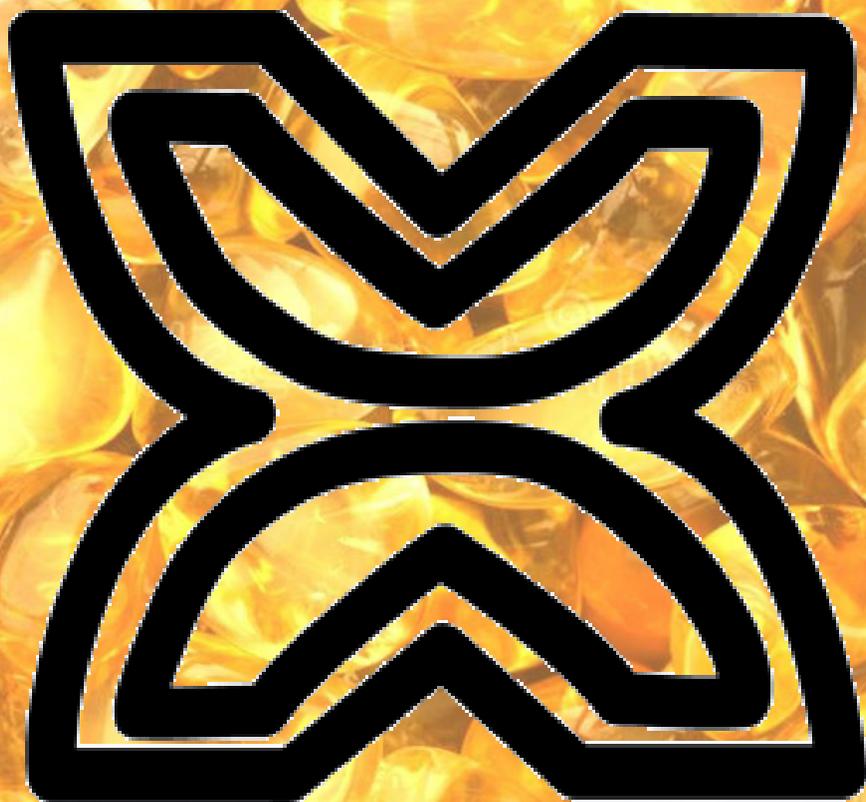


REVISTA CRIOLA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP

Número 20 - 2º Semestre/2017



REVISTA CRIOULA é a revista eletrônica dos alunos de pós-graduação dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP.



QUIPE EDITORIAL

EDITORAS-CHEFE

Bruna Del Valle de Nóbrega
Universidade de São Paulo, Brasil

Cláudia Rocha da Silva
Universidade de São Paulo, Brasil

Luana Soares de Souza
Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Maria Paula de Jesus Correa
Universidade de São Paulo, Brasil

Rosana Baú Rabello
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Saes
Universidade de São Paulo, Brasil

José Welton Ferreira dos Santos Júnior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Aparecida de Fátima Bueno
Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra
Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha
Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva
Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi
Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes
Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin
Universidade de São Paulo, Brasil

Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Emerson da Cruz Inácio
Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes
Universidade de São Paulo, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho
Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho
Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Célia da Silva
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito
Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Celinha Nascimento
Instituto Vladimir Herzog, Brasil

Claudilene Maria da Silva
Universidade da Integração da Lusofonia Afro-Brasileira,
Brasil

Eliany Salvatierra Machado
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Gerri Augusto
Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes
Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro
Instituto Natura - Comunidade de Aprendizagem,
Brasil

Acácio Sidinei Almeida Santos
Universidade Federal do ABC, Brasil

André Dias
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Braulino Pereira de Santana
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil

Mário Augusto Medeiros da Silva
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro
University of Leeds, Inglaterra

COMISSÃO DE REVISÃO

Aline Pasquoto Perissonotto
Universidade de São Paulo, Brasil

Aline Tótoli Molina
Universidade de São Paulo, Brasil

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Aparecida Cristina da Silva Ribeiro
Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Ariadne Catarine dos Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Clarisse Lyra
Universidade de São Paulo, Brasil

Estefânia Francis Lopes
Universidade de São Paulo, Brasil

Fernanda Fátima da Fonseca Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Jéssica Fabrícia da Silva
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Larissa Souza
Universidade de São Paulo, Brasil

Lívia Galeote
Universidade de São Paulo, Brasil

Nara Lasevicius Carreira
Universidade de São Paulo, Brasil

Silvaneide da Silva Costa
Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Henrique Coelho
Universidade de São Paulo, Brasil

Edson Flavio Santos
Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Filipe Martins Santos Mercês
Universidade de São Paulo, Brasil

