já sabe, *uma libra de carne* do meu lado esquerdo, dentro de um copo.

GETSEMÂNI: “O Contrato Social tem por finalidade a conservação dos contratantes” (LIDDEL, 2015, p. 52. grifo nosso).

A expressão destacada, em itálico, na fala de Combeferre, é uma inferência à peça *Mercador de Veneza*, de William Shakespeare. Na trama do Bardo, o personagem Antônio pede um empréstimo a Shylock que impõe uma condição peculiar como garantia: caso não ocorra o pagamento da dívida como combinado, esta será saldada com “uma libra de carne”. O leitor que conhece o texto shakespeariano terá, desta passagem, outra interpretação, pois poderá recuperar o sentido do contrato realizado entre Antônio e Shylock, cuja garantia de pagamento era a própria vida de Antônio.

Fazer esse exercício de interpretação reclama ao leitor o domínio do campo da *História das ideias*, concebido como o diálogo entre diversos pensadores e a articulação de suas proposições. Esta é condição fundamental para a análise filosófica. Na continuação da cena, ocorre novamente esse fenômeno. Veja-se:

O CACHORRO: [...] É preciso ter mais valor do que se pensa
Para chamar a si mesmo pelo próprio nome.

Holderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh. Artaud

Meu trabalho é o alpinismo da dor. [...]

É como levar uma pedra em algum lugar do corpo.

E o louco é encarregado de levar essa pedra (LIDDELL, 2015, p. 55).

O tema da loucura torna-se evidente quando o leitor tem noção da biografia de cada um dos nomes de personalidades que aparecem na lista, pois todos, de uma forma ou de outra, tiveram sua trajetória atravessada pela loucura. Pode-se entender a pedra como um castigo dado aos loucos, mas essa referência é muito mais profunda em suas bases científicas. Na Idade Média, os pacientes psiquiátricos eram submetidos

ao procedimento de trepanação³⁶, visando extrair a pedra da loucura antes que ela contaminasse o cérebro. Assim, a articulação se dá da seguinte forma: o sentido que se *manifesta* na superfície do texto carrega consigo o *conteúdo latente* que não cessa de se inscrever e transmitir mensagens.

Esse é o segundo nível, abstruso, latente, portanto, encoberto pela linguagem. Acessá-lo é ultrapassar a fronteira das referências diretas e óbvias e habitar o local no qual habitam as figuras de linguagem, as inferências, os vultos de personalidades e ecos de vozes que sussurram nas entrelinhas. É, em si, interpretar filosoficamente a obra.

5 ENTRE AS CLÁUSULAS DO CONTRATO, UM CIRCUITO DOS AFETOS

Como um epifenômeno, paira, sobre a trama de *Cachorro Morto na Lavanderia: os fortes*, outro sistema que surge a partir de conflitos ordinários, cotidianos, e que estabelecem outra maneira de se relacionar em sociedade, na qual a política pode ser compreendida, em última análise, como um circuito de afetos produzido no âmago das relações interpessoais (SAFATLE, 2015).

O texto está dividido em três partes, a primeira nomeada como *Medo*. Na primeira cena, Otávio ata um cachorro na lavanderia de sua propriedade. A partir da premissa de que o *cachorro*, morto na lavanderia, seja um animal; que princípios nortearam a decisão de Otávio em assassinar o animal? Qual o móbil por trás dessa ação?

Supondo que a base de sua ação tenha partido, em essência, da compreensão de que o animal é pobre de mundo, enquanto o homem é formador de mundo, e que, portanto, o animal teria algo “a menos” quando comparado com a riqueza de mundo do *Dasein* (HEIDEGGER, 2015), e que, pela alteridade com o animal, este homem reconheça-se como homem, por-

36 Trepanação é uma técnica que consistia em abrir furos na cabeça do paciente com o intuito de extrair energias ruins ou curar doenças.

tanto, dotado de privilégio à vida, ainda assim, eticamente, sua ação seria ilegítima. Mas essa seria uma proposição reducionista para uma artista do porte de Angélica Liddell. Proponho uma outra perspectiva de compreensão dessa cena: compreendê-la como uma alegoria para a sociedade e seu circuito de afetos. Lazar, ao questionar Otávio porque matou o cachorro, tem como resposta “medo”, não havendo uma razão maior, apenas o medo, como *móbil* da ação.

LAZAR: Por que você matou o cachorro?

OTÁVIO: Me deu medo.

LAZAR: Ele atacou você?

OTÁVIO: Não.

LAZAR: Então?

OTÁVIO: Estava com medo e matei. [...]

OTÁVIO: Os mecanismos dão medo.

LAZAR: Mas o medo é incompatível. Incompatível com o Estado. Incompatível com a segurança (LIDDELL, 2015, p. 28).

Na gramática que coordena a relação entre as personagens, um afeto é primordial: o medo. Entretanto, esse medo não é de um ataque iminente, mas da possibilidade de um ataque, e a chave que abre a possibilidade de interpretação dessa cena está no entendimento que Hobbes tem do medo, a saber, “como expectativa de um mal”, ou seja, a projeção futura de uma expectativa capaz de provocar formas de desprazer e violência (SAFATLE, 2015).

É simbólico que o medo seja o *móbil* para a ação de Otávio, medo que não é apenas seu, mas comungado por grande parte dos Europeus. Se compreendermos o medo como um afeto com objeto determinado, a pergunta que se pode fazer é: medo de que? De um cachorro? Trechos do diálogo entre os personagens Lazar e Otávio na cena dão indícios de que medo é esse:

LAZAR: Porque você ainda mantém isso escrito em árabe?

OTÁVIO: Cuspindo na mancha.

LAZAR: Lavanderia escrito em árabe. [...]

LAZAR: O que ele fez?

OTÁVIO: Entrou... Se sentou ali... (LIDDELL, 2015, p.30).

Otávio confrontado com o medo, “o medo como afeto central é indissociável da compreensão do indivíduo, com seus sistemas de interesses e suas fronteiras a serem continuamente defendidas, como fundamento para os processos de reconhecimento” (SAFATLE, 2015, p. 19). Essa é a metáfora de um novo cenário que começa a se desenhar na Europa em 2007. Nesse ano, o mesmo da encenação da peça, o continente europeu observa o início de um novo movimento migratório em que milhares de pessoas vindas do Oriente Médio e da África atravessarem a fronteira entre a Turquia e a Grécia, obrigando a FRONTEX³⁷ a rever suas políticas de proteção às fronteiras.

Devido a esse fluxo migratório, são colocados sujeitos de diferentes culturas e classes sociais em um mesmo espaço urbano, formando uma sociedade de animais humanos em que a *mixofobia* (o medo do desconhecido, do que é inconveniente) passa a gerir as relações (BAUMAN, 2013). Ainda que a migração em massa nem de longe fosse uma novidade, os emigrantes dessa nova onda davam suas primeiras batidas à porta dos europeus e, “para quem está atrás dessas portas, eles sempre foram - como são agora - estranhos” (BAUMAN, 2013, p. 13).

Ao disparar esse circuito de afetos, que tangencia toda a trama, resgata-se a função primeira do teatro em suas origens: discutir as instâncias políticas da *pólis* grega. Nesse “microuniverso social”, reflexo da sociedade contemporânea, as leis estão suspensas e o que eclode são afetos como a violência, o medo e a agressividade, originários do choque entre corpos políticos das personagens.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso deste ensaio apresentou um panorama da peça teatral *Cachorro Morto em Lavanderia: os fortes*. Para tanto, primeiramente buscou-se evidenciar o apagamento da produção

³⁷ Agência de Proteção das Fronteiras Europeias, criada em 2004, com o intuito de proteger as fronteiras da Europa.

feminina na filosofia, na literatura e na dramaturgia. Como ficou evidente, a afirmação de que a mulher não produziu conhecimento ou literatura não se sustenta. Para sustentar essa afirmação, foram apresentadas pesquisas que evidenciaram que a produção de autoria feminina, seja teórica ou literária, foi apagada da história, e seus discursos silenciados.

Embora esse panorama esteja em transformação, essas mudanças ainda são insuficientes para reparar o apagamento da produção feminina ao longo de toda a história da literatura e da filosofia. Visando contribuir com essa mudança de paradigma, apresentou-se breve biografia de Angélica Liddell e os principais prêmios que recebeu, destacando sua importância para a literatura e o teatro contemporâneo.

Posteriormente, foram expostas considerações acerca da estrutura textual de *Cachorro Morto* na lavanderia: os fortes. Procurou-se destacar como a escrita pós-dramática de Angélica Liddell rompe com as estruturas e unidades básicas da dramaturgia do teatro clássico.

Em sequência, foi apresentada a análise do texto *Cachorro morto em lavanderia: os fortes* a partir de seus pontos de contato com a filosofia. Em especial, com a filosofia do contratualista Rousseau, de quem Liddell utiliza trechos do livro *O Contrato Social*.

Encerrando este ensaio, com base nas considerações da obra *O Circuito dos afetos* (2015), de Vladimir Safatle, ficou tangente que, embora exista um contrato social que rege as relações dos indivíduos na sociedade, entre as linhas desse contrato gira um circuito de afetos que orienta as decisões cotidianas.

Não se pretendeu, com o presente ensaio, esgotar a relação entre filosofia e dramaturgia, nem a análise do texto de Liddell, mas, sim, evidenciar que sua dramaturgia ocupa o entre-lugar filosofia/dramaturgia. Acima de tudo, a pretensão deste texto é contribuir para os estudos de literatura de autoria feminina e ser um dispositivo provocador que instigue outras pesquisas. Destarte, inúmeros pontos do texto da dramaturga não foram analisados e seria possível estabelecer formas outras de inter-

-relação entre filosofia e dramaturgia na obra de Angélica Lidell, contudo, espera-se ter contribuído para que surjam novas pesquisas e que cada vez mais se dê visibilidade à literatura de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. **Estranhos a nossa porta**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- HAN, B. **Sociedade do cansaço**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- HEIDEGGER, M. **Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- HOBBS, T. **Leviatã**. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LIDDELL, A. **Cachorro morto na lavanderia: os fortes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- LOCKE, J. **Segundo tratado sobre o governo civil: ensaio sobre a origem, os limites e os fins verdadeiros do governo civil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- MARCUSCHI, H. **Guerra, tecnologia y fascismo**. Medellín: Fundação Editora da UNESP, 2001.
- NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Escala educacional, 2006.
- _____. **O Anticristo**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.
- ROUSSEAU, J. **Do Contrato Social: princípios de direito político**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.
- SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SILVA, J. Mulher e Filosofia: Onde estão as filósofas? In: **Semana Acadêmica do PPG em Filosofia da PUCRS**, 2014, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/anais/semanadefilosofia/XIII/15.pdf>. Acesso em 5 fev. 2020.
- TEDESCHI, L. **Os desafios da escrita feminina na história das mulheres**. Universidade Federal da Grande Dourados: Raído, Dourados, MS, v.10, n.21, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5217>. Acesso em 20 jan. 2020.
- VINCENZO, E. **Um teatro da mulher**. São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

Malévola: Sobre amar e perder e amar mais uma vez

Bruna Vieira Dorneles³⁸

1 INTRODUÇÃO

Os contos de fadas possuem um papel inegável na História da humanidade: desde que aprendemos a compartilhar narrativas, utilizamos os contos para nos compreendermos e compreendermos o mundo em que vivemos. Através de suas infinitas metáforas, os contos de fadas ensinam-nos sobre luto, bondade, superação, esperança e, principalmente, sobre amar e perder e amar mais uma vez. Desse modo, devido à sua potência transformadora, essas narrativas permanecem na cultura com o decorrer dos séculos, porém, ganham novas versões de acordo com a época e com a sociedade em que são produzidas.

Foi a psicanálise que deu aos contos de fadas o lugar de destaque que eles merecem na formação da nossa subjetividade e no fortalecimento de recursos psíquicos necessários à nossa inserção na cultura. Nesse sentido, em contato com as princesas e com os vilões, a criança aprende que, na vida, ela enfrentará inúmeros obstáculos, mas conseguirá superá-los. Para o psicanalista norte-americano Bruno Bettelheim,

A psicanálise foi criada para capacitar o homem a aceitar a natureza problemática da vida sem ser derrotado por ela, ou levado ao escapismo. A prescrição de Freud é de que só lutando corajosamente contra o que aparenta ser desvantagens esmagadoras o homem consegue extrair um sentido de sua existência. Essa é exatamente a men-

38 Mestranda em Teoria, Crítica e Comparatismo, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada em Letras pela UFRGS. Graduada em Psicologia pelo IPA. Especialista em Literatura Brasileira pela PUCRS. Especialista em Literatura Infantil pela UNIARA. E-mail: brunavdorneles@gmail.com

sagem que os contos de fadas transmitem à criança de forma variada: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa (BETTELHEIM, 2014, p. 15).

É por isso que os contos de fadas são histórias sobre acreditar que, em algum momento, as coisas irão melhorar. E todos nós precisamos disso, não somente as crianças. É necessário ressaltar, portanto, que não se tratam de narrativas somente destinadas para crianças – mesmo as animações da Disney –, pois, independentemente da versão, são histórias que abordam os dramas humanos e a possibilidade de amar. A psicanalista junguiana Marie-Louise von Franz (1990) explica que os contos de fadas sempre foram histórias conhecidas também pelos adultos:

Até os séculos 17 e 18, os contos de fada eram – e ainda são nos centros de civilização primitivos e remotos – contados tanto para adultos quanto para crianças. Na Europa, eles costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno. Contar contos de fada tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial (VON FRANZ, 1990, p.12).

Dadas essas considerações teóricas, é mister compreender que a personagem Malévola apareceu, ao longo dos anos, em várias versões do conto *A Bela Adormecida*. Porém, neste estudo, farei uma análise do conto do século XIX dos autores alemães Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, intitulado *A Bela Adormecida*, da animação dos estúdios Disney *A Bela Adormecida*, lançada em 1959, e do *live-action Malévola* também produzido pelos estúdios Disney, em 2014. Por fim, considerarei a personagem Malévola da série *Once Upon a Time*, produzida entre 2011 e 2018 pela emissora norte-americana ABC, a qual possui 7 temporadas.

Nas diferentes versões supracitadas, há, nas narrativas, o reflexo da época em que foram produzidas. Dessa forma, a personagem Malévola ganha distintos desfechos e, com o advento do movimento feminista, no século XX, é perceptível a maturação das emoções da personagem e o protagonismo do amor entre mãe e filha, mesmo que o amor romântico esteja presente, uma vez que um não anula o outro. Nessa perspectiva, a teoria feminista faz despertar na cultura a possibilidade de outras representações do amor, para além do que fora proposto pelo movimento do Romantismo, na Europa, no século XVIII – período em que os contos de fadas passavam da oralidade para a escrita –, o que é perceptível com as personagens da fada má no século XXI.

Sob esse viés, a conexão existente entre as versões da personagem analisadas neste estudo é o fato de que a fada que amaldiçoa a princesa para que ela caia em sono só o faz por sentir-se traída. Malévola não é convidada para a apresentação da princesa à sociedade, logo após seu nascimento. Nessa perspectiva, ela vivencia um episódio de rejeição e dela é retirado o direito de também presentear a família real pela chegada da filha. No conto dos irmãos Grimm e na animação da Disney, Malévola apresenta somente seu lado cruel, marcado pelo ressentimento. Entretanto, nas versões mais contemporâneas – em *Malévola* e *Once Upon a Time* –, são apresentadas as histórias progressas da personagem, a qual transita entre a perda, a dor e a superação por meio do amor materno.

Sendo assim, com este estudo, pretende-se compreender as mudanças ocorridas na construção da personagem Malévola, no decorrer dos séculos, o que ocorre em função das considerações da psicanálise sobre a constituição psíquica. Ademais, destaca-se a possibilidade da superação dos traumas por meio do amor materno, algo que ganha protagonismo nos contos de fadas pelas pautas feministas oriundas do século XX.

2 A DÉCIMA TERCEIRA FADA DO SÉCULO XIX

No século XIX, Jacob e Wilhelm Grimm foram responsáveis pelo registro de inúmeros contos que eram passados, de geração em geração, por meio da oralidade, os quais foram publicados no livro *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, em 1812. Entre eles, estava *A Bela Adormecida*, narrativa que nos apresenta uma princesa, que é acometida pela maldição do sono, e a sua algoz, a décima terceira fada.

Nesse conto, o rei e a rainha desejam muito ter uma filha, o que estava demorando a acontecer. Por isso, quando finalmente a rainha deu à luz a uma linda menina, o rei organizou uma festa para celebrar a felicidade da família. Convidou familiares, amigos e fadas que moravam no reino para o evento. Entretanto, uma delas foi deixada de lado.

Existiam treze delas em seu reino, mas só havia doze pratos de ouro para elas comerem e, por isso, uma teve de ser deixada de fora.

A festa foi celebrada com todo o esplendor e, à medida que se aproximava do fim, as mulheres sábias aproximaram-se para apresentar à criança seus presentes maravilhosos: uma concedeu-lhe virtude; outra, beleza; uma terceira, riquezas, e assim por diante, dando à menina tudo o que havia no mundo para se desejar. Quando onze delas já haviam dito o que vieram dizer, surgiu a décima terceira, que não fora convidada, queimando de fúria e vingança. Sem cumprimentos ou respeito, gritou em alta voz:

- No seu décimo quinto aniversário, a princesa espetará o dedo num fuso de roca e morrerá!

Sem falar mais uma palavra, ela virou-se e deixou a sala (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 105).

A décima terceira fada amaldiçoa a princesa por se sentir rejeitada pela família real – o que, de fato, ocorreu. Desse modo, a personagem vive um episódio de perda, o que coloca em questionamento a segurança que tinha em relação aos seus

afetos. A décima segunda fada, que ainda não havia dado seu presente à princesa, transforma a maldição de morte em maldição de sono, pois, não tendo poder suficiente para quebrá-la, tentou amenizar os danos.

A família e as redes de apoio são responsáveis pela constituição psíquica de um bebê. Para que se sinta emocionalmente seguro, ele passa por alguns processos em sua constituição psíquica, como o período do narcisismo, que, assim como explica Freud (2004a), o bebê sente-se como o ser mais importante do mundo – ele necessita constantemente do olhar da mãe e da atenção de todos os que o rodeiam. Os pais projetam nos seus filhos a realização dos seus desejos, portanto, compreendem a criança como uma própria extensão de si. Após esse primeiro momento, o bebê passa por um período em que é necessário afastar-se da mãe. Desse modo, ele reconhece que não faz parte do corpo da mãe, que ambos são sujeitos diferentes e que a mãe, mesmo quando se afasta, retorna para ele. Esses são processos importantes na relação mãe-bebê, os quais dão segurança emocional ao sujeito. Ao compreender que, por vezes, as redes de apoio não estarão presentes e que isso não significa estar em uma posição de abandono, o sujeito encontra recursos psíquicos para organizar suas emoções em um episódio de rejeição.

Entretanto, isso não ocorre com a décima terceira fada, que, após não ser convidada para o evento do rei, reage à rejeição com mágoa e decide vingar-se da família, amaldiçoando a criança. É perceptível que nos contos do século XIX, registrados pelos irmãos Grimm, as personagens ainda não apresentam maturação de suas emoções. Além disso, como não há a história pregressa da personagem que representa o mal, não é possível analisar quais foram as falhas psíquicas que levaram o sujeito ao estado de amargura em que se encontra.

O desamparo humano, explicado por Freud (2004b), é vivido pela criança que compreende a perda como algo permanente. Nesse sentido, ao afastar-se da mãe ou ao se sentir rejeitada pelos seus núcleos de afeto, a criança vive um luto, uma vez

que não consegue distinguir a perda permanente da ausência temporária. Desse modo, se houve falha na relação mãe-bebê, em que a ausência se fazia muito mais presente do que a figura da mãe, esse sujeito crescerá acreditando que o abandono será sucessivo em suas relações. Logo, reagirá às situações de rejeição como uma perda permanente. Por isso, é perceptível que a reação da décima terceira fada à exclusão da festa do rei é resultado de situações de perdas afetivas anteriores, o que foi potencializado pela atitude da família real em não se importar com a sua ausência na festa.

Não há maior ameaça na vida do que a de que seremos abandonados, deixados completamente sós. A psicanálise denominou isso – o maior medo do homem – angústia de separação; e quanto mais novos somos, mais excruciante é nossa angústia quando nos sentimos abandonados, pois a criança pequena efetivamente perece quando não é adequadamente protegida e cuidada. Assim sendo, o consolo máximo é que nunca seremos abandonados (BETTELHEIM, 2014, p. 207).

A psicanálise foi pensada por Sigmund Freud na passagem do século XIX para o XX, e só então a literatura ganha mais recurso para analisar e compreender as nuances emocionais das personagens. Nesse sentido, essa versão de *A Bela Adormecida* demonstra uma fada rancorosa e impulsiva, com desejo de vingança, nitidamente sem estrutura emocional e que, pela perda de segurança, busca uma satisfação momentânea para suas dores ao causar mal para o outro. Porém, é válido ressaltar que ela ocupa um papel fundamental na narrativa, visto que Bettelheim (2014) explica a importância dos vilões nos contos de fadas. Sob esse viés, para que o leitor encontre nos contos uma resolução para os seus conflitos internos, o herói necessita passar por obstáculos – que, nesse caso, é a maldição da décima terceira fada. Assim, a criança reconhece que, do mesmo modo como a protagonista da história, nós também nos depararemos, ao longo da vida, com desafios a serem superados.

A história de fadas comunica à criança uma compreensão intuitiva, subconsciente, de sua própria natureza e do que o futuro pode lhe reservar se ela desenvolver seus potenciais positivos. Ela percebe a partir dos contos de fadas que ser um ser humano neste nosso mundo significa ter de aceitar desafios difíceis, mas também encontrar aventuras maravilhosas (BETTELHEIM, 2014, p. 75).

Além de ser um conto escrito antes do surgimento da psicanálise, é preciso considerar que, no século XVIII, houve o advento do movimento do Romantismo na Europa. É nesse contexto que muitos contos de fadas começaram a ser registrados pela escrita. Nesse viés, as narrativas carregaram, por muito tempo, os ideais do Romantismo, frutos de sua época de produção, como o sofrimento amoroso e a realização do amor romântico enquanto dispositivo de salvação dos heróis. Por isso, o foco da narrativa prestigia a resolução do conflito da princesa adormecida. Além disso, apesar da importância da décima terceira fada para o desfecho da narrativa, ela não recebe nome, nem características que pudessem distingui-la das demais fadas do reino. Dessa forma, é possível constatar que a personagem representativa do mal era significativa para o enredo, porém, não havia necessidade de caracterizá-la, pois ela poderia ser representada por qualquer elemento da cultura.

Sendo assim, por mais que não tenhamos conhecimento da história da décima terceira fada antes do episódio em que ela amaldiçoa a filha do rei, é possível perceber que a ansiedade de separação faz parte da constituição psíquica da personagem, visto que, ao defrontar-se com uma situação de rejeição, sente-se abandonada, vivendo uma perda emocional significativa.

3 A MALÉVOLA DO SÉCULO XX

Em 1959, chegam aos cinemas a princesa Aurora e a vilã Malévola, protagonistas do longa-metragem dos estúdios Disney *A Bela Adormecida*. Diferentemente do conto dos irmãos Grimm, a Disney dá nome à sua vilã, a qual apresenta um

maior protagonismo na narrativa – mesmo que ainda não saibamos da sua história pregressa. Nesse sentido, é perceptível que ela ocupa um lugar de maior destaque no enredo, inclusive porque passa a ser nomeada e caracterizada. O nome “Malévola” (do inglês *Maleficent*) pode ser entendido como uma potencialização da personagem – a qual, no conto, assume o papel de vilã.

Na animação dos estúdios Disney, para comemorar o nascimento da princesa Aurora, o rei e a rainha dão uma festa e convidam três fadas do reino – Flora, Fauna e Primavera. Entretanto, Malévola não é convidada, visto que desperta o medo de todos. Então, inconformada com a rejeição, vai ao castelo e amaldiçoa a criança: ao completar 16 anos, Aurora tocará em uma roca de fiar e morrerá. Como ainda não havia presenteado a princesa, Primavera consegue amenizar a maldição para que a princesa pudesse adormecer e não morrer.

Nessa versão de *A Bela Adormecida*, Malévola assume maior protagonismo na narrativa, pois, de forma distinta ao conto dos irmãos Grimm, após jogar a maldição, ela se certifica de que Aurora cumpra o seu destino. É por isso que Malévola leva a princesa até uma roca e captura o príncipe Phillip para impedir o beijo do amor, o qual libertará Aurora da maldição. Porém, com a ajuda das fadas Flora, Fauna e Primavera, Phillip consegue se soltar da prisão de Malévola e parte para tentar salvar Aurora. É nesse momento que, novamente, Malévola mostra sua força e transforma-se em um dragão para impedir que Phillip chegue à torre em que Aurora dorme amaldiçoada.

Desse modo, é perceptível que, com o passar de quase 150 anos, Malévola assumiu maior protagonismo no conto, ampliando sua ação na obra e mostrando-se como uma fada muito mais poderosa do que qualquer outra do reino. Além disso, a Disney foi responsável não só pelo nome, mas também pelas características da personagem que reconhecemos no imaginário popular: os chifres, os olhos verdes e o corvo como companhia. Ela passou de uma fada vingativa para uma poderosa bruxa. Dentro dessa lógica, Coelho (2000) explica que:

Segundo a Tradição, as fadas são seres imaginários, dotados de virtudes positivas e poderes sobrenaturais, que interferem na vida dos homens para auxiliá-los em situações-limite (quando nenhuma solução natural poderia valer). A partir do momento em que passam a ter comportamento negativo, transformam-se em bruxas (COELHO, 2000, p. 174).

Ainda muito influenciada pelo ideal do Romantismo, a animação da Disney também sugere como resolução do conflito o amor romântico – o que já havia sido proposto no conto dos irmãos Grimm. Porém, Malévola mostra-se como um obstáculo maior a ser enfrentado por Phillip para que ele consiga salvar Aurora da maldição do sono. Quanto maior o desafio, mais corajosos serão o príncipe e a princesa. Em análise sobre contos de fadas, Bettelheim (2014) compreende que os contos sinalizam para o leitor que “perigos precisam ser vencidos, provocações suportadas, decisões tomadas; mas a história diz que, se permanecermos fiéis a nós mesmos e a nossos valores, então, por mais que as coisas pareçam desesperadoras durante algum tempo, haverá um final feliz” (BETTELHEIM, 2014, p. 200).

A rejeição da fada má é mantida nessa versão da Disney, o que desperta a fúria e o rancor na personagem. Nesse sentido, Malévola ocupa o lugar do mal na narrativa, visto que, ainda no século XX, os contos de fadas estruturavam-se a partir da divisão entre o bem e o mal. Ou seja, é nítido, para o espectador, que Aurora e Phillip representam os heróis, os quais devem combater o mal provocado pela vilã. Desse modo, quando é rejeitada, Malévola reage com a vingança, pois, na dualidade dos afetos, ela só pode exercer o papel do bem e do mal – ainda não é permitido à personagem que transite na complexidade das emoções. Logo, assim que é traída, deve vingar-se de quem lhe provocou a situação de perda.

É compreensível, portanto, que os contos de fadas tradicionais apresentassem uma dicotomia entre o bem e o mal,

representados pelos heróis e pelos vilões, em um universo mágico em que a resolução do conflito era alcançada por meio da busca pela justiça e pela conquista do amor.

É mister considerar que bem e mal são definições culturais e, nos contos de fadas da cultura ocidental, verifica-se o maniqueísmo cristão. Mesmo assim, o que se sobrepõe nas narrativas são os dramas humanos universais: medo do abandono, luto, vulnerabilidade emocional. Para Von Franz (1974), “os contos de fada têm uma estrutura que reflete os traços humanos mais gerais. Desempenham um grande papel porque através deles podemos estudar as mais básicas estruturas de comportamento” (VON FRANZ, 1974, p. 17).

Ademais, com o advento do movimento feminista no século XX, as personagens femininas ganham maior destaque dentro da ficção, o que significa que as ações efetuadas por Malévola, mesmo que ligadas ao mal, mostram a força e o poder das mulheres. Tradicionalmente, como assume Federici (2019), mulheres que reivindicavam as normas impostas na cultura eram classificadas como bruxas, uma vez que a segurança que tinham sobre si mesmas era entendida como uma ameaça a quem detinha o controle dos corpos femininos. Nesse sentido, apesar de mover-se em função de uma vingança, Malévola é fruto de um universo ficcional em que mulheres já começam a exercitar a liberdade sobre si mesmas, ainda que esse poder apareça sob o signo da maldade.

Por que as caças às bruxas foram dirigidas principalmente contra mulheres? Como se explica que, ao longo de três séculos, milhares de mulheres se tornaram a personificação do “inimigo no meio de nós” e do mal absoluto? E como conciliar o retrato que inquisidores e demonólogos pintavam de suas vítimas como todo-poderosas, quase míticas – criaturas do inferno, terroristas, devoradoras de homens, servas do diabo que, enlouquecidas, percorriam os céus em cabos de vassoura –, com as figuras indefesas das mulheres reais que eram acusadas desses crimes e, então, terrivelmente torturadas e queimadas em fogueiras? (FEDERICI, 2019, p. 62).

Com isso, Malévola torna-se uma das principais personagens do imaginário popular graças à narrativa produzida pelos estúdios Disney. Justamente por isso, é mister considerar, em um estudo sobre os contos de fadas, a potência das animações para pensarmos sobre afetos, dores, perdas, amores. Sendo assim, a bruxa Malévola, uma personagem feminina, é o ser mais poderoso da história. Entretanto, ela precisa ser destruída por Phillip para que Aurora seja salva da maldição, uma vez que essa versão do conto ainda está marcada pelo ideal matriarcal. Logo, Malévola não tem direito à redenção – isto é, à possibilidade de reorganizar suas emoções e compreender seus traumas psíquicos. Por isso, a Malévola de 1959, apesar de mostrar seu protagonismo, ainda ocupa o lugar da perda e da rejeição na narrativa.

4 AS MALÉVOLAS DO SÉCULO XXI

No século XXI, somos apresentados a duas Malévolas que, embora ainda mantenham na sua história um episódio de rejeição, mostram a transição do ressentimento para a possibilidade de amar. Nesse sentido, a história das personagens é a experiência do amor, a posterior perda da pessoa amada e a capacidade de viver um novo amor, demonstrando a superação do trauma.

A primeira Malévola do século XXI, do *corpus* deste estudo, é uma personagem secundária da série *Once Upon a Time*, produzida entre 2011 e 2018, durante 7 temporadas, pela emissora norte-americana ABC. Nessa ficção, Malévola é uma bruxa poderosa – e não uma fada má – que cria a maldição do sono e utiliza-a contra a princesa Bela Rosa. Porém, a princesa é salva por um beijo de amor verdadeiro do Rei Stefan. Com essa situação, Malévola fica deprimida por não ter conseguido sua vingança e perde a capacidade de se transformar em um dragão. Bela Rosa e Stefan casam-se e dessa união nasce Aurora.

Anos mais tarde, Malévola é incentivada pela Rainha Má (personagem do conto *Branca de Neve*) a concluir sua vingança e, tomada por essa motivação, consegue transformar-se em dragão novamente. Então, ela espeta o dedo de Aurora em uma agulha de roca, fazendo Aurora cair em sono profundo, ao mesmo tempo em que amaldiçoa o príncipe Phillip.

Nessa versão contemporânea do conto, Malévola é ainda mais poderosa, o que a transforma em um desafio maior para que os heróis consigam vencer seus obstáculos. Porém, para além dessa situação, é incluída na narrativa a transitoriedade da personagem entre o bem e o mal, isto é, somos seres complexos, os quais não podem ser definidos em uma categoria tão simplória como a que fora proposta pelo maniqueísmo. Freud (1996) explica que, para vivermos em uma civilização, necessitamos de regras sociais – que atuam como castradoras. Nesse sentido, se alguém age de maneira contrária às normas da cultura, será compreendido como aquele que produz o mal à comunidade. Porém, como já foi dito, o que consideramos bem e mal é definido na cultura. Além disso, compreendendo que o sujeito transita entre esses dois polos, é perceptível que, nas narrativas contemporâneas, os vilões ganham novas chances de se redimirem pelos seus erros.

Por outro lado, também nos é dita a história pregressa dos vilões em *Once Upon a Time*. Malévola foi uma mulher que viveu a perda da filha – a qual lhe fora roubada quando ainda era um bebê. Por isso, passou anos da sua vida procurando por Lilith, a quem encontrou quando já estava adulta. No reencontro com a filha, é dada à Malévola uma oportunidade de amar novamente, pois, ao perceber que sua filha só conhece o mal, Malévola tenta oferecer seu amor a ela e ensiná-la que a vingança somente a destruiu. Nesse viés, a grande vilã, na verdade, era uma mulher enlutada pela perda da filha e obcecada por encontrá-la. Para aliviar a sua dor, ela fazia mal aos outros, mas, assim que reencontra Lilith, recupera a sua capacidade de amar – e de sofrer e amar de novo.

Dessa forma, a personagem Malévola de *Once Upon a Time* é salva pelo amor verdadeiro destinado à sua filha. Percebe-se, então, que a ênfase, para a resolução do conflito interno da bruxa má, é na relação materna. Na narrativa, Bela Rosa e Aurora foram salvas pelo amor romântico, mas o elemento do amor familiar como o dispositivo de cura dos traumas é protagonizado na relação de Malévola com Lilith.

É importante considerar que essa personagem é criada quando as teorias feministas já encontram maior espaço dentro das academias e nas pautas populares. Nesse sentido, são mais recorrentes personagens que ocupam outros papéis na narrativa e vivem outras possibilidades de amor – que não apenas o amor romântico. Além disso, as personagens transitam em seus afetos e deixam de atuar na polarização entre bem e mal.

Para Winnicott (1988), o exercício da maternidade, quando ela é uma escolha da mulher, permite à mãe recuperar outros vínculos afetivos, como aqueles anteriormente estabelecidos com seus próprios pais. Porém, à Malévola fora negada a experiência de ser mãe de Lilith, o que fez com que a personagem se fechasse em si mesma. Somente a partir do reencontro com a filha, da possibilidade do vínculo materno, é que Malévola decidiu não se vingar de quem havia lhe tirado o bebê, pois, para ela, o que mais importava era vivenciar a maternidade. Portanto, foi o amor materno que salvou Malévola de suas perdas passadas, dando à personagem a chance de amar de novo.

É mister considerar que o amor materno é construído desde a gestação, no vínculo da mulher com o seu bebê. Por isso, como explica Badinter (1985), ele não é instintivo. Nessa perspectiva, Malévola é impedida de vivenciar essa experiência quando é afastada de sua filha, mas, ao reencontrá-la, dedica-se a criar um vínculo com ela, o que substitui sua obsessão por vingança.

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito.

Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada (BADINTER, 1985, p. 22).

Contemporaneamente à série *Once Upon a Time*, os estúdios Disney lançaram, em 2014, o *live-action Malévola*, no qual a personagem assume o pleno protagonismo na obra, inclusive dando seu nome ao longa-metragem. Nessa versão, também é perceptível o amor materno enquanto potência para a cura dos traumas e para a resolução de conflitos emocionais. Além disso, o amor entre mulheres, na maternidade, assume o papel principal no desfecho dessa obra cinematográfica.

Em *Malévola* (2014), conhecemos a história da protagonista homônima desde a sua infância. A pequena fada Malévola vivia em uma floresta com criaturas mágicas, os Moors. Ela era muito amorosa e justa com todos, mostrando-se como uma verdadeira líder.

Malévola conhece seu primeiro amor, o jovem Stefan, um humano do reino vizinho, quando o encontra na floresta – da qual ela já se tornara líder. Eles constroem uma amizade que se transforma em amor. Porém, a Stefan é prometido o trono do rei caso ele matasse Malévola. Ambicioso, Stefan violenta Malévola ao, em sua primeira noite de amor com ela, abandoná-la após cortar suas asas. Com esse feito, Stefan torna-se o rei, pois usa as asas de Malévola para garantir ao atual rei que havia cumprido o combinado de matá-la.

Após passar por essa traição, corroborada por uma violência psicológica e física, visto que fora mutilada e abandonada, Malévola esconde-se na floresta, incapaz de voar. Com a experiência do trauma, Malévola fecha-se para o amor, apresentando insegurança pelas emoções. Sob esse viés, após experienciar o amor, a protagonista vive uma situação de perda emocional

e física. Porém, diferentemente das versões anteriores em que ela aparecera, apresentadas neste ensaio, Malévola recebe a oportunidade de redescobrir a potência dos afetos.

Desse modo, passados alguns anos, o rei Stefan anuncia o nascimento de sua filha Aurora e convida o reino para celebrar a felicidade de sua família. Malévola vê nessa ocasião a oportunidade de vingar-se de Stefan. Então, ela amaldiçoa Aurora a cair em sono profundo quando, aos 16 anos, tocar em uma roca de fiar. Para gerar maior dor a Stefan, Malévola coloca como condição para quebrar o feitiço um beijo de amor de verdade – o que ela acredita não existir, visto que fora enganada e violada por Stefan.

É perceptível que, nessa versão do conto, o ser humano é retratado em sua complexidade; o amor e a ganância são os dispositivos que transformam o relacionamento de Stefan e Malévola. Além disso, é dada uma justificativa para os atos da fada, que, após ser machucada, deixa de acreditar no amor. Porém, embora tenha enfeitado Aurora, o grande vilão da narrativa é Stefan – um homem ambicioso que se aproveita da bondade e das asas da jovem Malévola para conquistar seus ideais.

Nesse sentido, o bem e o mal estão presentes na história, mas aparecem de forma transitória. É importante, segundo Bettelheim (2014), que o mal se apresente, visto que o desfecho dos contos consagra a vitória do herói – o que representa, para o espectador/leitor, que, fora da ficção, é possível superar os desafios que a nós se impõem e compreender nossos conflitos emocionais.

Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo conto de fadas, o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo (BETTELHEIM, 2014, p. 15).

Ademais, Malévola passa os 16 anos da maldição tomando conta de Aurora que, a mando do rei, fora morar com Fauna, Flora e Primavera em um bosque afastado do reino, para esconder-se de Malévola. Por isso, é compreensível que a personagem não desejava o mal para a princesa, mas que agiu no impulso para vingar-se de seu pai. Desse modo, Malévola não encontra satisfação na vingança – diferentemente das versões apresentadas anteriormente neste estudo.

Aurora passa a ver Malévola como sua fada madrinha, pois, desde criança, sentia sua presença no bosque. Além disso, Aurora sabia que era cuidada pela fada, que nunca a deixava se machucar. Aos 16 anos completos, Aurora pede para viver com Malévola e os Moors. Malévola sabe que não é capaz de salvar a princesa da maldição com sua magia, pois somente um beijo de amor verdadeiro conseguiria quebrar o feitiço. Ela conta para Aurora que a amaldiçoou para vingar-se de seu pai e a princesa, assustada, acaba afastando-se dela. Mesmo que Malévola tenha tentado impedir que Aurora tocasse em uma roca, a maldição acaba se cumprindo. Ela encontra Phillip para acordar a princesa, porém, ele não é seu amor verdadeiro. Então, para despedir-se da criança a quem via como filha, Malévola dá um beijo em sua testa. Nesse momento, Aurora desperta e, com o gesto de Malévola, o amor verdadeiro ganha outro significado, visto que o amor materno agora é o elemento principal para a resolução do conflito do conto.

Dentro dessa perspectiva, é possível perceber que, mesmo que haja o amor romântico na obra, outros amores também são considerados no desfecho da narrativa. Nessa versão, o amor materno é tido como o amor verdadeiro, o que é um efeito da cultura após a terceira onda do feminismo, a qual conquistou a escolha da maternidade como um direito da mulher, pois, com a liberação dos anticoncepcionais, a maternidade deixou de ser uma obrigação e, sim, uma escolha. Mesmo que, socialmente, as mulheres ainda sofram com uma pressão social para serem mães, o anticoncepcional é um marco na luta pelo direito da mulher exercer escolhas em relação ao seu pró-

prio corpo. Logo, o feminismo opera novas formas de ser e de estar na cultura, o que implica em novas representações na literatura e no cinema, visto que contos de fadas são recortes da sociedade em que foram produzidos. Sendo assim, Garcia (2015) considera que

Além de ser uma teoria política e uma prática cultural, o feminismo é muito mais. O discurso, a reflexão e a prática feminista carregam também uma ética e uma forma de estar no mundo. A tomada de consciência feminista transforma – inevitavelmente – a vida de cada uma das mulheres que dele se aproximam, pois a consciência da discriminação supõe uma postura diferente diante dos fatos (GARCIA, 2015, p. 15).

Desse modo, Malévola não é a mãe biológica de Aurora, mas foi quem assumiu seus cuidados básicos – ofertando o que Winnicott entende como primordial na nossa constituição: a relação entre a mãe e o seu filho, a segurança passada pela mãe ao bebê e os vínculos constituídos entre o bebê e o meio em que ele vive. Portanto, no exercício da maternidade, Malévola recebeu a possibilidade de amar mais uma vez, mesmo após a perda traumática que viveu com Stefan. Nesse sentido, ela redireciona seus afetos para o cuidado com Aurora – quem lhe oferece o amor verdadeiro.

Logo, revisitar os contos de fadas é propiciar outros modos de ver o mundo por meio da circulação dessas histórias, especialmente do ponto de vida de quem sofre com as opressões sociais – como pode ser visto através do protagonismo dado às relações entre mães e filhas nas duas histórias do século XXI, estudadas nesta pesquisa. Nessa perspectiva, a teórica feminista cinematográfica Elizabeth Harries (2003) explica que as revisitações de narrativas passadas revelam histórias atrás de outras histórias, ou seja, uma possibilidade de dar voz a quem, nas versões mais antigas, não teve esse espaço. Por isso, com as pautas do movimento feminista, outras possibilidades de amor assumem protagonismo nos contos de fadas, como o amor materno.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Independentemente da versão dos contos de fadas a que temos acesso, os quais são produtos de uma sociedade e de um contexto histórico, há um reflexo da cultura e a reafirmação dos dramas humanos. Essas narrativas têm tanta importância na nossa constituição psíquica que, para Freud (2010),

Não surpreende que também a psicanálise mostre a importância que os contos tradicionais têm para a vida psíquica de nossas crianças. Em alguns indivíduos, a lembrança de suas histórias favoritas tomou o lugar das próprias recordações da infância (FREUD, 2010, p. 292).

Nessa perspectiva, a personagem Malévola ocupa um lugar fundamental nos contos dos quais faz parte, tanto nas histórias em que é a vilã – haja vista o significado do mal nos contos de fadas –, quanto nas versões em que, através da maternidade, ressignifica suas emoções e, apesar das perdas, vivencia, novamente, o amor. Além disso, é mister considerar que os contos de fadas contemporâneos se diferenciam de suas versões mais antigas, pois toda narrativa é um produto dos pensamentos de uma época. Logo, as histórias sobre a princesa adormecida e a fada má que a aprisiona em um sono profundo são frutos de distintas culturas e períodos históricos.

Ademais, a passagem da fada para bruxa também é um elemento da cultura. Barros (2004) explica que

As figuras das bruxas ou feiticeiras são muito antigas. Sua origem é anterior ao fenômeno da Inquisição. A crença de mulheres dotadas de alguns poderes sobrenaturais, que lhes foram dados pelas deusas, dava sustentação à simbologia mantida nos contos, nas lendas e no folclore. Faziam parte do imaginário popular (BARROS, 2004, p. 45).

Desse modo, neste estudo, procurei analisar a personagem Malévola a partir de quatro versões do conto *A Bela Adormecida*. Foi possível constatar, portanto, que, no século XIX, a fada má assumia pouco espaço na narrativa, o que fica cla-

ro pelo fato de nem ser nomeada. Logo, os estúdios Disney foram responsáveis por popularizar a personagem no imaginário social, por meio de suas características e do nome “Malévola”, o qual potencializa seus feitos na narrativa.

Em um último momento, foram consideradas duas versões contemporâneas do conto, nas quais Malévola, por meio do amor materno, transita do papel de vilã para o lugar de mãe, ganhando uma nova possibilidade de amar e de curar-se de suas dores. Nesse viés, o vínculo entre mãe e filha ganha maior protagonismo, pois, sendo a maternidade uma escolha da mulher e não uma imposição, o amor verdadeiro é ressignificado – o que é um reflexo de uma cultura que, na segunda metade do século XX, conquista o direito ao uso do anticoncepcional pelas mulheres.

Sendo assim, por meio dos estudos psicanalíticos, a literatura ganha novas formas de representar a sociedade e de nos fazer compreender quem somos e o que sentimos. Dessa forma, o sujeito é constituído através dos vínculos que estabelece, primeiramente, com a mãe e, em um segundo momento, com a cultura. Nesse momento, os contos de fadas são responsáveis por fazer a criança entender seus conflitos psíquicos e resolvê-los por meio da história das personagens.

A décima terceira fada transforma-se em Malévola, sofre, decepciona-se, exerce sua vingança e, em algum momento, redescobre sua capacidade de amar e a potência dos afetos. Por isso, o que a fada de chifres negros e olhos verdes nos ensina é que, na vida, é possível amar e perder e amar mais uma vez.

REFERÊNCIAS

A BELA Adormecida. Direção de Clyde Geronimi. Produção de Ken Peterson. Los Angeles: Walt Disney Studios, 1959. 1 DVD (75 min).

BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARROS, A. M. N. **As deusas, as bruxas e a Igreja**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2004.

BETELLHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

COELHO, N. N. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012.

FEDERICI, S. **Mulheres e caça às bruxas**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FREUD, S. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 2004b.

_____. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Sonhos com Material de Contos de Fadas**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 291-300.

_____. **À guisa de introdução ao narcisismo**. In: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004a, p. 95-131.

GARCIA, C. C. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)** – Tomo 1. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Contos de fadas em suas versões originais**. São Caetano: Wish, 2019.

HARRIES, E. W. **Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

MALÉVOLA. Direção de Robert Stromberg. Produção de Sarah Bradshaw, Don Hahn, Angelina Jolie. Roteiro de Linda Woolverton. Los Angeles: Walt Disney Pictures, 2014. 1 DVD (97 min).

ONCE Upon a Time. Criadores: Edward Kitsis. Adam Horowitz. Produção: ABC, 2011. 7 temporadas.

VON FRANZ, M. **A sombra e o mal nos contos de fadas**. São Paulo: Paulus, 1974.

_____. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1990.

WINNICOTT, D. **Os bebês e suas mães**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

**“A Imitação da Rosa”:
uma versão do conto da autora Clarice Lispector
na perspectiva da mulher negra**

Brunna Luiza Lima de Sousa³⁹

1 INTRODUÇÃO

O movimento feminista, conhecido como um dos maiores movimentos sociais do mundo, tem como principal pauta a luta pela igualdade de direitos das mulheres. Apesar de ser uma luta mundialmente conhecida e que possibilitou inúmeros benefícios para as mulheres em muitos países - como o direito ao voto, ao divórcio, ao aborto, aos contraceptivos e muitos outros - a luta pelo direito à igualdade social, política e econômica das mulheres foi uma das últimas a conquistar espaço no mundo.

Podemos afirmar isso a partir da historiadora Lynn Hunt, em seu livro *A Invenção dos Direitos Humanos* (2007), em que faz uma abordagem e um estudo da trajetória com relação ao nascimento do que hoje entendemos como os direitos humanos a partir de uma perspectiva dos acontecimentos e revoluções que aconteceram nos séculos XVIII, XIV e XX na Europa e nos Estados Unidos. Em determinado momento, Hunt explica que a exclusão universal das mulheres dos direitos políticos no século XVIII e durante a maior parte da história humana é muito forte - as mulheres não ganharam o direito de votar nas eleições nacionais em nenhum lugar do mundo antes do fim do século XIX e foram o último grupo minoritário a conquistar seus direitos dentro de uma sociedade.

Sueli Carneiro, escritora e pensadora brasileira, no livro *Pensamento feminista brasileiro: conceitos fundamentais* (2019),

39 Mestranda em Estudos Literários Aplicados, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharela em Comunicação Social, pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: brunnaluiza.sousa@gmail.com

aborda o movimento feminista no Brasil. Considerado um dos movimentos mais respeitados do mundo, o movimento feminista brasileiro teve grandes repercussões internacionais e é também um dos movimentos com melhor performance entre as mobilizações sociais do país. O fato que ilustrou sua potência foram os encaminhamentos da Constituição de 1988, que contemplou cerca de 80% das suas propostas e mudou radicalmente o *status* jurídico das mulheres.

No entanto, mesmo o Brasil sendo um país onde o movimento feminista se sobressaiu, as taxas de *feminicídio*⁴⁰ e de estupro aumentam consideravelmente a cada ano. Segundo o Datafolha e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública⁴¹, entre os anos 2018 e 2019, 1,6 milhão de mulheres foram espancadas ou sofreram tentativa de estrangulamento no Brasil, enquanto 22 milhões (37,1%) de brasileiras passaram por algum tipo de assédio.

Ademais, as mulheres, desproporcionalmente, ocupam menores cargos de representatividade política e a diferença entre os salários de homens e mulheres ainda existe em diversas áreas profissionais. Com base nesses dados, podemos inferir que, por mais que a teoria feminista tenha construído sua base teórica de forma sólida através de revoluções e conquistas sociais ao decorrer dos anos, ainda há um longo caminho a se percorrer. Essa lentidão em mudar de fato a trajetória da vida de todas as mulheres pode ser compreendida, de certa forma (além da forte opressão sexista existente), porque o feminismo foi um movimento criado e pautado para um número minoritário de mulheres em uma condição extremamente específica de vida.

As primeiras manifestações do feminismo foram criadas, principalmente, por mulheres brancas e de classe média, que queriam ter direito à propriedade e ao voto. Com o passar dos

40 Termo de crime de ódio baseado no gênero, amplamente definido como o assassinato de mulheres.

41 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503> (Reportagem de Luiza Franco, via BBC News Brasil). Acesso em 28 fev. 2020.

anos e a formulação de uma teoria feminista contemporânea, assim como as diversas ondas que a sucederam, as pautas se tornaram outras, mas ainda dentro do mesmo grupo específico de mulheres.

bell hooks, escritora e feminista negra, em seu livro *Teoria Feminista: da margem ao centro* (2019), explica que nos EUA, o livro *The Feminine Mystique* (1963) da autora Betty Friedan, preparou o caminho para o movimento feminista contemporâneo. hooks critica a teoria de Friedan justamente por descrever problemas essencialmente atribuídos às mulheres brancas e de classe média, excluindo toda uma outra classe de mulheres que mais sofria a opressão sexista. Segundo hooks:

A famosa expressão de Friedan, “o problema que não tem nome”, citada frequentemente para descrever a condição da mulher nesta sociedade, referia-se, na verdade, à situação difícil do grupo restrito de mulheres brancas casadas, com formação acadêmica, pertencentes à classe média e alta – donas de casa aborrecidas com o tempo livre, com a casa, com os filhos, com as compras e que queriam mais da vida (HOOKS, 2019, p. 13).

Segundo hooks, os problemas específicos das donas de casa eram problemas verdadeiros, dignos de atenção e de mudança, mas não eram as preocupações políticas mais urgentes das massas de mulheres. O único problema dessa teoria, na verdade, era o fato de não incluir a realidade de tantos outros tipos de mulheres que também sofriam com a opressão masculina e que deveriam ter suas pautas e situações incluídas na mesma luta feminista.

2 MULHERES NEGRAS E O FEMINISMO

Sabemos que o movimento feminista foi criado e pautado estritamente para um grupo específico de mulheres. Por mais importante que fosse essa luta, infelizmente não atingiu diversas outras classes de mulheres, entre elas as mulheres negras.

Ainda em seu livro *Teoria Feminista: da margem ao centro* (2019), bell hooks afirma:

O movimento pela libertação da mulher não só foi estruturado numa plataforma limitada, como chamou a atenção principalmente para questões que eram relevantes sobretudo para as mulheres (maioritariamente brancas) com privilégio de classe (HOOKS, 2019 p. 8).

As mulheres brancas, ainda que fossem também um grupo minoritário, também tinham comportamentos e pensamentos racistas estruturados na sociedade desde antes da escravidão. O que pode justificar o fato de não terem dado espaço para pautas de mulheres negras na construção da sua luta feminista. Além disso, bell hooks, no livro *Não sou eu uma mulher: mulheres negras e o feminismo* (1981) explica que, historicamente, nos EUA, as mulheres negras de todas as áreas do país, em uma época em que poderiam se juntar para pedir igualdade social a todas as mulheres, estavam em silêncio. Isso porque as mulheres negras daquela época não enxergavam a natureza feminina como um aspecto de sua identidade. Segundo a autora, a socialização racista condicionou-as a desvalorizar suas identidades e a ver a raça como o único rótulo importante de identificação. Em outras palavras, a opressão sexista era insignificante em comparação com a severa e brutal realidade do racismo.

No mesmo contexto, antes do apoio dos homens brancos pela liberdade (direito ao voto) dos homens negros, as mulheres brancas feministas acreditavam que sua causa avançaria mais caso se aliassem à população negra. Mas quando elas viram que os homens brancos preferiram apoiar o direito ao voto dos homens negros – uma das poucas vezes em que a opressão sexista superou o preconceito racial – e não o delas, toda sua solidariedade às pessoas negras acabou. Foi então que as mulheres negras ficaram em uma encruzilhada; não sabiam se apoiavam as mulheres (pois ao fazer isso iriam contra o avanço social de sua raça) ou se apoiavam os homens negros (dessa

forma também iriam contra o avanço social de seu gênero).
bell hooks explica esse fato no trecho abaixo:

As mulheres negras foram colocadas num duplo dilema; ao apoiarem o sufrágio feminino implicava que elas estavam a aliar-se às mulheres brancas ativistas que tinham publicamente revelado o seu racismo, mas ao apoiarem apenas o sufrágio do homem negro estavam a endossar a ordem social patriarcal que não iria conceder-lhes nenhuma voz política (HOOKS, 1981, p.6).

Ainda que apoiassem os homens negros ao avanço social da classe negra, a luta contra a opressão sexista das mulheres negras foi ainda mais tardia do que a das mulheres brancas, porque as mulheres negras sofriam a opressão dos próprios homens negros. Assim, podemos entender que o feminismo clássico que conhecemos hoje, ao não incluir as outras categorias de mulheres, não foi suficiente para avançar com determinação a luta da libertação de todas as mulheres. O feminismo negro ou a luta das mulheres negras têm pautas divergentes das do feminismo clássico e precisa ser compreendido e debatido cada vez mais. Violência, saúde das mulheres negras e acesso ao mercado de trabalho são algumas das questões que essas mulheres enfrentam e que precisam ser levadas em consideração – assim como as das mulheres indígenas, de classes mais pobres, LGBTs, entre tantas outras.

Sueli Carneiro, teórica feminista negra, fala sobre “*enegrecer*” o feminismo, atribuindo pautas referentes às vidas das mulheres negras:

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória de mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais (CARNEIRO, 2019, p. 273).

As mulheres negras são a maioria das vítimas de violência doméstica. O mesmo estudo do Datafolha já citado mostrou também que as mulheres negras são as maiores vítimas de *feminicídio*. A ocupação das mulheres no mercado de trabalho sempre foi difícil, mas, ao adicionar a raça, o acesso fica ainda mais escasso. Sabe-se que a inclusão de pessoas negras, em geral, no mercado de trabalho brasileiro sempre foi distante das pessoas brancas. As mulheres negras são a maioria a ocupar trabalhos braçais e pior remunerados, como responsáveis pela limpeza, empregadas domésticas, garçonetes e similares.

Além disso, as mulheres negras são a maior parte das mães solteiras, além de serem as mulheres com os corpos mais *sexualizados* pela mídia. Segundo a feminista, pesquisadora e filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2018), existe um processo histórico que desumaniza a mulher negra, colocando-a na posição de um ser humano indigno de receber amor. Para Djamila, a mulher negra, historicamente, desde o período colonial, foi *objetificada* e *sexualizada*, carregando essa história, esse estigma e essas imposições até os dias atuais.

Em resumo, questões como objetificação, estupro e mortes, acesso à saúde, trabalhos mal remunerados, pouca ascensão social, solidão, entre muitas outras, são pautas do feminismo negro.

3 A IMITAÇÃO DA ROSA

“A Imitação da Rosa” é um conto da autora brasileira Clarice Lispector, publicado no livro de contos *Laços de família*, em 1960. A narrativa conta a história de Laura, uma mulher de classe média que vive para agradar a Armando, seu marido. Seus dias se resumem a arrumar a casa e se preparar para receber seu esposo. No início do conto, a personagem já enfatiza que Armando, como de costume, passaria a noite conversando com o marido de Carlota, amiga de Laura. Conforme vamos entrando na mente da Laura, percebemos que a relação dela e de Carlota não é a das melhores, pois Laura sente-se um tan-

to incomodada com as atitudes da amiga, menos “recatada” e “submissa” que ela. Carlota é uma mulher que falava alto e não tinha medo de nada (LISPECTOR, 1960).

O conto retrata a angústia da personagem principal dentro do ambiente doméstico; sua vida, considerada por ela insignificante; o marido que, aparentemente, não lhe dá a atenção necessária; a falta dos filhos que nunca teve, e outras situações que se assemelham muito às condições das mulheres brancas de classe média no século XX, além de uma das principais pautas do feminismo clássico: a mulher dona de casa, submissa ao marido, que não tem voz ou “direito” de escolha. O trecho a seguir demonstra esse sentimento:

Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido, a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 1960, p. 19).

Laura é uma personagem que aceita bem seu papel de mulher submissa, mesmo que isso no fundo não lhe faça feliz. Ela não só aceita, como faz questão de manter esse papel, como se não houvesse alternativa além dessa, e por isso mesmo não deveria reclamar ou sentir-se mal. Ela enfatizava sua gratidão mesmo inserida em um contexto patriarcal e de opressão sexista: Ela, que nunca ambicionara senão ser a mulher de um homem, reencontrava grata sua parte diariamente falível (LISPECTOR, 1960, p. 20).

O conto faz com o que o leitor sinta uma angústia a cada pensamento de Laura, que, mesmo com todas as problemáticas em que está inserida, como o marido que não lhe dá atenção e a amiga que não a faz sentir bem, não se sente digna de nada e constantemente reafirma uma depreciação sobre si mesma. Este trecho mostra o quanto ela não se considera digna nem de ser ouvida pelo próprio marido:

Com Armando ela às vezes relaxava e era chatinha, o que não tinha importância porque ele fingia que ouvia, mas

não ouvia tudo o que ela lhe contava, o que não a magoava, ela compreendia perfeitamente bem que suas conversas cansavam um pouquinho uma pessoa (LISPECTOR, 1960, p. 22).

Posto isso, o principal objetivo deste ensaio é escrever uma nova versão do conto *A Imitação da Rosa*, com a intenção de mostrar, através da literatura e da escrita criativa, quais são as pautas inerentes à luta feminista das mulheres negras. A escolha do conto para a proposta deste texto se deu porque a autora Clarice Lispector conseguiu ilustrar, de forma bastante clara, com a sua personagem muito bem construída, aspectos que podem ser relacionados à perspectiva do feminismo clássico. Ao trocarmos a personagem principal, uma mulher branca, por uma mulher negra, também podemos ilustrar através de suas situações de vida, reflexões e sofrimentos, os aspectos da luta das mulheres negras.

A literatura é uma performance da sociedade. Com ela, podemos compreender de forma mais profunda os aspectos políticos que compõe uma estrutura social. Histórias de mulheres reais retratadas na ficção são importantes para que mais pessoas possam ter acesso a esse tipo de vivência, muitas vezes excluída dos debates acadêmicos e teóricos, e entender que cada grupo minoritário de mulheres tem sua própria luta e que ela precisa ser incluída na teoria do feminismo.

A nova versão do conto *A Imitação da Rosa* conta a história de Lúcia, uma mulher negra de cerca de 25 anos e empregada doméstica. Filha de uma mãe solo, com dois irmãos mais novos, Lúcia perdeu a mãe em um acidente de carro (sua mãe fora atropelada) e precisou largar a faculdade para cuidar de seus irmãos e trabalhar como empregada doméstica. O fato de ter largado a faculdade - tão difícil de alcançar para ela, que veio de uma família pobre e com poucos recursos, é o que mais a entristece. Além disso, ela tem que lidar com os assédios que sofre do marido da dona da casa onde trabalha e tenta manter uma amizade com uma mulher branca de uma classe mais alta

que a dela. Da mesma forma que Clarice Lispector estruturou o conto original, com as angústias de Laura enquanto ela esperava Armando chegar em casa para irem jantar com Carlota, a versão nova também foi estruturada de uma forma que mostrasse as angústias da personagem principal, enquanto ela espera a hora de encontrar com sua amiga.

No trecho abaixo, mostra-se os pensamentos de Lúcia e sua decisão de visitar sua amiga Carol:

Suspirou forte, pensando que mesmo chegando em casa tarde valia a pena encontrar Carol. Valia a pena tomar um café e conversar amenidades. Valia a pena escutar mais histórias sobre a vida de Carol, quase como se desejasse ter as mesmas histórias que ela.

O processo criativo do conto partiu da estruturação da personagem Lúcia, a partir de uma extensa descrição de sua história de vida, características, família, personalidade, religião, gostos, entre outros aspectos, para que a personagem tivesse consistência na história. Na construção da personagem, as pautas do feminismo negro tiveram grande foco e estão explícitas no conto; como a profissão pouco valorizada, a dificuldade de ascensão social, a ausência de parceiros, a presença de assédios e a sexualização do corpo.

No trecho abaixo, mostra-se a cena onde a personagem sofre assédio sexual por parte do patrão:

Como se não bastasse ter que trabalhar como doméstica, como se não bastasse ter largado a faculdade, como se não bastasse ter que aguentar essas humilhações para sustentar seus irmãos, nas últimas vezes em que ficara sozinha com seu Carlos, ele quase a forçou a beijá-lo. Muitas vezes, prendia o seu corpo contra o dela na pia da cozinha, enquanto ela estava distraída, simplesmente para tocar em seu corpo sem autorização.

Apesar do conto ser bastante diferente do original, algumas estruturas foram mantidas: a voz em terceira pessoa, ou

seja, o narrador que não participa da história, mas tem acesso aos desejos e sentimentos mais íntimos da personagem; e a flor, como metáfora principal da história. No caso de Laura, do conto original, a flor que ela queria dar para a amiga simbolizava ela mesma. O arrependimento que ela tem ao ter dado essa flor, mesmo querendo ficar para si, mostra a dificuldade que a personagem tem de realizar os próprios desejos, como se vivesse para agradar os outros.

Na versão de Lúcia, a rosa também é uma flor que ela quer dar para a amiga, mas, diferentemente da simbologia do conto original, a flor representa a violência que Lúcia sofrera com seu antigo namorado e as dores que ainda sofre ao recordar essa violência, além de outros aspectos de sua vida, como a morte de sua mãe, sua pobreza e a dificuldade de ascensão social, que a deixam angustiada durante a maior parte do conto.

É importante ressaltar que os aspectos escolhidos da vida da personagem não têm a intenção de representar a vida de todas as mulheres negras. Apesar do racismo estrutural, existem mulheres negras de diferentes classes sociais e vivências, cada uma com a sua particularidade de vida e de ascensão social, ainda que o racismo atinja a todas. A inspiração para a construção da personagem principal surgiu através da leitura dos contos de Conceição Evaristo em *Olhos d'água* (2015), livro no qual a autora construiu diversas personagens mulheres e negras com características e aspectos de vida semelhantes, que representam a maioria da realidade das mulheres negras no Brasil.

4 CONCLUSÃO

A partir das análises apresentadas, podemos concluir que existe um caminho a ser percorrido para a construção de um imaginário comum sobre o feminismo negro; a importância do seu debate, da sua diferenciação do feminismo clássico e das suas pautas específicas – e a literatura faz parte dessa construção.

Estudar o feminismo negro, a interseccionalidade⁴² do feminismo, é entender que a luta feminista será muito mais efetiva e positiva quando for pautada nas necessidades de todas as mulheres; quando levar em consideração aspectos como raça, classe e sexualidade; quando o debate de gênero for mais amplo e abranger mulheres transexuais, lésbicas, etc., com todos os assuntos de performances de gênero devidamente discutidos, respeitados e validados. Hoje, já existem estudos mais aprofundados sobre gênero e outros feminismos mais plurais e interseccionais. No entanto, os debates feministas que estão no imaginário da maioria das pessoas, sejam elas pesquisadoras ou população em geral, é oriundo do feminismo clássico.

Como vimos na análise do conto de Clarice Lispector, a personagem Laura está muito bem representada dentro do feminismo clássico. O próprio texto de Clarice traz essa luz para o debate do feminismo ao criar uma personagem que preencha características, angústias e sofrimentos comuns de muitas mulheres. Além de Lispector, é possível enxergar essa mesma discussão em outras obras de autoras brasileiras ou estrangeiras, como Virginia Woolf, em *Um Teto Todo Seu* (1929), por exemplo. A literatura agrega discussões importantes e torna acessíveis assuntos como esse, e é exatamente por isso que é preciso abrir o leque de leitura e de escrita sobre feminismo negro. É necessário ampliar o debate através de livros, filmes, novelas, peças teatrais e demais formas de representação. Assim, o feminismo negro começará a formar um imaginário comum e suas pautas serão cada vez mais discutidas e respeitadas.

Quando pensamos em feminismo, precisamos pensar no feminismo plural, que abrange uma grande quantidade de mulheres, de pautas e de especificidades, para que, assim, todas as mulheres sintam-se seguras e representadas dentro do movimento.

42 Estudo da sobreposição ou intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, dominação ou discriminação.

5 A IMITAÇÃO DA ROSA - VERSÃO LÚCIA

Escrito por Brunna Luiza Lima de Sousa

Antes que dona Patrícia voltasse do trabalho, ela deveria ter limpado a cozinha, passado a roupa das crianças e feito o jantar. E então poderia sair antes que o seu Carlos chegasse e a importunasse com as suas investidas desconcertantes. Talvez Carol a chamasse para tomar um café em sua casa após o serviço. Há quanto tempo não faziam isso? Sua maior distração era encontrá-la depois do trabalho. Normalmente, Lúcia ia para a casa dela, que ficava apenas a alguns minutos de onde trabalhava. Carol era uma amiga que tinha feito desde a época que começou a trabalhar para dona Patrícia. Tinham criado uma afinidade instantânea desde então.

As duas se sentariam, tomariam um café - às vezes com leite, às vezes sem leite - e conversariam amenidades. Carol com suas infinitas histórias sobre namorados, amigos, festas, faculdade, e Lúcia escutando as experiências da amiga, atenta ao fato de que jamais vivera situações parecidas. Normalmente, deixava a amiga falar para que seus pensamentos fluíssem para longe, bem longe. Ao ouvir Carol falando sobre seus diversos namorados, Lúcia tentava não se recordar do único relacionamento que tivera e que não acabou nada bem. Depois, voltava sua atenção à amiga, que não parava de falar um segundo. Mas não importava. Lúcia gostava de escutar as histórias de Carol. Era como mergulhar em uma novela cheia de conflitos românticos em que ela era apenas uma espectadora. Até porque, nem de perto, Lúcia tinha tamanhas histórias. Se Carol resolvesse perguntar - o que não acontecia -, Lúcia nem saberia o que dizer. Preferia deixar sua vida insignificante de fora

Quando se dava conta do horário, as duas encerravam a conversa e ela pegava o ônibus de volta para casa. Depois de um dia cansativo, desejava apenas dormir, mas sabia que isso não era possível. Ainda tinha que fazer o jantar e a comida para o dia seguinte, para seus dois irmãos mais novos, Ângelo e

João. Suspirou forte, pensando que mesmo chegando em casa tarde, valia a pena encontrar Carol. Valia a pena tomar um café e conversar amenidades. Valia a pena escutar mais histórias sobre a vida de Carol, quase como se desejasse ter as mesmas histórias que ela.

Olhou seu reflexo pela porta de vidro que separava a cozinha da sala. Seu rosto tinha um ar cansado, as linhas baixas dos olhos castanhos, as olheiras mais escuras que o tom preto de sua pele; seu cabelo marrom crespo escondido debaixo de um lenço de cor branca, para combinar com o avental que usava diariamente. Há quanto tempo ela não usava outras roupas que não essa mesma? Há quanto tempo não se arrumava do jeito que gostaria? Será que alguém conseguiria olhar para ela e sentir o sofrimento que sentia todo dia ao colocar esse avental?

Escutou a chave da porta girar na maçaneta e torceu para ser a dona Patrícia. Saiu da cozinha às pressas, para receber a patroa na sala, mas deu de cara com o marido vestido de terno. Seus cabelos eram grisalhos, a cor de sua pele era branca, quase transparente, e o rosto cheio de marcas de expressão. Lúcia gelou e tratou de voltar para a cozinha. Não se sentia bem na presença de seu Carlos. Várias vezes passara por situações desconfortáveis perto do homem casado que insistia em tentar alguma coisa com ela. Queria poder ir embora logo. Talvez passasse na casa de Carol mesmo sem ter recebido convite. Se não fosse para lá, sua única opção era permanecer na presença de seu Carlos até dar a hora do ônibus. De repente, escutou os passos dele até a cozinha e tremeu de medo. Era só o que faltava. Ser assediada pelo marido da sua patroa.

Como se não bastasse ter que trabalhar como doméstica, como se não bastasse ter largado a faculdade, como se não bastasse ter que aguentar essas humilhações para sustentar seus irmãos, nas últimas vezes em que ficara sozinha com seu Carlos ele quase a forçou a beijá-lo. Muitas vezes prendia seu corpo contra o dela na pia da cozinha, enquanto ela estava distraída, simplesmente para tocar em seu corpo sem autorização. Sua

única forma de reagir àquilo era ignorando e fugindo. No dia seguinte, até usou um avental mais comprido, mas não adiantava. Não podia confrontá-lo ou contar para Dona Patrícia. Se o confrontasse, ele poderia ser violento com ela e, só de pensar nisso ficava zonzinha de tanto medo. E se dona Patrícia soubesse, era capaz de mandá-la embora, e ela precisava do dinheiro. Até tinha tentado arrumar outro emprego, mas não conseguia.

Escutou novamente os passos de seu Carlos, mas, dessa vez, indo para longe da cozinha, e respirou aliviada. Ao perceber que já tinha ajeitado tudo, decidiu arrumar suas coisas para ir embora. Enquanto trocava a roupa azul com o avental branco pendurado na cintura por um vestido marrom, observou o vaso de flores no corredor de entrada da casa. Era um vaso enorme, com várias rosas vermelhas dentro. As flores tinham arranjos de diferentes tamanhos, e formas e Lúcia observou uma rosa sozinha, isolada das demais.

Terminou de se arrumar, pegou sua bolsa e foi em direção ao vaso. Olhou ao redor, para saber se seu Carlos estava por perto e pegou a rosa solitária. Essa seria sua justificativa por chegar na casa de Carol sem avisar. Levaria uma rosa para ela. Olhou para a flor por um tempo e sentiu seu corpo relaxar, extremamente exausto. Exausto de acordar todo dia cedo, exausto de fazer o lanche para os irmãos e de levá-los para a escola. Exausto de pegar dois ônibus lotados para chegar no trabalho, exausto de limpar a casa enorme de dona Patrícia, de lavar a roupa de seus filhos, de cozinhar para a família inteira e de evitar os olhares maliciosos de seu Carlos.

Talvez fosse melhor ir direto para casa. Não era nada educado ir para a casa dos outros sem avisar. Carol com certeza não gostaria e era capaz até de não querer contar as suas histórias com a mesma empolgação. Era melhor ir para casa, fazer jantar para seus irmãos e dormir cedo, assim não acordaria tão cansada. Mas não queria ir embora tão cedo. Queria se livrar um pouco do peso das responsabilidades. Queria sentar com Carol, tomar café e ouvir suas histórias de romance. Queria esquecer por um momento de sua vida e conversar com Carol.

Carol, que tinha a vida que ela queria ter. Com pai e mãe vivos, que fazia faculdade e não tinha que lidar com maridos sem vergonhas querendo fazer sexo com ela. Balançou a cabeça, afastando pensamentos. Mas, afinal, o que faria mesmo? Iria para casa? Já estava anoitecendo. E seus irmãos? Será que não estariam em perigo naquele bairro tão violento onde moravam? Apenas torcia para estarem em casa, como combinaram. Sabia que eles saíam para brincar enquanto ela trabalhava, mesmo a ordem sendo que permanecessem em casa até ela voltar. Muitas vezes, iam dormir sem jantar pelo cansaço da brincadeira na rua. Lúcia tinha medo de que eles se machucassem ou se envolvessem em alguma briga, mas o que podia fazer? Sentia muita falta da sua mãe. Às vezes, sentia falta e às vezes sentia raiva. Por que tinha que morrer e deixar ela desse jeito? Sem nenhuma opção?

Está decidido, pensou, enquanto abria a porta da sala e saía para o vento frio da noite. Iria até a casa da amiga. Se ela realmente gostava da companhia, de Lúcia não acharia ruim ter que recebê-la, assim, de repente. E Lúcia precisava de um pouco de tranquilidade antes de voltar para casa. Além disso, o ônibus que passava em frente à sua casa só passaria às 23h. Ainda eram 20h e 30 min. Lúcia andou em passos rápidos para a casa de Carol, segurando a rosa. Ela iria gostar, sem dúvida. Conversariam bastante até a hora de Lúcia ir para casa. Quem sabe Carol até a levaria para conhecer um restaurante ali perto, assim como um dia fizeram. Claro que esse foi apenas um pretexto para Carol encontrar um rapaz que ela estava paquerando há um tempo, mas ainda assim ela conheceu um lugar novo. Há quanto tempo não conhecia um lugar diferente ou fazia algo diferente? Fazia muitas coisas diferentes com Carol.

Lembrou-se de quando elas sentaram e fizeram juntas um trabalho do último semestre da faculdade de jornalismo que Carol cursava. Ajudá-la nesses trabalhos fazia Lúcia lembrar dos melhores dias de sua vida. Sentia uma falta tão grande que dava até vontade de chorar. Era a única da sua família que conseguiu fazer faculdade. Sua mãe foi empregada doméstica,

assim como sua avó e suas tias também foram. Estava tão feliz em mudar o rumo da sua vida que nem acreditava. Mas tudo mudou quando sua mãe morreu e ela precisou trabalhar para sustentar seus irmãos. O salário do estágio não dava. Ela precisava dar conta do aluguel, da comida e dos seus irmãos. Depois de tantos anos, desistiu de voltar para a faculdade de administração. A única forma que ela tinha de estudar era ajudando Carol com os trabalhos e provas.

Mas sonhar não faz mal. Quem sabe ela voltaria a estudar? E quem sabe ela viveria uma dessas histórias malucas que Carol vivia contando para ela? Uma história de amor?

Lúcia parou de andar. As memórias vieram como um tiro. Tão forte que ela cambaleou para trás. Precisou se segurar em alguma coisa e agarrou a parede fria de um poste. Estava no meio da rua, perto da calçada. Um ônibus passou do seu lado e o vento levantou seus cabelos, enquanto seu vestido dançava com força nas suas pernas. Era perigoso ficar ali, de noite, mas não conseguia se mexer. Era sempre assim. Todas as vezes em que lembrava dele, ficava assim.

Respirou fundo algumas vezes e forçou-se a caminhar para frente, apertando a bolsa em seu corpo. Olhou para o outro lado da rua e viu um bar movimentado. Escutou os copos de vidro batendo uns nos outros, derramando espuma de cerveja pelo canto. As cadeiras de plástico amarelas sendo arrastadas no chão e o barulho de conversas altas. Era esse tipo de bar em que ele ia. Cheio de gente, com cerveja e cadeiras de plástico amarelas. Depois encontrava com ela, com bafo de cerveja e cheiro de cigarro na roupa. O sorriso amarelo, resultado das dezenas de cigarro que fumava por dia, e o cabelo desarrumado eram marcas registradas dele. Nando era parado pela polícia a cada dois passos que dava, dependendo do bairro onde ia. Lúcia acelerou seu caminhar e focou na casa de Carol, a poucos metros de distância. Não remoeria as memórias do seu único relacionamento. Não agora. Iria para a casa da sua amiga, entregaria a flor como um pedido de desculpas por chegar sem avisar, conversariam amenidades e voltaria para casa.

Mas sua mente parecia ter vida própria e as lembranças a atacaram violentamente, mas tão violentamente, que dessa vez ela precisou se agarrar na grade do portão. A tremedeira veio e Lúcia sentiu suas pernas falharem. A imagem dele na cabeça, a imagem do acidente da sua mãe. Tudo aconteceu de uma vez, tão rápido como um sopro. Fechou os olhos e lembrou-se com clareza do dia em que achou que morreria. Nunca tinha comentado essa história com Carol. Tinham se conhecido depois que largou a faculdade, depois de Nando, depois da morte de sua mãe. Carol jamais soube de nada. Mal deveria saber que ela chegou a cursar metade de um curso superior. Tudo bem que Carol nunca nem perguntou, preferia contar sobre suas próprias histórias, e Lúcia nunca fez questão de abrir essa parte da sua vida. Preferia esquecer.

Sua vida não era interessante, pelo contrário. Talvez a melhor palavra fosse trágica, daquelas que vale a pena contar no noticiário da TV para aumentar a audiência. Todos os dias lutava para criar outra trajetória para si mesma. Mas era tão difícil... Não aceitavam seu currículo em lugar nenhum. Mesmo dizendo que tinha cursado metade da faculdade de administração, nenhuma empresa queria contratá-la. Fazia as entrevistas e depois nunca mais lhe davam retorno. O único trabalho que tinha era o de empregada na casa de dona Patrícia. Depois de Nando, decidiu não se envolver mais com homem nenhum. A sua história com ele não foi feliz e não queria ter filhos, afinal, já tinha dois irmãos para criar. No fim das contas, dona Patrícia era uma boa patroa. Pagava direitinho, mesmo no dia que ela precisou faltar ao trabalho para cuidar de João, que tinha pegado uma gripe forte. Dona Patrícia não descontou do seu salário. Na verdade, ela até assinou a carteira de Lúcia. Não que isso fosse grande coisa. Lúcia não se orgulhava de ter a carteira assinada como doméstica.

As memórias voltaram. Nando. Aquele dia. No mesmo dia da morte de sua mãe. Uma ansiedade tomou conta de Lúcia e lhe fez perder a respiração. As pernas, antes bambas, pareciam não aguentar mais o peso de seu corpo. Ficou sem ar, o coração

palpitando. Sentiu um suor descer pelo seu pescoço, contornar seus seios e parar em sua barriga. Os ataques de ansiedade tinham diminuído bastante, mas nunca cessaram. Quando se lembrava de Nando, também se lembrava da dor na barriga, no rosto, na perna, na boca; dos arranhões, dos socos e dos tapas. A dor era tão grande que parava de identificar de onde vinha. Só sabia que doía, doía muito, sangrava muito. Queria ir embora e não podia, pois ele não deixava. Nando ameaçava. Quase todo dia, buscava-a na faculdade; muitas vezes eram parados pela polícia. Diversas vezes queria falar para polícia que não estava com ele, mas estava. Sempre estava. Por dois anos ficou ao lado dele.

Acompanhado das memórias terríveis que lhe causavam ansiedade, o arrependimento também aparecia. Se não tivesse se envolvido com Nando, talvez sua mãe não tivesse morrido. Não sabia por que ligava uma coisa com a outra, mas sentia que a relação existia. Talvez, só talvez, sua mãe estivesse viva. Lúcia acreditava, no fundo, que sua mãe não morreria atropelada, mas sim de tristeza ao ver a própria filha chegar machucada da casa do namorado. Talvez, se não tivesse ficado com o Nando, sua mãe teria chegado em casa. E aí ela não precisaria largar a faculdade. E aí ela não precisaria trabalhar de empregada.

Mas sua mãe morreu.

No mesmo dia em que ela mesma quase morreu também.

Sem perceber, Lúcia fechou a mão que estava segurando a rosa. Sentiu uma dor pungente e percebeu que os espinhos da flor penetraram na palma da sua mão. Um filete de sangue começou a escorregar para o seu pulso, contrastando com o tom da sua pele. Ela observou o fluxo do sangue lentamente descer e chegar ao seu cotovelo, para enfim, com a força da gravidade, cair no chão.

Estragara a rosa.

Amassou a rosa que pegou para dar para sua amiga.

Lúcia continuou olhando para o chão. A tremedeira tinha passado e sua respiração voltado ao normal. O espinho cravado na palma da sua mão tirou ela do transe e das lembranças

horríveis. Lúcia olhou a flor amassada em sua mão. Tão bonita. Uma flor tão linda e delicada. Sabia que Carol iria gostar. Então, por que a amassou? Encostou-se na grade do prédio, sem coragem para ligar para o apartamento da amiga. Já tinha passado de 23h. Ela perdera o ônibus.

Será que seus irmãos dormiram sem jantar?

REFERÊNCIAS

COLLINS, P. **Pensamento feminista negro**: consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

EVARISTO, C. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2015.

GONZALES, L. **Olhares do Brasil negro**. Selo Negro Edições, 2010.

HOLLANDA, H. B. de. **Pensamento feminista brasileiro**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

_____. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOOKS, b. **Não sou eu uma mulher**: mulheres negras e o feminismo. Tradução livre da plataforma Gueto. Brasília: Editora Kisimbi, 2014.

_____. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Teoria feminista** – da margem ao centro. Tradução de Rainer Patriota. Coleção Palavras Negras, 2019.

HUNT, L. **A Invenção dos Direitos Humanos**, São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 1960.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

POESIA

Vozes outras: uma leitura-escuta ecofeminista de *Mugido*, de Marília Floôr Kosby

Franciele Machado de Aguiar⁴³

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: É um macho! O termo “fêmea” é pejorativo não por que enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo.

Simone de Beauvoir, **O Segundo Sexo** (2016)

1 TER VOZ

Refletindo acerca da literatura escrita por mulheres e das relações entre suas produções e os estudos de gênero, pretendo aqui deixar-me conduzir por um campo da palavra no qual, segundo a filósofa feminista Adriana Cavarero⁴⁴ (2011, p. 25), “a soberania da linguagem se rende à soberania da voz”, isto é, a poesia. Considerando a escrita de mulheres em diálogo com conceitos e pautas das teorias feministas e dos feminismos enquanto movimento político, lembramos da recorrência da palavra voz dentro da crítica feminista. Como apontam Leslie

43 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestra em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharela em Teatro com habilitação em Interpretação Teatral pela mesma IES. E-mail: aguiarfranciele@gmail.com

44 Adriana Cavarero é uma filósofa feminista italiana, estudiosa do pensamento de Hannah Arendt. É professora de filosofia política na Universidade de Verona e uma das grandes contribuições de sua obra é a de trazer a reflexão sobre gênero para dentro do debate filosófico e político, questionando a primazia do homem na tradição filosófica ocidental.

Dunn e Nancy Jones em *Embodied Voices: representing female vocality in western culture*:

Feministas têm usado a palavra “voz” para se referirem a uma ampla gama de aspirações: agência cultural, envolvimento político, autonomia sexual e liberdade expressiva, todas negadas historicamente às mulheres. Nesse contexto, “voz” tornou-se uma metáfora da autoridade textual e alude aos esforços das mulheres para recuperar sua própria experiência através da escrita (“ter voz”) ou às qualidades específicas de sua expressão literária e cultural (“em uma voz diferente”) (DUNN; JONES, 1994, p. 1)⁴⁵.

Também bell hooks⁴⁶ (2019, p. 231) aponta a relevância das intervenções dos textos feministas em favor do reconhecimento de vozes “frequentemente silenciadas, censuradas ou marginalizadas”. A voz, utilizada como metáfora para a diferença, remete ao sentido literal da voz enquanto sonoridade, em sua dimensão física, acústica, concreta. Essa dimensão, que se destaca na poesia, evoca a linguagem em seu caráter corpóreo, aquele que marca a diferença (visto que nenhuma voz é igual a outra) – e justamente o que o modelo de racionalidade dominante procura silenciar, domesticar.

Platão (2019; 2011), em textos como o *Íon* e *A República*, manifesta o desejo de expulsar da cidade o poeta, cujo discurso

45 No original: “feminist have use the word ‘voice’ to refer to a wide range of aspirations: cultural agency, political enfranchisement, sexual autonomy, and expressive freedom, all of which have been historically denied to women. In this context, ‘voice’ has become a metaphor for textual authority, and alludes to the efforts of women to reclaim their own experience through writing (‘having a voice’) or to the specific qualities of their literary and cultural self-expression (‘in a different voice’)” (DUNN; JONES, 1994, p. 1). Tradução nossa.

46 bell hooks, pseudônimo de Gloria Jean Watkins é teórica feminista, artista e ativista social estadunidense. O nome bell hooks é inspirado em sua avó materna e, gravado em letras minúsculas, pretende desafiar as convenções linguísticas e acadêmicas, enfocando o conteúdo de sua escrita e não sua autora. A obra de bell hooks aborda relações entre gênero, raça e classe na perpetuação de sistemas de opressão. Construindo uma pedagogia feminista, bell aponta como uma das influências de seu trabalho a pedagogia crítica de Paulo Freire.

marcado pela musicalidade da voz e pelos ritmos do corpo, exibia um caráter encantatório, considerado contrário às aspirações da razão. O afeto na voz e a valorização de sua materialidade sonora seriam como um retorno a uma condição pré-linguística, a uma condição animal. Adriana Cavarero escreve:

Diz Aristóteles na *Poética* que o *logos* é *phoné semantiké*, voz significante. O assunto é de máxima importância porque evoca a célebre fórmula do *zoon logon echon* que define o homem na *Política*. Segundo a tradução corrente, a fórmula vira “animal racional”, mas, ao pé da letra, significa “vidente que possui logos”. Mais do que um animal racional, trata-se então de um animal falante. Possuir logos distingue o homem dos demais viventes, ou seja, dos outros animais. Da mesma forma que os homens, os animais têm voz, mas uma voz que é diferente da humana, sendo-lhe inferior por não ser significante. Na *Política*, Aristóteles é muito claro sobre a questão. Ele aponta que somente no homem a voz significa, ou seja, é *semantiké*. Nos animais ela é signo (*semeion*) da dor e do prazer, é grito ou lamento. A voz antes da palavra – ou independente da palavra – é simplesmente voz animal [...] (CAVARERO, 2011, p. 51).

Uma constante rejeição da condição animal e da Natureza estrutura o imaginário e o pensamento filosófico ocidental. Animais e Natureza são o Outro, os objetos aos quais o homem se opõe ao fazer-se Sujeito. A esse outro, o homem define a partir de uma falta – a linguagem, a razão. Também a mulher, considerada enquanto fêmea, é relegada a esse lugar, como nos diz, em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (2016). Ela cita o que diz das mulheres Santo Agostinho: “a mulher é um animal que não é nem firme nem estável” (p. 19), e Aristóteles: “A fêmea é fêmea em virtude de uma certa *carência* de qualidades” (p. 12). A filósofa pergunta, então, o que é uma mulher, para constatar que a chamada “feminilidade” não se constitui como uma essência imutável, uma entidade, mas sim um comportamento, uma reação secundária a uma situação, um modo sin-

gular de situar-se. Constitui-se, a partir daí, a noção de gênero como um elemento que estrutura as relações sociais e que se baseia na diferença entre os sexos. No entanto, a relação entre os dois sexos não se constituiu em simetria ao longo da história. De um lado, o homem representa o positivo e o neutro – ao falarmos de seres humanos, usamos “os homens” – enquanto a mulher, sendo o negativo, tem sua determinação imputada como limitação.

Como se esquecesse de sua própria anatomia, do corpo que o especifica, “o homem encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo, que acredita apreender na sua objetividade”, enquanto considera o corpo da mulher “sobrecarregado por tudo que o especifica: um obstáculo, uma prisão” (BEAUVOIR, 2016, p. 12). Configurando uma categoria do Outro, na qual define a mulher não em si, mas em relação a ele, imputando nesse Outro tudo o que não é ele, institui a falta, a limitação. E confere a essa dualidade – que é original à consciência, mas que não se estabelece em sua origem sob o signo da divisão dos sexos – uma hierarquia, um valor a partir do qual legitima sua dominação: a da Cultura sobre a Natureza, a do Mesmo sobre o Outro.

Beauvoir detém-se sobre a situação da mulher num mundo onde a condição de Outro lhe é atribuída, argumentando contra a ideia de que tal condição seria um destino imposto por sua fisiologia. Os dados biológicos “não bastam para definir uma hierarquia entre os sexos; não explicam por que a mulher é o Outro; não a condenam a conservar para sempre essa condição subordinada” (*ibidem*, p. 60). A comparação entre macho e fêmea na espécie humana deveria dar-se em uma perspectiva humana, como algo que não está dado, como um vir a ser. Adotando a perspectiva da moral existencialista, um sujeito se coloca em sua existência como projeto para uma transcendência, para alcance da liberdade, para um constante tornar-se. No conflito entre o indivíduo e sua espécie, frequentemente, o homem se coloca como sujeito que transcende na espécie, enquanto confina a mulher ao seu corpo de fêmea, a uma na-

tureza que julga imutável, descontextualizando os dados da biologia dos aspectos psicológicos, ontológicos, econômicos e sociais. “Não é enquanto corpo, mas enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza” (p. 64), diz Beauvoir. O corpo da mulher não basta para a definir, pois

ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade, a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (BEAUVOIR, 2016, p. 65).

Todo um imaginário foi construído em nome de uma vontade de domínio: assim, “legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa na terra” (*ibidem*, p. 19), e a filosofia e a teologia são colocadas a serviço desse domínio, como nas narrativas sobre Eva, Pandora, etc., também, num sentido semelhante, argumenta Adriana Cavarero (2011), ao resgatar figuras míticas como as Sereias – metade mulheres, metade peixes –, marcadas pelo canto, pela vocalidade; ou as Musas que inspiravam os poetas. A voz como sonoridade, estereotipicamente feminina, porque perturbaria a linguagem com afetos, emoções, pulsionalidade corpórea, era tida como algo perigoso, enganador – mais ainda a voz cantada em melodias sem palavras. O pensamento deveria, então, desvocalizar-se, desfazer-se das “perturbações” corpóreas para constituir-se enquanto conceito e buscar as abstrações pretensamente universalizantes – as mesmas que sufocam a diferença, tão marcada na unicidade da voz, em seu aspecto irrepitível, contextual, relacional.

A necessidade de superar a corporalidade que se mostra na voz se torna parte de um mesmo projeto metafísico de transcendência da matéria, de afastamento da natureza e sua pos-

terior subjugação. A teórica feminista Silvia Federici⁴⁷ (2017), na obra *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, ao circunscrever o período histórico de transição entre o feudalismo e o capitalismo – que coincide com a perseguição às “bruxas” e a execução de centenas de milhares de mulheres – chama a atenção para as políticas de domínio e a exploração de mulheres e da natureza, empreendidas pela racionalidade científica da Era Moderna e suas políticas em relação à terra e ao trabalho.

Com a revolução científica e o surgimento da filosofia mecanicista cartesiana, mulheres e natureza são degradadas à categoria de recursos permanentes cuja exploração não encontra nenhuma restrição ética. Silvia Federici, fazendo referência à obra de Carolyn Merchant, *The Death of Nature* (A morte da natureza), escreve:

A mulher-enquanto-bruxa, sustenta Merchant, foi perseguida como a encarnação do “lado selvagem” da natureza, de tudo aquilo que na natureza parecia desordenado, incontrolável e, portanto, antagônico ao projeto assumido pela nova ciência. Merchant defende que uma das provas da conexão entre a perseguição às bruxas e o surgimento da ciência moderna encontra-se no trabalho de Francis Bacon, considerado um dos pais do novo método científico. Seu conceito de investigação científica da natureza foi moldado a partir do interrogatório das bruxas sob tortura, do qual surgiu uma representação da natureza como uma mulher a ser conquistada, revelada e estuprada (FEDERICI, 2017, p. 366).

Tal concepção sustentou, ainda, os processos de cercamento da terra, a escravização e o tráfico de pessoas escravizadas para as colônias, bem como a escravização de povos indígenas

47 Silvia Federici é uma intelectual militante de tradição feminista marxista. Nascida em Parma, em 1942, atualmente é professora emérita da Universidade de Hofstra, em Nova York. Argumenta, em suas produções, que o trabalho reprodutivo e de cuidados, não remunerado e realizado pelas mulheres, é a base sobre a qual se sustenta o capitalismo.

no “novo mundo”. Assim como as mulheres, na visão dos colonizadores, essas pessoas encarnavam o “selvagem”, a animalidade que deveria ser domesticada. Grada Kilomba⁴⁸, no prefácio à edição brasileira de *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano* (2019), lembra-nos do quanto a língua perpetua relações de poder e que na língua portuguesa, até hoje, confrontamo-nos com uma longa lista de termos que “têm a função de afirmar a inferioridade de uma identidade através da condição animal” (p. 19). Esses termos, criados no contexto dos projetos europeus de colonização e escravização, acompanharam suas políticas de controle de reprodução e de proibição do “cruzamento de raças”. Grada comenta que a utilização dessa terminologia é ainda maior em relação à mulher negra, definida por palavras como “mestiça” (palavra que tem origem na reprodução canina, usada para o cruzamento de duas raças diferentes, que daria origem a um animal inferior), “mulata” (originalmente usada para referir-se ao cruzamento de um cavalo e de uma mula) e “cabrita” (usada para definir mulheres mais claras, próximas da branquitude, porém sublinhando sua negritude e definindo-as como animais).

Considerando o que expusemos até aqui, passamos agora a uma operação de desarticulação da linguagem, a um lamento-mugido que a poesia põe em curso e assim nos permite problematizar relações entre “feminino” e natureza para reencontrar a voz, as vozes aquelas às margens, nos limiares do silêncio. Aristóteles definia o homem como animal dotado de logos, linguagem – animal falante – o que o diferenciaria dos animais cuja voz nada significaria além da sinalização de afecções. Ocultando as limitações de sua fisiologia enquanto destaca no sexo oposto as mesmas limitações, o homem evade-

48 Grada Kilomba é escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa. Seu trabalho tem como focos o exame da memória, trauma, gênero, racismo e pós-colonialismo, e cria um espaço híbrido entre as fronteiras das linguagens artísticas e acadêmicas. Multidisciplinar, sua obra se expande da escrita à leitura encenada e instalações de vídeo e performance, criando o que Grada nomeia como *Performing Knowledge*.

-se do que nele há de natureza para opor a ela a cultura e ali localizar-se. E são as consequências desse movimento, da construção da masculinidade a partir da dominação da natureza e das fêmeas – humanas e não humanas – que nos permitem escutar, num mugido, a sobreposição de muitas vozes e existências. Controle da sexualidade, reprodução social, direitos reprodutivos, maternidade compulsória... De quem falamos?

2 MUGIR

Partindo dessas reflexões em torno da alteridade, da voz, do corpo, de sexo e gênero, chegamos à poesia que “chama a atenção para a metonímia do abuso e da exploração que, seguindo o mesmo fluxo hegemônico, destrói os corpos das fêmeas” (KOSBY, 2017, p. 111). Marília Floôr Kosby⁴⁹ escreve: “mais ou menos que um livro / isto é um êxodo / de uma tal condição / humana / o mugido foi a ação escolhida para essa desarticulação” (p. 11). Com essas palavras, inicia o poema *mmmmmm*, o primeiro de *Mugido ou diários de uma doula*, publicado em 2017. Segundo relato da autora, os poemas que compõem *Mugido* partem da experiência de acompanhamento de partos de vacas em atividades pecuárias no sul do Rio Grande do Sul, durante os quais a escritora presenciara uma certa relação de empatia, quase de não diferenciação, entre as mulheres e tais fêmeas, seus animais de criação. Em poemas e fragmentos de diário, Marília nos conduz a esse êxodo, uma relação que, em artigo sobre o encontro entre antropologia e epistemologias feministas, qualificará como *transespecífica* (KOSBY, 2019).

Contrárias à eutanásia das fêmeas bovinas com problemas para parir (as vacas “trancadas”), que poderiam ficar estéreis e assim causar prejuízos ao dono do rebanho, mulheres como Jaqueline intercedem em favor dessas fêmeas com argumen-

49 Marília Floôr Kosby, autora dos livros *Mugido ou diários de uma doula* (2017) e *Os baobás do fim do mundo* (2011), nasceu em 1984 em Arroio Grande (RS). Com o ensaio *Nós cultuamos todas as doçuras*, recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura, em 2016, e o Prêmio Boas Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial Brasileiro, em 2015.

tos nos quais a noção de corpo é compartilhada – o útero, as mamas, o ventre, a vagina; como compartilhado é também o sofrimento de violências diretamente relacionadas a esses mesmos corpos:

“Quando eu fui ganhar o Jefferson, eu não tive dilatação. Foi uma luta para ele nascer. Eu quase morri.” Deitada sobre a vaca, Jaqueline desconfiava até do veterinário. O pai me conta depois que isso é comum de acontecer: “A Deise, lá da figueirinha, se torcia toda, quando eu fazia injeção nos bichos parecia que era nela que eu estava fazendo” (KOSBY, 2017, p. 81).

Mugido permite articular, a partir de suas imagens poéticas, conceitos e pautas de enorme importância às teorias e aos movimentos feministas, como corpo, gênero, sexualidade, maternidade, trabalho e controle reprodutivo, alteridade, relações humano-animal, Um e Outro, natureza-cultura, violências de gênero, bem como a conexão, a interseccionalidade entre opressões – caminho por meio do qual poderemos percorrer alguns dos fundamentos teóricos do *ecofeminismo*, vertente do feminismo que localiza uma mesma lógica de dominação na opressão de minorias políticas, mulheres, natureza e animais não humanos. O ecofeminismo questiona dualismos como o de Natureza/Cultura, que sustentam o patriarcado ao atribuírem gênero e hierarquia a cada um desses polos. Identificando as mulheres com a Natureza e os homens com a cultura e atribuindo valor superior à cultura, o dualismo confere ao lado “civilizado” o direito à exploração e à dominação sobre o Outro.

Os versos de *Mugido* nos conduzem. Lemos “(...) como quem presta atenção, de verdade, em uma fêmea de/ outra espécie./ Para se entender”, diz a escritora Angélica Freitas (in KOSBY, 2017, p. 107), a respeito dos poemas de *Mugido*, que cantam: “mas foge de mim a palavra/ como um bagual/ com os arreios” (*ibidem*, p. 15). Com a palavra em fuga, resta o puro som, gozo ou lamento corpóreo da voz, que não sendo *semantiqué*, não é considerada pelos modelos de conhecimento que estruturam

nosso pensamento. No poema *Bodoque* lemos: “sou eu toda/ um tímpano/ só/ - não sois vós? [...] eu toda um tímpano só/ me confundo com o mundo” (p. 21). Angélica Freitas (in KOSBY, 2017, p. 108) lembra a etimologia de tímpano e sua referência ao bater (tuptein) e ao tambor (tumpanon). Mulheres tímpano, todas um tímpano só. Objeto que vós, homens, não sois, porque talvez sejam voz, tenham, como Sujeito, voz, como seres “essenciais”, “universais”, “racionais”, diante dos quais vós nos definis, nós Outras nos definimos, porque sempre em relação a. “viro outra coisa/ viro outra coisa/ viro outra coisa/ vou virando/ outra coisa” (p. 17).

Marti Kheel, ativista ecofeminista, no texto *A contribuição do Ecofeminismo para a ética animal*, escreve:

A imagem da natureza como matéria inanimada pode ser vista hoje na prática da pecuária, na qual seres vivos são concebidos como fábricas para a produção de carne ou outros produtos de origem animal. Uma atitude parecida pode ser encontrada na visão de que a principal função das mulheres na vida é produzir a prole para os homens (KHEEL in ROSENDO, 2019, n.p.).⁵⁰

A cultura do estupro e o controle reprodutivo operam a partir desse condicionamento ideológico no qual a sociedade capitalista patriarcal se sustenta, e para a qual, o que é qualificado como objeto, como alteridade, como natureza deve ser conquistado e subjugado: “as mulheres são associadas com a natureza e por isso são desvalorizadas; e a natureza é vista como feminina e por isso também é desvalorizada” (*ibidem*). Tal desvalorização conecta, ainda, formas diversas de opressão como o racismo, o classismo, o heterossexismo e o especismo.

No poema de Marília Floôr Kosby, lemos:

50 As referências e citações à obra *Ecofeminismos: fundamentos teóricos e práxis interseccionais*, organizada por Daniela Rosendo, encontram-se aqui não paginadas, pois só tive acesso à versão em e-book, cuja paginação é irregular.

minha mãe não me viu nascer
parecia que tinham carneado uma vaca
o frio dos ferros entre as coxas
a sangueira pelo chão

escrevo poemas
inseminava

quero crer que as vacas gozavam naquele tempo
de massagem na vulva das vacas
pipetas, luvas, alguém de força que levante a cola e torça
para frente

um lábio contra o outro
para cima e para baixo
para dentro e para fora
uma massagem na coluna
um dedo de cada lado de cada vértebra, aperta-se
força!

o couro é duro, o lombo é magro
espuma
saindo quente mugidos disfarçados pelo focinho
o silenciar dos cascos
a hora certa de enfiar
um ferro frio até o útero
(KOSBY, 2017, p. 73).

O ecofeminismo, a um só tempo, campo teórico e movimento social que surgiu na década de 1970 em resposta à degradação crescente da natureza vem se constituindo enquanto teoria nos últimos anos e a percepção de que o campo implicaria reivindicações essencialistas sobre a natureza de mulheres e de homens é causa de muitas das críticas que lhes são dirigidas. No entanto, a crítica construída pelas ecofeministas não diz respeito a uma essência, mas a visões de mundo que são culturalmente construídas. Conforme Marti Kheel,

Ecofeministas apontam para uma série de dualismos que permeiam a cultura ocidental, incluindo racional/irracional, autônomo/dependente, bom/mau, sagrado/profano, consciente/inconsciente, ativo/passivo e masculino/feminino. O lado positivo do dualismo é associado com aquele que transcende a terra e o lado negativo é associado com o mundo material mais modesto da matéria [matter] (palavra que deriva da mesma raiz que a palavra “mãe” [mother]). Nessa visão dualista, o sagrado é visto como materializado num Deus masculino situado no céu, que cria e governa sobre a Terra imaginada feminina (KHEEL in ROSENDO, 2019, n.p.).

Confundidas com o mundo, como ressoa um verso de *Mugido*, as mulheres, e mais ainda as mulheres pobres e racializadas, sofrem opressões sustentadas por condicionamentos ideológicos que as associam à matéria. Terra e mulheres, consideradas unicamente mães, ventres, matrizes, confinadas no seu sexo como fêmeas e férteis. Às que não correspondem a tais exigências, os castigos: a perseguição das “bruxas” devido ao controle que exerciam sobre o próprio corpo, praticando abortos e infanticídio (FEDERICI, 2017); o sacrifício das vacas estéreis, que não produzem leite nem crias; a violência contra mulheres lésbicas que contrariam as pedagogias da sexualidade impostas. Aliás, *Mugido* nos lembra que, no Rio Grande do Sul, mulheres lésbicas e vacas estéreis são designadas por um epíteto comum – *machorras*: “machorra é a mãe / urbe / seu púbere úbere / farto de nadas / e o bendito fruto / de suas fodas mal dadas / tu” (KOSBY, 2017, p. 33).

A obra de Kosby nos lembra ainda da construção de masculinidades que se opera em gestos de domínio e controle, em rituais de virilidade que reafirmam atitudes de violência em relação à natureza:

um churrasco de boi começa muito cedo, quando o machinho ainda é um terneiro inteiro arrancam-lhes os ovos, alguns homens e guris e os comem mal assados enquanto festejam a virilidade de poucos (ibidem, p. 75).

Segundo algumas teóricas do ecofeminismo – notadamente Carol J. Adams, autora de *A política sexual da carne* (2018) – há um corte de conexão com as mulheres e os animais, visto pelos homens como necessário à construção de uma identidade “masculina”. Das crianças do sexo masculino, exige-se a separação de seus laços naturais de afeição, bloqueia-se o desenvolvimento da empatia e de noções de cuidado, pois sua formação de gênero associa a masculinidade à violência.

Construindo uma visão conectada das opressões, o ecofeminismo propõe uma ética do cuidado que seja capaz de fazer frente aos modelos dominantes, baseados na violência. Além disso, muitas contribuições à teoria e à práxis ecofeministas têm surgido a partir do sul global, através de uma perspectiva decolonial que coloca ênfase na urgência de estabelecermos novas relações com a natureza e com os animais não humanos. As consequências das crises ambientais e das injustiças sociais são mais fortemente sentidas pelas mulheres e pelas populações das periferias do capitalismo. Os impactos das crises climáticas que estão em curso e que são efeito da dominação e da exploração que sustentam os padrões de consumo no Norte Global pesam sobre os países outrora (ou ainda) colonizados e, principalmente, sobre as mulheres não brancas que aí residem. Os saberes das populações tradicionais, seus modos de existência, sua soberania alimentar – tudo isso é posto em jogo pelo que a filósofa indiana Vandana Shiva (2003) denomina como *Monoculturas da Mente*. A privatização da terra, as experimentações genéticas com sementes, a monocultura extensiva e as pecuárias destroem a diversidade, subjugando, mais uma vez, a natureza e seus recursos a partir de um único modelo de racionalidade: a lógica da monocultura, a lógica escravocrata das *plantations*.

Em entrevista à escritora Angélica Freitas, a autora de *Mugido* fala sobre o processo de escrita dos poemas e dos fragmentos de diário que o compõem. Ela lembra das estâncias, das figueiras em cujos galhos penduravam-se, lado a lado, o balanço das crianças e o gancho onde se carneavam ovelhas.

Árvores comuns à geografia dos pampas, e que as lendas contam serem os lugares onde os tesouros eram enterrados, junto aos homens negros escravizados que eram nessa ocasião mortos para que não revelassem o segredo. Marília diz: “as coisas nascem e crescem assim numa *plantation*, com os pés no sangue”, “o Brasil é uma *plantation*” (KOSBY, 2017, p. 110), ainda uma *plantation* onde o relacionamento instrumental para com a natureza anda de mãos dadas com o lucro e a opressão. Onde a exploração do trabalho reprodutivo – seja de mulheres, de animais ou da terra – é a regra.

É desse lugar que se ouvem as palavras, a poesia de Marília. É daí que ela desarticula uma linguagem para articular, a partir do mugido, sua escrita. Segundo ela, o ato de escrever, vindo de uma mulher, é “desafiador para uma sociedade patriarcal agropastoril – que quer atribuir ao agronegócio a virtude por qualquer riqueza que apareça”. Quando alguém diz “que seu esforço deu em palavras, em música, que não foi preciso explorar ninguém para que algo potente surgisse” (*ibidem*, p. 110-111), algo se desordena, se desorganiza, em meio a uma cultura tão violenta e misógina como a chamada “cultura gaúcha”.

Mulheres e vacas, unindo vozes em grito e mugido, constroem juntas um saber transgressor de certos “disciplinamentos científicos” que “se fundam na diferenciação entre humanos e animais como prolongamento da diferença entre natureza e cultura (DESCOLA, 2005)” (KOSBY, 2019, p. 94) e na deslegitimação epistemológica dos saberes criados por mulheres, postos à margem. *Mugido* propõe, ao desarticular uma linguagem e um pensamento que perpetuam relações de poder, a escuta empática de vozes outras. No movimento de construção de epistemologias feministas e dos ecofeminismos como alternativas aos modelos patriarcais de racionalidade, configuram-se novas relações de alteridade, condição para que igualdade de gênero e justiça social sejam pensáveis e possíveis. Como uma língua nova, a aprender:

eu em mim me nasce uma língua nova
não necessariamente nova
uma língua outra
nova neste corpo
(KOSBY, 2017, p. 24).

REFERÊNCIAS

- ADAMS, C. J. **A política sexual da carne**: uma teoria feminista-vegetariana. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Editora Alaúde, 2018.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Fatos e Mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CAVARERO, A. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUNN, L. C.; JONES, N. A. (Org.). **Embodied voices: representing female vocality in western culture**. New York: Cambridge University Press, 1994.
- FEDERICI, S. **Calibá e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FREITAS, A. Muuu. In: KOSBY, M. F. **Mugido [ou diário de uma doula]**. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2017, p. 107-115.
- HOOKS, b. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- KHEEL, M. A contribuição do ecofeminismo para a ética animal. In: ROSENDO, D. (Org.). **Ecofeminismos: fundamentos teóricos e práxis interseccionais**. Rio de Janeiro: Ape'Ku Editora, 2019, n.p.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOSBY, M. F. Mulheres, vacas e partos nas pecuárias do extremo sul do Brasil: relações transespecíficas a partir do encontro entre antropologia e epistemologias feministas. **Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia**, v. 7, n. 1, p. 93-105, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/download/14551/10207> Acesso em 15 mar. 2020.
- _____. **Mugido [ou diários de uma doula]**. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2017.
- PLATÃO. **A República**. Tradução de Edson Bini. 3. ed. São Paulo: Edipro, 2019.

_____. **Íon**. Tradução de Cláudio Oliveira. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.

SHIVA, V. **Monoculturas da mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Gaia, 2003.

**(Minhas) Notas de leitura sobre
“*uma mulher limpa*”, de Angélica Freitas –
Pensando a naturalização de estereótipos,
comportamentos e identidades**

Viviane de Vargas Geribone⁵¹

*as palavras escorrem como líquidos
lubrificando passagens ressentidas*

Ana Cristina Cesar, **Poética** (2013)

*não queria fazer uma leitura
equivocada
mas todas as leituras de poesia
são equivocadas*

Angélica Freitas, **um útero é do tamanho de um punho**
(2013)

1 DA CONTEXTUALIZAÇÃO

Ler, pensar, discutir e produzir conhecimento sobre *um útero é do tamanho de um punho*, da poeta e jornalista gaúcha Angélica Freitas, publicado em 2012, é bastante relevante para mim que, alinhada aos estudos de Linguística Aplicada, interessou-me em saber (e entender) o que as pessoas *fazem* com a língua e a linguagem em seus mais variados campos de atuação. Essa ‘curiosidade’ acabou ficando maior quando descobri que, em setembro de 2019, esse livro se tornou alvo de uma moção de repúdio na Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina. O repentino interesse e o consequente ‘estranhamento’ so-

51 Professora de Língua Portuguesa e Literatura da Educação Básica. Mestra em Educação, pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Missões (URI). Doutoranda da Linha de Pesquisa da Linguística Aplicada, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: vigeribone@gmail.com

bre um livro de poemas se deu pelo fato de o referido título integrar a lista de leituras obrigatórias do concurso vestibular de 2020 de duas universidades públicas federais – Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Federal da Fronteira Sul. Mas não é só isso que está em jogo: a manutenção da herança patriarcal precisa ser garantida pelos cidadãos e cidadãs ‘de bem’.

Um útero se converteu em forte ameaça, pois, de acordo com os/as parlamentares catarinenses, trazia textos que “faziam referências a elementos cristãos e aos órgãos reprodutores masculino e feminino”⁵². Por isso, então, *um útero* foi considerado um incentivo à chamada ‘ideologia de gênero’, termo não reconhecido pela academia, mas utilizado pela extrema direita e por grupos religiosos com o objetivo de denunciar um suposto ataque aos ‘valores familiares’. No entanto, apesar do repúdio a *um útero*, a autonomia universitária, prevista pela Constituição, manteve-se vitoriosa. Inclusive, ao justificar a seleção dos livros que incluem a lista do vestibular, a Coperve (Comissão Permanente do Vestibular) afirmou que procura “contemplar um repertório diversificado, que aborde questões contemporâneas importantes e que estimule a formação do candidato como leitor”⁵³.

O ataque de parlamentares catarinenses ao livro se dá em um contexto de guerra cultural, fortalecido desde as eleições de 2018, quando discussões de cunho moral invadiram o centro do debate público. Vale lembrar que, na primeira semana de setembro de 2019, o prefeito do Rio de Janeiro determinou o recolhimento de uma história em quadrinhos à venda na Bienal do Livro do Rio por conter um beijo entre dois personagens do mesmo sexo⁵⁴. Porém, contrariando a onda conservadora

52 Disponível em http://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/noticia_single/livro-de-poesias-e-alvo-de-mocao-de-repudio-e-gera-polemica-em-plenario. Acesso em 07 jan. 2020.

53 Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2019/09/23/O-livro-que-deputados-querem-tirar-do-vestibular-da-UFSC>. Acesso 07 jan. 2020.

54 Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/09/06/>

que tem tomado conta do país, a iniciativa foi barrada pelo Supremo Tribunal Federal.

Motivada por esses fatos, revestidos de um falso moralismo em relação às mulheres, sua sexualidade, seus corpos e seus comportamentos, apresentarei uma análise de alguns poemas que compõem a primeira série do livro, intitulada *uma mulher limpa*, a saber: *porque uma mulher boa*, p. 11; *uma mulher sóbria*, p. 13; *uma canção popular* (séc. XIX-XX), p. 15; *uma mulher gorda*, p. 16; e *era uma vez uma mulher que não perdia*, p. 23. Assim, pretendo encaminhar algumas reflexões sobre as visões, os preconceitos e os discursos construídos em torno das mulheres e de seus corpos que, ao serem inventariados pela poeta ao longo de um livro selecionado para um Vestibular, acabaram instaurando a polêmica na Assembleia catarinense. Para argumentar em favor dessas interpretações, ao longo das análises, pretendo lançar mão dos estudos feministas e de gênero (BEAUVOIR, 2009; PERROT, 2013; WITTIG, 2019; LAURETIS, 2019), observando que, pelos caminhos da ironia, do humor e do sarcasmo, o eu-lírico estimula uma reflexão sobre como as mulheres se percebem e como são culturalmente percebidas no seu cotidiano familiar, profissional e social.

2 DA CONSTRUÇÃO ÀS CONSEQUÊNCIAS DE SER UMA MULHER LIMPA

2.1 –

O título *um útero é do tamanho de um punho* remete diretamente a uma concepção biologizante do gênero feminino. Essa ‘leitura’ se ancora no fato de o livro expor as muitas imposições feitas ao aparelho reprodutor das mulheres e, por extensão, aos demais sujeitos. Nesse sentido, ao ler os poemas de *um útero*, confronto-me com um espelho onde está refletido um

vaticínio: ‘ao nasceres mulher, carregarás em teu corpo exigências sexuais e comportamentais; sofrerás constrangimentos, imposições, opressões, impedimentos, restrições e censuras’.

A questão é que *ninguém nasce mulher*. Isso significa que “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 2009, p. 361). Aqui destaco uma forte conexão entre os poemas de Angélica Freitas e o pensamento seminal de Simone de Beauvoir. Esse pressuposto auxilia no aprofundamento da leitura, levando-me a pensar que *um útero* representa um empreendimento poético que reflete algumas das principais nuances do processo de construção da identidade da mulher.

Ao passo que tentamos uma busca interna pela nossa consciência, somos perseguidas por uma série de códigos, externos a nós, que violentamente penetram em nossas mentes e em nossos corpos nos obrigando, muitas vezes, a sermos quem não somos. Esse conflito entre como nos vemos e como somos vistas – e toda a tensão daí gerada – se alinha ao que Teresa de Lauretis identifica como *tecnologias de gênero*, ou seja, estamos rodeados/as por uma série de dispositivos responsáveis pela construção da ideia de *homem e mulher*. As artes, a literatura, o cinema, as mídias em geral e os vários discursos que nos envolvem, o acadêmico inclusive, contribuem para reforçar a presença do estereótipo criado para diferenciar *mulher* de *homem*, voltado apenas para a questão do sexo biológico. Assim, a autora define as *tecnologias de gênero* pautadas pelas diferentes *tecnologias sociais*, entendendo que “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 2019, p. 126).

Nessa primeira série de poemas de *um útero*, me deparei com a materialização poética de uma investigação sobre o que é ser mulher. Sintonizada com suas experiências em torno de um fazer poético-investigativo, Angélica constrói, a partir de um olhar irônico e crítico, uma ‘vitrine’, apresentando ao/à

leitor/a performances femininas legitimadas por visões, preconceitos e discursos delineados por uma perspectiva patriarcal que se espalha pelas demais seções do livro. Ao repercutir aquilo que a sociedade entende como mulher, a poeta realiza, no nível das ideias, a configuração artificial que, segundo Monique Wittig, constitui as mulheres como um ‘grupo natural’. De acordo com essa autora:

a divisão criada pelos homens da qual as mulheres têm sido objeto é política e mostra que fomos reconstruídas ideologicamente como “grupo natural”. No caso das mulheres, a ideologia vai longe, uma vez que tanto os nossos corpos quanto as nossas mentes são produtos dessa manipulação. Nós fomos forçadas em nossos corpos e em nossas mentes a corresponder, sob todos os aspectos, à ideia de natureza que foi determinada para nós (WITTIG, 2009, p. 83).

Essa realização ideal, natural da mulher, presente nos poemas da série *uma mulher limpa*, deve ser encarada como um desafio desassociativo dos termos *mulher* e *mulheres*, pois põe em relevo certo questionamento da singularidade e, consequentemente, promove caminhos para o exercício da pluralidade. Ou seja, a leitura desses poemas pode fomentar discussões que possibilitam a (re)elaboração concreta de práticas em nosso cotidiano, inclusive, porque passaríamos a considerar que não existe *mulher*, a formação imaginária, o mito. O que existe, nesse sentido, são *mulheres*, reconhecidas como o “produto de uma relação social” (*idem*, p. 88).

Essa relação social, que (re)produz a ideia de mulheres, delineia a proposta de Lauretis ao apresentar uma abordagem atualizada das questões de gênero. A autora argumenta que, se a representação do gênero é a sua construção, paradoxalmente, a construção de gênero também se faz por meio de sua desconstrução. Penso que há, aqui, uma chave de leitura bastante produtiva para os poemas da série *uma mulher limpa*. Quando o

eu-lírico representa uma ‘ideia’ de mulher, está apresentando uma construção de mulher a partir de um discurso alinhado aos interesses patriarcais que legitimam o biológico como definidor de *mulher* e *homem*.

No entanto, ao mesmo tempo, o eu-lírico está propondo que várias ‘ideias’ de mulher – *mulheres*, então – possam surgir a partir da desconstrução dessa *mulher ideal*, mostrando a necessidade de irmos além da limitação biológica. São dois planos de leitura que, tratando de hábitos, associações e percepções, nos engendram como ‘femininas’. É o que Lauretis resume como “a experiência de gênero, os efeitos de significado e as autorrepresentações produzidas no sujeito pelas práticas, discursos e instituições socioculturais dedicados à produção de homens e mulheres” (2019, p. 142).

Amparada pelo caminho teórico desenhado até aqui, passo, então, à apresentação da análise de alguns poemas da série *uma mulher limpa*, do livro *um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas.

2.2 –

*porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa*

*há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava*

*porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa*

*há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa*

(FREITAS, 2013, p. 11)

Não só nos poemas de *uma mulher limpa*, de modo particular, mas também no livro como um todo, os versos livres, numa representação para ‘mulheres livres’, marcam o rompimento com os padrões clássicos de metrificação, subvertendo as formas poéticas tradicionais, que também podem ser vistas como uma representação das formas ‘canônicas’ de ser mulher. Os contrapontos entre *flexibilidade* – tudo o que pode ser feito com a palavra e tudo o que as mulheres desejam – e *rigidez* – como trabalhar com a palavra e como a sociedade espera que as mulheres sejam – dão o tom à forma e aos conteúdos de *um útero*, denunciando um universo confuso, problemático e violento em torno do que é ser mulher na atualidade colonizada brasileira.

Desde a leitura do primeiro poema – *porque uma mulher boa* –, imagino uma série de possíveis reações de leitores/as mais conservadores/as (nos costumes, mas liberais na economia). Esses/as que, como sempre, estiveram preocupados/as com a manutenção da organização canônica da língua, vão reclamar das letras minúsculas e da ‘falta’ de pontuação (seria isso poesia?); além disso, vão encasquetar com as repetições de *boa*, *limpa*, *braba* e *suja* (palavras com pouca poeticidade!). Por outro lado, leitores/as mais atentos/as, mais empáticos/as talvez ou mais desejosos/as de uma experiência plena com a palavra, vão ter seu olhar conduzido por algumas operações linguístico-discursivas cheias de significado, a partir das quais vamos confirmar o que já nos disse Carlos Drummond de Andrade: “Palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafia,/ aceito o combate” (2006, p. 100).

Ler os poemas de *um útero* não é uma luta vã. Sem pedir

licença ou dar qualquer aviso, o primeiro poema se inicia com uma explicação em uma sintaxe invertida, como se o eu-lírico tivesse a responsabilidade de proferir uma resposta, explicando uma definição de estado – “porque uma mulher boa/ é uma mulher limpa”. Impulsionei minha leitura ao questionar o papel da semântica positiva em torno de palavras como *boa* e *limpa*, afinal essas caracterizações dependem de muitas coisas – boa em que sentido?, limpa para quem? etc. Para que isso fique claro, o eu-lírico reforça essa explicação com uma condição – “e se ela é uma mulher limpa/ ela é uma mulher boa”. Essa estratégia cria, no poema, a representação de um ciclo sem fim de causa e consequência, reduzindo a mulher a duas características que só fazem sentido quando vistas em relação a um outro – limpa para o outro (usá-la?), boa para o outro (submetê-la?, subjugar-la?). Logo, essa ideia fomenta a percepção de que não há interesse em ver a mulher conectada consigo mesma, atendendo às suas demandas internas, pessoais, acolhendo, assim, a sua subjetividade, conforme argumenta a historiadora francesa Michelle Perrot:

Elas [as mulheres] são descritas, representadas, desde o princípio dos tempos, nas grutas da pré-história, onde a descoberta de novos vestígios das mulheres é uma constante, e chegando à atualidade nas revistas de peças publicitárias contemporâneas. Os muros e as paredes da cidade estão saturados de imagens de mulheres. Mas o que se diz sobre sua vida e seus desejos? (PERROT, 2013, p. 24).

A indagação de Michelle nos leva ao problema das imagens das mulheres, amplamente abordado por alguns/mas historiadores/as que pesquisam a Antiguidade e a Idade Média⁵⁵, chegando à conclusão de que há um grande silêncio delas – mas não *sobre* elas – nessas épocas. Ou seja, nesses períodos antigos, alcançar o olhar das mulheres é praticamente impossível,

55 Cf. Paul Veyne, especialmente *Les Mystères du gynécée*, e Georges Duby, com Michelle Perrot, *Imagens da mulher e Histórias das mulheres no Ocidente*.

já que elas se configuram como uma construção do imaginário dos homens. É essa ‘engenharia’ masculina que reduz as mulheres a espectadoras, em boa medida, submissas em si mesmas. A historiadora francesa deixa bem claro que as mulheres não representavam a si mesmas e, como ainda acontece hoje, eram/são representadas a partir do olhar que o homem lança-va/lança sobre elas. Um olhar que se esforça para nos reduzir e nos inferiorizar.

Posso dizer que o poema em tela traça uma imagem de mulher boa e limpa, de sua vida boa e limpa e da consequente negação de seus desejos – “não ladra mais, é mansa/ é mansa e boa e limpa”. Nesse sentido, o que Angélica pretende, com seus poemas, é exatamente problematizar o imaginário masculino que projeta, na sociedade, imagens estereotipadas e distorcidas do que é ou vem a ser mulher. Nesse sentido, na segunda estrofe, a seleção lexical de *patas*, *braba*, *suja* e *ladrava* remete a uma mulher *animalesca*, que não serve às relações sociais estabelecidas por não se encaixar no padrão esperado. Essa mulher *animalesca*, que dá latidos – o que pode ser lido como ‘aquela que grita desentoadamente’ ou que ‘fala sem sentido’ – contraria a ideia de *boa* e *limpa*, a mulher ideal.

Em síntese, nesse primeiro poema, os jogos antitéticos entre *braba* x *boa* e *braba* x *limpa* amparam uma visão de mulher que vai da animalização à falta de sentido de suas palavras e/ou pensamentos, reforçando um *status* de subalternidade intelectual. Nesse sentido, a ‘domesticidade’ da mulher se torna necessária para que ela se torne *mansa* e, conseqüentemente, *boa* e *limpa*, conforme se lê na quarta estrofe. Uma leitura feminista desse poema mostra sutilmente uma relação entre ‘limpeza’ e ‘apagamento’ das mulheres, possibilitando uma interpretação alinhada ao que bell hooks chama de silenciamento do *eros*, quando se impede “que a mente e o corpo sintam e conheçam o desejo” (HOOKS, 2013, p. 123). Afinal, às mulheres acaba sendo negado o exercício pleno de suas identidades, que, por sua vez, são balizadas por uma expectativa, invariavelmente, afastada da realidade íntima de cada uma de nós.

*uma mulher sóbria
é uma mulher limpa
uma mulher ébria
é uma mulher suja*

*dos animais deste mundo
com unhas ou sem unhas
é da mulher ébria e suja
que tudo se aproveita*

*as orelhas o focinho
a barriga os joelhos
até o rabo em parafuso
os mindinhos os artelhos*

(*idem*, p. 13)

É possível observar nos poemas de Angélica alguns ecos do que Michelle diz ao questionar a maneira pela qual as mulheres veem e vivem suas imagens. Segundo a historiadora, “Para elas [as mulheres], a imagem é, antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar” (2013, p. 25), impondo, inclusive, representações valorativas de um comportamento considerado padrão pela sociedade patriarcal. Nesse sentido, o exercício para nos reconhecermos nas imagens projetadas socialmente se torna extremamente doloroso, como é possível notar a partir do poema *uma mulher sóbria*.

Nesse poema, além de manter o par antitético *limpa x suja*, o eu-lírico apresenta o contraste *sóbria x ébria*, fundamental no inventário de representações femininas conflitantes proposto pela poeta. Aqui, a mulher ébria e suja tem aparência e essência condensadas em um *status* animal, irracional, selvagem – “dos animais deste mundo/ com unhas ou sem unhas/ é da mulher ébria e suja/ que tudo se aproveita”. Esse *status* é o elemento que legitima a ocorrência de qualquer tipo de violência em relação às mulheres que estão fora do padrão esperado socialmente. Ou seja, as mulheres ébrias e sujas podem ser ‘apro-

veitadas' por todos e, de qualquer forma, podem ser 'utilizadas' como objetos que estão a serviço de alguém, logo, a sociedade pode 'tirar proveito' dessas mulheres da mesma forma que um açougueiro separa as partes de um porco, pensando na bela feijoada que poderá ser cozida – “as orelhas o focinho/ a barriga os joelhos/ até o rabo em parafuso/ os mindinhos os artelhos” – e, depois, servida para o deleite dos escolhidos (os homens, é claro!). Ainda vale destacar que, em tempos de retrocessos sociais, o padrão social vai ficando cada vez mais difícil de ser alcançado, chegando ao ponto de que todas nós, mulheres sujas ou limpas, mulheres ébrias ou sóbrias, estamos suscetíveis aos mandos e desmandos do patriarcado pelo simples fato de sermos mulheres.

Também dá para notar que os poemas de Angélica são marcados por uma linguagem coloquial, sem requintes linguísticos, porém tramada por jogos de palavras que conduzem o/a leitor/a para preciosas ironias, como na última estrofe do poema comentado acima. A linguagem é direta, marcada pela ausência de pontuação, deixando os versos literalmente livres de qualquer obstáculo e, pela utilização de letras minúsculas, configurando um gesto quase banal do eu-lírico, como se as ideias que estão sendo apresentadas emergissem displicentemente à guisa de breves brincadeiras, aparentemente sem qualquer conexão com o mundo externo aos poemas. Há certo experimentalismo linguístico – como a utilização da língua do 'i' em “im itiri i di timinhi di im pinhi” (p. 59) – que aparece para reforçar aquelas visões que infantilizam a mulher, apresentando-a como incapaz, medíocre, boba. Ainda há a paródia, utilizada na retomada de cantigas de roda, cantigas populares e chistes, que também acaba remetendo ao universo infantil – “um biscoito te dei/ um biscoito pedi/ quem pediu um biscoito/ não está mais aqui” (p. 62).

A essa altura do campeonato, imagino que já esteja ficando claro que há, nos poemas de *uma mulher limpa*, uma força irreverente, revelada pelo eu-lírico, ao elaborar certas imagens

contrastantes do que é, segundo a sociedade, uma ‘verdadeira’ mulher. Nesse sentido, o significado do que é uma mulher vai se expandindo a cada poema. Uma multidão de mulheres e histórias se revela conforme a leitura avança. Esse exercício solitário e silencioso, inicialmente irônico, vai se tornando penoso e, ao mesmo tempo, catártico, quando ultrapasso o código impresso no papel e penetro nos códigos históricos, sociais e morais que (quase) me convencem de que há uma história única, certa e verdadeira para todas nós. Aqui aproveito para fazer referência a Chimamanda Ngozi Adichie, a qual mostra o perigo da história única. As reflexões dessa escritora nigeriana dizem que, ao longo dos tempos, “as histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar” (2019, p. 32). Acredito que essa é uma perspectiva bastante produtiva para lermos os poemas de Angélica e problematizarmos a construção de uma identidade única para todas as mulheres.

uma canção popular (séc. XIX-XX):

*uma mulher incomoda
é interdita
levada para o depósito
das mulheres que incomodam*

*loucas louquinhas
tantãs da cabeça
ataduras banhos frios
descargas elétricas*

*são porcas permanentes
mas como descobrem os maridos
enriquecidos subitamente
as porcas loucas trancafiadas
são muito convenientes
interna, enterra*

(*idem*, p. 15)

Empoderar e humanizar as mulheres pela via da ironia, do humor e do sarcasmo, problematizando a construção de uma identidade pautada pelos sopros da loucura e, por isso, pela incapacidade de gerirem sua própria vida, suas próprias ideias, seus próprios corpos: é disso que trata o poema *uma canção popular* (séc. XIX-XX). Nele encontramos dispositivos de linguagem que aguçam as reflexões sobre como as mulheres se veem e sobre como foram/são culturalmente vistas na sociedade ao longo dos tempos. Esse é um dos dois poemas de *uma mulher limpa* que se organiza a partir de um título. Sou levada a pensar que há dois elementos-chave aqui: a ocorrência da palavra *popular*, designando algo relacionado ao povo, partilhado pelo povo, legitimado pelo povo, e a definição exata de dois séculos fundamentais para as lutas feministas – (séc. XIX-XX). Logo, há um contraste entre o que está estabelecido para as mulheres e aquilo que elas querem construir para si na sociedade. Essa tensão apresentada no título entre repressão e liberdade/desejo vai se desequilibrando, ao longo do poema, através de escolhas lexicais que remetem à ideia de opressão, prisão e restrição, determinando, assim, pelo menos duas vias interpretativas que, na minha leitura, acabam se conectando e, conseqüentemente, configurando o papel e o lugar das mulheres em uma sociedade regulada pelo controle patriarcal.

Uma dessas vias se orienta pela palavra *depósito*, remetendo à mulher a ideia de que pode ser guardada, armazenada como um objeto ou, ainda, pode ser reservada para utilização posterior ou quando for do interesse de alguém que tenha a posse sobre ela. Destaco que não é qualquer mulher que será levada para o depósito – “uma mulher incomoda/ é interdita/ levada para o depósito”. Interessa ‘guardar’ as mulheres que incomodam, ou seja, aquelas que *atrapalham, perturbam, aborrecem*, pois, tal como crianças mal-educadas, precisam ficar ‘de castigo’. Já nessa primeira estrofe podemos inferir a mulher-objeto e a mulher-criança que, juntamente à mulher suja e à mulher ébria, precisam ser banidas do povo (já que são incontroláveis

e, por suas atitudes, vão acabar prejudicando o andamento ordenado e pacífico da sociedade).

Como se isso não bastasse, há outra via, ainda mais violenta, que se encaminha pela palavra *interditada*, a característica daquela que sofreu interdição – “1. Ato de interdizer; proibição, impedimento. 2. Privação judicial de alguém reger sua pessoa e bens. 3. Suspensão de funções ou de funcionamento” (FERREIRA, 2009, p. 1118). Essa segunda via, em especial pelas acepções 1 e 2, se ampara nos versos da segunda estrofe – “loucas louquinhas/ tantãs da cabeça/ ataduras banhos frios/ descargas elétricas” –, quando todo um campo semântico relacionado à loucura surge no poema. Destaco aqui o domínio discursivo da repressão, do isolamento e da ideia equivocada de cura, que prejudicou muitas mulheres ‘históricas’ ao longo da história. A escolha pelo diminutivo no primeiro verso reitera o tom paternalista, revestido de uma aparente afetividade, como se a sociedade, ao condenar as mulheres de loucas, estivesse ao mesmo tempo se desculpando, pois, afinal, elas são todas louquinhas, coitadas! Essa ironia é uma estratégia que expõe o discurso repressivo, numa tentativa de abalar suas estruturas desde o seu interior. Essa espécie de denúncia ganha muita força com a enumeração direta de métodos corretivos que vão se tornando cada vez mais violentos, inclusive a ausência de pontuação contribui para uma sensação intensificada das agressões perpetradas.

Na terceira estrofe, o verso “são porcas permanentes”, além de configurar uma relação referencial direta entre mulheres e porcas, suscita a ideia de que, apesar dos métodos violentos, não há como ‘corrigir’ as mulheres que são mantidas em um *status* permanente de incômodo. Os versos “as porcas loucas trancafiadas/ são muito convenientes” engendram a representação completa para mulheres, confirmando que são porcas e loucas, logo precisam ficar permanentemente trancafiadas (daí é conveniente tê-las, do contrário são muito inconvenientes essas bisbilhoteiras – “mas como descobrem os maridos/ enriquecidos subitamente” – é preciso dar um jeito nelas!).

Considerando que “[o] corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado” (PERROT, 2013, p. 76), a situação apresentada no poema atinge seu auge no último verso – “interna, enterra” –, a partir do qual a via da interdição se dilui, em um jogo paronomástico. Se a mulher é depositada, trancafiada, interditada, posso pensar que ela esteja, de certa forma, enterrada. Também posso pensar que o desejo e a necessidade de subjugar as mulheres, atitudes motivadas por uma conduta puramente machista, são tão fortes que a única forma de dominá-las, de possuí-las, é *matando-as* – pode parecer uma leitura um tanto forçada, mas é bastante coerente se considerarmos os dados que demonstram o aumento de casos de feminicídio no Brasil. Só em São Paulo, os feminicídios aumentaram 44% nos primeiros oito meses de 2019⁵⁶.

*uma mulher gorda
incomoda muita gente
uma mulher gorda e bêbada
incomoda muito mais*

*uma mulher gorda
é uma mulher suja
uma mulher suja
incomoda incomoda
muito mais*

*uma mulher limpa
rápido
uma mulher limpa*

(*idem*, p. 16)

Pode-se matar uma mulher de várias formas, afinal, propor – e garantir – que nos encaixemos em determinados padrões de beleza, limpeza, pureza, decência e obediência é a forma mais tenaz que a sociedade encontrou para matar metaforicamente uma mulher ao longo dos tempos. Isso porque

56 Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/24/opinion/1571868956_647096.html. Acesso em 12 jan. 2020.

“a mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo vestido ou nu. A mulher é feita de aparências” (PERROT, 2013, p. 49). Valendo-se da estrutura de ditados e/ou cantigas populares – “uma mulher gorda/ *incomoda* muita gente/ (...) uma mulher suja/ *incomoda incomoda*/ muito mais” – o poema em análise acaba reforçando um estereótipo ao sumarizar características da mulher que não são aceitas pela sociedade – *a gorda, a que incomoda, a bêbada, a suja*. Há, aqui, uma gradação que, somada à repetição do verbo incomodar, provoca um desespero configurado na necessidade do eu-lírico que clama por “uma mulher limpa/ *rápido*/ uma mulher limpa”. É, pela via da ironia, que a poeta constrói, mais uma vez, a provocação em torno da aparência das mulheres.

O poema *uma mulher gorda* se configura em uma inquietação e, por isso, reforça o tom mais reflexivo de *um útero*, mas não menos ativista ou menos panfletário. É uma outra forma ou, ainda, mais uma forma de expressão e de compartilhamento de reflexões. Leio esses poemas como se percorresse um longo e dolorido caminho, que vem sendo pavimentado por uma noção de feminino, ou de comportamentos de mulher, muitas vezes, inventados, criados, puras convenções. Aprendemos desde pequeninhas como devemos nos comportar para nos tornarmos boas mulheres, respeitáveis, castas, boas mães, boas esposas. É por isso que a poeta colocou as mulheres dos poemas em situações com as quais muitas de nós já não concordamos mais; são situações que, para muitas de nós, já não têm sentido. Essa é a forma de ironizar que Angélica encontrou e que, talvez, não tenha sido alcançada por alguns/mas de seus/as leitores/as (considerando aqueles/as mais ilustrados/as!).

Ainda pensando sobre a nossa capacidade de percepção das ironias e o repúdio/medo que *um útero* provocou em certo público leitor, encaminho, a seguir, algumas notas de leitura referentes ao último poema selecionado para estas análises.

*era uma vez uma mulher que não perdia
a chance de enfiar o dedo no ânus*

no próprio ou no dos outros

*o polegar, o indicador, o médio
o anular ou o mindinho*

sentia-se bem com o mindinho

*nos outros, era sempre o médio
por ela, enfiava logo o polegar*

não, nenhuma consequência

(idem, p. 23)

Deixei o poema *era uma vez uma mulher que não perdia* para o final porque considero que ele carrega a essência do livro, ao materializar, pela via da palavra, a ideia de um ‘murro’, um ‘soco’. Logo, o poema reforça o título do livro – *um útero é do tamanho de um punho* –, remetendo ao que se pode fazer com um punho cerrado. Podemos partir para a luta. E, como estamos tratando de literatura, leitura e palavra, é exatamente isso que Angélica faz em seus poemas – ou, pelo menos, provoca com eles: a poeta parte para a luta e nos convida a lutarmos juntas (e juntos!).

A partir de um primeiro verso desprezioso, quase infantil por remeter aos contos de fada – “era uma vez uma mulher que não perdia” –, a polidez verbal característica da mulher boa, limpa, sóbria, que não incomoda é rompida. Angélica opta, sarcasticamente, pelo emprego da palavra *ânus*, marcando discursivamente a livre busca pelo prazer ao mesmo tempo que explora as possibilidades de uso do próprio corpo para atingir ou reconhecer o prazer, assunto ainda tabu no século XXI.

Há, porém, uma significação simbólica do dedo no ânus das outras pessoas, uma representação da falta de interesse em relação à opinião alheia. Essa é uma percepção muito

emblemática, considerando o ponto de partida destas notas de leitura – a moção de repúdio da Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina. Angélica não está muito interessada na opinião de certos/as leitores/as. Seu interesse, enquanto poeta, é revelar as percepções conservadoras e, por isso, hipócritas da nossa sociedade. O poema em análise se configura em uma transgressão ou, pelo menos, em um questionamento da regulação social. Ou seja, muitas verdades são construídas para que as mulheres sejam catalogadas em uma hierarquia rígida, mantida, no entanto, por uma série de sutilezas, problematizadas ao longo de *um útero*.

O último verso – “não, nenhuma consequência” – sugere certo diálogo, associado, talvez, a um convite a uma postura não sujeitada das mulheres. Isso nos remete ao fato de que, quando nos apropriamos das ações, da voz, dos espaços de poder, estamos mostrando que tudo isso resulta de uma intensa luta, muito presente e ainda necessária nos dias de hoje. Nesse sentido, se o poema acima parece ruim, feio e/ou ofensivo, é porque há um grande emaranhado de ideias preconcebidas e naturalizadas em torno das mulheres – e por que não da própria ideia de poesia? –, deslocando seus corpos, suas mentes e, sobretudo, as ideias em relação ao que é ou pode ser o feminino, para um espaço amorfo, quase imaterial, onde a condição de ser mulher nos faz vagar entre a invisibilidade e a subjugação.

3 DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises aqui apresentadas, encaminhei essas notas de leitura no intuito de contribuir com o debate em torno de *um útero é do tamanho de um punho*, justamente porque considero que os poemas de Angélica Freitas desacomodam os/as leitores/as, para o bem e para o mal, levando-os/as a uma intensa experiência capaz de fazê-los/as (re)pensar sobre a naturalização de estereótipos, comportamentos e identidades.

O fato de termos um livro estruturado em torno do eixo temático mulher(es) como foco de leitura e discussão em esco-

las e universidades, remete-me imediatamente a uma questão levantada por Virginia Woolf, bastante pertinente no contexto atual: “A educação não deveria aflorar e fortalecer as diferenças em vez das similaridades?” (2014, p. 126). Ou ainda, pelas vias da conscientização, a educação não deveria, como desejou Paulo Freire (2005), alcançar as fronteiras mais profundas do humano? O livro de Angélica alcança esse debate sobre o pleno exercício da pluralidade humana, especificamente no que se refere às diversas possibilidades de ser mulher; discussão necessária a certa educação que pretende conscientizar e politizar acerca das contradições de um mundo compartilhado por mulheres e homens.

Ao finalizar esse texto, espero ter deixado claro que a importância de uma investigação sobre o que é ser mulher em uma sociedade colonizada – eixo fundante do projeto poético de *um útero* – já configura, por si só, argumento suficiente para a garantia da adoção, da leitura e da discussão do livro de Angélica em espaços pedagógicos, alinhados com a discussão de questões como assédio moral e sexual, disparidade salarial, padrões inatingíveis de beleza e outras tantas formas de violência vivenciadas pelas mulheres brasileiras.

Os poemas de Angélica escrutinam representações ora plurais, ora fragmentadas, ora dilaceradas, que nos convidam a refletir sobre como os processos de construção das identidades podem ser instáveis, deslocados, inconstantes e que, por isso, não devemos nos limitar às práticas reguladoras, mas, sim, precisamos ter consciência de que estaremos sempre inseridos/as nelas. É só retomarmos o poema *uma canção popular* (séc. XIX – XX) para lembrarmos que a loucura, a histeria e o descontrole – que ainda hoje tentam atribuir ao corpo feminino – fazem parte de um projeto de significados forjado para, se não impedir, dificultar a presença das mulheres nos mais variados espaços sociais.

Logo, ler os poemas de Angélica se torna uma estratégia para rompermos, incessantemente, os limites desses significados, elaborando conexões entre uma visão privada/individual/

subjetivada e uma visão pública/coletiva/objetificada do corpo da mulher: o que se espera da mulher; o que é bom e o que é ruim no comportamento de uma mulher; quais as consequências disso tudo na vida das mulheres. Após a mulher ser submetida a preconceitos velados e ‘elogios’; após ter seus hábitos e medos analisados de forma impiedosa, a leitura dos poemas de *um útero é do tamanho de um punho* nos leva a concluir que tudo o que se espera de uma mulher ainda é decidido antecipadamente por um conjunto de ideias preestabelecidas socialmente. Nos resta, então, a ironia cáustica de Angélica Freitas como resistência.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2009.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREITAS, A. **um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HOOKS, b. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 113-123.

LAURETIS, T. de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2013.

WITTIG, M. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 83-92.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

A resistência feminina em Noémia de Souza

Paulo Sergio Gonçalves⁵⁷

*Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros
[mundos
quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos,
de delírios e feitiçarias ...
Teus encantos profundos de África.*

Noémia de Sousa, **Negra** (1949)

1 INTRODUÇÃO

Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, houve uma intensificação significativa nos anseios por libertação de povos colonizados. Em África Portuguesa, com o leve enfraquecimento das questões coloniais devido ao advento do término da grande guerra, surgem incipientes movimentações contrárias aos planos do aparelho colonial comandado por António de Oliveira Salazar.

A Casa dos Estudantes do Império, com uma de suas unidades (a maior delas) em Lisboa, foi fundada oficialmente em 1944⁵⁸ e resistiu até o ano de 1965. A iniciativa da criação de tal estabelecimento se deu pelo motivo de os estudantes ultramarinos, vindos à Metrópole⁵⁹, terem, anteriormente, criado

57 Professor de Redação Instrumental/Língua Portuguesa da Faculdade Estácio de Sá de Porto Alegre/RS. Graduado em Letras Português/Inglês (SECAL/PR). Mestre em Letras/Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorando em Letras/Estudos de Literatura pela mesma IES. E-mail: profpaulosg@gmailcom e/ou profpaulosg25@outlook.com

58 Embora tenha tido um início extra oficial em 1943, sua fundação oficial se deu no ano de 1944. Na marca existente na calçada em frente ao prédio onde a casa funcionou, em Lisboa, a data gravada é de 1963.

59 Normalmente iremos encontrar a palavra “Metrópole” grafada com a letra maiúscula e a palavra “colônia” grafada com letra minúscula, talvez por um

agregações que levavam o nome de suas respectivas colônias⁶⁰. Com o receio dessas agregações se fortalecerem politicamente, a intenção do governo de Salazar foi criar apenas um lugar onde todos pudessem conviver vigiados pela mão opressora do Estado português, assim nasceu a Casa dos Estudantes do Império.

Depois de quatro anos de sua criação, exatamente no ano de 1948, dentro da Casa dos Estudantes do Império, nasce o Boletim Mensagem, um veículo de comunicação criado para divulgar os acontecimentos sociais e culturais daquele lugar. Também eram publicados poemas e textos dos alunos ultramarinos. Sua primeira publicação ocorreu no mês de julho de 1948 e sua última edição foi em fevereiro de 1964. O Boletim Mensagem, além de se tratar de um documento de cunho informativo, também era um instrumento cultural, pois em suas edições apareciam publicações de poemas e críticas criadas pelos alunos ultramarinos. Dessa forma é que surgiram os primeiros textos de anseio nacionalista na Casa dos Estudantes do Império.

É válido salientar que a maioria dos textos publicados no Boletim Mensagem são de autoria masculina, sendo que em todas as publicações, apenas 17 mulheres fizeram parte entre os participantes, um número bem reduzido se levarmos em consideração as poucas publicações de cada uma dessas mulheres. São elas Noémia de Souza e Ana Pereira do Nascimento, Vera Micaia (um outro nome que assinava Noémia de Souza), Marília Santos, Alda Espírito Santo, Manoela Margarido, Alda Lara, Inácia de Oliveira, Ermelinda Pereira Xavier, Maria Natália Antunes, Leonor Gil, Maryse Taveira, Lília da Fonseca, Irisalva Nunes Moita, Marilisa, Noémia Gabriela Távira e Maria João Abranches e a participação da ucraniana naturalizada

apontamento de superioridade colonial.

60 Casa dos Estudantes de Angola, casa dos Estudantes de Moçambique, casa dos Estudantes da Guiné e Cabo Verde (São Tomé e Príncipe, por ter uma pequena participação em termos de número de estudantes, sempre se associava aos estudantes de Cabo Verde e de Guiné Bissau).

francesa Nina Gourfinkel. Embora, também, percebamos a ausência ou a escassa presença feminina nas Antologias Poéticas que foram publicadas de forma anexa ao Boletim Mensagem da Casa dos Estudantes do Império, não se pode negar a importante participação feminina com seus textos revolucionários de resistência e de nacionalismo. Dentre tantas personalidades importantes para a conquista das independências das colônias africanas de língua portuguesa e para o nascimento do sentimento de nacionalismo, este ensaio tem a intenção de analisar dois poemas da poetisa moçambicana Noémia de Souza que, juntamente com a santomense Alda Espírito Santo, destaca-se pelo cunho de convocação e de despertar de seus poemas.

2 NOÉMIA DE SOUZA

Carolina Noémia Abranches de Sousa nasceu em 20 de setembro de 1926 e tinha como pai um funcionário público com ascendência lusitana e goesa. Sua mãe era filha de um caçador e negociante alemão juntamente com a filha de um chefe tribal da etnia *rhonga*⁶¹. Segundo Alós (2011), após a morte de seu pai, quando a poetisa tinha apenas 8 anos, Noémia e sua família atravessaram sérios problemas financeiros, o que a obrigou a trabalhar aos 16 anos de idade e, mesmo assim, ela continuava seus estudos na Escola Técnica. Noémia de Sousa era jornalista e faleceu no ano de 2002.

Podemos observar em Noémia de Sousa a inauguração da “cena literária moçambicana”, como afirma Secco (2018). A poetisa produziu 46 poemas entre 1948 e 1951 que circularam em vários jornais⁶² da época, mas, somente em 2001, sua obra foi reunida no único livro intitulado *Sangue Negro*.

61 A etnia *rhonga* é a mais numerosa da região de Maputo, capital de Moçambique.

62 Jornais como *O Brado Africano*, *Itinerário*, *Msaho*, *Moçambique* 58, *Mensagem* (CEI), *Vértice*. Em antologias, está incluída em *Poesia de Moçambique*, Lisboa, 1951; *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Lisboa, 1953; *Poetas de Moçambique*, Lisboa, 1960; *Poetas de Moçambique*, Lisboa, 1962, *Antologia temática da poesia Africana*, 1976, além de antologias publicadas em Paris, Argel, São Paulo, Londres, Estocolmo (LEITE, 2012, p. 92).

Foi por meio do poema “Canção Fraternal”, publicado no *Jornal da Mocidade Portuguesa*, em Moçambique, que Noémia de Sousa foi condenada ao exílio, tendo sido enviada a Lisboa, momento no qual participou da Casa dos Estudantes do Império, no ano de 1951. O poema causador de sua condenação fala dos anos de escravidão e das condições subalternizadas vividas pelo negro africano condenado ao sistema opressor colonial. Pode ser afirmado, então, que a poetisa moçambicana Noémia de Sousa demonstrava, desde o princípio de sua escrita poética, a preocupação em posicionar-se de modo a provocar uma conscientização diante das situações de opressão em que seu povo vivia. A poetisa obtinha um posicionamento pan-africano, mostrando lucidez ao se colocar na linha de frente como porta-voz não só do negro africano, mas de toda a África e do negro da diáspora.

Quando se fala em mulheres africanas, principalmente naquelas que frequentaram e participaram dos movimentos pela libertação de seus países na Casa dos Estudantes do Império, devemos deslocar nosso olhar para uma condição peculiar da condição feminina. Nesse ponto, é necessário deixar claro que as linhas em que busco discutir e navegar pelas teias desse assunto são escritas por um homem, negro e que sabe que suas limitações masculinas podem intervir na elucidação de signos e percepções advindas da natureza feminina da mulher africana. Pretendo aqui, conforme salienta Ribeiro (2017), falar do lugar ao qual pertencço, para que assim sejam entendidas as realidades que possam estar implícitas. Por isso, busco beber na fonte de mulheres e de teóricas que, além de estarem perfeitamente colocadas em seu local de fala, esclarecem muitos pontos que a masculinidade possa obscurecer em meu ponto de vista.

Retomando o pensamento e trazendo a reflexão de Laura Cavalcante Padilha (2004a, p. 255), reitero que a mulher africana, embora estivesse submetida a um lugar de subordinação, ocupou um papel reconhecidamente importante nas sociedades africanas, tendo bastante representatividade, em particu-

lar e de maneira mais forte, à etnia banto.

Toda essa valorização feminina, com o passar do tempo e com a chegada dos colonizadores, acabou por perder força e fez com que os povos africanos passassem de matriarcais para patriarcais, assunto que não devo discutir neste ensaio, mas que, com certeza, trouxe as consequências que findaram num reduzido número de mulheres intelectuais reconhecidas na formação do cânone⁶³ das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Outro motivo que realmente contribuiu para que a mulher africana, particularmente a mulher negra, tenha sofrido um certo apagamento é, justamente, o fator de escolarização. Padilha (2004a) segue nos mostrando que “só as brancas tinham acesso ao chamado vetor alto da cultura, devido ao fato de lhes ser facultado o processo de escolarização como um todo, aí incluído, algumas vezes, o nível superior de ensino”. É daí que provém, conclui-se, o baixo número de participações femininas tanto na Casa dos Estudantes do Império quanto nas Antologias por lá produzidas. Outro fator é o que mostra Chiziane (2016), ao afirmar que:

No nível de tradições e religiões, já existe um menu daquilo que a mulher deve pensar. Pensar em cozinhar, em se pentear bem, mas ter liberdade para pensar outra coisa fora da casa e das obrigações familiares não é muito comum. Muitas sociedades não permitem, e as mulheres acabam ficando confinadas nesse mundo pequeno (CHIZIANE, 2016).

É um fenômeno claro da supremacia masculina impedir, dificultar e, até mesmo, julgar socialmente desnecessário que a mulher frequente os estabelecimentos de ensino naquela

63 Laura Cavalcante Padilha em seu artigo de nome “Bordejando a margem: (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças” fala da formação de um cânone literário africano de língua portuguesa a partir das antologias, a pesquisadora mostra que “antologizar significa trazer para o cânone, pois, por esse gesto, há um processo de reconhecimento no qual subjaz uma forma escamoteada de sacralização qualquer”, (2004a, p. 256).

época. Ainda levando em consideração as pesquisas de Padilha (2004a), podemos facilmente perceber essa realidade ao consultarmos o primeiro *Boletim Mensagem*, datado em julho de 1948, onde percebe-se o texto “Os colonizadores do século XX” (LARA, 1948), de autoria de Alda Lara, uma angolana branca que cursava medicina. Tal texto era o conteúdo de uma palestra de saudação aos novos estudantes proferida por Alda Lara.

Diante de todas essas particularidades, depois de situar a Casa dos Estudantes do Império e a época em que Noémia de Sousa passou por aquela instituição, partirei para a análise de alguns poemas de resistência, de posicionamento e de militância, do qual Noémia de Sousa mostra a importância que teve como mulher no desencadeamento do sentimento de pertença e de nacionalismo, não só de seus conterrâneos moçambicanos, mas dos povos das outras colônias⁶⁴ portuguesas africanas também.

3 DEIXA PASSAR O MEU POVO

O poema “Deixa passar o meu povo” (SOUSA, 2018, p. 48), além de ter sido publicado em jornais da época, é um dos que foram elencados na obra *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1982), uma antologia produzida pelo poeta santomense Francisco José Tenreiro e pelo angolano Mário Pinto de Andrade. Na referida antologia, Noémia de Sousa aparece com dois poemas e Alda Espírito Santo tem uma participação com um poema. Logo no título do poema, observa-se o delineamento de um espaço que gesta e busca pela convocação do povo à luta, como afirma Fonseca (2004).

Datado de 1950, o poema apresenta uma total consciência da poetisa em relação aos acontecimentos que permeavam a situação do negro pelo mundo afora. O sujeito poético, que às vezes se confunde com a própria autora, fala e canta a partir de uma morada simples em Moçambique, onde ouve o som vindo da América. A poetisa declara a sintonia com os acontecimen-

64 Guiné-Bissau, Angola, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe.

tos que envolvem o negro americano por meio do movimento *Harlém Renaissance*. Também deixa claro em seu poema o que Ana Mafalda Leite (2012, p. 94) aponta quando nos diz que, em muitas obras poéticas africanas, a questão sacrificial se faz presente por meio de figuras discursivas das Sagradas Escrituras. No caso desse poema, o sujeito poético faz coro com a música gospel vinda da América, e juntamente com essa, canta seu grito de anseio pela libertação:

Noite morna de Moçambique
e sons longínquos de marimbas chegam até mim
— certos e constantes —
vindos não sei de onde.
Em minha casa de madeira e zinco,
abro e deixo me embalar...
Mas vozes da América remexem-me a alma e os nervos
(SOUSA, 2018, p. 48).

Na próxima estrofe, o eu-poético cita claramente os nomes de Marian Anderson, contralto negra americana famosa por se tornar a primeira estrela de ópera americana. Fala de Paul Robeson, um famoso ator, atleta, cantor e ativista americano, conhecido também por ter sido o primeiro negro a interpretar Otelo na Broadway. São símbolos da resistência negra na diáspora. Ela os chama de *spirituals* negros, trazendo alusões, voltando a citar Leite (2012), ao tema da terra prometida, pois a letra de *Let my people go* entoada tanto por Marian quanto por Robeson fala da epopeia bíblica de Moisés em busca de Canaã, a terra prometida. Aqui, o sujeito poético é provocado pelas vozes americanas a despertar para a conquista de sua terra prometida. Em seguida, o eu lírico declara a sua emoção e se entrega como instrumento e, é muito importante salientar, das duas vozes que cantam nas Américas, declara que Marian é que a ajuda; logo, a voz negra feminina não é citada por acaso.

E Robeson e Marian cantam para mim
spirituals negros de Harlém.

“Let my people go”
- oh deixa meu povo passar,
deixa passar o meu povo! –
dizem.
E eu abro os olhos e já não posso dormir.
Dentro de mim, soam-me Anderson e Paul
e não são doces vozes de embalo.
“Let my people go”!

Nervosamente,
eu sento-me à mesa e escrevo...
Dentro de mim,
Deixa passar o meu povo,
“oh let my people go...”
E já não sou mais que instrumento
do meu sangue em turbilhão
com Marian me ajudando
com sua voz profunda — minha irmã! (*ibidem*, p. 48).

É muito nítida em Noémia de Sousa a presença da emoção e da entrega espiritual, daí a sua sensibilidade na comparação da conquista de sua terra com a passagem bíblica cantada pela voz negra de Paul Robeson e Marian Anderson. Trazendo o apontamento de Padilha (2004b), percebemos no plano estético que seus versos nos mostram claramente esse turbilhão emocional quando visualizamos versos ora longos e ora curtos, com surpreendentes cortes em sua composição rítmica, característica em toda a sua obra poética, sendo mais um exemplo de resistência. Dessa forma, Noémia de Sousa deixou um legado muito importante para as poetisas contemporâneas. Percebe-se, então, conforme afirma Araújo (2006), que Noémia de Sousa propõe um diálogo com a cultura afro-americana através de uma intertextualidade com o texto bíblico.

Ainda visitando os estudos de Padilha (2004b), observa-se que a poesia de Noémia significa, também, um gesto de denúncia do “vazio histórico no qual ela está imersa”. A pesquisadora continua quando diz que nos poemas de Noémia se intensifica “um novo processo de subjetividade”. Segue Noémia:

Escrevo...

Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.
Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado
e revoltas, dores, humilhações,
tatuando de negro o virgem papel branco.
E Paulo, que não conheço,
mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique,
e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças⁶⁵,
algodoais, o meu inesquecível companheiro branco
E Zé — meu irmão — e Saúl,
e tu, Amigo de doce olhar azul,
pegando na minha mão e me obrigando a escrever
com o fel que me vem da revolta.
Todos se vêm debruçar sobre o meu ombro,
enquanto escrevo, noite adiante,
com Marian e Robeson vigiando pelo olho luminoso do rádio
— “let my people go
oh let my people go!” (*ibidem*, p. 48).

O poema termina rememorando novamente os sons de lamentos vindos do Harlém e citando os “vultos familiares” que a visitam como se estivessem esperando por uma ação dela. Deixa claro que sua missão é se posicionar, convocar. Aqui, também, o sujeito poético canta a resistência contra a assimilação, exaltando a música negra em contraponto com Strauss:

E enquanto me vierem de Harlém
vozes de lamentação
e meus vultos familiares me visitarem
em longas noites de insônia,
não poderei deixar-me embalar pela música fútil
das valsas de Strauss.
Escreverei, escreverei,
com Robson e Marian gritando comigo:
Let my people go,
OH DEIXA PASSAR O MEU POVO! (*ibidem*, p. 48).

65 Magaiça é uma antiga denominação dos emigrantes moçambicanos que iam trabalhar paras as minas na África do Sul.

4 SE ME QUISERES CONHECER

No poema de título “Se me queres conhecer” (SOUSA, 2018, p. 40), escrito em 25 de dezembro de 1949, observamos o sujeito poético mostrando um posicionamento firme contra a condição colonial. O poema publicado no livro *Sangue Negro* (2018), além do *Boletim Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império, leva o seu leitor a um prelúdio de guerra.

Tal posicionamento beligerante não é uma conduta exclusiva de Noémia de Sousa – outras poetisas que também frequentaram a Casa dos Estudantes do Império demonstraram uma intenção de levante de conscientização que desembocaria, caso necessário, numa guerra em busca de suas liberdades. Conforme Padilha (2004b, p. 117), Alda Espírito Santo, poetisa santomense, carregava em seus poemas, de forma crua e direta, temas como o massacre, a guerrilha e o martírio, com isso, a pesquisadora nos mostra que, no caso de Noémia de Sousa, seus poemas declaram “a guerra como desejo e urgência histórica”.

Ao convidar o leitor de seus poemas para que a conheça, o sujeito poético projeta a sua voz, convocando as tradições e corporificando a terra moçambicana na existência feminina da poetisa. Então, demonstra a importância da mulher moçambicana (e africana) que luta pelo rompimento dos limites que a subjugam e a impedem de acessar o campo das letras. Além disso, e conforme Botoso (2018), a poetisa teve e tem, em seus poemas, uma forte contribuição social e política para todo negro africano e da diáspora.

Se me quiseses conhecer,
estuda com os olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um desconhecido irmão maconde⁶⁶
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte (SOUSA, 2018, p. 40).

66 Maconde ou Makonde é o indivíduo pertencente ao grupo étnico bantu da região de Cabo Delgado, na região nordeste de Moçambique e sul da Tanzânia.

Percebe-se, na estrofe a seguir, que a preocupação do sujeito poético, que é claramente feminino, evidencia que as mulheres são elementos de sustentação, conforme nos garante Padilha (2004b). Assim, o eu-lírico traz um chamado quando exemplifica a terra de África com seu corpo e de suas iguais, como já fez em outros de seus poemas. Aqui, ela desvenda quem realmente é, colocando-se no lugar de África. Podemos perceber que, por trás de seus versos, existe toda uma representatividade de resistência da submissão feminina imposta pelo regime patriarcal, não só colonialista, mas também tradicional africano. Laura Cavalcante Padilha (2004b) ainda nos fala da “devastação que se apresenta em todo o seu dimensionamento trágico” na voz poética de Noémia de Sousa, a qual apresenta “poemas com versos soltos que se desdobram com frequência e em ritmo frenético”.

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em feridas de angústia,
mãos enormes, espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos chicotes da escravatura...
Torturada e magnífica,
altiva e mística,
África da cabeça aos pés,
— ah, essa sou eu: (*ibidem*, p. 40).

O sujeito poético de Noémia de Sousa, nesse poema, convoca as etnias de Moçambique no sentido de unificação. Usando a 1ª pessoa, o sujeito poético traz para seu corpo feminino a corporificação de África e de Moçambique da terra, assumindo a responsabilidade de ter em suas entranhas o passado e o presente da terra onde se vive. Assim, percebe-se que a “moçambicanidade se confunde com a própria poeta e a define”, de acordo com a observação de Tutikian (2020).

Se quiseres compreender-me
vem debruçar-te sobre minha alma de África,
nos gemidos dos negros no cais
nos batuques frenéticos dos muchopes⁶⁷
na rebeldia dos machanganas⁶⁸
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite dentro... (*ibidem*, p. 40).

Ainda, o eu lírico declara não ser mais um simples pedaço de carne congelado pela revolta. Nesse ponto, clama pela conscientização, trazendo ao mesmo tempo a memória dos gritos sufocados e congelados de esperança. É o conflito entre a memória e a história de que Sarlo (2007) nos fala.

E nada mais me perguntes,
se é que me queres conhecer...
Que não sou mais que um búzio de carne,
onde a revolta de África congelou
Seu grito inchado de esperança (*ibidem*, p. 40).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A voz poética de Noémia de Sousa apresenta um grau de interioridade e de denúncia que propõe, pelos relatos e pelas reivindicações que apresenta, uma busca de consciência, por parte do negro africano e da diáspora, de uma condição colonialista mais próxima da realidade. Em seus versos, a poetisa busca trazer à tona toda a problemática que envolve as questões coloniais, mas a partir de um posicionamento feminino, sem, com isso, contribuir para a proliferação de uma espécie de neocolonialismo intelectual com “sistemas de representação negociados”, conforme nos afirma Spivak (1994), ou seja,

67 Muchope é o indivíduo de origem chope, etnia do norte da província de Gaza, sul de Moçambique.

68 Machangana é o indivíduo pertencente ao grupo étnico bantu (changanas ou xanganas) da província de Gaza, região sul de Moçambique.

Noémia não negocia sua posição.

Assim como no caso de outras poetisas africanas, Noémia de Souza teve que romper a membrana do machismo frente aos posicionamentos políticos da época, ela mesma afirmou em uma entrevista a Nelson Saúte que se não tivesse surgido um Augusto dos Santos Abranches em sua trajetória, talvez permanecesse desconhecida (MENDONÇA, 2018). Seus poemas, marcantes e denunciadores, mostram quão fortes e necessárias foram as posições que ela decidiu tomar ao trazer para seu sujeito poético a representação feminina.

REFERÊNCIAS

ALÓS, A. P. Uma voz fundadora na Literatura moçambicana: a Poética negra Pós-colonial de Noémia de Sousa. **Todas as letras**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 62-70, jan. 2011. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/4008>. Acesso em 12 jan. 2020.

ARAÚJO, M. M. J. C. de. Francisco José Tenreiro e Noémia de Souza: um diálogo com as vozes negro-americanas de Harlem. In: ZILBERMAN, R.; MACEDO, H. (comp.). **Veredas**: revista da Associação Internacional de Lusitanitas. 7. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. Cap. 1. p. 41-51.

BOTOSO, A. A Literatura Africana de Autoria Feminina: Vozes Moçambicanas. **Macabéa**: Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 7, n. 1, p. 156-182, jan./jun. 2018. Semestral.

CHIZIANE, P. Primeira Romancista de Moçambique diz não ter liberdade para escrever como um homem: 'Somos prisioneiras'. [Entrevista concedida a] Ingrid Fagundez. **BBC News**. São Paulo, 2016. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37734763>. Acesso em 10 ago. 2020.

FONSECA, M. N. S. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, jul. 2004. Semestral.

LARA, A. "Os colonizadores do Século XX". **Mensagem**: Circular dos Serviços de Cultura da Casa dos Estudantes do Império, Lisboa, n. 01, p. 02-10, jul. 1948.

LEITE, A. M. **Oralidades e escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. 320 p.

MENDONÇA, F. Moçambique, lugar para a Poesia. In: SOUZA, N. de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2018. p. 183-194.

PADILHA, L. C. Bordejando a margem: (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 253-266, jul./dez. 2004a. Semestral.

_____. Dois Olhares e uma guerra. **Revista crítica de ciências sociais**, Coimbra, v. 1, n. 68, p. 117-128, abr. 2004b. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1087>. Acesso em 13 jan. 2020.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SECCO, C. L. T. Noémia de Sousa, a grande dama da poesia moçambicana. In: SOUSA, N. de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2018. p. 11-18. (Vozes da África). Prefácio.

SOUSA, N. de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2018. (Vozes da África).

SPIVAK, G. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e Impasses**: O Feminismo como Crítica da Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205. Tradução de Patrícia Silveira de Farias.

TENREIRO, F. J.; ANDRADE, M. P. de. **Poesia negra de expressão portuguesa**. Lisboa: Editora África - Literatura, Arte e Cultura, 1982. p. 47-52. (Para a História das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa). Direção, orientação e organização de Manuel Ferreira.

TUTIKIAN, J. Paisagem com Janela dentro. **AML**, 2020. Disponível em <https://cesa.rc.iseg.ulisboa.pt/anamafaldaleite/paisagem-com-janela-dentro/>. Acesso em 10 ago. 2020.

Transcendendo fronteiras: Elizandra Souza e a (r)existência feminina na literatura marginal-periférica

Francine Vargas⁶⁹

1 INTRODUÇÃO

De acordo com Dalcastagnè (2005), o perfil predominante dos escritores da literatura contemporânea é masculino e, nesse cenário, as mulheres negras ocupam uma posição subalterna ou marginalizada nas narrativas. Elas compõem o grupo que menos publica livros no Brasil, sendo que somente 2,7% são narradoras e 5,8% protagonistas dos romances. A literatura da periferia acabou reproduzindo esse ciclo vicioso e se consolidou através de um discurso masculino que silencia vozes com demandas diferenciadas. Em função disso, as escritoras periféricas, mulheres majoritariamente negras, acabam ocupando uma “posição de subalternas dos subalternos”, pois grande parte dos escritores apresenta uma preocupação apenas com a díade raça e classe, eliminando a abordagem do gênero como um elemento de exclusão, marginalização e dominação (TENNINA, 2017).

Assim, a falta de equidade e representatividade fez com que essas vozes femininas se rearticulassem para combater o sexismo na literatura produzida dentro e fora da periferia. Segundo Lucía Tennina (2014; 2017), é a partir desse ponto de tensão, dessa fissura, que as escritoras elaboram os seus discursos. Nesse contexto de dupla resistência, a poeta e jornalista Elizandra Souza destaca-se, pois, ao ocupar essa posição de *outsider*, organizou novas formas de sociabilidade e intervenção para que ela e outras mulheres negras pudessem transcender

69 Mestranda em Estudos de Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: franvargasd@gmail.com

as fronteiras impostas por uma sociedade machista e racista. Na sua produção artística, a literatura se transformou em uma ferramenta de (r)existência (ACHINTE, 2009), colocando em evidência a pluralidade presente no cenário contemporâneo e fortalecendo a identidade feminina negra ao confrontar os estereótipos e discursos que marginalizam essas mulheres ao longo dos tempos.

Para Pilar Lago e Lousa,

a poética de Elizandra Souza traz uma preocupação estética, literária e política com a subalternização das mulheres periféricas, relegadas pelo cânone literário nacional e marginalizadas tanto pela questão de gênero quanto pelo viés geográfico-econômico e, na maioria das vezes, pelo viés racial (2017, p. 159).

Portanto, tanto a literatura quanto as ações culturais da escritora podem ser analisadas como um ato decolonial, pois atuam como um mecanismo de autorrepresentação e autorressignificação. Ademais, essas produções são desenvolvidas em um contexto de luta e resistência, gerando, através do texto literário e da força da coletividade, outras maneiras de ser, estar, saber, sentir, existir e viver-com (WALSH, 2013).

Em vista disso, o presente ensaio analisará, inicialmente, a presença das mulheres negras na literatura marginal-periférica, discorrendo sobre os principais desafios enfrentados por elas dentro e fora da periferia. Para tanto, serão abordados os principais estereótipos ligados à representação feminina e a importância da interseccionalidade como um instrumento teórico-metodológico na análise literária. Por conseguinte, a trajetória de Elizandra Souza será utilizada para exemplificar as estratégias de empoderamento criadas pelas escritoras negras para romper com o silenciamento imposto no cenário cultural. Ademais, nessa perspectiva, a literatura será examinada como uma ferramenta de (r)existência na medida em que fissa as narrativas homogêneas e excludentes estruturantes da sociedade brasileira. Para tal, também serão analisados três

poemas - “Fertilidade”, “Preservando Heranças” e “Raízes para fora da terra” - do primeiro livro autoral da escritora, *Águas da Cabaça* (2012), no intuito de demonstrar como ela ressignifica o corpo negro e feminino, apresentando-o como um elemento de resistência e confrontando os estereótipos cristalizados no imaginário social.

2 ESCREVER PARA (R)EXISTIR

A categoria do gênero é considerada um constructo social, pois ela atribui aos corpos performances a serem reproduzidas de acordo com o sexo biológico. Espera-se que homens e mulheres desempenhem determinados papéis, sejam heteronormativos e regulem suas vidas a partir de normas que padronizam e oprimem os comportamentos. Além disso, o gênero é composto por uma relação de poder que não envolve somente o binarismo (masculino/feminino), mas todo um contexto histórico entre raça, classe e etnia. Portanto, pensar o feminino a partir de uma figura universal acaba sendo uma escolha excludente, porque essa definição é incapaz de representar o interesse de todas as mulheres. Diante disso, o conceito da interseccionalidade se torna imprescindível, pois captura as consequências de dois ou mais eixos de subordinação e averigua a forma como esses sistemas discriminatórios “[...] criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Segundo Carla Akotirene (2018), tal categoria não soma identidades, ao contrário, ela analisa as condições estruturais que atravessam os corpos. A interseccionalidade, portanto, é um método utilizado para auxiliar na compreensão de como uma mesma estrutura, composta por vários sistemas opressores, causa diferentes vivências nos indivíduos. Ademais, esse conceito aparece como uma ferramenta ancestral e tem a sua base teórica no feminismo negro, quando mulheres, como So-

journer Truth⁷⁰, passaram a questionar a universalização do feminino, apontando o entrecruzamento da raça e da classe como mecanismos de opressão dentro do gênero. Em 1851, Truth fez uma referência a essa concepção teórica ao problematizar, em um discurso improvisado, a homogeneidade feminina. Em sua fala, ela expôs a falta de igualdade entre mulheres brancas e negras a partir do estereótipo construído pela e para branquitude:

[...] aquele homem lá diz que as mulheres devem ser ajudadas a subir nos carros, e carregadas sobre valetas, e sempre ocupar os melhores lugares em toda a parte. Ninguém nunca me ajuda a subir em carros, ou a passar por sobre a lama, ou me dá os melhores lugares! E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Vejam meus braços! Eu já manejei o arado, plantei e colhi, e nenhum homem me superava! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava tanto e comia tanto quanto um homem – quando conseguia o que comer – e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Pari treze filhos, e vi a maioria deles ser vendido como escravos, e quando chorei minha dor de mulher, só Jesus me ouviu! E eu não sou uma mulher? (SOJOURNER TRUTH, *apud* RIBEIRO, 2017, p. 20)

Em 1989, Kimberlé Crenshaw utilizou o prisma da interseccionalidade para demonstrar, em um tribunal, como Emma DeGraffenreid⁷¹, uma mulher negra, estava posicionada simultaneamente no cruzamento da opressão de gênero e raça. Apesar do universalismo feminino já ter sido questionado por outras feministas negras, foi Crenshaw quem apresentou uma formulação concreta sobre o conceito. Desde então, deu-se início a um percurso teórico que buscava a legitimidade des-

70 Sojourner Truth nasceu escravizada em um cativo de Nova York no ano de 1797. Foi uma feminista, abolicionista e defensora dos direitos das mulheres.

71 Processou a General Motors, pois o seu quadro de funcionários era composto somente por homens negros e mulheres brancas. Emma acusava a empresa de praticar discriminação de raça e de gênero, uma vez que ela, por ser mulher e negra, não tinha espaço na empresa e, portanto, encontrava-se no entrecruzamento de dois sistemas opressores (gênero e raça).

se termo, apontando para inexistência de uma hierarquia de opressão e para maneira como o sexismo, racismo e classismo influenciam na marginalização feminina. Por conseguinte, as pesquisadoras feministas norte-americanas e brasileiras adotaram a interseccionalidade como um elemento fundamental para averiguar a trajetória das mulheres negras. Assim, o conceito se caracterizou como uma ferramenta teórico-metodológica para análises que buscam revelar os processos de interação entre as relações de poder em contextos individuais e coletivos.

Em vista disso, é possível analisar a literatura feminina utilizando essa premissa, pois as escritoras partem de realidades diferentes e suas vivências se apresentam de maneira distinta no texto literário. Portanto, nesse campo heterogêneo, antes de partir para análise das produções literárias, torna-se importante delimitar de qual mulher estamos falando. No caso da literatura marginal-periférica, as mulheres negras aparecem em um número expressivo e, baseando-se nessa perspectiva teórica, é possível perceber que a sua experiência literária não se iguala à das mulheres brancas, em relação ao gênero, e a dos homens negros, em relação à raça. O corpo negro feminino é atravessado por outros sistemas de violência física e epistêmica e, em função disso, a escrita parte de um corpo que é vivido e não apenas descrito, fazendo emergir uma produção literária marcada pela escre(vivência) (EVARISTO, 2005).

Portanto, o mapeamento das principais opressões que afetam essas mulheres é imprescindível para compreensão da sua dificuldade de inserção no mercado editorial e da forma como elas têm renovado as estratégias de produção e circulação do texto literário. O fato de pertencerem às zonas periféricas já demonstra a dificuldade da população negra em ascender socialmente. Conforme o IBGE, os brancos têm maior salário, sofrem menos com o desemprego e frequentam, em grande número, o ensino superior. Como consequência disso, tem-se uma enorme desvantagem socioeconômica e a manutenção

de um sistema de desigualdade em que a população negra não tem acesso às mesmas oportunidades que a branca. Além disso, o preconceito racial está impregnado na nossa cultura, sendo considerado uma das opressões herdadas do colonialismo, que sobreviveu ao tempo e se mantém ativo na atualidade. De acordo com Franz Fanon (1956), o racismo afeta o indivíduo e toda sua forma de existir, pois estabelece uma hierarquia entre as culturas e repercute em todos os níveis de sociabilidade.

Para Silvio Almeida (2018), o preconceito racial está presente na estrutura social, apresentando-se como regra e não exceção. Diante disso, é possível compreendê-lo como um processo histórico e político que discrimina grupos inteiros de forma sistemática e também é parte integrante das relações sociais e econômicas, caracterizando-se como um racismo estrutural. Contudo, torna-se fundamental refletir sobre o tema de uma forma crítica pois:

[...] pensar o racismo como parte da estrutura não retira a responsabilidade individual sobre a prática de condutas racistas e não é um alibi para racistas. Pelo contrário: entender que o racismo é estrutural, e não um ato isolado nos torna ainda mais responsáveis pelo combate ao racismo e aos racistas. Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. A mudança da sociedade [...] depende antes de tudo da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas (ALMEIDA, 2018, p. 42).

No caso das mulheres, o racismo as afetou de forma diferente, fazendo com que tivessem uma outra experiência histórica. O período da escravidão foi responsável pela construção de mitos negativos que até hoje permanecem ativos nas sociedades e contribuem para legitimar a violência física e epistê-

mica sofrida por elas. Além disso, esses mitos geraram outros mecanismos de opressão e exclusão social que impactam diretamente na sua identidade, e mantiveram a hierarquia de gênero dentro da luta antirracista. Isso fez com que as mulheres fossem mais prejudicadas que os homens no contexto socioeconômico. Atualmente, elas ocupam a base da desigualdade de renda do país, ganhando menos da metade do salário dos brancos, e são as mais afetadas pelas taxas tributárias: formam o maior grupo contribuinte e pagam 32% de impostos. Ademais, segundo o Atlas da Violência (2019), morrem, por dia, 13 mulheres vítimas de homicídio e, desse número, 66% são negras. Fora isso, também são afetadas pela violência epistêmica, pois os meios de comunicação são responsáveis por disseminar estereótipos que desvalorizam a sua natureza e as colocam em uma posição de subserviência. A mídia, principalmente a televisiva, objetificou os corpos femininos e contribuiu para manutenção e invisibilização da mulher negra. Isso ocorre, por exemplo, através das telenovelas que costumam colocá-las em uma posição de subalternidade, hipersexualizando seus corpos ou valorizando apenas sua força de trabalho.

Infelizmente, essas imagens cristalizaram-se no imaginário social e acabaram legitimando os abusos praticados contra as mulheres negras. Conforme bell hooks (2014), a hipersexualização do corpo feminino fez com que os homens justificassem a violação sexual, pois disseminava-se a ideia de que elas eram permissíveis sexualmente. Por conseguinte, o inexpressivo número de mulheres negras em uma posição que não a de subserviência ocasionou uma crise de representação, pois o padrão de beleza e cultura predominante nos *mass media* é branco e, muitas vezes, elas precisaram se adequar a isso, alterando o seu fenótipo para ocupar determinados espaços. Conforme hooks:

Todos os mitos e estereótipos usados para caracterizar a natureza feminina negra tiveram as suas raízes na mitologia anti-mulher. [...] Muitas pessoas tiveram dificulda-

de em apreciar as mulheres negras como nós somos devido à avidez em impor uma identidade sobre nós, baseada num sem número de estereótipos negativos. Os esforços de disseminação contínua de desvalorização da natureza feminina negra tornaram extremamente difícil e frequentemente impossível às mulheres negras desenvolverem um auto-conceito positivo. Porque somos diariamente bombardeadas por imagens negativas (HOOKS, 2014, p. 62).

Ademais, essas imagens transcenderam a questão da raça, fazendo com que o racismo não fosse um impeditivo para que os homens negros absorvessem o sexismo praticado pelos brancos. Portanto, nesse contexto de dupla marginalização, a mulher negra será o outro do outro, uma vez que a sociedade brasileira é estruturada tanto pelo racismo quanto pelo sexismo (KILOMBA, 2012; RIBEIRO, 2018). Por conseguinte, esses fatos também revelam a insuficiência prática e teórica de uma luta feminista pautada apenas em uma identidade ocidental, e que não dá conta das diferentes expressões do feminino em sociedades multirraciais. Para Sueli Carneiro (2019), a luta das mulheres negras enriquece a discussão da questão racial e de gênero na sociedade brasileira, tendo em vista que ela enegrece as reivindicações da pauta feminista e promove a feminização das propostas do movimento negro.

No cenário cultural, as mulheres negras têm se rearticulado para, através da arte, confrontarem a exclusão e marginalização social, desconstruindo esses estereótipos e criando identidades que valorizam a mulheridade negra. Na literatura marginal-periférica, ao ocuparem as margens da margem, elas criaram ações de empoderamento para transcender as barreiras relacionadas ao gênero impostas dentro e fora do movimento. Conforme Dalcastagné (2005), a literatura brasileira tem a tendência em colocar as personagens negras em uma condição de subalternidade, e pouquíssimas assumem a posição de narradoras dos romances. Isso se refletiu na produção literária da periferia, pois, conforme exposto, as escritoras têm

dificuldade para publicarem seus textos e são retratadas nas narrativas masculinas de forma caricatural.

Diante desse contexto, elas se uniram com o intuito de promover ações de empoderamento, nas quais as mulheres passaram de objetos a protagonistas do fazer artístico. Neste caso, é importante pontuar que o empoderamento não se trata da inversão dos polos de opressão, tirando de um para dar ao outro, mas sim de uma postura de enfrentamento para eliminação do quadro de injustiça e equalização das existências. Há, portanto, uma tomada de consciência, um despertar de potencialidades que auxiliarão em estratégias para romper com o cenário de dominação estabelecido a partir da articulação entre a raça e o gênero (BERTH, 2018). Ademais, o termo não compreende uma ação individual, mas sim de um processo resultante da união de indivíduos com alto grau de compreensão do seu eu social e que visa uma mudança ao romper com determinadas estruturas de poder. Em consonância, interessa ressaltar que:

O termo empoderamento muitas vezes é mal interpretado. Por vezes ele é entendido como algo individual ou a tomada de poder para se perpetuar as opressões. Para o feminismo negro, empoderamento possui um significado coletivo, trata-se de empoderar a si e aos outros e colocar as mulheres negras como sujeitos ativos de mudança. [...] Empoderamento diz respeito a mudanças sociais numa perspectiva antirracista, antielitista e sexista através das mudanças das instituições sociais e consciência individuais (RIBEIRO, 2015, s/p).

No caso da periferia, o empoderamento das escritoras culminou na criação de coletivos femininos que tinham como objetivo romper com a invisibilidade das artistas negras no cenário cultural. A partir de 2009, nota-se um crescimento da participação feminina nas publicações em função das antologias organizadas por coletivos como Hip Hop Mulher, Capulanas, Louva Deusas, Mjiba, Frente Nacional Mulher Hip Hop, Aqualtune; todos organizados ou liderados por mulheres negras. O

ano de 2014 também foi bastante significativo, tendo em vista que o número de publicações de textos femininos ultrapassou o masculino: foram 93 mulheres publicando *versus* 71 homens. Em 2015, as escritoras seguiram em vantagem, apresentando um placar de 264 contra 239 (BALBINO, 2016). Essa ascensão é de extrema importância, pois marca a existência de um projeto desenvolvido nas margens da literatura marginal-periférica. Ao se rearticularem para visibilizar suas produções literárias, as mulheres marcaram o início de um “movimento dentro do movimento”, reforçando a importância de compreender a pluralidade existente nesse espaço.

Conforme Conceição Evaristo (2016) “escrever é uma maneira de sangrar” e, através do texto literário, as escritoras da periferia sangram e descontrolam os mitos negativos ligados à natureza negra e feminina, apresentando a valorização dos elementos da cultura africana e o corpo como um símbolo de identidade cultural. Além disso, a escrita confronta todo um sistema literário que excluiu a mulher negra, disseminou estereótipos e negou-lhe a intelectualidade e a subjetividade. Portanto, o movimento da literatura feminina se aproxima de uma pedagogia de (r)existência ou pedagogia decolonial, pois ela atua como um mecanismo de interpelação dos discursos de exclusão e marginalização, fortalecendo identidades e rompendo com a colonialidade do ser e do saber (ACHINTE, 2009; WALSH, 2013). Além disso, ela é produzida em um espaço de disputa em que homens e mulheres tentam emancipar seus discursos para legitimar identidades e reafirmar sua existência e suas necessidades dentro da sociedade. Portanto, pelo olhar decolonial, ao se unirem e utilizarem a literatura como uma ferramenta de intervenção política, as mulheres estão desconstruindo padrões e visões de mundo que lhes foram impostos, para reconstruírem o seu ser a partir de uma escrita marcada pela diáspora e ancestralidade.

Na poesia, por exemplo, o eu-subjetivo cede espaço a um eu-coletivo que relata as histórias compartilhadas por um grupo subalternizado. Não obstante, os poemas estabelecem um diá-

logo entre o silenciamento histórico e a linguagem artística, no qual revelam a história dos assujeitados e confrontam as imagens cristalizadas que deturpam culturas e identidades. Portanto, o ato criador pode ser visto como uma prática desconstrutiva, pois contribui para a problematização da exclusão social e violência genocida.

Portanto, essas produções femininas não podem ser analisadas somente como uma escrita de denúncia, pois apresentam um caráter pedagógico ao conscientizarem os leitores e ao disseminarem um discurso que visa a criação de uma nova postura e identidade cultural. Ademais, nas entrelinhas das contra-narrativas, há um projeto estético de resgate de uma cultura que sempre foi colocada em uma posição exotizada. Seja na forma de elaboração dos livros, nas ilustrações ou no vocabulário, existe um exercício de valorização dos elementos culturais africanos como uma forma de (r) existir. Conforme Achinté (2009), essas artistas revelam que um mesmo território está pintado de múltiplas cores e existências, fazendo da diversidade uma estética. Assim, por mais que o colonialismo coisifique a cultura do “outro”, esvaziando-a, a africanidade presente na literatura demonstra que, apesar da dominação, as culturas não caem como os impérios. Ao contrário, elas entram em crise e podem voltar a se manifestar, trazendo à tona outras visões de mundo (PRATT, 1999).

3 MOLHANDO OS PÉS: ELIZANDRA SOUZA, A JOVEM MULHER REVOLUCIONÁRIA

De família humilde do interior baiano, filha de diarista e servente de pedreiro, Elizandra Souza nasceu em três de julho de 1983, na periferia da Zona Sul de São Paulo. Aos dois anos de idade foi morar em Nova Soure, terra dos seus pais, retornando para capital paulista no ano de 1996. Nesse período, a cidade enfrentava uma onda de violência e, segundo Tiara-ju Pablo D'Andrea (2013), as taxas de homicídios tiveram um crescimento significativo, apresentando o seu ápice em 1997 e

1999. Em vista disso, alguns bairros periféricos estamparam a capa dos jornais pelo elevado número de assassinatos, sendo equiparados às regiões extremamente violentas, como era o caso da Colômbia (D'ANDREA, 2013).

Nesse mesmo período, o grupo de *rap* Racionais MC's destacava-se ao construir uma nova narrativa sobre a vida na periferia, abordando o racismo, a violência e a pobreza daqueles espaços colocados à margem da sociedade. Ademais, o grupo foi responsável por transmitir, nas letras das suas músicas, mensagens de autoafirmação e conscientização para a população negra e pobre. O ano de 1997 marcou a segunda fase dos Racionais MC's, na qual eles lançaram o álbum *Sobrevivendo ao inferno*, que retrata, principalmente, esse momento extremamente violento, sendo considerado por D'Andrea (2013, p. 86) “[...] o mais desesperador. É o mais terra arrasada. O mais desesperançado. O mais sem saída”. Portanto, quando Elizandra Souza retornou para São Paulo, encontrou uma periferia marcada pela violência e pela força da articulação de coletivos artísticos, que buscavam transformar aquela realidade.

Assim como outros jovens da sua geração, a escritora aderiu à cultura *hip hop* e, através dela, deu os seus primeiros passos como escritora. Elizandra Souza criou o fanzine *Mjiba*⁷² em que divulgava os seus textos, trazia personalidades negras e indicações de discos novos de *rap*. Essa ação foi uma forma de se inserir na cultura *hip hop*, pois, como é sabido, as mulheres sempre ocuparam uma posição secundária nesse movimento cultural e as letras das músicas de *rap* as retratavam de uma forma misógina e sexista. Para Maria Rita Kehl (2000, p. 240), nas canções de Mano Brown, “As mulheres aparecem [...] como elementos ameaçadores que, com seu apelo sexual, ameaçam a lealdade e a união da fratria, afastando o homem do compromisso com o grupo em troca dos prazeres privados ...”. Essas características aparecerão na literatura produzida na periferia na medida em que ela reproduz personagens femininas este-

72 Palavra de língua chona, que significa “jovem mulher revolucionária”. As mjibas foram guerrilheiras que lutaram pela independência do seu país.

reotipadas e acaba ignorando o gênero como uma demanda urgente para se pensar na identidade periférica:

Desta forma, se a periferia é a margem da cidade, a mulher que ali habita situa-se à margem desta margem, não cabendo no retrato oficial da cidade, que esconde a periferia, tampouco no retrato que os próprios periféricos tiram deles mesmos, porque sua voz encerra uma dissonância que pode desdobrar-se em crítica ancorada no gênero aos homens da periferia, cuja imagem não deve ser maculada (CORONEL, 2017, p. 17).

Em vista disso, um dos fatos que se destacam, na trajetória da escritora é a criação do Coletivo *Mjiba*, no ano de 2004. O antigo *fanzine* acabou se transformando em um projeto com intuito de romper com a ausência e invisibilidade das mulheres negras no cenário cultural. A ideia era promover um evento de empoderamento feminino, chamado *Mjiba em Ação*, e também prestar uma homenagem ao Dia da Mulher Negra/Afro-latina e caribenha, comemorado no dia 25 de julho. A primeira edição aconteceu em agosto de 2004 e trouxe shows de grupos de *rap* feminino, sarau e exposição de poesias. Em 2005, o coletivo chegou a atuar na rádio Nova Sul FM, em um programa de nome homônimo, transmitido aos domingos, das 19h às 21h. Porém, o projeto teve curta duração, pois a fiscalização fechou todas as rádios comunitárias de São Paulo.

Após uma pausa de sete anos, o coletivo retomou suas atividades sendo subsidiado pelo programa VAI. Nas edições de 2012, 2013 e 2014, o *Mjiba*, além de promover um encontro envolvendo música, poesia e dança, lançou dois livros autorais e uma coletânea com vinte e duas escritoras negras. Entre os livros publicados, está o *Águas da Cabaça* (2012), o primeiro livro autoral de Elizandra Souza. Um dos fatos que impulsionou sua autopublicação, foram as diversas vezes que o seu poema “Em legítima Defesa” foi recusado por antologias, e os comentários escutados durante os saraus em que ele era recitado. Confor-

me afirmou para Tennina (2015), a poeta se sentia responsável pela publicação desse texto, pois ninguém queria assumir a responsabilidade de fazê-lo circular no mercado literário. “Em Legítima Defesa”, a escritora utiliza um tom provocador, chamando atenção para a violência contra as mulheres e a possibilidade de um revide feminino. Por mais que o poema tenha sido recusado para publicação, ele foi utilizado no evento da Mordaça⁷³ (2011), acompanhando as fotos das escritoras, e também inspirou a *rapper* Lívia Cruz a escrever a canção “Não foi em Vão” (BALBINO, 2016).

Em 2013, o coletivo *Mjiba* lançou a antologia *Pretextos de Mulheres Negras*, em que vinte e duas escritoras participaram publicando seus textos. Elizandra Souza afirmou que a ideia de lançar a obra surgiu do incômodo de ver a falta de visibilidade e valorização das mulheres na literatura. Seu intuito era pluralizar essas vozes como se fossem uma provocação à supremacia masculina presente no cenário literário, conforme afirmou para Balbino (2016). No evento de lançamento do *Pretexto de Mulheres Negras*, foram distribuídos trezentos exemplares do livro. Portanto, cada convidado levava um e, caso quisesse mais, deveria comprar. Através dessa ação, a escritora constatou que a maioria dos homens não lê o que as mulheres escrevem, pois o coletivo teve várias devolutivas da obra.

Atualmente, a escritora faz parte do *Sarau das Pretas*, um evento envolvendo música, poesia e dança. O sarau foi criado em 2016 e tem como objeto potencializar a literatura negra-feminina e também refletir sobre o feminino, a cultura e a ancestralidade através das múltiplas linguagens. Elizandra Souza também desenvolve uma oficina de escrita criativa chamada *Mjiba: espalhando sementes*, na qual convoca as mulheres a assumirem o protagonismo do fazer literário. Em suas redes sociais, ela divulga obras de outras escritoras negras e também

73 Mordaça foi uma manifestação das escritoras em função do machismo presente nos eventos e nos textos da periferia. Elas postaram fotos, nas redes sociais, utilizando uma mordaça como um símbolo de protesto. Algumas também compareceram nos saraus dessa forma, erguendo cartazes que exigiam respeito.

interage com os leitores dando dicas de leituras e divulgando eventos. Na página @literaturanegrifeminina⁷⁴, ela busca visibilizar as escritoras e promover uma campanha virtual em busca de leitores para essas narrativas femininas.

Portanto, através do seu ímpeto coletivo e das suas ações sociais, ela transformou a literatura em uma ferramenta de (r)existência ao fortalecer a identidade feminina e visibilizar a produção artística de mulheres historicamente excluídas. Suas ações são possíveis em função da visão adquirida por ela ao ocupar as margens da produção cultural da periferia. Isso possibilitou sua rearticulação e a criação de estratégias para romper com as barreiras impostas a ela e a outras mulheres. Vozes como a de Elizandra Souza propõem um novo modelo de representação em que os estereótipos são desconstruídos e as escritoras tornam-se sujeitos da sua história, criando uma rede de sociabilidade em que podem discutir assuntos em comum e elaborar estratégias para transcender os limites impostos dentro e fora da periferia.

3.1 Um mergulho nas águas da cabaça

Águas da Cabaça reúne poemas que desafiam estereótipos enraizados e ressignificam a identidade da mulher negra. A obra foi produzida de uma forma coletiva em que somente artistas negras participaram de todo o processo de elaboração, edição e divulgação do livro. Assim, a poesia surge como uma experiência coletiva que precisou passar pelo corpo de seis parteiras⁷⁵ para ganhar a forma final no livro e ser disseminada entre as demais. Por conseguinte, diante da situação feminina na literatura marginal-periférica, *Águas da Cabaça* pode ser

74 Referência a perfil em rede social, disponível em: <https://www.instagram.com/literaturanegrifeminina/>.

75 As artistas que participaram da elaboração do livro são chamadas por Elizandra Souza de “parteiras”. No final da obra, ela cita o nome de cada uma junto com uma minibiografia. São elas: Salamanda Gonçalves, Renata Felinto, Nina Vieira, Mel Adún, Priscila Preta e Carmem Faustino.

entendido como uma resposta ao protagonismo masculino e à invisibilização da produção intelectual das mulheres negras. Portanto, conforme Fabiana Carneiro da Silva (2017, s/p), a partir dessa iniciativa, a figura do escritor ocidental “cede lugar à dimensão coletiva da elaboração artística que caracteriza os circuitos negros de produção cultural em seu empenho de constituir-se autonomamente”.

Outro aspecto relevante da estrutura da obra é que os cento e três poemas estão divididos em cinco seções, em uma alusão aos cinco anos de produção literária de Elizandra Souza, compreendidos de 2007 a 2012. Além disso, cada uma das seções apresenta fragmentos de textos de escritoras negras, estabelecendo um diálogo transatlântico. Isso pode ser analisado como uma valorização da ancestralidade, pois aquelas que vieram antes abriram os caminhos para as que estão chegando agora. Ademais, ressalta que o percurso traçado para se inserir no campo literário é uma conquista coletiva, que passou por várias existências. Por conseguinte, o diálogo também pode ser visto como uma valorização da religião de matriz africana, pois, da mesma forma que acontece no ritual de candomblé, o livro apresenta um rito de abertura para cada seção através dos textos escritos pelas ancestrais de Elizandra Souza. Portanto, os poemas de *Águas da Cabaça* trazem temas como memória, ancestralidade, autoafirmação de identidade da mulher negra e valorização da cultura e natureza negra feminina, conforme será exposto nos poemas selecionados.

O poema “Fertilidade” faz parte da primeira parte do livro, intitulada “Navego-me Eu mulher”, e problematiza a questão da fertilidade e do corpo negro feminino. Ao inverter a escrita da palavra, Elizandra Souza remete a um novo significado para esse termo, pois, no poema, ele não está ligado à gravidez biológica, mas sim a mudanças e a novas ideias que serão disseminadas e gestadas em um corpo feminino e negro. Desta forma, o corpo é apresentado como produtor de intelectualidade, confrontando os estereótipos que colocam essas mulheres em uma condição objetificada e sem subjetividade.

Estou na idade florida
Desejando parir novas ideias
A barriga cheia de rimas
Doces lágrimas e amargos sorrisos
Instabilidade no destino
Lavando as escadarias do amanhã
Intuindo histórias inventadas
Traçando rabiscos do permanente
Reescrevendo o tal de ontem
Esculpindo a minha identidade
Fertilizando novas sementes
(SOUZA, 2012, p.17)

Portanto, esses versos apontam para um novo fazer artístico gestado em um corpo marcado por diferentes opressões e que ao longo da história esteve representado nas narrativas apenas pela força de trabalho ou como matriz sexual. Por conseguinte, “Fertilidade” sugere a desconstrução dos discursos hegemônicos que invisibilizam a produção intelectual das mulheres negras. De acordo com bell hooks (1995), são os conceitos ocidentais sexistas e racistas que nos impossibilitam de ler as mulheres negras como representativas de uma vocação intelectual. Portanto, no poema, há um deslocamento do conceito de intelectualidade baseado em cânones eurocêntricos, na medida em que essas mulheres esculpem as suas identidades e fertilizam novas sementes. Nesse sentido, as palavras “fertilidade” e “fertilizando” estão ligadas ao compartilhamento dos saberes adquiridos por mulheres que, diariamente, reescrevem a história. Assim, a poesia de Elizandra Souza adentra o campo intelectual e confronta discursos cristalizados no imaginário social, transgredindo fronteiras materiais e simbólicas.

Em “Preservando Heranças”, o corpo negro feminino aparece como um símbolo cultural, pois carrega elementos da cultura negra como um mecanismo de resistência aos padrões estabelecidos. As “argolas”, “tecidos” e “vestidos” são marcas identitárias, consideradas heranças deixadas para serem perpetuadas através dos ritos e das memórias na atualidade:

As argolas em volta do pescoço
São para sustentar a exuberância do meu sorriso
Os tecidos que eu uso na cabeça
Demonstram a sabedoria da minha ancestralidade
Os vestidos que moldam o meu corpo
Dignificam o meu instrumento de existir
As argolas os tecidos e os vestidos
Mais do que acessórios
São heranças que me ajudam a persistir.
(SOUZA, 2012, p. 37)

Ademais, o poema problematiza a questão da apropriação cultural ao afirmar que esses elementos são mais do que acessórios, pois carregam um leque de significados relacionados à cultura negra. Portanto, quando são usados apenas para fins estéticos e lucrativos, eles perdem toda a sua essência simbólica, tornando-se apenas objetos de desejo. O uso dos turbantes por pessoas brancas não assegura nenhuma valorização ou respeito para com a cultura negra feminina, ao contrário, as mulheres seguem sendo vítimas de discriminação, segundo relata Ribeiro (2017, s/p): “Eu, quando uso turbante na rua, as pessoas me apontam e me discriminam. Ao mesmo tempo, uma pessoa branca com o mesmo acessório é vista como moderna”.

Em consonância, em “Raíces para fora da terra”, Elizandra Souza segue afirmando a necessidade de se reposicionar socialmente como uma mulher negra, resistindo aos padrões estéticos, sociais e culturais que lhe foram impostos. Ademais, a figura feminina apresentada ao leitor é a própria desconstrução da mulher padronizada, conforme aponta o excerto que segue:

Meus pavios estão acesos
Liberdade nas minhas estradas
Realeza, trago no corpo a minha coroa
Afronta a padronização
Meus cabelos não são mercadorias!
(SOUZA, 2012, p. 19)

A mulher negra nesse poema é, conforme Lousa (2017), a contracultura do sistema, aquela que invadirá o corpo social, ocupando todos os espaços e transformando esse corpo em novas possibilidades. No fragmento exposto, nota-se uma valorização do cabelo afro, que simboliza um movimento de libertação dos padrões eurocêntricos. Ele representa um ato político de resistência e uma afirmação da identidade negra, pois, ao assumir o seu cabelo natural, a mulher negra rompe com o padrão estético da branquitude e assume a negritude a partir do seu próprio corpo. Por conseguinte, ao desconstruir a imagem negativa disseminada sobre os cabelos afros, a escritora ressalta que o preconceito racial é um dos mecanismos de opressão que estrutura a sociedade brasileira.

No verso “meus cabelos não são mercadorias”, é problematizado o sistema capitalista que, por muito tempo, vendeu produtos para alisamento capilar, auxiliando na disseminação de um padrão de beleza excludente e sustentando os mecanismos racistas; hoje, vende produtos “valorizando” o cabelo afro apenas com um intuito comercial. Assim como o uso dos turbantes, a cultura negra feminina é utilizada apenas para fins comerciais, sem que medidas efetivas contra a discriminação racial sejam tomadas pelas grandes indústrias e veículos midiáticos. Portanto, os versos de “Raízes para fora da terra” buscam ressignificar a imagem da mulher negra a partir de um elemento historicamente marginalizado, levando-nos a uma reflexão sobre a forma como os estereótipos atuam de maneira diferente sobre essas mulheres.

Em suma, a partir dos poemas analisados, é possível afirmar que Elizandra Souza surge como uma voz de representatividade que desconstrói mitos e tabus para reconstruir a figura feminina negra de maneira emancipada e empoderada. Em seus versos, os estereótipos são desconstruídos e, ao afirmar a mulher negra como sujeito político, ela exige o reconhecimento da diversidade e das desigualdades existentes na categoria do gênero. Portanto, em sua poética, Elizandra Souza demonstra um comprometimento estético, social e político com essas

mulheres que existem, (r)existem e não se deixarão silenciar, pois é chegada a hora de “calar o grito e gritar o silêncio” (SOUZA, 2012, p. 83).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise apresentada, percebe-se uma ruptura na tradição literária, pois os discursos legitimados, que sempre estiveram ligados a homens brancos, heterossexuais e de classe média, estão sendo reconstruídos por um “eu” coletivo. Esse “eu” representa a voz das mulheres negras e periféricas oprimidas por uma sociedade patriarcal, racista, machista e classista. Desta forma, a literatura de autoria feminina acaba tomando para si um caráter de denúncia e também de resistência, pois, através da resignificação das identidades e da desmistificação da representação clássica da mulher, essas produções rasuram o discurso homogêneo da nação e proporcionam um diálogo com as questões político-sociais que permeiam a contemporaneidade.

Além disso, as escritoras negras deram início à superação de um silenciamento, pois, mesmo fazendo parte de um movimento literário que busca valorizar as vozes das margens, essas mulheres precisaram se rearticular para visibilizarem os seus discursos, autopublicando-se, dialogando e ampliando a capacidade crítica do público. Suas produções femininas, triplamente marginalizadas, tornaram-se uma ferramenta capaz de gerar uma duradoura transformação política e social.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

ALMEIDA, S. **O que é racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BALBINO, J. **Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica**. 2016. 358f. Dissertação (Mestrado) Instituto de Estudo da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

BERTH, J. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BORDIEU, P. **Dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar dos Tempo, 2019.

CORONEL, L. P. Entre anjos e demônios, mas sempre sem voz: a representação da mulher em obras da literatura brasileira de periferia. In: GOMES, G. M. **Século XXI: perspectivas para literatura brasileira.** Frederico Westphalen: URI, 2015. p. 15-32.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, ano 10, jan./jul., 2002.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº26, Brasília, julho-dezembro, 2005. p.13-71

EVARISTO, C. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FANON, F. Racismo e cultura. **Présence Africaine**, Jun. Nov., 1956.

FERRÉZ. **Capão pecado.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. (Org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica.** Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HOOKS, B. **Não sou eu uma mulher?** Tradução livre: Plataforma gueto, 2014.

KEHL, M. R. **Função Fraternal.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000. p. 209-244.

LOUSA, P. L. Literatura marginal-periférica de autoria feminina: testemunho, resistência e poesia. Porto Alegre: **Genários**, vol. 1, nº. 15, 2017. p. 117- 145.

MARQUES, L. A. **Pacto em Capão pecado: das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem.** 2010. 139f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

NASCIMENTO, E. P. **Vozes marginais na literatura.** São Paulo: Aeroplano, 2009.

PENNA, J. C. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sempre o tes-

temunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2016. p. 297- 350.

PRATT, M. L. Transculturação e autoetnografia: Peru 1615/1980. In: PRATT, M. L. **Olhos do Império**. Bauru: EDUSC, 1999.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SELIGMANN-SILVA, M. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 6, p. 67-83, 2002.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

WALSH, C. **Pedagogias decoloniales**. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

PROSA

“O fato é que continuamos tentando”: A experiência lésbica no livro *Amora*, de Natalia Borges Polesso

Rosana Ruas Machado Gomes⁷⁶

[o] contato me deliciava e aquele era o toque de todos os anjos. Não sabia o que viria a seguir; tudo o que queria era aproveitar aquela confusão de candura e desespero. Aninha, lábios úmidos, me acariciou os seios com uma ternura de pássaro. Estreme-ci, descobrindo arrepios de prazer. Repeti o carinho, comovida, amando aqueles seios com devoção. Abracei-a, descansando um instante no busto de leite morno. Deitou-se sobre mim, enlaçou minha perna direita com as dela e eu percebi, molhada e quente, a excitação que eu também sentia. Enroscada em mim, me apertando como uma tenaz de força desconhecida, começou um movimento de vaivém, roçando com quase ferocidade o sexo contra minha coxa, e eu entendi que 66 era assim que duas mulheres faziam. [...] Eu a ouvia e entendia que a pressa serve aos solitários, aos que agonizam, avulsos, sem o eco do prazer. [...] Me olhou, apoiada nas palmas das mãos, e pediu que eu me desse conta de que, naquela hora, éramos duas mulheres se amando e que nunca duas pessoas poderiam ser tão iguais.

Cíntia Moscovich, **Duas Iguais** (1998)

1 INTRODUÇÃO

A escritora gaúcha Natalia Borges Polesso tem se mostrado uma voz proeminente na literatura brasileira contemporânea produzida por mulheres. É autora de *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013), obra que recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria contos; de *Coração à corda* (2015), uma coletânea de poemas, e da tirinha *A escritora incompreendida*, publicada em meios digitais. Polesso é também mestra

76 Mestra em Letras. Doutoranda em Estudos de Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: rosana.rrmg@gmail.com

em Letras, Cultura e Regionalidade (2011), pela Universidade de Caxias do Sul e doutora em Teoria da Literatura (2017), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. *Amora* (2015), livro discutido no presente ensaio, foi vencedor de diversos prêmios: Jabuti, em 2016, na categoria contos e crônicas; Jabuti, na categoria Escolha do Leitor, em 2016; Livro do ano AGES, em 2016, em série narrativa curta e, Açorianos de Literatura, em 2016, na categoria contos. No ano de 2018, um trecho de um dos contos da obra foi utilizado em uma questão da prova do ENEM.

Amora é dividido em duas partes. A primeira, intitulada “Grandes e sumarentas”, traz vinte e sete histórias marcadas por narrativas mais longas do que aquelas que compõem a segunda parte, “Pequenas e ácidas”, cujos seis textos são curtos, profundos e donos de um tom reflexivo e filosófico. Em comum, as trinta e três narrativas apresentam as perspectivas de personagens femininas que se envolvem e se apaixonam por outras mulheres. A leitora se depara com a voz de crianças, adolescentes, adultas e idosas. Há histórias de descoberta do desejo homossexual, de início de relacionamentos, de término, de dor, de felicidade. Em suma, a experiência lésbica é explorada em diferentes fases da vida e com uma grande complexidade de emoções.

Tal abordagem é, por si só, revolucionária e política; uma afirmação identitária. No primeiro volume de *História da Sexualidade* (1976), Michel Foucault (1988) argumenta sobre a proliferação de discursos acerca da sexualidade desde o século XVIII, defendendo que a identidade das pessoas está cada vez mais ligada à mesma. Diante da ideologia burguesa e vitoriana que reprimia o sexo e suas manifestações que não fossem intrinsecamente conectadas a fins reprodutivos (úteis para a produção do capital), pesquisadores e cientistas passaram a produzir e a divulgar conhecimento a respeito da sexualidade, buscando contestar os padrões impostos. De acordo com o autor,

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei, antecipa, por menor que seja, a liberdade futura (FOUCAULT, 1988, p. 12).

Ou seja, há um poder que, por meio de discursos de interdição e da repressão de práticas sexuais consideradas fora do aceitável (ou seja, fora da concepção binária de relacionamento homem/mulher), procura regulamentar a vida da sociedade ocidental. No artigo “Amor entre Amoras: a Vivência Lésbica nos Contos de Natalia Borges Polesso”, Karoline Alves Leite e Rita Barbosa de Oliveira (2019) observam que “para o poder, a prática sexual que transgrida a norma deve ser eliminada ou silenciada” (p. 104). De acordo com as autoras, desestabilizando a norma, a homossexualidade questiona o poder e instaura, por meio da transformação das relações de gênero, uma ameaça às instituições que respaldam tal poder.

Orchy Curiel (2013) também destaca que o imperativo da heterossexualidade pode ser entendido como um regime político que busca organizar o mundo através da ideologia da diferença sexual. Tal ideologia constitui a base de instituições como a família, o parentesco e a nacionalidade. No artigo “Figurações do Amor Lésbico em *Amora* de Natália Borges Polesso”, Manuela Rodrigues Santos (2020) observa que tal regime político alimenta a discriminação, o preconceito e a criação de imagens negativas dos sujeitos que fogem a esse padrão heterossexual, levando inclusive à possível dificuldade na aceitação de si mesma.

Diante desses poderes e regimes políticos, temos escritas como as de Polesso, abordando a afetividade entre mulheres. Como observa Santos (2020),

O sistema-mundo moderno/colonial, ao conceber a mulher como um ser inferior na dinâmica social, incluindo o que diz respeito ao sentimento do amor, decidiu que seus amores eram insignificantes, contribuindo para um processo de invisibilidade e silenciamento das relações entre mulheres (SANTOS, 2020, p. 90).

Leite e Oliveira (2019) chamam atenção justamente para o fato de que, desde o início da história ocidental, houve um silenciamento da mulher que convergiu posteriormente para o silenciamento da homossexualidade entre as mulheres. As autoras escrevem também que a existência das lésbicas “desapareceu dos discursos por contrariar, desestabilizar, a hegemonia heterossexual, na medida em que o amor e o sexo entre as mulheres significa a perda de poder para o mundo patriarcal” (LEITE; OLIVEIRA, 2019, p. 102). Leite e Oliveira (2019) destacam que, na literatura, foi também realizado o apagamento de protagonistas lésbicas. Quando a invisibilidade não era total, o espaço criado era destinado a estereótipos que seguiam o padrão aceito pela sociedade, baseado em oposições binárias como homem/mulher, dominante/dominado, ativo/passivo (LEITE; OLIVEIRA, 2019). Logo, conclui-se que “há uma face oculta na história e, principalmente, na literatura, no que se refere à lésbica, cuja existência, quando há, é manchada pela homofobia e pela misoginia, quando não, pelo fetiche” (LEITE; OLIVEIRA, 2019, p. 102).

Leite e Oliveira (2019) explicam também que a heteronormatividade exclui as relações lésbicas por não as entender como práticas sexuais legítimas. Isso se dá pelo fato de que, durante muito tempo, a concepção de sexo esteve ancorada no falo. Logo, a verdadeira sexualidade era a masculina, exercendo uma oposição à mulher assexuada. Tal discurso foi usado por séculos para exercer o poder sobre a sexualidade das mulheres. Como o sexo visa sobretudo à reprodução dentro do discurso das sociedades falocráticas, o desejo de uma mulher por outra torna-se invalidado. Como bem observam Leite

e Oliveira (2019), “tais discursos permanecem no imaginário social de muitas pessoas e colaboram para o preconceito e a discriminação” (p. 104).

De fato, sabemos que a homossexualidade constitui, até os dias de hoje, um assunto tabu e proibido. Grande parcela da sociedade opta por agir como se homossexuais não existissem (como é o caso de um dos contos que será abordado no decorrer deste ensaio). Outros condenam e proíbem, tratando a atração por um mesmo gênero como sinal de promiscuidade ou doença. Assim, torna-se possível interpretar a própria escrita e publicação de *Amora* como um símbolo de resistência; ou como colocaria Foucault, como uma transgressão, um questionamento e enfrentamento do poder em uma escolha deliberada de assim o fazer. De fato, Santos (2020) observa justamente que a própria representação dos relacionamentos e das subjetividades lésbicas configura uma forma de resistência.

A partir dessas observações, esse trabalho propõe a análise de três contos: “Flor, flores, ferro retorcido”, “Vó, a senhora é lésbica?” e “Minha prima está na cidade”. Ao revisitá-los e discuti-los, pretende-se observar as particularidades das experiências lésbicas nas narrativas, comentando as maneiras através das quais elas desafiam e desestruturam os padrões da nossa sociedade.

2 “FLOR, FLORES, FERRO RETORCIDO”: NÃO HÁ NADA DE ERRADO CONOSCO

Em “Flor, flores, ferro retorcido”, contamos com uma narradora em primeira-pessoa que nos apresenta uma história de sua infância, utilizando durante quase o conto inteiro a focalização e perspectiva de uma menina de oito anos. A narrativa em questão se passa em 1988, em um bairro na divisa entre Campo Bom e Novo Hamburgo, duas cidades marcadas pela imigração alemã e italiana e com perfil frequentemente conservador. A protagonista nos informa que possuía uma amiga

três anos mais velha, filha do dono de um mercadinho, e que morava entre duas oficinas. Uma pertencia à família Klein, de quem os pais da narradora eram amigos. A outra era de uma mulher chamada Flor - embora não tenha sido pelo nome que a protagonista primeiro tenha ouvido falar dela:

O fato que mais se enraizou na minha memória desses almoços foi um dia em que ouvi a seguinte frase: como pode uma machorra daquelas? E eu, curiosa que era, rapidamente perguntei o que era uma machorra. Silêncio completo, minha mãe começou a rir de um jeito esquisito, era embaraço. Os homens coçaram a cabeça e se enfiaram rápidos dentro dos copos de cerveja que bebiam. A mãe da família Klein estava tão estarecida que aquela palavra tivesse ido parar na minha boca que começou a rir também. Minha mãe tentou remediar. Cachorra, minha filha, cachorra. Mas eu tinha certeza que tinha ouvido machorra e insisti. Eles mudaram de assunto e me ignoraram. [...] Então eu entendi que falavam da vizinha da oficina. Ela era uma machorra (POLESSO, 2015, p. 57-58).

Ao longo do conto, esse silenciamento e repressão persistem. Outra cena marcante se dá quando, curiosa, a menina sobe no muro entre as casas para tentar espiar a vizinha. Quando acaba por cair, Flor é extremamente gentil e ajuda a garota a se erguer. A mãe da narradora, no entanto, é rápida para levá-la de volta ao pátio. Ainda assim, a vizinha ouve a seguinte interação: “olhei para minha mãe e perguntei por que ela era machorra [...] Minha mãe enrubesceu e, enquanto me arrastava para dentro de casa, perguntou onde é que eu estava ouvindo uma coisa daquelas” (POLESSO, 2015, p. 58-59). Ao insistir em entender o que estava acontecendo, a criança ouve que a vizinha era doente. Munida dessa informação, a garota decide deixar flores e um cartão desejando melhoras em frente à casa. Ao relatar seu gesto para a mãe, a mais velha a abraça e diz que a filha é uma ótima menina e por isso mesmo não deveria brincar perto da oficina de Flor.

Ainda sem entender muito bem a situação, a narradora se surpreende ao encontrar a vizinha no mercado naquela mesma tarde. Ao perguntar se a mulher estava se sentindo melhor, Flor responde que nunca esteve tão bem e se agacha para beijar o rosto da criança. No entanto, a mãe dela aparece e arrasta a filha pelos cabelos para longe dali. É só no dia seguinte que a garota recebe a primeira explicação sincera sobre a dúvida que a aflige, e tal explicação vem por parte de Celói, sua amiga de onze anos. Com bonecas e ursos, a adolescente busca explicar sexo e sexualidade para a protagonista, dizendo inclusive que a própria criança poderia ser machorra. Cabisbaixa e preocupada, a narradora encontra Flor ao voltar para casa e tem com ela a seguinte interação:

Pequena, por que está com essa carinha triste? Porque a Celói acha que eu estou doente também, que eu tenho o mesmo que a senhora [...] Ela se agachou e colocou a mão na minha testa, como se para conferir alguma febre. Bobagem, tu tá ótima. Não há nada de errado contigo. Eu ergui os olhos para ver se ela tinha uma cara honesta. Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, era a flor mais bonita que eu já tinha visto (POLESSO, 2015, p. 62-63).

“Flor, flores, ferro retorcido” possui muitos nuances interessantes de serem analisados com relação à abordagem de experiências lésbicas. Primeiro, temos o uso repetido da palavra “machorra”, utilizado no conto em sentido pejorativo por pessoas que consideram a personagem Flor possivelmente pervertida. De fato, a mãe explica a sexualidade da mulher para a filha em termos de doença - algo ainda recorrente quando as pessoas utilizam a palavra “homossexualismo” ao invés de homossexualidade, uma vez que o sufixo “ismo” denota justamente doença. Há também uma clara resistência e hesitação em explicar para a menina conceitos atrelados a sexo e desejo - provavelmente, acredita-se que a menina seja nova demais

para entender e cria-se a ilusão de que, caso o assunto não seja abordado, não existirá a chance de a própria garota vir a descobrir-se um sujeito não-heterossexual. Além disso, percebe-se uma grande hostilidade de boa parte das personagens (pelo menos, da família da protagonista e dos Klein) para com Flor. A tratam por termos pejorativos, isolam-na, insistem para que as crianças fiquem longe dela e, para que a narradora continue a ser “uma boa menina”, a mãe aconselha que ela se mantenha longe da vizinha. Porém, descartado o preconceito homofóbico nutrido pelas famílias, não há nada no conto que nos indique que Flor poderia ser uma má influência ou uma pessoa ruim. Pelo contrário: a mulher mostra-se sempre gentil, afetuosa e educada em suas interações com a protagonista. No entanto, como destaca Tania Navarro-Swain (2004, p.35), “existe um profundo mal-estar social em torno do lesbianismo, seja para obscurecê-lo ou negá-lo enquanto prática corrente, seja para desqualificá-lo enquanto mutilação do SER mulher” (p. 35). De acordo com a autora, há um esforço em eliminar ou apagar tudo aquilo que atrapalha a ordem dos valores morais, das “verdades” religiosas ou biológicas. Segundo Navarro-Swain (2004), a política do esquecimento, frequentemente imposta a mulheres homossexuais ao longo da história, traz consigo a destruição e o silêncio acerca da multiplicidade das relações humanas, tanto sociais quanto sexuais. De fato, a família da protagonista do conto parece sentir-se extremamente desconfortável com a presença de Flor, dizendo à menina que se mantenha longe da vizinha e até mesmo, retirando-a de maneira violenta de sua presença.

Ao final do conto, a interação entre Flor e a protagonista é muito bela e significativa. A criança, assustada com a possibilidade de ser “machorra” (termo cujo significado ela continua sem compreender), é consolada pela vizinha, e as palavras proferidas pela mesma são muito importantes. Ao dizer que não há nada de errado com a pequena, Flor também informa à narradora e à leitora que não há nada de errado consigo. É pos-

sível inferir que a personagem se sente bem e segura com sua identidade, confiante de que não há problema algum com sua orientação sexual. Talvez seja justamente por isso que, ao olhar para a vizinha sob o brilho das faíscas do transformador, a protagonista a tenha reconhecido como a flor mais bonita que já vira. Para além da tranquilidade e confiança na própria identidade, a mulher mais velha representa esperança: há a possibilidade de uma jovem homossexual (seja ela a personagem ou a leitora) crescer, viver sua verdade, ser feliz e saudável.

3 “VÓ, A SENHORA É LÉSBICA?”: AS BOCAS QUE CONTINUAM A SE BEIJAREM

A terceira narrativa de *Amora* inicia-se em um momento de grande tensão: “Vó Clarissa deixou cair os talheres no prato, fazendo a porcelana estalar” (POLESSO, 2015, p. 34). O susto da senhora deve-se à pergunta proferida por um dos netos e que dá nome ao conto. No entanto, por mais que a mulher esteja em certo choque, aprendemos pelo relato da narradora que ela não é a única:

Eu fiquei muda. Joaquim sabia sobre mim e me entregaria para a vó e, mais tarde, para toda a família. Senti um calor letal subir pelo meu pescoço e me doer atrás das orelhas. Previ a cena: vó, a senhora é lésbica? Porque a Joana é. A vergonha estava na minha cara e me denunciava antes mesmo da delação. Apertei os olhos e contraí o peito, esperando o tiro. Atrás das minhas pálpebras, Taís e eu nos beijávamos escondidas no último corredor da área de humanas na biblioteca da faculdade (POLESSO, 2015, p. 34).

Através do medo despertado pela curiosidade do primo, descobrimos que Joana, nossa narradora, gosta de mulheres. Ela nos leva então por uma jornada de memórias sobre sua vida, iniciando justamente na figura da avó, Clarissa, que sempre amou contar histórias aos netos nas tardes em que cuidava

deles após os pequenos voltarem da escola. As lembranças de Joana encaminham-se em seguida para Taís, colega que conheceu em uma cadeira de Latim e por quem se apaixonou. Em certo momento, no entanto, os detalhes de seu envolvimento com Taís se misturam com as memórias das tardes na companhia da avó e das visitas de tia Carolina, que sempre deixavam radiante a vó Clarissa. Durante tais visitas, as crianças eram instruídas a ficar no quarto e não incomodar o chá das mais velhas.

A narradora também recorda de um período sem visitas da tia Carolina, durante a qual a avó Clarissa mostrou-se profundamente triste e, até mesmo, displicente para com os netos. Pelas lembranças de Joana, a melhora da mais velha, o retorno de sua alegria, de seus cuidados para consigo mesma e de sua higiene pessoal coincidiu justamente com o momento em que Carolina voltou a aparecer. Revisitar tais memórias de infância com um olhar agora adulto e mais capaz de interpretar nuances de relacionamentos leva Joana a finalmente entender a situação por completo: “As coisas começavam a fazer sentido na minha cabeça, agora, quinze anos depois. Minha vó era mesmo lésbica” (POLESSO, 2015, p. 39). De fato, a mais velha confirma aos netos que tem um relacionamento de anos com Carolina e põe-se a contar a história das duas. Em meio a seu relato, as imagens das duas histórias de amor se misturam na cabeça de Joana:

Enquanto eu olhava a tapeçaria, a Taís invadiu meus pensamentos. Me lembrei da sua mão quente tocando meu corpo, por baixo do blusão, e pensei nas mãos cheias de anéis da tia Carolina percorrendo o corpo da minha vó [...] Respirei pesado e a Taís voltou, enfiei meu rosto em seus cabelos e aspirei-lhe bem fundo a nuca. Mas quando recuei, eram os cabelos brancos da tia Carolina sobre a face da vó Clarissa [...] eu e a Taís dançávamos no quarto dela e depois de um ou dois giros eram os corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes sobre a cama [...] Me ocorreu que talvez ela [Carolina] não pudes-

se ficar com a minha vó. Me ocorreu que nunca tivessem dançado, nem bebido juntas, ou sim. Pensei na naturalidade com que Taís e eu levávamos a nossa história. Pensei na minha insegurança de contar isso à minha família, pensei em todos os colegas e professores que já sabiam, fechei os olhos e vi a boca da minha vó e a boca da tia Carolina se tocando, apesar de todos os impedimentos. Eu quis saber mais, eu quis saber tudo, mas não consegui perguntar (POLESSO, 2015, p. 40-41).

As imagens dos dois relacionamentos se mesclando é muito significativa. Frequentemente, recai sobre os relacionamentos homossexuais um isolamento social trazido pela quebra com as normas de gênero que cabem dentro da inteligibilidade cultural de nossa sociedade. Em *Problemas de Gênero* (1990), Judith Butler (2003) diz que

“Gêneros inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo [...] A matriz cultural por intermédio de qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” - isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero” (BUTLER, 2003, p. 38-39, ênfase no original).

Tanto o relacionamento de Joana e Taís quanto o relacionamento de Carolina e Clarissa, em suas condições homoafetivas, fogem dessa matriz dos “gêneros inteligíveis”; ou seja, da norma sociocultural heteronormativa homem/mulher. Em decorrência disso, ambas as histórias enfrentam obstáculos de aceitação e precisam ser escondidas em algum nível. No caso de Clarissa e Carolina, provavelmente duas gerações mais velhas do que Joana e Taís, há um certo tom de segredo mantido por mais tempo e, aparentemente, de mais pessoas. Joana recorda que Carolina já foi casada com um homem e presume-

-se que Clarissa também tenha se relacionado com pelo menos um. Aparentemente, tudo o que as mulheres tiveram por anos foram tardes fugazes, e a narradora nos dá a entender que nunca houve de fato a possibilidade de Carolina e Clarissa morarem juntas.

Taís e Joana parecem esconder seu relacionamento somente das famílias, visto que seus professores e colegas já sabem que as duas estão namorando. Ainda assim, o fato de que a narradora teme e hesita em conversar com seus parentes nos indica que o medo por romper com a “inteligibilidade de gênero” ainda existe: assumir-se homossexual traz consequências com as quais pode ser bastante difícil de lidar. No entanto, ao fim do conto, em meio a imagens de duas mulheres em uma tapeçaria da avó, de Clarissa e Carolina e de Joana e Taís que se misturam, há uma mensagem muito forte de resistência e de conexão: outras mulheres que amavam mulheres existiram antes de nós. Não estamos sozinhas.

Essa ideia de vidas conectadas por experiências únicas a um grupo inclusive reverbera versos de Safo, poetisa lésbica da Grécia Antiga: “someone in/some future time/will think of us” (BALMER, 1992, p. 57). Traduzidos, os versos trariam aproximadamente a seguinte mensagem: alguém em/algum momento futuro/pensará em nós. Seja há séculos, seja há duas gerações, as mulheres lésbicas que existiram antes de nós sobrevivem como símbolo de esperança e como lembrança de que a possibilidade de amar e de ser feliz existe. Apesar de todos os empecilhos, as bocas de Clarissa e Carolina se tocaram, e agora Joana sabe que, mesmo diante de obstáculos, a sua boca e a de Taís também continuarão a encontrar maneiras de beijarem-se.

4 MINHA PRIMA ESTÁ NA CIDADE: TAMBÉM SOMOS UMA FAMÍLIA

“Minha prima está na cidade” é outro conto que se inicia em um momento de apreensão para a sua narradora.

Ao chegar em casa com algumas colegas de trabalho que havia chamado para uma janta, a mulher ouviu barulho de chuveiro e viu a luz do banheiro ligada. O problema é que o apartamento supostamente estaria vazio: sua namorada, Bruna, havia informado que estaria fora da cidade em uma viagem a trabalho, e a ideia da janta era fazê-la justamente em um momento em que a narradora não precisasse assumir seu relacionamento para o pessoal do trabalho:

Eu vou jantar com os amigos da Bruna, amigos do trabalho. Eles sabem que a gente é um casal, porque a Bruna não tem problemas com isso. Eu tenho. Quer dizer, já tive mais, mas agora acho que consigo lidar até bem com essa questão de sexualidade, claro, dentro da minha cabeça. Não conto para muitas pessoas, tem gente que não precisa saber, não faz diferença. Por exemplo, as minhas colegas de trabalho não precisam saber, nem a minha família (POLESSO, 2015, p. 74-75).

O conto então progride com a narradora nos contando sobre seu relacionamento com Bruna: as alegrias, o companheirismo, as manias, as brigas. Percebemos que, de fato, a protagonista parece estar mesmo progredindo em sua autoaceitação. Essa progressão fica clara quando ela conta para a leitora que está ciente da seriedade de sua relação: “Acontece que eu e Bruna somos uma família, mas eu demorei para entender que éramos” (POLESSO, 2015, p. 75). A narradora relata que esse entendimento aconteceu a partir de um episódio em que ficou doente e quis ir para casa ser cuidada pelos pais, ao que a namorada não reagiu bem: “E a Bruna ficou puta comigo, com razão. Aquela era a nossa casa e eu podia me sentir bem e protegida ali, foi assim que eu comecei a entender” (POLESSO, 2015, p. 75). Aparentemente, a irritação de Bruna é o que faz com que a namorada finalmente reflita sobre seu relacionamento e perceba vários detalhes importantes:

Comecei a entender com cheiros de sopa e pão, banhos quentes e carinhos e escolhas bobas como a cor dos mó-

veis ou a necessidade de uma cortina, assim comecei a entender o que era uma família, com louças acumuladas e montes de cabelos que se perdiam pelo chão, cabelos pretos e compridos, porque eu e a Bruna temos cabelos pretos e compridos. Minha família estava ali, com louça, gripes, montes de cabelo, cheiros de comida caseira, café na cama e banhos quentes, com brigas e pedidos de desculpas, carinhos, amores, cuidados, e era mesmo uma família, até quando ficávamos vendo televisão no domingo de tarde ou quando levávamos nosso cachorro imaginário para passear no parque (POLESSO, 2015, p. 75-76).

Nesse belíssimo trecho, podemos constatar que, pouco a pouco, a narradora parece ir compreendendo que seu relacionamento amoroso, ainda que fuja à matriz de inteligibilidade do gênero, é sim um relacionamento e é sim uma família. Pode parecer surpreendente que, com toda a intimidade e pequenos hábitos conjuntos compartilhados pelas duas personagens, a protagonista tenha levado tanto tempo para assim ler seu namoro. Porém, como bem observam Leite e Oliveira (2019), a narradora habita uma sociedade heteronormativa. Portanto, podemos imaginar que a dificuldade de autoaceitação e, até mesmo, de reconhecer seu relacionamento como legítimo, deriva da influência dos “discursos de controle da sexualidade que contribuem, veementemente, para a visão preconceituosa acerca da homossexualidade das mulheres” (LEITE; OLIVEIRA, 2019, p. 104).

De fato, o peso e a influência de tais discursos é tão grande que torna nítido o fato de que o processo de aceitação da personagem ainda não está concluído (se é que um dia esses processos podem ser dados como encerrados em uma sociedade tão homofóbica quanto a nossa). Isso se evidencia quando, após refletir sobre sua relação com Bruna, a narradora finalmente nos conta o que aconteceu após o susto de descobrir que a namorada estava em casa na noite da janta com as colegas de trabalho: em sua apresentação da mulher, ela disse “Gurias, essa é a Bruna. Minha prima. Ela veio fazer uma prova. Veio

fazer o Enem” (POLESSO, 2015, p. 78). Ou seja, a protagonista ainda não se sente pronta para assumir por completo seu relacionamento. Mesmo que Bruna aja com tato e paciência ao cumprimentar as colegas de trabalho da companheira e se retirar dizendo que precisava estudar, o clima de tensão existe. Para a narradora, a comida “desceu arranhando a noite toda” (POLESSO, 2015, p. 79). Para a namorada, é perceptível sua tristeza e frustração com a situação, ainda que disfarce um pouco: “Ela só me disse que em algum momento aquilo teria que mudar, riu do absurdo e disse também que a verdade teria sido indolor, talvez, mas não tinha certeza, talvez estivesse errada” (POLESSO, 2015, p. 79). A leitora pode presumir que para Bruna é difícil sentir-se um segredo da namorada, um aspecto da sua vida que ela ainda não é capaz de assumir com orgulho. No entanto, a mulher parece disposta a esperar, ciente de que, aos poucos, a parceira tem progredido e agido com mais naturalidade em seu relacionamento. Com relação ao conto, Santos (2020) observa que

É interessante como a narradora e Bruna [...] têm perspectivas diferentes no que tange à construção da autoidentidade e da vivência da sexualidade. Se Bruna tem uma consciência do que é ser uma lésbica e construiu uma autodefinição empoderada de si mesma, a narradora, embora feliz, ainda precisa fazer a caminhada rumo a uma redescoberta de si que promova não só uma espécie de autoaceitação, mas também as ferramentas necessárias para enfrentar o mundo a sua volta (SANTOS, 2020, p. 91).

Por mais que não seja fácil, a conclusão do conto nos mostra que ambas as mulheres continuam dispostas a resistir e a aprender como viver uma vida fora da matriz de inteligibilidade do gênero: “o fato é que continuamos tentando” (POLESSO, 2015, p. 79). Pelo amor e pela liberdade de sermos quem somos, vale a pena tentar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amora é, ao mesmo tempo, universal e particular. É universal por tratar de temas sobre os quais a humanidade vem debatendo e discorrendo há milênios: amor, identidade, medo, entrega. É particular por retratar vivências lésbicas em suas especificidades, trazendo a dificuldade da autoaceitação e a pressão gerada pelo rompimento com as expectativas da sociedade. Como destacam Leite e Oliveira (2019),

Pensar o modo de narrar de Natalia Borges Polessio é compreender que o matiz fecundo dos contos de *Amora* é o da vivência lésbica. Dado isso, o cunho político de sua escrita reverbera por cada um deles de modo a se configurar numa canção para afirmar a existência de personagens lésbicas enquanto seres que vivem de modo honesto e, acima de tudo, constituem a sociedade, agem e contribuem com o mundo, e, por isso, merecem ser reconhecidas (LEITE; OLIVEIRA, 2019, p. 106).

Como observa Curiel (2007), é importante entendermos o corpo feminino lésbico como envolvido em uma construção de resistência e de oposição às desigualdades produzidas pelo patriarcado. São corpos que criam e imaginam outras relações sociais, outros paradigmas e outros mundos (SANTOS, 2020). Para Curiel (2007), o lesbianismo é, além de uma prática sexual, uma atitude de vida, uma ética que vê na criação de laços entre mulheres a possibilidade da construção de autonomia e liberdade.

Quer sejam adolescentes, adultas ou idosas, as personagens de *Amora* trazem consigo vozes e histórias de amor e de resistência. Como destacam Leite e Oliveira (2019), o percurso de vivência lésbica é diferente para cada uma das personagens de *Amora*. As vemos em momentos de descoberta dos sentimentos, de inícios de relacionamentos, de fim de namoros, de compreensão e conexão com outras pessoas com experiências

de alguma maneira semelhantes. Como bem observam as autoras, as narrativas significativamente apresentam relacionamentos lésbicos que se realizam, “evidenciando que não há nada para ser escondido ou silenciado na homossexualidade das mulheres, e sim reconhecer as relações lésbicas como fruto do amor legítimo das amoras” (LEITE; OLIVEIRA, 2019, p. 106).

A existência de uma identificação entre as personagens das histórias e da leitora com as narrativas que lê torna possível reconhecer na escrita de *Amora* a transgressão deliberada sobre a qual discorreu Foucault. Falamos sobre nossas experiências porque as vivemos, porque precisamos ser ouvidas, porque nosso modo de amar também é legítimo. Falamos cientes de desafiar o poder, dispostas a lutar por nossas vidas e sexualidades. Como Flor, sabemos que não há nada de errado conosco. Como Carolina e Clarissa e Taís e Joana, continuamos a encontrar maneiras de nos beijarmos. Como Bruna e a namorada, seguimos tentando. Existimos, amamos, somos e temos as nossas amoras.

REFERÊNCIAS

BALMER, J. **Sappho**: Poems and Fragments. Hexham: Bloodaxe, 1992.

BUTLER, J. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução, Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 29-45, 2003.

CURIEL, Ochy. **La nación heterosexual**: análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá: Brecha Lésbica y em la Frontera, 2013.

_____. El lesbianismo feminista: una propuesta política transformadora. **América Latina em movimento**, Quito, 14 mai. 2007. Disponível em: <https://www.alainet.org.es/active/17389>. Acesso em 09 ago. 2020.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**: A Vontade de Saber. Tradução, Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

LEITE, K.; OLIVEIRA, R. Amor entre Amoras: a Vivência Lésbica nos Contos de Natalia Borges Polesso. **Revista Trama**, Marechal Cândido Rondon, v. 15, n. 34, p. 101-109, 2019.

- MOSCOVICH, Cíntia. **Duas iguais**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NAVARRO-SWAIN, T. **O que é lesbianismo?** São Paulo: Brasiliense, 2004.
- POLESSO, N. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.
- _____. **Coração à corda**. Pinheiros: Editora Patuá, 2015.
- _____. **Recortes para álbum de fotografia sem gente**. Porto Alegre: Não Editora, 2013.
- SANTOS, M. Figurações do amor lésbico em Amora de Natália Borges Polesso. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 87-100, 2020.

Mulheres que amam mulheres: famílias dissidentes em contos de *Amora*, de Natália Borges Polesso

Twyne Soares Ramos⁷⁷

“Previ a cena: vó, a senhora é lésbica? Porque a Joana é. A vergonha estava na minha cara e me denunciava antes mesmo da delação. Apertei os olhos e contrái o peito, esperando o tiro. Atrás das minhas pálpebras, Tais e eu nos beijávamos escondidas no último corredor da área de humanas na biblioteca da faculdade.”

Natália Borges Polesso, *Amora* (2019)

1 UM TETO TODO DELAS?

No ensaio *Um teto todo seu* (1929), oriundo de uma palestra proferida em 1928, nas faculdades inglesas exclusivamente femininas Newnham College e Girton College, sobre o tema “As mulheres e a ficção”, a escritora inglesa Virginia Woolf (1928-1941) examina as condições sociais da mulher em uma sociedade patriarcal. No texto, ela analisa em que medida as limitações e coerções impostas pela tradição do patriarcado e a falta de recursos financeiros desencorajavam as mulheres à escrita, além de dissertar a respeito das condições necessárias para que uma mulher pudesse produzir literatura: “Uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção” (WOOLF, 2014, p. 12).

Nesse sentido, quando Woolf, diante de sua plateia feminina, elencou certa quantia e um espaço próprio como requisitos necessários à escrita, não se referia apenas a aspectos de ordem material, mas também a condições subjetivas de criação que subjazem à materialidade: “A liberdade intelectual depen-

77 Doutoranda em Estudos de Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). E-mail: twyneramos@yahoo.com.br

de de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual” (WOOLF, 2014, p. 151).

No caso da escritora brasileira e doutora em Teoria da Literatura (PUCRS) Natalia Borges Polesso (1981), que publicou seis obras literárias desde 2013 (três de contos, duas de poesia e um romance), seu “teto” e sua liberdade intelectual também dizem respeito a um lugar de enunciação enquanto mulher lésbica, conforme afirmou a própria autora em entrevista concedida durante sua participação na FestiPOA Literária, em 2017⁷⁸: “A gente vive [...] num país e num momento que eu acho que é tão importante se assumir... olha, que engraçado!... se assumir mulher. Entender o seu lugar de mulher; o que você precisa fazer... e de escritora, e, no meu caso, também de lésbica.”

A própria Woolf, também em *Um teto todo seu*, aborda o amor entre mulheres. Em um dos capítulos do ensaio, em que analisa o romance fictício *A aventura da vida*, da autora, também fictícia, Mary Carmichael, a escritora destaca às estudantes da plateia a transgressão representada pelo amor entre duas personagens femininas:

Há algum homem no recinto? Vocês me garantem que atrás daquela cortina vermelha não se esconde a figura de Sir Chartres Biron? Somos todas mulheres, vocês me asseguram isso? Então eu posso dizer a vocês que as palavras que li em seguida foram estas “Chloe gostava de Olivia...”. Não se espantem. Não se ruborizem. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes as mulheres gostam de mulheres. “Chloe gostava de Olivia, li. E então me dei conta da enormidade da mudança que estava ali. Chloe gostava de Olivia, provavelmente pela primeira vez na literatura. Cleópatra não gostava de Otávia. E como *Antônio e Cleópatra* teria sido completamente diferente se ela tivesse gostado! (WOOLF, 2014, p. 119).

78 Transcrição de parte do áudio da entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOOSo1MCRXA>. Acesso em 17 jan. 2020.

A perplexidade de Woolf frente à existência de sentimentos amorosos entre mulheres na ficção denota a supremacia social da heterossexualidade e, conseqüentemente, a invisibilização da lesbianidade/bissexualidade dentro e fora do âmbito da arte.

Se Chloe e Olivia fazem parte de um exemplo de romance inventado por Woolf para discorrer sobre a autoria feminina, Polesso e suas personagens lésbicas existem e fazem parte da história da literatura. A maioria dos tetos das narrativas de *Amora* – seu livro de contos publicado em 2015 e vencedor do Prêmio Jabuti 2016 – abriga casais de mulheres, namoradas ou casadas, em diferentes fases da vida.

Sobre as histórias de *Amora*, na contracapa da 7ª edição do livro (2019), publicada pela Não editora, lê-se que há, nas narrativas da obra,

[...] o maravilhamento, o estupor e o medo das descobertas. O encontro consigo mesmo, sobretudo quando ele ocorre fora dos padrões, pode trazer desafios ou tornar impossível seguir sem transformação. É necessário avançar, explorar o desconhecido, desestabilizar as estruturas para chegar, enfim, ao sossego de quem vive com honestidade (POLESSO, 2019, s/p).

As personagens dos contos “Marília lembra” e “As tias”, que formam o *corpus* analítico deste ensaio, vivem fora dos padrões, já que compõem casais lésbicos, e de modo honesto, porque desafiam a heteronormatividade para viver o amor livremente.

Amora tem trinta e três contos, divididos nas partes “Grandes e sumarentas”, que abarca narrativas mais extensas, e “Pequenas e ácidas”, onde há histórias mais curtas. Os contos “Marília lembra” e “As tias” localizam-se na primeira parte da obra e compartilham semelhanças, razão pela qual os escolhi para análise. Os dois contam a história de casais de mulheres idosas que se relacionam há bastante tempo e que moram juntas. Em ambas as narrativas, há uma tensão entre a intimidade conjugal do espaço privado, do lar compartilhado, e a

do espaço externo, o meio social. Os casais dos contos, embora dividam um teto enquanto uma família, não são socialmente reconhecidos desse modo.

Assim, neste ensaio, pretendo examinar, nos contos “Marília acorda” e “As tias”, de Natalia Polezzo, como se dá o preconceito destinado a uma existência afetiva e sexual socialmente rechaçada, uma vez que não hegemônica, e o não reconhecimento de casais dissidentes, nesse caso, de mulheres, como uma família. Contribuições teóricas de Adrienne Rich, Teresa de Lauretis, Regina Dalcastagnè, Adriana de Moraes Pereira Santos, Débora Raquel Hettwer Massmann e Patrícia Brasil embasarão este estudo.

2 FAMÍLIAS NÃO AUTORIZADAS

Teresa de Lauretis (2019), no artigo “A tecnologia de gênero”, afirma que há diversas tecnologias de gênero que intervêm na normatização e no controle das nossas concepções sobre comportamento de gênero e de sexualidade, e a literatura é uma delas. Nesse sentido, Regina Dalcastagnè, no artigo “Imagens da mulher na narrativa brasileira”, pondera sobre discursos, majoritariamente masculinos, a respeito da existência feminina:

O corpo feminino é um território em permanente disputa. Sobre ele se inscrevem múltiplos discursos – vindos dos universos médico, legal, psicológico, biológico, artístico etc. – que não apenas dizem desse corpo, mas que também o constituem, uma vez que normatizam padrões, sexualidade, reprodução, higiene. A questão é que esses lugares legítimos de enunciação ainda são ocupados predominantemente por homens, instalados, é claro, em sua própria perspectiva social. [...] Isso não é diferente na literatura (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 128).

A literatura, enquanto um lugar artístico de enunciação sobre o corpo da mulher, inscreve-se como mais um dos tantos

discursos que regulam e normatizam padrões impostos à sexualidade feminina.

Em entrevista concedida à revista *Cult* em 2018⁷⁹, Dalcastagnè revela dados de sua investigação sobre os perfis de quem escreve romance no Brasil e das personagens dessas ficções. Os números da pesquisa mostram que há uma predominância discrepante tanto de autores homens quanto de personagens masculinas em romances publicados entre 1965 e 2014 – e o número de mulheres, como personagens principais ou como narradoras, é ainda menor.

Se, como demonstram os estudos de Dalcastagnè, a presença de personagens femininas em posição de destaque nos romances brasileiros é escassa, a presença de personagens mulheres que se relacionam sexual e/ou afetivamente com outras mulheres é ínfima. Nas obras publicadas entre 2005 e 2014, há apenas 3,2% de personagens homossexuais e 4,4 bissexuais. Importa ressaltar que esses números dão conta de mulheres e de homens, o que significa que a porcentagem de personagens femininas não heterossexuais é ainda menor.

Ainda que o *corpus* de análise desse ensaio seja composto por contos, o estudo de Dalcastagnè auxilia a constatar que sexualidades à margem do padrão heterossexual são invisibilizadas dentro e fora da ficção. A escrita contemporânea de Natalia Polesso, dessa maneira, adensa a autoria feminina brasileira e a representatividade da lesbianidade/bissexualidade por meio da arte. Nessa medida, a relevância de estudos da natureza deste ensaio no âmbito literário deriva da necessidade de reflexão e exame dos mecanismos de exclusão de existências e relacionamentos não calcados nos modelos hegemônicos do sistema de gênero-sexualidade.

A literatura nos permite observar como a sexualidade e a afetividade das mulheres são ditadas ao longo do tempo. As “amoras” de Polesso, mais especificamente das narrativas “Marília acorda” e “As tias”, mais do que sua sexualidade invi-

79 Entrevista disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em 17 jan. 2020.

sibilizada, têm seu arranjo familiar silenciado e rechaçado no espaço social. Suas existências sexuais e afetivas não são autorizadas por uma sociedade patriarcal e heteronormativa.

Nesses contos, há duas perspectivas diferentes sobre casais de mulheres idosas. “Marília acorda”, narrado em primeira pessoa por uma das mulheres do casal, revela uma história de cunho mais introspectivo, sobre o cotidiano compartilhado; já o segundo, cuja voz narrativa é em terceira pessoa, dá conta, mais amplamente, da visão social a respeito da união lésbica.

A narradora de “Marília acorda” conta a respeito de seu relacionamento com Marília e sobre a rotina do casal: “Marília não é doce, mas, olhando da outra metade da cama, não consigo não amá-la [...] Lá vai Marília até a cozinha e eu já imagino que, em pouco tempo, vou ser acordada pelo barulho dos metais batendo [...] ou por um assovio de canção velha que já não sabemos a letra” (POLESSO, 2019, p. 122).

Marília, aos domingos de manhã, desperta sua companheira – que finge estar dormindo –, com café na cama e uma flor desenhada no guardanapo. Em uma dessas manhãs, porém, demonstra tristeza por esquecer o pó no momento de passar o café e por queimar as torradas: “Ela me diz que está velha e esquecida. Eu digo que somos velhas esquecidas” (POLESSO, 2019, p. 133). A narradora do conto delineia trocas e hábitos compartilhados no espaço íntimo do lar: o amor, apesar da falta de doçura de uma das mulheres; a singeleza da apreciação da flor desenhada semanalmente; o ato de simular o sono para que a companheira possa realizar a habitual surpresa; o acolhimento da tristeza, revelando o companheirismo e a cumplicidade do relacionamento de um casal como qualquer outro.

O tempo é um dos componentes mais latentes da história, pois denota tanto o vínculo duradouro entre as duas mulheres, quanto a preocupação com relação à velhice e à morte: “[...] minhas mãos manchadas sobre os cabelos brancos dela. Há quanto tempo, Marília? [...] Eu rezo para que sejamos juntas tão juntas como sempre fomos, agora e na hora da morte”

(POLESSO, 2019, p. 134-136). Essa preocupação, tão humana e universal, também faz com que avaliemos estar diante de uma história de amor de um casal como qualquer outro.

No entanto, em meio à história de intimidade do relacionamento e do espaço do lar, o foco narrativo em primeira pessoa rompe com a introspecção e cede lugar, brevemente, a um olhar em terceira pessoa:

O dia está bom. Quero caminhar no pátio. [...] Marília abre a porta e saímos para a manhã. [...] Ela aperta meus ombros com muita força, porque mesmo depois de todos esses anos, não descobriu a medida certa do carinho. Eu gosto. Porque entendo que naquele ato, naquela força está o nosso carinho. E ficamos ali, atrás do muro que esconde o nosso pátio da rua e que esconde a nossa vida das pessoas. Ali, ali naquela casa, moram duas velhas. Moram ali faz anos essas duas velhas. Acho que essas velhas têm alguma coisa, moram juntas faz anos. Ali na casa das velhas estranhas (POLESSO, 2019, p. 134).

Essa voz, que observa as duas personagens distanciadamente, diz respeito à leitura social do relacionamento delas e demonstra que o casal não é coletivamente lido de modo natural.

Há, então, a partir desse registro, um tensionamento entre o relacionamento abrigado no espaço interno do lar e o olhar externo sobre ele, já que a tranquilidade da casa é invadida por considerações alheias. Além disso, a escolha lexical de Polesso pelo verbo “esconder” demonstra que, embora esse seja um relacionamento como qualquer outro, não é assim considerado pela sociedade, já que o muro da casa não a “separa” ou “protege” da rua, simplesmente; ele “esconde” a vida do casal das demais pessoas.

Nesse sentido, as considerações de Lauretis (2019) a respeito da sexualidade feminina iluminam o entendimento da situação das protagonistas do conto:

Em outras palavras, a sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida tanto em oposição quanto em relação à masculina. A concepção que as primeiras feministas, na virada do século, tinham da sexualidade não era exceção: quer clamassem por “pureza” e se opusessem à atividade sexual, vendo-a como forma de rebaixar a mulher ao nível do homem, quer clamassem pela livre expressão da função “natural” e da qualidade “espiritual” do sexo por parte da mulher, o sexo significava sempre relações heterossexuais e, principalmente, penetração. É apenas com o feminismo contemporâneo que surgem os conceitos de sexualidade feminina diferente ou autônoma e de identidades sexuais femininas não relacionadas ao homem (LAURETIS, 2019, p. 137).

A prevalência da heterossexualidade como única sexualidade possível, legitimada e respeitada, é histórica e fortemente posicionada no imaginário social. Assim como a existência da mulher é socialmente construída em face da do homem, elencado como sujeito universal, a sexualidade feminina também é definida a partir da masculina.

Dessa forma, ainda que Marília e sua companheira estejam juntas há bastante tempo, não são legitimadas como casal e como família. Em “uma sociedade identificadamente masculina” (RICH, 2010, p. 23) o jugo social, diante do estranhamento de duas mulheres idosas que moram juntas, considera-as “estranhas”. O relacionamento delas é reconhecido a partir da desconfiança de que elas “têm alguma coisa”, mas não da afirmação de que possivelmente sejam “namoradas”, “esposas ou “companheiras”. As pessoas, para além do muro da casa de Marília e de sua companheira, são incapazes de naturalizar o relacionamento delas como qualquer outro, negando-lhes o *status* de “casal” e/ou de “família”, situação certamente não enfrentada por um par de configuração tradicional, composto por um homem e por uma mulher.

No ano de 2016, o dicionário Houaiss anunciou a redefinição conceitual do vocábulo “família”, que até então era re-

conhecida como “Grupo de pessoas vivendo sob o mesmo teto (especialmente o pai, a mãe e os filhos)...”. A partir de então, “família” passou a ser lida como “Núcleo social de pessoas unidas por laços afetivos, que geralmente compartilham o mesmo espaço e mantêm entre si uma relação solidária”⁸⁰. Nessa perspectiva, tomando a notícia como base, Marília e sua companheira, assim como tantas outras famílias dissidentes do mundo, foram linguisticamente legitimadas apenas a partir de 2016.

Lauretis (2019) afirma que diversas tecnologias de gênero e discursos constroem e regulam as representações de gênero hegemônicas, assim como também consideram a construção alternativa de gênero:

[...] a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (por exemplo, o cinema) e discursos institucionais (por exemplo, a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero, e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação (LAURETIS, 2019, p. 142).

Assim, uma construção diferente de gênero é possível fora do padrão heterossexual socialmente legitimado. De acordo com a autora, nas subjetividades e nas resistências pode haver práticas micropolíticas de construção alternativa de gênero.

Dessa maneira, Marília e sua companheira, apesar da marginalidade a que são socialmente submetidas enquanto um casal, abrigadas pelo muro que as separa das condenações e negações sociais, felizmente existem e resistem, um domingo

80 Informações oriundas do artigo “Dicionário Houaiss redefine o conceito de ‘família’”, do site *Catraca Livre*. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/dicionario-houaiss-redefine-o-conceito-de-familia/>. Acesso em 18 jan. 2020.

após o outro, enquanto a família que são: “No domingo seguinte, Marília acorda e me acorda com cheiros de café, gavetas sendo empurradas e a nossa melodia sem palavras” (POLESSO, 2019, p. 136).

Já em se tratando do conto “As tias”, a narração em terceira pessoa possibilita um panorama ainda mais ampliado a respeito da mirada social, sobretudo familiar e jurídica, acerca da união entre mulheres. A história é contada pela sobrinha do casal Alvina e Leci, companheiras que se conheceram durante a adolescência, no convento, e vivem juntas há sessenta anos: “Ficaram quinze anos no convento e, depois disso, resolveram sair, compraram um sobrado no interior de Garibaldi e lá começaram uma vida nova” (POLESSO, 2019, p. 186).

Como o conto é intitulado “As tias” e a narradora afirma que Leci e Alvina estavam juntas desde jovens no convento, além de que “Era comum nessas famílias meio grandes que uma, duas filhas fossem para o convento” (POLESSO, 2019, p. 186), inicialmente, a leitora e o leitor podem pensar que as duas personagens são irmãs. Logo na primeira página da história, entretanto, a ideia é desfeita:

Meu pai, que era irmão da tia Alvina, foi o primeiro a visitá-las, depois levou minha mãe e meu irmão, que tinha acabado de nascer. Quando eu fui pela primeira vez à casa das tias, tudo já estava meio que assentado e aceito. Nada se discutia sobre ir ou não ir à casa das moças que fugiram do convento para morar juntas (POLESSO, 2019, p. 186-187).

O primeiro indício de que se está diante de um casal aparece submerso no preconceito social, que se deixa ver a partir do vocábulo “aceito” e do passado de discussões sobre visitar ou não as tias.

De acordo com Adrienne Rich (2010), se pensamos a heterossexualidade como caminho emocional e sexual natural para as mulheres, existências que não contemplam essa sexualidade são consideradas “desviantes, patológicas e descompensa-

das em termos emocionais e sensuais” (RICH, 2010, p. 39). Por essa razão, o relacionamento das personagens Leci e Alvina, lido socialmente como “patológico” e “desviante”, diferentemente de relacionamentos heterossexuais – que são naturalmente legitimados –, está sujeito a ser recusado.

Além disso, assim como no conto “Marília acorda”, em que Marília e sua companheira são consideradas “velhas estranhas”, em “As tias”, Leci e Alvina também são relegadas à negação e/ou ao apagamento de sua sexualidade e de seu relacionamento, já que não são tratadas como “namoradas”, “esposas” ou “companheiras”, mas como as “moças que fugiram do convento para estar juntas”. O conto mostra que o jogo social questiona e pune relacionamentos desviados da heteronormatividade, negando-lhes o *status* de “casal” e/ou “família”, ainda que, mais uma vez, o par em questão viva como uma família há muitas décadas.

A voz narrativa do conto revela, gradativamente, o preconceito familiar ao qual estão submetidas Leci e Alvina e a descoberta de que elas realmente são um casal. A narradora, que é sobrinha biológica de Alvina, conta que sua avó “não se sabia muito bem por que, havia meio que parado de falar” com a filha e sua companheira (POLESSO, 2019, p. 187) e que outros membros da família, os quais as viam com “cara feia” (p. 188), perguntavam sobre Leci, uma vez que ela “[...] não era exatamente da família, quero dizer, nós ali de casa sempre a chamávamos de tia, mesmo ela não sendo irmã do meu pai” (POLESSO, 2019, p. 188).

Embora juntas há décadas, as personagens têm de enfrentar, de um lado, a reprovação dos parentes de Alvina e, de outro, a especulação a que sua sexualidade e seu relacionamento estão constantemente submetidos, por não cumprirem com a “heterocentricidade” (RICH, 2010, p. 19) que rege as relações sociais entre mulheres e homens:

Um dia, eu perguntei para a minha mãe de quem a tia Leci era filha ou irmã e minha mãe torceu a cara, depois disse

não era filha de ninguém e que ela e a tia Alvina tinham se conhecido no convento e desde então moravam juntas. Não perguntei mais nada, estava claro para mim, e agora muito mais curioso (POLESSO, 2019, p. 189).

Segundo Rich (2010), a experiência lésbica, percebida a partir do filtro da heterossexualidade compulsória que predomina socialmente, é significada dentro de uma escala que vai do desviante ao odioso, ou a ser apresentada como invisível.

Nesse sentido, é possível observar que a família de Alvina opta por insistir em questionar, ou simplesmente invisibilizar, seu relacionamento. Leci, sua companheira, que “não é filha de ninguém” e “não é exatamente da família”, ainda que tratada como “tia” pela narradora, não é aceita pelos demais familiares. Quando a sobrinha do casal arrisca uma conversa direta sobre o tema com sua mãe, recebe uma resposta que nega e invalida o vínculo real entre as personagens.

Como Alvina e Leci não são amplamente aceitas e legitimadas enquanto casal dentro de sua família, usam a via do deslocamento como fuga e possibilidade de vivência de sua afetividade fora do espaço privado:

Tinham uma rotina simples. Pouco saíam de casa. Guardavam todo o dinheiro para viajar. Essa era a única extravagância, como diziam. Acho que aprontavam tudo que não podiam durante essas viagens. Não sei, não que não pudessem fazer nada, ah, não sei. Sei que viajavam bastante. [...] Uma pena que as fotos todas velaram. Parece que a tia Leci deixou a máquina fotográfica cair e nenhuma foto se salvou. Aquilo passou a ser rotina, as viagens e a ausência de fotografias. (POLESSO, 2019, p. 187).

Pelo fragmento, é possível interpretar que o que as tias “aprontavam” fora do espaço familiar de cerceamento diz respeito, simplesmente, a uma existência enquanto casal. As observações da narradora sobre a falta de fotos sugerem que as tias as têm, mas optam por esconder os registros que provavelmente reflitam o que a família prefere ignorar ou negar.

Para Adrienne Rich (2010), a vivência lésbica recusa e enfrenta o patriarcado, mas também pressupõe isolamento:

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. Ela inclui, certamente, *isolamento...* (RICH, 2010, p. 36, grifo meu).

Dessa forma, assim como o casal do conto “Marília acorda”, as mulheres de “As tias” existem enquanto uma família apenas na convivência íntima do espaço privado do lar, o que as leva ao isolamento, seja saindo pouco de casa, seja viajando e minando os registros de momentos em que vivem seu relacionamento de modo menos cerceado.

O isolamento, entretanto, ainda que beneficie as protagonistas dos contos de alguma maneira, já que as abriga e permite uma existência, mesmo que breve, mais livre, não pode ser interpretado como uma solução, visto que confina e restringe vivências que deveriam ser naturalizadas e legitimadas socialmente. Nessa perspectiva, em “As tias”, a narradora conta um episódio em que Alvina e Leci são separadas por não exercerem o modelo de sexualidade imposto pela sociedade:

Quando, há uns três anos, a tia Alvina teve o AVC e precisou ficar internada, a Leci quase morreu de tristeza. Toda aquela parentada lá se oferecendo para ficar e pernoitar. É familiar? Dizia a moça da recepção e todos assentiam: primas, irmãs, sobrinhas. Nessas horas de hospital, sempre aparece alguém. Mas a Leci não era parente e toda vez que chegava para ficar, a moça da recepção lhe dizia que já havia um parente no quarto e que para o pernoite parentes tinham preferência. A tia Leci voltava para casa chorando. Mas o que a senhora é dela, dona Leci?, perguntava a moça da recepção. Amiga, dizia ela com uma voz

de comiseração. Já tem parente lá em cima no quarto, a senhora não pode subir (POLESSO, 2019, p. 189).

Nesse caso, a não conformidade com a heterocentricidade impele Leci a apresentar-se como “amiga” de sua companheira, mesmo depois de tantas décadas vivendo como sua companheira. A punição social, até então performada através de questionamento e silenciamento por parte dos parentes de Alvina, dessa vez, impõe-se como regra institucional inquebrantável.

Assim, já que o olhar social julga e rejeita casais homossexuais, Leci e Alvina decidem buscar a legitimação jurídica de sua família:

Eu perguntei o que era e logo me disseram sem embromar: queremos casar. Eu achei aquilo tão bonito e inusitado que chorei um pouco. A Leci continuou a me explicar. Tu sabes que tudo o que temos é nosso, é junto, mas nada pela lei funciona assim, se algo acontece com a Alvina, deus que me perdoe, eu fico com uma mão na frente e outra atrás, além do que, se a Alvina vai de novo para o hospital, eu não posso nem cuidar dela, não tenho direito de entrar no quarto, porque tem sempre uma fila de parente que aparece quando um velho se hospitaliza, deus me livre, parecem varejeiras na merda, nossa pergunta, filha, é se tu pode ser nossa testemunha. Não é bem casamento, é uma união estável (POLESSO, 2019, p. 191).

É importante observar que a vontade de Alvina e de Leci poderia ser concretizada apenas a partir do ano de 2011, quando a união estável passou a ser permitida entre casais homossexuais no Brasil. Já o casamento, foi permitido a partir de 2013⁸¹. No entanto, não há nenhuma lei aprovada nesse sentido; é a jurisprudência que garante uniões estáveis e casamentos entre pessoas do mesmo sexo. Desse modo, até 2011, casais como o

81 Dados oriundos do texto “Casamento gay não é lei, mas é direito garantido pela justiça”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/11/casamento-gay-nao-e-lei-mas-e-direito-garantido-pela-justica-entenda.html>. Acesso em 18 jan. 2020.

do conto “As tias” tiveram suas uniões apagadas e recusadas social e juridicamente.

No artigo “Entre a lacuna jurídica e o silenciamento: a família homoafetiva para o direito brasileiro”, Adriana de Moraes Pereira Santos, Débora Raquel Hettwer Massmann e Patrícia Brasil discorrem acerca do silenciamento ou apagamento das uniões homoafetivas na legislação brasileira:

É importante observar que dentre o rol das entidades familiares exemplificadas no texto constitucional neste artigo 226, não há nenhum dizer relativo às uniões homoafetivas. Chama a atenção o fato de que não se prescreve nenhuma proibição, mas também não se reconhece sua existência. Neste caso, não podemos esquecer que, conforme o legado do direito positivista, aquilo que não está na lei, teoricamente, é considerando fora do direito, ou seja, não existe juridicamente. Este não-dizer da/na lei sobre as uniões homoafetivas, ou melhor, este silenciamento, compreendido no âmbito das ciências jurídicas como uma lacuna no texto constitucional, provoca inquietudes e inúmeras possibilidades de compreender (ou não) como a família homoafetiva vai ser considerada na aplicabilidade da lei que deveria, em tese, protegê-la (cf. Art. 226, da Constituição Federal de 1988). É importante destacar que este silenciamento (apagamento?) em torno das uniões homoafetivas não decorre apenas da mera letra expressa da Constituição, mas também do modo como as uniões homoafetivas têm sido, historicamente, significadas por grande parte da sociedade: à medida que não se reconhece sua existência, não se admite sua visibilidade e, conseqüentemente, não há porque legislar sobre elas. Eis o silêncio institucionalizado, na memória do ordenamento jurídico, que se funda no próprio ato de silenciar (SANTOS; MASSMANN; BRASIL, 2017, p. 103).

Importa que nos atentemos ao fato de que, conforme destacam as autoras, o silenciamento a respeito das uniões homoafetivas relaciona-se com a maneira como essas uniões têm sido historicamente significadas pela maior parte da so-

cidade. Segundo elas, por não se reconhecer e legitimar amplamente a existência de famílias homoafetivas, não se legisla sobre elas.

De acordo com Rich (2010), a heterossexualidade é uma das instituições pelas quais as mulheres são tradicionalmente controladas, e a legislação fortalece esse controle. Nesse sentido, apesar dos avanços com relação à união homoafetiva no Brasil, ainda urge que se viabilizem vias de debate, escritas e acolhimento de casais lésbicos e gays.

3 PELA LIBERDADE DAS “AMORAS” E DE SEUS AMORES

Os espaços familiar e urbano, como se observou a partir dos contos analisados, incorporam e fortalecem valores dominantes, assimilando a heterossexualidade como única possibilidade legítima de sexualidade. Se mulheres já sofrem opressões de diversas ordens em uma sociedade de valores patriarcais, mulheres não heterossexuais sofrem ainda mais severamente. O imaginário social, majoritariamente apoiado sobre uma cultura heterossexual, por medo de que outras sexualidades sejam naturalizadas, delibera que esse é um tema privado e que a esse âmbito deve limitar-se. Assim, constrói-se o entendimento de que espaços públicos não são lugares para pessoas LGBTQI+.

Por isso, a fim de driblar as imposições de um sistema heteronormativo, é importante promover ações que problematizem, discutam e naturalizem a diversidade de sexualidades dentro e fora do espaço acadêmico, afinal,

A identificação entre mulheres é uma fonte de energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade. A negação da realidade e da visibilidade da paixão das mulheres por outras mulheres, da escolha das mulheres por outras como suas

aliadas, companheiras de vida e de comunidade, ao se obrigar que tais relações sejam dissimuladas e até desintegradas sob intensa pressão tem representado uma perda incalculável do poder de todas as mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar (RICH, 2010, p. 40).

Nesse sentido, obras como *Amora* concedem voz, aceitação e visibilidade, na arte literária e na vida, a famílias dissidentes que são criminalizadas em mais de 70 países, nos quais ter um relacionamento homossexual ainda é crime (passível de pena de morte em alguns deles)⁸².

Espera-se que Marílias, Alvinas e Lecis não sejam silenciadas e categorizadas como “velhas estranhas” por amarem mulheres. Deseja-se que deixem de ser casais socialmente não autorizados e possam viver naturalmente enquanto família, dentro e fora do espaço privado do lar, e dentro e fora do âmbito artístico, assim como Leci e Alvina, mas sem a marginalidade e a espera de décadas: “Casaram. Continuaram felizes como sempre foram. E assim seria, até que a morte ou alguma burocracia as separasse novamente. De qualquer forma, é o melhor e mais bem-sucedido casamento da família” (POLESSO, 2029, p. 192).

REFERÊNCIAS

CATRACA LIVRE. **Dicionário Houaiss redefine o conceito de ‘família’**. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/dicionario-houaiss-redefine-o-conceito-de-familia/>. Acesso em 18 jan. 2020.

DALCASTAGNÈ, R. *Imagens da mulher na narrativa brasileira. O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 15, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3267/3201. Acesso em 17 jan. 2020.

_____. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. **Revista**

82 Dado do texto “Relação homossexual ainda é crime em 70 países, mostra relatório”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/03/relacao-homossexual-e-crime-em-70-paises-mostra-relatorio-mundial.shtml>. Acesso em 18 jan. 2020.

Cult, 05 fev. 2018. Entrevista concedida à Amanda Massuela. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em 17 jan. 2020.

FARIA, F. **Casamento gay não é lei, mas é direito garantido pela Justiça**; entenda. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/11/casamento-gay-nao-e-lei-mas-e-direito-garantido-pela-justica-entenda.shtml>. Acesso em 18 jan. 2020.

LAURETIS, T. de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 121 - 155.

MANTOVANI, F. **Relação homossexual é crime em 70 países, mostra relatório mundial**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/03/relacao-homossexual-e-crime-em-70-paises-mostra-relatorio-mundial.shtml>. Acesso em 18 jan. 2020.

POLESSO, N. B. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2019.

_____. **Resenha de Amora mais entrevista**. Bondelê, maio 2017. Entrevista concedida à Mariana Mendes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOOSo1MCRXA>. Acesso em 17 jan. 2020.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Vale. **Bagoas**, Natal, n.5, p.17-44, 2010. Disponível em: https://www.cchla.ufrn.br/bagoas/vo4no5arto1_rich.pdf. Acesso em 14 jan. 2020.

SANTOS, A. de M. P.; MASSMANN, D. R. H.; BRASIL, P. Entre a lacuna jurídica e o silenciamento: a família homoafetiva para o direito brasileiro. **Dissol**, Pouso Alegre, n. 6, p. 97-106, jul-dez, 2017. Disponível em: <http://ojs.univas.edu.br/index.php/revistadissol/article/view/286>. Acesso em 19 jan. 2020.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

**Costurando caminhos: Um diálogo sobre velhice
e possibilidades de vivência
nos contos “Vó, a senhora é lésbica?”, “Marília acorda”
e “As Tias”, de Natália Polezzo**

Bruna Santiago dos Reis⁸³

Matura Idade

*Já não receio
meu avesso de medos.*

*Distingo as coisas
em sua proposta exata
e sei — cada ser
possui justa medida.*

*Já não almejo
o que me foi negado.*

*Prossigo a caminhada
colhendo o que
me coube, consoante
o chão lavrado.*

Lara de Lemos, **Adaga Lavrada** (1981)

1 INTRODUÇÃO

O livro *Amora* (2015) reúne trinta e três contos que versam sobre as diferentes etapas da vida em que a lesbianidade é abordada, seja pela experiência das protagonistas ou pelo convívio com outras lésbicas. É uma obra leve, que busca trazer possibilidades de relacionamentos, ainda que, de forma sutil,

83 Bolsista CAPES e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: bruna.santiago.reis@gmail.com

aborde problemáticas como a não-aceitação da família ou as dificuldades burocráticas de uma relação. O livro, realizado pela escritora gaúcha – também ativista lésbica, o que reforça seu lugar de fala – Natalia Borges Polessio, foi premiado na categoria “Conto” dos prêmios Jabuti, Açorianos e Prêmio AGES, em 2016.

Como em muitos círculos sociais abordar o relacionamento lésbico é um tabu, Natalia Polessio, como escritora, arquitetou situações em que as personagens foram questionadas por alguém da família acerca da lesbianidade, tiveram que casar a fim de obter direitos burocráticos, ou ainda enfrentar situações comuns nas narrativas sobre velhice, como a perda da memória. Os discursos são diversos e isso é algo comum na literatura contemporânea, portanto, o embasamento teórico segue sob a perspectiva de Agamben (2009), Schøllhammer (2009) e Resende (2014). Tratando-se de literatura feminina lésbica e velhice, abordar grandes teóricas como Beauvoir (1990), Motta (2011) e Goldenberg (2012), assim como pesquisas mais recentes como a de Santos (2018), é uma forma de mesclar as palavras de teóricas já consagradas com pesquisadoras que mostram um olhar novo para aquelas perspectivas.

Os contos escolhidos foram “Vó, a senhora é lésbica?”, “Marília acorda” e “As Tias”, pois além de abordarem uma visão sobre a velhice, também reforçam possibilidades de vivência para relações lésbicas. Ler, pensar e escrever sobre a velhice é enfrentar narrativas com aspectos como a não-aceitação do corpo – seja pelas condições de saúde, pelo desconhecimento de se colocar nesse corpo (pelas noções de força, de espaço etc.), pela aparência, pela nova etapa da sexualidade; a falha da memória e a necessidade de construção da memória como reforço de sua história e vivência ao passado; a vontade maior de ser autônoma e livre; a situação financeira, às vezes incerta; e, até, a proximidade da morte. Como o relacionamento lésbico era/é um tabu, as narrativas mostram que as personagens tiveram que utilizar outros meios para concretizarem seu amor e sua paixão, como viver com uma mulher sem que se assuma

explicitamente o relacionamento ou, ainda, namorar escondido. Mas assumindo ou não, são personagens que reforçam o quanto é possível e normal ter um relacionamento lésbico e, por isso, este ensaio aborda as “possibilidades de vivência”. Parece tão óbvio que esses relacionamentos são possíveis, mas por que ainda há obstáculos?

2 LITERATURA CONTEMPORÂNEA FEMININA E VELHICE

Como se trata de literatura contemporânea, as mulheres apresentam diferentes discursos, o que reforça a noção de que há *identidades*. Com isso, a literatura não tem espaço só para a mulher branca, heterossexual, introspectiva – não que isso seja um problema, claro, mas as mulheres negras, as mulheres indígenas, as mulheres lésbicas, as mulheres idosas e todos os outros tipos de mulheres que se queira classificar são necessárias e precisam estar visíveis na literatura. Os sujeitos entendidos como invisíveis, os mendigos, velhos, prostitutas, trans e cyborgs, expressam sua voz e sua força na nova narrativa, ainda que haja críticas – com razão –, sobre o favoritismo editorial ao homem heterossexual, branco, de classe média. A solução, por enquanto, foi o investimento autônomo das pequenas editoras ao olhar com carinho os diferentes discursos.

De algum modo, esse pluralismo – que se constitui por acúmulo de manifestações diversas e não pela fragmentação de uma unidade prévia – garantiria várias vozes diferenciadas em vez de sonoridades em eco ou mero acúmulo reunido sem critério (RESENDE, 2008, p. 20).

Na literatura, o sentido de urgência, de presentificação, se evidencia por atitudes, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, como os presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas

subjetividades fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes (RESENDE, 2008, p. 27-28).

Nesse sentido, as personagens na velhice, principalmente as mulheres, são protagonistas de diversas narrativas, apresentando seus pontos de vista acerca das realidades vivenciadas. Por exemplo, a protagonista de *Quarenta Dias* (2014), da escritora Maria Valéria Rezende, apresenta uma visão da mulher nordestina que se desloca, à força, para Porto Alegre, que é uma cidade grande, sulista, com temperatura e aspectos diferentes, em que se destaca, na voz da personagem, a necessidade de se ter um olhar especial para com os moradores de rua, os loucos, os idosos – os esquecidos.

Já em *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, a protagonista também está em um *entrelugar*, como a personagem do livro mencionado anteriormente, só que as diferenças são em torno da nacionalidade, ainda que a personagem seja branca e de classe média. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), de Conceição Evaristo, as mulheres negras e idosas preocupam-se com a segurança, o afeto e o financeiro; em *Milamor* (2008), de Livia Garcia-Roza, as mulheres idosas preocupam-se com o sentimento e a sexualidade; em *Noites de alface* (2013), de Vanessa Barbara, as mulheres idosas preocupam-se com seus valores; em *Com armas sonolentas* (2018), de Carola Saavedra, as mulheres voltam as preocupações para as condições financeiras, corporais e psicológicas; em *Um defeito de cor* (2018), de Ana Maria Gonçalves, as mulheres preocupam-se com o financeiro, o corpo, o psicológico, a formação, a memória, a violência e outras problemáticas. Todos os tipos de idosas existem:

Mas as velhas também existem, e se destacam hoje, mais além da imagem tradicional de ranzinhas ou de doces avozinhas, como mais dinâmicas, saudáveis, livres, sexuadas e criativas do que as de sua geração em épocas anteriores. Essa própria categoria, mulher idosa, é heterogênea, multifacetada, plural. Recorde-se as diferentes idosas que se vê na rua: pobres, ricas e “remediadas”; brancas, pretas

e pardas; mais velhas, menos velhas, “conservadas”; bem femininas, ou, até, “parecendo homens”; sérias e “ridículas” (MOTTA, 2011, p.14).

Acerca da análise sobre literatura contemporânea e velhice, necessita-se abordar, antes, a “ilusão da temporalidade” nessa literatura. A marcação temporal é quase impossível, visto que há uma dificuldade em falar do presente, pois a dinamicidade do tempo permite que o presente já seja um indício de passado. Agamben (2009) afirma que

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Portanto, abordar a literatura contemporânea é ter consciência do olhar para o presente e para o futuro ao mesmo tempo. Assim, como afirma Schøllhammer (2009, p. 10), a literatura representa a atualidade a partir de uma alteração, inadequação ou uma estranheza histórica que desafia a lógica temporal, com isso, não tem o compromisso de representar o atual. Essas ideias do contemporâneo dialogam com o aspecto da velhice: “Que o desenrolar do tempo universal tenha resultado numa metamorfose pessoal, eis o que nos desconcerta” (BEAUVOIR, 1990, p. 347). Considerando que os idosos ou velhos⁸⁴, com seus discursos plurais, também “correm com os relógios”, há um modo de recuperar pensamentos e emoções ou de reconstruir o presente através do exercício da memória e, muitas vezes, da concretização da escrita – o movimento do tempo é determinante nas narrativas acerca da velhice.

84 Quando há uma afirmação identitária por parte do narrador ou da personagem sobre ser “velha ou velho”.

Nas narrativas femininas⁸⁵ sobre a velhice, encontram-se essa noção de brevidade do tempo com os impactos no corpo, no *status* sociocultural e econômico, e nas vivências. Mirian Goldenberg (2012, p. 53-54), ao comparar os comportamentos na velhice entre brasileiras e alemãs, afirma que, no discurso recorrente das idosas, aparecem pautas sobre gordura, flacidez, decadência do corpo, insônia, doença, medo, solidão, rejeição, abandono, vazio, falta, invisibilidade e aposentadoria⁸⁶:

Já nas primeiras entrevistas constatei um abismo entre o poder objetivo que as brasileiras conquistaram em diferentes domínios (realização profissional, independência econômica, maior escolaridade, liberdade na vida afetiva e sexual) e a miséria subjetiva que apareceu em seus discursos (preocupação com doenças, excesso de peso, vergonha do corpo, medo da solidão e sensação de invisibilidade). [...] A ênfase na decadência do corpo, na falta de homem e na invisibilidade social é uma característica marcante no discurso das brasileiras (GOLDENBERG, 2012, p. 48-50).

O corpo foi tanto objeto de extremo sofrimento (em função de suas doenças ou decadência) ou de extremo prazer (em função da maior aceitação e cuidado com ele). Os parceiros amorosos foram, também, objeto de extrema dor (alcooolismo, machismo, violência, autoritarismo, egoísmo, abandono, rejeição, faltas) ou de extremo prazer (companheirismo, prazer sexual, cumplicidade) (GOLDENBERG, 2012, p. 54).

Apesar da clara heterogeneidade que informa a categoria social, também analítica, mulher, quando se fala nas mulheres sempre vêm ao pensamento as de idades mais jovens ou medianas. São as que figuram exercer os papéis mais dinâmicos, ou mais esperados socialmente – sejam

85 Quando há uma afirmação dentro de um sistema simbólico e representativo, considerando os estudos de Nelly Richard (2002) e Teresa de Lauretis (1994).

86 “Nesse momento, a velhice passa a ser delimitada não mais pelas transformações fisiológicas, mas por um advento social, a aposentadoria, na qual o indivíduo passa pela transposição da categoria de trabalhador para ex-trabalhador; de produtivo para improdutivo; de cidadão ativo para inativo” (SIQUEIRA *et al.*, 2002, p. 902).

os profissionais contemporâneos, em novos postos no mercado de trabalho, sejam os familiares de sempre, que compõem a ainda idealizada família nuclear. Para elas são pensadas as políticas sociais mais básicas: os acessos às práticas educacionais, as idades/limites de ingresso no mundo do trabalho; a atenção em saúde, com as campanhas governamentais sempre voltadas para as faixas de idade reprodutiva; a atenção ao cada vez mais visibilizado problema da violência contra a mulher, igualmente voltado para as mais jovens, além de analisado como apenas questão das relações de gênero, na ordem patriarcal (MOTTA, 2011, p. 14).

Nessa perspectiva, alguns tópicos ainda são recorrentes em diferentes discursos, principalmente sobre as questões do corpo⁸⁷, da solidão e da invisibilidade. Abordar o tema literatura e velhice aprofunda as visões que temos sobre o outro sujeito e protagonista, quando não somos velhos, provoca identificação e reflexão para quem chegou nessa fase, provoca sensibilidade acerca das diferentes histórias e revela as vozes que são, muitas vezes, esquecidas ou invisíveis.

3 OS CONTOS E AS PERSPECTIVAS DA VELHICE

Em “Vó, a senhora é lésbica?”, a trama se passa na casa de Vó Clarissa, onde ela cuida dos netos – “Meus pais trabalhavam muito e nós, crianças, ficávamos na casa da vó no turno da tarde, depois da escola” (POLESSO, 2015, p. 35) –, mesmo morando sozinha⁸⁸. Em realidade, as idosas são arrimos da fa-

87 “Além disso, o natural processo de envelhecimento e fragilização do corpo - fragilização que não é só para o trabalho -, a que se contrapõe um modelo social desenvolvido de beleza jovem, propiciou uma construção cultural que resultou numa estética da recusa e do medo” (MOTTA, 1997, p. 1).

88 “Morar sozinha pode ter, entretanto, um significado alternativo e mais satisfatório. Pode ser, mais que consequência inevitável de celibato, viuvez, descasamento indesejado ou morte dos filhos, também consequência de decisão própria, maneira de autoafirmação ou busca de tranquilidade e independência – uma característica nova das mulheres, inclusive das de mais idade” (MOTTA, 2011, p. 19).

mília também como cuidadoras de casa e dos netos e, em parte, com a realização do trabalho doméstico (MOTTA, 2011, p. 14) – situação muito comum quando se aborda a velhice. Com isso, a história começa quando o neto Joaquim e a neta Beatriz questionam sobre o que é ser lésbica e se a avó é lésbica, algo que gera desconforto em Joana, pois Joana é lésbica e namora Taís, mas sem que a família saiba.

Outro ponto relevante do conto é que a avó tem uma boa escolaridade, logo, no seu caso, a situação financeira e a autonomia não são um problema até então: “A Vó Clarissa era professora de História, por isso a casa era abarrotada de livros, atlas, guias, fitas VHS com documentários, revistas, papéis, tudo” (POLESSO, 2015, p. 36). Em contraponto, o conflito que aparece na história é sua relação com a Tia Carolina – que tinha cabelo branco, mas não parecia velha (POLESSO, 2015, p. 38). Clarissa e Carolina tinham uma relação, porém, era mais escondida, ainda que a família de Clarissa não questionasse a proximidade delas, mesmo desconfiando da situação:

Ela e tia Carolina. Por volta das quinze horas, minha avó punha uma mesa de chá [...]. Quinze e pouco chegava Tia Carolina. Minha avó ficava radiante. A tia Carolina trazia, quase sempre, uns olhos de embaraço, agora lembro, os passos incertos [...]. Minha vó sempre recomendava que não as incomodássemos durante o chá e enchia o nosso quarto de tudo o que pudesse nos manter ocupados (POLESSO, 2015, p. 38).

Havia um sentimento de vergonha por parte de Tia Carolina, até mesmo um receio de que algum dia alguém questionasse a proximidade dela com a Vó Clarissa – tanto que ocorre um momento em que Vó Clarissa sofre muito com a distância da Tia Carolina. Também, a Tia Carolina era casada, o que revela que muitas mulheres não assumem um relacionamento lésbico por falta de necessidade, por receio do olhar alheio, por não-aceitação própria e por já terem um relacionamento anterior que foi construído em uma determinada etapa da vida. A

separação, às vezes, não se dá por questões de insegurança, de dinheiro ou de comodidade.

Passou um inverno e mais a primavera para tia Carolina voltar a visitar, eu lembro direitinho, porque foi no aniversário do Joaquim que ela apareceu. Minha avó parecia outra mulher. Estava bem vestida, contente e voltou a cheirar a perfume e creme de lavanda. [...] Minha avó era mesmo lésbica (POLESSO, 2018, p. 39).

A partir disso, corpos, desejos, paixões e histórias fundem-se, seja nas mãos das mulheres que dançam afastadamente do anão bêbado no desenho da tapeçaria, seja nas fusões de imaginação e memória de Joana. Nessa parte, o corpo novo e o corpo velho agem de uma mesma forma – eles sentem, desejam e concretizam. Ainda que a sexualidade, na velhice, seja um tabu social, principalmente em relacionamentos homoafetivos, abordar a naturalidade desses atos torna humana e profunda a percepção sobre o corpo velho, idoso:

A velhice é particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie estranha: será que me tornei, então, uma outra, enquanto permaneço eu mesma? A atitude dos idosos depende de sua opinião geral com relação à velhice. Essa visualização opera-se através de uma imagem: tentamos representar quem somos através da visão que os outros têm de nós (BEAUVOIR, 1990, p. 348-350).

Mas, nesse conto, os corpos são tratados e vistos da mesma forma, pois na imaginação de Joana, Taís vem em uma aparição íntima – escorrendo as mãos por baixo da blusa – e, com isso, a confusão mental surge quando aqueles corpos jovens são substituídos pelos corpos idosos de Clarissa e Carolina, quando Joana imagina as mãos de Carolina, cheias de anéis, passando pelo corpo de Clarissa. Os cabelos castanhos e os cabelos brancos entrelaçam-se, não só as mulheres da tapeçaria dançam a união, o amor e a cumplicidade, mas Joana e

Taís, Carolina e Clarissa também dançam a vida, encerrando os pensamentos com a avó e a tia caindo ofegantes sobre a cama, ou seja, tanto Joana quanto Carolina têm receio de assumir publicamente esse relacionamento, assim como Taís e Clarissa ficam mais confortáveis com o relacionamento lésbico. Independentemente da idade, o medo dos julgamentos é o principal fantasma, por isso, o modo como acharam possível manter suas uniões foi através das intimidades das paredes e das memórias.

No conto “Marília, lembra”, a situação não é muito diferente, visto que elas moram juntas e, ainda assim, são vistas socialmente como peculiares. Nesse conto, mais intimista, a rotina, o esquecimento, o medo da solidão e os corpos, são explorados. A história enfoca na rotina de Marília e da narradora.

Marília gosta de rotinas. Aos domingos, ela levanta cedo, faz o café, depois ficamos um pouco na varanda ou se tem sol, no pátio, depois ela gosta de entrar e ler o jornal. Eu costumava caminhar, agora leio o jornal. Depois comemos, depois dormimos um pouco, depois assistimos à televisão, depois comemos de novo (POLESSO, 2015, p. 135-136).

Como Marília é tão habituada com a rotina, um pequeno esquecimento estremeceu sua existência, pois não lembrar do que sempre faz é um terreno desconhecido que leva à falta de lucidez e à dependência, e é uma das confirmações da velhice. Com isso, vem o medo da morte, inclusive. Não há só o pensamento sobre a condição de si, mas, também, sobre o estado da companheira, sabendo que esta precisa de cuidados para tomar banho e locomover-se.

Os ruídos começam. Ela não faz por mal, só não tem silêncio nas mãos. A porta bate e, do fundo do nosso espaço, começa a ouvir a melodia. Sempre a mesma. E me pergunto que música é essa. Acho que é a nossa. [...] A porta abre. Marília senta na cama sem a bandeja. Ela toca a

minha perna e eu finjo despertar. As frestas da janela já iluminadas recriam seus contornos. Eu pego a sua mão inquieta e, antes de abrir os olhos, percebo que não vai bem. Pergunto o que ela tem. Ela me diz que está esquecida. Eu replico que estamos. Ela me olha triste e diz que fez o café sem o pó e queimou os pães na torradeira. [...] Ela me diz que está velha e esquecida. Eu digo que somos velhas esquecidas (POLESSO, 2015, p. 132-133).

Reconhecer-se velha carrega pesos, como o de se ver e se sentir inútil, o de não estar preparada para complicações de saúde, o de não saber agir diante das perdas diversas e, principalmente, o de estranhar o corpo que se tem. O corpo, principalmente o feminino, tem seu valor estético e útil na sociedade:

Todos concordam em reconhecer em nosso rosto o de uma pessoa idosa; mas para os que nos reencontram depois de anos, esse rosto mudou, estragou-se; para os que nos são próximos, ele é sempre o nosso: a identidade sobrepuja as alterações; para os estranhos, é o rosto normal de um sexagenário, de uma septuagenária. E para nós? Interpretaremos nosso reflexo com bom ou mau humor, ou com indiferença, segundo nossa atitude global com relação à velhice (BEAUVOIR, 1990, p. 364).

No Brasil, o corpo é um capital. Elaborei esta ideia a partir das pesquisas que realizei, nas duas últimas décadas, sobre as relações de gênero na sociedade brasileira. Descubri que determinado modelo de corpo é uma riqueza, talvez a mais desejada pelos indivíduos das camadas médias e também das camadas mais pobres, que percebem o corpo como um importante veículo de ascensão social e, também, como um capital no mercado de trabalho, no mercado de casamento e no mercado sexual. Na cultura brasileira, além de um capital físico, o corpo é, também, um capital simbólico, um capital econômico e um capital social (GOLDENBERG, 2012, p. 47-48).

No conto, o corpo é terreno a se conhecer, não só pelo valor estético, mas pela mudança das sensações, pela falta de equilí-

brio, pelas dores a serem sentidas – Marília usa meias compridas até o joelho pois sente muito frio, mesmo no verão, e sente dificuldades ao desenrolar as meias por causa das dobras da barriga; a mão pesa ao tocar os objetos e ao demonstrar afeto, e Marília já tem cabelos brancos. A narradora necessita de um andador para se locomover, sente um peso nas pernas, toma café com calma para não queimar os lábios ressequidos e come o pão em pedacinhos para não se engasgar com o farelo. Ainda assim, quer andar sozinha, mesmo com dificuldade, porque a autonomia na velhice dá um dos sentidos de utilidade, de decisão sobre si. E, claro, há a vergonha dos corpos:

Agora ela me ajuda a tomar banho. Lava minhas costas com suas mãos desajeitadas. Parece que ainda tem vergonha dos nossos corpos. Ou é mesmo esse acanhamento novo tão velho. Passa xampu na minha cabeça três vezes e eu sinto que tem algo errado, mas não digo nada (POLESSO, 2015, p. 136).

Já que são dependentes, o medo da morte é presente, assim como a vontade da vivência em seu universo, atrás do muro⁸⁹, a necessidade da rotina, a importância do cuidado. É como elas se denominam – as velhas estranhas. Ainda que se sintam estranhas sob o olhar do outro, a casa delas é um conforto, uma segurança e símbolo de amor, de (re)existência. Dentro das suas particularidades, Marília e a narradora concretizam o relacionamento – com a rotina, o carinho, o amor, o afeto, o companheirismo, a necessidade e a cumplicidade.

No conto “As Tias”, Tia Leci e Tia Alvina moram juntas desde que se conheceram num convento, portanto, a companhia

89 “O muro serve de separação entre o público e o privado, como elas mesmas falam, o muro as esconde das pessoas e, de certa forma, as protege, já que não poderiam ter toda a paz da casa delas se vivessem do outro lado do muro, em convivência direta com as pessoas, pois o mundo e os seres humanos ainda são muito preconceituosos, mesmo com uma história tão sensível e delicada como essa. Então, do muro para fora fica a hostilidade, representada por falas, não marcadas graficamente, de pessoas aleatórias, as chamando de velhas estranhas” (SANTOS, 2018, p. 8).

era uma libertação⁹⁰. Com isso, para viverem juntas, trabalharam com confeitaria (e uma das tias, com o magistério). Como os familiares não falavam sobre a situação, a narradora, que conta a história das tias, sempre pensou que o relacionamento estava resolvido. Entretanto, os parentes sentiam-se desconfortáveis, assim como quando a narradora perguntou “de quem a tia Leci era filha ou irmã” (POLESSO, 2015, p. 188) para a mãe e esta torceu o rosto. Ainda que Alvina tentasse uma aceitação familiar, o relacionamento lésbico era um tabu, provocava uma estranheza ao olhar alheio.

Alvina teve um AVC e como Leci não era a familiar, não pôde ser acompanhante e isso gerou um peso, por questões burocráticas, pela dificuldade ou pela não-aceitação dos relacionamentos homoafetivos. Nessa mesma situação, Leci afirma para a narradora que família é algo muito importante nas horas de enfermo (POLESSO, 2018, p. 191), retratando que, nas narrativas acerca da velhice, são comuns os desabafos sobre o abandono, sobre o medo da solidão e, por isso, personagens como Alvira, Marília e a esposa, e Clarissa sentem medo das perdas, das doenças, das mudanças.

A Leci continuou a me explicar. Tu sabes que tudo o que temos é nosso, é junto, mas nada pela lei funciona assim, se algo acontece com a Alvina, deus que me perdoe, eu fico com uma mão na frente e outra atrás, além do que,

90 A frase “hoje eu posso ser eu mesma pela primeira vez na minha vida” foi repetida por muitas brasileiras que percebem o envelhecimento como uma redescoberta, altamente valorizada, de um “eu” que estava encoberto ou subjugado pelas obrigações sociais, especialmente no investimento feito no papel de esposa e de mãe. As ideias de reencontrar-se, reinventar-se, redescobrir-se apareceram muito entre as brasileiras, sempre associadas ao fato de fazerem, hoje, as coisas de que mais gostam: estudar, ler, conversar com as amigas, sair sozinha, ter tempo para si mesma, viajar ou, até mesmo, encontrar um novo prazer com o marido assumindo mais os próprios desejos, e não buscando agradá-lo. Mesmo as que são casadas, sentem-se mais livres após os cinquenta para “serem elas mesmas”. Algumas redescobrem prazeres e vocações deixadas de lado em função do casamento e da maternidade, retomados após os filhos estarem mais velhos (GOLDENBERG, 2012, p. 53).

se a Alvina vai de novo pro hospital, eu não posso nem cuidar dela, não tenho direito de entrar no quarto, porque tem sempre uma fila de parente que aparece quando um velho se hospitaliza, deus me livre, parecem varejeiras na merda. [...] Já separamos todo o necessário, só temos que ir ao cartório, [...] e vamos viajar de lua de mel. [...] Tu imagina que, além da dor da perda, eu ainda teria que me preocupar com outras questões, imagina que talvez eu tivesse que sair da minha casa porque ela não seria minha? Tu imagina que se eu morro, a Alvira fica sem pensão, porque é da minha aposentadoria que a gente vive também. Tu imagina tudo isso e pensa que somos duas velhas, e o que fazem com velho geralmente é jogar pra lá e pra cá como se fossem sacos de entulho (POLESSO, 2015, p. 191-192).

Depois da doença e das questões do corpo (por exemplo, perceber que o rosto está diferente, “A boca parece que está meio para baixo, não notou, filha?” (POLESSO, 2015, p. 190)), do medo da morte, da falta e da situação financeira, as tias tomaram a decisão de obter união estável, convidando a narradora para ser testemunha. Ainda que a falta de autonomia seja marcante nas narrativas sobre a velhice, tomar decisões, nessa fase, tanto por sentimento, quanto pelo cuidado mais racional, como ter acesso aos bens, é um ápice de rebeldia, de liberdade e de escolha.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto anteriormente, a literatura contemporânea releva discursos múltiplos, mostrando a voz de personagens colocadas à margem, como os mendigos, as mulheres negras e indígenas, as prostitutas, os homoafetivos e, claro, as velhas também. A ideia de contemporaneidade tem relação com o tempo, por ser o movimento, o estar aqui e agora, sendo um aspecto que podemos unir à velhice, visto que há um enfrentamento diante da finitude ou de novos começos. O termo ‘velho’

está sendo desconstruído por inúmeros pesquisadores, para romper com o preconceito e com os tabus que trazem à ‘terceira idade’ – para muitos, ironicamente, sem nenhum lugar de fala, a “melhor idade”. Qual é o problema com alguém velho se, até então, todos envelhecem?

Ainda que não seja exatamente o lugar de fala desta acadêmica, ao estudar as diferentes narrativas e ao conviver com diversas pessoas idosas, a percepção adquirida foi de que a noção do velho que é ‘inútil’ ou, ainda, que necessita ‘ficar em casa fazendo crochê’ ou ‘indo na pescaria’, já está ultrapassada. Os velhos estão mais autônomos, significando que eles podem permanecer em casa e passar mais tempo dormindo, costurando, cozinhando, assistindo televisão, ou fazendo caminhadas, utilizando aparelhos de exercícios físicos – ser idoso também movimenta um capital, visto que necessita de medicamentos e de iniciativas diversas por parte do governo, como cursos, encontros, entre outras, gerando cobranças para que os idosos sejam mais ativos – desfrutando das praças, dançando em bailes, entre outras ações. Ainda assim, a falta de autonomia, mesmo que o idoso esteja em boas condições de saúde e de mantimento, é um discurso recorrente: os velhos são cobrados para serem mais ativos, para ficarem mais tranquilos em casa, para saírem de suas casas e irem para um asilo, para terem um cuidador, etc. Há muita cobrança por parte de terceiros; é exaustivo!

Outras problemáticas enfrentadas pela velhice envolvem a questão financeira, seja pela falta de aposentadoria (muitas vezes, pela dependência do cônjuge ou dos filhos), pela aposentadoria insuficiente (assim como a falta de oportunidade no mercado de trabalho), pela incapacidade de gerir recursos (falência e empréstimos), pela má postura dos familiares acerca dos bens e pela consequência de golpes, furtos e roubos por parte de pessoas diversas. Além disso, outra questão é o enfrentamento, muitas vezes, do corpo pesado, dolorido, fraco e enrugado, ou até desnecessário em muitos lugares para a mão de obra, causando uma ideia de inutilidade em muitos velhos.

Outras questões análogas ainda são impostas, como as doenças, o esquecimento, o descontrole físico e mental, a dependência, a solidão, o abandono, a tentativa (ou não) da sexualidade, a liberdade de morar sozinho e de se livrar de algumas condições (como, no caso das mulheres, da violência doméstica), e, claro, a ideia de recomeços, de finitude e da proximidade da morte. A construção midiática dos idosos, a falta de orientação acerca das diversas possibilidades de vida e de diálogo nas escolas e universidades, colaboram para construções, muitas vezes errôneas, sobre a velhice.

Nos contos de *Amora* (2015), intitulados “Vó, a Senhora é lésbica?”, “Marília, acorda” e “As Tias”, a presença dessas questões sobre a velhice é gritante, como a sexualidade ativa ou não, a angústia sobre o abandono ou a morte, a necessidade de esconder a vida privada, o medo com relação à falha de memória, o medo das doenças e dos problemas financeiros. É presente também a visão sobre o corpo como um mundo desconhecido, que se deve reaprender a usar, ver e sentir de forma gentil. São mulheres que lutam para concretizarem seus amores e afetos, ainda que com diferentes vivências. A velhice, para elas, vem com dificuldades, mas vem com a liberdade e a autonomia de ser quem são e, inclusive, de optarem por uma relação lésbica estável, desvinculando-se do olhar preconceituoso da família e da sociedade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARBARA, V. **Noites de Alface**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- BEAUVOIR, S. de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BISPO, R. Retratos da solidão: sofrimentos e moralidade feminina na velhice. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 41-50, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fcs//article/view/36874>. Acesso em 19 ago. 2020.
- DE LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em: <http://marcoareliosco.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em 19 ago. 2020.

EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2.ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GARCIA-ROZA, L. **Milamor**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GOLDENBERG, M. Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 25, n. 2, jul/dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/21803>. Acesso em 19 ago. 2020.

GONÇALVES, A. M. **Um defeito de cor**. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

MOTTA, A. B. da. As velhas também. **ex aequo**, n. 23, p. 13-21, 2011.

_____. Palavras e Convivência – idosos, hoje. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 5, n. 1, 1997.

POLESSO, N. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

RESENDE, B. A literatura na era da multiplicidade. In: _____.

Contemporâneas expressões da literatura brasileira no século XX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, M. V. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

RICHARD, N. A escrita tem sexo? In: _____. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 127-141.

SAAVEDRA, C. **Com armas sonolentas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, A. V. G. dos. Representatividade Lesbiana na obra *Amora*, de Natalia Borges Polesso. **RELAcult**, v. 4, n. 713, fev. 2018. Disponível em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/713>. Acesso em 19 ago. 2020.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIQUEIRA, R. L. de; BOTELHO, M. I. V.; COELHO, F. M. G. A velhice: algumas considerações teóricas e conceituais. **Ciência e saúde coletiva**, n. 7, 2002.

VIDAL, P. **Mar Azul**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

Algumas considerações sobre o feminino em *Ara*, de Ana Luísa Amaral

Ana Cristina Steffen⁹¹

ara (a.ra) s.f. REL[IGIÃO] altar ('estrutura').

Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia,

Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa

(2015)

*Como uma capicua do avesso, ao contrário, a antiga pedra do
lar. Ou seja, altar. Ou seja, com três letras, ara.*

Ana Luisa Amaral, **Ara** (2016)

1 INTRODUÇÃO

Ara é uma obra de difícil definição. Tanto na edição portuguesa quanto na brasileira, a capa do livro traz a designação 'romance'. No entanto, fica evidente desde as primeiras páginas que se trata de uma proposta pouco tradicional de narrativa. *Ara* foi escrito pela portuguesa Ana Luísa Amaral, autora com mais de 20 livros publicados. A maior parte de suas obras são de literatura infantojuvenil ou poesia – é nesse gênero que a escritora tem maior reconhecimento e número de premiações. Amaral é também ensaísta, tradutora e professora universitária aposentada da Universidade do Porto, onde ainda mantém um grupo de pesquisa voltado à discussão de questões de gênero e de autoria feminina; além disso, é organizadora de um *Dicionário de crítica feminista* (2005), em parceria com Ana Gabriela Macedo. *Ara* é o seu primeiro romance, publicado em 2013 em Portugal e editado no Brasil em 2016. O livro recebeu em 2014 o prêmio de narrativa do Pen Clube Português e, conforme o revelado pela própria escritora, foi uma tentativa de um romance sem personagens – o que não se concretiza. Seu caráter bastante experimental mistura trechos narrativos com

91 Doutoranda em Letras/Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: ana.steffen@acad.pucrs.br

trechos líricos em verso, parágrafos enumerados, diálogos com as rubricas ‘voz 1’ e ‘voz 2’, dentre outros. Ademais, também há passagens com caráter autoficcional, em que a voz narrativa do romance reflete sobre sua própria elaboração, estabelecendo uma evidente ligação com a trajetória enquanto escritora de Ana Luísa Amaral. Nos capítulos mais rigorosamente narrativos, são revisitadas as memórias da protagonista, bem como o seu envolvimento amoroso platônico com outra mulher; essas duas personagens, assim como as demais citadas, não são nomeadas. Ainda que em uma primeira vista a presença desses elementos possa parecer caótica, eles redundam e formam um todo coeso e harmônico. Um dos componentes que torna essa tessitura possível e coerente é a presença constante do feminino, explorado por meio de diversas facetas: a relação entre mulheres, a autoficção (feminina), os símbolos. Assim, o objetivo deste ensaio é expor como questões do feminino surgem e se articulam dentro do romance.

2 A MULHER E A SUA RELAÇÃO COM OUTRA

Uma parte significativa do romance *Ara* é voltada ao relacionamento amoroso entre duas mulheres – uma dessas, a protagonista. Ambas personagens são casadas com homens e têm filhos; elas se conhecem durante uma viagem em um país que não é de nenhuma das duas, apaixonam-se e passam a se corresponder por carta. O amor entre as duas permanece platônico:

Amedrontadas do desejo comum, tanto como temiam o sentimento sem palavras; filhas como eram de pais e sociedades e céus onde estas coisas não devem ser ditas nem sonhadas. E contudo, o tempo todo que elas estiveram, o pequeno amor esteve sempre também (AMARAL, 2016, p. 47).

Esse trecho evidencia o relato de um amor ‘proibido’ não só pelas personagens já serem comprometidas com outras

pessoas, mas também pelo fato de se tratar de duas pessoas do mesmo gênero inseridas em uma sociedade que condena a homossexualidade. Nessa passagem também fica evidente – por serem ‘filhas’ de tal sociedade – a impossibilidade que elas próprias sentem em concretizar o relacionamento. Um pouco mais adiante na narrativa, tem-se a seguinte cena: “Quando se separaram de madrugada, ela fez um movimento curto de ternura e beijou a outra *como as mulheres fazem geralmente*. E a outra abraçou-a um pouco muito forte, um bocadinho *diferente de como costumam fazer as mulheres*” (AMARAL, 2016, p. 47, grifos nossos). Ao categorizar as ações do beijo e do abraço de maneira como aquelas que as mulheres geralmente fazem ou não, essa passagem de *Ara* levanta a problemática da categoria ‘mulher’. Segundo Judith Butler (2019, p. 214), “identidade de gênero é uma performance apoiada em sanções sociais e tabus”; nesse sentido, nada mais ilustrativo do que a passagem citada do romance, em que atos corriqueiros como abraçar e beijar são descritos conforme sua adequação ao gênero de quem os pratica. Pelo contexto da obra, o que fica implícito nessa citação é que “beijou a outra *como as mulheres fazem geralmente*” (AMARAL, 2016, p. 47) refere-se ao beijo sem conotações amorosas/sexuais entre duas mulheres; por outro lado, “abraçou-a um pouco muito forte, um bocadinho diferente de como costumam fazer as mulheres” (AMARAL, 2016, p. 47) faz referência a um abraço que carrega tais conotações. A partir dessa inferência, entende-se que os atos amorosos entre casais lésbicos não são o que geralmente se espera da prática afetiva entre pessoas do gênero feminino; logo, essas não estariam apropriadas para a perfeita classificação do que é uma mulher. Assim sendo, é possível considerar a presença de um relacionamento afetivo homossexual entre mulheres como duplamente transgressor em uma sociedade (e em uma literatura e seu cânone) ainda patriarcal, machista e homofóbica. Isso porque, não só ainda é rara a presença de relacionamentos lésbicos nas produções literárias, como é rara a relação afetiva, seja qual for sua forma, entre mulheres. Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, afirma:

Todos os relacionamentos entre mulheres, pensei, repassando rapidamente a esplêndida galeria de mulheres ficcionais, são muito simples. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser abordada. E tentei me lembrar de algum caso, no decorrer das minhas leituras, em que duas mulheres tivessem sido representadas como amigas. Há uma tentativa em *Diana of the Crossways*. Elas são confidentes, claro, em Racine e nas tragédias gregas. Aqui e ali elas são mães e filhas. Mas quase sem exceção elas são mostradas dentro de sua relação com os homens. É estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção tenham sido, até o advento de Jane Austen, não só retratadas pelo outro sexo, mas apenas de acordo com sua relação com o outro sexo. E como é pequena essa parcela da vida de uma mulher; e como um homem pouco sabe até sobre isso, quando as observa através dos óculos pretos ou avermelhados que o sexo coloca sobre o nariz dele. Por isso, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante, conforme seu amor aumentasse ou diminuísse, é próspero ou infeliz (WOOLF, 2014, p. 119-120).

Por mais surpreendente que possa parecer, ainda são poucos os casos de relações afetivas entre mulheres descritos nas produções literárias – questão lucidamente apontada por Woolf, ao citar apenas um como exemplo conhecido de tal tipo de relação (*Diana of the Crossways*). Ainda que quase cem anos tenham se passado desde os escritos da autora inglesa, arrisco afirmar que o quadro, atualmente, seja pouco diferente. As mulheres, em toda a história da literatura e ainda na contemporaneidade, quando relacionam-se, são colocadas muito mais em posição de rivais do que em qualquer outra possível. Segundo Simone de Beauvoir, a rivalidade entre mulheres é recorrente na literatura: “o tema da mulher enganada pela sua mulher amiga não é apenas um lugar-comum literário; quanto mais duas mulheres são amigas, mais perigosa se torna a dua-

lidade” (BEAUVOIR, 2016, p. 351). Maria de Lurdes Pintassilgo, em seu prefácio à obra *Novas cartas portuguesas* (1972) – um clássico da literatura feminista e da literatura portuguesa – afirma que nessa obra “Pela primeira vez na história do movimento feminista e da sua expressão literária a cumplicidade entre as mulheres foi ao mesmo tempo sujeito e objeto de toda a trama de um livro” (PINTASSILGO, 1979, p. 11-12). Ainda que, no caso de *Novas cartas portuguesas*, Pintassilgo ressalte tanto a questão da autoria quanto da temática, é muito significativo o fato de a cumplicidade entre mulheres ser tratado como quase inédito numa obra que data de 1972, pouquíssimo tempo atrás em termos históricos. Assim, reitero, o quão insubordinado, no melhor sentido da palavra, é a ação de colocar duas mulheres entre as quais há um genuíno elo afetivo e de cumplicidade. Em *Ara*, as personagens, mesmo dando continuidade a suas vidas a distância, seguem trocando cartas ao longo dos anos. Ao manter esse laço, a obra quebra a expectativa de uso da rivalidade entre personagens femininas, recurso narrativo comumente utilizado não só na literatura, mas nas produções artísticas mais diversas.

Outro ponto de grande relevância presente na passagem citada de Woolf é o fato de a mulher na ficção ser recorrentemente colocada em relação e à disposição do personagem masculino. Seu papel, assim, é restrito a funções sexuais – a esposa, a mãe, a amante, a prostituta – e posicionado em um dos extremos indicados por Woolf: a *bondade celestial* ou a *depravação demoníaca*. Segundo Rita Schmidt (2017), a representação da personagem feminina na literatura normalmente oscila entre dois polos. Em um deles está a mulher-deusa, “materialização do espírito feminino, o catalisador das forças da natureza que irradia o poder dos grandes mitos femininos do mundo clássico” (SCHMIDT, 2017, p. 41). A mulher-deusa é uma síntese das deusas dos céus, da protetora dos alimentos, da deusa do amor, da caça e dos espíritos subterrâneos. Ela é uma donzela bela e misteriosa que serve à inspiração dos poetas ou uma mãe terna e esposa assexuada – submissa ao marido –, e tem

seu destino no ambiente doméstico. Ela é Beatriz, Laura, Dulcineia, Penélope, Maria, Grizelda e, também, a mulher “natural” do *Emílio* de Rosseau (SCHMIDT, 2017).

No lado oposto da mulher-deusa, está a mulher-demônio; essa é “a encarnação do sexo e da paixão por excelência e, portanto, a origem dos males que afligem o corpo dos homens e assolam seus espíritos” (SCHMIDT, 2017, p. 42). Todas as mulheres-demônio são construídas a partir “de convicções religiosas e éticas de caráter patriarcal segundo as quais o estigma do sexo como desejo e prazer define a mulher como instinto desenfreado, repositório do mal que ameaça a estabilidade e a racionalidade do mundo dos homens” (SCHMIDT, 2017, p. 42). O elenco dessas estereotipadas mulheres-demônio é imenso: Eva, Circe, Fedra, Ana Karenina, Emma Bovary, Molly Bloom (SCHMIDT, 2017). Logo, *Ara*, ao apresentar personagens femininas que não estão em nenhum desses dois extremos, se mostra mais uma vez como um romance transgressor. O aspecto físico das personagens, por exemplo, tradicionalmente abordado quando se trata de mulheres, não é sequer mencionado. Elas são pessoas absolutamente comuns, mães e esposas, que acabam se apaixonando. Mas nem por isso são demonizadas ou punidas de qualquer forma. Um final punitivo e moralizante é outro recurso repetidamente utilizado quando se tem uma personagem mulher que de alguma forma não segue o que se espera do seu papel de gênero. Segundo Eurídicie Figueiredo,

Todas as grandes personagens femininas do cânone ocidental são rebeldes e apaixonadas, ousam enfrentar a sociedade patriarcal que as oprime e as relega à domesticidade sob o jugo de um marido imposto, desde Tristão e Isolda até *Madame Bovary* ou *Anna Karenina*. Quase todas morrem no fim do romance (ou são afastadas para bem longe, como a Capitu brasileira), assim como morrem todas as heroínas da ópera, como mostrou Catherine Clément, em *L'opéra ou la défaite des femmes*. De um lado, o escritor é fascinado por mulheres fortes, de outro lado, a *doxa* exige que elas sejam condenadas. Considerando que

são as mulheres as grandes leitoras de romances, o mau exemplo é punido para que não seja imitado. (FIGUEIREDO, 2014, p. 31-32, grifo da autora).

Se há algum tipo de punição para as personagens de *Ara* é o fato de seu relacionamento permanecer platônico, e mantido basicamente por meio das cartas. No entanto, essa possibilidade de leitura em muito difere das costumeiras punições em que a mulher tem um final de morte, loucura ou ostracismo. A criação de mulheres ficcionais, ainda segundo Woolf, é demasiadamente simples e monótona. A autora, para explicar seu ponto de vista, utiliza como exemplo os personagens masculinos em uma situação hipotética em que eles exercessem somente o papel de amantes das mulheres, mas nunca “amigos de homens, ou soldados, pensadores, sonhadores” (WOOLF, 2014, p. 121). Nesse caso, aponta a autora, quanto a literatura não sofreria, perdendo obras como algumas das maiores de William Shakespeare. Assim,

a literatura seria incrivelmente depauperada, como de fato é depauperada além da conta pelas portas que forma fechadas na cara das mulheres. Casadas contra a vontade, confinadas a um cômodo e a uma ocupação, como poderia um dramaturgo fazer um relato completo, interessante ou verdadeiro delas? O amor era o único intérprete possível. O poeta era forçado a ser passional ou amargo, a menos que, de fato, optasse por “odiar as mulheres”, o que queria dizer, com frequência, que não era atraente para elas (WOOLF, 2014, p. 121).

A ausência das mulheres em muitos espaços públicos e a impossibilidade de se configurarem como sujeitos autônomos é entendido por Woolf como um impedimento até mesmo para que autores homens criem personagens femininas que fossem além dos seus simples papéis de interesse amoroso ou mãe de personagens. A autora, também, chama atenção para as funções desempenhadas pelas mulheres na

ficção, questionando sobre o que aconteceria aos personagens masculinos se tivessem somente as mesmas posições das femininas. A partir disso, pode se refletir sobre o seguinte questionamento: o quanto não teria a ganhar a literatura caso ela melhor se ocupasse das mulheres e do que lhes diz respeito? Essa questão pode ser estendida inclusive à teoria da literatura ou a outros aparatos teóricos e críticos. Isso porque, conforme Teresa de Lauretis, “a maioria das teorias de leitura, escrita, sexualidade e ideologia disponíveis, ou qualquer outra produção cultura, são construídas sobre narrativas masculinas de gênero, edipianas ou antiédipianas, que se encontram presas ao contrato heterossexual” (LAURETIS, 2019, p. 149-150). Logo, ao considerarmos que os fundamentos dos estudos literários são em grande parte realizados a partir de textos escritos por homens, e sobre personagens homens, também é possível replicar o mesmo questionamento: o quanto não teria a ganhar a teoria e a crítica caso elas melhor se ocupassem das mulheres e do que lhes diz respeito, ou seja, das produções artísticas de autoria feminina e da maneira como são construídas na ficção as mulheres e suas experiências?

Também Lauretis afirma que “A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 2019, p. 126). Logo, fica evidente a relevância de obras não só de autoria feminina, mas que apresentem representações femininas não limitantes e que não se enquadrem em nenhum dos dois polos identificados por Schmidt. Pois, se a construção de gênero é assim compreendida, a literatura, e todas as outras artes, são parte do que a constrói. Logo, uma construção que oferece às mulheres apenas papéis simplórios e relacionados a um personagem masculino, torna-se conivente com a sociedade patriarcal da qual faz parte, não indo ao encontro de um dos papéis que se compreende como um dos mais importantes das artes: o da transgressão. Com isso, não está sendo defendida,

por outro lado, uma representação em que as mulheres figurem repetidamente como excepcionais. O que se reivindica é justamente a possibilidade de a personagem feminina não ser por nada limitada, e que sua presença na literatura tenha as mais variadas formas, seja como alguém dotada de poderes fenomenais, seja como alguém absolutamente banal. *Ara*, assim, contribui para esse aspecto transgressor da arte, não somente por ser um romance de formato pouco tradicional, mas por colocar as personagens femininas em uma posição de protagonismo, e vivendo uma relação de afeto. Relacionado a isso, também está a maneira como é colocada a memória feminina e a posição da mulher-autora enquanto elemento de uma narrativa com aproximações com o autoficcional.

3 ALGUMAS NOTAS SOBRE MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO EM ARA

Ara, embora não se trate de um relato memorialístico, tem o componente da memória como um participante recorrente. O capítulo ‘Irmãs’ traz a narração do primeiro e do segundo encontro das suas personagens centrais. Tal capítulo é dividido em três subcapítulos: ‘Memórias’, ‘Prólogo’ e ‘Epílogo’. Antes disso, o capítulo ‘Fragmentos (ou entre dois rios e muitas noites)’ é dedicado a reminiscências da personagem central, em que são evocados alguns momentos da sua infância. Segundo Mariza Ferreira Bahia, em tese de doutorado intitulada *O legado de uma linhagem: a literatura memorialística feminina*, “longe de ser uma escrita dos grandes feitos e efeitos, com a epicidade dos discursos históricos, ou da memória oficial, é uma escrita dos afetos, dos amores, das dores, das alegrias casuais, das perdas, das melancolias” (BAHIA, 2000, p. 130). Ainda que essa afirmação possa ser questionada em outros contextos, ela se alinha à proposta da presença do elemento memorialístico que constitui o romance em questão. Em *Ara* o que se apresenta é justamente essa escrita dos afetos, dores, alegrias, perdas

e melancolias, tanto nas lembranças de anos mais distantes da protagonista quanto nos seus encontros com a personagem pela qual se apaixonou.

Outro aspecto que liga *Ara* ao memorialístico é a aproximação com alguns componentes da autoficção. Philippe Lejeune define autoficção como “uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (LEJEUNE, 2014, p. 26). Vincent Colonna, por sua vez, apresenta variadas tipologias de autoficção: fantástica, biográfica, especular e intrusiva. Dentre essas, a intrusiva é a que maior relevância apresenta para o estudo de *Ara*:

Nessa postura, se pudermos considerá-la de fato como tal, a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou um comentador, enfim, um “narrador-autor” à margem da intriga. (...) Nessa “intrusão do autor”, o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história (COLONNA, 2014, p. 56).

Conforme foi mencionado na introdução deste trabalho, há momentos em que se reflete sobre a própria elaboração do romance *Ara*. Em tais momentos, é colocada em evidência a relação entre a autora que reflete por meio do texto da obra e a trajetória de escritora de Ana Luísa Amaral. No início do primeiro capítulo, ‘Antes do resto’ já se coloca:

Eu não sou romancista. Se fosse romancista, dividia-me em nomes de ficção – e disso não sou capaz. A própria ideia de fazer uma história aterroriza-me. Tal como de lá por, por inerência, pessoas a dissertar sobre o que as rodeia, a debater estados de espírito. Tudo isso devendo

ainda (para meu maior terror) pressupor tempos diferentes, espaços diferentes (ao menos os de dentro): a densidade de uma personagem, sendo capaz de a conceber, assusta-me, se imagino propô-la no papel. (...) Centrada nos meus ruídos e em alguns descompassos, só sou capaz de falar em poema. (...) É talvez por isso que nessas tentativas de narrar me saem, desgarrados, versos (AMARAL, 2016, p. 9).

Ainda que a obra se afaste da definição de Lejeune pelo fato de não haver uma personagem com o mesmo nome da autora – nenhum dos personagens é nomeado, reitero – Ana Luísa Amaral se coloca na obra ao trazer as próprias reflexões enquanto escritora como parte de romance. Essa voz intrusa ao qual se refere Colonna é inclusive exposta de forma ostensiva; isso surge tanto nas reflexões já citadas presentes no início do livro, quanto posteriormente, no capítulo quinto, ‘Discrepâncias (a duas vezes)’. Nesse, há um diálogo com marcações de ‘Voz 1’ e ‘Voz 2’, no qual é debatida a elaboração do romance. Ademais, é significativo o fato de que as iniciais do nome da autora formem a sequência ‘ALA’, que assim como ‘ara’ tem três letras e forma uma capicua⁹² em que, em vez de números, se tem letras – e o mesmo se aplicada para o primeiro nome da autora, Ana. Assim, além de a própria escritora integrar-se como ‘narradora-autora’, o todo da obra parece relacionar-se a Ana Luísa Amaral: a obra é ela, ela é a obra, a obra está nela, ela está na obra.

Ademais, segundo Bahia,

a escritura feminina não é, portanto, o lírico, o poético, o memorialístico, numa configuração de gênero ou espécie, mas uma forma de escrita que, valendo-se destes recursos escriturais, aponta uma presença da mulher onde ela sempre foi ausente: *o de narradora de sua própria história* (BAHIA, 2000, p. 21, grifo meu).

92 Uma capicua consiste em uma sequência de número que continua igual mesmo independentemente da ordem em que é lida (ex. 121, 4004).

Nesse sentido, é emblemático o fato de se ter, em primeiro lugar, um relato em que são evocadas as memórias de uma mulher; em segundo lugar, tem-se uma autoficção em que a autora é narradora para além de sua própria história, mas do seu fazer literário – o que, novamente, se mostra como duplamente transgressor, dado que a literatura sempre foi um território hostil para as escritoras. Eurídicie Figueiredo afirma que “a autoficção feminina parece querer compartilhar menos seu prazer – quase sempre ausente – e mais suas angústias” (FIGUEIREDO, 2010, p. 101). Logo, as angústias de *Ara* surgem tanto por meio da trama envolvendo as personagens, quanto por meio do ato da criação de um romance. Assim sendo, mais uma vez é demonstrada a aproximação entre a obra e o autoficcional:

Voz 1 Não sei exatamente como começar. Podia dizer assim: quando entrei na casa pela primeira vez, a porta de entrada abrindo na cozinha; o meu espanto por, entre o funcional que a preenchia, um quadro na parede. Podia começar por esse espanto: quantas pessoas se lembrariam de pendurar um quadro na cozinha? (...).

Voz 2 E a personagem? O elemento humano? É interessante começar assim. Mas bastaria o quadro na cozinha (AMARAL, 2016, p. 21, grifos da autora).

Nessa passagem, o ‘narrador-autor’, conforme o definido por Colonna, se transmuta em duas vozes que discutem a criação do romance. A angústia, mencionada por Figueiredo, surge aqui relacionada justamente ao fato de não se saber por onde e como iniciar a escritura do romance. Para além disso, há ainda uma outra particularidade que confirma a presença de traços autoficcionais no livro: os símbolos. Esses, também, validam a leitura proposta no segundo tópico desse trabalho e, mais uma vez, marcam o feminino como elemento que atravessa a obra.

4 OS SÍMBOLOS

Em *Ara*, o emprego de símbolos é recorrente ao longo de todos os seus capítulos. Um primeiro exemplo disso é a presença das ‘japoneiras’ – forma como normalmente são chamadas as flores do tipo camélia em algumas partes de Portugal. Tais flores, além de serem mencionadas repetidamente no romance, ilustram a capa da edição portuguesa do livro. No Japão, país em que ocorre o segundo encontro entre as duas mulheres, essas flores são carregadas de simbologias que variam conforme sua cor: rosa/vermelha – amor; amarela – saudade; branca – esperança (MUNDO NIPO, 2020). Essas simbologias vão ao encontro dos sentimentos expressados pela protagonista ao longo da narrativa; o amor, a saudade e a espera alimentam o relacionamento mantido por carta entre as duas mulheres. No início do segundo capítulo do livro, uma voz não identificada – que tanto poderia ser da protagonista quanto de uma outra narradora – diz: “Serenamente, alguma coisa lembro. Japoneiras e túneis só ideário imaginado; o mesmo se passando com trens e divãs. E, todavia, esses quatro polos tão dispersos bem podiam ter sido pontos cardeais de história a sério” (AMARAL, 2016, p. 15). Nessa passagem, há uma espécie de síntese dos principais símbolos – os ‘pontos cardeais’ –, que se manifestam ao longo da narrativa: as japoneiras, os túneis, os trens e os divãs. O túnel, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em seu *Dicionário de símbolos*, é

Símbolo de angústia, de espera inquieta, de medo das dificuldades de paciência em satisfazer um desejo. (...) O túnel é o símbolo de todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida. Daí a extensão do símbolo à matriz e à vagina da mãe, a vida iniciática do recém-nascido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 915-916).

A angústia, simbolizada pelo túnel, retoma um dos aspectos da discussão acerca do autoficcional feminino. E, para

além disso, remete à angústia do desejo insatisfeito das personagens. Outro exemplo em que o túnel surge de maneira significativa se encontra no seguinte trecho: “Suponhamos um túnel (de passagem), o nascimento a acontecer, solene, o milagre das flores” (AMARAL, 2016, p. 15, grifo meu). A aproximação entre o sentido do túnel presente no romance e aquele da simbologia postulada por Chevalier e Gheerbrant é colocada mais uma vez em evidência. Nessa citação, contudo, o que é ressaltada é a conexão entre o túnel e o nascimento. Esse túnel de passagem, no entanto, pode ser também pensado enquanto a ligação entre as duas personagens que estão separadas. Ao se considerar a função mais pragmática de um túnel – o acesso entre dois pontos – é possível estabelecer uma analogia ao relacionamento entre as duas personagens, geograficamente distantes, localizadas em países diferentes. O túnel é o que liga as personagens, seja ele a angústia, ou mesmo as cartas que, indo de um ponto a outro, conectam as duas mulheres.

O divã, outro dos ‘pontos cardeais’, ainda que não conste no dicionário de Chevalier e Gheerbrant, é comumente lembrado como símbolo da psicanálise. A psicanálise, em resumo, consiste na interpretação do que há de inconsciente nos sonhos, emoções, palavras (HERRMANN, 2015). Assim sendo, a presença do divã pode ser compreendida como um direcionamento das diferentes possibilidades de leitura do próprio romance. Ou seja, a compreensão dos componentes que participam da tessitura do romance – as japoneiras, os túneis etc. – não se restringe ao seu uso mais corriqueiro e objetivo. O que aparentemente se dá é justamente o contrário: tais elementos são postos na narrativa de maneira a evocarem outras possibilidades interpretativas e outros sentidos que não necessariamente os seus habituais, mas que ainda assim estabelecem uma lógica com a totalidade da obra. Isso fica manifesto, por exemplo, pela perspectiva da leitura que aqui se propõe, a qual considera as simbologias desses elementos.

O trem, por fim, carrega a simbologia da evolução na análise dos sonhos:

O trem dos sonhos é a imagem da vida coletiva, da vida social, do destino que nos carrega. Evoca o veículo da evolução, que dificilmente tomamos, na direção certa ou errada, ou que perdemos; simboliza uma evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 897).

Assim sendo, a simbologia do trem dialoga com a do túnel no que diz respeito a uma nova vida e, no seu sentido prático, na possibilidade de ligação entre dois pontos distantes. Nesse último, o trem também se aproxima de outro elemento de grande relevância no romance: a viagem. O simbolismo da viagem pode ser resumido

na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual. (...) A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico. Segundo Jung, indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes. (...) Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de si mesmo. (...) Nesse sentido, torna-se o signo e o símbolo de uma perpétua recusa de si mesmo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 951-952).

Considerando essa simbologia da viagem, torna-se expressivo o fato de ser em uma estada fora do país a ocasião em que protagonista conhece a personagem por quem se apaixona. Nesse sentido, também é significativo que o reencontro entre as duas aconteça em uma segunda viagem. Ao mesmo tempo, o fato de a viagem carregar o símbolo de uma recusa de si aponta para a relação não vivida entre as personagens. Logo, a viagem – tanto no dicionário quanto no romance – redundava em carregar simultaneamente sentidos positivos e negativos:

a busca de novas experiências, de um centro espiritual, de descobertas – o amor romântico por uma outra mulher, no caso da obra literária; mas também uma fuga de si mesmo – o relacionamento não alcançado, platônico.

Outro símbolo de grande importância no livro de Amaral é aquele anunciado no próprio título do romance, *Ara*. O altar, em sua simbologia, “reproduz em miniatura o conjunto do templo e do universo. (...) Reúne igualmente em si a simbólica do centro do mundo (...) simboliza o recinto e o instante em que um ser se torna sagrado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 40). No romance, a menção a uma ara surge no trecho que encerra o livro:

Ano-Novo. Que diferenças, para além dessas formas sempre fórmulas as mesmas, o espírito do Ano, que diferenças? E todavia, ricas, como as ameixas secas, mas macias; por trazerem depois o brilho do repetido há tantos séculos. Tantos antes de tantas coisas. Neste dia, a lareira era o conforto, agora à noite, as palavras cruzadas no jornal. Está-se quente e o frio lá fora tanto; só afastada alguns metros da lareira, e já o frio. As canções celebrando esse conforto. E os outros, neste redondo espaço de mar, formas sólidas ou voláteis, os outros – o frio a arrepiar coros e almas, a lareira ausente. Os privilégios, lembrou-se. A vida, deve-se a agradecê-la só de a haver. Mas que fazer, quando nem havida ela se mostra? Não era o bolo-rei, mas só o pão. A filha ao jantar, recusando “não quero mais arroz” e as palavras quase a saltarem, ocas: “tanta fome”. Ano-Novo, Ano-Bom também se chama. Depois do White Christmas, ainda repisado no original, noite de paz, as prendas com fitas tão bonitas, “são tão magrinhos, mãe. Mãe, vem ver na televisão os meninos”. As fórmulas agora perdendo a capa, o gosto açucarado, como as rabanadas ficam alegres de manhã. Ao sol está-se bem, anda ver. E quando não há sol, o que se vê? E quando o sol nem sol, nem ver, nem nada. Natal Branco, Bruegel (o Velho), tão bonitos os quadros, a acha na lareira à sua frente. Vem ver, mãe. Como uma capicua do avesso, ao contrário, a

antiga pedra do lar. Ou seja, altar. Ou seja, com três letras, ara (AMARAL, 2016, p. 72).

Essa passagem, um tanto sugestiva e hermética, deixa entrever algumas possibilidades de leitura. Uma dessas é o entendimento de que a protagonista está questionando a falta de mudanças em sua vida durante a ocasião em que celebrava o ano novo – momento em que popularmente se reflete sobre o ano que passou e se planeja possibilidades para o ano que inicia. Ao mesmo tempo, a protagonista parece afirmar um certo comprometimento em ser grata pelo fato de simplesmente estar viva e ter uma vida sem privações, diferentemente do que acontece com tantos outros – exemplo disso são os meninos magrinhos que aparecem na televisão. Ademais, a personagem revela sentir-se em uma condição de deslocada: ela é a própria *capicua do avesso*. Ela era, ou teria de ser, a *antiga pedra do lar*, aquela que constitui seu alicerce, a mãe – que é solicitada repetidas vezes nessa passagem –, numa visão muito patriarcal e romanesca da figura materna. Ela deveria ser esse altar, esse centro do mundo. Porém, mais do que altar ela é ara, em que há espaço para a *capicua* que contraria essas expectativas: a mãe de família que, diferentemente de uma imagem de santa identificada com o modelo cristão da Virgem Maria, mostra-se infeliz com a própria vida e apaixonada por uma pessoa que, além de não ser o próprio marido, é alguém do mesmo gênero. Ao se desvelar enquanto ara, a personagem também exhibe o seu alinhamento com a própria autora do romance, no jogo ARA-ALA, anteriormente mencionado, reforçando de mais uma forma a aproximação do texto com o componente autoficcional.

Por fim, além dos símbolos até aqui mencionados, é relevante destacar a presença reiterada de variados elementos relacionados à água. Essa carrega três significações simbólicas dominantes: “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 15). A água também simboliza a origem da vida, mas pode ser vista, como todos os símbolos, como detentora de opostos: fonte

de vida, mas também de morte, criadora e destruidora. Também carrega o símbolo da benção, por ser ela a tornar possível a vida. Também é compreendida como sagrada, purificadora (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991). Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, afirma que

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas, a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. (...) o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1989, p. 7).

O sofrimento infinito mencionado por Bachelard, o ser que morre e desmorona a cada minuto, é a própria protagonista do romance, aquela impossibilitada de realizar seu desejo, presa a uma vida que não lhe faz feliz. Assim, a presença repetida desses elementos tem relação direta com o ser da protagonista. Além disso, também segundo Bachelard (1989), a água é marcada por um cunho profundamente feminino. Logo, reitero, a constância da frequência desses componentes é mais um aspecto que confirma uma obra realizada tendo como visada a mulher.

5 CONCLUSÕES

Ana Luísa Amaral ao escrever *Ara* revela-se também uma hábil romancista. Seu romance de estreia, não agrilhado aos formatos mais tradicionais desse gênero, é certamente tributário da longa e virtuosa trajetória da autora enquanto poeta. Em *Ara* também fica evidente o tributo da escritora à sua própria trajetória como pesquisadora do campo dos estudos feministas. O livro está longe de qualquer caráter panfletário e nem mesmo expõe com maior ênfase e objetividade um discurso feminista. Por outro lado, o romance tem uma indissociável liga-

ção com o feminino e com algumas questões importantes das discussões da teoria e da crítica feminista: a autoria feminina e a representação da mulher na literatura, por exemplo. Relacionado a isso, é extremamente significativo o fato de que *Ara* tem somente mulheres em posição de protagonismo. Ademais, a escrita feminina e o seu 'eu' do processo de criação ficcional são objeto de alguns dos capítulos. É importante ressaltar, no entanto, que a narrativa não se adequa, e menos ainda parece ter a intenção de querer se adequar, a um projeto de autoficção mais tradicional. Contudo, é interessante observar que a obra apresenta componentes da autoficção intrusiva, segundo a definição de Colonna, o que dá subsídios para se refletir sobre uma *autoficção intrusiva feminina*. Essa, em meu ponto de vista, é transgressora ao colocar a mulher – e aqui parafraseio Bahia (2000) – como *narradora de seu próprio processo de criação literária*. Os símbolos, por fim, ainda que em menor grau no que tange ao feminino, são parte indispensável da multiplicidade de leituras e interpretações do texto. O feminino, assim como os elementos referentes água o fazem, embebe e costura todas as frações de *Ara*.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. L. **Ara**. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAHIA, M. F. **O legado de uma linhagem**: a literatura memorialística feminina. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. 3. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2016. 2 v. v.2: A experiência vivida.
- BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 213-229.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

FIGUEIREDO, E. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Criação & crítica**, São Paulo, SP, n. 4, p. 91-102, abr. 2010. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>. Acesso em 28 de jan. 2020.

FIGUEIREDO, E. História literária e crítica feminista: figurações das mulheres. In: SILVA, A. de P. D. da (Org.). **Memórias da Borborema 3: Feminismo, estudos de gênero e homoerotismo**. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 27-46.

HERRMANN, F. **O que é psicanálise: para iniciantes ou não...** 14. ed. São Paulo: Blucher, 2015.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. **Pequeno dicionário Houaiss de lexicografia**. São Paulo: Moderna, 2015.

LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 213-229.

LEJEUNE, P. Autoficção & cia: peça em cinco atos. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-37.

MUNDO NIPO. **Significado das flores no Japão**. Disponível em: <https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa/costumes/26/12/2015/significado-das-flores-no-japao/>. Acesso em 28 de jan. 2020.

PINTASSILGO, M. L. Prefácio. In: BARRENO, M. I.; COSTA, M. V.; HORTA, M. T. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

SCHMIDT, R. T. Mulher e literatura. In: SCHMIDT, R. T. **Descendimentos/convergências: ensaios de crítica feminista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 39-70.

SILVA, T. M. Ana Luísa Amaral: flores, símbolos e o que nos torna humanos. **Estação literária**, Londrina, PR, v. 18, p. 237-239, mai. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/29145/20896>. Acesso em 5 nov. 2019.

UNIVERSITY OF LONDON. **Ana Luísa Amaral**. Disponível em: <https://modernlanguages.sas.ac.uk/research-centres/centre-study-contemporary-womens-writing/languages/portuguese/ana-lu%C3%ADsa-amaral>. Acesso em 26 nov. 2019.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

A repressão na infância em As doze cores do Vermelho (1998): o gênero como produto do não, não, ão, ã e das produções audiovisuais

Letícia Mendes Perez Reche⁹³

*Rígidos preconceitos familiares, normas abusivas de educação –
emparedavam. [...] Na quietude sepulcral da casa, era proibida, incomodava, a fala
alta, a risada franca, o grito espontâneo, a turbulência ativa das
crianças. Contenção... motivação... Comportamento estreito,
limitando, estreitando exuberâncias, pisando sensibilidades.*

Cora Coralina

Poemas dos becos de Goiás e estórias mais (2012)

1 INTRODUÇÃO

Uma pergunta feita pelos adultos é muito tradicional na infância “O que você quer ser quando crescer?”, então, respostas objetivas listando profissões são as mais esperadas, inclusive, alguns cartunistas já criaram histórias em quadrinhos que brincam com essa famosa situação, sugerindo que uma criança menos pragmática responderia de forma mais filosófica “eu quero ser feliz”, afinal, a futura profissão está apenas implícita e o questionamento poderia sim extrapolar esse campo.

A ordem desse questionamento clássico é subvertida na obra *As doze cores do vermelho (1998)*, da escritora Helena Parente Cunha. A protagonista, ainda quando criança, mesmo sem que ninguém perguntasse, já havia decidido e comunicava a todos que gostaria de se tornar uma pintora, pois gostava muito de arte e tinha forte aptidão para isso. Entretanto, não são em to-

93 Mestranda em Teoria, Crítica e Comparatismo Literário, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Licenciada em Letras pela mesma IES. E-mail: leticia.m.p.r@gmail.com

dos os casos que é dado o direito de sonhar às crianças, especialmente às meninas que, desde o momento do nascimento, carregam muitas cargas proibitivas e expectativas impostas pela família e pela sociedade.

Assim, neste ensaio, abordarei a infância da protagonista sem nome, da obra citada acima, realizando um estudo comparativo entre a infância da época, norteadas por costumes conservadores, e alguns aspectos da atual sociedade brasileira. Aponto, ainda, algumas produções audiovisuais voltadas ao público infanto-juvenil, as quais têm papel importante no desenvolvimento da identidade de gênero, a partir do conceito de tecnologia de gênero de Teresa de Lauretis (2019). E essas reflexões são embasadas também nos estudos sobre gênero de Joan Scott (2019) e pesquisadoras da área da educação como Ruth Sabat (2002).

2 A INFÂNCIA EM AS DOZE CORES DO VERMELHO (1998)

Em *As doze cores do vermelho* (1988), a história é vista por três ângulos, três tempos e três vozes, divididos em uma estrutura narrativa bastante inovadora, pois são 48 módulos - que podem ser considerados capítulos - e cada um deles é dividido em três colunas textuais. Helena⁹⁴ discorre com maestria por entre diferentes fases e idades da vida da protagonista. O primeiro ângulo apresenta a infância e adolescência da personagem que sonhava em ser pintora, narrado em primeira pessoa, reportando-se ao passado. Já o segundo ângulo é sustentado na segunda pessoa do singular e reflete o tempo presente no romance, a qual a protagonista vive sua vida adulta e os desabores de um casamento fastidioso e dominador que, em muitos aspectos, assemelha-se a um cativo. E o terceiro ângulo se configura por uma narração em terceira pessoa, desenvolvendo as projeções de vivências de um possível futuro.

94 Optou-se, neste ensaio, por referir-se à autora pelo primeiro nome para reforçar a questão da autoria feminina, visto que, em sociedade, regularmente os homens é que são citados através de seu último sobrenome, neste caso "Cunha".

Na narrativa, há uma única marcação temporal explícita indicando que a protagonista completa vinte anos em 1960. A partir disso, é possível inferir que a infância da personagem se ambienta na década de 1940 e a vida adulta transcorre por 1960 e 1970. O uniforme escolar usado pelas meninas na escola e as filas separadas por gêneros são marcas que remetem à época de muita rigidez com as crianças em diferentes aspectos:

Quando eu fiz dez anos me preparava para o exame de admissão. Eu queria ir para o colégio estadual. Mas a escola das meninas. Vozes repisando menina com menina e menino com menino. Disciplina. Educação formação preparação. O futuro da mulher. Menina e asa. Prévio passo. Nós usávamos saia pregueada azul-marinho e blusa branca com gravatinha (CUNHA, 1998, p. 56).

Este estudo tem como foco o primeiro ângulo dos módulos, especificamente, os ângulos que tratam da infância da protagonista. A personagem principal não é nomeada, podendo ser uma característica evidente de alguém parcialmente sem voz e sem autonomia e, também, uma possibilidade da representação de uma mulher que vivencia situações de repressão tão comuns no universo feminino que, ao não ter um nome próprio, acaba por ser uma mulher que aceita todos os nomes. Ela é uma personagem à qual qualquer mulher, inclusive as contemporâneas, podem se identificar em algum aspecto.

A menina sem nome e sem nenhuma característica proeminente conta sua vida, sua infância, seus relacionamentos e suas vivências através de sua própria ótica jovem em primeira pessoa do singular. O texto inicia na mais tenra infância, descrevendo o olhar pueril da criança em suas lúdicas brincadeiras, seja sozinha ou com outras crianças. Pouco a pouco é possível perceber o crescimento dela, as mudanças de percepções e a ampliação do senso crítico. É possível perceber também algumas demarcações do avanço da idade - porém, o tempo da narrativa não é linear, visto que, alguns módulos mais ao fim

da obra retomam os anos iniciais. É na escola que a narrativa é majoritariamente ambientada no primeiro módulo, visto que se trata do espaço onde, tradicionalmente, uma pessoa passa a maior parte do tempo até completar, em média, seus dezesseis ou dezessete anos.

A protagonista, desde muito jovem, é muito observadora e atenta às formas como os outros a tratam e se relacionam, vivendo a questionar silenciosamente as falas dos adultos, as regras impostas às crianças e principalmente, às meninas: “Eu comia chocolate debaixo da amendoeira maior. E se eu chegasse em casa depois das seis?” (CUNHA, 1998, p. 48). A partir de suas dúvidas infantis são mostradas como são interpretadas as regras rígidas quando não são devidamente explicadas, sendo apenas impostas por aqueles que detêm a responsabilidade pela educação das crianças, sejam os familiares, sejam os professores ou a direção do ambiente escolar. O questionamento é real a partir da condicional “e se?”, abrindo um leque de possibilidades de transgressões. Para uma criança, um simples “não” tem o mesmo significado de um papel em branco, pois ela, que está construindo sua noção de mundo, precisa de mais elementos para compreender e, assim, cumprir as normas exigidas.

Em outro excerto, a menina relata o momento de sua primeira menstruação, um evento biologicamente natural feminino, tratado como um grande tabu, revelando a forma opressora e silenciosamente punitiva com que as jovens mulheres eram tratadas ainda dentro da própria família naquela época: “Eu tinha doze anos e tomei um susto quando vi minha calcinha manchada de sangue. [...] Vozes me diziam que eu já era uma moça. Eu devia comportar-me e ter juízo e falar baixo e rir pouco e não gesticular e não mudar de roupa na vista dos outros. Não não ão ã” (CUNHA, 1998, p. 18). Tendo em vista esses curtos enunciados que retratam as vozes carregadas de restrições, na maioria das vezes sendo reproduções de vozes também femininas do passado brasileiro, fica muito evidente como as mulheres eram e ainda são vistas como objetos controláveis. Desde muito cedo, as meninas são tratadas como

verdadeiras bonecas animadas a quem devem ser ensinadas como agir e como se portarem em sociedade. As mulheres estavam e ainda estão inseridas em uma lógica muito perversa de que elas devem sempre ter em mente que a mulher é responsável por transmitir aos homens a sua própria respeitabilidade. E o objetivo final é antigo e repulsivo: em caso de qualquer tipo de violência sofrida, ela será a única a ser responsabilizada, afinal, como é muito reproduzido pelo senso comum “ela não se deu ao respeito”. Helena registra outras tantas falas como essa:

Muitas vezes eram vozes e vezes na vigência dos nossos ouvidos. Vozes dizendo. Cuidado. Juízo. Bom comportamento. Nada de saliência. Rapaz direito só se casa com moça de recato. Muito pequena para saber. Só pode saber quando se casar. Nossas vozes perscrutavam indagáveis. Por que desonrada? Como se perde a honra? Onde é o mau passo? O que é fazer mal? Por que mulher da vida? Por que é feio? Só pode saber quando fizer quinze anos. Horizontes se fechavam horizontes se abriam. [...] Vozes proibidoras gritavam silêncios concedidos. Vozes concedidas calavam gritos negadores (CUNHA, 1998, p. 36).

A partir das pequenas amostras dos enunciados direcionados à personagem, podemos perceber as quão menosprezadas são as meninas naquela época, vistas apenas como seres que deveriam obedecer cegamente, sem construção de senso crítico, logo, perguntas não eram bem-vindas. Essas caracterizações da criação infanto-juvenil das décadas de 1940/1950 representam também os reflexos da política nacional, em que muitos eram os silêncios ensurdecedores.

O medo faz parte do vocabulário das personagens do ângulo 1, sentimento advindo da ignorância de não saber exatamente o que pode acontecer ao desobedecer a norma vigente -seja da família, seja da escola-, já que a ausência do diálogo livre entre adultos, crianças e adolescentes fomenta essa equação. Somado a isso, a descrição do local onde as meninas da narrativa brincam, algo como um jardim onde estão plantadas

quatro amendoeiras, suscita a ideia de que o pátio ou a própria escola é dividida por um muro, segregando meninos e meninas, portanto, a simbologia concreta do que deveria manter-se distante. Porém, ao mesmo passo que o desconhecido gera medo, também alavanca a curiosidade, como pode ser visto na descrição de um ato de transgressão cometido pela personagem:

Um dia eu subi até o alto do muro. No alto do muro eu olhei o lado de lá. Um dos meninos me viu e correu devagarmente depressa para perto de mim. [...] O menino sorriu e disse que tinha onze anos. Eu tinha oito. Eu pulei para o lado de lá. Eu tinha medo mas não tinha. [...] O menino disse que quando crescesse ia ser arquiteto. Eu queria ser pintora. [...] Vozes me chamavam do outro lado. Uma voz estreita furou o ar da manhã. Eu tive muito medo. Por que eu não podia passar para o lado de lá? (CUNHA, 1998, p. 14).

A sensação da falta de liberdade dessa menina baseada em diferentes exemplos de restrição absoluta, baseada em motivos inexplicados, surge também no processo educacional em sala de aula, justamente na disciplina de seu maior gosto, as artes:

Eu desenhava o que não desenhava. Fora da linha um traço aquele. Eu coloria o céu de vermelhos. A professora dizia que o céu era azul. [...] Eu colori uma laranja de vermelho. A menina loura disse que era maçã. E disse que eu tinha feito a maçã amassada. [...] Minha laranja vermelha e azul não era uma linha redonda. O traçado se escapava e fugia da certeza da linha (CUNHA, 1998, p. 16).

A criatividade das crianças é podada a partir de padrões que acreditam ser perfeitos, pensados e postos em prática por aqueles que desaprenderam o brincar. Claramente, há o medo implícito também por parte dos que proíbem, pois se não houvesse um controle excessivo sobre as crianças, quem sabe elas

poderiam tornar-se “perigosas”, desenvolvendo senso crítico e podendo voltar-se contra o sistema vigente.

Esse pensamento não está tão distante dos cidadãos de muitos países da América Latina, entre os anos de 2016 e 2020, em que o movimento conservador tornou a se intensificar com a eleição de governos de extrema-direita, sendo visto o recrudescimento das ações truculentas de instituições de policiamento sobre manifestações populares e o aumento da tentativa de interferência das famílias nos currículos escolares. Entre os exemplos de interferência, estão a criação do slogan “Com Meus Filhos Não Te Metas⁹⁵”, no Peru e a proposição de leis como a “Escola sem partido”, no Brasil, com fins de impor ideologias conservadoras-religiosas e impedir que temas como educação sexual e estudos de gênero sejam tratados em sala de aula.

2.1 Brincadeira de menino e brincadeira de menina

Na obra de Helena, são vistos outros exemplos (ainda em termos muito próximos) da relação entre o conservadorismo do Estado brasileiro dos anos 40/50, com espelhamento na conduta das famílias daquela época e a nova onda dessa mesma lógica na atualidade. Em 2019, ao ser eleito o atual presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, uma das poucas mulheres a fazer parte do governo era a ministra da pasta da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, a pastora evangélica Damares Alves. Desde o momento inicial de seu trabalho, a ministra proferiu diversas falas bastante polêmicas, como no discurso do ato da posse em que, segundo o jornal Folha de São Paulo (2019), ela afirma que “menina será princesa e menino será príncipe”. E no dia seguinte, circulou nas redes sociais um vídeo, que segundo a página de notícias G1 (2019) a ministra afirmava categoricamente que “chegou uma nova era no país, em que ‘menino veste azul e menina veste rosa”.

Em contraponto ao que parece ser inocentemente proclamado por Damares Alves e repetido por inúmeros de seus se-

95 No original: “Con Mis Hijos No Te Metas”. Tradução nossa.

guidores e fiéis, não está sendo defendido apenas o uso de cores específicas a cada gênero, mas há a interpretação possível e clara da necessidade dessa “nova era” de realocar os sujeitos em seus espaços de poder devidos, ou seja, as mulheres retornando aos postos subjugados nos espaços públicos e privados. Segundo Joan Scott, em seus estudos sobre gênero e as diferentes percepções e discussões:

O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre à mudança nas representações de poder, mas a direção da mudança não segue necessariamente um sentido único (SCOTT, 2019, p. 67).

Assim, podemos ver essa proposição de Scott (2019) em outra questão similar diretamente ligada às relações sociais e à criação de estereótipos sobre o desenvolvimento infantil e a identidade de gênero em *As doze cores do vermelho* (1998), na existência das brincadeiras demarcadas de forma distintas de meninas e de meninos: “Nós brincávamos de casinha comidinha de mãezinha das bonecas. Os meninos brincavam de soldado espingarda revólver de espoleta. As meninas do lado de cá e os meninos do lado de lá. Entre lá e cá o meio cheio de medo”, (CUNHA, 1998, p. 14).

É possível refutar o argumento categórico da existência de brincadeiras específicas de cada gênero, visto que se trata de construções idealizadas e direcionadas a cada um dos papéis sociais. Nesse sentido, Guacira Lopes Louro aponta que existe um trabalho coletivo para formar tais obstruções no desenvolvimento livre dos gêneros:

Homens e mulheres adultos contam como determinados comportamentos ou modos de ser parecem ter sido “gravados” em suas histórias pessoais. Para que se efetivem essas marcas, um investimento significativo é posto em ação: família, escola, mídia, igreja, lei participam dessa

produção. Todas essas instâncias realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas; outras vezes, contudo, essas instâncias disponibilizam representações divergentes, alternativas, contraditórias (LOURO, 2000, p. 16).

Tendo em vista a profundidade dessas marcas de desigualdade que são imputadas desde os anos iniciais de forma sistemática, é possível compreender por quais caminhos passam a dificuldade de algumas pessoas e grupos sociais de fazer a transposição dos pensamentos restritivos aprendidos ainda na infância, para uma consciência ampla de direitos e liberdades igualitárias entre gêneros, mesmo na vida adulta. O trabalho constante de divisão do que é autorizado e dos “nãos, não, ãos ãs”, como escrito por Helena, enraíza nos sujeitos as divergências como sendo atributos naturais e não engendrados socialmente, como efetivamente são.

3 PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS COMO PRODUTORAS DE TECNOLOGIAS DE GÊNERO

Entre as décadas em que está situada a narrativa do romance, não era a grande maioria das famílias que possuía uma televisão nos centros de suas salas, porém, já havia grande influência das produções audiovisuais infantis na sociedade da época, especialmente por parte daquelas que portavam o logotipo da famosa companhia norte-americana Disney. Ela foi uma das responsáveis por alguns modelos de tecnologia de gênero, que produziram fortes marcas na construção identitária feminina durante décadas - e ainda hoje -. O conceito de tecnologia de gênero estudado por Teresa de Lauretis (2019) aponta o cinema, outras produções artísticas e discursos em diferentes meios como formas de construções de gênero muito antigas e mantenedoras de uma ordem social específica:

[...] seria possível propor que também o gênero, como representação e como autorrepresentação, fosse produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 2019, p. 123).

Na obra de Helena, é exposta a abordagem limitante, por parte dos responsáveis das crianças, que autoriza um tipo de entretenimento para cada gênero, como forma de controle das posturas a serem adotadas pelos pequenos. Da mesma forma, traço aqui um paralelo de que mesmo quando não há um adulto na vigilância direta, a televisão toma esse papel indutivo e nada neutro na formação dos indivíduos.

Histórias como a da Branca de Neve nasceram séculos antes da grandiosa produtora estadunidense tomar forma. Porém, a releitura do conto originário da tradição oral alemã e a reconstrução da personagem como a linda e frágil princesa que impregnou o imaginário de milhares de meninas pelo mundo afora são responsabilidades da Disney, datando em 1938 e, claro, outras princesas surgiram depois, como as famosas Cinderela e Bela Adormecida - para citar apenas essas, mas há muitas mais e todas com a similaridade da construída figura mística da mulher sempre doce, jamais rebelde, independentemente dos sofrimentos ou injustiças sociais, de fisionomia e personalidade angelicais, beleza tendendo à “perfeição” inspirada nos padrões eurocêntricos. Esse modelo de características físicas e psicológicas femininas não é desenvolvido ao acaso, pois segundo a professora e pesquisadora Ruth Sabat,

Considerando a enorme penetração que estes artefatos culturais têm tido no mundo contemporâneo, principalmente no dia-a-dia das crianças, afirmo que eles se constituem como recursos pedagógicos de produção e transmissão de conhecimentos e saberes, e fazem parte de um amplo e eficiente currículo cultural (SABAT, 2002, p. 1).

Durante muito tempo e até hoje, o ideal de beleza perpetuado no imaginário de meninas das mais variadas idades estava diretamente ligado ao que foi desenvolvido pela Disney e marcado em suas princesas. O documentário *Repense o Elogio* (2017), produzido pela empresa de cosméticos Avon, evidencia essa marca quase que indelével das características das primeiras princesas citadas. Em determinado momento, meninas de diferentes idades são entrevistadas perguntando a elas como seria uma princesa e as respostas obtidas foram: bonita, alta, branquinha, olho azul e cabelo liso. Esses são traços ligados diretamente ao modelo eurocêntrico de beleza, sendo excludente à ampla população feminina da sociedade brasileira, afetando diretamente a autoestima de milhares de meninas que são chamadas de “princesas” como um elogio comum ao gênero feminino, porém, essas não se sentem representadas pelas figuras com as quais têm contato, criadas através desse sistema produtor midiático de gênero. Sobre esse trabalho consciente de dominação da construção ideal de gênero, Sabat afirma que:

Há algum tempo a mídia vem trabalhando em favor de sujeitos heterossexuais, jovens, bonitos e com corpos perfeitos que devem constituir família através de uma união legal, preferencialmente, através de um casamento cristão. Assim, devemos analisar as identidades de gênero e sexuais como algo constituído dentro das relações de poder e dentro das relações de diferença (SABAT, 2002, p. 4).

Sabat discorre ainda sobre a importância dada pelas produções midiáticas ao reforçar as marcas da diferença para a fixação de um modelo único.

Para garantir aos sujeitos modos de conduta socialmente adequados, é necessário potencializar o discurso hegemônico de modo a forçar uma identidade definitiva e, de alguma forma, tentar eliminar as “marcas” da diferença. Por isso, falar de identidade

implica sempre falar de diferença. Toda e qualquer identidade é sempre construída pelo olhar minucioso sobre o outro, é constituída pelo que o outro não é (SABAT, 2002, p. 6).

Dessa forma, a diferença reforçada pela produção midiática reflete na autoafirmação das meninas e futuras mulheres de muitas gerações, que têm medo de fugir aos padrões estabelecidos como positivos e, assim, não alcançar a felicidade prometida pelos *happy endings* cinematográficos. Em *As doze cores do vermelho* (1998), a protagonista não aceita as imposições sem questionar, ao menos internamente, e mesmo com forte característica analítica, a personagem sucumbe às ordens patriarcais em que está inserida, movida pela mesma ilusão de encontrar seu “príncipe encantado” e ter uma vida feliz aos moldes Disney:

A menina deve se preparar desde cedo para ser uma boa dona-de-casa. Eu tinha que ter de aprender a costurar. Porque quando eu me casasse. Eu tinha que. Eu teria de. [...] Eu tinha que aprender a fazer bolo para quando eu me casasse. Meu marido poderia gostar muito de bolo. No outro domingo eu fui experimentar uma receita (CUNHA, 1998, p. 50).

As vozes adultas da narrativa não estimulam a criança a seguir seus sonhos e projetos, o destino é moldado conforme o gênero e o que a sociedade determina para ele:

Desde que eu era muito pequena sempre dizia que quando eu crescesse queria ser pintora. Vozes rangiam que a mulher tem que colocar em primeiro lugar o lar. E pintar? Família marido filhos casa eu tinha que me preparar. Eu dizia que também queria pintar. Vozes se quebravam em suadas ruminações. A esposa deve se dedicar e servir. Pintar só se meu marido consentisse? Por que consentir? (CUNHA, 1998, p.60).

Assim, a padronização do comportamento e personalidade das crianças na obra literária de Helena encontra eco nas vozes das personagens fictícias vindas da televisão do mesmo período em que a narrativa é desenvolvida. Essa tecnologia de gênero, manteve sua estrutura até muito recentemente, quando a Disney iniciou um processo de mudança na apresentação de seus conceitos nas novas animações, mais pontualmente a partir de 1998 (mesmo ano de publicação do romance de Helena Parente Cunha) com o lançamento do filme *Mulan*, apresentando a primeira princesa a ser colocada como protagonista real de sua própria história. O enredo é baseado em uma lenda chinesa que conta sobre uma jovem destinada a um casamento arranjado. O povoado onde vive está se preparando para o início de uma guerra e, então, seu pai, militar já aposentado, é convocado a servir, porém *Mulan* decide travestir-se de homem e alistar-se no lugar do pai. Ao fim da guerra, a princesa que foi a guerreira fundamental é descoberta como mulher, e o que seria uma desonra tornou-se o grande símbolo de emancipação feminina e orgulho para a família e para o reinado, sendo também reconhecida pelo rei.

A partir de *Mulan* (1998) surgiram outras protagonistas fortes, independentes e determinadas, como *Valente* (2012) e *Moana* (2017), potencializando as vozes e propósitos femininos. Essas personagens destacam para as meninas e jovens, desde o fim da década de 1990, os novos exemplos de figuras femininas às quais elas poderiam desejar tornar-se semelhantes, projetando pluralidade nas influências da construção identitária.

No Brasil, há a animação de humor chamada *Irmão do Jorel* (2014), que está ganhando cada vez mais espaço entre crianças, jovens e adultos, transmitida pelo canal de televisão a cabo Cartoon Network, sendo premiada como melhor série brasileira de animação no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (2019) e, no mesmo ano, recebeu o prêmio de melhor animação na premiação espanhola Quirino, recebendo também indicações a várias outras distinções. O programa de episódios curtos

aborda com linguagem inteligente, acessível e bem-humorada inúmeras questões sobre temáticas atuais no país e no mundo, como gênero, bullying, meio ambiente, alimentação saudável, amor não correspondido, governos repressivos e violência estatal, entre tantos outros. A criação dos personagens subverte diversas ordens do senso comum de gênero, apontando para novas direções no desenvolvimento da identidade de seus espectadores mais jovens, rompendo com os antigos paradigmas.

Em *Irmão do Jorel* (2014), são subvertidos alguns padrões de gênero ocidentais presentes nas produções audiovisuais das últimas décadas, como por exemplo, as já citadas brincadeiras específicas de meninos e de meninas. No episódio 25 da primeira temporada “Fúria e poder sobre rodas”, há um diálogo entre o personagem principal e sua melhor amiga, Lara, em que o menino cita falas do senso comum baseadas em estereótipos de gênero, e a menina inicia uma série de questionamentos para desconstruir tais pensamentos retrógrados do amigo:

Lara - Você chama alguém de mulherzinha quando a pessoa é incrível.

Irmão do Jorel - Mulherzinha é quem faz coisa de menina, Lara.

Lara - Ah é? E o que seria uma coisa de menina?

Irmão do Jorel - (gagueja enquanto pensa) hm, é, sei lá... brincar com um pônei rosa miniatura, por exemplo.

Lara - (indignada exclama) eu sou mulherzinha e não brinco com pônei rosa miniatura nenhum, eu prefiro jogar bola.

Irmão do Jorel - Mas jogar bola é coisa de menino.

Lara - Quem disse?

Irmão do Jorel - (gagueja pensando sem resposta) Não sei, alguém falou.

Lara - Então já que você não gosta de jogar bola você não é menino?!

Irmão do Jorel - Sou sim, sou sim, sou sim...

(IRMÃO ..., 2014, Temporada. 1, Ep. 25).

Esse diálogo é muito similar ao relato da protagonista em *As doze cores do vermelho* (1998) em que ela cita as brincadeiras demarcadas para cada gênero, porém, na animação partindo de uma visão pós-moderna, é possível ver o rompimento dos antigos padrões e, logo, é oferecida aos espectadores a mesma reflexão feita pelos personagens. Dessa forma, com esses novos exemplos de produções audiovisuais voltadas ao público infanto-juvenil, desejo acreditar que ficaram no passado as influências antiquadas e conservadoras das antigas animações tratadas nesse texto, nas quais não existiam questionamentos sobre a ordem opressora masculina e a existência do selo da dependência das princesas aos príncipes e outras figuras masculinas - para sobrevivência no mundo externo aos castelos. Assim como a arte imita a postura da sociedade, simultaneamente a vida recebe as influências da arte, então, que cada vez mais a arte e a educação sejam emancipatórias para todos os gêneros.

4 CONCLUINDO

A partir da leitura e análise dos aspectos relacionados à infância da menina protagonista do romance de Helena Parente Cunha e das reflexões relacionadas à época, é perceptível a necessidade de reforçar o ensino e a formação de crianças respeitando a individualidade de cada uma delas. É de profunda importância estarmos atentos aos discursos da mídia e dos detentores de diferentes formas de poder no que diz respeito ao cerne da liberdade das mulheres.

No caso das novas produções audiovisuais, a tecnologia de gênero acaba sendo utilizada para ampliar os caminhos da nova geração e não mais criar a imposição das décadas anteriores, de tal forma que auxilia na desconstrução das amarras que encaminhavam as meninas ao aprisionamento da perfeição ilusória e ilógica das princesas, enquanto os meninos eram atados aos perfis másculos, sem demonstrações de sentimentos ou de fragilidade dos príncipes.

Assim, tendo em vista o romance de Helena Parente Cunha, a pequena menina que sonhava em ser artista, se tivesse sua história contada hoje, poderia ter inúmeros estímulos a partir de novos discursos, tendo em conta visões amplas e não mais aquelas estritamente conservadoras, em que havia no horizonte feminino apenas um único objetivo de vida: constituir uma família. E o maior estímulo que as produções audiovisuais podem promover é que as mulheres sejam livres para ser quem quiserem, pintoras ou donas de casa, mas acima de tudo, donas de suas próprias vidas.

REFERÊNCIAS

AVON. Repense o elogio. Direção: Estela Renner. São Paulo: 2018. 48 min, cor.

BRANCA de Neve. Direção: David Hand. Estados Unidos. Walt Disney Animation Studios, 1938. 1h23. Animação.

CARVALHO, D. e VALENTE, R. Acabou a doutrinação de crianças e adolescentes, diz Damares em posse. **Folha de São Paulo**. Brasília, 02 Jan 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/01/acabou-a-doutrinacao-de-criancas-e-adolescentes-diz-damares-em-posse.shtml>. Acesso em 19 out. 2020.

CUNHA, H. P. **As doze cores do vermelho**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1998.

EDUCAÇÃO UOL. **Veja como eram os uniformes escolares no século passado**. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/album/2014/02/08/veja-como-eram-os-uniformes-escolares-no-seculo-passado.htm?mode=list&foto=16>. Acesso em 19 fev. 2020.

G1. Em vídeo, Damares diz que ‘nova era’ começou: ‘meninos vestem azul e meninas vestem rosa’ **G1**. Brasília, 03 Jan 2019. Política. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml>. Acesso em 19 out. 2020.

IRMÃO do Jorel. Direção: Juliano Enrico e Rodrigo Soldado. Rio de Janeiro: Copa Studio, 2014. Temporada 1, episódio 25. 10 min, cor.

LAURETIS, T. de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista – conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019.

LOURO, G. L. L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. L. L. (Org.). **O corpo educado**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MOANA – Um mar de aventuras. Direção: John Musker, Ron Clements. Estados Unidos. Walt Disney Animation Studios, 2017. 107min, cor.

MULAN. Direção: Barry Cook e Tony Bancroft. Produção: Pam Coats. Roteiro: Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip Lazebnik e Eugenia Bostwick-Singer. 1998. 1 filme (88 min), son., color., 35mm.

SABAT, R. Filmes infantis como máquinas de ensinar. In: **25ª Reunião Anual da ANPED (Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação)** - GT Educação e Comunicação, 2002, Caxambu-MG. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/25/ruthfrancinisabatt16.rtf>. Acesso em 19 fev. 2020.

SCHREIBER, M. Como movimentos similares ao Escola sem Partido se espalham por outros países. **BBC Brasil**. Brasília, 13 jul. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44787632>. Acesso em 22 fev. 2020.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista** – conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019.

VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Walt Disney Animation Studios, Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.

O corpo enquanto casa: habitar palavras

Maira Rafaela Röhrig da Costa⁹⁶
Maria Luiza Berwanger da Silva⁹⁷

1 INTRODUÇÃO

O objetivo do presente ensaio é evidenciar algumas questões a partir de uma obra autobiográfica de autoria feminina, considerando a relação do sujeito com o espaço onde habita e a construção de um lugar subjetivo. O texto está organizado em quatro eixos temáticos, que se entrelaçam a partir da história apresentada no livro *Minha casa é onde estou* de Igiaba Scego. Podemos considerar a imagem de um leque que se abre permitindo a discussão de quatro linhas: o sujeito no mundo; a construção de um lugar; o corpo enquanto casa; e as palavras e a transmissão de histórias. O ponto de sustentação desse leque, seu núcleo, é a autobiografia analisada neste ensaio.

Segundo Alberti, na autobiografia “a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tomada explícita pelo autor” (1991, p. 75). Vista desse ângulo, a escrita do texto autobiográfico permite deslocamentos do autor-narrador, de modo que esse “escreverá sobre sua vida aquilo que lhe é permitido, seja em função de sua memória, de sua posição social, ou mesmo de sua possibilidade de conhecimento” (ALBERTI, 1991, p. 76).

96 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Psicóloga (UFSM). Especialista em Saúde da Criança (UFRGS). Mestra em Psicanálise – Clínica e Cultura (UFRGS). E-mail: mairacosta.psicologia@gmail.com

97 Professora, orientadora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em Letras (UFRGS) e Pós-Doutorado em Literatura Comparada pela Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris. Pesquisadora Associada ao CREPAL (Littératures Portugaise et Brésilienne), Pesquisadora Associada à Paris 3-Sorbonne Nouvelle, Pesquisadora Associada a la Chaire d'Altérité (Maison des Sciences de l'Homme – Paris). E-mail: marialuizaberwanger@gmail.com

A partir do livro de Igiaba, propomos uma reflexão sobre o testemunho da autora, uma mulher negra, oriunda de uma família de imigrantes, que aborda a relação entre o país colonizado com o país colonizador. Para tanto, a interdisciplinaridade permite olhar determinado objeto desde a perspectiva das lentes de diferentes campos de conhecimento, como a Literatura e a Psicanálise. As práticas interdisciplinares representam uma certa travessia dos limites demarcados previamente entre territórios de saber. Segundo Maria Luiza Berwanger da Silva, “ler simbolicamente a intersecção de espaços, no caso, a da Literatura com a da Psicanálise, incide na composição de uma paisagem singular” (2009, p. 175).

Este estudo não busca uma interpretação do livro mencionado, mas sim, um resgate dos elementos narrados a partir da história da autora, que nos auxiliam a pensar a condição da mulher imigrante e descendente de imigrantes. Nesse sentido, a narrativa autobiográfica serve como um disparador para a discussão de temáticas sociais, como racismo genderizado e feminismo decolonial.

Assim como Igiaba transita por memórias e lugares, propomos um trânsito entrecruzando diferentes campos de saber, como articuladores teóricos para a discussão do texto. Cabe salientar que o ensaio apresenta uma leitura possível do livro da escritora italiana, entendendo-se que há diversas formas de ler um texto. Como afirma Barthes, “leitura é aquilo que não para” (2004 [1972], p. 171).

2 SER SUJEITO NO MUNDO

Onde vivemos? O que vive em mim? Quando pensamos em uma morada, figuramos como representativo o cenário da casa, esse recinto que pode significar abrigo e proteção. Somos sujeitos em uma relação constante com o tempo e espaço em que habitamos, demandando a construção de lugares físicos e subjetivos. É esse estar no mundo, em sua dimensão espaço-temporal, que nos constitui.

Gaston Bachelard, fenomenólogo francês, no livro *Poética do espaço*, vai abordar a relação do sujeito com o lugar habitado. Se o espaço produz efeitos em nós, também produzimos marcas no lugar onde estamos inseridas/os, constituindo um diálogo entre sujeito e mundo. Para o Bachelard, existe o que podemos chamar de uma poética da casa, que produz efeitos na forma como apreendemos e recriamos a realidade. A casa, por conseguinte, seria um lugar que sustenta o devaneio e a memória. Assim, “as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nela” (BACHELARD, 1978, p. 197).

Ainda de acordo com Bachelard, “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (1978, p. 201), de tal modo que não se trata somente das estruturas físicas construídas, mas sim da construção imaginária que se produz a partir da casa. Por conseguinte, há uma relação entre o sujeito e a casa, onde a pessoa abrigada sensibiliza e dá sentido aos limites do próprio abrigo. Para Bachelard, o benefício mais significativo da casa é que ela também abriga o devaneio, de modo que a casa protege a/o sonhador/a (1978, p. 201). Contudo, qual a casa simbólica que cada uma/um constrói para si, por meio de narrativas, que permite fazer morada para o sonho e o devaneio?

A escritora italiana, Igiaba Scego, oriunda de uma família de origem somali, provoca a pensar com o título de seu livro *Minha casa é onde estou*⁹⁸. Ela nos convoca a colocar em questão o espaço da casa, considerando o contexto de imigrações, fenômeno intensificado em locais de conflitos armados e crises sociais e econômicas. Dia após dia, um número significativo de pessoas abandona seus locais de moradia em busca de novas oportunidades ou como forma de manutenção da própria vida. Atravessam fronteiras geográficas, culturais e linguísticas, em busca de um lugar que possa se tornar “casa”. A autora dedica o livro à Somália “onde quer que ela esteja”, indicando que o

98 Publicado na Itália em 2010. Traduzido por Francesca Cricelli e publicado no Brasil pela Editora Nós, em 2018.

país de origem da família não representa apenas uma posição geográfica no mapa mundial, mas também um lugar no imaginário e nas lembranças daquela que escreve.

Igiaba Scego narra a sua história e a história de sua família, resgatando o registro singular de um pequeno grupo de pessoas e, simultaneamente, expondo feridas da história da humanidade. O texto diz respeito ao desafio de imigrar, considerando o percurso daquelas/es que se deslocam por necessidade e não propriamente pelo desejo. Distantes da terra de origem em função de condições sociais e econômicas, as/os imigrantes precisam reinventar sua própria vida.

Nascida em Roma, Igiaba procura traçar o mapa da cidade italiana onde reside e da cidade de origem da família, Mogadíscio. O mapa de Roma dialoga com o mapa da cidade distante. Estranho e familiar se mesclam em um traçado que borra as fronteiras. Logo, transitando entre memórias, a autora reconstitui paisagens distantes e próximas, misturando elementos das duas cidades que a habitam.

A percepção do perto e do distante projetam sombras e reflexos um sobre o outro, articulando esse tempo *acronológico*, atemporalidade própria do inconsciente. Então, há um relato que constrói passagens poéticas, produzindo limiares e, com isso, ressoa nas palavras da autora a implicação do sujeito com o espaço, em sua relação com as duas cidades narradas que se transformam em uma paisagem outra.

O texto retrata o trânsito de uma família que se desloca da Somália, país colonizado, para a Itália, país colonizador. Movimento que abrange questões políticas e sociais importantes, desde o entrelaçamento de lógicas de poder e exploração. Segundo a autora, “Roma e Mogadíscio, minhas duas cidades, são como gêmeas siamesas separadas no nascimento. Uma inclui a outra e vice-versa. Pelo menos é assim no universo dos meus sentidos” (SCEGO, 2018, p. 9).

Igiaba fala sobre suas próprias feridas: a história traumática da família na busca por exílio após instabilidades sociais e políticas no país de origem, a partida forçada, as mortes de

familiares e amigos, o desafio de habitar novos espaços. Na tentativa de colocar ordem ao caos de recordações, a autora começa pelo desenho de ruas, prédios e monumentos. Nessa construção de mapas, Igiaba elabora o que se poderia entender como uma geografia de afetos e lembranças.

As marcações, sinalizando locais específicos das cidades, não são somente indicativos topográficos, mas também registros de memórias. Uma memória pessoal, que retoma momentos da vida da família da autora, e uma memória coletiva, que resgata eventos históricos. Ou seja, a cena familiar inserida na cena do mundo. A escrita afirma a ausência da cidade Mogadíscio, uma cidade que já não existe da mesma forma como é lembrada: “Nossa cidade havia morrido após a guerra civil; os monumentos destruídos, as ruas dilaceradas, as consciências encardidas. Precisávamos daquele desenho, daquela cidade de papel para sobreviver” (SCEGO, 2018, p. 19).

O relato autobiográfico parece uma tentativa de manter a lembrança das ruas, dos cheiros, dos sabores da cidade perdida. Uma luta pela manutenção da memória e, portanto, pela manutenção da própria história. A autora apresenta sua história via privilégio da palavra e não da imagem, não há fotos no livro que deem forma visual para os lugares indicados por Igiaba. É a palavra na relação com o passado que vai constituindo os caminhos apresentados ao longo da narrativa. Caminhos que implicam uma certa errância, de perder-se no mapa, buscar novamente os vestígios e seguir os rastros.

O mapa traçado delinea distâncias não só espaciais, mas, principalmente, temporais. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (2009, p. 44). A tensão invariável entre presença e ausência e lembrança e esquecimento é marca da grandiosidade e da fragilidade da memória. Igiaba faz da escrita uma forma de transmissão, criando pontes entre o antes e o agora, o passado e o presente – pontes entre Roma e Mogadíscio; pontes que subvertem fronteiras.

A escritora busca organizar o espaço da vida graficamente através de um mapa para, a partir dele, produzir uma narrativa. Ela se torna pesquisadora do seu próprio passado, reconstituindo, *a posteriori*, a jornada de sua família. Assim, ela afirma: “Sou uma encruzilhada, eu acho. Uma ponte, uma equilibrista, alguém que está sempre no limiar e nunca está. No fim, sou somente a minha história. Sou eu e os meus pés” (SCEGO, 2018, p. 29).

3 A CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR

Qual o espaço possível para imigrantes e refugiados? São as instabilidades políticas que fizeram com que muitos familiares de Igiaba abandonassem a terra natal, enquanto outros tentaram permanecer no país de origem. Com a guerra civil, o cenário se torna ainda mais instável e a escritora vê os planos familiares de retorno à antiga cidade se fragmentarem lentamente.

Igiaba fala sobre saudades nas primeiras páginas do livro. A poética inscrita nessa palavra implica o sentimento da autora em relação a essa terra que ela já não tem certeza se de fato reconhece. Saudades de um lugar e de uma cidade mergulhada em memórias, onde marca a trajetória de uma família. “Com as migrações perdemos algo da gente” (SCEGO, 2018, p. 62), afirma a autora.

A fuga das zonas de conflito, as mortes de familiares na guerra e a condição de estar em outro país marcam a narrativa da autora. Igiaba escreve sobre o horror vivenciado por pessoas próximas e como as incertezas diante do cenário político do país de origem também traumatizam quem está fisicamente distante, mas emocionalmente próximo. Ela retoma a história de exploração e violência perpetrada pelos colonizadores em solo africano, de modo que as histórias da África Oriental e da Itália se entrelaçam.

Segundo Márcia de Almeida,

A literatura italiana de migração, hoje quase consensualmente chamada literatura pós-colonial italiana, nasce, então, como um dos desdobramentos do fenômeno de deslocamento de populações, que, por motivos diversos, deixam as nações de origem e fixam-se em outros países, criando uma nova realidade mundial e uma nova produção literária (2018, p. 2).

O termo “pós-colonial” marca que ainda existe uma continuidade em relação ao passado colonial italiano, produzindo marcas na cultura e na literatura italiana atual. Almeida (2018) aponta alguns fatores que favoreceram a publicação de textos de autoria feminina na literatura pós-colonial italiana. Ela refere o impacto direto das mudanças no mercado editorial, apontando o aspecto econômico, que até então privilegiavam a publicação de autoria masculina e que passam a criar mais espaço à produção de autoria feminina.

Almeida indica o caráter histórico presente nos fluxos migratórios, onde frequentemente as mulheres migraram primeiro em direção à Itália. Também aponta uma mudança cultural, tendo em vista que na Itália a possibilidade de expressão de mulheres escritoras é mais significativa, sendo que muitas vieram de países com uma cultura e tradição patriarcal que limitava sua produção intelectual. Outro aspecto relevante descrito por Almeida é que muitas escritoras desse movimento possuem um alto nível de instrução, sendo que muitas delas frequentaram universidades e possuem proficiência na língua italiana. Dentre os exemplos de autoria feminina na literatura pós-colonial italiana apresentados por Almeida em seu artigo, está Igiaba Scego.

Assim, por meio da denúncia de práticas aviltantes do passado e do presente, na cultura africana ou na italiana, essas autoras exprimem, por meio da escritura, a necessidade de construir uma nova realidade nos espaços pelos quais transitam e onde demonstram a complexidade que percebem no fato de serem escritoras, de origem

africana, imigrantes na Itália e, principalmente, mulheres (ALMEIDA, 2018, p. 5).

Cabe aqui interrogar como as narrativas históricas são construídas e o contraponto necessário a partir do relato dos oprimidos (SPIVAK, 2019 [1989]). Walter Benjamin propôs “escovar a história a contrapelo” (1987, p. 225), movimento possível no relato sensível de Igiaba, que oferece uma cartografia emotiva e engajada da capital pós-colonial. Ao debruçar-se sobre registros históricos e monumentos de Roma, a autora estabelece ligações entre o presente e o passado colonial. Por uma operação de descentramento do olhar, a autora desconstrói a percepção habitual de Roma.

Elencando seis pontos geográficos específicos (Teatro Sistina, Praça Santa Maria sobre Minerva, A estela de Axum, Estação Termini, Trastevere e Estádio Olímpico), Igiaba desdobra a narrativa entre o lembrar e o esquecer, apropriando-se de reminiscências. Para Benjamin: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1987 [1940], p. 225).

Os mapas desenhados pela autora são produtos de relações anteriores, do modo como países europeus estabeleceram vínculos de exploração em relação aos países africanos. O trajeto elaborado para aproximar lugares tão distintos e distantes é o da narrativa compartilhada, constituindo, de certa forma, um testemunho da experiência de uma família de imigrantes. A história de Igiaba diz respeito a história da diáspora somali. Segundo Grada Kilomba:

O passado colonial foi ‘memorizado’ no sentido em que ‘não foi esquecido’. Às vezes, preferimos não lembrar, mas, na verdade, não se pode esquecer. A teoria da memória de Freud é, na realidade, uma teoria do esquecimento. Ela pressupõe que todas as experiências, ou pelo menos todas as experiências significativas, são registradas, mas que algumas ficam indisponíveis para a consciência como resultado da repressão e para diminuir a ansiedade. Já ou-

tras, no entanto, como resultado do trauma, permanecem presentes de forma espantosa. Não se pode simplesmente esquecer e não se pode evitar lembrar (2019, p. 213).

Entre os marcos espaciais escolhidos por Igiaba, na menção de praças e monumentos, a autora produz entrelaçamentos entre os locais com a história da família. Igiaba sabe que sua história também é efeito da história de seus antepassados, que carrega como herança a narrativa daqueles que a antecederam. Ela começa situando dois pontos que originam o resgate de suas raízes: a história do pai e a história da mãe. Uma retomada dos mitos familiares que descreve o trauma do exílio, o confisco dos bens, a separação e a dor da maternidade em terra estrangeira. “O exilado é uma criatura dividida” (SCEGO, 2018, p. 55), escreve Igiaba, apontando para as dificuldades daqueles que estão privados de recursos e afastados de seus familiares e amigos. Grada Kilomba afirma que “O choque terrível da separação e a dor violenta de se privar do elo com a comunidade, tanto dentro quanto como fora do continente, são experiências de ruptura que transmitem a definição clássica de trauma” (2019, p. 207).

Márcio Selligman-Silva (2017 [2015]) aponta que a palavra trauma, em grego, quer dizer feridas. Feridas que deixam marcas na superfície visível da pele, mas também marcas psíquicas. Os impasses entre o psiquismo e o impacto da realidade exterior adquirem caráter traumático quando o aparato psíquico evidencia os fracassos nas defesas frente ao excesso. Para Miriam Debieux Rosa (2016), não é propriamente a natureza do acontecimento que produz o trauma, mas sim a impossibilidade do sujeito de elaboração frente ao ocorrido. Grada Kilomba nomeia como trauma colonial: “toda performance de racismo cotidiano pode ser vista como uma reatualização da história” (2019, p. 158). Tal apontamento parece relevante, tendo em vista os traumas narrados por Igiaba, sendo feridas que também dizem respeito às fraturas históricas, sociais e políticas.

Igiaba fala sobre o reconhecimento de sua cidadania italiana ao mesmo tempo que identifica que, para muitos, ainda não

há um refúgio garantido. A escritora reconhece a existência de delicados trâmites burocráticos para conseguir a cidadania no país de exílio. Aponta a presença do medo daquelas/es que não encontram abrigo em outras terras e temem terem como destino obrigatório o retorno ao país em guerra. No contexto de imigrações, as marcações geográficas e políticas definem futuros.

Em um artigo que aborda a questão de fronteiras, Igiaba afirma que atualmente “viajar é um direito exclusivo do norte, deste Ocidente cada vez mais isolado e surdo. Se você nasceu no lado errado do planeta, nada será concedido” (SCEGO, 2019, p. 12). A autora reflete sobre os imigrantes que morrem na tentativa de travessia do Mediterrâneo, engolidos pelas águas. O texto mencionado apresenta uma crítica às decisões políticas que estabelecem o controle das fronteiras e ignoram as vidas humanas. Os mortos no mar são os desaparecidos da atualidade, elas/eles somem, sem direito a um enterro e um rito de despedida das/os familiares. O quanto os passaportes podem dar ou negar um privilégio? A escritora aponta a desigualdade entre a posição dos viajantes, aqueles que se deslocam de um lugar para o outro, e das condições da viagem possível. Afirma que “viajar não é fácil se você não nasceu no país certo” (SCEGO, 2019, p. 130). Quais as fronteiras que, de fato, nos limitam?

4 O CORPO ENQUANTO CASA

Onde o sujeito constrói sua morada? Moramos em nós mesmas/os, o corpo é nosso abrigo. É diretamente no corpo que sentimos o impacto daquilo que nos cerca e, enquanto sujeitos históricos, também é no corpo que se instauram as marcas de nossa trajetória - marcas físicas e psíquicas. Ademais, vale ressaltar que o corpo é condição de memória. Bachelard (1978, p. 197) indica que “aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos”, portanto, habitamos o próprio corpo e ocupamos um determinado espaço.

É pelo seu próprio corpo que Igiaba vai dando forma ao texto e a escrita também vai ganhando corpo, no registro da

materialidade de uma história. De acordo com Tania Rivera (2018), a reflexão psicanalítica sobre o sujeito acarreta uma consideração sobre o espaço e sua implicação. Para a autora, o espaço e sujeito se instauram, imbricados um ao outro (RIVERA, 2018).

Paola Mieli (2016), psicanalista italiana, indica que cada ser humano que habita a cena do mundo faz isso a partir de sua própria relação com o lugar do qual se é produto e produtor. A autora interroga qual a natureza da relação transferencial do sujeito da linguagem com o meio ao qual ele pertence. Segundo Mieli (2016, p. 18), “o mundo de que falamos, esse que nos interessa na medida em que é nele que o sujeito faz sua aparição, é cena; ele é necessariamente mediado pelo significante. É sobre a cena do mundo que nos deslocamos”. A autora ainda indica que o espaço relativo à logicidade do tempo não é geométrico nem tampouco especular, tratando-se do “espaço em que refletimos e vivemos, mostrando que nele existem dimensões plurais” (MIELI, 2016, p. 57).

Igiaba procura dar espaço de enunciação para as narrativas femininas, “Apesar dos horrores cometidos na nossa pele, nós, mulheres, tivemos força para superar a infame tradição do silêncio” (SCEGO, 2018, p. 54). Ela fala sobre o lugar do feminino na cultura do país de origem da sua família, construindo a narrativa a partir das experiências das mulheres que a cercavam. A escritora refaz os passos da mãe, que teve uma infância nômade – “levávamos a casa nas costas” (SCEGO, 2018, p. 7) – em sua história de peregrinações, e as mudanças vividas ao longo dos anos.

A autora traça um relato sobre a condição da mulher em Mogadíscio e em Roma. Se na Somália havia uma violência imposta ao corpo das mulheres pelo rito da infibulação feminina, na cidade italiana a posição das mulheres da família é marcada pela diferença cultural e a violência do racismo. Igiaba lembra de “pessoas que faziam brincadeiras de mau gosto sobre a minha cor e a minha religião” (SCEGO, 2018, p. 142). O racismo precisa ser entendido dentro das relações de poder (histórico,

político, social e econômico), em uma lógica que sustenta a supremacia branca (KILOMBA, 2019, p. 76). O discurso e os atos racistas representam uma violência que assume nível estrutural, perpassando posicionamentos e modos de agir em sociedade. Vale ressaltar que “o racismo não é um problema pessoal, mas um problema branco estrutural e institucional que pessoas negras experienciam” (KILOMBA, 2019, p. 204).

São as memórias de infância de Igiaba que trazem as marcas da dor provocada pelo racismo, em seus anos iniciais na escola: “As únicas palavras que as outras crianças me dirigiam eram terríveis, tipo ‘negra suja’” (SCEGO, 2018, p.148). A forma de enfrentar tal violência foi revestindo o corpo com histórias fantásticas narradas pela mãe, valorizando os traços que a criança carregava em seu semblante. Esse mesmo corpo, de Igiaba, volta a padecer na adolescência: “Eu aparecia demais no meio de todo aquele branco” (SCEGO, 2018, p. 134). Corpo marcado não somente pelas mudanças da puberdade, mas também pelo horror da guerra civil que assolava o país de origem da família. A autora fala do padecimento físico, em um processo de somatização da dor do racismo e da dor da guerra. Como afirma Grada Kilomba, “o racismo é uma realidade violenta” (2019, p. 71).

O afastamento da mãe, as notícias de mortes na família, as incertezas sobre o contexto social produzem efeitos na imagem que Igiaba constrói sobre si mesma. De acordo com a noção de racismo genderizado, entende-se que raça e gênero são inseparáveis, ambos os conceitos implicam formas de opressão que não operam de modo desvinculado, mas sim que se entrecruzam desde a perspectiva lógica da interseccionalidade (KILOMBA, 2019). Segundo afirmação de Audre Lorde, “não existe hierarquia de opressão” (2019 [1983]). Em meio a tantas incertezas, é a transmissão oral de histórias que vai garantindo um lugar para a existência de Igiaba. As histórias que significam nosso corpo, nossa experiência no mundo e a possibilidade de que cada um narre a si mesmo.

5 AS PALAVRAS E A TRANSMISSÃO DE HISTÓRIAS

Ana Costa (2017 [2012]) aponta que o corpo é recoberto pela linguagem e a linguagem indica como o sujeito se constitui em relação ao Outro. Segundo Mirian Debieux Rosa (2016, p. 34), “o campo do Outro é o campo dos significantes, não é alguém, mas uma alteridade presumida, radical, que será o nome de um campo ou lugar que se situa na linguagem”. A escrita de Igiaba é um ato de liberdade e um ato político. Escrever sobre o próprio corpo implica explorar os significados presentes nesse corpo, em suas nuances de cor e de gênero, explorando as marcas da sua trajetória. Narrar a própria história também permite um lugar de reinvenção.

Assim, a presença da palavra escrita e lida permite que seja atribuído um sentido à experiência de dor e sofrimento, articulando um lugar que retire o sujeito do silenciamento. A história escrita por uma mulher retrata marcas de outras histórias, de outras mulheres, permitindo a transmissão de uma narrativa. Igiaba fala sobre o efeito do ato de compartilhar narrativas nas gerações da família, “as histórias eram a melhor forma de não pensar na vida real” (SCEGO, 2018, p. 8).

Em meio a tensão da linguagem na diferença colonial (LUGONES, 2019 [2010]), Igiaba traz palavras de origem somali para compor o texto. Relata sua incerteza, quando criança, sobre poder falar a língua nativa e retornar à língua materna como reconhecimento de si. Em meio ao imperativo da língua italiana, a resistência na fala da mãe somali mantém viva a língua de Mogadíscio. O ato da palavra permite endereçar ao outro as histórias que transitam pelo nosso corpo, elaborando as marcas presentes na pele e na memória. A história, segundo Tania Rivera (2018), é o movimento de apropriação de uma reminiscência. Assim, afirma Igiaba que “contar uma história nunca era perda de tempo. [...] A palavra tinha o lugar de honra” (SCEGO, 2018, p. 145).

Se a violência destrói a diferença, adquirindo um caráter monótono e repetitivo, o processo de construção da história

opera por meio de uma dialetização, da possibilidade da criação do novo e da diferença. Assim, segundo Miriam Debieux Rosa (2016, p. 63), “ao dar nomes e lugares, constrói história, separa o passado do presente, permite localizar as feridas e elaborar as dores e pode inibir repetições sistemáticas”.

É preciso criar condições sociais de reconhecimento compartilhado do sofrimento. Nesse sentido, Igiaba aponta a força das histórias narradas pela mãe, como algo que permitiu constituir a si mesma: “Com suas histórias, minha mãe me livrou do medo que eu tinha de ser uma caricatura viva criada pela cabeça de alguém. Com as suas histórias, ela fez de mim uma pessoa. De certa forma, ela me pariu novamente” (SCEGO, 2018, p. 149). Os sons, os gestos e as palavras são entendidos como condição de possibilidade para a produção de movimento. Introduzir fissuras é marca da força poética, abrindo brechas para o pensamento. Assim, a literatura, em seu caráter subversivo e potente, permite que o texto produza marcas em nós. Segundo Barthes,

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantem, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia (2015, p. 75).

A autobiografia de Igiaba Scego é o testemunho de uma mulher que se constrói por meio de narrativas, ampliando seu mundo de sentidos e resignificando experiências: “Graças à palavra, sou hoje o que sou” (SCEGO, 2018, p.153).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A eficácia dos quatro eixos temáticos consiste em um olhar sobre a condição da mulher, problematizando a questão de fronteiras, o racismo genderizado e a produção de subjetividade mediada por questões a exemplo da diferença linguística e cultural. Embora a narrativa seja centralizada em experiências familiares, a autora promove o pensamento sobre aspectos do âmbito social, no que diz respeito à relação que o sujeito estabelece com o outro, marcando um lugar de alteridade.

Ademais, a autobiografia enfatiza o efeito da transmissão de histórias orais na construção de um lugar subjetivo para autora, marcando a importância das palavras narradas. De certa forma, ao escrever sua história, Igiaba também transmite a possibilidade de afetar quem a lê. A autora se apropria de seu passado e o reconstitui, em alguma medida, no ato da escrita, logo, dando bordas para a existência do ser. O corpo enquanto casa se configura tanto como capacidade de habitar palavras, entendendo que a linguagem marca a superfície do corpo, quanto traduz certa condição de memória. Assim, dizer “corpo-casa”, a partir do livro *Minha casa é onde estou*, remete a essa dupla função.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 1, 1991, p. 66-81. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2313>. Acesso em 17 de ago. de 2020.

ALMEIDA, M. de. Autoria feminina na literatura pós-colonial italiana: um projeto feminista. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 27(1): e58952, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v27n1/1806-9584-ref-27-01-e58952.pdf>. Acesso em 1 de ago. de 2020.

BACHELARD, G. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**/ Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos et al. - São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, R. Por uma teoria da leitura (1972). In: _____. **Inéditos, vol. 1: Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história (1940). In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, Edição: 3ª, Volume 1. Série Obras Escolhidas, 1987.

COSTA, A. Rasura e angústia: a função do velamento do corpo. In: RIVERA, T.; CELES, L. A. M.; SOUSA, E. L. A. de. (Orgs.). **Psicanálise**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação** - episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, A. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MIELI, P. **Figuras do espaço: sujeito, corpo, lugar**. S.L.: Annablume, 2016.

RIVERA, T. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

ROSA, M. D. **A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento**. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2016.

SCEGO, I. **Minha casa é onde estou**. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SCEGO, I. Viajantes. In: MELLO, P. C. (Org.). **Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica**. Porto Alegre: Dublinense, 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. A era do trauma. In: RIVERA, T.; CELES, L. A. M.; SOUSA, E. L. A. de. (Orgs.). **Psicanálise**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

SILVA, M. L. B. da. **Paisagens do dom e da troca: da reinvenção à invenção**. Porto Alegre: Literalis, 2009.

SPIVAK, G. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

A história que fica: uma leitura do *Putas*, de Elvira Vigna⁹⁹

Karine Mathias Döll¹⁰⁰

*O mundo avança. Sim, respondi, avança,
mas dando voltas ao redor do sol.*

Gabriel García Márquez,
Memória de minhas putas tristes (2007)

*A simetria, essa ilusão de ótica, a fingir que o centro,
que se determina aleatoriamente,
é sempre o verdadeiro e único centro.*

Elvira Vigna,
Como se estivéssemos em palimpsesto de putas (2016)

1 INTRODUÇÃO

Em tom de *causerie*, a narrativa de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2017)¹⁰¹ assume uma autoria e uma prerrogativa já nas linhas inaugurais: “[...] vou contar uma história que não sei bem como é. Não vivi, não vi. Mal ouvi. Mas acho que foi assim mesmo” (VIGNA, 2017, p. 7). Aqui, duas possibilidades de constatação podem ser elencadas com relação ao projeto de história que se concretizará à medida que o romance avança. Em primeiro lugar, contrariando o texto de García Marquez (voltaremos a ele nas linhas finais do ensaio), que traz em seu título o privilégio da memória como se funda-

99 Dedico este ensaio à Carolina Vigna, que muito gentilmente me enviou o *Putas* para que eu pudesse relê-lo e escrever o ensaio, depois de ficar sabendo que eu havia deixado o meu, junto a todos os meus outros livros, em outra cidade, por conta da pandemia de COVID-19.

100 Doutoranda em Estudos de Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e graduada em Letras Português/Inglês pela mesma IES. E-mail: karinemdoll@gmail.com

101 O romance em questão foi o ganhador do prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) no ano de sua publicação, 2016.

mento e substrato para o surgimento do romance, os modos de narrar da escritora carioca parecem não se preocupar com este caráter de anamnese, em que pese o compromisso com a verdade (ainda que se trate de uma verdade ficcional). Já sabemos, então, de antemão, que a este narrador interessa mais a viabilidade da história de acordo com a sua sustentação, do que a história em si e como ela ocorreu, porque a história em si e como ela ocorreu é a perseguição da linha reta que não se sustenta, principalmente quando muito esticada.

Como uma segunda possibilidade de constatação, ao depararmos com um narrador que *acha* que a história “foi assim mesmo”, espaços narrativos novos são geridos. Temos, portanto, uma história dupla e mais desafiadora, merecedora dos artifícios que por sobre ela recairão. É assim que a exploração da história por meio de sua viabilidade, junto de seus artifícios e da presentificação de sua própria invenção, arrasta-nos para algo além desta mera *causeurie* ou (des)conversa: leva-nos a uma consciência crítico-linguística do fazer ficcional amparada, de forma irônica, por uma linguística puramente significante, justamente externa ao fazer literário. Assim, para que a linha reta não se rompa, uma vez que se insiste nela como horizonte (a crítica literária sendo mestra em apontá-la), é preciso aceitar suas curvas e deformidades, o que, pelas mãos de Vigna, constata-se magistral e incólume. A linha, não a história.

Nesse sentido, a emergência contemporânea que invade os romances brasileiros das últimas décadas pressupõe de imediato uma preocupação com a dissidência de um eu outrora iluminista, auto-centralizador – o discurso desconstrutivista, afinal –, e uma celebração de certo caos ontológico por meio da escrita. Contudo, a pergunta que fica, propiciada pelas reflexões da pesquisadora inglesa Patricia Waugh (1984), diz respeito a essa preocupação e sua relação estética com o fazer literário: como figurar a dissidência, ou, como colocado por Waugh (1984), a impermanência, bem como o senso de caos, característicos de nosso tempo, nos termos permanentes e ordenados, os quais configuram a própria literatura? Assu-

mo que a resposta possa ser encontrada nos textos de Vigna, particularmente no *Putas*¹⁰² (2017), pois sua articulação tem por base o que pode ser dito como potencializador do regime romanesco contemporâneo: mundos que só são possíveis pela linguagem ou, esticando a linha ainda mais, a ficção literária como textos de pura hipótese, capazes de, a seu modo, rastrear contingências antes de trajetórias, inocular gérmenes de pensamento porvir, assimilar a fabulação como meio de compreender o não-fabulatório.

Se quisermos traçar um paralelo, na obra *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012), também escrita por Elvira Vigna, a autora empírica exercita seu modo de contar histórias por meio de uma autoria da história que é, ela mesma, inventada no desenrolar da própria história. A história contando a sua própria história. Lemos: “Nas cenas que se seguem há, então, uma adaptação. Incluo nelas diálogos que não são meus. Intuo” (VIGNA, 2012, p. 38). E, por falar em cenas e em linhas retas, lemos, ainda: “Serão estas as cenas, as desimportantes, mais do que as outras, que me levarão pela mão na tentativa de traçar alguma linha – a mais reta que der...” (VIGNA, 2012, p. 29). Por se tratar de um texto crítico, aqui também tentarei traçar alguma linha, a mais reta que der, tentando não esbarrar eu mesma num tom de *casuerie* como prescrito por Roman Jakobson (1982)¹⁰³ e lembrado por Haroldo de Campos (2006):

102 Tratarei o romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* doravante apenas por *Putas* por referência à fala da autora. Dizia ela que, quando mencionado o título do livro em sua completude oralmente, a palavra “putas” era relegada à função de quase sussurro, um muxoxo. Percebida tal aversão linguística descabida, Vigna passa a chamá-lo de *Putas*, como também o faço nestas páginas.

103 Em Jakobson, lemos: “Há pouco tempo, a história da arte, em particular a história da literatura, não era uma ciência, mas uma *causerie*. Seguia todas as leis da *causerie*. Passava alegremente de um tema a outro e o fluxo lírico das palavras sobre a elegância das formas tomava o lugar das anedotas provocadas pela vida do artista; os truísmos psicológicos alternavam-se com os problemas relativos ao fundo filosófico da obra e àqueles do meio social em questão. [...] A *causerie* não conhece uma terminologia preciosa. Pelo contrário, a variedade dos termos, as palavras equívocas que são um pretexto para jogos de palavras, são essas as qualidades que trazem *charme à conversa*” (JAKOBSON, 1970, p. 119).

Para que a crítica tenha sentido – para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (*causerie* como já advertia em 1921 Jakobson), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação). No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto (CAMPOS, 2006, p. 11).

Inevitavelmente metalinguístico porque debruçado sobre outro aparato textual, e sem esquecer este ser mediador, o qual tenho por objetivo alcançar, a análise que segue será, também ela, sobre uma narrativa metaficcional. Assim, a feição *meta* será uma das pontas, quer seja introdutória ou finalizadora, do comprimento da linha. A outra será a possibilidade de desordem em meio à ordem ou formas de abordar o caos ôntico proposto por Vigna. Por entre as curvas e deformidades, a história que fica. Ao menos para mim, desta vez. Ou uma leitura do *Putas* (2017), de Elvira Vigna.

2 A DENSIDADE DO AR TEM NOME

O romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), da escritora Elvira Vigna, é um texto que se dá pelo negativo. Não à toa vemos seu título compor-se a partir do termo “palimpsesto”, que tem por definição se tratar de um papiro ou “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato” (GENETTE, 2010, p. 7), o que lhe permitiria reutilizações e traços subscritos. Contudo, Vigna integra a esta referência clássica o termo “putas”, clássico também a seu modo, embora com efeito semântico pouco aprazível. Adornando ambos, tem-se ainda a redondilha maior perfeita, numa proposta de designação suntuosa que contrasta com o grosseiro sobre o qual este palimpsesto se refere: “Ca-

mões não teria feito melhor”, diz ela em entrevista ao jornal literário *Suplemento Pernambuco*¹⁰⁴. Elvira não dá ponto sem nó.

À primeira vista, o palimpsesto de putas, concebido por João e descrito a uma narradora sem nome, dentro de um escritório abrigado pelo prédio de uma editora falida, sendo reerguida pelo BNDES. João, “o cara do T.I.” – “que é sinônimo de não intelectual, não criativo, não sensível” (VIGNA, 2016, p. 47) –, depois de perder seu emprego na Xerox, é convidado a trabalhar na editora a fim de informatizá-la e torná-la rentável para a revenda. A narradora, uma espécie de designer, decide mostrar a João seus desenhos para reformar a fachada da livraria que compunha a editora. Além de também não apresentar expectativas muito otimistas quanto ao seu futuro financeiro, e depois de ter sido deixada de lado por um Arquiteto poderoso para o qual trabalhava (mas não só), passa a morar com uma prostituta à época de seus vinte e poucos anos, época essa em que se começam a desvendar as histórias sobre garotas de programa que João têm para contar. Ficamos sabendo ainda que, diante dos olhos de João, a narradora só poderia ser lésbica: “Tenho vinte e poucos anos e moro com Mariana, fato do conhecimento de João, que deduz, a partir daí, que sou lésbica” (VIGNA, 2016, p. 50); “(...) no ah e nos três pontinhos que se seguem, a confirmação do que ele já sabe. Sou lésbica (...) porque uso botas, calça preta de napa, camisa masculina sem sutiã, cabelo curto” (VIGNA, 2016, p. 81). Em outra passagem sobre o mesmo retrato que faz de si mesma, repete-se e explicita a artificialidade daquilo que lhe é superficial: “Fumo/fumava cigarrilhas holandesas, por causa do gosto de baunilha e de chocolate das cigarrilhas. E por causa, principalmente, da composição de personagem. As botas, a calça de napa preta, a camisa masculina sem sutiã, o cabelo curto” (VIGNA, 2016, p. 111). O fato da narradora aparentar ser lésbica é o que justifica,

104 Ver: ALMEIDA, Carol. Elvira Vigna fala com exclusividade sobre seu romance de palimpsestos. *Suplemento Pernambuco*, p. 10-15, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3gwN7Zs>. Acesso em 22 ago. 2020.

a princípio, a decisão de João de relatar suas experiências extraconjugais com prostitutas:

Sendo lésbica, ele também deduz, sou uma pessoa vivida, que saberá como são os fatos da vida. E sendo uma pessoa vivida que saberá como são os fatos da vida, sei sem dúvida apreciar a vida dele, João, que não é que seja uma vida legal apesar de ele ter feito programas com garotas de programa sua vida inteira. A vida dele é legal porque ele fez programas com garotas de programa sua vida inteira. Não apesar de. Porque. Sublinha o porque (VIGNA, 2016, p. 50).

Diante de tais considerações preliminares a respeito da obra, pode-se verificar algumas de suas características mais aparentes. Em primeiro lugar, a ambiência livresca. Embora, para Lia Duarte Mota, em seu artigo sobre o *Putas* intitulado “Um corpo de leitura”, seja marcante que “durante todo o romance nenhum livro é aberto” (MOTA, 2019, p. 5), a possibilidade de alcançar a atmosfera de quem lê através de sua narrativa é o que faz o texto elvigniano tão abrangente e emaranhado ao mesmo tempo. Isso posto, temos que ao longo de todo o romance um livro, sim, é aberto, e um só: o nosso. A afirmação “Vejo como quem lê” (VIGNA, 2016, p. 43) valida o caráter *meta* da obra, isto é, de reflexão sobre si, de perspectiva que se volta a ela mesma, ou até mesmo de perspectiva que transcende os moldes ora expostos, levando-nos, aqui, até sua segunda característica manifesta. No caso de *Putas*, o caráter *meta* é invocado tanto na forma como a narradora pressupõe um interlocutor para aquilo que conta (que é e não é quem a lê, mas que não seria João em definitivo), quanto pela estrutura de vai-e-vem temporal, só passível de ser encontrada sob a prerrogativa da invenção literária, já que “o tempo de relatar”, como o chama Mariângela de Andrade Paraizo em sua dissertação *Silêncio e Eco: uma leitura do narrador na obra de Elvira Vigna* (1990), é o tempo “entrevisto na decisão atribuída ficcionalmente ao narrador, tempo [este] que interfere na condução do relato” (PARAI-

ZO, 1990, p. 31), construindo um certo agenciamento ficcional a ser cumprido, cumprindo-se.

Esse caráter *meta* também evidencia-se pelas frases retiradas do romance e trazidas anteriormente, em que se lê sobre a composição (consciente) de personagem (da narradora); pela dedução de João sobre a narradora ser lésbica ou, melhor, a conclusão a que a narradora chega a partir da conclusão que ela acha que João chega ao decidir contar-lhe as histórias dos programas com garotas de programa; pelo verbo “sublinhar” no imperativo ao final da última citação, entre outras. Todos esses elementos da narrativa elvigniana sustentam um tipo de fazer literário muito particular, marcado por uma forte ironia e, por consequência, ambiguidades incontornáveis. Por fim, uma terceira característica que gostaria de ressaltar, voltando-me às linhas iniciais desta seção, é o negativo como *leitmotiv* do enredo, isto é, seu fio condutor. Os conflitos prementes no romance simplesmente não funcionariam caso não estivessem envoltos por este semblante de sombra ou névoa¹⁰⁵, estando eles lá apenas quando não estão, pois a positividade das ações transcorridas e contadas pela narradora não levantaria grandes suspeitas, não fosse o fato de que a oposição a essas ações vai se mostrando, pouco a pouco, cheia de traços e vestígios, denotando, mais uma vez, a figura do palimpsesto. Quem nos explica com clareza este “existir pelo negativo” é a própria narradora, que pondera:

Pelo negativo é o único momento em que mamadeiras existem para os bebês. Quando atrasam, quando faltam. Quando causam desconforto. Quando estão lá do jeito

105 Trago as palavras *sombra* e *névoa* por referência à utilização delas ao longo da obra, como por exemplo, na p. 163: “Não só porque o que João falava, e isso já há sei lá quanto tempo, estava cada vez mais como névoa no meu ouvido (...)” (VIGNA, 2016); ou, ainda, em relação à Lola, “Então ela volta sempre em companhia da própria sombra à sua frente. Além das outras” (VIGNA, 2016, p. 103); ou mesmo, já nas páginas finais do romance, ao se referir sobre os desenhos que passou a fazer depois de parar de falar com João: “Depois o lápis se solta e o cinza tão lindo do 6B se solta e segue. E faz cinzas mais fortes que somem na névoa do papel rough e o lápis vai e vai e vai” (VIGNA, 2016, p. 211).

como devem estar, elas são apenas uma continuação do ambiente e do próprio bebê. Não existem. O choro é de irritação pelo fato de o poder total, narcísico, ser contestado (VIGNA, 2016, p. 91).

Curiosa a associação que a narradora faz do negativo com as mamadeiras de bebês, uma vez que a conotação do negativo (cuja positividade se dará insuspeita e progressivamente) para a obra tem como fundamento a figura de Lola, esposa de João. Se “Lola existe pelo negativo” (VIGNA, 2016, p. 91) ou é “mostrada pela ausência” (VIGNA, 2016, p. 177), então pode-se suspeitar que João seja o epíteto do bebê chorão quando a positividade da mamadeira lhe falta, isto é, quando Lola, que é a “extensão dele mesmo”, do mesmo modo como a mamadeira é a continuação do bebê, estiver longe.

Mas porque ele tem isso de que nada do que faz ou não faz atinge a casa bem montada dele. A que tem Lola dentro. A casa bem montada em que há uma extensão dele mesmo, Lola, encarregada de sorrir quando ele chega, ir com ele ao cinema, trepar eventualmente com ele, cuidar de uma criança. Em suma, manter tudo exatamente da mesma maneira como sempre foi e é, porque é preciso que algo se mantenha estável (VIGNA, 2016, p. 134).

Antes de me ater à especificidade do negativo de Lola no romance, bem como aos operadores textuais que a engendram, gostaria de fixar alguns apontamentos em torno da personalidade de João, vinculando a ela este “poder total, narcísico” convocado pela narradora para descrever a irritação sentida pelo bebê do exemplo. É preciso, no entanto, rememorarmos a razão pela qual João considera sua vida legal, aos olhos da narradora: “porque ele fez programas com garotas de programa”. Para João, fazer programas com garotas de programa é o que faz dele uma pessoa legal, afinal, “João é uma maravilha, segundo ele mesmo, porque busca, para a vida dele, experiências interessantes e transgressoras” (VIGNA, 2016, p. 31) e, às

vezes, segundo a narradora, ao terminar de contar sobre suas experiências, João arremata: “Porque tem dessas coisas, sabe” (VIGNA, 2016, p. 13), “a frase-padrão para indicar a amplidão cósmica da experiência” (VIGNA, 2016, p. 118). João, sem saber explicar que coisas seriam essas, reclama seu direito à última palavra. E, quando não consegue, “resolve qualquer hesitação que porventura sinta ao me contar/não contar isso, como sempre resolve tudo. Primeiro tenta teorizações. Depois, vencido, encerra: ‘Não sei.’ Diz que não sabe o motivo de ir, Augusta abaixo, em busca de garotas de programa” (VIGNA, 2016, p. 102), o que, trocando em miúdos, poderia significar: porque pode. Podia. João podia deixar a esposa grávida indo caminhar na praia sozinha enquanto ele está em Brasília ou em São Paulo procurando uma nova experiência transgressora, mas não poderia chegar numa casa que não estivesse “bem montada”, como ele a deixou, em sua totalidade, com Lola dentro. Isso não deixaria também de ser lido, por João, como uma contestação de seu poder, causando irritações que, pelo vislumbre do enredo, poderiam ser consideradas igualmente infantis.

A construção do *modus operandi* dos programas pagos (ou não) por João, segundo a construção própria dos apontamentos da narradora complementados pelo que seriam as falas deste personagem, acontece por uma infantilização de conteúdo, advinda, ironicamente, do óbvio ululante de que João tem uma compreensão de mundo limitada, limitadíssima, exatamente oposta a tudo o que ele diz (disse) ou pensa (pensava) de si mesmo. Assim é que a narradora indica: “Ele fala, eu fujo. Resisto. Volto para minhas hipóteses inventadas. Eu também sou uma maravilha” (VIGNA, 2016, p. 31), deixando transparecer que, não fosse por ela, história nenhuma existiria, uma vez que as histórias que João conta são de uma banalidade aborrecedora: “Um pouco ele até conta. Eu é que pouco escuto” (VIGNA, 2016, p. 60), avisa ela.

Nesse sentido, a narradora também avisa que João “tem temas. O da transgressão é o principal” (VIGNA, 2016, p. 61). Em segundo lugar, vem o tema do “menino em frente à vitrine de

doces de uma padaria” (VIGNA, 2016, p. 61), algo que atraiu a aparente sensibilidade de João a ponto de a narradora achar que ele estaria disposto a discutir este tema com Lola, por considerá-la “maternal”¹⁰⁶. Por fim, “o terceiro tema é o do poder. Quem, dos envolvidos em uma relação prostituta-cliente, detém o poder” (VIGNA, 2016, p. 61). Mais à frente, a narradora utiliza a imagem do menino em frente à vitrine de doces para caracterizar João e seus colegas de trabalho na Xerox. Explica ela a colocação de João sobre garotas de programa serem “uma coisa, assim, de meninos”, já que Cuíca, um de seus colegas, havia contratado uma logo ao chegarem no hotel em que ficariam hospedados daquela vez. Então, lemos: “Meninos, apenas, que não sabem o que fazer, o dinheirinho na mão, na frente da vitrine de doces da padaria. Só isso” (VIGNA, 2016, p. 89), mais uma vez infantilizando as tomadas de decisão de João.

Os três temas aqui expostos, cuja relevância gira em torno da prostituição, e os quais parecem ser os únicos temas a importar para João durante as conversas, contrastam a todo momento com a imagem de Mariana, a garota que passa a morar com a narradora permitindo uma aproximação desta com seu filho pequeno, Gael, e Lurien, o vizinho de ambas, transexual, que faz as vezes de elemento metafórico visual do que seriam verdadeiramente vidas transgressoras. A narradora não esconde que teve muito o que aprender com Mariana no tempo em que moraram juntas, principalmente nos momentos em que ela se travestia de “pessoa”, já que seu ofício principal era também o da prostituição (encargo que não permitia a João enxergar pessoas por trás das “carnes” que ele considerava a seu dispor). No entanto, João nunca encontra Mariana, diferente do que ocorre com Lurien, com quem não só encontra como estabelece uma relação, depois de comprar o apartamento da narradora e passar a morar sozinho no mesmo prédio que ele: “Mais do que vizinhos acabaram amigos. Talvez mais do que

106 Tem-se, ainda, o acréscimo da narradora, como corrigindo João mentalmente: “Lola não é maternal. É apenas mãe do filho dele. João confunde as coisas” (VIGNA, 2016, p. 61).

amigos. Desses que nem precisam falar para se entenderem” (VIGNA, 2016, p. 113). Seria isto uma transgressão através do amor? Não só aqui a narradora deixa subentendido que João tem inclinações outras, as quais seriam chamadas de “desestabilizadas periódicas em suas certezas heterossexuais” (VIGNA, 2016, p. 119), como também nos leva a crer que Cuíca é da mesma forma merecedor dessas desestabilizadas, ao menos implicitamente, “uma coisa que vi, ou achei que vi, no ar do escritório. Não bem que João tenha me contado” (VIGNA, 2016, p. 137).

Sem a pretensão de me estender em relação ao personagem Cuíca, limitando-me, portanto, a apenas este acréscimo necessário à compreensão da aproximação de João e Lurien, iluminando, assim, ainda mais, aspectos da personalidade de João traçados pela narradora, é preciso dizer que há um ponto onde ambos, João e narradora, confundem-se: na teimosia de querer dar à vida – ou às histórias? Ou à vida e às histórias? –, uma linha reta, sem desvios, cada um a seu modo. João, encenando a vida casada perfeita, com suas nostalgias efêmeras de infância, seus bons salários, as viagens a serviço da empresa com hospedagens gratuitas no Hilton, o conforto do lar: “Tudo combina, nessas casas novas de recém-casados. Tudo é do bom. Pior: há uma noção de que existe um tudo, uma totalidade, e que esse tudo está dentro da casa nova” (VIGNA, 2016, p. 19). Coincidentemente, a linha reta que a narradora quer seguir para conduzir a história que irá nos contar se dá, ela também, pelo casamento de João e Lola, sob outras lentes, é claro, mas ainda assim enquanto um traçado mais ou menos reto, mais ou menos direto. Não obstante, ela se coloca ao lado de João ao tratar da “aventura da implementação da linha reta”:

Nesse dia em que fico sabendo da garota da Love Story, em que pese o início de uma avó, um cachorro-quente e ele criança, não é o tema do menino em frente à vitrine de doces de uma padaria o que irá nos ocupar até o início da noite, até jogarmos os copinhos de plástico, amassados com a mão, na lata de lixo enfeitada da mesa dele. Até iniciarmos mais uma vez a aventura da implementação,

no mundo real, no mundo natural, de algo que não existe no mundo real, no mundo natural: a linha reta (VIGNA, 2016, p. 61).

Aspectos metanarrativos são prontamente acionados ao cogitarmos este “mundo real, mundo natural” sobre o qual a narradora postula, elevando a posição de Lola enquanto o negativo da história sendo contada até o máximo de sua positividade alcançada a partir da história acabada, isto é, o fim do romance. Com o fim do romance, apreendemos uma linearidade que não é de Lola propriamente, uma vez que pouco é-nos dado sobre sua trajetória, mas uma linearidade da própria negatividade de Lola, a tal ponto que sua existência no negativo a permite não apenas dar a cartada final em decorrência do fim do romance, seu desenlace, portanto, fazendo com que Cuíca e João, finalmente, descubram-na, como também traçar as últimas formas deste grande palimpsesto formado por cada uma das personagens que puderam, aqui, ser encontradas.

Porque quero contar, eu, o que é de outra autoria. E não estou falando de João. Porque é isso que faço agora: estabeleço uma autoria. Não a minha. Nem a de João. De Lola, a grande ausente, a de quem não falávamos. A que estava fora de tudo. É sobre ela, isso (VIGNA, 2016, p. 42).

3 A ESCRITURA ELVIGNIANA

Como vimos, o texto de Elvira Vigna não esconde nada, em especial seu caráter de texto. Sua estrutura, por vezes difícil, reincide por sobre sua própria dificuldade, interpelando-a. As informações, que à primeira vista parecem soltas demais, existindo num “espaço constelar de coerência” (CAMPOS, 2006, p. 148) sobre o qual não temos ainda familiaridade, vão alardeando sua concretude a partir de um propósito o qual aparenta justificar seu desenrolar, aquela “aventura da implementação, no mundo real, no mundo natural, de algo que não existe no mundo real, no mundo natural: a linha reta”

(VIGNA, 2017, p. 61). O “mundo real, mundo natural” sobre o qual fala a narradora refere-se à própria história que por ela está sendo contada, sendo que ao tratar da inexistência desta linha reta fora deste “mundo real, mundo natural” ela não só causa uma bifurcação de sentido – de que mundo real, natural, ela está falando? Da realidade ficcional? Da ficção da realidade? Da realidade engendrada pela e na ficção? –, como também realoca um fora para sua ficção: o próprio “mundo natural, mundo real” enquanto possibilidade, uma vez que sabemos desde o início da artificialidade da obra de invenção produtora do texto literário.

Enquanto os feitos de João são contados supostamente por ele e não de maneira menos artificial (supomos), com a narradora fazendo as vezes de “função de orelha” (VIGNA, 2017, p. 35), é ela quem vai fisgando as capilarizações (ou seríamos nós os fisgados?), os não-ditos, aquilo que está em outro lugar, distante daquela sala com aquelas duas pessoas que se escutam, sem se escutar. Por meio de suas intromissões como narradora, muito além do par de orelhas, é ela quem superdimensiona histórias as quais João conta por alto, sem muitos detalhes, mas com um mínimo de suporte e feição com os quais a narradora consegue se ocupar para tirar daí suas próprias conclusões, bem como sua história. A estrutura do romance virada do avesso funciona em decorrência desta narradora que “faz faltar o objeto” (PARAIZO, 1990, p. 21).

Se as histórias do João, com o passar do tempo – mas qual tempo? e de quem? –, possuíam “menos começo, meio e fim”, a dela, de modo a acionar suspensão e dúvida constantes, irá difundir sua exploração narrativa ao buscar essa linearidade que acaba, sim, por assumir um começo, meio e fim na forma de exposição à quadrantes palimpsêsticos, isto é, de um existir e não-existir que se sobrepõem, mas que poderia ter seu início vindo de qualquer lugar. Porém, não seu final. “Quem ler por último lerá melhor”, afirma Genette (2010), e é quase como se falasse para a narradora do romance diretamente. Assim é que só se torna possível desvendar o início pelo seu fim: Lola. Tal

linearidade não-linear fica clara na concepção de cada fragmento do romance, um sendo o espelho do outro, característica do *mise en abîme* literário, ou a intrusão de um outro numa imagem enquadrada, cada vez melhor ampliada, mas nunca menos trabalhada de acordo com o teor das outras. Marcas de uma organização textual bem-sucedida. A técnica a que podemos aludir para fazer reaparecer caracteres anteriores, a técnica do palimpsesto, portanto, é a marca inventiva de uma autora que traz em sua voz narrativa a consciência de um fazer literário não-autoritário, segundo ela mesma, em que os traços se deixam ser apagados para que daí possam surgir novos e originais, cúmplices já de outra história, cuja progressão se faz por digressão.

A isso, poderíamos chamar de ficção autoconsciente, seguindo as palavras do pesquisador Robert Alter (1975):

[...] como a maioria dos romances autoconscientes, este acaba por ser um jogo elaborado, é um jogo em que o autor usa os limites de uma ficção para testar as tensões entre liberdade e determinismo, e, portanto, o seu romance é formalmente uma interação entre aleatoriedade e padrão controlado (ALTER, 1975, p. 79)¹⁰⁷.

Mais à frente, o autor conclui:

Recusando-se a ser determinado pelos sinais recebidos de um sistema formal gratuito, o narrador rejeita ostensivamente as convenções narrativas ordinárias, começando sua história em D e saltando para Q, voltando para C e concluindo, como sua proposta de finais alternativos pode sugerir, mais em um X do que em um Z (ALTER, 1985, p. 79)¹⁰⁸.

107 No original: "(...) like most self-conscious novels, this one turns out to be an elaborate game, it is a game in which the author uses the limits of a fiction to test out the tensions between freedom and determinism, and thus his novel is formally an interplay between randomness and controlled pattern" (ALTER, 1975, p. 79). Tradução nossa.

108 No original: "Refusing to be determined by the received signs of a gratuitous formal system, the narrator ostentatiously rejects ordinary narrative conventions,

Ou mesmo poderíamos, em que pese um melhor entendimento da proposta elvigniana, alcançar um apoio na imagem sugerida pela pesquisadora Patricia Waugh, ao explicar por sua vez a autoconsciência presente em textos literários: “Palavras mostradas conscientemente como palavras parecem levantar-se e sair da página para assombrar o autor ou discutir com o leitor” (WAUGH, 1984, p. 102)¹⁰⁹.

Mas há controvérsias, claro. Seria este o jogo que Vigna estaria disposta a jogar? Queria ela instituir-se enquanto condição de literatura literária, autêntica, afeita a bases metaficcionalis e até mesmo autoindulgentes¹¹⁰¹¹¹? Parafraseando Roland Barthes, sobre Robbe-Grillet: a técnica de Elvira é precisamente um protesto radical contra o inefável (BARTHES, 1970, p. 97), contra o inexprimível. Pensemos no inexprimível enquanto os espaços deixados de um fragmento a outro, tendo até ali sido exposto. O ar. Pensemos na consciência dos livros, dos narradores dos livros, que assumem serem eles mesmos livros, histórias de mera invenção, sem conduzirem-se anacronicamente a velhas posturas de ironia romântica cuja proposta é se explicar e se explicar e se explicar. Aqui, nada é explicado, embora tudo seja dito.

Pensemos na frase “sobre o que falam os livros” (VIGNA, 2016, p. 42). Sobre o que falam os livros, afinal? Eles mentem,

beginning his story at D and jumping to Q, doubling back to C, and concluding, as his proposal of alternative endings may suggest, more on an X than a Z” (ALTER, 1975, p. 79). Tradução nossa.

109 No original: “Words self-consciously displayed as words appear to get up and walk off the page to haunt the author or argue with the reader” (WAUGH, 1984, p. 102). Tradução nossa.

110 Minha concepção aqui é barthiana, no sentido proposto pelo autor francês ao tratar de Robbe-Grillet: “[...] pode-se avançar, acredito, que sua obra geral terá um valor de demonstração, e que, como todo ato literário autêntico, ela será, bem mais do que literatura, a própria instituição da literatura” (BARTHES, 1970, p. 94).

111 Importante ressaltar que essas são questões que me permito fazer por entender a obra dela como finda, ainda que venham a surgir originais póstumos, uma vez de seu falecimento em 2017. Sua produção literária, nesse sentido, passa a adquirir relevância crítico-teórica diferenciada.

afirma a narradora, muito embora eu (leia-se, a narradora) tenha acabado de afirmar que a história, a narrativa, é sobre Lola e seus próprios vácuos. Então, não é sobre Lola, concluímos. Mas Lola “anda, nem sei se sabe, por cima de outros passos” (VIGNA, 2017, p. 102). O texto elvigniano, neste sentido, captura-se a si mesmo a todo momento, nunca deixando-se escapar-lhe. Dessa forma, o movimento de não-autoritarismo na voz narrativa deixa, assim, de fazer sentido e traz consigo uma narradora hiperconsciente até de sua mais elevada autoridade, tornando-se ainda mais autoindulgente com sua escritura, além de vasculhar o que pode ou não pode fazer ou de onde ela deve sair para chegar até nós.

Aqui, contudo, é preciso dizer que Vigna nunca escondeu suas convicções quanto a esta personagem, aquele que narra, que traça o fio condutor, amparando-nos. Em entrevista ao professor Leonardo Tonus¹¹², ao discutir o papel do narrador perante o processo de espetacularização da escrita contemporânea, reflexão proposta durante um evento literário para o qual fora convidada, Elvira dita seus precedentes, estabelecendo até mesmo uma lógica de *tipos* para os seus narradores. Interessante perceber que os começos elvignianos acabam sempre se dando pelo narrador (ou pela falta dele, em suas palavras), antes da história de fato iniciar. E quem é o narrador senão o componente metaficcional apriorístico de qualquer obra literária? Quando é possível narrar sem voz narrativa? Ou, ainda, de que forma o separar de um não existir narrativo que é o simples entrelaçamento muito familiar de condutas? Isto, quem acaba narrando, em última instância, são as próprias pessoas que leem este narrador diante de suas falhas; mas como identificar falhas minhas, ou se dele ou dela ou disso que está acontecendo e que tento acompanhar? O senso de humor de Elvira ultrapassa, em muito, suas estratégias de fazer literário. Quanto ao narrador, a escritora parece tirar sarro da noção de não se conseguir segurar e imprimir a experiência,

112 Ver: **Um dedo de prosa com Elvira Vigna**, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2EBpMZi>. Acesso em 19 ago. 2020.

no sentido benjaminiano do termo, ao mesmo tempo em que concorda perfeita e exemplarmente com ele:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio, ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, 1936, p. 200).

O paralelo do conselho desta narradora vem também, embora sucinto e sob novas conotações: “Porque tem a ida e a volta. Sempre” (VIGNA, 2017, p. 128); este *sempre* denotando uma confirmação de confluência na experiência ativa com o leitor. Senão, ao menos um alerta: a volta existe, cuidado quando for. Mas –, Benjamin continua, sobre o tom de aconselhamento:

Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção (BENJAMIN, 1936, p. 200-201).

Não há dúvidas de que, mais do que “subir o tom”, ou “ir até as últimas consequências”¹¹³, Elvira Vigna assume este lado épico da verdade com maestria, utilizando da ironia como uma forma de direcionar certo olhar adequado à realidade sobre a qual quer tratar, sempre em camadas; realidade em cima de

113 Referência a leituras críticas realizadas pelo jornal *Folha de São Paulo*.

realidades, ficção em cima de ficções. Elvira, talvez sentindo o ar pesado demais, despe-se e atira-se a esse “mar da ironia” necessário, que não deixa de ser uma forma de traçar o negativo:

A ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho. (...) Quando então a ironia intervém, ela traz o caminho, não aquele caminho do qual pensa apoderar-se quem imagina possuir um resultado, mas aquele caminho no qual o resultado o abandona (KIERKEGAARD, 2013, p. 333).

Assim, abandonados que estamos e permanecemos, a advertência da escritura elvigniana – cujo intermédio se dá por meio de cada espaço entre as palavras, entre as frases, entre os fragmentos do pensar e sentir; o ar – só poderia ser: por ora, deve-se rir para não chorar, também uma forma de conselho. Positivo.

4 PALAVRAS FINAIS

*Quero conhecer a puta.
A puta da cidade. A única.
A fornecedora.
Na rua de Baixo
Onde é proibido passar.
Onde o ar é vidro ardendo
E labaredas torram a língua
De quem disser: Eu quero
A puta
Quero a puta quero a puta.*

Carlos Drummond de Andrade, **Boitempo** (1968)

Pelo pincel, pela caneta ou mesmo por um teclado qualquer, as artes nunca faltaram com generosidade quando o assunto é a figura da puta como artefato representacional. Na literatura, em particular, quem não se lembraria do “perfil de mulher” proposto por José de Alencar em *Lucíola* (1862), ou mesmo de

seu predecessor, surgido do outro lado do Atlântico, Alexandre Dumas e sua inesquecível Marguerite Gautier em *A dama das Camélias* (1852)? Que dizer d'*A polaquinha* (1985), de Dalton Trevisan, ou ainda de *Juliette* (1797), do Marquês de Sade? Tereza Batista (1972), pelos contornos dados por Jorge Amado; Marocas (1884), pela pena de Machado; Elza (1927), por obra de Mário de Andrade; sem falar de Gina, personagem de romance homônimo escrito por Maria José Dupré, em 1945; e Lori, já em 2005, no “livro-susto” de Hilda Hilst... cada uma integrando o mundo literário a seu modo e recheando o imaginário de leitores e leitoras com seus enredos ditos transgressores até hoje.

No entanto, nestas palavras finais, quero me ater à obra de Gabriel García Marquez, *Memória de minhas putas tristes* (2007), para fazer um contraponto e justificar o uso de seu texto para compor a epígrafe deste ensaio. Em primeiro lugar, a história: um homem, prestes a completar seus 90 anos, decide dar-se uma noite de amor com uma adolescente virgem. Liga, então, para a cafetina do bordel que costumava frequentar e realiza a “encomenda” por telefone. Ela aceita e encontra a garota, a qual o narrador passa a chamar de Delgadina. Orientada pela cafetina, esta afirma para o nonagenário que o medo de Delgadina “era de verdade seu medo de violações sangrentas, mas que já estava instruída para o sacrifício” (MARQUEZ, 2007, p. 54). Lá pelas tantas, o narrador vê-se apaixonado pela adolescente, embora jamais tenha consumado seu desejo, pois preferiu manter Delgadina desacordada na cama (ou fingindo estar dormindo) enquanto a observa e a aprecia, para além também de dormir nu ao seu lado até o outro dia de manhã. Por intermédio deste amor, decide mudar o “espírito de suas crônicas dominicais” (MARQUEZ, 2007, p. 75), as quais publicava no *El Diario de la Paz*. Escrevia, diz ele, “sempre com a voz de um homem de noventa anos que não aprendeu a pensar como velho” (MARQUEZ, 2007, p. 76). O fato é que Delgadina, por estar sempre dormindo na presença do narrador, faz-nos crer que sua presença na obra também se dá sob a forma de uma ausência, mas a ausência premeditada por este narrador. Até mesmo

o nome verdadeiro da personagem adolescente ele se recusa a saber para manter seu direito de nomeá-la a seu bel prazer. É ele quem detém o poder, afinal, e o fato de amá-la (se é que se pode dizer isso de um senhor de 90 anos em relação a uma adolescente) não esconde o deleite sentido por este pela própria presença de Delgadina engendrando este negativo que é a sua trajetória no romance. É ele quem a deixa dormir (poderia não ter deixado), é ele quem fica louco quando não sabe mais onde ela está (quase como o bebê chorão da metáfora de Vigna).

Porém, e justamente, há ecos de João no enredamento da história de García Marquez. Da mesma forma que João elabora, pela voz da narradora, seu palimpsesto de putas, sobre o qual em certo ponto ele perde o controle, para dar lugar ao último traço, à última forma, que viria por sobre todas as outras, Lola, o narrador-protagonista do prêmio Nobel também teve seus anos ilustres de “muito macho, que sempre foi” (MARQUEZ, 2007, p. 79), indo atrás de encontros fortuitos com garotas de programa, constituindo assim seu próprio palimpsesto, se é que podemos chamá-lo assim, sem nunca entregar-se de fato a um verdadeiro amor. Afirma ele que “o sexo é o consolo que a gente tem quando o amor não nos alcança” (MARQUEZ, 2007, p. 79).

Gostaria aqui, no entanto, de chamar a atenção para a figura da adolescente em contraste com a figura do velho de 90 anos, uma vez que a narradora do *Putas* (2016) parece desvendar, tecendo algumas considerações em relação a João, o que poderia ser tido apenas como uma preferência masculina por meninas muito novas. Lemos:

Por muito tempo achei que ser novinha era uma fixação mais para a pedofilia da parte dele. Independente se era ou não, acho que também queria dizer que as garotas não tinham marcas. Que não havia nelas marcas de uma vida específica. Eram novinhas no sentido de que não tinham marcas, gestos, expressões, coisas que as individualizam (VIGNA, 2016, p. 60).

Hiperbolizando tal constatação, Delgadina quem sabe seja a síntese da “novinha sem marcas”, uma vez que nem seu nome verdadeiro o narrador interessou-se em saber, tendo já o inventado. Estava ela dormindo quando o narrador adentra seu quarto para realizar seu desejo por ter sido anteriormente dopada por Rosa Cabarcas, a cafetina. O protagonista, portanto, apaixona-se pela adolescente que nunca ouve, com a qual nunca interagiu de fato, podendo ser dito que, na realidade, apaixona-se pela imagem que tem dele mesmo ao lado daquela mulher, “uma extensão de si” tanto quanto. O “poder total, narcísico”, sobre o qual já falei em minha primeira seção deste trabalho, constitui, para o protagonista de García Marquez, a sua própria construção enquanto personagem, o que não seria de todo ruim, não fosse a capacidade que narrativas como essa têm de fabular sobre a prostituição ou o espaço do bordel, de casas de shows, de uma Kilt que seja, de maneira a aumentar em ainda mais uma camada este grande palimpsesto de putas que é a narrativa sobre garotas de programa e prostituição de modo geral.

Nesse sentido, Elvira, também ela, a autora, pelo negativo, contorna a ausência das garotas enquanto indivíduos primeiro de maneira metonímica, na figura da personagem Mariana, depois (ou antes, ou por sobre todas as outras) na figura de Lola, que antevê sua individualidade contrastada com as das garotas que João encontrava e decide testá-la, de maneira semelhante a como João procurava as demais. Não só testa sua individualidade, como testa com precisão a ausência desta aos olhos do outro, do homem, colega de João, para o qual se entrega, também por dinheiro.

Sendo assim, é preciso dizer que, de fato, o mundo avança dando voltas ao redor do Sol, como constata García Marquez (2006). Porém, enxergar a arbitrariedade do centro, do Sol como o centro, num universo de infinitas galáxias, é o que faz do texto elvigniano algo fora da curva, e de sua produção artística, algo de tocante e genial.

REFERÊNCIAS

ALTER, R. **Partial Magic**: The Novel as a Self-Conscious Genre. Los Angeles: University of California Press, 1975.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: editora brasiliense, 1987. p. 197-221.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013.

MARQUEZ, G. M. **Memória de minhas putas tristes**. Trad. Eric Nepomuceno. 17 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MOTA, L. D. Um corpo de leitura. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 57, p. 1-9, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2D26ImO>. Acesso em 10 ago. 2020.

PARAIZO, M. A. **Silêncio e Eco**: uma leitura do narrador, na obra de Elvira Vigna. 1990. 115 f. Dissertação (Dissertação em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990. Disponível em: <https://bit.ly/3huvKtK>. Acesso em 13 ago. 2020.

VIGNA, E. **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

_____. **O que para fazer em matéria de história de amor**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

WAUGH, P. **Metafiction**: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Londres: Routledge, 1984.

Forma, gênero e existência em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector

Éder Alves de Macedo^{114 115}

*O que queria essa mulher que sou?
o que acontecia a um G. H. no couro da valise?*
Clarice Lispector, **A paixão segundo G. H.** (1991)

Em “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”, Joan Scott aponta o gênero não só como relevante foco de análise, mas também como estruturante das relações de poder na sociedade. Scott prioriza a abordagem política dessa categoria, pois, para ela, o que está em jogo, nesse embate, são questões de poder, principalmente, de poder político, as quais subjazem estruturas sociais.

O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido, legitimado, criticado. Ele se refere à oposição homem/mulher e fundamenta ao mesmo tempo o seu sentido. Para reivindicar o poder político, a referência tem que parecer segura e fixa, fora de qualquer construção humana, fazendo parte da ordem natu-

114 Mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com a dissertação “Dos limites da existência: o existencialismo em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector”. Doutorando na mesma IES, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo. E-mail: demacedo1978@gmail.com

115 O fato de o autor deste ensaio ser um homem, quem sabe, geraria um artigo ou mesmo outro ensaio. E é por se saber da relevância da questão que essa nota se faz necessária. Não se pretende, aqui, sobrepor-se a uma voz feminina ou se ter protagonismo sobre um tema que traz consigo uma história de luta e de resistência das mulheres. Por outro lado, não há como fugir: se uma vez eleito o Existencialismo, suas nuances, e a obra de Clarice Lispector como parâmetros e objetos de análise, é o ser concreto e suas vivências concretas que interessam e, assim, o gênero surge como concretude que pulula aos olhos do observador. Então, o que se busca, aqui, é ser um canal de intercâmbio, em que trafegariam discursos e experiências, e que possibilitaria o fortalecimento da bandeira dos feminismos, que, como nenhuma outra, zela pelo plural e pelo diverso.

ral e divina. Desta forma, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se, ambos, partes do sentido de poder (SCOTT, 2019, p. 74).

As relações de gênero são basilares: “a história política foi encenada no terreno do gênero” (SCOTT, 2019, p. 75). Essa estrutura binária, embora se pretenda estanque, conforme Scott, é contestável: “‘homem’ e ‘mulher’ são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições negadas ou reprimidas” (SCOTT, 2019, p. 75).

No ensaio “Reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária”, Franco Moretti disserta sobre o papel dos estudos da forma e do conteúdo na historiografia literária. Partindo de relações entre a retórica e a metáfora, e a dimensão linguístico-social de ambas, ele destaca um importante aspecto dos textos literários:

Os textos literários são produtos históricos organizados segundo critérios retóricos. O principal problema da crítica literária pretender ser uma disciplina histórica completa é fazer justiça a ambos os aspectos de seus objetos: elaborar um sistema de conceitos que seja ao mesmo tempo historiográfico e retórico (MORETTI, 2007, p. 22).

A crítica literária deve considerar, para ele, a associação do texto a sua retórica e a todos os recursos formais constituintes desse processo. Moretti, assim, a fim de ratificar a amálgama analítica do conteúdo e da forma nos textos literários, retoma o filósofo George Lukács (1985 – 1971): “A forma é a realidade social; participa, vivaz, da vida do espírito. Portanto, não funciona apenas como fator que age sobre a vida e molda experiências, mas também como fator que é, por sua vez, moldado pela vida” (LUKÁCS *apud* MORETTI, 2007, p. 23).

Muito embora, em *A Teoria do romance*, Lukács defenda a fluidez da história e distancie a vida da “petrificada e pe-

trificante” forma¹¹⁶, Moretti resgata um posicionamento do filósofo quando mais maduro:

A forma, numa obra, é o que organiza, num todo fechado, a vida que lhe é dada como assunto, aquilo que determina seu tempo, ritmo e flutuação, sua densidade e fluidez, sua rigidez e suavidade; aquilo que acentua as sensações percebidas como importantes e distancia as de menor importância; aquilo que coloca as coisas no primeiro plano ou no plano de fundo e arruma-as em ordem (LUKÁCS *apud* MORETTI, 2007, p. 24).

Lukács, assim, conclui: “Toda forma é uma avaliação da vida, um juízo da vida, e tira sua força e seu poder do fato de que, em suas bases mais profundas, a forma é sempre uma ideologia. [...] A visão de mundo é o postulado formal de toda forma” (LUKÁCS *apud* MORETTI, 2007, p. 24).

É no encontro de Scott e Moretti que este ensaio traça sua gênese. Há um cerne que interessa: componente tanto estrutural quanto ideológico aquém de uma superfície. Se, de um lado, Scott indica o gênero como um constituinte frágil e complexo, mas primordial de uma estrutura, de outro, cabe a Moretti ilustrar a retórica e a metáfora – isto é, a forma – como elementos de papel significativo na hermenêutica dessa estrutura.

Este ensaio, em princípio, aliando os pressupostos supracitados, visa a investigar o *Ser*, do Existencialismo, e a categoria gênero na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector¹¹⁷, não

116 “Como se sabe, entre as obras *A alma e as formas* e *A teoria do romance*, Lukács radicalizou esta segunda versão do seu conceito de forma. “[...] Entre vida e forma, história e formas, o jovem Lukács cava uma trincheira cada vez mais funda. A vida é ‘movimento’, a forma, ‘fechamento’. A vida é ‘concretude’ e ‘multiplicidade’, a forma é ‘abstração’ e ‘simplificação’. A forma, numa metáfora sintetizante, é petrificada e petrificante; a vida, fluida, dúctil, ‘viva’” (MORETTI, 2002, p. 25).

117 Não é relevante para este ensaio apontar aspectos biográficos de Clarice Lispector, uma vez que ele se detém aos elementos contidos no romance em questão. Entretanto, pode ser válido apontar que, muito embora nascida em Tchetchelnik, na Ucrânia, em 1926, Clarice veio para o Brasil enquanto bebê, e sua família estabeleceu-se no Recife. Iniciou sua carreira literária aos dezessete anos

perdendo de vista componentes retóricos e estético-estruturais do romance. A saber, as relações do masculino e do feminino, na obra, ajustadas às concepções de *Ser* do Existencialismo de Jean-Paul Sartre, são objetos visados como integrantes formais e, logo, estruturas arraigadas ao texto.

Teresa de Lauretis, no artigo “A tecnologia de gênero”, afirma que

Se o sistema sexo-gênero (que prefiro chamar simplesmente de gênero para conservar a ambiguidade do termo, tornando-o eminentemente suscetível ao alcance da ideologia e também da desconstrução) é um conjunto de relações sociais que se mantém por meio da existência social, então o gênero é efetivamente uma instância primária de ideologia, obviamente não apenas para as mulheres (LAURETIS, 2019, p. 130).

Assim, como instância primária de ideologia, o gênero é uma categoria atuante nas relações de poder e, com isso, na produção de significados. Lauretis procura, por conseguinte, expandir a teoria de Foucault de que há tecnologias de opressão resultantes de iniciativas de controle por parte de grupos de poder. A filósofa adapta o conceito *tecnologia* à medida que, nele, põe o gênero antes da sexualidade como oprimido e controlado por mecanismos.

Daí o paradoxo que macula a teoria de Foucault, e outras teorias contemporâneas radicais, mas androcêntricas: buscando combater a tecnologia social que produz a se-

quando publicou *Perto do coração selvagem* (1944), obra ganhadora de prêmios, apesar de controversa devido a seus aspectos inovadores. Durante sua vida, Clarice publicou mais de doze títulos, dentre eles, *O lustre* (1946), *A maçã no escuro* (1961), *A cidade sitiada* (1949), *Laços de família* (1960), *A paixão Segundo G. H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1972) e *A hora da estrela* (1977). Clarice faleceu em 1977 e deixou uma obra até hoje alvo de estudo da crítica, visto que seu estilo inovador e único é passível de inúmeras análises. Como Alfredo Bosi afirma: “Os analistas à caça de estruturas não deixarão tão cedo em paz os textos complexos e abstratos de Clarice Lispector que parecem às vezes escritos adrede para provocar esse gênero de deleitação crítica” (BOSI, 1987, p. 479).

xualidade e a opressão sexual, essas políticas (e suas respectivas políticas) negam o gênero. Negar o gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, em segundo lugar, significa permanecer “dentro da ideologia”, de uma ideologia que não coincidente, embora não intencionalmente, reverte em benefício do sujeito do gênero masculino (LAURETIS, 2019, p. 137).

O conceito *tecnologia de gênero* ganha força como apresentação de mecanismos ideológicos que validam sistemas de opressão e controle entre os gêneros – precisamente, opressão e controle sobre o feminino. O que se objetiva, aqui, investigar, em *A hora da estrela*, na conceituação de Lauretis, são as tecnologias, dentre elas, as de gênero, incrustadas na forma do romance e no jogo polifônico revelador das ideologias que o erigem.

Esse é o último romance de Clarice Lispector, publicado em vida, em 1977¹¹⁸. Para Olga de Sá (1979, p. 208), em *A escritura de Clarice Lispector, A hora da estrela* “dialoga com todo o universo ficcional de Clarice Lispector” – dado relevante para o final deste ensaio. Nesse romance, a trama e a diegese da obra se relacionam atipicamente. Em suma, conforme Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da literatura*, para alguns críticos, “a fábula, ou a história, ou a diegese, teriam existência autônoma, independente da intriga, ou do discurso, ou da narração” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 283). Grosso modo, a trama se distingue da fábula no sentido de que esta são os acontecimentos, a matéria bruta, a história; aquela é o modo pelo qual o escritor dispõe essa matéria, ou melhor, a trama é a organização ou desorganização da fábula. “A fábula, por conseguinte, representa um elemento pré-literário; a trama constitui um elemento especificamente literário” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 282). Em *A hora estrela*, a trama, nesse sentido, sobrepõe-se à fábula: a

118 A obra *Um sopro de vida (pulsações)* foi publicada postumamente, entretanto consta que Lispector começou a elaborá-la em 1974 e a escreveu concomitante com *A hora da estrela*.

narração parece sobrepujar a história, que é bastante linear.

À primeira vista, a história consiste na vida de uma nordestina, datilógrafa, chamada Macabéa. A alagoana pobre e de corpo franzino chegou à cidade do Rio de Janeiro para construir sua vida; lá, conheceu Olímpio e Glória, além das outras quatro Marias com quem dividia um apartamento. A história de Macabéa é expressão de sua própria simplicidade: o seu parco material vivido não excede os limites de sua personagem.

Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro primário (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Há o criador de Macabéa; a personagem e todo o arsenal diegético que a orbita surgem da voz de Rodrigo S. M. A trama parece sobressair-se ao conteúdo da história. Sugere-se que a *horizontalidade* do conteúdo mimético, o que acopla o que é expresso à realidade, produz-se através de intencional fracasso¹¹⁹. Há um problema ao se apreender o real a partir da mímese da qual se compõe a narrativa. A realidade a ser apreendida, com isso, é “adivinhada”, e a história emaranha-se ao tecido discursivo, narrativo e até à maiêutica de Rodrigo, ato de autoquestionamento sobre seu viver e fazer literatura.

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me

119 Realidade, fracasso e linguagem são temas que, na obra de Lispector, têm essencial relevância. Em *A paixão segundo G. H.*, G. H. afirma: “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1991, p. 180).

acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei. Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Rodrigo S. M. é a voz do romance e é da construção discursiva de sua subjetividade que Macabéa e sua história emergem. Anatol Rosenfeld, no artigo “Reflexões sobre o romance moderno”, classifica o narrador do escritor francês Marcel Proust (1871 – 1922) como à frente da concepção clássica desse componente básico na narrativa.

[...] para o narrador do seu grande romance [de Proust] o mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há distância que produz a visão perspectivica (ROSENFELD, 1996, p. 90).

Lispector, em *A hora da estrela*, levou ao extremo a vanguarda proustiana. De uma teia discursiva subjetiva, a personagem Macabéa e seu mundo aos poucos surgem: há uma gestação que, aquém da história, desvenda o processo e a própria linguagem de criação.

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe (LISPECTOR, 1998, p. 12).

A história e sua equivalência com o “vivido” estão em segundo plano quando imersas no tecido retórico de Rodrigo S.

M. A grande *mimese* de *A hora da estrela* é a tentativa de reproduzir uma subjetividade no processo de criação: a voz do romance é uma consciência em sua “atualidade imediata, em pleno presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1996, p. 82).

Em “Paródia e metafísica”, Olga de Sá, a fim de investigar a obra *A paixão segundo G. H.*”, destaca o que classifica como *polo paródico*, um dos constituintes da armação estrutural da ficção de Lispector. Sá esclarece que o uso do termo *paródia* se dá em sua concepção etimológica, a de “canto paralelo”¹²⁰:

O polo paródico, constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser pelo desgaste do signo, pelas figuras de contradição como o paradoxo e o oximoro, “des-screvendo” o que foi escrito, num perfeito diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário (SÁ *apud* LISPECTOR, 1996, p. 215).

A paródia, em Sá, está na forma: o desgaste do signo, da estrutura discursiva e narrativa em paralelo às ações dos personagens. No caso apontado, Sá refere-se à história de G. H.; entretanto, em *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, ela, no capítulo “A reversão paródica de G. H. em Macabéa: o signo revisitado”, localiza, em *A hora da estrela*, seu conceito. Para ela,

criando Macabéa, construindo-a como ser de linguagem, para denunciar por esse grito a alienação da sociedade em que vive, o escritor procura a salvação, conquistando também seu espaço de vida. Seu direito à existência. Embora Macabéa não tenha um espaço seu, o artista também sobrevive pelas possibilidades que tem de transformar “em ouro” as dores e a fome dos outros (SÁ, 1993, p. 227).

Olga de Sá dá a Macabéa o caráter de ser de linguagem: um ser à mercê do narrador e de sua liberdade. Através da ¹²⁰ “Não a paródia burlesca ou satírica, acepção corrente que se descarta, logo de saída. Mas a paródia, no sentido etimológico de ‘canto paralelo’ ressaltado por Haroldo de Campos, ao estudar esse recurso como um dos principais do estilo de Oswald de Andrade nas Memórias Sentimentais de João Miramar” (SÁ *apud* LISPECTOR, 1996, p. 214).

nagem, Rodrigo redime-se de sua alienação, da culpa de sua classe, de seu gênero. Através da liberdade da escrita, o narrador busca a salvação.

Maria Lúcia Dal Farra, em *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*, descreve um recurso que consiste no nivelamento temporal do elemento narrado e da narração, ou melhor: o tempo da história e da trama tornam-se simultâneos. Ocorre, com isso, uma escritura imediata que revela a *mímesis* de um processo de criação por ele mesmo. Ela esclarece:

A narrativa contamina-se em discurso instantâneo e se aprisiona com ele numa rede semântica irreduzível, que não se refere mais isoladamente à narrativa ou ao discurso, mas que surge como um flagrante ato de escrever. A escritura surge como o flagrante do signo não previsto, que apesar de se conhecer com dois lados, opta por um terceiro (que se vai gerando à medida em que o lápis pousa sobre a folha nua) e pela sua liberdade em relação aos dois tempos a aos dois lastros que carregava até então (DAL FARRA, 1978, p. 89).

Em *A hora da estrela*, está claro o “flagrante do ato de escrever”, em que a *mímesis* mais evidente está como representação do planejamento e da construção do romance. Para tanto, a narrativa e o discurso se fundiram e produziram uma escritura que, a cada instante, desvenda-se: a subjetividade e a consciência de Rodrigo S. M. em fluxo sobre o mundo.

Quanto a mim, estou cansado. Talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. O médico me enjoou com sua cerveja [Macabéa visitara um médico que, mostrando a barriga, contara-lhe que gozava de boas macarronadas e muita cerveja]. Tenho que interromper esta história por uns três dias.

Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Esse movimento discursivo situa Rodrigo no processo de criação e no seu estar-no-mundo (o *Dasein* de Heidegger¹²¹); sua consciência e sua subjetividade, porém, estão intrinsecamente arraigadas ao constructo ficcional da história: aos personagens e às suas relações. A escritura, por isso, desenha-se como um caminho de contato com sínteses e alteridades formadoras de sua subjetividade e de seu *Ser* – e como um caminho de libertação.

Em *O ser e o nada*, o filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) traz uma conceituação que pode contribuir para esta análise. Sua filosofia, o Existencialismo¹²², alicerça-se em estudos da fenomenologia e investiga o *Ser* a partir da consciência

121 Em sua analítica existencial, o filósofo alemão Martin Heidegger (1889 – 1976), ao se referir ao ser-no-mundo, procura estabelecer um critério para a abordagem de um termo bastante caro à literatura, o *Ser*. Segundo ele, o termo *Sein* é o ser em geral, já o *Dasein* é ser-aí, o próprio ser-no-mundo: o ser humano em estado de indagação frente ao Ser. George Steiner, em *As ideias de Heidegger*, destaca que “*Dasein* é ‘ser-aí’ (da-sein) e ‘aí’ é o mundo: o mundo concreto, literal, real e cotidiano. Ser humano é estar imerso, implantado, enraizado na terra, na trivialidade cotidiana do mundo (‘húmus’ contém em si húmus, o latim para terra). Uma filosofia que abstrai, que procura elevar-se acima da cotidianidade do cotidiano, é vazia. [...] O mundo é – um fato que é, evidentemente, o espanto primordial e a origem de toda a indagação ontológica. É aqui e agora, e em toda a parte a nossa volta. Estamos nele. Totalmente” (STEINER, 1982, p. 73).

122 O escritor português Vergílio Ferreira (1916 – 1996), disseminador do Existencialismo além da França, resume muito bem a filosofia e seu papel na modernidade: “corrente de pensamento que, regressada ao existente humano, a ele privilegia e dele parte para todo o ulterior questionar. [...] Finalmente gostaria de frisar, embora sumariamente, qual o significado digamos útil do Existencialismo. Num tempo em que tudo, desde a Técnica à Política, tende a absorver o homem, se não mesmo a suprimi-lo [...] num tempo em que a vida nada conta, e em que é quase irresistível perdermo-nos de nós entre as pedras e o ruído, o Existencialismo ergue seu protesto, afirmando que o homem é pessoalmente, individualmente, um valor; que a sua liberdade (em todas as suas dimensões e não apenas em algumas) é uma riqueza, uma necessidade estrutural de que não poderá abdicar; que a sua vida profunda, a sua autenticidade, o seu mundo interior não deve perder-se entre a trituração do dia a dia; e finalmente, que, fixado o homem nos seus estritos limites, só por distração ou imbecilidade ou por crime se não vê ou não deixa ver que ao mesmo homem impende a tarefa ingente e grandiosa de se restabelecer em harmonia com o mundo, para que em harmonia a sua vida lucidamente se realize desde o nascer ao morrer” (FERREIRA, 1976, p. 48-49).

e da subjetividade. O conceito de *Ser-para-si*, com isso, agrega um processo, para Sartre, de natural *busca do Ser* e de distanciamento, uma vez que “toda a consciência é posicional na medida em que se transcende para alcançar um objeto [...]” (SARTRE, 2008, p. 22).

O *para-si* é, conforme o filósofo, elemento estrutural do *Ser* e sempre uma consciência intencional externa a si: “É uma obrigação para o Para-si existir somente sob a forma de um em-outro-lugar com relação a si mesmo, existir como um ser que se afeta perpetuamente de uma inconsistência de ser” (SARTRE, 2008, p. 127); e uma consciência de si mesmo:

Uma mesa não está na consciência, sequer a título de representação. Uma mesa está no espaço, junto à janela etc. A existência da mesa, de fato, é um centro de opacidade para a consciência; seria necessário um processo infinito para inventariar o conteúdo total de uma coisa. [...] se minha consciência não fosse consciência de ser consciência de mesa, seria consciência desta mesa sem ser consciente de sê-lo, ou, se preferirmos, uma consciência ignorante de si, uma consciência inconsciente – o que é absurdo (SARTRE, 2008, p. 22-23).

No Existencialismo sartriano, o *para-si* é um componente da consciência humana e dos processos de apreensão do *Ser* e das subjetividades. Contudo, ele está *para* a consciência. Esse princípio vai ao encontro de uma ideia fundadora dessa filosofia: de que “a existência precede a essência, ou, se se quiser, que temos de partir da subjetividade” (SARTRE, 1978, p. 213). Assim, a constituição do *modus operandi* do *Ser-no-mundo* parte de uma consciência sobre o mundo e, com isso, ela se elabora como síntese de si mesma.

O Para-si não tem ser, porque seu ser está sempre à distância: está lá longe, no refletidor, se consideramos a aparência, a qual só é aparência ou reflexo para o refletidor; está lá longe, no reflexo, se consideramos o refletidor, o qual só é em si pura função de refletir esse reflexo. Mas,

além disso, em si mesmo, o Para-si não é o ser, porque faz-se ser explicitamente para si como não sendo o ser. O Para-si é consciência de... (SARTRE, 2008, p. 177).

O arдил de representar uma consciência consciente de si, do mundo e voltada para si está incrustado na forma de *A hora da estrela*. Rodrigo S. M. é mais que narrador e personagem: sua consciência é a própria diegese e a própria trama do romance. Não há elementos que excedam à consciência de Rodrigo e sua duração¹²³; sua consciência, formada pelos *Seres* que a atravessam e a fragmentam, é o limite da fábula e da trama da obra.

Para Judith Butler, em “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, a categoria gênero é um ato performático. Conforme Butler, as demandas inerentes à construção do masculino e do feminino não são elementos inscritos biologicamente no ser humano; são construções ratificadas através do ato, da ação performática. Inclusive, tendo em vista a linhagem fenomenológica e existencialista de Butler, sugere-se que, se o gênero é um componente do *Ser*, ele jamais se poria como uma categoria estanque ou essencial – sua construção se dá em processo, e se consolida como frágil síntese de uma dinâmica externa à consciência.

A realidade dos gêneros é performática, o que significa dizer que ela só é real enquanto estiver sendo performada. Parece justo afirmar que certos tipos de atos são usualmente interpretados como expressões de uma identidade de gênero, e que esses atos ou estão de acordo com uma identidade esperada ou contestam essa expectativa de algum jeito (BUTLER, 2019, p. 224).

123 Henri Bergson (1859 – 1941) é o responsável pelo conceito de *duração* – conceito que é um marco divisório entre o tempo cronológico, predominante no determinismo das teorias vigentes na segunda metade do século XIX, e o tempo psicológico, o fluir temporal da consciência: “A duração completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores” (BERGSON *apud* NUNES, 1988, p. 58).

O gênero não é um componente do *Ser*, mas é parte do jogo de sua construção dinâmica como performance, não como expressão:

A diferença entre expressão e performance é crucial, porque se os atributos de gênero – as diferentes formas que um corpo apresenta ou pelas quais produz sua significação cultural – são performáticos, não existe uma identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; nesse caso, não existe verdadeiro ou falso, atos de gênero reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira é revelada como ficção regulatória (BUTLER, 2019, p. 225).

Tratar, então, o gênero como expressão é estabelecer um pré-existente, uma essência, o que não coaduna com pressupostos nem da fenomenologia nem do Existencialismo. A performance, por sua vez, dá conta da dinâmica existencialista da consciência: um *para-si* que se estende sobre o mundo e se configura através de sínteses construídas externamente e, por isso, à mercê de contingências e aleatoriedades, e à mercê do que Butler chama de ficção regulatória.

Rodrigo S. M. faz do território narrativo e discursivo do romance um espaço polifônico no qual estão impressas performances e tensões. Ele, homem (uma leitura possível para S. M. é *sexo masculino*), coloca-se como voz, como criador, como único turno de fala. Na “DEDICATÓRIA DO AUTOR”, ele performa seu gênero e alude a uma série de referências que, para ele, são constitutivas de sua subjetividade e que revelam sua classe social e sua formação artística erudita e estrangeira:

Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de *homem* em plena idade e, portanto, dedico-me a meu sangue. [...] Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente que a mim me vaticina-

ram a mim mesmo a ponto de eu mesmo neste instante explodir em: eu (LISPECTOR, 1998, p. 09, grifo meu).

Como expressão mimética de uma consciência e de uma subjetividade em construção, Rodrigo efetua suas performances em plano discursivo e realiza o *para-si*, esse importante conceito do Existencialismo sartreano. Por outro lado, a seguir, a consciência de Rodrigo desvenda outra categoria de suma importância a Sartre em *O ser e o nada*, o *Ser-para-outro*: “Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enfiado” (LISPECTOR, 1998, p. 09). Esse Ser, segundo Sartre, é representativo de uma inacessibilidade e de uma objetificação frente ao outro que se coloca como percebido pela consciência. No Outro, estão experiências que estão fora da dinâmica do *para-si*. O *para-outro* é uma dimensão organizadora do *Ser* na medida em que se revela para com a consciência como possibilidade, como o que lhe é inacessível, mas provável. O Outro é uma rubrica sobre as possibilidades do *Ser*.

O outro, como unidade sintética de suas experiências e como vontade, tanto como paixão, vem organizar minha experiência. Não se trata de pura e simples ação de um número incognoscível sobre minha sensibilidade, mas da constituição, por um ser que não sou seu, de grupos conexos de fenômenos no campo de minha experiência. E esses fenômenos, à diferença de todos os outros, não remetem a experiências possíveis, mas a experiências que, por princípio, estão fora de minha experiência e pertencem a um sistema que me é inacessível (SARTRE, 2008, p. 294-295).

O Outro de Rodrigo é feminino; entretanto, acreditar que o performático feminino é somente Macabéa é reduzir a uma

parte a dinâmica da consciência apresentada na obra. O performático feminino mostra-se como integrante de um processo dialético formador da voz de Rodrigo: "... até o que escrevo um *outro* escreveria. Um *outro* escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (LISPECTOR, 1998, p. 14, grifo meu). Cabe destacar que o Outro aqui expresso é a base da formação existencial de Rodrigo: o feminino é a basilar sobre a qual o narrador estrutura seu ser, estrutura como negação, o "não-ser" – segundo o Existencialismo, como o *nada*: "A condição necessária para que seja possível dizer *não* é que o não-ser seja presença perpétua, em nós e fora de nós. É que o *nada* infeste o ser" (SARTRE, 2008, p. 52).

O *para-outro* feminino organiza a voz e a estrutura da narrativa. Sobre a égide da personagem Macabéa, Rodrigo organiza sua própria voz. A simplicidade, a mudez, o corpo franzino de Macabéa fundamentam o discurso do narrador.

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece se não através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar "quem sou eu?" cairia estatelada e em cheio no chão. É que "quem sou eu?" provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto (LISPECTOR, 1998, p. 15).

O narrador, como um ser incompleto, de negatividades existenciais, de vazios e de questionamentos, apoia-se na crueza da personagem. Assim, o *Ser*, como discurso, emerge como síntese dialética entre Rodrigo, o *para-si*, e Macabéa, o *para-outro*. A mudez e a invisibilidade da personagem compõem a existência do narrador: "A pessoa de quem vou falar [Macabéa] é tão tola que às vezes sorri para outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham" (LISPECTOR, 1998, p. 16). Macabéa é a performance de um outro apagado e emudecido, um outro que jaz ao fundo da consciência, Rodrigo, mas a sustenta enquanto estrutura tanto existencial quanto discursiva e narrativa. A nordestina pobre, magra e emudecida é a realização do inacessível, de um *para-outro* à

margem de seu *Ser*: tocá-lo é uma transgressão – que tanto fascina Rodrigo como justifica seu discurso. “Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer ‘realidade’” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, faz uso da categoria *Outro* a fim de definir a representatividade do feminino em relação ao sujeito masculino: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1980, p. 10). Essa categoria, segundo a filósofa, é integrante de uma dinâmica fundamental do pensamento humano.

A categoria do Outro é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro. A divisão não foi estabelecida inicialmente sob o signo da divisão dos sexos, não depende de nenhum dado empírico [...]. Nos pares Varuna-Mitra, Urano-Zeus, Sol-Lua, Dia-Noite, nenhum elemento feminino se acha implicado a princípio; nem tampouco na oposição do Bem e do Mal, dos princípios fastos e nefastos, da direita e da esquerda, de Deus e Lúcifer; a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si (BEAUVOIR, 1980, p. 11).

Para fundamentar seu posicionamento, Beauvoir cita o antropólogo Claude Lévi-Strauss: “A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria [...]” (LÉVI-STRAUSS *apud* BEAUVOIR, 1980, p. 11).

E é a seguir que Beauvoir desvenda um importante juízo para o andamento dessa análise. Segundo ela,

Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. De onde vem essa submissão na mulher? (BEAUVOIR, 1980, p. 12).

De onde vem a submissão de Macabéa? A submissão de Macabéa vem do próprio fundamento da forma do romance: Macabéa é personagem, é *homo fictus*¹²⁴; portanto, um ente do mundo ficcional e, ao contrário do ser humano, controlável e aberto. E é de certo sadismo como estratégia de que Rodrigo

124 E. M. Forster estabelece a distinção entre o *homo sapiens* e o *homo fictus*, termo utilizado por ele para definir o personagem: este, embora semelhante ao *homo sapiens*, possui relação funcional no enredo, e, para o mundo, é símbolo de questões, segundo Forster, congênicas, próprias da natureza humana, como o amor, a morte e, portanto, as relações humanas. “O *homo fictus* é mais indefinível que seu primo [o *homo sapiens*]; é criado nas mentes de centenas de romancistas, que possuem métodos de gestação antagônicos e a seu respeito não devemos generalizar. Ainda assim, pode-se dizer algo sobre ele: geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e – o mais importante – podemos saber mais sobre ele do que qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só” (FORSTER, 1974, p. 42-43). Segundo o crítico, é possível observar que, ao contrário do ser humano, o *homo fictus* possui uma realidade explícita e funcional para com o mundo ficcional e, com isso, para com o narrador. Por isso, Forster delimita o campo de ação do *homo fictus*, afirmando que, em contraponto à vida real, ele obedece às leis presentes no romance – leis próprias de cada enredo, pois se fazem a fim de tornarem o personagem não igual à vida em si, mas real para o leitor, portanto, real no sentido de que condiz com a forma pela qual o leitor compreende a sua realidade: “São reais não por serem como nós (embora possam sê-lo) mas porque são convincentes” (FORSTER, 1974, p. 48). Além disso, de acordo com Forster, em face da incomunicabilidade da vida real, o *homo fictus* surge como ser intimamente reconhecível e explicável. O mundo do personagem, muito embora fictício, é reflexo do mundo humano à medida que revela mais do que, de fato, no mundo real, é perceptível. “Não nos podemos compreender uns aos outros, a não ser de um modo imperfeito; não podemos revelar-nos, nem mesmo quando queremos; o que chamamos de intimidade é apenas um expediente temporário; o conhecimento perfeito é uma ilusão. Mas num romance podemos conhecer as pessoas perfeitamente e, à parte do prazer geral da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação para a sua imprecisão na vida” (FORSTER, 1974, p. 48-49).

se utiliza para compor o *Ser-para-outro* e o *Ser-feminino* no romance. A condição vulnerável de Macabéa, uma vez ficcional, é a origem das tensões criador-criatura que integram parte da trama.

O romance, então, existe enquanto tal somente se erigido sobre uma estrutura em que a voz de Rodrigo S. M. ratifica-se como voz contanto que em oposição à mudez da personagem Macabéa.

Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era parafuso dispensável. Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado. Ela falava, sim, mas era extremamente muda (LISPECTOR, 1998, p. 29).

A voz encontra sua própria voz; o *Ser* sugere desvendar seu próprio *Ser*, a menos que se revele no Outro a sua mudez e invisibilidade.

A hora da estrela não é o único título do romance:

A culpa é minha ou *A hora da estrela* ou *Ela que se arranje* ou *Direito ao grito* ou *Quanto ao futuro* ou *Lamento de um blue* ou *Ela não sabe gritar* ou *Uma sensação de perda* ou *Assovio no vento escuro* ou *Eu não posso fazer nada* ou *Registro de fatos antecedentes* ou *História lacrimogênica de cordel* ou *Saída discreta pela porta dos fundos* (LISPECTOR, 1998, p. 07, grifo meu).

O título “oficial”, o que não está claro uma vez que ele consta como o segundo no rol, remete às estrelas de cinema e ao momento da morte de Macabéa, ápice de sua simples existência: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (LISPECTOR, 1998, 29). Frisa-se que os títulos são emitidos pela voz de Rodrigo porque alguns são citados no decorrer da trama: “(Quando

penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.)” (LISPECTOR, 1998, p. 38). Se, por um lado, há alusões ao posicionamento demiúrgico do narrador (“A culpa é minha”, “Ela que se arranje”), de outro, em alguns há menções à mudez da personagem (“Direito ao grito”, “Ela não sabe gritar”).

É a mudez da mulher Macabéa que revela um movimento de ascese por parte de Rodrigo S. M. A personagem, com isso, torna-se objeto de paixão e da intuição de dimensões mais simples do *Ser*.

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

- Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. (Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão “me muero”) (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Em um momento, é a partir de seu fracasso que a voz Rodrigo S. M. busca a mudez: revela-se que o *para-outro* mulher Macabéa é inacessível. Dois movimentos, assim, surgem: 1) a comunhão com o que é sacrílego como única ascese possível; 2) o estupro, a tomada do corpo de Macabéa, como violência que reifica e reduz a dimensão inalcançável do *Ser-mulher*.

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais

tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. [1] O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quer ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. [2] Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pelos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Na obra *O que é subjetividade?*, Jean-Paul Sartre sugere que a subjetividade constitui-se como intermezzo de diferentes exterioridades.

Como essa mediação define o lugar em que há a unidade de dois tipos de exterioridade, ela é necessariamente imediata para si, no sentido em que não contém seu próprio saber. Por isso, e veremos por quê, é no nível dessa mediação, que não é mediada, que encontramos a subjetividade pura (SARTRE, 2015, p. 34).

Sua filosofia atribui a subjetividade como partícipe na constituição da consciência e, portanto, de *Ser*. Para ele, a prerrogativa da subjetividade está em uma exigência impressa no próprio *Ser*, “sendo a subjetividade simplesmente o nosso próprio ser, isto é, a nossa obrigação de ter-de-ser nosso ser, e não apenas de sê-lo passivamente” (SARTRE, 2015, p. 64).

Rodrigo, em primeira instância, mostra-se uma voz menos representativa de uma subjetividade que de uma consciência. É, por isso, uma subjetividade em formação, uma vez que se estabelece à medida que são postas em jogo dialéticas estruturais e fundantes: o masculino e o feminino; o narrador e a personagem; a voz e a mudez; o *para-si* e o *para-outro*; a vida e a morte. O levante de sua subjetividade se dá no contraste com a miséria e silêncio do *Outro*. Há um processo especular de íntima descoberta: Rodrigo S. M., através de Macabéa, observa seu papel mesmo como classe social.

Antecedentes de meu escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Há um narratário, nesse caso, para quem as perguntas retóricas se dirigem. Ele é representação de um imperativo do discurso: a construção da subjetividade de Rodrigo, fundamentada no objeto, *Ser-para-outro*, Macabéa.

Sartre situa a subjetividade como uma ação de posicionamento consciente frente aos objetos. Para ele, a subjetividade está ligada ao voltar-se a si, distante de si, e tomar parte nas contingências, nas tensões de classe e nas ideologias que constituem o estar no mundo. Para tanto, o filósofo não descarta o papel da linguagem; ele exemplifica narrando a história de um operário que *se descobriu* antissemita.

Alguém poderia perguntar: afinal, o que aconteceu? Esse homem ignorava que era antissemita, mas nós ignoramos que existe uma jazida de petróleo em determinada região ou ignoramos que existe tal estrela ainda não identificada. [...] De fato, a descoberta pelo conhecimento instaura um vínculo de exterioridade com o objeto conhecido. Decerto, como veremos, há uma parte de interioridade no conhecimento, mas ele tende para a adequação da ideia ao seu objeto, o que significa que, quanto mais os conhecimentos se desenvolvem, mais afinal se atenuam as diferenças entre o objeto conhecido e o objeto cognoscente (SARTRE, 2015, p. 34).

Quando à subjetividade de S. M. cristaliza-se no romance, o fim de Macabéa torna-se inevitável. No decorrer da obra, o narrador desenha a si sobre o fundo do *Outro* feminino, mudo, invisível e miserável. Ao narrar o atropelamento da persona-

gem, Rodrigo diz: “É que fui longe demais e já não posso retroceder” (LISPECTOR, 1998, p. 80). Uma vez que se intui o conhecimento dos limites estruturais e existenciais da narrativa como *mimese* de uma consciência em fluxo, o fechamento dessa diegese ocorreria somente com um fim: a clarividência alcançada exige a morte de Macabéa.

Até tu, Brutus?!

Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – que Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação.

Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: não é (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Nesse sentido, o percurso discursivo e narrativo, para Rodrigo, justifica-se como busca de uma verdade; busca de um *Ser* que no ideário existencialista é fugidio, visto que é fluxo, processo, constante movimento. Essa busca acontece através da investigação de componentes intrínsecos ao *Ser*, o *para-outro* e o *para-si*. “E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?” (LISPECTOR, 1998, p. 19): o *Ser-para-si* frente à clara evidência da morte.

Destaca-se que Rodrigo S. M. não é um pseudônimo, é um *ente* da estrutura do romance. E que é de Clarice Lispector, a escritora? Há um breve momento em que o nome de Lispector surge na voz de Rodrigo: no início, entre parênteses, seguindo a dedicatória de S. M.: “(Na *verdade* Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1998, p. 09, grifo meu). A *verdadeira* autora reclama sua obra. Revela, contudo, um jogo externo ao romance, o qual pode sugerir um diálogo com toda sua obra, e com toda a formação canônica da literatura construída até então.

Clarice Lispector é o autor-implícito de *A hora da estrela*. Para Maria Lúcia Dal Farra, o autor-implícito é um elemento intermediário entre o autor e o narrador: “Sabe-se que para quem da perspectiva estreita do narrador-máscara há uma

visão muito mais extensa e dominadora, cujos limites serão demarcados pela oposição dos valores que veicularão na obra” (DAL FARRA, 1978, p. 23). Os valores ideológicos estão sob o domínio dessa visão mais externa, desse autor-implícito, dessa “mente detentora dos poderes romanescos” (DAL FARRA, 1978, p. 23).

O autor-implícito de *A hora da estrela* é uma mulher que detém os poderes romanescos e, através deles, estabelece um jogo que aparenta transcender as barreiras do próprio romance.

No artigo “Na literatura, mulheres que reescrevem a nação”, Rita Schmidt reclama o papel das mulheres na formação do cânone literário brasileiro. Schmidt aponta, no século XIX, nos primórdios de um projeto da identidade nacional, o imperativo de um cânone literário uniforme, que respondesse a demandas da época.

O “instinto de nacionalidade”, como o denominou Machado de Assis em seu famoso ensaio assim intitulado, acabou abrigando-se nas teses positivistas que postulavam ser a miscigenação a causa dos males sociais que ameaçavam o grande destino traçado para a nação. Em um período em que a literatura se constituiu como signo de valor e repositório de identidade de uma cultura que buscava se legitimar através de imagens de autonomia, coesão e unidade, nasciam as determinações que produziram o *corpus* oficial da literatura brasileira, ou seja, o cânone literário. Seu poder de conferir representatividade à narrativa nacional foi forjado e mantido pelo esquecimento de memórias subterrâneas, recalçadas pela submissão ao apagamento das diferenças em nome do “caráter uniformizador e destrutivo da memória coletiva nacional”, agenciada pelo aparato do estado, incluindo-se aqui a própria instituição literária e suas agendas político-ideológicas (SCHMIDT, 2019, p. 70).

E é no intuito de reformular esse cânone essencialmente masculino que Schmidt, em seu artigo, resgata mulheres que, de forma significativa, são capazes de reconstruir a identida-

de nacional, tais como a poeta, ficcionista e jornalista Ana César, atuante nas duas primeiras décadas do século XX, e Júlia Lopes de Almeida, autora do romance *A Silveirinha*, publicado em 1914.

[...] os textos de Ana César e Júlia Lopes de Almeida podem ser considerados contra narrativas do discurso assimilacionista brasileiro na medida em que interpelam a desterritorialização da diferença na narrativa da nação, e, com isso, rasuram as fronteiras totalizadoras e hegemônicas de sua suposta identidade nacional (SCHMIDT, 2019, p. 78).

Lispector, em *A hora da estrela*, faz Rodrigo S. M. descrever-se como um “homem até mesmo contente, apesar do mau êxito na minha literatura” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Ao estabelecer um processo dialético de construção de uma subjetividade, uma estética e uma linguagem, ela, através das tensões de gênero impressas nos extremos desse jogo, reclama seu lugar no cânone: a voz de Rodrigo torna-se também integrante de uma dialética com a própria voz do autor-implícito da trama. O romance, assim, lança uma lente no lugar de fala do qual parte toda a obra de Clarice Lispector.

Djamila Ribeiro, em *O que é lugar de fala*¹²⁵, destaca uma característica importante do conceito *lugar de fala*:

[...] quando falamos de pontos de partida [lugar de fala], não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou

125 É necessário destacar que, de forma alguma, buscou-se reduzir o conceito de Djamila Ribeiro; sabe-se, porém, que foi utilizada neste ensaio apenas uma parte da ampla teoria que envolve o lugar de fala. Ela abrange questões de suma importância como não apenas o lugar da mulher, mas, também, principalmente, o lugar de fala da mulher negra, da mulher pobre. Os estudos de lugar de fala envolvem fatores que, antes de tudo, levam em conta a construção do discurso das minorias de gênero, classe e sexualidade emudecidos pelas suas conjunturas. Embora esse importante aspecto da teoria não tenha sido instrumentalizado nesta análise, cabe destacá-lo por ser o cerne do conceito de Ribeiro e por ter papel relevante na construção de estudos de humanas e políticas sociais.

não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, em debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades (RIBEIRO, 2017, p. 61).

Por isso, performar um *Ser* masculino, Rodrigo, fundado sobre um *Ser* feminino, Macabéa, põe em evidência o lugar de cidadania da voz do autor-implícito, da voz e da performance da própria escritora e mulher Clarice Lispector. É, principalmente, nesse jogo dialético que entra o *Ser* mulher de Lispector: há um posicionamento político e um lugar de cidadania que a escritora reclama como gênero feminino e como “lugar de fala”, o qual rasura a construção do cânone literário brasileiro. A estrutura de *A hora da estrela* mostra-se, com isso, como uma tecnologia de gênero que denuncia a hegemonia da voz masculina sobre as vozes que integram a literatura nacional. Destarte, o lugar do feminino na voz e no cânone literário é luz sobre toda a obra da escritora. G. H., de *A paixão segundo G. H.*, a exemplo disso, torna-se partícipe de uma dialética que a situa em um campo político, um campo de jogos de poder sobre lugares de fala. Essa ótica sobre *A hora da estrela* desvenda, na obra antecessora de Lispector, a demanda pelo lugar social da voz feminina.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1979.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.

DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, s/d. v. 1.

FERREIRA, V. **Espaço do invisível: ensaios**. Lisboa: Arcádia, 1976. v. 2.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

LAURETIS, T. Tecnologias de gênero. In: HOLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.** 16. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MORETTI, F. **Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre as sociologias das formas literárias**. Trad. Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

ROSENFELD, A. **Texto/ contexto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. v. 1.

SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.

_____. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** edição crítica, Benedito Nunes, coordenador. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. Vergílio Ferreira. 4. ed. Lisboa: Presença, 1978.

_____. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigão. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **O que é subjetividade?** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHMIDT, R. T. Na literatura, mulheres reescrevem a nação. In: HOLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.

O descompasso entre o íntimo e o público nas crônicas de Lara de Lemos

Cinara Ferreira¹²⁶

Publicadas em *Histórias sem amanhã*¹²⁷ (1963), as crônicas de Lara de Lemos são muito significativas para se pensar a poética da escritora gaúcha, visto que anunciam temas e tensões característicos de sua poesia. Escritas para a imprensa, as crônicas abordam de forma subjetiva¹²⁸ questões do cotidiano da cidade de Porto Alegre, do início da segunda metade do século XX, entre as quais destacam-se as diferenças sociais, a vida nas grandes cidades, a condição da mulher e o ato de escrever. A partir de reflexões propostas por Hannah Arendt (2004) e Richard Sennett (1988), discute-se o descompasso entre o íntimo e o público observado nos textos de Lara de Lemos, que traduz muitos dos dramas vividos na modernidade, especialmente pelas mulheres que passam a ocupar cada vez mais um espaço na esfera pública da sociedade.

Na crônica “Uma festa”, Lara de Lemos traz para a cena o sentimento de inadequação de uma mulher jovem em relação à esfera social, representada por uma festa. Ao se preparar para o evento, diante do espelho, a personagem expressa o desejo de ter o corpo da atriz belga Audrey Hepburn e a pele e os olhos da atriz britânica Elizabeth Taylor, ambas estrelas do cinema norte-americano. Apesar de remeterem para uma busca de modelos de beleza inatingíveis para a maioria das mulheres até hoje, tais referências chamam a atenção para personalidades femininas atuantes na esfera pública da sociedade norte-americana, onde o feminismo já havia colhido mais frutos em termos de conquistas profissionais para as mulheres.

126 Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: cinaraferreira@ufrgs.br

127 A obra reúne textos publicados pela autora no jornal *Correio do Povo* e no semanário *Ele e ela*.

128 Pelo tom subjetivo, as crônicas de Lara de Lemos aproximam-se das crônicas de Clarice Lispector, também publicadas em jornais nos anos de 1960.

A insatisfação da personagem com o próprio corpo, entretanto, é apenas uma das manifestações de um sentimento geral de medo de se expor publicamente:

O mais difícil era o primeiro momento. O retinir da campainha e os olhares convergindo para ela. Toda vez que tinha que ir a uma festa, o mesmo susto. Só ela sabia que diferente, que incompatível com o mundo, que inibida era. Ficava tensa como um arco, sorriso fixo e as palavras saindo, invariáveis como marteladas: “Como vai? Tudo bom? Que tal, tudo bom? Como vai?...” (1963, p. 40).

A protagonista sente dificuldades de convívio social na festa, que lhe transmite uma atmosfera de asfixia. Seu desconforto está associado ao medo de não corresponder às expectativas da sociedade em relação ao seu comportamento. Arendt (2004, p. 50) lembra que a sociedade espera de cada um de seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a “normalizar” os seus membros, abolindo assim a ação espontânea ou a reação inusitada. Temendo a rejeição social, a personagem vai até o “quartinho do telefone” para verificar se está tudo bem: “Tirou o espelho da bolsa e pôs-se a examinar o rosto. Tudo em ordem. Olhou as meias. Nada.” (1963, p. 40).

O quartinho do telefone funciona como um refúgio, um símbolo de comunicação, mesmo que à distância, onde a protagonista busca sua imagem no espelho, como se procurasse a si mesma naquele momento de exposição pública. Arendt (2004, p. 81) coloca que uma existência vivida inteiramente em público, na presença de outros, torna-se superficial, perdendo a qualidade resultante de vir à tona a partir de um terreno mais sombrio, que deve permanecer oculto a fim de não perder sua profundidade. É justamente a superficialidade que assusta a protagonista e a faz procurar um espaço similar ao das quatro paredes de sua casa, onde se sente bem: “A paz baixava sobre ela. Calma, quase contentamento. O coração perdera seu medo, já não estava mais à mercê de ninguém. Era bom estar ali consigo mesma.” (1963, p. 41).

Ironicamente, a porta do quartinho é trancada por fora, e a personagem, então, decide esperar até que alguém a abra, pois bater com força ou gritar lhe parece o “cúmulo do ridículo”. Trancada junto ao telefone, ela passa a ler a lista telefônica até o final da festa: “Sentou-se, abriu a lista ao acaso e leu: Persianas, Person, Persul, Pertille, Pescal, Pessil, Pessoa...” (1963, p. 40). A privacidade buscada pela protagonista não significa exatamente o refúgio no ambiente doméstico, mas o abrigo na própria interioridade, pois, como afirma Arendt (2004, p. 70), a moderna descoberta da intimidade constitui uma fuga do mundo exterior como um todo para a subjetividade interior do indivíduo, subjetividade antes abrigada pela esfera privada.

Nessa perspectiva, Sennett (1988, p. 16) aponta que, na modernidade, considera-se a vida psíquica tão preciosa e tão delicada que fenecerá se for exposta às duras realidades do mundo social e que só poderá florescer na medida em que for protegida e isolada. Para o autor, o eu de cada pessoa tornou-se o seu próprio fardo; conhecer-se a si mesmo converteu-se antes em uma finalidade do que em um meio através do qual se conhece o mundo. O voltar-se para si, dessa forma, pode impedir o ser humano de olhar o outro como alguém que também tem seus problemas e suas dificuldades. Isso ocorre porque cada indivíduo dá significados ao mundo a partir de uma visão particular e não de uma troca de experiências no meio social.

“Uma história” relata o conflito entre o eu e a realidade, que se manifesta em nível inconsciente e na esfera privada. A menina Lena deseja ter cabelos crespos, como sua amiga Luísa. O que parece um simples capricho infantil indicia o desejo de aceitação da menina. Na sua percepção de criança, se ficasse bonita como sua companheira de brincadeiras, provavelmente, despertaria a admiração e o amor das pessoas do seu convívio. No entanto, sua necessidade de atenção não é percebida pelo mundo adulto:

- Mãe, eu quero fazer permanente. A Luizinha fez e ficou tão bonita!

- Que permanente, que nada, menina. Onde é que já se viu criança fazer permanente? Permanente de pobre é tifo.

(...)

- Que é tifo, mãe?

- Uma doença que faz cair o cabelo. Depois cresce outro bem crespo. A filha do sapateiro, a Doca, está com tifo preto. Se não morrer, na certa fica de cabelo crespo (1963, p. 45-46).

Observa-se no texto o enfoque de um problema que afeta a sociedade da época em que a autora começa a escrever. De fato, houve uma epidemia de tifo na década de 1940, em Porto Alegre, e sua erradicação dependia das condições econômicas dos que foram atingidos pela doença. Entretanto, a abordagem desse acontecimento histórico ultrapassa o factual ao problematizar os conflitos humanos oriundos da realidade apresentada. A resposta irônica da mãe revela sua insensibilidade em relação aos sentimentos da filha. Sem pensar nas consequências, a menina vai até a casa da vizinha doente para contrair o tifo:

Lena saiu sorrateira e correu para a casa do sapateiro. Entrou pelos fundos e foi direto ao quarto de Doca. Na cama de tábuas, uma menina gemia baixinho. Lena olhou fascinada. Passou a mão nos cabelos da outra. Sentiu uma queentura úmida. Com certeza, era “aquilo”. Encostou o rosto na testa, na boca, na febre de Doca e disse, fechando os olhos, com força: “Tifo, vem para mim! Eu quero ficar de cabelos crespos, vem” (1963, p. 46).

A menina “chama o tifo” no quarto de Doca, desconsiderando a possibilidade de morrer. A busca de contato físico com o corpo doente da outra menina pode ser associada à sua necessidade insatisfeita de carinho. De acordo com Carl Jung (1964, p. 23), há certos acontecimentos de que não tomamos conhecimento e que permanecem abaixo do limiar da consciência. Em geral, o indivíduo percebe-os apenas quando brotam do inconsciente, em algum momento de intuição ou por um

processo de intensa reflexão, ou, ainda, através de um sonho. Somente quando Lena vai dormir e seu medo do escuro eclode é que ela começa a pensar sobre sua ação, dando-se conta do que fez:

Foi deitar com um peso por dentro. E se ela morresse? Começou a pensar na mãe chorando, na avó, nos irmãos-zinhos. (...) Será que quando criança morre, mãe veste luto? Abraçou-se no Zé, o irmão menor, e ficou rezando até dormir (1963, p. 46-47).

O pensamento da Lena revela sua carência afetiva, uma vez que imagina os familiares chorando sua morte e se questiona sobre o luto da mãe. O fato de não ter coragem de contar o que aconteceu indica a ausência de diálogo e a hostilidade sentida pela menina em relação à família. Por isso, ela vive o conflito em silêncio e sofre por guardar o segredo: “O segredo continuava doendo. Teve vontade de contar tudo para a avó, que ralhava mole, sem ódio. Mas, se contasse, o que sobrava para ela?” (1963, p. 47).

Ao saber que o irmão menor contraíra o tifo, Lena desaponta-se profundamente e pergunta-se “por que Deus tinha escolhido o Zezinho para ter cabelos crespos?” (1963, p. 47). Lena desejava que as atenções da família se voltassem para ela. No entanto, o irmão lhe “roubara” mais uma vez: “Quando os outros saíram, abraçou o irmão chorando. – ‘Tu roubou o meu tifo’, – disse, derrotada, cheia de muitas amarguras, como uma pessoa grande traída para sempre.” (1963, p. 47).

A pobreza de recursos materiais da família de Lena parece se estender ao âmbito dos sentimentos. Por não suportar a indiferença, inconscientemente, a menina busca a morte para chamar a atenção. O insólito vislumbrado no ato da protagonista revela a pobreza das relações humanas no que se refere ao afeto. Nesse sentido, a ação de Lena pode ser relacionada ao estranho que, segundo Sigmund Freud (1996, p. 301), “não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta atra-

vés do processo do recalque”. Pode-se dizer que o recalque dos sentimentos levou a menina a buscar uma forma simbólica de expressão, configurada na tentativa de contrair a doença e, assim, sensibilizar a família que a desconsiderava. No entanto, como ela não tem coragem de falar o que fez para a família, que é muito distante e repressiva, e como esta não se dá conta do que aconteceu, o conflito permanece sem solução em seu interior, como sugere a expressão “traída para sempre”.

É importante considerar que, de acordo com Arendt (2004, p. 48), antes da era moderna, um ser que vivesse uma vida totalmente privada, como era o caso de escravos e mulheres, não era inteiramente humano. Isso implica dizer que a experiência feminina, restrita ao ambiente doméstico, privava a mulher de vivências importantes para a configuração da sua humanidade, uma vez que ela não tinha contato com o mundo exterior. Nessa perspectiva, o texto “Pássaro doméstico” traz à tona o desejo de libertação de uma mulher que se vê presa ao reduto familiar e decide fugir. A felicidade só lhe era possível pelo uso de subterfúgios, como fingir que estava doente, por exemplo. No entanto, a satisfação durava pouco e a realidade voltava a ser o que era: “Depois, o que ela desgostava - o almoço, o jantar, as crianças, os amigos, os inimigos, os noticiários, a rotina.” (1963, p. 25). A personagem, não nomeada no texto, rejeita as circunstâncias da sua vida, por reconhecê-la sufocante e limitadora. Sua insatisfação liga-se à existência de um descompasso entre o sonhado e o vivido:

Nada da vida sonhada. Era como se a tivesse jogado contra uma parede de pedra ou no centro de um túnel sem saída, sujo, escuro, real demais. Como se um ladrão lhe tivesse pedido inesperadamente - “o sonho ou a vida” e ela amasse demais ambas as coisas, para desfazer-se delas sem sofrimento (1963, p. 25).

A decisão de fugir, saindo da sombra da intimidade, ocorre em meio à atividade rotineira de preparar almôndegas: “triturando a carne com raiva sufocada, sentiu crescer na boca a

palavra exata - 'fugir'. Vou fugir, pensou, olhando fixamente o gato. Ele vai sofrer (o gato também. Quem lhe dará lascas de carne?), mas que importa? Vou fugir." (1963, p. 26). Ao triturar sua raiva sufocada, a mulher decide fugir, a despeito do sofrimento do marido. A comparação entre o marido e o gato sugere uma similaridade entre os dois, na medida em que ambos são alimentados por ela. Pode-se ler nesse texto o embate entre o desejo feminino de uma vida emancipada e a sua condição de provedora das necessidades ligadas à esfera doméstica, representada pelo gato. A decisão de fugir representa uma transgressão dos códigos de comportamento da mulher da década de 1950, significando para a personagem um renascimento enquanto ser humano: "E, à medida que pensava no impossível futuro sem lágrimas, apagavam-se em seu rosto as prematuras rugas e, lentamente, desabrochou de novo o lírio, vertical e puro, do verde infantil de seus olhos." (1963, p. 26).

A respeito da imagem do novo desabrochar do lírio, é relevante observar a ambiguidade dessa flor enquanto símbolo. Por um lado, o lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência e virgindade. Por outro, o lírio também pode ser associado ao amor que, embora intenso, fique irrealizado, reprimido ou sublimado. Portanto, trata-se de um símbolo de realização das possibilidades antitéticas do ser (CHEVALIER, 1996, p. 553-554). No caso de "Pássaro doméstico", a ambiguidade prevalece, pois a fuga é apenas uma intenção no final do texto e não uma realização, denotando a necessidade de libertação da personagem, que, em sua vida limitada de realizações pessoais, é representativa da vida de muitas mulheres de meados do século XX.

É importante a conclusão de Arendt (2004, p. 40-42) de que, no mundo moderno, as esferas pública e privada constantemente se imbricam e imergem uma na outra como ondas no perene fluir do próprio processo da vida. É justamente a paulatina interpenetração das esferas íntima e pública que vai possibilitar a expressão e a concretização do desejo femini-

no de libertação, pois algumas mulheres já haviam trilhado os caminhos da vida pública no momento histórico representado por Lara de Lemos.

A crônica “O ladrão” tematiza o conflito entre a aparência e a essência do ser humano na esfera pública da sociedade. A crônica narra a história de um homem que comete três vezes o mesmo crime, no mesmo local: “rouba, prende fogo e foge”. A perspectiva da narração é a de uma mulher que sai para caminhar numa “manhã azul”, querendo “ignorar o pior”. Tal desejo, de certa forma, já prenuncia que algo “pior” irá se revelar à protagonista. Ante a agitação das pessoas que observam a detenção do ladrão e a sua própria curiosidade, a mulher se questiona sobre este traço humano:

A mulher esticava o pescoço, mas não via nada. Queria perguntar, e, ao mesmo tempo, se envergonhava. Por que essa curiosidade pela vida dos outros? Pelo mal dos outros? Se estivesse acontecendo alguma coisa boa, ninguém ligava. (1963, p. 33-34).

No questionamento presente no texto, observa-se uma reflexão sobre o interesse despertado pelo mal do outro que, em geral, faz esquecer que todos erram. Apesar de não formular uma opinião própria sobre o acontecimento, a mulher ouve diversas vezes que se manifestam em relação ao ladrão, acusando-o, defendendo-o ou simplesmente julgando-o como um anormal. Tais interpretações estão ligadas à visão de mundo de cada pessoa que se manifesta. Enquanto o operário crê que se trata de uma brincadeira, o pobre honesto com jeito de “jornalista de esquerda” acredita que se trata de uma forma de reagir às injustiças sociais. Assim como alguns entendem os motivos do ladrão, outros o julgam como mal ou como doente. Os diferentes juízos das pessoas que assistem à detenção do homem constituem a dimensão pública do problema social representado na crônica. Do ponto de vista da sociedade, embora possa ter suas razões, o ladrão transgride normas fundamentais para a convivência entre os indivíduos. Ao se apoderar do que não

é seu, ele desrespeita o outro em seu direito de propriedade.

A mulher que se atém a escutar as opiniões dá-se conta de que não há como “ignorar o pior” quando depara com o próprio ladrão que está sendo conduzido pelos policiais:

A mulher olhou e viu um rapazinho magro. Tinha sido espancado, preso e estava sendo empurrado, sob a aquiescência de todos. Respirava curto, desmanchado o cansaço da briga. Olhos no chão, desanimados de qualquer vontade. Cara simples, sem nenhum mistério. Cara de fome antiga. Num rápido instante se viram e, embora não se conhecessem, a sensação íntima foi de um longo adeus. (1963, p. 35).

Em sua maioria, as pessoas julgam o ato exterior do ladrão, desconsiderando sua essência enquanto ser humano - postura com que a escritora quer romper aqui. A mulher, ao contrário, ao olhar nos olhos do ladrão, percebe sua dor e sua miséria:

A mulher perdeu o assobio, a leveza do passo, o bom do viver. As nuvens ficaram altas, tão altas que não adiantava olhar para elas. O céu ainda estava azul. Mas já não era mais possível continuar ignorando. (1963, p. 35).

Sennett (1988, p. 16) pondera que quanto mais ensimesmada for a psique menos estimulada ela será e mais difícil será para ela sentir ou exprimir sentimentos. Nesse sentido, a mulher identifica-se com o homem porque, no contato do olhar, sai de si mesma e vai ao encontro da sua humanidade. Embora quisesse permanecer focada em seu bem estar, ao se defrontar com o homem e sentir “a sensação íntima de um longo adeus”, a personagem percebe a face humana do marginalizado. Esse momento epifânico, na medida em que revela a interioridade do ladrão, permite que a personagem adquira uma nova consciência social, pois já não há como ignorá-lo.

A insensibilidade em relação ao outro manifesta-se como um dos sintomas da sociedade moderna, sendo poucos aqueles que veem seus semelhantes como seus iguais, como se veri-

fica nos textos analisados. Para Sennett (1988, p. 17), multidões de pessoas preocupam-se, mais do que nunca, apenas com as histórias de suas próprias vidas e com suas emoções particulares. No entanto, esta preocupação tem demonstrado ser mais uma armadilha do que uma libertação. Segundo o autor, “intimidade” conota calor, confiança e expressão aberta de sentimentos. Contudo, como nós esperamos tais benefícios psicológicos permeando a gama de nossas experiências e como a vida social, em geral, não pode conceder tais recompensas psicológicas, nós nos decepcionamos com o mundo exterior, que nos parece impessoal, frustrante e vazio.

A decepção com o mundo exterior é bastante evidente na crônica “O encontro”, que narra a história de um homem que, cansado e desiludido, caminha em uma praça sem ver nada: “Pior que cego. Ruminava pensamentos de uma pequenez irritante. Dentro de si, o mundo se encolhera e ficara reduzido a coisas sumamente tolas”. (1963, p. 103). Inicialmente, a personagem pensa nas pequenas e numerosas obrigações do cotidiano, como o conserto do carro, o presente da esposa, a matrícula do filho, o calor insuportável, a rotina massacrante, as dívidas. Seus pensamentos refletem a preocupação do ser humano contemporâneo, escravo do trabalho e dos compromissos financeiros. Seu sentimento é de desolação e sua postura é de indiferença.

No entanto, de repente, o homem desperta de sua letargia ao ver diante de si um casal de jovens, “tão desamparadamente jovens que se protegiam do mundo, um escondido no outro” (1963, p. 104). Ele era cego, e ela “o guiava pálida, solícita, maltrapilha e sobretudo amorosa” (1963, p. 104). A observação desse casal faz com que o homem consiga voltar a se sentir vivo:

De mãos dadas, o silêncio entre eles era terno, macio como uma substância misteriosa. E o amor era uma coisa íntima, límpida e impregnada de tal delicadeza, que se refletia nos olhos da moça e na boca do cego de um jeito vago e místico, dando, aos dois, um quê de santidade. (1963, p. 104).

Simbolicamente, a cegueira é associada a uma visão espiritualizada, e o cego é considerado sábio pelo desenvolvimento de sua percepção extra-sensorial. O cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais. (CHEVALIER, 1996, p. 217-218). Por outro lado, para Jung (1964, p. 21), o homem nunca percebe plenamente uma coisa ou a entende por completo, pois os seus sentidos limitam a percepção que este tem do mundo à sua volta. Assim, apesar de ter olhos perfeitos, o homem não enxerga a beleza da vida, cujo significado se perde para ele. Paradoxalmente, o cego não enxerga com os olhos físicos, mas parece ver além do mundo concreto, ao vivenciar o amor de forma tão sublime, conforme a percepção do homem que enxerga.

A realização amorosa das personagens chama a atenção do homem justamente pelo seu caráter inusitado. A epifania desencadeada pela aura que envolve o casal de jovens possibilita que a personagem se dê conta de que, mesmo os seres mais frágeis ou marginalizados podem amar. Assim, o homem dá um novo sentido a sua vida a partir da cena estranha para os seus olhos cansados da monotonia da vida moderna. Nessa perspectiva, são esclarecedoras as colocações de Arendt (2004, p. 52), para quem o significado das relações cotidianas revela-se não na vida diária, mas em feitos raros, tal como a importância de um período histórico é percebida somente nos poucos eventos que o iluminam. Foi necessária a observação de algo “raro” para iluminar a compreensão do homem frente à vida e ao amor.

O amor também é o tema de “Namoro no cemitério”, que narra o encontro de um “rapaz magro e ossudo com cara de pobre honesto” e de uma moça “morena e tímida”, em um cemitério. Mais uma vez, o amor é representado de forma inusitada, entre seres que se caracterizam pelo seu desprestígio na sociedade. O cemitério é apresentado como um entre-lugar onde o amor se torna possível:

Passeavam entre os túmulos tão longe da morte como da vida. O cemitério era uma festa às avessas. Um desejo de refúgio, de alívio, de fuga ao estreito mundo de todos os dias. Sofriam. Pareciam destinados à doçura daqueles momentos e à pena de perdê-los. (1963, p. 138).

Como um espaço protegido do mundo cotidiano das personagens, o cemitério possibilita a autenticidade do sentimento amoroso. O encontro é descrito como um momento de reinauguração do mundo, em bases novas:

Iam e vinham, várias vezes, pelas mesmas alamedas e, por fim, sentaram-se à beira de um túmulo e se olharam com um alegre sincero, um consolo das abreviadas tristezas. Era como se eles estivessem refabricando o princípio do mundo, o primeiro dia, o primeiro sol, a primeira árvore, os primeiros pássaros, a primeira cantiga. (1963, p. 139).

No entanto, ao anoitecer, quando as formas não mais se diferenciam, as personagens retornam “ao mundo dos vivos, apertados, esbarrando nos túmulos, segregando longas despedidas, posto que assim é o amor de verdade” (1963, p. 139). Enquanto estavam no cemitério, havia uma harmonia quase celestial entre o casal, o que sugere que o amor não é um sentimento do nosso mundo, mas de um plano que o transcende. Quando retornam para o mundo dos vivos, o caos se instala e o amor já não pode mais ser vivido.

A crônica representa a impossibilidade da vivência plena do amor no âmbito público nas condições da sociedade moderna. O sentimento amoroso entre as personagens consegue ultrapassar o mundano ao extrapolar sua esfera. Como já foi referido, o cemitério é um entre-lugar, não pertencendo à esfera pública nem ao âmbito privado. Ao se ligar ao transcendente, o cemitério simboliza a possibilidade de uma intimidade que o privado e o público não permitem.

A cena amorosa no cemitério aponta um limiar entre a vida e a morte, entre a identidade social e a fragmentação pessoal,

a incerteza e a tristeza, típicas do tempo da ditadura. Essa e outras passagens mostram a originalidade da obra de Lara em relação a outras escritoras da sua geração, que trabalham o gênero lírico apenas nas fronteiras do doméstico pessoal.

Na crônica “Do escrever”, Lara de Lemos afirma que escrever é sobretudo viver a contradição de nosso tempo. Nessa proposição, a autora deixa clara a ideia de que a literatura é uma forma de elaborar as incongruências que caracterizam a vida em nossa sociedade. Começando a escrever em meados do século XX, a poeta gaúcha viveu e representou em sua escrita uma das mais fortes contradições do seu contexto histórico: conciliar vida privada e vida pública, em uma sociedade em que a mulher ainda não havia se emancipado. O descompasso entre o íntimo e do público perpassa os 50 anos de sua produção literária, demonstrando o quanto a atividade jornalística foi importante para a artista, ao lhe possibilitar a criação de textos voltados para a realidade exterior, numa perspectiva essencialmente humanista.

Apesar da aparente dicotomia entre as esferas íntima e pública, a análise realizada permite concluir que as fronteiras entre essas dimensões da vida humana se interligam, não havendo uma separação nítida entre elas. Assim, o descompasso entre o eu e o mundo observado nos textos analisados nada mais é do que uma prova de que intimidade e vida social se relacionam e de que o grande desafio do ser humano é atingir o equilíbrio. Nesse sentido, as crônicas de Lara de Lemos, embora constituam-se como representações de uma época, ultrapassam o seu tempo pela universalidade das questões apresentadas.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

FERREIRA, C. *Lara de Lemos – Poesia completa*. Porto Alegre: Movimento/EDIPUCRS/Vidrâguas/Liquidbook, 2017.

FREUD, S. O estranho, 1919. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LARA DE LEMOS. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987 (Autores Gaúchos, 14).

LEMOS, L. de. *Histórias sem amanhã*. Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1963.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

A utopia a partir do feminino: Paralelos da organização social em *O país das mulheres e Herland: a terra das mulheres*

Ana Valéria Goulart dos Santos¹²⁹

1 UTOPIA: QUE BICHO É ESSE?

Iniciaremos explicando a origem e o sentido de tal vocábulo. Muitas vezes, ao utilizar as palavras “utopia” e “distopia” enquanto converso com alguém, perguntam-me sobre o significado dessas palavras. Tenho, então, que explicar uma para depois explicar a outra. Pergunto-me a respeito do motivo do desconhecimento de tal termo, e ainda não tenho resposta para esse questionamento. Portanto, neste ensaio, tentarei elucidar um pouco a respeito do assunto e relacioná-lo ao feminino e às discussões feministas. Para isso, utilizarei, posteriormente, exemplos dos livros de Charlotte Perkins Gilman (2018) e Gioconda Belli (2011), que embora tenham sido escritos em períodos diferentes da história, trazem em si um contexto de projeto de sociedade parecido, e que podemos tentar relacionar.

A origem da palavra “utopia” é datada de 1516, século XVI, em decorrência de uma obra literária, assim intitulada, escrita por Thomas More, filósofo e escritor londrino (1478 – 1535). Ao que parece, o autor cunhou a palavra ao fundir outras duas, “ou”, que significa não, em grego, e “topos”, que significa lugar, resultando em uma palavra de origem latina. “Utopia” representa a busca de um ideal perseguido durante o período renascentista, quando as mudanças sociais e culturais estavam balançando as estruturas daquela sociedade. Assim, os pensadores daquela época buscavam por algo que propusesse a todos os cidadãos a oportunidade de uma vida que fosse perfeita em

129 Mestranda em Estudos de Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: anavaleriagoulart@gmail.com

termos políticos, econômicos e sociais. O termo utopia parecia atender tal ideal, uma vez que no livro citado anteriormente, havia um relato de uma

viagem à Utopia, uma ilha formada por 54 cidades geometricamente idênticas, nas quais a população vive em condições sociais, econômicas e políticas perfeitas. Para a personagem que faz o relato, Utopia seria a única verdadeira república do mundo, pois os interesses coletivos estariam à frente dos interesses pessoais (QUINHONES, 2015, p. 66).

Segundo Trousson (1979 *apud* QUINHONES, 2015), nesse modelo, a construção da sociedade utópica está ligada à ideia de uma coletividade inerente a todos os cidadãos. Essa é uma das características mais marcantes, pois não existe a noção de propriedade privada, não por conta da economia, mas por conta da ética, característica também muito forte nesse tipo de organização social. É de se imaginar que “sem propriedade privada, garantir-se-ia a igualdade e eliminar-se-ia uma fonte de conflitos, pois o acúmulo de bens pode ocasionar inveja, ciúmes e pobreza” (QUINHONES, 2015, p.73-74). Em função disso, os cidadãos veem o trabalho como uma ferramenta de sustentação do bem-estar coletivo, não havendo, dessa forma, motivos para que uma pessoa queira se aproveitar do trabalho da outra, visto que todos têm deveres importantes para essa manutenção.

Outra característica visceral deste tipo de sociedade, e que se interliga com a anterior, é a pouca importância financeira dada ao ouro e à prata. Considerando que não existe acúmulo de bens, ou moeda comercial, atrelar valor financeiro ao que a terra dá não teria lógica. Desse modo, o ouro seria como uma maçã, e a diferença entre essas duas coisas é que somente uma delas teria a função de alimentar a sociedade. Como é de se esperar, pelo que vimos até aqui, não há comércio dentro desses espaços, apenas um trabalho em conjunto que propicia tudo o que a população precisa para sobreviver bem, pois “os bens são

produzidos por todos os habitantes da sociedade e divididos igualmente (QUINHONES, 2015, p 72-73).

Ainda segundo Quinhones (2015, p.71), ao longo do tempo, a palavra “utopia” foi sendo modificada e ganhando novos significados. No século XIX, foi menosprezada por estar ligada a um ideal de socialismo que visava à queda da burguesia; não denotava mais apenas um universo paralelo perfeito, mas uma tentativa de colocar em prática, na vida real, a igualdade social. No século XVIII, tornou-se uma metáfora, que ainda representava a idealização perfeita de uma sociedade. No século anterior, estava atrelada à construção de uma situação, imagem ou ficção, dentro do campo imaginativo, literário. Em seu princípio, no século XVI, por conta de sua origem ligada à obra escrita por Thomas More, ela se relacionava à essa noção de realidade paralela à nossa, na qual a perfeição reinava. Nos tempos atuais, ao buscar seu significado no dicionário, o que encontramos é a descrição de um lugar ou estado ideal no qual provavelmente haveria felicidade e harmonia entre todos seus habitantes. As leis e instituições políticas e econômicas desse lugar também são citadas como sendo justas; o bem-estar do coletivo ainda é de grande importância. Além disso, todas essas características devem existir apenas dentro do espaço da imaginação, o que nos leva a concluir, portanto, que seria dentro da literatura.

Em sua dissertação, Quinhones chama atenção para o fato de ninguém relacionar o termo utopia à Christine de Pizan (1363-1431), autora que, segundo os registros dos estudos feministas, escreveu um romance utópico mais de um século antes de Thomas More. Pizan é considerada, segundo a professora Carla Cristina Garcia (2015), a primeira mulher escritora profissional, pois, com seu trabalho de escritora e editora, sustentou sozinha seus 3 filhos, após a morte de seu marido. Ao que parece, ainda temos acesso a 37 das obras escritas e editadas por Pizan.

*A Cidade das Mulheres*¹³⁰ foi escrito em 1405 e a autora,

Nele, questiona a autoridade masculina dos grandes pensadores e poetas que contribuíram para formar a tradição misógina e decide fazer frente às acusações e insultos contra mulheres, que eram tratadas como desobedientes, invejosas, mesquinhas, embusteiras, faladoras, orgulhosas, luxuriosas, perigosas, etc. Propõe, com firmeza e segurança, uma utopia, um espaço próprio para elas e reivindica uma genealogia de mulheres de capacidades e qualidades excelentes ao longo da história (GARCIA, 2019, p. 27).

Tudo isso ocorreu muito antes das noções de direitos formuladas pelos feminismos, e até mesmo pelos direitos humanos. Preciso confessar que devido a todo o atravessamento misógino que, pretensiosamente, apaga mulheres da história, mesmo sabendo da existência de Pizan e de sua importância histórica, intitulado-me feminista e estudando sobre o tema há 4 anos, não me recordei dela ao ter a ideia de escrever este ensaio sobre sociedades utópicas nascidas por meio do feminino. Lembrei de Pizan somente ao ler a dissertação de Quinhones e sua breve citação sobre esta autora.

2 UM BANDO DE MULHERES CONSEGUE SE ORGANIZAR?

A obra *Herland: a terra das mulheres*, de Charlotte Perkins Gilman, foi escrita em 1915 e publicada por meio de folhetins em uma revista da qual a autora era editora na época, e só em 1979 foi editada em livro como um romance. Juliana Gomes, fundadora do clube de leitura Leia Mulheres do Brasil, prefacia o livro, argumentando que a obra é “uma crítica social à maternidade compulsória e à defasagem das mulheres no mercado

130 Para mais detalhes, ver GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. 3ª ed. São Paulo: Claridade, 2015. No livro, há relatos de todo o cenário social vivido pela autora, além da descrição dos motivos pelos quais Pizan é uma personalidade muito importante na história do feminismo ocidental.

de trabalho”. Gilman queria direcionar o olhar das leitoras e leitores para um reconhecimento do mal provocado pelo patriarcalismo. Esse é o seu segundo livro da autora, que é mais conhecida por ter escrito *O papel de parede amarelo*, publicado em 1892. Ela era uma feminista estadunidense que lutou pelo direito ao sufrágio. Ainda no prefácio da obra, temos a explicação do porquê a edição optou pelo título atual: segundo Juliana, “herland” (her, do inglês ‘dela’ + land, terra), é um termo que não existe na língua inglesa, criado por um dos personagens da trama, para dar nome à ilha visitada. Dessa forma, pessoas que não têm conhecimento sobre a língua inglesa poderiam compreender o título.

Em resumo, a trama versa sobre a aventura de três homens e sua tentativa de desvendar uma ilha habitada apenas por mulheres e que não tem nenhum contato com o restante do mundo. Há muita especulação em torno do fato, mas ninguém sabe muito bem o que existe por lá.

Com relação a narrativas utópicas:

Conforme as convenções estabelecidas na Renascença europeia, uma narrativa utópica tradicional consiste em uma viagem, empreendida sob a orientação de um guia, a um outro lugar - que tem sido diferentemente definido como eu-topos (o bom lugar) ou ou-topos (lugar nenhum). Expressando os ideais de um capitalismo incipiente, sua preocupação primordial era com o Estado ideal e seu maior objetivo de especulação era a estrutura política e as instituições públicas (FUNCK, 1993, p. 35-36).

Conforme a citação, podemos identificar uma viagem no livro de Gilman, que se dá por meio de uma expedição exploratória e a orientação de uma guia, visto que ao chegarem em Herland os personagens ficam sob o cuidado de mulheres que lhes ensinam tudo sobre o país, inclusive fazendo viagens para que eles compreendam certas coisas.

Este lugar criado por Gilman é habitado apenas por mulheres, como afirmei anteriormente, porque a população mas-

culina, 2.000 anos antes da incursão dos três forasteiros, foi quase totalmente dizimada pela guerra, e os poucos que restaram foram morrendo. Assim, o país ficou habitado apenas por mulheres, as quais, com um toque de literatura fantástica, ao completarem 25 anos, engravidavam e davam à luz apenas a meninas. Dessa forma, a população feminina tomou conta da ilha e permitiu a perpetuação delas, o que resultou em uma sociedade livre de crimes, violências, guerras, fome ou conflitos. Como a história é narrada pela perspectiva de um dos três visitantes, a discrepância entre as duas sociedades, a delas e a deles, fica muito evidente, pois temos acesso ao que o homem vê e como recebe tudo isso em contraste com toda a expectativa e conhecimento de mundo que tem.

Além da falta dos males que acometem a nossa sociedade, a educação formal e informal tem grande valor e importância na Terra das mulheres. A maior prova disso não é o sistema educacional em si e como afeta as crianças, mas a forma como receberam os três invasores. Eles passaram a ser hóspedes e aprendizes e foram ensinados por elas, assim como também viraram professores, uma vez que ensinavam sobre o mundo de fora em troca de tudo o que recebiam. Mas o ponto central, que faz tal sociedade girar, é a maternidade, não de forma obrigatória, como conhecemos, mas de uma forma genuína, uma vez que não existe patriarcado para ser alimentado com filhos homens. A criação das crianças não é de responsabilidade única da sua mãe, mas de toda a sociedade, uma noção maravilhosa que possuímos aqui em algumas tribos isoladas.

Elas eram mães, e não no nosso sentido de fecundidade involuntária, forçadas a superpovoar a terra, qualquer terra, e então assistir aos filhos sofrer, pecar e morrer, lutando uns contra os outros, elas eram mães no sentido de fazedoras conscientes de gente. O amor materno nelas não era bruto, um “instinto”, um sentimento muito pessoal; era mais como uma religião (GILMAN, 2018, p. 79-80).

Para não deixar passar toda essa maravilha, faz-se necessária uma pequena, mas importante ressalva. Na obra, há uma falta de pluralidade de tipos de mulheres, uma vez que todas são brancas, altas e esbeltas. Algumas das descrições que são atreladas a essas mulheres: “uma garota alta de tronco longo, de constituição sólida, forte e ágil” (GILMAN, 2018, p.26); “Aquelas mulheres eram atléticas, leves e poderosas” (GILMAN, 2018, p.32); “- Havia algo musical no modo de falar” (GILMAN, 2018, p.24); “Jeff, por sua vez, salientou que nunca tinha visto uma ausência tão completa de pelos faciais nas mulheres” (GILMAN, 2018, p. 84). Podemos considerar estar diante de um universo utópico, criado pela mente da escritora, mas se levarmos em consideração a questão-chave levantada pelo livro, que diz respeito às mulheres, precisaríamos, sim, ter uma maior representatividade delas. Essa seria uma das formas mais eficazes no que tange à identificação das leitoras com a obra, questão que se relaciona com a representatividade, tão debatida nos tempos atuais.

Com relação às estruturas social e política de Herland, o narrador nos relata como estava impressionado, já que

A qualidade mais sobressalente em todas as instituições daquelas mulheres era a racionalidade. Quando me debruçei sobre os registros para seguir uma linha de desenvolvimento, o que mais me impressionou foi o esforço consciente delas para melhorar (GILMAN, 2018, p. 88).

Entende-se que eram mulheres que estavam dispostas a dar o melhor de si em prol da melhoria da nação, e “a cada geração, era certeza que viria uma nova mente para detectar as falhas e mostrar a necessidade de alterações; todo o corpo de inventoras ficava disponível para aplicar suas habilidades especiais ao ponto criticado e oferecer sugestões” (GILMAN, 2018, p. 88). Assim era em relação à educação, à agricultura, às leis, à arquitetura, e a qualquer outro setor. Tudo naquela ilha estava sempre sujeito a atualizações que melhorassem o bem-estar da coletividade.

Nesse sentido, umas das características das utopias feministas é a superação de todos os aspectos negativos que o patriarcado construiu na sociedade em que vivemos. A utopias são

explicitamente feministas ao atacarem não apenas o capitalismo, mas principalmente o caráter patriarcal da sociedade, tais narrativas negam a validade dos discursos e instituições hegemônicos ao mesmo tempo que promovem uma redistribuição e reconceituação do poder. Conforme afirma Carol Pearson em seu artigo “Women’s Fantasies and Feminist Utopias”, na sua crítica ao patriarcado essas utopias imaginam um mundo melhor para as mulheres ao enfatizar a divisão do poder; ultrapassando o modelo estritamente “político”, criam espaços imaginários onde o potencial feminino pode ser atualizado (FUNCK, 1993, p. 37).

Essa visão de melhoria e coletividade faz com que todas as críticas sejam bem aceitas, repensadas, reformuladas, e aplicadas à sociedade, “competição e a ambição inexistem” (FUNCK, 1993, p. 44).

Quanto à distribuição de alimentos, ao longo desses 2.000 anos, elas foram se aprimorando do campo da agricultura e percebendo que não havia espaço para elas e os animais nem comida suficiente para ambos. Perceberam também que um campo de cultivo poderia render muito mais comida do que um campo de gado. Elas foram, aos poucos, extinguindo esses animais, e aumentando o espaço de plantio:

— Que civilização ... – ele comentou baixinho, procurando conter o entusiasmo. – Nunca vi uma floresta tão bem cuidada, nem na Alemanha. Notaram que não há um só ramo morto? As plantas são podadas! E olhem só! – Ele parou para observar, chamando a atenção de Jeff para as árvores à frente. [...]

— Praticamente todas frutíferas [...] – O resto fornece uma madeira de lei esplêndida. Chamam isso de floresta?

É um pomar! [...]

— As árvores altas eram cultivadas com tanto cuidado quanto os repolhos (GILMAN, 2018, p. 22-23).

O narrador também nos conta que

Elas logo tinham decidido que árvores eram as melhores plantas para alimentação, exigindo muito menos trabalho no cultivo do solo e fornecendo uma grande quantidade de comida em espaço reduzido; além disso, também ajudavam a preservar e enriquecer o terreno (GILMAN, 2018, p. 91).

Em relação à saúde e qualidade de vida dessas mulheres, “fisiologia, higiene, saneamento e atividade física: tudo havia sido aprimorado” (GILMAN, 2018, p. 83). Como quase não contraíam doenças, para elas, a medicina era arcaica, quase esquecida. Na psicologia, também eram mestras, tinham muita sabedoria e prática, pois era algo realmente utilizado em seu dia-a-dia, principalmente com relação aos três invasores.

Na educação, as habitantes da Terra das Mulheres também não deixavam a desejar. O sistema educacional, como todos os outros, era perfeito. Os saberes eram interligados, dança, música, religião, cultura, educação. Havia todo um suporte, desde o nascimento das bebês - que eram bem precoces em relação a bebês de outros lugares -, para que se desenvolvessem plenamente, inclusive com relação à fala e ao caminhar. Tudo isso era necessário, pois assim aquelas crianças poderiam alcançar a independência, “nenhuma filha daquela terra deparava com a grosseria excessiva que frequentemente dirigimos às nossas crianças” (GILMAN, 2018, p. 113), pois elas eram consideradas como pessoas merecedoras de respeito como qualquer outra, apesar de sua tenra idade. Tinham responsabilidades e não precisavam ser protegidas, uma vez que, além de não haver perigo naquela terra, tinham autonomia. Inclusive a arquitetura das casas era pensada para o seu bem-estar. Todo o cotidiano das crianças era ligado à educação, e, por isso, não precisavam

de espaços escolares, pois a educação era para a cidadania, ou seja, englobava a realidade que elas viviam, sua história e as diversas habilidades que cada uma tinha facilidade para desenvolver, e assim auxiliar na evolução da comunidade.

Socialmente, as habitantes viviam em comunhão, prezavam pelo avanço conjunto por meio da saúde, do intelecto e da bondade. Não havia inimizade entre elas, consideravam-se irmãs; não veneravam deuses das guerras e nem alimentavam a violência. Tinham apenas uma deusa, a “Deusa-Mãe”, e tinham a maternidade como religião, mas não existia nenhum tipo de adoração, punição, rituais ou regras a serem seguidas. Nenhuma lei naquela ilha durava mais de 20 anos. Não havia competição entre elas, de modo que o crescimento de uma significava o crescimento de todas ao mesmo tempo, visto que sempre tinham o avanço da sua sociedade como um interesse comum.

Elas desenvolveram a teoria central de um poder amoroso e assumiram que era maternal, que desejava seu bem-estar e principalmente seu desenvolvimento. [...] Então, sendo práticas como eram, voltaram suas mentes ativas e aplicadas a descobrir o tipo de conduta que era esperada delas. Aquilo deu origem a um sistema ético dos mais admiráveis. O princípio do amor foi universalmente reconhecido – e usado (GILMAN, 2018, p. 127).

Tudo que nós consideramos como boa criação era, sem esforço, inerente a elas e ao seu viver. Todas as coisas boas que cultivavam faziam parte da sua religião, a limpeza, saúde, a ordem social, a paz que reinava naquele espaço, a criação e felicidade do povo, e o progresso cotidiano que existia, tudo aquilo fazia parte da unidade. Uma grande prova de que tudo era coletivo, e que, sendo habitante daquela ilha, não era natural pensar em si separada das demais, é que elas falavam sempre no plural:

— Vocês têm de ser pacientes conosco, querido – ela disse. — Não somos como as mulheres do seu país. Somos

mães, somos um povo, mas não nos especializamos nessa linha que gostaríamos.

Aquele plural... Era muito difícil para ela falar no singular. Pensando a respeito, lembrei que estávamos sempre criticando nossas mulheres por serem tão egoístas (GILMAN, 2018, p. 139).

A obra *O país das Mulheres*, de modo semelhante, porém não utópico, propõe uma reforma social, ainda que temporária, promovida por mulheres e visando à melhoria de toda a população do país. Publicado no Brasil em 2011, pela editora Versus, esse é um romance que foi escrito por Gioconda Belli, poeta e romancista nicaraguense de 71 anos de idade. A história tem, como marco principal, a total subversão dos papéis de gênero, uma vez que homens e mulheres passam a ser tratados como iguais. Não me estenderei muito acerca dessa obra por ela não ser uma utopia, mas penso ser interessante discorrer um pouco sobre ela, pois percebemos um paralelo com o livro anterior no que diz respeito à reconstrução social de forma igualitária, abolindo os atuais males que assolam as sociedades. Tudo isso, é claro, tendo em comum o protagonismo de mulheres para fazer a diferença acontecer.

Na obra de Belli, assim como na de Gilman, há também um toque fantástico que move o desenrolar da história: a queda de testosterona provocada por gases tóxicos de um vulcão que faz com que os homens tenham de se afastar dos afazeres públicos por dois anos. Em decorrência disso, as mulheres assumem totalmente o poder e todos os cargos de trabalho do país Fúguas, e instauram uma série de reformas democráticas que ocasionará melhorias para toda a população do país. Uma das reformas empreendidas é a política, na qual se extingue todo e qualquer resquício de corrupção; as mulheres também reformulam setores governamentais para assegurarem os direitos de todas pessoas, e melhorarem sua qualidade de vida. Elas também cuidam de uma reforma educacional, na qual constroem creches comunitárias em todos os bairros, capazes

de cuidar de todas as crianças. No campo da educação, ainda promovem um plano de alfabetização de adultos analfabetos. Há, também, uma reforma econômica capaz de salvar país da dívida externa por meio de uma solução sustentável. Juntando o campo político e o educacional, criam um setor comunitário designado para a educação sobre política, direitos e deveres de cidadania, entre algumas outras melhorias.

O partido que elegeu essas mulheres se chamava “Partido da Esquerda Erótica –PEE”, e, como consta no manifesto do partido, elas se definem assim:

Somos de esquerda porque acreditamos que um gancho de esquerda no queixo é o que merecem a pobreza, a corrupção e o desastre deste país. Somos eróticas, porque Eros significa VIDA, que é o mais importante que temos, e porque nós, mulheres, não apenas estivemos desde sempre encarregadas de gerá-la, mas também de mantê-la e protegê-la (BELLI, 2011, p. 90).

Como vimos, o protagonismo foi totalmente feminino, mas os homens também participaram disso, pois ficaram em casa, no lugar das mulheres, com todos os afazeres domésticos que até então eram delas. Dessa forma, aprenderam a cuidar da casa, das crianças, do bairro. Toda essa situação gerou, principalmente, uma reflexão sobre a igualdade de gênero, e sobre o quanto o trabalho doméstico é importante e cansativo.

“Elas conheciam a paz, a beleza, a ordem, a segurança, o amor, a sabedoria, a justiça, a paciência e a plenitude” (GILMAN, 2018, p. 113). “Elas se encontravam em um mundo vasto, brilhante e adorável, repleto de coisas encantadoras e interessantes para aprender e fazer. As pessoas eram sempre educadas e amistosas” (GILMAN, 2018, p. 113). “Tudo era beleza, ordem, limpeza e a sensação agradabilíssima de um lar” (GILMAN, 2018, p. 29). “[...] a se os *cuidadores*, como cuidadores da pátria [...] ser *cuidadã* é pagar impostos, ser *cuidadã* é melhorar o bairro, ser *cuidadã* é cuidar da saúde” (BELLI, 2011, p. 37). “Água grátis para os bairros que se mantiverem limpos e

mantenham as crianças limpas” (BELLI, 2011, p. 44). “[...] nossa ideologia é o ‘felicismo’: fazer com que todos sejamos felizes, vivamos com dignidade, com liberdade irrestrita para desenvolver todo o nosso potencial humano e criador” (BELLI, 2011, p. 90). Os trechos das obras mostram que um bando de mulheres não apenas consegue se organizar, como também construir uma sociedade muito melhor do que a que conhecemos e em que vivemos hoje.

3 UMA UTOPIA TEÓRICA

Radical Wind, uma feminista radical, escreveu como seria uma sociedade sem a presença de homens e, excetuando a parte radical do texto, que propositalmente reduz a população masculina, há muitos pontos em comum com o ideal imaginado pelas autoras que estudamos nesse ensaio. Mencionarei aqui apenas temas propostos por Wind que também aparecem na sociedade de Herland ou no País das Mulheres, como a abolição do domínio dos homens sobre as mulheres, a qual gera uma reeducação social, pois não basta que o patriarcado acabe, é preciso também repensar as bases para reconstruir essa nova sociedade. A reconstrução inclui mudanças no que tange à educação e ao que aprendemos; a razões políticas; a como se dá o modo de governar e para quem se destina, entre outros fatores. Wind aponta que os homens deveriam ser tirados de cargos de poder. Além disso, pensando que a paternidade, no mundo em que vivemos hoje, é muito mais figurativa do que real, eles também seriam privados do direito de dominação e controle sobre o corpo das mulheres em relação à gravidez.

As crianças seriam consideradas pessoas autônomas e responsáveis, e a criação delas seria responsabilidade do coletivo de mulheres. A educação também passaria a ser autônoma e em relação ao que se necessita no cotidiano. As forças armadas seriam abolidas. Haveria intercâmbio entre mulheres de diferentes países para que aprendessem e ensinassem umas às outras. Não existiria mais religiões que cultuam o masculino,

mas ainda existiria espiritualidade, uma vez que Wind acredita na conexão mulher – espiritual, que se voltaria para o planeta e os seres que nele vivem. No campo da economia, a ecologia estaria ligada de forma positivada a ela, ou seja, não haveria destruição da natureza em prol da nossa sobrevivência; para isso, a agricultura nos sustentaria de forma inteligente, sem poluição e desperdícios. Escravidão e quaisquer outros tipos de relações exploratórias estariam abolidas, bem como o capitalismo. Isto é, seja no século XVI, XX ou XXI, a criação no plano imaginário de uma sociedade utópica regida por mulheres é parecida.

Em *Herland*, sociedade da obra de Gilman, temos a discussão sobre a construção de gêneros, e, no *País das Mulheres*, da obra de Belli, sobre papéis de gênero. Lauretis afirma que “O gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente *a priori* nos seres humanos” (2019, p.123), e enumera uma série de requisitos que apontam o que compreendemos por gênero, que é, basicamente, uma representação construída em espaços públicos e privados, que ocorre por meio de construção, reforço e desconstrução de conceitos. O gênero estaria atrelado a significados sociais que demandam e marcam identidades passíveis de respeito, valor, prestígio social, classificação de parentesco (LAURETIS, 2013). A mesma autora ainda classifica gênero como um direcionador de espaço social e pertencimento a determinadas classes, uma vez que quando procuramos sua significação no dicionário, o que temos por resposta é a classificação gramatical, seguida pela classificação relacionada a sexo, mesmo que quando investigada sua origem, isso não seja condizente (LAURETIS, 2013).

Ainda sobre a perspectiva de construção e papéis de gêneros a que as duas obras analisadas nos convidam a refletir, o gênero é “estabelecido como um conjunto objetivo de referências, o conceito de gênero estrutura a percepção e a organização concreta e simbólica de toda vida social” (SCOTT, 2019, p.70). Com a falta de uma sociedade dualista, não existe reprodução de papéis de gêneros na *Terra das mulheres*. Butler de-

fende que essa noção de gênero não é intrínseca à natureza humana, mas sim uma construção social que se dá por meios de repetições de atos. Isso seria, portanto, uma ilusão social, uma performance incorporada no inconsciente das pessoas e performada para e pela sociedade (BUTTLER, 2019). Ou seja, por meio dessa performance, cria-se essa ilusão, e a atuação dela também auxilia na manutenção desse padrão, um ciclo fechado, “aquilo que é entendido como identidade de gênero é uma performance apoiada em sanções sociais e tabus” (BUTTLER, 2019, p.214).

Por essas razões expostas, as mulheres de *Herland* romperam com o padrão que é esperado pelos três homens que visitam a terra delas, uma vez que 2.000 anos de história protagonizada única e exclusivamente por mulheres permitiu que elas criassem a própria noção do que é ser mulher, e assim, performar. Já que o corpo acumula significados de acordo com sua interação com o mundo, ele é um conjunto de possibilidades: 1) a forma como existe e é percebido não é naturalmente predefinido; 2) sua expressão é esse conjunto de possibilidades históricas (BUTTLER, 2019).

Em Fúguas, as protagonistas subvertem os papéis sociais atrelados a elas e aos homens e construíram um novo paradigma, totalmente igualitário, uma vez que as funções sociais, desde cuidar da casa até governar o país, podem ser perfeitamente realizadas tanto por um quanto por outro, desde que se tenha qualificações para isso. Qualificações estas que não são inerentes ao sexo biológico e são desenvolvidas ao longo da vida e da prática do exercício que é demandado.

Na Terra das Mulheres não há uma tradição social do que é o feminino, pois ele nunca está em oposição ao masculino. Scott vem elucidar o estabelecimento do gênero e, por isso, a não reprodução deles na obra de Gilman, uma vez que o gênero se estabelece a partir das diferenças sexuais, e as representações de poder se estabelecem a partir do gênero. Os aspectos que implicam na significação de gênero, segundo Scott, são símbolos culturalmente disponíveis: Eva, Maria, luz, purifi-

cação, inocência, simbolizam mulheres; enquanto os opostos simbolizam o masculino. Conceitos normativos que interpretam os símbolos servem para cercear a possibilidade de pluralidade metafórica. São conceitos difundidos pela igreja, pela educação, pela ciência, pela política ou pelo direito. Definem o que é o feminino e o que é o masculino sem margem de dúvidas. Há uma tentativa de fixar e enrijecer essas noções para que não haja de forma alguma mudança em como enxergamos os gêneros. Há uma aparente permanência eterna e estática dessas representações; identidade subjetiva que vamos criando (SCOTT, 2019). Nada disso possui correspondência na ilha habitada por mulheres.

REFERÊNCIAS

- BELLI, G. **O país das mulheres**. Campinas, SP: Versus Editora, 2011.
- BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 213-230.
- FUNCK, S. B. Feminismo e Utopia. **Revista Estudos Feministas**, V. 33, nº 1, 1993.
- GARCIA, C. C. **Breve história do feminismo**. 3ª ed. São Paulo: Claridade, 2015.
- GILL, H. **Em um mundo que se alimenta de distopias, é possível imaginar utopias feministas?** Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/margaret-atwood-os-testamentos_br_5d7c1292e4b0od690598c3c6. Acesso em 12 mar. 2020.
- GILMAN, C. P. **Herland: A terra das mulheres**. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 121-155.
- QUINHONES, E. W. **Entre o real e o imaginário: Configurações de uma utopia feminina em A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2015.
- WIND, R. **Utopia: como seria uma sociedade de mulheres?** Trad.

Júlia Cabral. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/uto-pia-como-seria-uma-sociedade-de-mulheres-6131bfb9be8b>. Acesso em 12 mar. 2020.

STEINER, G. **As ideias de Heidegger**. São Paulo: Cultrix, 1982.

Receptáculos sagrados, cálices ambulantes: as mulheres de *O Conto da Aia* sob uma perspectiva de gênero

Fabiana de Oliveira Gomes¹³¹

Melhor nunca significa melhor para todo mundo, diz ele. Sempre significa pior, para alguns.

Margaret Atwood, *O Conto da Aia* (1985)

1 INTRODUÇÃO

A obra *O Conto da Aia*, escrita pela canadense Margaret Atwood em 1985, é um romance distópico, ambientado em um futuro próximo, no século XXI. Diferentemente de uma narrativa utópica, que trata sobre uma sociedade perfeita, com viés positivo, uma obra distópica é caracterizada por destacar os possíveis danos na sociedade caso tendências atuais se intensifiquem, enfatizando, por exemplo, a privação da liberdade e a observação constante dos indivíduos, entre outros aspectos. Conforme Leomir Hilário,

O objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente na mesma medida em que ofuscam o futuro. Elas não possuem um *fundamento normativo*, mas detêm um *horizonte ético-político* que lhes permitem produzir efeitos de análise sobre a sociedade. [...] A narrativa distópica não se configura [...] apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente. Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro

131 Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU/UFRGS). E-mail: fabiana.gomes@ufrgs.br

se direcionará à catástrofe e barbárie (HILÁRIO, 2013, p. 204-207, grifos do autor).

Assim, esta pesquisa pretende, a partir dos Estudos Feministas e dos Estudos de Gênero, analisar as representações de gênero nessa distopia, bem como traçar paralelos com nossa realidade. Representação, aqui, é entendida como uma forma de produção de significados culturais e, como nos lembra Silvana Goellner (2013, p. 30), é um processo que implica relações de poder, necessariamente. Para Dagmar Meyer, “Representação, nessa perspectiva, envolve as práticas de significação e os sistemas simbólicos através dos quais estes significados – que nos permitem entender nossas experiências e aquilo que nós somos – são construídos” (MEYER, 1998, p. 20). Dessa forma, no contexto da obra, serão analisados os simbolismos utilizados para categorizar as mulheres em Gilead: *Aias*, *Esposas*, *Tias*, *Marthas* e *Não mulheres*; bem como os significados que esses rótulos trazem a elas.

2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO UNIVERSO DA OBRA

No universo distópico de *O Conto da Aia*, grande parte da população está infértil e os índices de natalidade estão cada vez menores, como consequência, entre outros fatores, da exposição à radiação. Após um golpe de estado nos EUA, um grupo de religiosos chamados ‘Filhos de Jacó’ assume o poder e utiliza-se de uma leitura fundamentalista do Antigo Testamento para formular as leis da nova República de Gilead. As mulheres perdem seus direitos como cidadãs, são proibidas de trabalhar, de terem propriedades e até mesmo de ler e escrever. As mulheres férteis passam a ser consideradas propriedade do Governo e são denominadas *Aias*, ou seja, servas com o único intuito de gerar herdeiros para a elite. São presas e treinadas em grandes ginásios, os ‘Centros Vermelhos’, para desempenharem esse papel considerado fundamental para a manutenção da sociedade e para o aumento na taxa de natalidade.

Fica evidente, aqui, o sistema de dominação patriarcal imposto na República de Gilead. Adriana Piscitelli define a dominação patriarcal como base da subordinação e da opressão da mulher pelo homem, ou seja, é um sistema social guiado pela diferença sexual.

Em termos mais amplos, o poder patriarcal diz respeito à capacidade masculina de controlar o corpo da mulher, para fins reprodutivos ou sexuais. Neste sentido, o patriarcado situa e confina a mulher no mundo privado e doméstico, espaço dos ‘afetos’, de forma que, na ideologia patriarcal, os espaços privado e público parecem estar separados e em oposição (PISCITELLI, 2009, p. 132)

Quem não se enquadra na representação ideal pré-determinada pelo Governo, torna-se uma ‘Não mulher’ (*Unwomen*, em inglês): feministas, Aias que não conseguem gerar filhos no tempo previsto, inférteis rebeldes, adúlteras e lésbicas são consideradas inadequadas pelo Governo para permanecer na sociedade de Gilead. As ‘Não mulheres’ são enviadas para as ‘Colônias’, campos de concentração com trabalho forçado, onde é realizada a limpeza de lixo radioativo e a expectativa de vida é baixíssima; ou ainda são condenadas à morte, assim como os homens homossexuais (denominados ‘Traidores de Gênero’¹³²) e toda pessoa que for contra o novo regime de Gilead. As execuções, chamadas de Salvamentos, são feitas com plateia, além de serem gravadas e transmitidas pela televisão posteriormente, como forma de intimidação e ameaça. Para bell hooks, a violência é frequentemente lida como uma forma aceitável de exercer controle em uma sociedade de dominação patriarcal:

Em uma cultura de dominação, todo mundo é socializado para enxergar violência como meio aceitável de controle social. Grupos dominantes mantêm poder através da

132 Embora não seja mencionado explicitamente, é possível concluir que o termo “Traidores de Gênero” se aplique não só aos homens gays, mas também às lésbicas e a transsexuais, dado o radicalismo religioso que impera em Gilead.

ameaça (aceita ou não) de que castigo abusivo, físico ou psicológico, será usado sempre que estruturas hierárquicas em exercício forem ameaçadas, quer seja em um relacionamento homem-mulher, quer seja na conexão entre pais ou mães e crianças (HOOKS, 2018, p. 95).

Também para intimidar, depois das execuções, os corpos são expostos, pendurados no ‘Muro’: “Não faz mal se olharmos. Espera-se que olhemos: é para isso que estão lá [...]. Às vezes ficam lá expostos por dias a fio, até chegar um novo lote, de modo que o maior número possível de pessoas tenha a oportunidade de vê-los” (ATWOOD, 2017, p. 44). Formas semelhantes de intimidação como essa ocorreram diversas vezes ao longo da História. Fazendo uma análise sobre as execuções de mulheres durante a caça às bruxas, Silvia Federici afirma que

quando eram enforcadas ou queimadas, tomava-se cuidado para que a lição a ser extraída de sua pena não fosse ignorada. A execução era um importante evento público que todos os membros da comunidade deviam presenciar, inclusive os filhos das bruxas, e especialmente suas filhas, que, em alguns casos, eram açoitadas em frente à fogueira na qual podiam ver a mãe ardendo viva (FEDE-
RICI, 2017, p. 334).

Os líderes desse governo totalitário e teocrático são chamados de Comandantes e cada um tem direito a uma Aia, que perde o direito inclusive de portar seu próprio nome. Quem nos narra essa história é Offred (do inglês *of+Fred*; em tradução livre: *de Fred, pertencente a Fred*, seu Comandante), que ao longo da obra reflete sobre sua condição como Aia e relembra sobre como as coisas chegaram a esse ponto em Gilead.

3 A PERDA DE DIREITOS COM A PERDA DA DEMOCRACIA

As mudanças na vida das mulheres dos EUA têm início com um golpe ao estado democrático, tramado pelo grupo chamado Filhos de Jacó. Esse golpe iniciou-se com um atentado simultâneo, que resultou na morte do Presidente e de todos os membros do Congresso. O exército, então, declarou estado de emergência e atribuiu o atentado aos fanáticos islâmicos e, logo em seguida, a Constituição foi suspensa. O próximo passo foi a censura e o fechamento de alguns veículos da imprensa, bloqueios nas estradas e a exigência de documentos de identificação, sempre com a justificativa de que tudo isso se dava por motivos de segurança e que, em breve, novas eleições ocorreriam: “Disseram que seria temporário. Não houve sequer nenhum tumulto nas ruas. As pessoas ficavam em casa à noite, assistindo à televisão, em busca de alguma direção. Não havia nem um inimigo que se pudesse identificar” (ATWOOD, 2017, p. 208).

A situação passa a ficar mais tensa quando as contas bancárias atribuídas a mulheres foram bloqueadas e, mais tarde, no mesmo dia, todas as mulheres foram expulsas de seus empregos e escoltadas pelo exército por ordem do Governo. Posteriormente, Offred relembra o ocorrido e percebe que “Não era o exército. Era outro exército.” (ATWOOD, 2017, p. 215), ficando claro que algo a mais estava mudando. Em uma das lembranças de Offred, ela narra a conversa com sua amiga, Moira, no dia do bloqueio:

Eles congelaram as contas, disse ela. A minha também. A da cooperativa também. Qualquer conta com um F em vez de um M. Tudo que precisaram fazer foi apertar alguns botões. Estamos deserdadas. Confiscaram tudo. [...] Mulheres não podem mais possuir bens, [...] é uma nova lei (ATWOOD, 2017, p. 213-214).

Assim, a administração do dinheiro e de todos os bens de uma mulher passa a pertencer ao homem mais próximo no seu círculo familiar: pai, marido ou irmão, ainda que estes não fossem presentes na vida dela. Moira parece ter mais discernimento sobre o que está acontecendo, ao contrário de Offred, que não consegue compreender e se questiona sobre o porquê de tantas mudanças: “Não nos cabe querer saber por que, disse Moira. Eles tinham que fazer desse jeito, as Compucontas e os empregos, ambos ao mesmo tempo. Caso contrário, pode imaginar como estariam os aeroportos? Não querem que a gente vá para lugar nenhum, pode apostar nisso” (ATWOOD, 2017, p. 214). Offred, em suas lembranças, ainda narra que após os congelamentos das contas,

Houve passeatas, é claro, muitas mulheres e alguns homens. Mas foram menores do que se teria imaginado. Creio que as pessoas estavam com medo. E quando se tornou de conhecimento público que a polícia, ou o exército, ou fossem lá quem fossem, abririam fogo quase que tão logo quaisquer das passeatas começassem, as passeatas pararam (ATWOOD, 2017, p. 215).

Quando reflete a respeito da trajetória das mulheres, Simone de Beauvoir descreve o processo para mascarar a falta de liberdade dada a elas ao longo da história:

Suprimiram, por exemplo, a tutela: deram ‘protetores’ à mulher e se eles se atribuíram os direitos dos antigos tutores foi em benefício dela. Proibi-la de trabalhar, mantê-la no lar, é defendê-la contra si mesma, assegurar-lhe a felicidade. Vimos sob que véus poéticos dissimulavam-se os encargos monótonos que lhe incumbem: casa, maternidade. Em troca de sua liberdade, presentearam-na com os tesouros falazes de sua ‘feminilidade’. Balzac descreveu muito bem essa manobra quando aconselhou ao homem que a tratasse como escrava, persuadindo-a de que é rainha. Menos cínicos, muitos homens esforçam-se por se convencer a si mesmos de que ela é realmente uma privilegiada (BEAUVOIR, 2016b, p. 545).

A respeito desse tema, os comandantes de Gilead também interpretam dessa forma. O Comandante de Offred, quando ambos se encontram escondidos em seu escritório, reitera muitas vezes a ela que tudo o que foi feito, foi para o próprio bem das mulheres, assim não existiriam mais mulheres se submetendo a encontros às escuras, em busca de um par perfeito, ou mulheres infelizes por não terem uma família. No novo sistema, todos estariam bem-encaminhados com suas funções na sociedade.

4 SIMBOLISMOS, SIGNIFICADOS E REPRESENTAÇÕES

Estava, então, instaurada a República de Gilead. Os homens, que já administravam os bens das mulheres de suas famílias, passam a ocupar espaços de poder: no Governo, como os Comandantes; no exército, denominados ‘Olhos’, como em ‘Olhos de Deus’¹³³, ou, ainda, trabalhando no comércio. O poder, neste último, está no domínio do ambiente público, uma vez que as mulheres estão restritas ao ambiente privado.

Mulheres férteis viram propriedade do governo e são perseguidas e presas nos Centros Vermelhos para serem treinadas para desempenharem seus novos cargos como Aias. Às inférteis, resta desempenhar os papéis de Esposas, de empregadas nas casas dos Comandantes, como ‘Marthas’, ou de ‘Tias’, mulheres mais velhas responsáveis pelos treinamentos das Aias nos Centros Vermelhos. Existem, ainda, as Econoesposas, uma categoria intermediária de mulheres que desempenham os papéis de Esposas, Marthas e Aias simultaneamente, e que são destinadas aos homens de camadas sociais mais baixas. Criam-se, assim, diversos *scripts* de gênero sobre as figuras femininas de Gilead. Bianca Guizzo e Jane Felipe (2007) definem os *scripts* de gênero e de sexualidade como

133 Uma das expressões utilizadas com frequência pelas pessoas que vivem em Gilead é “Sob o Olho Dele”, que tem tanto a conotação bíblica de Deus, que tem olhos que tudo vê, como também implica que o Governo está sempre vigilante, através de seu exército.

roteiros, definições, normas, apontamentos, às vezes negociáveis, em outras circunstâncias nem tanto, que prescreveriam as condutas dos sujeitos. [...] a sociedade que se pretende hegemônica e que insiste em traçar determinados padrões de comportamento, trabalha no sentido de impor sanções e promover discriminações a todos os sujeitos ou grupos que ousam romper, modificar ou mesmo escrever seus próprios scripts (GUIZZO; FELIPE, 2017, p. 220).

A sociedade fica então dividida hierarquicamente sob a justificativa biológica da distinção entre os sexos e da interpretação religiosa sobre a superioridade dos homens perante as mulheres. A esse respeito, bell hooks afirma:

Uma vez que nossa sociedade continua sendo primordialmente uma cultura “cristã”, multidões de pessoas continuam acreditando que deus ordenou que mulheres fossem subordinadas aos homens no ambiente doméstico. Ainda que multidões de mulheres tenham entrado no mercado de trabalho, ainda que várias mulheres sejam chefes e arrimo de família, a noção de vida doméstica que ainda domina o imaginário da nação é a de que a lógica da dominação masculina está intacta, seja o homem presente em casa ou não (HOOKS, 2018, p. 18).

Sobre esse tópico, é importante pensarmos sobre o que se construiu a respeito do que significa ser mulher nessas diferentes ‘categorias’ dentro do universo da obra. Para bell hooks, “Mais do que outras religiões, a doutrina cristã, que tolera o sexismo e a dominação masculina, inspira as formas como aprendemos tudo sobre os papéis dos gêneros nesta sociedade” (HOOKS, 2018, p. 120). Para Orides Mezzaroba et al.,

não obstante haja uma valorização do corpo, o sujeito “mulher” é anulado na casta das Aias (e também nas demais, ainda que formas diferenciadas), pois elas são colocadas como objetos reprodutivos e descartáveis em circunstâncias adversas ao esperado socialmente. O que

a obra demonstra é o como o corpo das mulheres era visto como propriedade de seus comandantes, podendo-se fazer um paralelo com a evolução da sociedade patriarcal, em que as mulheres são vistas como propriedade dos homens, primeiro dos pais, depois dos maridos, através da instituição do casamento (MEZARROBA et al., 2020, p. 46).

Guacira Lopes Louro explica que, para se analisar as relações de gênero em uma sociedade, é necessário também levar em conta o contexto em que essa mesma sociedade se encontra:

[...] a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender – e *justificar* – a desigualdade social. [...] É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos (LOURO, 2014, p. 24-25, grifos da autora).

A autora também afirma que esse processo de reconhecimento de identidades através dos simbolismos culturais impostos aos corpos “implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade” (LOURO, 2016, p.15).

A hierarquização das mulheres se dá, visualmente, a partir do vestuário delas. Distingue-se a função social de cada mulher através da cor do seu vestido, que “Algumas pessoas chamam de *hábitos*, uma boa palavra para eles. Hábitos são difíceis de abandonar ou despir” (ATWOOD, 2017, p. 36, grifo da autora). Conforme Maria Adriana Gonçalves analisa, “As roupas

de cada personagem dizem-nos em que grupo ela se insere e que função desempenha na sociedade; a personagem é, portanto, vista como pertencente a um grupo e nunca como individual, tudo aquilo que faz parte da sua história de vida pessoal deixa de ser relevante” (GONÇALVES, 2015, p. 54). As Esposas vestem roupas de cor azul, numa alusão ao sagrado; Marthas vestem verde; Tias usam a cor marrom, como a de um uniforme militar e Econoesposas vestem listrado. As Aias, por fim, usam vestimentas na cor vermelha, que faz alusão ao sangue da menstruação que as faz férteis, além de ser uma cor facilmente identificada ao longe, em caso de fuga. “Estes detalhes do vestuário, por exemplo, que no contexto da nossa sociedade ocidental aparentam ser pouco relevantes, surgem, no contexto destas distopias, como um dos mecanismos fundamentais da sociedade para garantir a sua estabilidade totalitária” (*idem*, p. 57).

Além dessa diferenciação por cores, a postura esperada de cada ‘categoria’ também difere. Em uma tentativa de fuga do Centro Vermelho, Moira rouba uma vestimenta de uma das Tias, porém sua postura e sua atitude também deveriam condizer com a de uma delas para passar despercebida pelas barreiras e pelos Olhos. A postura de uma Tia era autoritária, diferentemente do que se espera de uma Aia. Moira, então,

se levantou, se pôs bem empertigada e olhou firmemente para a frente. Puxou os ombros para trás, esticou bem a coluna e apertou os lábios. Essa não era nossa postura costumeira. Habitualmente andávamos de cabeça baixa, os olhos fixos em nossas mãos ou ao chão. Moira não se parecia muito com Tia Elisabeth, mesmo com a touca de freira marrom enfiada na cabeça, mas sua postura de costas rígidas aparentemente foi suficiente para convencer os Anjos montando guarda, que nunca olhavam para nenhuma de nós muito de perto, especialmente para as Tias; porque Moira saiu decidida pela porta da frente, com a postura de quem sabia para onde estava indo, foi saudada com continências, apresentou o passe de Tia Elisabeth,

que eles não se deram ao trabalho de verificar, porque quem afrontaria uma Tia daquela maneira? (ATWOOD, 2017, p. 161).

Das Aias, no entanto, definidas pelas Tias como mulheres sagradas, capazes de gerar vida, espera-se outro tipo de conduta. Offred define a condição de Aia: “Somos para fins de procriação: não somos concubinas, garotas gueixas, cortesãs. Pelo contrário: tudo o que era possível foi feito para nos distanciar dessa categoria. [...] Somos úteros de duas pernas, apenas isso: receptáculos sagrados, cálices ambulantes” (ATWOOD, 2017, p. 165). De fato, por muito tempo em nossa sociedade, o papel da mulher na procriação foi considerado similar a este. Citando a Eumênides, de Êsquilo, para contextualizar tempos primitivos, Beauvoir considera que “a mãe é relegada à função de ama, de serva, e a soberania do pai é exaltada: é ele que detém os direitos e os transmite. [...] A mulher, como um depositário alheio, recebe o germe e, se for a vontade dos deuses, o conserva” (BEAUVOIR, 2016a, p. 114). O que se espera de uma Aia nessa sociedade, então, é que ela cumpra sua única função: dar à luz a uma criança saudável.

A maternidade é, portanto, fortemente associada à feminilidade; ser mãe faz parte do ‘papel natural’ de uma mulher. [...] Não podemos considerar o seu papel como o cumprimento da maternidade na medida em que não serão elas a criar da criança; porém o facto de elas cumprirem a função física de dar à luz um bebé, proporcionará a outra mulher essa experiência da maternidade – no sentido de criar e cuidar de uma criança (GONÇALVES, 2015, p. 44).

Para cumprir seu papel feminino, as Aias precisam manter hábitos saudáveis, se submeter a exames de saúde regulares e, uma vez por mês, participarem do ritual da Cerimônia, no qual o Comandante mantém relações sexuais com sua Aia, enquanto esta permanece deitada no colo da Esposa, reproduzindo de forma literal uma passagem da Bíblia. Se a Aia engravidar e, ao fim dos nove meses, for capaz de gerar uma vida saudável, jamais poderá ser considerada uma Não mulher.

5 NÃO MULHERES: AS COLÔNIAS E A CASA DE JEZEBEL

Todas aquelas que não se encaixam nos *scripts* estabelecidos pelo Governo, que se recusam a cumprí-los ou que não conseguem se provar capazes de gerar uma vida – a única função social de uma Aia – são denominadas ‘Não mulheres’: “São mulheres idosas [...] e Aias que estragaram suas três oportunidades, e incorrigíveis como eu [Moira]. Descartáveis, todas nós” (ATWOOD, 2017, p. 295). Por serem assim descartáveis, devem, portanto, ser excluídas do convívio social. Conforme Márcia Lemos, “Não sendo mulher, é-se outra coisa, uma perigosa presença liminar, fugidia, que deve, por isso, ser banida a todo o custo” (LEMOS, 2012, p. 3).

O banimento ocorre, geralmente, com o envio das Não mulheres para as Colônias, uma espécie de campo de concentração. Moira narra a Offred que

Nas colônias as pessoas passam o tempo fazendo limpeza. Atualmente a limpeza é muito importante para eles. Por vezes são apenas cadáveres, depois de uma batalha. Os corpos daqueles que vivem nos guetos das cidades são os piores, são deixados expostos aos elementos por mais tempo e ficam mais decompostos. [...] De modo que as mulheres nas Colônias por lá tratam de queimá-los. As outras colônias, contudo, são piores, há os depósitos de lixo tóxico e a radiação que vaza. Nessas, eles calculam que você tenha três anos no máximo, antes que sua pele se despregue e saia como luvas de borracha. [...] De qualquer maneira, são pessoas de quem eles querem se livrar, na maioria (ATWOOD, 2017, p. 294-295).

A ameaça velada do envio das mulheres rebeldes e desobedientes para as Colônias é também uma forma de intimidação. É possível traçar, mais uma vez, um paralelo com o que ocorria durante o período de caça às bruxas, que foi “uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, [...] e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi preci-

samente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade” (FEDERICI, 2017, p. 334).

No entanto, nem todas as pessoas que são deportadas para executar os trabalhos forçados nas Colônias são Não mulheres. Continuando seu relato, Moira conta que

cerca de um quarto da população nas Colônias é de homens, também. Nem todos aqueles Traidores de Gênero acabam no Muro. Todos eles usam aqueles vestidos compridos, como os do Centro, só que de cor cinza. [...] Imagino que a intenção seja de desmoralizar os homens, obrigando-os a usar vestidos (ATWOOD, 2017, p. 295).

Outro destino para uma Não mulher é a Casa de Jezebel, um prostíbulo para membros da elite da sociedade de Gilead: “É apenas para oficiais – diz ele [o comandante]. – De todas as áreas e para funcionários mais graduados. E delegações comerciais, é claro. Estimula o comércio. [...] É praticamente impossível fazer negócios sem isso” (ATWOOD, 2017, p. 282). Assim, os corpos das moradoras da Casa de Jezebel cumprem outro papel social: o de moeda de troca comercial. No entanto, nas palavras de Carolina de Oliveira Silva, essas Não mulheres são “atuantes nas sombras de um poder informal” (SILVA, 2019, p. 220) e exercem também a função de informantes: “Aqui também se podem ouvir coisas; obter informações. Um homem por vezes dirá coisas a uma mulher que não diria a outro homem” (ATWOOD, 2017, p. 282). Márcia Lemos analisa que mesmo as vestimentas destas Não mulheres também têm uma simbologia própria:

As funções femininas, que começam por estar inscritas no corpo – nascendo mulher, há apenas alguns papéis disponíveis –, estendem-se assim até a roupa. Ironicamente, o último santuário da variedade é o bordel, onde as mulheres, com acesso ao mercado negro, se vestem com degradantes e degradadas relíquias de um passado já distante, criando uma espécie de carnaval cromático (de

cheerleaders, coelhinhas da Playboy, etc.) e, desse modo, materializam as fantasias masculinas de diversidade (LEMOS, 2012, p. 5).

As Não mulheres da Casa de Jezebel usufruem, então, de uma pequena sensação de liberdade, uma vez que lá lhes é permitido o consumo de álcool e de drogas, o convívio e mesmo o relacionamento com outras mulheres, o que constitui “outra possibilidade de resistência e que, nesse caso, permite o desfrute dos tais ‘prazeres proibidos’ do corpo” (SILVA, 2019, p. 220).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Conto da Aia* traz diferentes simbolismos e representações do ‘ser mulher’ na República de Gilead. A partir da divisão da sociedade por castas, as características físicas, ideológicas e reprodutivas das mulheres passam a ser fator decisivo no futuro daquele indivíduo: se fértil, torna-se um mero receptáculo de embriões para a alta sociedade; se infértil e resistente às imposições do Governo, é relegado ao trabalho forçado em campos de concentração ou em um bordel; e, independentemente da casta, tem seus direitos básicos civis suspensos, sendo proibido ler, escrever, ter um nome e história próprios. São corpos transformados em propriedades do Governo apenas por serem de mulheres.

Ainda que se trate de uma distopia, a obra de Margaret Atwood levanta questões pertinentes para se fazer uma análise dos tempos atuais. Os fatos narrados por Offred sobre as perseguições sofridas pelas mulheres durante a imposição do regime totalitário em território estadunidense, na formação da República de Gilead, em muito se assemelham a diversos discursos opressores que presenciamos, diariamente, ainda que em escalas diferentes, nas ruas e nos noticiários: as tentativas de impedimento de direitos adquiridos por lei, como no caso do aborto legal; a associação da esfera doméstica como am-

biente propriamente feminino; a associação de feminilidade com as vestimentas adequadas às meninas (que vestem rosa) em contraponto à pretensa masculinidade das roupas azuis dos meninos; o pânico moral encontrado naqueles que bradavam ‘a favor da família e dos bons costumes’ e que dizem que a mera menção a temas como gênero e sexualidade em sala de aula é uma afronta à sociedade.

É preciso se manter atento aos caminhos aos quais os retrocessos constantes podem nos levar, principalmente no que diz respeito aos direitos das mulheres em tempos conturbados como de hoje em dia. Mesmo que aparentemente seja em prol de um futuro ou uma nação melhor, Margaret Atwood nos lembra que “Melhor nunca significa melhor para todo mundo [...] Sempre significa pior, para alguns” (ATWOOD, 2017, p. 251).

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, M. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- _____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- FEDERICI, S. **Calibá e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo, Elefante, 2017.
- GOELLNER, S. V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 30-42.
- GONÇALVES, M. A. C. de A. **O feminino distópico: as vozes de Brave New World e de The Handmaid’s Tale**. 2015. 97 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Culturais) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.
- GUIZZO, B. S.; FELIPE, J. Rompendo com os scripts de gênero e de sexualidade na infância. In: SARAIVA, K.; GUIZZO, B. (Orgs.). **Educação em um mundo em tensão: insurgências, transgressões, sujeições**. Canoas: Ed. da Ulbra, 2017, p. 219-228.
- HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, out. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/27842>. Acesso em 16 fev. 2020.

HOOKS, b. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LEMOS, M. “Vestir Identidades: Uma Leitura de The Handmaid’s Tale, de Margaret Atwood”, **E-topia**: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia, n. 13, p. 1-9, 2012. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/63553/2/marcialemos_vestirooo0163821.pdf. Acesso em 16 fev. 2020.

LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 7-34.

_____. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2014.

MEYER, D. E. E. Gênero e saúde: indagações a partir do pós-estruturalismo e dos Estudos Culturais. **Revista de Ciências da Saúde**, Florianópolis, v. 17, n. 1, jan./jun., 1998.

_____. Educação, saúde e politização da maternidade: olhares desde a articulação entre estudos culturais e estudos de gênero. In: SILVEIRA, R. M. H. (Org.). **Cultura, poder e educação**: um debate sobre estudos culturais em educação. Canoas: Editora da Ulbra, 2011, p. 145-163.

MEZZAROBA, O.; DE FREITAS, R. S.; WALTER, R. “O Conto da Aia”: a representação da instrumentalização do corpo e o debate sobre os espaços público e privado da mulher. **Argumenta Journal Law**, Jacarezinho, n. 31, p. 27-50, fev. 2020. Disponível em: <http://seer.uenp.edu.br/index.php/argumenta/article/view/1766>. Acesso em 4 ago. 2020.

PISCITELLI, A. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, H. B. de; SZWAKO, J. E. (Orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 116-148.

SILVA, C. de O. Nolite te bastardes carborundorum: subversão feminina em O Conto de Aia de Margaret Atwood. In: DAVINO, G. E.; MARTINS, M. C.; RAMOS, R. P. (Orgs.). **XXV Mostra da Pós-Graduação UPM e USP**: Convergências e transbordamentos interdisciplinares. São Paulo: LiberArs, 2019.

O espaço literário como território de ocupação: através dos “olhos d’água” de Conceição Evaristo a construção de uma escrita que produz outras humanidades

Marilu Goulart¹³⁴

1 INTRODUÇÃO

Atualmente vivemos a experiência angustiante de uma disputa discursiva sem precedentes. Os modos como o capital vem incidindo em nossas vidas e nas diversas formas de expressão vão constituindo e produzindo os discursos. É fato incontestante que a literatura se destaca ao desempenhar um importante papel nesse contexto. A obra de Conceição Evaristo vem ocupar a paisagem literária, impactando a cena discursiva, compreendida aqui como território possível de ser ocupado e investido para dar visibilidade às produções inventivas de outras humanidades não colonialistas.

Conceição nos apresenta na coletânea de contos *Olhos d’água* quinze histórias que trazem a realidade de pessoas da periferia, na sua maioria mulheres negras. A autora dispõe na sua narrativa não somente o ambiente íntimo das personagens onde deixa ver seus sentimentos, fantasias, afetos, medos, desejos; mas também sua realidade emergente perpassada pelas violências, a precariedade e, mesmo nestas condições, as invenções de modos de vida singulares. Afirmativamente, devolve aos personagens um protagonismo que talvez nunca tenham podido exercer naquela literatura brasileira, demasiadamente influenciada pelo pensamento colonial. Esta, de todas as formas possíveis, colocou o negro em lugares subal-

134 Doutoranda em Psicologia Social – PPGPSI/UFRGS. Mestra em Educação PPGEDU/UFRGS. Psicóloga, servidora pública FASC/PMPA, feminista integrante do movimento Greve Internacional de Mulheres (GIM/PoA). E-mail: goulart.malu@gmail.com

ternos, espalhando no senso comum a indecente justificativa de que a arte reproduz a realidade, investindo assim num discurso que cria falsas dicotomias e naturaliza as relações de violência cotidiana vivenciadas pelas pessoas negras.

2 TECENDO UMA REDE DE OLHARES NOUTRAS ESCRITURAS

Liliam Ramos da Silva (2018), em seu estudo sobre a literatura latino-americana de autoria negra, analisa os motivos pelos quais as comunidades de cultura oral foram excluídas pelo mercado editorial na época pós-independente, ao serem consideradas subalternas e inferiores. Neste percurso encontra as produções negras de vários países latinos e aqui no Brasil se depara com uma variedade de escritores e escritoras negras e entre elas, Conceição Evaristo. Estas autoras e autores:

(...) reformulam o *corpus* da literatura brasileira ao incorporar negros e negras como personagens que assumem a enunciação, privilegiam a cosmovisão africana como componente identitário brasileiro e denunciam práticas racistas e opressoras vivenciadas pelas comunidades negras (SILVA, 2018, p.116).

No caso de Conceição, sem mascarar a realidade em que se encontra a população negra no país, na sua narrativa extrapola os limites literários criados pelos cânones, produz protagonistas negros, reverencia a ancestralidade, seja ao nominar os personagens, lembrar as *iabás* ou invocar outros orixás. No entanto, algo que se destaca como um dos elementos principais de sua escrita é a capacidade inerente ao texto, por ser uma *escrivência*, de trazer elementos de oralidade que embalam e envolvem as/os leitoras/es, tal qual ocorre na contação de histórias, criando uma atmosfera, onde se ‘ouve’ a sua narração e se ‘sente’ a sua presença no texto.

Esta forma de expressão (que tem o seu próprio conteúdo) ainda nos proporciona uma profunda identificação com

as/os personagens fazendo vibrar a linha tênue que existe na sua ficção e a realidade das pessoas negras e invisibilizadas: negros, mulheres e minorias sociais. Dentre os três conceitos propostos para estudo por Silva (2018), está o *afrorealismo* (Quince Duncan, Costa Rica), a *poética* (Nei Lopes, Brasil) e a *escrevivência* de Conceição Evaristo (Brasil), os quais têm como condição a “aceitação e constituição de uma literatura que se identifica por suas temáticas propostas com base na ferida colonial ainda ostensiva nas comunidades negras” (SILVA, 2018, p. 119), dialogando, dessa forma, entre si.

Trata-se de um tema de extrema relevância por visibilizar no cenário literário o cotidiano de sujeitos negros que costumam fazer parte da literatura somente em lugares subalternos. Tal fato, quando não problematizado, por si só naturaliza essas posições nas diferentes formas discursivas que constituem a realidade social. Não se confunda aqui o contexto no qual esses personagens, tornados sujeitos por Evaristo, estão imersos e os lugares comuns usualmente encontrados na literatura, onde desempenham papéis de empregados, porteiros, babás, ladrões, vagabundos, colocados como acessórios nas narrativas em que o sujeito branco é sempre o personagem principal.

O fato, descrito acima, também ocorreu nas telenovelas brasileiras, conforme o estudo¹³⁵ produzido por Araújo (2000), que pesquisou os papéis representados pelas pessoas negras na telenovela brasileira. O que vemos nesse caso é o investimento na criação de imagens com padrões predominantemente europeus, numa óbvia *negação do Brasil*. Evaristo (2019), por sua vez, faz o caminho inverso a essa negação, ao transitar na realidade em que as pessoas negras foram obrigadas a permanecer; colocando-as como sujeitos de suas próprias vidas, ou de sua morte. Tal qual Kimbá, que não aceita a pobreza e cuja juventude, conflitos sociais e raciais extrapolam aquilo que ele pode, levando-o a atitude extrema: “era preciso movimentar a vida até a morte” (EVARISTO, 2019, p. 88). Ou mesmo em Maria, que antes de ser linchada no ônibus por acusação de ser

135 A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira, Joel Zito Araújo, 2000.

cúmplice do assalto ocorrido, escuta o sussurro de seu ex e pai de seu filho, que ainda ama, dizer: “tenho um buraco no peito de tanta saudade!” (EVARISTO, 2019, p. 40). A complexidade da vida, os estremeamentos, as curtas alegrias se misturam com a crueza, o preconceito, a desproteção, a cumplicidade de outra ordem mais solidária: além do motorista, apenas um jovem negro, que também não foi assaltado, tenta defendê-la.

Os personagens desafiam os limites sociais que lhes são estabelecidos, sejam eles físicos ou morais. Vê-se isto na personagem Salinda (p. 51) que esconde seu amor por outra mulher, do marido controlador e violento, ou do menino Lumbiá (p. 81), que arrisca a própria vida para driblar a segurança da loja e sair com o desejado menino deus do presépio, criando a sua própria aventura; Natalina (p. 43), que desde menina sabe que seu corpo lhe pertence e que se relaciona de forma extremamente singular com a maternidade, Duzu-Querença (p. 31) que cresce em seu delírio e não perde a meninice do voar até criar asas em um último suspiro.

As diversas faces da violência atravessam as cenas e queimam os olhos das(os) leitoras(es) mesmo sendo essa a descrição de uma realidade urbana cada vez mais comum. Realidade crua como se vê em ‘Zaíta’ quando a menina grita para a irmã morta “Zaíta! Você esqueceu de guardar os brinquedos!” (EVARISTO, 2019, p.76), revelando o choque emocional e a inusitada forma encontrada por ela de suportar a dor. Muitas dores transbordam do corpo do texto: a personagem Bica ao velar o corpo do irmão junto à mãe desabafa “ainda me resto e arrasto aquilo que sou” (EVARISTO, 2019, p. 101). Ao transbordar, as dores de um podem ser ditas pelo outro num emaranhado de declarações em que se alternam as vozes e tornam-se múltiplas. Por vezes, nos parece ser a própria voz da autora (Conceição) que ouvimos, quando é dito:

Outro dia, tarde da noite, ouvi um escritor dizer que ficava perplexo diante da fome do mundo. Perplexo! Eu pedi para ele ter a bondade, a caridade cristã e que incluísse ali

todos os tipos de fome, inclusive a minha, que pode ser diferente da fome dos meus. Falei, mas pelo menos naquele momento, me pareceu que ele fazia ouvidos moucos (EVARISTO, 2019, p. 108).

Quem sabe os nossos Orixás que são Humanos e Deuses descrevam para esse escritor outras e outras fomes, aumentando assim, mais ainda, a perplexidade dele (EVARISTO, 2019, p. 108).

A força da *escrevivência*, mesmo ficcional, carrega elementos da realidade e reduz distâncias embaralhando os sentidos sobre aquilo que temos vivido até agora: não existe, de fato, oposição entre o que é realidade e o que é ficção neste modo como nosso pensamento foi constituído. A ficção colonial ainda nos habita tendo sido um modo de produção de verdades traduzidas em leis, costumes e narrativas, que subjugaram os corpos negros e indígenas.

A escritora Ana Maria Gonçalves (2020) cuja escrita tem semelhante força ficcional encontrada em Conceição Evaristo, no romance *Um defeito de cor* narra a trajetória de Kehinde, que ao crescer se torna *escrava de ganho*¹³⁶ e pensa em trabalhar no comércio por saber ler e escrever, mas ao sair pra rua percebe que

(...) os comerciantes preferiam os mulatos aos pretos, achando que a mistura de sangue branco fazia deles pessoas mais capazes para os serviços que exigiam inteligência. E sempre homens; acho que nunca vi mulheres atrás dos balcões ou cuidando dos livros de contas (GONÇALVES, 2020, p. 242).

A classificação descrita acima infelizmente ainda persiste, apesar das transformações sociais decorridas e coloca as mulheres negras nos postos de trabalho mais depreciados so-

136 Situação onde a/o escravizada/o poderia trabalhar no que quisesse, desde que pagasse o valor determinado pelo proprietário. Aquilo que excedesse este valor poderia ficar para seu sustento.

cialmente e com menor remuneração, haja vista o trabalho doméstico assalariado e mesmo o trabalho doméstico reprodutivo não remunerado pesquisado por Federici¹³⁷ (2019).

Apesar disso, compreender o processo colonizador como uma invenção, mesmo que dolorosa demais para os corpos não brancos, coloca em cena outras forças que compõem a realidade e a própria dor, tão bem retratada por Evaristo (2019) e Gonçalves (2020): torna-se uma resistência, do corpo em solidão quando sobrevive aos maus tratos e também do corpo coletivo, quando um diz a dor do outro, cantando, dançando, recitando os *orikis*¹³⁸. Essa suposta humanidade, hierarquizada e que coloca as pessoas não brancas próximas da animalidade demonstra um método muito bem articulado de dominação, não somente sobre as pessoas, mas sobre a própria natureza, o que é inconcebível para outras cosmovisões de mundo como a indígena e a africana.

Ao ocupar o espaço literário com a escrevivência, Conceição Evaristo recoloca em curso outros olhares para aquelas figuras que foram desumanizadas ao serem afastadas das possibilidades de vida digna e plena. Mostra por um lado que essa tentativa resultou fracassada, de certa forma (porque estamos vivas), pela resistência e inventividade presente no corpo coletivo negro diaspórico. Por outro lado, a violência opressiva do lugar social e simbólico que o corpo negro ocupa ainda persiste e tensiona mudança. Silva (2018, p. 128) sinaliza que “o conceito de *escrevivência* caracteriza a escrita como forma de sobrevivência às dificuldades”. Também se refere a Evaristo dizendo:

A autora destaca que, quando o passado de escravidão dos povos africanos no Brasil e nas Américas é escrito a partir dos colonizadores e das culturas hegemônicas, é sempre um passado de violências, de impotências, de subalternização, e defende que o texto memorialístico escrito por

137 FEDERICCI, S. **O ponto zero da revolução**. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

138 Oriki: verso ou orações que saudavam pessoas, feitos, animais e as divindades. In: GONÇALVES, A. M. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2020, p.36.

pessoas negras apresenta situações de resiliência, pois, mesmo com todas as violências, a comunidade negra conseguiu sobreviver, resistir e ocupar espaços até pouco tempo atrás destinados a pessoas brancas (SILVA, 2018, p. 129).

Neste sentido, concordamos com a autora sobre a importância da ocupação de espaços que eram destinados somente a pessoas brancas. Enfatizamos, no entanto, a abrangência do termo ‘ocupação’ como um dispositivo¹³⁹ o qual, estando ligado a um território literário, permite que possamos ir abrindo-o, desenredando-o e percebendo os diferentes lugares de autoria dos cânones e da autoria negra aqui representada por Evaristo.

A possibilidade de construção decolonial da escrita de Conceição Evaristo se dá a partir da perspectiva do colonizado, a qual difere do olhar eurocêntrico. Importante assinalar que ao falarmos sobre a perspectiva do colonizado estamos nos referindo ao processo de desconstrução de si como objeto. Trata-se realmente de um processo, pois não nos referimos apenas a um passado de colonização, mas a forças do presente que estão entranhadas na linguagem, na imaginação, na cultura, no pensamento e que por isso perpetuam discursos. Estes geram um cenário de desigualdades abissais para pessoas negras e privilégios inquestionáveis ao mundo branco. Por isso a importância de evidenciarmos a perspectiva política da escrita de Conceição que busca na ética do pensamento ancestral africano as bases para outro conceito de humanidade não colonialista.

A literatura evarista, pelos seus ‘olhos d’água’ chega em Ayoluwa, a ‘alegria de nosso povo’ trazida por Bamidele, a esperança e diz: “e quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução” (EVARISTO, 2019, p. 114). Um olhar além, excep-

139 Para melhor compreender o conceito de dispositivo em Foucault e Deleuze ver: https://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo. Acesso em 12 mar. 2020.

cionalmente traduzido na frase acima, que cria imagens e que incide no imaginário social, na cena discursiva, a qual sustenta e produz nossas mais estreitas relações sociais e cotidianas. Conceição na sua escrevivência investe na construção de um lugar para aquela (e)s que foram invisibilizada(o)s e/ou objetificada(o)s na literatura e na vida. Esse é um jeito de criar imagens outras e incidir nos discursos que podem mudar nossa imagem do mundo, através inclusive, da literatura.

Se optar pela sobrevivência tem sido o possível aos diaspóricos na sua distopia cotidiana, a literatura de Conceição aliada a muitas outras expressões artísticas, culturais, intelectuais, religiosas, etc., amplia essa perspectiva ao mostrar que há vida, desejos, sonhos, diversidade, protagonismo nas comunidades negras mesmo que a justiça não esteja lá. Afirmativamente recusa a hegemonia do olhar colonizador e a dominância de um pensamento sobre outro, além de garantir que mesmo com olhos d'água, ou talvez por causa deles, enxergamos de outro jeito e evaristamente construímos nossa ficção de vida.

A *escrevivência* de Conceição produz-se a partir do contexto e não de um olhar exterior, ou distanciado, o que consequentemente lhe dá uma perspectiva diferenciada e que lhe permite a experimentação de outras formas de compreender/lidar com a violência: através de um olhar *além*, que chora, que espia o tempo, que vive o momento presente, mas também sabe que é neste presente que as soluções devem ser encontradas para que exista a possibilidade de vida futura. A esperança, e de certa forma, o exercício do cuidado, que acompanha a trajetória das mulheres negras compulsoriamente, coloca a necessidade da antecipação como uma característica de seu modo de existir no mundo. Decorre daí o pouco espaço para o cuidado de si nesta paradoxal relação onde se constitui, através do outro.

Encontramos também em Silva (2018), o destaque de Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus como grandes

exemplos de autoria negra brasileira, em que a escrita foi a possibilidade de sobrevivência, apesar das dificuldades de aceitação por parte da academia. Diz ela sobre Evaristo:

Ao citar a falta de interesse/dificuldade da academia em lidar com textos memorialísticos de autoria negra, Evaristo denuncia as práticas colonizadoras que ainda se mantêm nos espaços acadêmicos do país. Ainda que a escritora e intelectual não tenha pensado na criação de um conceito, a proposta de *escrevivência* torna-se uma prática decolonizadora na medida em que surge da reivindicação de uma mulher negra que mesmo com experiências de fome e miséria consegue desenvolver a sensibilidade leitora e escritora e percebe a literatura como um espaço de resgate memorial, de expressão e denúncia (SILVA, 2018, p.129).

A crítica, em Evaristo produziu-se não somente na criação de um estilo de escrita, mas numa potência de escrita e de resistência, principalmente quando articulada com a interseccionalidade, conceito que vem do feminismo negro e que tem sido considerada uma epistemologia, a qual tem resgatado a indissociabilidade do debate de raça, classe e gênero. A articulação destas categorias que formam a complexa rede das condições sociais e existenciais das comunidades negras começam a aparecer na produção textual do feminismo negro que tem ganhado considerável destaque, inclusive para além dos muros acadêmicos. Por conta disso, talvez a longo prazo, dada a conjuntura de tensionamento social instalada em nossa frágil democracia, se constitua como subsídio para outras configurações do imaginário social.

Esta perspectiva amplia nosso olhar e as condições analíticas do *ver* a literatura. Como por exemplo, em relação à perspectiva autoral, à qual não está somente referenciada a geografia (apesar da importância desta), mas também às condições sociais reais dos sujeitos. Alice da Silva Moreira (2018, p. 158),

na sua crítica ao escritor Gilberto Freyre, diz que “(...) escrevendo sob o ponto de vista de sua classe social, da janela da casa grande, Freyre concede ao texto outro tom, que suaviza a violência da escravidão no Brasil”. A visão do colonizador enraizou-se na produção literária nacional a partir do lugar social do escritor. A experiência de vida de Conceição Evaristo, na periferia, lhe permite outros olhares, outros tons que contemplam a negritude de um Brasil que não pode ser negado.

3 IMAGENS QUE GERAM DISCURSOS, LITERATURA FEMINISTA E OUTRAS PRODUÇÕES

Continuando a pensar sobre as práticas discursivas, encontramos na literatura feminista uma importante reflexão. Margarete Rago (2019, p. 375) diz: “(...) o discurso não é reflexo de uma suposta base material das relações sociais de produção, mas produtor e instituinte de reais.” Essa percepção é encontrada na obra de Evaristo, a qual incide nas práticas discursivas a cada personagem criado, instituindo outras possibilidades de alteridade que extrapolam as figuras duais colonizador-colonizado, além de dar visibilidade ao protagonismo das mulheres negras sem negar seu cotidiano e lugar social. Compreende-se assim que, ao produzir ficção, Evaristo também produz realidade.

Ao ficcionar seus personagens, Conceição Evaristo (2019) possibilita condições de alteridade, investindo na criação de sujeitos posicionados em relação ao mundo, desconstrói estereótipos e é pelo olhar de Ana Davenga (p.21), por exemplo, que conhecemos a força e a fragilidade de seu homem (Davenga), bandido, que *se torna menino* e que não tem medo de morrer, mas teme ser preso. A autora cria aventuras existenciais de ressignificação da vida.

Outras formas de expressão dialogam com a obra de Evaristo. Bamonte (2008) diz que mesmo no século XXI o cenário artístico mundialmente ainda é branco, masculino e elitizado,

mas aponta algumas *poucas* mudanças no cenário brasileiro relacionadas à mulher negra, exemplificando com a obra de Rosana Paulino¹⁴⁰, assim como Kanitra Fletcher (2019) em *Redução de danos: a resistência visual de mulheres negras dentro e fora do Brasil*, também destaca a obra da artista, como uma *modalidade de ativismo cultural e político* desmistificando os rótulos recebidos pelas mulheres negras, que historicamente as sujeitam ao exaltar sua sexualidade e naturalizar seu papel servil. São diferentes formas de denúncia, de criação de uma estética e de uma ética negra, são diferentes formas de criação de imagens e possibilidades. São diferentes formas de incidência política. Kanitra cita obras de mulheres negras de diversas nacionalidades associando estas ao conceito de “imagens controladoras” de Patrícia Hill Collins e outras teorias.

Seria interessante num outro momento, aprofundarmos a pesquisa da obra de Evaristo na perspectiva deste conceito criado por Collins¹⁴¹, que questiona a correlação de forças produzidas pelos discursos hegemônicos, através das imagens dominantes ao destacar:

Jacqueline Bobo (1995) conta que as mulheres Negras norte-americanas que participaram de seu estudo e que viram o filme *The Color Purple* não eram consumidoras passivas das imagens controladoras sobre a condição de mulher Negra. Ao contrário, essas mulheres elaboraram identidades criadas para empoderá-las (COLLINS, 2019, p. 180, grifo nosso).

Referindo-se ainda às mulheres afro-americanas, e podemos crer seja possível ampliar para outras mulheres negras,

140 Rosana Paulino (São Paulo, 1967) é uma artista visual brasileira, educadora e curadora. Suas obras têm como foco principal as questões sociais, de etnia e de gênero que dizem respeito à mulher negra na sociedade brasileira. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosana Paulino](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosana_Paulino). Acesso em 22 fev. 2020.

141 Patricia Hill Collins – **Pensamento Feminista Negro Conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123078/mod_resource/content/1/Patricia%20Hill%20Collins.pdf. Acesso em 14 mar. 2020.

afirma que elas não se enxergam nos rótulos criados para defini-las. Diz ela que:

A maior parte das mulheres afro-americanas simplesmente não se define como *mammies*, matriarcas, mães sob proteção de políticas de bem-estar, mulas ou mulheres sexualmente denegridas. A matriz da dominação nas quais essas imagens controladoras estão enraizadas é muito menos coesa ou uniforme do que se imagina (COLLINS, 2019, p. 182).

Apesar de percebermos este enraizamento das imagens controladoras que tentam definir a mulher negra naquilo que a autora (Collins) chama de matriz de dominação, o destaque que ela pretende dar é exatamente a descontinuidade do alcance dessas imagens, às quais encontram resistência nas diversas estratégias seculares utilizadas pelas mulheres negras para se perceberem e se produzirem de formas diferenciadas e singulares. Nas personagens de Conceição Evaristo percebe-se essa perspectiva evidenciada por Collins: é no trabalho e na família, no cotidiano de suas relações, na comunidade, nos percursos pela sobrevivência que as mulheres vão percebendo as incoerências entre aquilo que se diz delas e aquilo que realmente são e aonde também, vão criando estratégias.

Outras evidências da importância deste conceito encontraram ressonâncias na obra de Gonçalves (2020) na personagem Kehinde, quando a menina descobre que toda vez que a sinhazinha lhe pedia uma opinião sobre a cor do vestido que deveria colocar nas bonecas, esta fazia exatamente o oposto da sua opinião. Kehinde, menina escravizada para fazer companhia a sinhazinha, começa a sempre dizer o contrário do que pensa para ter ao menos algum desejo satisfeito, mesmo que em segredo. Fazendo assim contata com a sua rebeldia e percebe que não é ‘apenas um brinquedo’ como lhe disseram.

A objetificação desde a escravidão, mas ainda presente na atualidade se concretiza de diversas formas, sendo resultante

do confinamento no lugar de *não-ser*, que se tornou interesse de estudo por parte de Suely Carneiro (2015). A intelectual e pesquisadora cria um 'outro' imaginário estabelecendo um diálogo em que lhe diz:

para convencer-te a aceitar este encontro busquei conceitos (que tanto tu aprecias) para te demonstrar o deslocamento do humano que praticastes em relação a mim, expulsando-me para longe, muito longe, na morada de uma alteridade situada nos confins do NÃO-SER, para além dos outros que foram admitidos, ainda que, com reservas, na sua privacidade. Não falo por despeito ou inveja; posso viver perfeitamente sem ti. Incomoda-me apenas o desconforto das condições de vida que me destinastes que, aliás, só conheci depois de te encontrar (CARNEIRO, 2015, p. 21).

A autora, ao conversar com o colonizador leva para a academia, ao produzir sua tese de doutorado, a possibilidade ficcional de estabelecimento de diálogo, de construção de alteridade, ocupando o espaço acadêmico e colocando em pauta aquilo que Evaristo visibiliza na sua obra e em especial nos contos de *Olhos d'água*, a resistência cotidiana e a resiliência de figuras negras que, apesar das violências conseguiram habitar e significar um território existencial.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É incontestável a importância da ocupação dos lugares, pelas perspectivas descolonizadoras seja na literatura, nas artes visuais, no cinema, na academia, no cotidiano de trabalho, como ampliação das possibilidades de incidir na desconstrução dos estereótipos criados sobre a mulher negra e as pessoas não-brancas de modo geral. Condição sem a qual se tornaria muito distante rever o conceito de humanidade vigente problematizado por Carneiro.

Por sua vez, *ocupação* como dispositivo, tem sido na contemporaneidade uma forma de luta por direitos sociais, moti-

vo pelo qual podemos considerar também ocupação a presença de Conceição Evaristo na literatura brasileira. Sua obra tem um potencial imagético potente e que dá luz e voz às resistências das mulheres negras construindo uma narrativa ficcional importante de ser investigada por abrir possibilidades de outras humanidades para além do pensamento colonizador.

É de fundamental importância lembrarmos que desde antes da colonização habitavam as Américas os povos originários, os quais tanto quanto os escravizados passaram e ainda passam por tentativas de extermínio e/ou objetificação. A cosmovisão indígena e negra é também uma realidade brasileira e não podem ser apagadas, ou negadas apesar das tentativas de aniquilamento registradas na história da arte e mesmo na literatura brasileiras.

A produção de textos na literatura em geral e em especial na forma como Conceição Evaristo realiza, produzem imagens que, em potência, nada deixam a desejar a outras formas de expressão. Principalmente, no caso de Evaristo, por resgatar elementos da ancestralidade de matriz africana criando uma ambiência onde ficção e realidade se misturam, muito em razão da força de resistência e resiliência com que a vida de negras e negros tem se dado desde a colonização e a diáspora e pelo exercício de *escrevivência* da autora.

Não se pretende encerrar as possibilidades de leitura e compreensão sobre a obra de Conceição Evaristo, nem mesmo fazer comparações, mas sim buscar as ressonâncias estéticas, abrir perspectivas de composição para a articulação política do pensamento e, a partir dela, encontrar frinchas para uma ética, para o exercício da alteridade, inexistente no que se criou até então como humanidade. Até que sejam outras nossas questões: ficcionar e ocupar todos os espaços possíveis!

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, J.Z. **A negação do Brasil** – o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

BAMONTE, L. B. M. Joedy. **A Identidade da Mulher Negra na Obra**

de Rosana Paulino. Considerações sobre o Retrato e a Formação da Arte Brasileira. Disponível em: <http://www.anpap.org.branais2008artigos028.pdf>. Acesso em 02 jul. 2020.

CARNEIRO, A. S. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser.** 2005. 337 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COLLINS, P. H. **Pensamento Feminista Negro.** São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, P.H. – **Pensamento Feminista Negro Conhecimento, consciência e a política do empoderamento.** Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123078/mod_resource/content/1/Patricia%20Hill%20Collins.pdf. Acesso em 7 mar. 2020.

DELEUZE, G. **O que é um dispositivo Gilles Deleuze** – Disponível em: https://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo. Acesso em 19 ago. 2020.

EVARISTO, C. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Editora Palla, 2019.

FEDERICI, S. **O ponto zero da revolução:** trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FLETCHER, K. Redução de danos: a resistência visual de mulheres negras dentro e fora do Brasil. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Orgs.). **História das mulheres, Histórias Feministas:** Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

GONÇALVES, A. M. **Um defeito de cor.** Rio de Janeiro: Record, 2020.

MOREIRA, A. S. Um defeito de cor: Representação decolonial da mulher negra. In: TETTAMANZY, A. L.; SANTOS, C. M. (Orgs.). **Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileiras.** Porto Alegre: Editora ZOUK, 2018.

PAULINO, R. – **Rosana Paulino** – Wikipedia.org – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosana_Paulino. Acesso em 22 fev. 2020.

RAGO, M. Epistemologia feminista, gênero e história. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro:** formação e contexto. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.

SILVA, L. R. Decolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, A. L.; SANTOS, C. M. (Orgs.). **Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileiras.** Porto Alegre: Editora ZOUK, 2018.

Os olhos cheios d'água de Conceição Evaristo

Ana Paula Freitas dos Santos¹⁴²

Eu, mulher negra, tenho encontrado na escrita feminina negra minhas iguais. Por irmanarmo-nos através de um corpo sujeito negro, um corpo do gênero feminino que se expressa em várias sexualidades, um corpo que escreve, pensa e produz conhecimento, encontrei na escritora Conceição Evaristo uma literatura que proporciona a busca do meu ser e estar neste mundo e que também protagoniza mulheres negras, não somente como objetos de estudo, mas, sim, como sujeitas que contam sua própria história através das personagens e narradoras criadas por Conceição.

‘Corpo’, ‘sujeito’, ‘gênero’, ‘feminino’, todas palavras masculinas, não comportam a experiência das palavras ‘mulher’, ‘sujeita’, ‘feminina’, ‘negra’. Enquanto ainda estivermos presas pelo léxico da linguagem, que generaliza no masculino, a palavra ‘negra’ é onde me sinto em casa. Ainda bem que ‘escrita’ é uma palavra do gênero gramatical feminino. Por isso, a importância do conceito ‘autoria feminina’.

Muitos questionarão onde fica a divisão entre a vida da mulher Conceição e a literatura da autora Conceição Evaristo. Ela mesma responde: “Peço muito para as pessoas que não leiam apenas minha biografia, porque ela é importante sim, porque ela contamina meu texto...”, mas, ela ressalva: “Não leiam somente a minha biografia. Leiam meus textos!” (GUIMARÃES, 2018).

A escritora, e doutora em Literatura, criou o conceito “escrevivência” para referir-se à produção escrita de mulheres negras que têm em comum o estigma do racismo e do machismo,

142 Mestranda em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Territórios Negros (Lhiste/UFRGS), com aperfeiçoamento em Cultura e História Afro-Brasileira (FORPROF/UFRGS). E-mail: ana.flordolacio@gmail.com

colocando-as em situações de subalternidade. Evaristo compreende que, por ela ser uma escritora negra, entende e identifica-se com muitas das personagens que cria, assim como se coloca como narradora, contadora ou talvez a própria personagem dos contos.

Conceição Evaristo vem de uma corrente literária, dentro da literatura brasileira, chamada “literatura negro-brasileira”, conceito criado pelo escritor e doutor em Literatura Cuti Silva (2010), que abrange escritores e escritoras negros brasileiros que reivindicam a autoria negra, a ancestralidade, o posicionamento antirracista, a voz coletiva da diáspora negra e que têm como público leitor a população negra. Dentro dessa corrente, encontramos as predecessoras da escrita feminina negra brasileira: Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus.

Evaristo fala que Carolina de Jesus foi uma das escritoras que marcou e influenciou sua escrita. Ambas cresceram na periferia, conheceram de perto a luta pela sobrevivência das mulheres negras, a pobreza, a fome. Evaristo cresceu em uma família de mulheres cozinheiras, faxineiras e babás. Carolina e Conceição foram empregadas domésticas. Conceição tomou gosto pela leitura dentro da família, que se reunia para ouvir histórias que posteriormente ela aprendeu a contar. A obra de Evaristo é uma porta de acesso ao conhecimento da oralidade, um dos valores civilizatórios da sociedade africana.

Essas vozes são divergentes e dissonantes da história única que tem sido contada a partir da perspectiva do colonizador, do dominador europeu. Essa produção intelectual de mulheres negras e/ou latinas propõe a descolonização do pensamento ocidental, que refuta o perigo da história única, como alerta a escritora Chimamanda Adichie (2018). Essas vozes são o contraponto da escravidão africana, ou seja, a resistência. Essas vozes contam a história do Brasil pelo ponto de vista do dominado, do colonizado, do africano, do “Outro”. São as vozes da diáspora africana.

Segundo Simone Pereira Schmidt, no artigo “Os desafios da representação: poéticas e políticas da leitura descolonial”

(2013), a autoria negra feminina na literatura articula aspectos de gênero e raça na representação de mulheres em obras da diáspora. O artigo assinala sua opção por uma crítica descolonial, no âmbito dos sistemas culturais atravessados pela herança do colonialismo português.

[...] Dentre as questões mais frequentemente evocadas nos textos literários encontram-se a memória da segregação racial, a assimilação, a mestiçagem [...]. Questões como essas, que se mostram ainda tão vívidas na esteira de uma história colonial que se deseja superar, podem ser compreendidas através da concepção formulada por Aníbal Quijano, de “colonialidade de poder”. Tomando esse conceito como referência, Maria Lugones afirma que a colonialidade, cujo nascimento se acha estreitamente ligado ao colonialismo, estende e prolonga seus efeitos. Tais efeitos não se restringem às questões raciais, mas permeiam, segundo a autora, “todo controle do sexo, da subjetividade, a autoridade e o trabalho”.

Walter Mignolo, dialogando com a reflexão de Lugones, assinala que o processo colonial esteve ancorado sobre dois vetores fundamentais que foram o patriarcado e o racismo (Mignolo, 2008, p.9). Se pensarmos em termos das permanências da matriz colonial, encontramos no pensamento feminista pós-colonial a ideia da interseccionalidade (Crenshaw, 2002) que compreende que as categorias de gênero e raça se entrelaçam inextricavelmente na constituição do que Maria Lugones chama o “sistema moderno colonial de gênero” (SCHMIDT, 2013, p. 231).

A “colonialidade de poder” foi a experiência de Portugal sobre o Brasil. Segundo Quijano (1991, 1995), a dominação e a exploração são encontradas até hoje nas práticas dos modelos mundiais capitalistas, em que “colonialidade” se refere à classificação das populações do mundo em termos de raças, ou seja, a racialização entre colonizadores/colonizados (as). No caso do Brasil, seria a subjugação dos povos originários pela diferença e discriminação dos indígenas aqui presentes na

“descoberta”. Lugones (2014, p. 939) amplia essa compreensão para além do gênero e também vê a redução ativa das pessoas, a desumanização, a sujeitificação e, assim, considerados menos que seres humanos, os povos originários estariam dispostos a serem convertidos e cristianizados.

Lugones afirma que, diferente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco. Os seres que resistem à colonialidade do gênero a partir da “diferença colonial” são complexos. Ela mesma coloca-se como ‘resistente’, onde ser resistência é uma possibilidade. Adjetivo o qual também encontramos nas personagens de Evaristo que, assim como a intelectual, são livres dentro dos limites relacionais, adaptando-se ao ambiente e às situações de miséria, ou opondo-se a essas conjunturas de opressão que constroem suas subjetividades:

Legitimidade, autoridade, voz, sentido e visibilidade são negados à subjetividade opositora. A infrapolítica marca a volta para o dentro, em uma política de resistência rumo à libertação. Ela mostra o potencial que as comunidades de oprimidos/as, têm entre si, de constituir significados que recusam os significados e a organização social, estruturados pelo poder. [...] Conforme me desloco metodologicamente dos feminismos de mulheres de cor para um feminismo descolonial, penso sobre feminismo desde as bases e nelas, e desde a diferença colonial e nela, com uma forte ênfase no terreno, em uma intersubjetividade historicizada, encarnada. [...] Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. [...] Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de “feminismo descolonial” (LUGONES, 2014, p. 940-941).

Esse devir feminista não é consciente nas personagens de Evaristo. É uma práxis, em todos os aspectos dos modos de viver e ser de uma mulher negra, num país da América Latina que foi construído sob a égide do trabalho escravo. Existir é resistir. A luta diária pela vida é uma oposição ao sistema. “Contrariando estatísticas”, como canta o rapper Mano Bro-

wn, é romper com o colonial, é descolonizar o que é esperado de um sujeito negro. Sorrir, cantar, dançar, amar, são atos de subversão para a população negra. Conceição Evaristo narra-nos essa resistência através das “escrevivências” que nos mostram os afetos, dos pares, dos filhos, da família e dos amigos, da mulher negra.

A descolonização através da literatura negro-brasileira dá-se através dessas representações de mulheres e homens negros que narram, de diferentes formas, suas maneiras de resistir e suas superações diárias dentro de um sistema que oprime suas identidades há 520 anos. Na obra de Evaristo, encontramos a periferia como um território de resistência e de luta, palco de suas personagens.

O conceito de “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), ou “lugar de representação” (MIGNOLO, 2003), pode ser observado nas personagens de Evaristo quando enunciam em seus discursos o ponto de vista do “outro”, da mulher negra, que fala o que pensa, o que sente, que se configura como um sujeito pertencente a um segmento da sociedade que ao mesmo tempo a exclui e a inclui nos lugares de subordinação ou nos lugares de revolução, pois é uma revolução na literatura brasileira dar voz a esses sujeitos. Desse modo, as leitoras negras se veem representadas e é construída coletivamente uma consciência de gênero e raça que sustenta uma necessidade de descolonização do viver.

1 OLHOS D'ÁGUA

No livro *Olhos d'água* (2016), os contos de Evaristo revelam o lugar de fala através das vozes da periferia. Qualquer leitor não periférico, homem ou mulher, encontrará na obra de Evaristo a experiência humana em todas as suas facetas. A literatura da autora é uma narrativa social e traz a voz da mulher negra brasileira, tão rara e mal representada em nosso cânone literário.

Essa literatura também é uma ferramenta de empoderamento para muitas mulheres negras em rodas e clubes de

leitura que vêm surgindo no país, assim como no âmbito do feminismo negro na América Latina, que é uma oposição à construção colonial do que seja uma mulher negra e também uma forma de sobreviver ao racismo estrutural que coloca essas mulheres à margem da sociedade.

As mulheres negras se veem representadas no discurso de Evaristo, sentem-se pertencentes a um grupo de mulheres que não esconde seus sentimentos e afetos, suas necessidades e desejos, seus sofrimentos e perdas, enfim, suas vivências. A escritora traz, para a literatura brasileira, a representatividade e o pertencimento de uma parcela da sociedade que luta contra a exclusão, o silenciamento e o apagamento do que significa ser uma mulher negra no Brasil.

Em entrevista recente à revista *Marie Claire* (2019), Conceição comenta que, na literatura e na vida, gosta de falar sempre a partir de suas experiências e exalta quem tem conseguido fazer o mesmo: “Hoje a gente tem um movimento de falar com a nossa voz. Me perguntam se falo pelas mulheres negras. Eu não falo pelas mulheres negras, falo como mulher negra, com as mulheres negras” (FRANÇA, 2019, p. 60).

Em *Olhos d'água* (2016), a maternidade e o elemento água estão presentes em quase todas as narrativas, seja em lágrimas ou no sangue menstrual que une todas as mulheres como um fio da vida. A morte e a vida são alegorias constantes nas narrativas da periferia brasileira. Nelas, enxergamos a fome, a violência e o crime, que colocam as personagens na “corda bamba da vida”.

Encontramos a “escrevivência” presente nos contos, que trazem a voz da mulher negra ora como protagonista da sua própria história, ora com o olhar de uma narradora que também é mulher e negra e sintoniza essas duas falas. Na maioria dos contos, o ‘outro’ é o homem que, por vezes, é o inimigo e o predador da vida das mulheres, em razão das maldades e crueldades que a cultura do machismo perpetua a partir da submissão e subjugação das mesmas.

Porém, essas mulheres não são completamente insubmissas. Jurema Werneck, na apresentação de *Olhos d'água* (2016), diz que Evaristo é uma “Yalodê”, a que fala pelas mulheres que não podem falar, contando, dizendo, amaldiçoando. A leitura do livro é bastante comovente por trazer as vivências marcadas pela dor, sofrimento, violência, opressão e, ao mesmo tempo, a construção de afetos, amores, amizades, famílias, nesses territórios brasileiros excluídos da equidade e justiça social.

Nesse livro, encontramos também as aproximações entre vida e obra, pois só quem nasceu e viveu numa favela consegue transformar em palavras verossímeis essa “escrivência”:

Hoje, consagrada escritora, Conceição nasceu e se criou numa favela de Belo Horizonte. Filha de empregada doméstica, chegou a prestar o mesmo serviço ainda criança, quando morava com tios que viviam em condições melhores que a mãe. Viu seu destino girar a partir da mudança para o Rio em meados dos anos 70. Lá formou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), trabalhou na rede pública como professora e se tornou mestre em literatura brasileira.

Seu espaço dentro de um meio predominantemente branco, “como toda instituição brasileira”, ela demorou a encontrar. Deu os primeiros passos ainda no início dos anos 90, quando passou a publicar contos e poemas na série *Cadernos Negros*. Mas só foi lançar o primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, em 2003, quando já tinha 57 anos (FRANÇA, 2019, p. 59).

Tanto em seu primeiro romance *Ponciá Vicêncio* (2003), quanto no livro de contos *Olhos d'água*, destacam-se temas recorrentes na obra de Evaristo: a ancestralidade, marca que é resgatada e memorizada para que não se esqueçam das raízes de África e a experiência traumática da diáspora; a mulher negra como sujeita das narrativas, que por vezes é coadjuvante, mas que aparece sempre como dona de seu destino; o cenário da escravidão que se reconfigura atualmente nas favelas e pe-

riferias; e a importância do ouvir e contar histórias, ressaltada na figura da mulher Griot, que pode ser uma velha que lembra e relembra o passado ou uma jovem que faz a passagem da oralidade para a escrita e que deseja registrar as vivências para que não se percam.

No conto de mesmo nome que abre o livro *Olhos d'água* (2016), a narradora tenta adivinhar qual era a cor dos olhos que a mãe dela tem e no conto “A gente combinamos de não morrer”, a personagem Bica deseja escrever tudo o que a família viveu: a mãe solteira, o companheiro e o irmão no tráfico e o bebê que a avó deseja que tenha um futuro melhor.

É preciso que essas histórias sejam contadas e recontadas, pois não aparecem na literatura do cânone brasileiro, menos ainda aparecem sendo escritas por uma mulher, tampouco nos livros de história. A “escrevivência” vem para preencher essas lacunas e devolver a humanidade dessa parcela da população.

A categoria ‘mãe’, ora segue uma tradição matrilinear africana que coloca a mulher como figura central da família, ora extrapola os limites da filiação que trazem à tona a discussão da existência ou não de um instinto maternal e das escolhas ou imposições do aborto que é praticado fora da lei num território onde as leis de segurança pública do Estado não alcançam.

No texto “Mulheres em movimento”, da filósofa Sueli Carneiro (2019), a interseccionalidade de gênero, raça e classe é problematizada, apontando questões que impedem as mulheres negras de viverem como cidadãs brasileiras plenas. Carneiro (2019) vê um reposicionamento do feminismo na luta das mulheres negras entre as pautas das ‘novas utopias’ e das ‘novas agendas feministas’, que se detiveram criticamente na remoção dos “obstáculos contemporâneos persistentes para a realização da igualdade de gênero e nos desafios e mecanismos para a sua superação, tendo os seguintes princípios como orientadores das análises e propostas”:

[...] *reconhecer o direito universal à educação, à saúde e à previdência;

[...] *comprometer-se com a luta contra todas as formas de opressão de gênero, e com o combate à violência, maus-tratos, assédio e exploração de mulheres e meninas;

[...] *comprometer-se com a luta pela assistência integral à saúde das mulheres negras e pela defesa dos direitos sexuais e reprodutivos;

*reconhecer o direito das mulheres de ter ou não ter filhos com acesso de qualidade à concepção e/ou contracepção;

[...] *reconhecer a discriminação do aborto como um direito de cidadania e uma questão de saúde pública e reconhecer que cada pessoa tem direito às diversas modalidades de família e apoiar as iniciativas de parceria civil registrada [...] (CARNEIRO, 2019, p. 284).

Sueli Carneiro ecoa também a voz de outra filósofa negra brasileira, Lélia Gonzáles, a primeira mulher negra a criticar o feminismo hegemônico nos anos 80 que contemplava somente as mulheres brancas. Quase meio século se passou e nenhuma dessas pautas atingiu as pessoas mais necessitadas das periferias, as mulheres negras:

[...] grupos de mulheres indígenas e grupos de mulheres negras, por exemplo, possuem demandas específicas que, essencialmente, não podem ser tratadas, na essência, sob a rubrica da questão de gênero se esta não levar em conta as especificidades que definem o ser mulher neste e naquele caso. [...] Isso é o que determina o fato de combate ao racismo ser uma prioridade política para as mulheres negras, assertiva já enfatizada por Lélia Gonzales, “a tomada de consciência da opressão ocorre, antes de tudo pelo racial”. [...]

De acordo com ela, as concepções do feminismo brasileiro padeciam de duas dificuldades para as mulheres negras: de um lado, o viés eurocentrista do feminismo brasileiro, ao omitir a centralidade da questão de raça nas hierarquias de gênero presentes na sociedade e ao universalizar os valores de uma cultura particular (a ocidental) para o conjunto das mulheres, sem as mediações que

os processos de dominação, violência e exploração que estão na base da interação entre brancos e não-brancos, constituísse em mais um eixo articulador do mito da democracia racial e do ideal de branqueamento. Por outro lado, também revela um distanciamento da realidade vivida pela mulher negra ao negar toda uma história feita de resistências e de lutas, em que essa mulher tem sido protagonista graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral – que nada tem a ver com o eurocentrismo desse tipo de feminismo (CARNEIRO, 2019, p. 274-275).

Em *Olhos d'água* (2016), a mãe da narradora é lembrada com afeto, mesmo em meio às dificuldades que a família vivia e aos silêncios que a mãe fazia. A 'mãe' deixava as filhas brincarem com “uma cabeleira crespa e bela” e “se tornava uma grande boneca negra para as filhas” (EVARISTO, 2016, p. 16):

[...] Lembro-me de que muitas vezes quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes, colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. As flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante delas fazíamos reverências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos. A mãe só ria de uma maneira triste e com um sorriso molhado (EVARISTO, 2016, p. 16-17).

Essa simples brincadeira, para esconder a fome das crianças, é um exemplo de resiliência que a população negra teve

que arquitetar para diminuir os sofrimentos que começaram no sequestro dos nossos ancestrais e que hoje ainda fazem parte do cotidiano das periferias e favelas do Brasil. É uma sabedoria triste, mas não deixa de ser um saber, que nasceu do fazer.

[...] Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2016, p. 180).

Já no conto “A gente combinamos de não morrer”, vemos uma maternidade que disputa com a morte o seu pleno exercício. Não ter filhos é uma escolha para que os mesmos não morram cedo pelas mãos da violência que assola a periferia. Se a mulher engravida indesejadamente, o aborto é mais que uma escolha, é uma necessidade! E vai ser feito independente da proibição e das condições materiais. A ausência do Estado não oferece outras opções a essas mulheres:

O que mais gosto na televisão é de novela. Acho a maior bobeira futebol, política, carnaval e show. Bobagem também reportagem, campanha contra a fome, contra o verde, contra a vida, contra-contras. Contra ou a favor? Sei lá, confundi tudo. Acho que é contra mesmo. Contra e não. Contra-mão. Ando sentindo dores nas pernas. Também! “Lata d’água na cabeça, lá vai Maria”. Sobe o morro, desce o morro e se cansa dessa dança. Filhos? Não sou boba, só dois. Cuspi fora uns quatro ou cinco. Provoquei. “Eu, confessor, me confesso a Deus, meu zeloso guardador, bendito sois vós, que olhe por mim”. Na novela das oito, Lidiane era babá do menino Carlos Rodrigues Magnânimo. Ela ensinou a criança a rezar. Tudo era grande na casa dos

Rodrigues Magnânimo. A casa, o carro, a mesa, o guarda-roupa, o tapete, tudo. O vestido de noiva da tia de Carlos Rodrigues vestia todo o caminho do altar. Atravessava de ponta a ponta o corredor de uma grande igreja. É tão bom ver novela. Não gosto de ver os crimes, roubos e nem noticiários de guerra. Novela me alivia, é a minha cachaça (EVARISTO, 2016, p. 101-102).

As jovens meninas da periferia se veem mães na adolescência. Ainda conservam o sonho do casamento e dos filhos, mas ele acontece rapidamente e, quando se dão conta, já são mães de família. Os sonhos são ‘abortados’ e a dura realidade é a luta diária para sobreviver. Por isso, o conto se chama “A gente combinamos de não morrer” (sem concordância verbal mesmo, o que Carneiro (2014) chamaria de “pretuguês”), porque é um pacto feito entre as personagens jovens que assistem a seus amigos morrerem, um por um, em plena flor da idade:

A casa de Neo caiu. Aprontou, dançou! Mais um, que não será o último, outros virão. Ele, Dorvi, Idago, Crispim, Antônia, Cleuza, Bernadete, Lidinha, Biunda, Neide, Adão e eu temos ou tínhamos (alguns já se foram) a mesma idade. Um ano e às vezes só meses variavam o tempo entre a data de nascimento de um e de outro. Alguns morreram também em datas bem próximas. Apalpo meu corpo, aqui estou eu. Entre as mulheres quase todas ficaram menstruadas juntas, pela primeira vez. Brincávamos que íamos misturar as nossas regras e selarmos uma irmandade com o nosso íntimo sangue. Os meninos não sei que juras fraternas fizeram. Ah, sei! Dorvi repetia sempre que entre eles havia o pacto de não morrer. [...] Ele que tinha um trato de viver fincado nessa fala desejo:

- A gente combinamos de não morrer.

- Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel. Vivo implicando com as novelas de minha mãe. Entretanto, sei que ela separa e separa com violência os dois mundos. Ela sabe que a verdade da telinha é da ficção. Minha mãe sempre costurou a vida

com fios de ferro. Tenho fome, outra fome. Meu leite jorra para o alimento do meu filho e de filhos alheios. Quero contagiar de esperança outras bocas. Lidinha e Biunda tiveram filhos também, meninas. Biunda tem o leite escasso, Lidinha trabalha o dia inteiro. Elas trazem as meninas para eu alimentar (EVARISTO, 2016, p. 107).

Dona Esterlinda identifica-se com a babá da novela, uma possível questão de representação, ou uma identificação imediata por ela e a babá terem a mesma cor de pele: “A babá Lidiane, da novela das oito, acabou sozinha. Não gostei do final. Assisti outra novela em que a babá casou com o filho do patrão. Bonito, tudo muito bonito. Chorei de emoção. Quando choro diante da novela, choro também por outras coisas...” (EVARISTO, 2016, p. 104-105).

Bica torna-se “ama de leite” das amigas. Um gesto solidário e fraternal, que vai manter as vidas seguras para as bebês e reforçará mais uma vez o pacto de não morrer. Na escravidão, as mulheres negras amamentavam os filhos da casa grande. Hoje os corpos negros precisam do leite da vida. Uma questão de escolha ou de necessidade? Bica reflete: “Eu sei que não morrer, nem sempre é viver. Deve haver outros caminhos, saídas mais amenas. Meu filho dorme” (EVARISTO, 2016, p. 109).

2 ÁGUAS DOCES, ÁGUAS SALGADAS

A água que ferve na panela, inodora, incolor, insípida para as bocas famintas. As lágrimas das mães que choram de desespero e alegria, misturando todos os sentimentos para disfarçar o medo para os filhos. O leite materno que vai transbordar abundantemente do peito de umas e que não vai descer do peito de outras, que não têm tempo nem saúde, para exercer suas maternagens. O sangue menstrual que inicia a vida adulta e que logo é interrompido por uma gravidez, muitas vezes, indesejada.

Há também outras águas, as masculinas. O companheiro de Bica, Dorvi, relata os prazeres que sentiu nas situações-limite, em que o esperma jorrava em meio aos tiroteios e receios:

[...] A morte às vezes tem um gosto de gozo? Ou o gozo tem gosto de morte? Não esqueço o gozo vivido no perigo de meu primeiro mortal trabalho, na minha primeira vez. [...] Naquele dia mandaram que eu fosse enfrentar também. Eu tinha treze anos. No meio do tiroteio, esporrei, gozei. E juro que não foi de medo, foi de prazer. Uma alegria tomava conta de meu corpo inteiro. Senti quando o meu pau cresceu ereto, firme, duro feito a arma que eu segurava nas mãos. Atirei, gozei, atirei, gozei... Gozei dor e alegria, feito outro momento que me aconteceu na infância. Eu estava com seis para sete anos e arranquei com as minhas próprias mãos, um dentinho de leite que dançava em minha boca. Minha mãe me chamou de homem. Cuspi sangue. Limpei a baba com as costas da mão, ainda tremendo um pouco, mas correspondi ao elogio. Eu era um homem. Tive um prazer intenso que brincou no meu corpo todo. Tive até um princípio de ereção (EVARISTO, 2016, p. 106-107).

A escrita de Evaristo também convoca os homens negros e invoca suas humanidades, que são sempre destituídas pelo corpo objeto sexual ou pela mão de obra barata. Esses homens têm pensamentos, sentimentos, sonhos e desejos. No conto “Ana Davenga”, as lágrimas do companheiro Davenga confundem-se com o prazer sexual:

[...] Um pouco que ela saía para buscar roupas no varal ou falar um tantinho com as amigas, quando voltava dava com ele, deitado na cama. Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em

lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e ela fosse a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia, pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem (EVARISTO, 2016, p. 23).

Quando as águas doces e salgadas se misturam, há o encontro do rio com o mar, onde tudo deságua. E quando a ausência das águas traz a sede, a fome, a doença, a escassez, não há o encontro, há o conflito. Quando a ausência do Estado deixa as comunidades periféricas no abandono, no esquecimento, a quem se deve recorrer? O crime é um estado paralelo que manda e desmanda nas comunidades. Quem não dá assistência, abre concorrência. O tráfico de drogas oferece dinheiro fácil e, ao mesmo tempo, tira as vidas dos soldados que não obedecem aos pequenos e grandes traficantes.

As personagens dos contos de Conceição Evaristo são negras. Quando a mulher negra é subjugada, o homem negro faz o papel que o machismo lhe ensinou. E quem oprime os dois? É o racismo estrutural e seus braços: as instituições, a polícia, a escola, as prisões.

Uma escritora descolonial como Evaristo vai deslocar o papel do 'Outro'. Para o colonialismo português estruturado na escravidão negra, o 'Outro' são os povos originários, os indígenas e os escravos africanos. Para esses mesmos povos, o 'Outro' é o homem branco, o 'Outro' é o europeu, o 'Outro' é o ocidental.

"Quem reivindica alteridade"? é o título do artigo da feminista e crítica pós-colonial indiana Gayatri Spivak (2019), que, em seu discurso, faz uma reflexão profunda sobre o papel dos pensadores 'descoloniais'. Ela atesta que eles estão reescreven-

do a história dos subalternos do mundo colonial, criando uma independência política e negociando narrativas, como fazem Conceição Evaristo e sua predecessora e influência literária, a escritora Carolina de Jesus, autora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*.

Spivak (2019) chama essas subjetividades de “coloniais diaspóricas” e ressalta que estão sempre correndo o risco de, em suas rupturas declaradas com o passado, construírem uma repetição, legitimando exatamente o que reivindicam combater. Como não há como fugir da repetição se a estrutura da sociedade não muda, resta-nos alterar as narrativas.

Essa repetição está marcada na galeria de personagens de *Olhos d'água* (2016): empregadas domésticas, lavadeiras, cozinheiras, faxineiras, donas-de-casa, mães solteiras, parteiras, mendigas, prostitutas, cafetinas, cafetões, pescadores, pedreiros, soldados do tráfico, pequenos traficantes, ladrões, assaltantes, moradores de rua, meninos de rua, presidiários, pedintes, vendedores de doces e flores, faxineiros, camelôs, crentes, bêbados, etc.

A divisão de classes racializada permanece desde a abolição da escravatura no Brasil. Os mesmos afazeres da senzala, agora assalariados; a mesma configuração dos territórios sem água, sem luz, esgoto, calçamento, saneamento. O ônibus lotado; o trem, idem. A esperança de uma vida melhor está nas preces das avós negras, que são os sonhos de liberdade das bisavós nascidas sob a lei do Ventre Livre. O passado é mais que um fantasma, é uma aparição.

Spivak também escreveu o livro *Pode o subalterno falar?* (2010), no qual conclui que a subalternidade, hoje, consegue falar e/ou escrever, mas não é escutada! Spivak, assim como Maria Lugones, é uma feminista pós-colonial e interseccional. Spivak se debruçou sobre a mulher indiana, Lugones sobre as mulheres de cor, as indígenas e as negras. Assim também são as outras intelectuais trazidas neste ensaio: Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro e Lélia Gonzales.

Gayatri Spivak enfatiza que, como mulheres engajadas em denunciar o racismo no feminismo pós-colonial, precisamos encontrar esse “lugar de escuta”, nossos interlocutores: “Nosso objetivo é fazer com que as pessoas estejam prontas para ouvir” (SPIVAK, 2019, p. 261). E essa escuta acontece prioritariamente na sala de aula:

[...] E apesar de seu modo indireto, de ser enlouquecedoramente devagar, e de sempre se correr o risco da demagogia e da coerção misturado com a crédula vaidade com os interesses de classe do professor e do aluno, é ainda apenas a educação institucionalizada nas ciências humanas que pode fazer com que, a longo prazo e coletivamente, as pessoas queiram escutar. [...] Portanto, proponho o estabelecimento e restabelecimento persistentes, a repetida consolidação do não feito, de uma estratégia de educação e pedagogia de sala de aula preocupada com soluções provisórias para oposições como secular e não secular, nacional e subalterno, nacional e internacional, cultural e sociopolítico, por meio da provocação de sua cumplicidade (SPIVAK, 2019, p. 261).

As escritoras negras e suas literaturas trazem para os currículos as vozes divergentes da “história única”. As vozes da categoria que está na base da pirâmide social: negra e mulher. Mas não existe uma única voz divergente. São vozes, no plural, no coletivo. São as personagens Ana Davenga, Dona Esterlinda, Bica, Duzu, Maria, Natalina, Luamanda, Cida e Zaíta, de *Olhos d'água* (2016).

Gayatri Spivak (2019) está preocupada com a questão da apropriação da “história alternativa” e afirma que, pela sua vivência, “as narrativas históricas são negociadas” (SPIVAK, 2019, p. 251). Ela e Conceição Evaristo tiveram acesso à educação formal, mas “produzem narrativas e explicações históricas, transformando o socius”.

Escrever e ler, nesse sentido mais amplo, marcam duas posições diferentes em relação à “oscilante e múltipla for-

ma do ser”. A escritura é uma posição em que a ausência do autor na trama é estruturalmente necessária. A leitura é uma posição em que eu (ou um grupo de “nós” com quem partilho um rótulo identificatório) faço dessa anônima trama a minha própria, encontrando nela uma garantia de minha existência como eu mesmo, uma de nós. Entre as duas posições, há deslocamentos e consolidações, uma disjunção para conjugar um eu representativo. (Até a solidão é estruturada pela representação dos outros ausentes) (SPIVAK, 2019, p. 252).

Na obra de Conceição Evaristo, as personagens brancas não têm nome proposadamente. Uma escolha que os escritores brancos sempre fizeram com relação às personagens negras, sem nome, sem família, sem um destino feliz. Personagens negras sempre foram estereotipadas pelos escritores brancos, objetificadas, e ausentes da maioria dos livros da literatura brasileira.

Quando eu digo que encontro minhas iguais na literatura de Evaristo, eu afirmo que, sim, nós existimos. Nós, mulheres negras, somos escritoras, intelectuais, seres humanos completos nas nossas incompletudes. E as mulheres brancas também compartilham com as mulheres negras a condenação do gênero feminino. Elas também são convocadas pelo texto de Conceição. Todas nascemos nas águas de um ventre.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, S. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p.271-289.

_____. **Lélia Gonzalez: o feminismo negro no palco da história**. Brasília: Abravídeo, 2014.

EVARISTO, C. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

_____. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

FRANÇA, P. H. A autora do ano. **Marie Claire**, Rio de Janeiro, n. 344, p. 58-63, nov., 2019.

GUIMARÃES, J. **Conceição Evaristo**: “Não leiam só minha biografia. Leiam meus textos”. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/11/20/conceicao-evaristo-nao-leiam-so-minha-biografia-leiam-meus-textos>. Acesso em 24 fev. 2020.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014.

MIGNOLO, W. **Histórias Locais/Projetos Globais**: colonialidades, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

POR DENTRO da África. **“O perigo de uma história única”, por Chimamanda Adichie**. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/o-perigo-de-uma-historia-unica-por-chimamanda-adichie>. Acesso em 27 mar. 2018.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 227-278.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SCHMIDT, S. P. Os desafios da representação: poéticas e políticas de leitura descolonial. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 24, p. 229-239, dez. 2013.

SILVA, Luiz (Cutí). **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SPIVAK, G. C. Quem reivindica alteridade? In: HOLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 251-268.

_____. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 94-125.

Mulheres além do espaço doméstico no século XX

Camila Nascimento Cardozo¹⁴³

“No olhar das pessoas, no andar ondulante, no passo firme ou arrastado; na gritaria e tumulto; nas carroças, automóveis, ônibus, furgões, homens-cartaz gingando e arrastando os pés; nas bandas e realejos; na marcha, no refrão e na estranha cantoria aguda de algum avião lá em cima estava o que ela amava: a vida, Londres, este momento de junho.”

Virginia Woolf, **Mrs. Dalloway** (2012)

1 COMEÇANDO UMA NOVA JORNADA, PASSEANDO PELAS LETRAS

Com a transformação das cidades e do estilo de vida urbano, na Modernidade Europeia, em meados do século XIX, o espaço público tornou-se tema recorrente na literatura escrita por homens. Na Paris do século XIX, segundo Walter Benjamin (2004), muitas descrições fisiológicas foram produzidas acerca da cidade. Foi nesse período que a perspectiva do *flâneur* rendeu uma vasta produção literária. O *flâneur* é uma figura na multidão a andar e observar a vida das cidades, o ritmo acelerado pelo capitalismo, a boemia, as outras figuras que as povoam, como o trapeiro e a prostituta. É geralmente um homem das letras que tem o privilégio de circular por todos os espaços da cidade, entre os marginais bem como entre a burguesia, e registrá-la segundo suas impressões subjetivas. “A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto” (BENJAMIN, 2004, p. 34). Quando se trata do imaginário coletivo sobre a vida e a paisagem urbana, conhecemos as cidades na Modernidade pelos relatos deste homem na multidão, *voyeur* da paisagem, tendo por seu mais ilustre representante o poeta Charles Baudelaire, que perambula as passagens nas galerias de Paris, permanecendo mais tempo pelas ruas do

143 Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: camila.cardozo@ufrgs.br

que no ambiente doméstico. “Nesse mundo o *flâneur* está em casa; é graças a ele ‘essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo’” (BENJAMIN, 2004, p. 35).

Às mulheres é reservado o ambiente privado de seus lares, ao menos até meados do século XX, quando passam a consumir as mercadorias comercializadas nas lojas de departamento – as mesmas que, para Benjamin, põem fim à atividade do homem *flâneur*. Ainda com limitações, proibidas de percorrerem determinados pontos das cidades, elas passam a olhar as vitrines, as fachadas, a circulação de transeuntes e automóveis, exercitando a contemplação antes restrita aos homens. Por outro lado, tornam-se também objetos do olhar masculino, impossibilitadas de passarem despercebidas como os homens que exercitam a *flânerie*. Isto não significa dizer que uma mulher não poderia se tornar uma *flâneuse*, embora se acredite que tal atividade seja exclusivamente masculina; significa que naquele período a mulher ainda não poderia exercê-la exatamente do mesmo modo que os homens faziam, mas já se encaminhava gradualmente para a possibilidade de transitar desacompanhada, observando a paisagem urbana.

O presente trabalho é uma proposta semelhante à experiência desses transeuntes pelas cidades. Aqui, faremos um passeio por histórias reais e ficcionais de mulheres que não se contentaram com o pequeno mundo de seus lares e buscaram a liberdade da vida urbana no século XX, que se aventuraram por territórios que antes eram exclusivamente masculinos, como a ocupação de lugares públicos, a produção cultural e a visibilidade acadêmica. Coletaremos elementos que de alguma forma aproximam essas mulheres dos *flâneurs*, ou até mesmo que as caracterizem como *flâneuses*. Afinal, por que não poderiam as mulheres, ao seu modo, flunar por espaços e linguagens?

2 A INSERÇÃO DAS MULHERES NOS ESPAÇOS PÚBLICOS, NA FICÇÃO

As personagens de Virginia Woolf retratam a tentativa das mulheres de exercer o direito à liberdade de explorar o mundo exterior ao lar. Em *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2012), por exemplo, a personagem Clarissa Dalloway, casada, encarregada de gerenciar o funcionamento do espaço doméstico, enquanto ocupa os espaços não domésticos, aprecia a cidade de Londres e o que ela pode oferecer a uma mulher casada, de boa família, naquele contexto histórico – o livro foi publicado originalmente no ano de 1928. Sua filha, Elizabeth Dalloway, dá indícios de ser uma futura *flâneuse*, que ultrapassará certos limites ainda impostos à mãe. Elizabeth sonha com uma carreira, indo ao encontro do que Woolf defende no ensaio *Profissões para Mulheres* (2012): a necessidade de matar o “anjo do lar”, seja para se tornar uma escritora, o que também é coerente com a ideia sustentada em *Um Teto Todo Seu* (WOOLF, 2014) ou para exercer outra profissão, para além do espaço delimitado pelas paredes da residência, como deseja a personagem.

Citar *Um Teto Todo Seu* pode soar estranho quando falamos da ocupação do espaço público, porém em sua tese, Woolf argumenta que, para que as mulheres consigam se dedicar à escrita de ficção – e por que não incluímos toda a forma de produção intelectual? – é necessário que elas usufruam das mesmas condições dos escritores homens, com espaço, tempo e privacidade para escrever. Faz-se necessário ainda algum nível de recursos materiais para obter conforto e autonomia suficientes para se concentrar nessa atividade, que demanda leitura, estudo, contemplação, criatividade e esforço intelectual. O *flâneur* pode se sentir em casa no espaço urbano, conforme Benjamin sustenta, mas é no espaço privativo que ele produz literatura a partir das vivências cidadinas. A casa não é ambiente de aprisionamento do homem, nem de trabalho doméstico; é o espaço de descanso onde a criatividade pode ser

direcionada para a escrita. A casa é o espaço do imaginário, para Bachelard (1964), em que cada cômodo e item mobiliário possui um conjunto de significados possíveis, e o quarto é o espaço da introspecção e da memória na ficção de Proust (2006).

Subverter a regra da restrição ao espaço doméstico implica, em alguma medida, em romper com alguns padrões de feminilidade. Para desfrutar da liberdade de andar pelas ruas à noite, em *Orlando* (WOOLF, 2011), a personagem Lady Orlando, que até os trinta anos de idade havia experimentado a vida dos homens e, então, tornou-se mulher, não poderia ser vista com seus trajes femininos. A personagem, que conhece as realidades de ambos os sexos e que atravessa séculos e acompanha a História da Inglaterra e suas transformações de perto, recorda-se com nostalgia da liberdade masculina, embora exerça alguma autocrítica a certos comportamentos daqueles tempos enquanto homem. O fato é que Lady Orlando tece críticas a ambos os gêneros. Janice Mouton (2001) nota que, fora do mundo ficcional, a poeta George Sand já havia experimentado no século XIX a *flânerie* restrita aos homens. Para tanto, foi necessário trajar roupas masculinas. A pesquisadora defende que no filme de Agnès Varda, *Cléo das 5 às 7* (1962), a protagonista passa por uma transformação, renunciada por uma taróloga, na medida em que passeia pela cidade de Paris e passa a se desvencilhar da vaidade com relação à aparência, abrindo mão de maquiagem, penteado e roupas que a tornem mais atraente e feminina, de acordo com os critérios sociais vigentes naquele tempo e lugar:

Quando a câmera volta à sala, foca em uma Cléo diferente. Ela assinala essa diferença visualmente, ao arrancar a peruca e o robe de penas e vestir um vestido preto simples. Quando ela avança pela rua, a sua expressão nos diz que ela se recusa a envolver-se no disfarce do espetáculo feminino e está assumindo um novo papel de participante observadora na cidade (MOUTON, 2001, p. 6).¹⁴⁴

144 No original: "When the camera returns to the room, it focuses on a different

Cléo abre mão do hábito de se “mascarar” em sua feminilidade e presta atenção no mundo exterior a si mesma, além de não mais se esconder por trás da bela aparência. Em tempo, falando sobre mulheres que ocupam espaços dominados por homens, é importante ressaltar que o filme citado foi dirigido por uma cineasta da *Nouvelle Vague* francesa, única mulher destacada quando se trata desse movimento cinematográfico.



Figura 1. Corinne Marchand em Cléo das 5 às 7

Cléo personifica um elemento problemático no âmbito da aparência de feminilidade, ou na performance do feminino, nos termos de Judith Butler (2019). Trata-se da condição das mulheres de se verem obrigadas a escolher entre dois únicos caminhos possíveis: a ocultação da vaidade e da beleza em busca de respeito, ou então a valorização estética dos corpos segundo certos paradigmas e, em contrapartida, os assédios de ordem moral e sexual. Este tema ainda hoje suscita debates,

Clio. She signals this difference visually by tearing off her wig and feathered robe and donning a simple black dress. When she enters the street, her expression tells us she refuses to engage in the masquerade of feminine spectacle and is taking on a new role of participant observer in the city” (MOUTON, 2001, p.6). Tradução nossa.

visto que o machismo estrutural ainda possibilita que se manifestem opiniões sobre as roupas e os corpos das mulheres. A depender de como nos apresentamos socialmente, recebemos a culpa pelos riscos que corremos, quase um século após a conquista tímida desses espaços pelas personagens criadas por Virginia Woolf, nas páginas de *Mrs. Dalloway*. Nós, mulheres, ainda hoje ao ocuparmos os espaços públicos, não estamos seguras.

Não cabe afirmar, no entanto, que o ambiente doméstico seja seguro para todas, como podemos perceber pelos casos de feminicídio apresentados em noticiários, ou pelos altos índices de violência doméstica apontados em pesquisas estatísticas. Isto sem mencionar outras formas de violência, por exemplo, o abuso sexual e psicológico praticado por parceiros, familiares ou pessoas próximas às famílias das vítimas. Levando em consideração os dois aspectos citados, a questão da segurança não é razão para que nós, mulheres, permaneçamos em casa conformadas, com a ilusão de estarmos protegidas. Ao contrário, é motivo para reivindicarmos o respeito a direitos básicos tanto nos lares quanto nas ruas, tais como a vida, a liberdade e a segurança, que, no Brasil, são respaldados pelo Artigo 5º da Constituição Federal (1988), entre outros direitos previstos neste e em demais documentos jurídicos – muitas vezes violados, infelizmente.

3 UMA ESCRITORA TRANSEUNTE

No intervalo entre o surgimento das *flâneuses* iniciantes na literatura de Virginia Woolf e da *flâneuse* cinematográfica de Varda, nos anos 1960, Anaïs Nin teve a oportunidade de explorar não só as cidades, mas também sua vida noturna, circulando pelos espaços frequentados por artistas, escritores e intelectuais, pelas ruas, os cafés, as festas e até mesmo os *cabarets* na França do anos 30 e, a partir da década seguinte, nos Estados Unidos. Nestas aventuras, Anaïs Nin ouviu e presenciou

muitas histórias antes impensáveis para uma mulher casada e em boa posição social. Um novo mundo se apresentava para a escritora, boa ouvinte e aprendiz disposta a viver experiências, isso se refletia não só nos diários, mas também em sua escrita ficcional.

3.1 Transitando pelas artes

Desenhando, dançando flamenco, posando profissionalmente para artistas a partir dos dezesseis anos, atuando e colaborando na realização de filmes experimentais e, principalmente, manifestando seu amor pelas artes na escrita, Anaïs Nin circulava pelo meio artístico desde a infância, cercada por músicos no seio familiar, fez da arte o sentido de toda sua vida. Contudo, não desfrutava de tanta notoriedade quanto os artistas e intelectuais com quem conviveu e contribuiu, ora com seu próprio trabalho, ora com recursos financeiros. Nos diários e na biografia de Anaïs Nin (BAIR, 1996) há registros de que ela foi amiga e colaboradora de vanguardistas, psicanalistas, escritores (marginais ou de prestígio), mas seu trabalho começou a obter maior alcance somente a partir de meados da década de 1960, com a procura pela produção literária de mulheres nos espaços acadêmicos dos Estados Unidos, decorrente do movimento que ficou conhecido como Segunda Onda Feminista. Anaïs e seu primeiro marido, Hugh Guiller, que trabalhava em um banco, auxiliaram Henry Miller em algumas de suas publicações literárias e até mesmo no sustento do escritor e sua esposa, June Mansfield. Miller conheceu o sucesso enquanto escritor muitos anos antes de Nin. Ela era lembrada, por sua vez, apenas por ser amiga de Miller e outras personalidades.

Muitos dos filmes em que trabalhou foram realizações de Hugh Guiller, assinado pelo pseudônimo Ian Hugo, por exemplo, *Bells of Atlantis* (1952), com poema homônimo recitado pela autora, extraído do livro *House of Incest* (Nin, 1958), publicado

originalmente em 1936. Nin também atuou em filmes como *Ritual in Transfigured Time*, de Maya Deren (1946), e *Inauguration of the Pleasure Dome*, de Kenneth Anger (1954). O nome de Maya Deren merece destaque neste trabalho, sendo uma das raras mulheres lembradas na história da produção audiovisual estadunidense, devido à sua contribuição para o cinema de vanguarda nos anos 40 (KAPLAN, 1995).



Figura 2. Anais em cena do filme *Ritual in Transfigured Time*

Quanto ao impacto da Segunda Onda Feminista na carreira da escritora, nos Estados Unidos esse movimento ocorreu juntamente com a contracultura, em oposição à Guerra do Vietnã, e a Revolução Sexual, nos anos 60, influenciando em transformações sociais importantes, tais como o uso da pílula anticoncepcional e as primeiras discussões sobre questões de gênero, e não apenas sexo masculino e feminino. Na esteira destes acontecimentos, Anais Nin conheceu a obra de Simone de Beauvoir, e a comunidade acadêmica, a obra de Nin. A tendência daquele período era valorizar as mulheres e o que

elas tinham a dizer, uma busca que ainda continua no meio acadêmico, por um grupo muito pequeno se comparado à vasta produção de trabalhos acadêmicos acerca da literatura produzida por homens já há muito consagrados. Podemos dizer que, até então, Anaïs Nin era a ‘mulher na multidão’ formada por figuras importantes para o cenário cultural europeu e estadunidense, passando despercebida por muito tempo. A partir da segunda metade da década, ela passa a fazer leituras e participar de eventos em universidades. Foi também graças aos movimentos feministas dessa época que Virginia Woolf, escritora inglesa do início do século XX (período do Modernismo e das Vanguardas Europeias), integrante do Bloomsbury Group, conquistou maior visibilidade e reconhecimento, sendo lembrada até hoje e fazendo parte do cânone ocidental.

3.2 Transitando por temas sociais: caminhos espinhosos

Além de vagar por diversas linguagens artísticas, Anaïs Nin coletou dados das figuras que compunham a sociedade e suas margens, fazendo botânica em espaços internos, mas não domésticos: os hotéis, salões, estúdios... Seus contos eróticos revelam descrições sobre estes cenários, sobre os jogos de sedução, quais técnicas de beleza as mulheres utilizavam, como era o comportamento sexual das virgens e também das prostitutas, dos casados e dos amantes. Anaïs Nin oferece histórias que percorrem a diversidade de possibilidades eróticas que só uma mulher transgressora da norma, que extrapola os limites do comportamento aprendido no lar (e o limite físico imposto pelas paredes), poderia dar a ver em suas narrativas.

Pelos contos desta escritora, é possível obtermos um panorama não só da vida romântica dos casais, da beleza do amor erótico, mas também dos horrores da violência, dos fetiches bizarros e mórbidos, das frustrações sexuais e das manipulações psicológicas entre seus personagens. Nem sempre os contos de Anaïs Nin imprimem efeito erótico, podendo causar, inclusive,

repulsa. Na atual cultura do cancelamento, não é difícil imaginar que sua imagem dificilmente permaneceria incólume. A leitora ou leitor desavisado poderá ter uma percepção negativa pelas descrições minuciosas em “The Hungarian Adventurer” (NIN, 1977, p.3-10), por exemplo, um conto sobre pedofilia. Em “Mathilde” (NIN, 1977, p.11-22), a violência se manifesta pelo fetiche de mutilação genital prestes a culminar em feminicídio.

Embora estes exemplos, escritos a pedido de um cliente, provoquem profundo mal-estar, seria leviano afirmar que a autora tenha feito apologia a essas práticas criminosas. Primeiramente porque em nenhum momento ela defende os personagens, tampouco os narradores o fazem. Ademais, ao escrever na ficção sobre problemas que pertencem ao mundo real, ela traz à luz assuntos que, se não forem debatidos, se fingirmos não saber que existem, jamais serão solucionados. No caso da pedofilia, a escritora pode não ter narrado a própria experiência naqueles contos, mas ela foi vítima dessa violência. Qual o propósito de escrever sobre esse tema, então? Teria uma função terapêutica? Seria uma forma de denúncia?

No prefácio do livro onde estão reunidos os contos supracitados, a autora confessa ter exagerado em algumas passagens em gesto de protesto contra algumas exigências do cliente. Ao escrever contos tão perturbadores, mesmo sem pretensão de fazer crítica social, acessou na memória problemas coletivos e os trouxe para o consciente. Se relacionarmos o fazer literário com a atividade da *flânerie*, podemos considerar que Anaïs Nin registrou em palavras as imagens e os ruídos captados pelo caminho, como quando o pedestre presencia a violência urbana, a miséria dos excluídos do sistema capitalista e a sujeira nas ruas.

4 TRANSPOSIÇÃO DAS DESCOBERTAS PARA A FICÇÃO

4.1 Um pouco da autora nas personagens

As descobertas de Anaïs Nin em suas andanças pelo mundo das artes, das cidades modernas e do erotismo se engendram nos contos reunidos em *Erotica* e em muitas outras publicações. Em “A Model” (NIN, 1979, p.61-89), a narradora-personagem inicia o relato do começo de sua vida profissional contando como sua mãe a educou conforme suas “ideias europeias sobre garotas jovens” (1979, p.63, tradução livre): “Eu tinha dezesseis anos. Nunca havia saído sozinha com homens. Nunca havia lido qualquer coisa para além de novelas literárias e, por opção, nunca fui como as garotas da minha idade. Eu era o que você poderia chamar de uma pessoa acobertada (...)” (NIN, 1979, p. 63)¹⁴⁵. A personagem fala sobre a elegância nas roupas, nos gestos, na educação pelos livros e na polidez ao tratar com os demais, mas também sobre as limitações por que passava uma moça educada nos moldes de uma família conservadora, limitações simbolizadas pelo espaço da casa da família.

A realidade da garota começa a se transformar quando, ao contrário da vontade da mãe, ela decide arrumar um emprego. Para seu plano dar certo, ela evitou comunicar sua decisão à mãe ou qualquer outra pessoa, de modo que ninguém poderia fazer qualquer coisa para lhe impedir. “Eu raramente ia à Nova York sozinha. Agora eu caminho pelas ruas respondendo a todo tipo de publicidade” (NIN, 1979, p. 64)¹⁴⁶. Após um período de procura de emprego e frustração por não se adequar às vagas para as quais se candidatou, a jovem finalmente encontra um trabalho como modelo para um clube de artistas.

145 No original: “I was sixteen. I had never gone out alone with men. I had never read anything but literary novels, and by choice I never was like girls of my age. I was what you would call a sheltered person (...)” (NIN, 1979, p.63). Tradução nossa.

146 No original: “I had rarely gone to New York alone. Now I walked the streets, answering all kinds of advertisements” (NIN, 1979, p.64). Tradução nossa.

Então, a novata descreve aquele ambiente, a movimentação, o clima festivo, as outras modelos, os artistas. Ela observa o novo universo que se apresenta como o *flâneur* observa a vida das ruas, então conta sua própria história e as histórias coletadas naquele ambiente, ouvindo as experiências de pessoas que fazem parte de seu novo círculo social. A garota inocente descobre uma variedade de práticas e fantasias eróticas, a pintura de nus, a própria nudez enquanto objeto do olhar do outro. Ela não é uma típica *flâneuse*, entretanto sua narrativa oferece a nós, leitoras e leitores, um passeio pela vida dos artistas em Nova York, no âmbito do trabalho e também das festas e da sexualidade.

Mulheres que anseiam por descobertas, ou que despertam involuntariamente para uma realidade maior que a vida doméstica burguesa pode oferecer são temas recorrentes nos contos de Anaïs Nin, seja na cidade ou em uma viagem temporária para fora da vida urbana. A trama do conto “Elena” (NIN, 1977, p.84-148) se passa em uma dessas viagens, e no início temos indício de que a personagem principal, que vive na cidade, está em busca de uma grande experiência, de romance. Enquanto espera o trem, ela observa os passantes e cria fantasias sobre os homens que cruzam seu caminho, pensando sobre aqueles que deixou partirem, enquanto ainda espera pela chegada de “*Le merveilleux*” (NIN, 1977, p.85), uma expectativa que carrega consigo em cada festa, café, teatro, nos ambientes disponíveis para entretenimento na cidade.

4.2 Personagens às margens

Os contos de Anaïs Nin, porém, não se limitam a estas experiências de participantes adequados à sociedade, eles se estendem àquelas personagens excluídas, colocadas à margem, aquelas personagens que em outros tempos só eram presentes como objeto do olhar do *flâneur*. Conforme vimos anteriormente, a autora abordou temas delicados, como a violência e pedofilia. Escreveu ainda sobre figuras que nunca foram acei-

tas, não por cometer atrocidades, mas por preconceitos enraizados em nossa civilização.

Ainda com um distanciamento grande da prostituta e da lésbica, estas personagens são apresentadas por narrativas em terceira pessoa, ou por um outro personagem que interage com estas figuras. Mesmo assim, a inserção destas personagens nas histórias demonstra algum nível de conhecimento da autora sobre elas, como observadora, podemos constatar isso em contos como “The Basque and Bijou” (NIN, 1977, p.149-187), que acompanha a jornada de um pintor basco em busca de prazer sexual, em um bordel, que o leva ao encontro de uma garota, Bijou. Também é o caso de “Artists and Models” (NIN, 1977, p.35-57), que reúne fragmentos de histórias de artistas emolduradas por uma outra narrativa, dentre elas a história de Mafouka, personagem artista que desperta curiosidade, uma vez que o narrador tem dificuldade de identificar se se trata de um homem ou de uma mulher, em uma sociedade organizada em binarismo de gênero. Mafouka tem uma anatomia diferente do que se espera dentro deste padrão binário e combina características atribuídas ao feminino e ao masculino em seu corpo.

Mafouka não performa esses gêneros fixos, mas uma terceira possibilidade, além de viver com duas mulheres cisgênero na mesma casa, havendo uma vida amorosa entre todas elas. Embora não houvesse ainda o conceito de gênero (o conto foi escrito nos anos 40), podemos falar em performance, já que, quando perguntam se Mafouka é homem ou mulher, a personagem responde que é artista. Feminino e masculino são manifestações de alma que, no conto, se materializam num mesmo corpo intersexual (naquele contexto chamado “hermafrodita”).

5 SOBRE PERCORRER CAMINHOS PELA PRODUÇÃO DE AUTORAS MULHERES

Poderíamos contemplar inúmeros fragmentos de narrativas de Anaïs Nin demonstrando como seu repertório é amplo

a respeito da vida boêmia, ou analisar a produção de Virginia Woolf personagem a personagem, ensaio a ensaio, para demonstrar o quanto o século XX foi um período importante na conquista de outros espaços pelas mulheres, que antes eram os “anjos do lar”. Poderíamos trazer, além de Cléo, outras personagens do cinema de Varda, como Sandrine, uma jovem *hippie* percorrendo cidades e paisagens francesas em *Sem Teto Nem Lei* (1985). Varda, a diretora mulher da Nouvelle Vague francesa, explorando o mundo exterior aos lares das famílias tradicionais. O mais importante, porém, é demonstrar que pode existir a mulher *flâneuse*, com diferenças próprias do gênero de acordo com as possibilidades em uma sociedade que ainda privilegia os homens. E se alguns acadêmicos acreditam que não existe, por não haver o exato perfil feminino correspondente ao *flâneur*, ao menos alguns elementos da *flânerie* já se fazem presentes há gerações entre as autoras.

Se não é possível gozar plenamente do direito de vagar livremente pelas ruas, ao menos existe a busca por esse direito, uma reivindicação que se dá tanto pela criação de personagens livres, quanto pelo manifesto a favor dos direitos das mulheres e, aqui no mundo não ficcional do século XXI, a reivindicação pela segurança para andarmos nas ruas, sem medo e sem culpa. Conseguimos olhar para a trajetória percorrida até o presente, agradecendo às nossas antecessoras e assumindo o compromisso de continuar caminhando, procurando avançar a partir do caminho já desbravado por elas e os que nós trilhamos desde nossas diferentes origens, como estudantes, profissionais, leitoras e espectadoras, caminhos que nos trouxeram até o legado de cada uma dessas mulheres. E, inspiradas por mulheres que conquistaram um lugar em carreiras artísticas, criativas, encontramos motivação para ocupar espaço também no âmbito profissional, seja na literatura, no cinema ou na universidade, onde quisermos.

Cada leitora e leitor, enquanto apreciamos as obras destas mulheres, podemos encontrar os elementos que mais afetam

nossas subjetividades enquanto vagamos pela leitura, tornando-nos nós mesmos *flâneuses* e *flâneurs* por outro tempo, outro lugar, e coletamos informações que trazem questionamentos para o nosso próprio cotidiano. O que vem mudando em nossa sociedade e o que ainda precisa mudar? Quais direitos ainda precisamos conquistar? Por onde podemos ou não transitar e por quê? Estas questões nos movem para continuarmos expandindo nosso território, ampliando horizontes e atravessando os limites até então aparentemente intransponíveis.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **The poetics of space**. New York: Orion Press, 1964. Tradução de Maria Jolas.

BAIR, D. **Anais Nin**: a biography. Nova York: Penguin Books, 1996.

BELLS of Atlantis. Dirigido por Ian Hugo. Produzido por Ian Hugo. Estados Unidos, 1952. 12min., son., color.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: Brasília (DF): Senado Federal; 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em 16 ago. 2020.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

CLÉO das 5 às 7. Dirigido por Agnès Varda. Produzido por Georges de Bearegard; Carlo Ponti. França; Itália, 1962. 90min., son., p&b.

INAUGURATION of the pleasure dome. Dirigido por Kenneth Anger. Produzido por Kenneth Anger. Estados Unidos, 1954. 38min., son., color.

KAPLAN, E. A. As vanguardas na Europa e nos EUA. In: **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. Tradução de Helen Márcia Potter Pessoa, p.125-132.

MOUTON, J. **From feminine masquerade to flâneuse**: Agnès Varda's Cléo in the city. In: *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 2 (Winter, 2001), pp. 3-16. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1225840>. Acesso em 09 fev. 2020.

NIN, A. **Erotica**: delta of venus. New York: Harcourt Brace, 1977.

_____. **Erotica**: little birds. New York: Harcourt Brace, 1979.

_____. **House of incest**. Athens: Swallow Press, 1958.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. São Paulo: Globo, 2006. Tradução de Mário Quintana.

RITUAL in transfigured time. Dirigido por Maya Deren. Produzido por Maya Deren. Estados Unidos, 1946. 5min., mudo, p&b.

SEM teto nem lei. Dirigido por Agnès Varda. Produzido por Oury Milshtein. França, 1985. 105min., son., color.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Porto Alegre: L&PM, 2012. Tradução de Denise Bottmann.

_____. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. Tradução de Laura Alves.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2012. Tradução de Denise Bottmann.

_____. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014. Tradução de Bia Nunes de Sousa; Glauco Mattoso.

Narrar de dentro do vórtice ou modos de pensar o desaparecimento: escrita e memória em Elena Ferrante

Helena Pillar Kessler¹⁴⁷

Escrever de verdade é falar do fundo do ventre materno.

Elena Ferrante, **Dias de abandono** (2016)

1 AUSÊNCIA E DESAPARECIMENTO

Elena Ferrante é uma autora italiana que tem se destacado internacionalmente pelo sucesso tanto do público leitor quanto da crítica literária. Foi premiada na Itália desde seu romance de estreia, em 1992 e, a partir de 2015, passou a ser traduzida e publicada no Brasil. É conhecida principalmente pela chamada “Tetralogia Napolitana”, série de livros em que narra a história da amizade entre duas mulheres, composta pelos títulos *A amiga genial*, *História do novo sobrenome*, *História de quem foge e de quem fica* e *História da menina perdida*. Além destes livros, é autora também dos romances *Um amor incômodo*, *Dias de abandono* e *A filha perdida*, e do infantil *Uma noite na praia*. Publicou também uma coletânea de ensaios, correspondências e entrevistas intitulada *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, em que discute questões presentes em sua obra e compartilha algumas de suas referências bibliográficas e metodológicas. Em 2019, publicou *A vida mentirosa dos adultos*, com previsão de lançamento em setembro de 2020 no Brasil.

Ferrante nos apresenta uma escrita complexa, em romances que mostram narradoras mulheres que contam suas histórias a partir da relação com outras mulheres. São mulheres que desaparecem sem deixar vestígios, que morrem em cir-

147 Psicóloga, psicanalista, doutoranda em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Psicanálise—Clínica e Cultura, pela mesma IES. E-mail: helenapkessler@gmail.com

ções em que algo conhecido e minimamente estável de repente se rompe, obrigando as protagonistas a descobrirem e a inventarem caminhos narrativos para dar conta de uma experiência de crise - que ainda não possui palavras próprias.

Eu narro experiências comuns, feridas comuns, e meu maior tormento - mas não o único - é encontrar uma tonalidade de escrita capaz de tirar, uma camada após a outra, a gaze que cobre a ferida e chegar à sua verdadeira história. Quanto mais a ferida me parece escondida por mil estereótipos, pelas ficções que os próprios personagens alinhavaram para ocultá-las - resumindo, quanto mais a ferida se mostra refratária à narrativa - mais eu insisto (FERRANTE, 2017a, p. 330).

O amplo sucesso de seus romances junto ao público leitor evidencia que há algo de instigante naquilo que Elena Ferrante se propõe a contar e no modo que escolhe para nos transmiti-lo. A autora parece oferecer uma superfície narrativa para algumas das vicissitudes de se viver reconhecida como mulher na cultura ocidental, inaugurando uma nova forma de narração sobre essa experiência. Em sua escrita, Ferrante parece querer fugir dos terrenos já mapeados. Embora assuma utilizar referências do campo da psicanálise, dos estudos clássicos, de teóricas feministas, preocupa-se em fugir de um certo “modo correto” de narrar. Ao contrário, propõe-se a narrar os “pontos de incoerências”, distanciando-se das fórmulas prontas ou dos discursos panfletários.

Nesse sentido, o movimento que Ferrante faz com o cânone se parece um pouco com a tarefa que a poeta e teórica feminista Adrienne Rich (1972) defende como uma re-visão e releitura de um texto clássico, desde uma posição crítica, a fim de perceber quais imagens “da mulher” já foram escritas. Imagens essas, tradicionalmente escritas por homens, que deixam de fora outras nuances que estão para além dos tradicionais lugares da mãe e da musa. Assim, entende, também, a criação literária de autoria de mulheres como uma forma de re-escrita da história e do lugar da mulher dentro de uma tradição.

Além disso, poderíamos tomar Ferrante como uma escritora imbuída da tarefa de narrar uma história que transgrida a história oficial, algo que nos faz lembrar a proposição de Walter Benjamin (1940/2012) acerca da necessidade de poder contar a história dos vencidos – ou, melhor dizendo, *das vencidas*.

Meu pai não suportava que ela risse. Achava a risada dela de uma sonoridade impessoal, visivelmente falsa. [...] Para ele, aquela risada parecia açúcar espalhado de propósito para humilhá-lo. Na realidade, Amalia só procurava dar voz às mulheres de aparência feliz fotografadas ou desenhadas nos cartazes e revistas dos anos quarenta: boca larga pintada, todos os dentes cintilantes, olhar vivaz. Era assim que imaginava ser, e dera a si mesma a risada adequada. Deve ter sido difícil para ela escolher o riso, as vozes, os gestos que o marido podia tolerar. Nunca era possível saber o que era permitido ou não. Alguém passa na rua e olha para você. Uma frase jocosa. Um sentimento irrefletido. E aí alguém tocava a campainha. E aí entregavam-lhe rosas. E aí ela não as recusava. Ria, isso sim, e escolhia um vaso de vidro azul, e as arrumava no recipiente repleto de água. [...] Depois meu pai se dava conta e destruía tudo. Tentava destruí-la também, mas conseguia se conter sempre a um passo do massacre. De qualquer maneira, o sangue era testemunha de sua intenção (FERRANTE, 2017b, p. 122-123).

Para contar tais histórias, essa autora nos apresenta um nome sem um rosto: “Elena Ferrante” é como se chama o pseudônimo de uma escritora que escolheu permanecer ausente desde sua primeira publicação. Ela não comparece a premiações nem se apresenta publicamente; dá entrevistas por escrito, por intermédio de seus editores e, oficialmente, não sabemos quem é a pessoa “por trás” desse nome. Sobre suas influências literárias ou sobre sua história de vida, sabemos apenas através de suas declarações, não sendo possível esmiuçar sua vida ou mapear suas andanças. Tudo o que temos é a palavra escrita.

Nas entrevistas que, de tempos em tempos, concede a jornalistas, alega uma transformação nos motivos que a levam, até hoje, à insistência em se manter ausente: se nos anos 1990, assustada com o protagonismo que a mídia tendia a colocar na pessoa do autor e intimidada pelas lógicas do mercado, escolheu adotar um pseudônimo como forma de lidar com a timidez, com o passar dos anos passou a defender esse lugar à sombra como a possibilidade de abertura de um espaço criativo (FERRANTE, 2017a). Ao se recolher, entende que a escrita em si adquire mais relevância, permitindo uma desvinculação entre as palavras escritas e a pessoa que as escreveu. Com isso, fica garantida também a possibilidade de ampliação do espaço da leitora ou do leitor na relação com a obra: sem a pessoa do autor para deter uma verdade, a leitora ou o leitor teria uma maior liberdade para transitar e para fazer o uso que lhe for mais interessante. E parece que aí reside uma das tantas potências que a obra de Elena Ferrante nos apresenta.

Ao mesmo tempo, não temos como não relacionar o tema do desaparecimento e do apagamento, tão presentes em sua obra, com a escolha pela ausência. Parece uma brincadeira, ou uma provocação, esse gesto de se ausentar, porém assinando e afirmando um nome feminino – nome este que guarda a lembrança e a herança do nome de Elsa Morante, outra escritora italiana, a qual recorrentemente é apontada como uma de suas referências (FERRANTE, 2017a).

Virginia Woolf, na década de 1920, ao discorrer sobre os desafios para uma mulher inglesa que quisesse escrever ficção, faz um percurso histórico sobre a escassa produção literária das mulheres naquele país. Ao mesmo tempo em que ironiza que a mulher devia ser o animal mais debatido pelos homens, aponta também para as impossibilidades que se colocavam para as mulheres que quisessem elas próprias escreverem, uma vez que não possuíam recursos financeiros para tal ou tampouco validação social para assumir essa empreitada.

Quando lemos sobre o afogamento de uma bruxa, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma feiticeira que vendia ervas ou mesmo sobre um homem muito notável e sua mãe, então acho que estamos diante de uma romancista perdida, uma poeta subjugada, uma Jane Austen muda e inglória, uma Emily Brontë que esmagou o cérebro em um pântano ou que vivia vagando pelas ruas, enlouquecida pela tortura que seu dom lhe impunha. *Na verdade, arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher.* Foi uma mulher, acho, que Edward Fitzgerald sugeriu ter composto as baladas e as cantigas populares, cantando baixinho para os filhos, enfeitando com elas a costura ou toda uma noite de inverno (WOOLF, 2014, p. 73, grifos nossos).

Woolf destaca o apagamento do nome das mulheres nas composições e resgata o habitual uso de pseudônimos entre aquelas que, a despeito das dificuldades, conseguiam escrever e publicar. Para serem lidas, era necessário assumirem um nome de homem: “a anonímia está em seu sangue. O desejo de ficar escondida ainda a toma por inteiro”, nos diz Virginia Woolf (2014, p. 75) no início do século XX, olhando para as prateleiras vazias de volumes com nomes femininos.

Décadas mais tarde, parece que Elena Ferrante se apropria dessa lógica denunciada por Woolf, ao mesmo tempo em que a subverte: se recolhe, porém o faz sob um nome de mulher. Nesse sentido, é possível pensar que Ferrante, em alguma medida, faz frente a esse apagamento histórico ao assumir um pseudônimo em que afirma um nome de mulher. E faz isso de modo radical, sustentando que esse nome é que conta essas histórias, sem depender da pessoa “por trás” dele¹⁴⁸.

148 É importante destacar que a decisão de Elena Ferrante sobre permanecer ausente não tem passado incólume na mídia. Nas entrevistas que concede a jornalistas, é recorrente que tenha de responder a perguntas sobre sua “verdadeira identidade”; há algumas especulações sobre quem poderia ser a pessoa por trás desse nome, e, com enorme frequência, são levantados nomes de autores homens. A insistência em um nome masculino que esteja por trás do fenômeno Ferrante

O tema do desaparecimento, que atravessa diversos momentos da sua obra, ganha especial destaque na Série Napolitana. O evento que dispara a história de quase 1700 páginas que vai ser contada pela narradora Elena Greco é o desaparecimento de sua amiga de infância Raffaella Cerullo, apelidada de Lila. Aos 66 anos, em uma atitude planejada, ela se desfaz de todos os seus objetos pessoais, deu um fim nos documentos e chegou a recortar seu rosto das fotografias em que aparecia, sumindo sem deixar pistas.

Como sempre Lila exagerou, pensei.

Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás.

Fiquei muito irritada.

Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória (FERRANTE, 2015, p. 17).

O que, de início, parece uma reação raivosa da narradora Elena Greco, também chamada de Lenu, aos poucos vai nos revelando uma densa trama que transita entre os temas da memória, do vestígio e da duração. Enquanto nos conta a história da amiga Lila, Lenu conta também a sua própria história e coloca em cena uma discussão acerca do que tem direito a durar no tempo e o que não tem. Em uma trama que mostra os desafios de crescer em um subúrbio empobrecido de uma Nápoles no pós-guerra, Ferrante vai nos contando como esses desafios se tornam ainda maiores quando se é menina. O desaparecimento parece ser o único destino possível, evidenciado tanto no casamento – em que o nome das mulheres desaparece da história, dando lugar ao sobrenome do marido – ou na ma-

revela que, para nossa cultura, ainda é inconcebível que uma mulher possa escrever bem e ser reconhecida pelo valor de sua obra. Concomitante ao crescente interesse do público e da crítica por sua obra, surgiram também iniciativas que buscaram “desmascarar” quem é Elena Ferrante, por meio de investigações jornalísticas que desrespeitam o desejo da autora, o qual é sustentado também por seus editores.

ternidade, quanto no risco sempre presente de serem mortas pelos homens, sejam eles maridos, pais, irmãos ou vizinhos.

Se o primeiro volume da tetralogia inicia com o anúncio do desaparecimento de Lila, para, a partir daí, retomar a infância e a adolescência das duas protagonistas, o segundo vai ser disparado pela história do casamento desta com Stefano Carracci, aos dezesseis anos. O volume intitulado *História do novo sobrenome* mostra o violento processo de deixar de se chamar Raffaella Cerullo para tornar-se Sra. Carracci (FERRANTE, 2016b). Lila, brilhante e inquieta, não aceita ser subjugada pelas vontades dos homens que a cercam (seu marido, seu pai, seu irmão e os dois sócios destes três). Mesmo espancada e estuprada no casamento, mantém-se desobediente, mostrando-se indomável e incapturável. Ao mesmo tempo, em diversos momentos, evoca um desejo de apagamento, de autodestruição, como se, para poder escapar dessa lógica masculina, precisasse dissolver-se. Ao longo dos quatro livros que compõem a série, lemos a narração de alguns episódios daquilo que Lila nomeia como “desmarginação”, fenômeno no qual, diante de momentos de angústia, vê perderem as margens entre seu corpo e as outras formas do mundo, em uma dissolução.

Judith Butler (2019) nos lembra que vivemos sob um pacto social marcado pela organização patrilinear que faz com que os nomes patronímicos perdurem ao longo do tempo. Nessa organização, há uma troca ritual de mulheres, que exige delas uma mobilidade e uma mudança de nome, e é essa mutabilidade dos nomes das mulheres que vai permitir que se mantenha uma linearidade em torno de um sobrenome. A autora aponta que, dentro desse sistema, para as mulheres, a identidade que é assegurada pelo nome vai depender das exigências sociais de paternidade e de casamento, destacando: “para as mulheres, a expropriação é, portanto, a condição de identidade” (BUTLER, 2019, p. 258). O nome se torna, assim, algo que é sempre impermanente, que é transitório.

O que, aparentemente, mostra-se como permanente em relação aos nomes nessa linhagem paterna, só é garantido por

meio da mutabilidade do nome feminino. Sob esta perspectiva, podemos entender que essa permanência é então ilusória. Butler (2019) prossegue, contrapondo alguns autores, e lembra então que a aparente durabilidade do sujeito nomeado não se dá a partir da posse de um nome próprio, mas a partir de um nome patronímico. Revela-se, com isso, um regime hierárquico de parentesco.

A partir deste ponto de vista, podemos ler no desejo de desaparecimento de Lila – que vai se concretizar na velhice – também algo de uma irredutibilidade a este sistema, uma recusa a se submeter a uma estrutura que insistia em tentar dominá-la. Em uma entrevista, Ferrante (2017a) afirma que o desaparecimento das mulheres, tema recorrente em sua obra, “não deve ser interpretado apenas como um colapso da combatividade diante da violência do mundo, mas também como uma recusa clara” (FERRANTE, 2017a, p. 352). A autora prossegue:

Há em italiano uma expressão intraduzível em seu duplo significado: *io non ci sto*. Literalmente, significa: eu não estou aqui, neste lugar, diante daquilo que vocês estão propondo que eu aceite. No uso comum, porém, significa: não estou de acordo, não quero. A recusa é ausentar-se dos jogos de quem esmaga todos os fracos (FERRANTE, 2017a, p. 352).

No decorrer da Série Napolitana, Lenu se torna uma escritora de prestígio. Ao final da *História do novo sobrenome*, consegue publicar seu primeiro livro. Na capa, escolhe estampar seu nome, Elena Greco, com o sobrenome de seu pai, recusando-se a utilizar o nome do noivo, mesmo depois que se casassem. E é também com este nome que vai poder escrever a história de sua amizade com Lila nas 1700 páginas que lemos. Através da narrativa de Lenu, é possível ler também as possibilidades que se abriram para cada uma das amigas e o que cada uma delas conseguiu fazer com isso. Na ocasião da publicação de seu primeiro livro, ainda recém saída da adolescência, uma vizinha do bairro a interpela:

“Li seu livro, é bonito, que coragem você teve de escrever aquelas coisas.”

Enrijeci.

“Que coisas?”

“Aqueles que você faz na praia.”

“Eu não faço nada, quem faz é a personagem.”

“Sim, mas você as escreve muito bem, Lenu, exatamente como acontece, com a mesma imundície. São segredos que se sabem só quando se é mulher” (FERRANTE, 2016c, p. 81).

Os “segredos que se sabem só quando se é mulher”, presentes no livro escrito pela narradora Elena Greco, parecem estar expostos também ao longo da obra da autora Elena Ferrante. A italiana afirma que tem como tarefa “narrar o que foge à história, o que foge à ordem narrativa” (FERRANTE, 2017a, p. 334), em direção à tentativa de expor algo da experiência vivida para o qual ainda não se tem muitas palavras disponíveis. Descreve também a insistência em narrar “fatos que não se deixam narrar” (Ibid. p. 356), buscando “palavras para aquela parte da nossa experiência que está encolhida e muda” (Ibid. p. 357). Parece, assim, que a autora insiste na busca por uma escrita ficcional que tensione as possibilidades da linguagem sobre o vivido. Nesse sentido, se, por um lado, essa escritora nos presenteia com uma escrita que diz dos silêncios e dos não-ditos paradoxalmente tão comuns na vida das mulheres, por outro, parece que consegue dar conta de uma nomeação possível para algo que ainda não possuía um registro.

O psicanalista Jacques Lacan (1971/2009) entende a literatura como o terreno onde podem emergir significações possíveis para aquilo que não é assimilável do que é vivido, uma vez que o exercício narrativo da escrita tem condições de organizar, em uma trama simbólica, aquilo da experiência que não possui palavras. Retomando o deslizamento que James Joyce faz da palavra *letter* para *litter* (letra/carta para lixo), Lacan define a literatura como “acomodação de restos”, como lugar em

que vai ser possível organizar esses restos da experiência que fogem de uma possível apreensão pelas palavras.

Parece que os restos com os quais Ferrante trabalha se referem a experiências vividas por mulheres, transmitidas de mãe para filha, entre sucessivas gerações, e que ainda não possuem um lugar na cultura. A escrita dessas experiências, em alguma medida, se relaciona com o que a autora Teresa de Lauretis (2019) aborda quando descreve os pontos-cegos, as frestas existentes nas representações culturais. Lauretis destaca que ocupar um lugar que seja capaz de olhar para essas brechas e ler o que não está dito mostra-se potente para questionar os discursos hegemônicos e poder produzir rearranjos culturais. Elena Ferrante demonstra ser uma grande conhecedora do cânone; apropria-se dele e promove uma torção, ao nomear aquilo que ainda não estava dito. Com isso, promove um novo espaço criativo em que outras narrativas podem surgir.

No romance *A filha perdida*, Ferrante (2016d) nos conta a história de Leda, uma professora universitária de meia-idade que, ao conhecer uma jovem mãe chamada Nina com sua filha pequena na praia, vê desencadear-se uma série de memórias da sua própria experiência com a maternidade, as quais lhe são muito dolorosas. Acaba confessando que, anos antes, decidira abandonar suas filhas crianças e o marido.

— Nina, o que eu estava procurando era um emaranhado confuso de desejos e muita presunção. Se eu tivesse tido azar, teria levado a vida toda para perceber. Mas tive sorte e demorei só três anos. Três anos e trinta e seis dias. [...]

— Então passa — disse Nina

— O quê?

Ela fez um gesto para indicar uma vertigem, mas também uma sensação de náusea.

— O desnorreamento.

Lembrei-me de minha mãe e respondi:

— Minha mãe usava outra palavra, chamava de despedaçamento.

Ela reconheceu o sentimento na palavra e fez uma cara de menina assustada.

— É verdade, seu coração se despedaça. Você não aguenta ficar junto a si mesma e tem certos pensamentos que não pode dizer em voz alta (FERRANTE, 2016d, p. 145).

2 NARRAR DE DENTRO DO VÓRTICE

Conceição Evaristo, ao abordar a relação que existe, em seus romances e contos, entre memória e escrita, entre memória e ficção, explica que “entre o acontecimento e a narração de um fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (EVARISTO, 2017, p. 11). Propõe, a partir disso, a busca por uma *escrevivência*, uma escrita que, em sua base, contém uma vivência. E ressalta que essa literatura em que se evidencia uma *escrevivência* pode fazer misturar a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Evaristo (2017, p. 15) faz disso uma marca: “essa con(fusão) não me constrange”.

Assim como em Evaristo, esse embaralhado entre escrita e vida também se revela no texto de Ferrante, ao mesmo tempo em que também exige que a autora lance mão de uma nova palavra para dar conta disso que ainda não tem nome. A escritora italiana faz uso da palavra *frantumaglia*, um vocábulo de seu léxico familiar, proveniente do dialeto napolitano¹⁴⁹, para explicar do é que fala quando escreve sobre a dor que suas personagens atravessam em seus romances. Afirmando desconhecimento sobre o significado preciso do termo, Ferrante nos conta que se trata de uma palavra deixada por sua mãe, que a empregava quando precisava dizer de “impressões contraditórias que a dilaceravam” (FERRANTE, 2017a, p. 105). A autora,

149 Em Elena Ferrante, a relação com o dialeto napolitano é outro tema recorrente. Está relacionado com o que se fala em casa e nos bairros periféricos de origem das personagens, uma língua que se contrapõe ao italiano culto oficial e que, na obra da autora, permanece relacionado tanto com o infantil, com os afetos relacionados à mãe, quanto com a violência urbana e familiar do contexto napolitano.

no entanto, desenvolve seu próprio entendimento para essa palavra-herança materna, evidenciando o sem-sentido que o acompanha:

A frantumaglia é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. *A frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. *A frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder. [...] Ou é apenas o meu modo de chamar a angústia de morte, o temor de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo o que aprendi a governar, do primeiro de ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria, gotejando ou sibilando para fora de um corpo que cada vez mais se torna outra coisa, um saco de couro que vaza ar e líquidos. [...] Se precisasse dizer o que é a dor para minhas personagens, eu diria apenas: é debruçar-se sobre a *frantumaglia* (FERRANTE, 2017, p. 106-107).

Esse “debruçar-se sobre a *frantumaglia*” adquire em sua escrita a forma de um vórtice. Ferrante lança mão da imagem do redemoinho para caracterizar uma escrita que, nas situações de dor, faz explodir a cronologia: o passado, o presente e o futuro misturam-se, a ordem do antes e do depois cessa. Para a autora, escrever sobre a dor também implica em tirar o tempo da ordem. A memória das mulheres que vieram antes, a história de suas mães ou de outras antepassadas mistura-se com os afetos dirigidos às filhas e com a imagem que as próprias personagens narradoras têm de si mesmas. Ferrante enuncia que essa escrita em forma de vórtice surge para possibilitar a narração da história de mulheres que não são o cume do progresso de uma série histórica de mulheres; ao contrário, “a dor deriva do fato de que, em volta delas, simultaneamente, em uma es-

pécie de acronia, amontoam-se o passado de suas precursoras e o futuro daquilo que elas procuram ser, sombras, fantasmas” (FERRANTE, 2017a, p. 115).

Essa imagem do vórtice, em sua relação com o tempo e com a história, parece lembrar as teorizações de Walter Benjamin (2013) a respeito do conceito de origem - embora o autor não seja citado nominalmente nesse momento. No prefácio do livro *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin (2013) compara a origem a um vórtice. No leito de um rio, na água que corre em uma mesma direção, quando algo se oferece na forma de obstáculo, surge um movimento vertical em forma espiral, e não mais horizontal; na relação com a história, indicaria algo que rompe o curso que vinha se dando até então. Rompe esse curso, mas não se apresenta como algo independente do restante. Diferente da ideia de gênese, a noção de origem “não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer” (BENJAMIN, 2013, p. 34).

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a noção de origem daria conta de algo que, pelo seu surgir, “quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional” (GAGNEBIN, 2013, p. 10). Nesse sentido, para a autora, a noção de origem serve como suporte a uma ideia de historiografia que seja orientada por uma outra temporalidade diferente de uma causalidade linear, que seja exterior ao evento. Já Giorgio Agamben (2018), resgata o estatuto de singularidade que define o vórtice: é separado e autônomo no fluxo da água, mas permanece ligado à totalidade dela; obedece a leis que lhe são próprias, mas é feito da mesma matéria que o líquido que o cerca. Propõe, assim, essa imagem do vórtice, da origem, para pensar a ação da literatura na linguagem. Para o autor, as palavras são como vórtices no devir histórico das línguas. O poeta seria aquele que, ao estabelecer uma nova relação com a linguagem, imerge no vórtice que se forma em meio ao fluxo contínuo dos usos comuns dos nomes. Estabele-

cendo um novo uso para as palavras e subvertendo seus significados convencionais, pode conferir novas aberturas à língua.

Nesse sentido, entendo que parte dos novos sentidos que a literatura de Elena Ferrante pode abrir para o uso comum das palavras diz respeito à possibilidade de inscrição na cultura de novos modos de dizer dessa subjetividade que se faz no feminino. Além disso, evidencia uma narrativa que não se propõe a fazer um corte entre passado e presente, entre as mulheres de antes e as de depois, mas que pretende aprofundar a confusão dos tempos. Em vez de tomar o passado como algo a ser superado, resgatá-lo como depósito de sofrimentos e de modos de existência que foram rejeitados (FERRANTE, 2017a), as narradoras de Ferrante contam suas histórias de dentro de um vórtice em torno do qual estão suas antepassadas, as mulheres do presente e o futuro daquilo que buscam ser.

Graciela Ravetti (2002) chama de “narrativas performáticas” aqueles textos escritos que, ao encenar comportamentos transgressores quanto à norma social vigente, produzem algo politicamente, na forma de reivindicação e de um posicionamento coletivo sobre determinados temas e contextos. Para a autora, quando algo de ordem privada é tornado público por meio da representação ficcional, fatos e lugares ganham novos significados políticos e culturais. A partir disso, retoma narrativas que enunciam algo que poderiam dizer da ordem do recalcado, e que exigem um reposicionamento do olhar por parte de quem as recebe. Está, assim, implicada com a construção de memórias coletivas.

Ravetti (2002) define o espaço poético como uma arena de representações e performances mais ou menos conscientes que colocam em cena as tentativas de criar um mundo próprio e compartilhado por parte de quem escreve e que possa ser experimentado por um ato de leitura também individual e coletivo. A narrativa performática traz imagens criadas pela ficção que se misturam com algo de pessoal, com gestos que transbordam a dimensão ficcional. A autora afirma que “não

se trata, então, de um trabalho meramente estético; tem a ver com a sobrevivência” (RAVETTI, 2002, p. 62).

A Série Napolitana chega ao fim após a narradora Elena Greco nos contar da sua história com Lila e chegar até o momento presente. Para deixar um registro escrito que testemunhe a passagem da amiga pelo mundo, vê-se obrigada a contar a história também de si mesma, de sua família, de todos os outros do bairro onde vivem e do passado que as antecedeu. Narra, assim, sucessivas mulheres que se reduzem a nada, que perdem os contornos, a forma, o nome. Exausta de escrever, exasperada pelo desaparecimento que se segue, em uma catarse, nos conta que gostaria que a amiga Lila durasse no tempo, e que fosse ela que a fizesse durar (FERRANTE, 2017c).

Lila nunca tinha tido ambições. Para pôr de pé qualquer projeto com o nosso próprio nome é preciso ter amor de si, e ela mesma me dissera, não se amava, não amava nada de si. [...] Queria se apagar porque não se tolerava. [...] Eu amava Lila. Queria que ela durasse. Mas queria que fosse eu a fazê-la durar. Achava que era minha missão. Estava convicta de que ela mesma, desde menina, me atribuíra essa tarefa (FERRANTE, 2017c, p. 463).

Parece que, de dentro do vórtice, na relação com a memória das mulheres que vieram antes e que se atualiza nas que vieram e que virão depois, Ferrante, sob esse pseudônimo, um nome sem rosto, nos apresenta mulheres que fazem as histórias de outras mulheres durarem no tempo. Enquanto conta histórias de desaparecimentos, paradoxalmente, nos transmite sua permanência e sua duração. Sua escrita transmite, dessa maneira, a possibilidade de ter garantido um lugar simbólico para o nome e para a memória das mulheres, recusando, assim, o apagamento e o desaparecimento.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, arte e livros. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1928] 2013.
- _____. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, [1940] 2012, p. 241-252.
- BUTLER, J. **Corpos que importam**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.
- EVARISTO, C. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FERRANTE, E. **A amiga genial**: infância, adolescência. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- _____. **Dias de abandono**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- _____. **História do novo sobrenome**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- _____. **História de quem foge e de quem fica**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- _____. **A filha perdida**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- _____. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- _____. **Um amor incômodo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- _____. **História da menina perdida**: maturidade-velhice. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- FREUD, S. Sobre a sexualidade feminina. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1931] 2019, p. 285-311.
- GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 18**: de um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Zahar, [1971] 2009.
- LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.
- RAVETTI, G. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 47-68.
- RICH, A. When we dead awaken: writing as re-vision. **College English**, vol. 34, n. 1, Women, Writing and Teaching (1972) p. 18-30.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

**Autoria feminina
e performances de gênero**



BESTIÁRIO