Henrique Moura
Universidade de São Paulo, Brasil

Igor Fernando Xanthopulo Carmo
Universidade de São Paulo, Brasil

Lucas Meirinhos Costa
Universidade de São Paulo, Brasil

Saulo de Assis Saes Neto
Universidade Bordeaux Montaigne, França

COLABORADORA ESPECIAL

Jacqueline Kaczorowski
Universidade de São Paulo, Brasil

CONCEPÇÃO DE CAPA

Thiago de Jesus Correa
ETEC de Embu, Brasil

DESIGN, LOGOTIPO E EDIÇÃO DE ARTE

Jeferson Santiago de França
Universidade de São Paulo, Brasil

REVISTA CRIOULA
ISSN 1981-7169

Adinkra da capa:
FAWOHODIE
Significado: independência,
liberdade, emancipação



PPGCELLP



Centro de Estudos das Literaturas
e Culturas de Língua Portuguesa

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

UMÁRIO

EDITORIAL 14

Bruna Del Valle de Nóbrega, Cláudia Rocha da Silva, Luana Soares de Souza, Maria Paula de Jesus Correa, Rosana Baú Rabello, Stela Saes, José Welton Ferreira dos Santos Jr. 15

ARTIGO MESTRE 18

Mulheres negras escritoras

Florentina Souza 19

DOSSIÊ

DIÁLOGOS DE RESISTÊNCIA: PERSPECTIVAS FEMINISTAS E LITERATURA 40

ARTIGOS 41

Letras femininas. Mulheres escritoras em Portugal entre os séculos XVI/XVII e XVIII

Alleid Ribeiro Machado 42

O discurso que resiste: as narrativas sobre a homoafetividade feminina escritas por mulheres na literatura brasileira

Ana Luiza Almeida 76

Escolha e exclusão de textos de autoria feminina do cânone literário brasileiro

Antonia Rosane Pereira Lima 96

Florbela Espanca e Adília Lopes: a subversão do papel feminino <i>Cléuma de Carvalho Magalhães</i>	122
<i>Cadela</i> : um aspecto da submissão de gênero <i>Gisela Johann</i>	148
Sair do anonimato: a identidade social de mulheres no romance de Paulina Chiziane <i>Ianá Souza Pereira</i>	170
Aspectos da oralidade em <i>Niketché, uma história de poligamia</i> , de Paulina Chiziane <i>Jéssica Fabrícia da Silva</i>	186
E elas viveram felizes para sempre: a perspectiva <i>queer</i> em <i>A princesa e a costureira</i> , de Janaina Leslão <i>Lígia de Amorim Neves</i>	208
<i>Parque Industrial</i> , de Patrícia Galvão: cartografia feminista na São Paulo em modernização <i>Ludimila Moreira Menezes</i>	222
A tomada de consciência em <i>A paixão segundo G.H.</i> : uma perspectiva do feminismo existencialista <i>Ludmilla Carvalho Fonseca</i>	240
Entre a persistência na tradição e a aceitação da moderni- dade: o lugar da mulher moçambicana em contos de Aníbal Aleluia e Mia Couto <i>Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega</i>	260

A mulher na cena literária em Paulina Chiziane e Conceição Evaristo: diálogos de resistência

Nismária Alves David 286

A narrativa portuguesa contemporânea e a representação feminina: uma breve análise de dois romances de Dulce Maria Cardoso

Paula Renata Lucas Collares Ramis 303

Uma, duas, três princesas de Ana Maria Machado: a jornada feminina da torre à rua

Samira dos Santos Ramos 320

Um canto de santomensidade em *Histórias da Gravana*, de Olinda Beja

Thaíse de Santana Santos e Inara de Oliveira Rodrigues ..337

Entre o corpo e a palavra: recriações e resistências na poesia brasileira contemporânea

Douglas Rosa da Silva 355

Lírica e cidade em “Reféns da metrópole”, de Jenyffer Nascimento

Fernando Reis de Sena 383

Reconciliar com o passado: articulações entre literatura e história em *Por quem vibram os tambores do além* (2013) de Paulina Chiziane e Rasta Pita

Thiago de Araujo Folador 401

DIÁRIO ACADÊMICO 423

Memórias da “manidade negra” dentro da luta por uma educação democrática

Milena Natividade Cruz e Louise Marinho 424

ENTREVISTA 460

Entrevista com autora moçambicana Emmy Xys

Ianá Souza Pereira e Stela Saes 461

POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS 487

sem começo, meio e fim

Carla Moreira Kinzo 488

Os homens têm medo de mim e outros poemas

Zainne Lima da Silva 492

RESENHAS 497

O meu caminho é o caos

Adriane Figueira Batista 498

Sangria: palavra de corte de Luiza Romão

Bruna Renata Bernardo Escaleira 503

ARTIGOS E ENSAIOS 509

Desmedidas fronteiras na relação Sul-Sul
Estefânia Francis Lopes 510

O canto de Caetano da Costa Alegre no contexto do final do
séc. XIX em Portugal
Naduska Mário Palmeira 526

POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS 543

Três sonetos de pó e água
Diana Menasche 544

Sobre saudades e outras coisas
Francisco Neto Pereira Pinto 547

 EDITORIAL

EDITORIAL

*Bruna Del Valle de Nóbrega
Cláudia Rocha da Silva
Luana Soares de Souza
Maria Paula de Jesus Correa
Rosana Baú Rabello
Stela Saes
José Welton Ferreira dos Santos Jr.¹*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.141113

É com muita satisfação que apresentamos o vigésimo número da Revista Crioula com o dossiê “Diálogos de Resistência: perspectivas feministas e literatura”. Neste momento histórico e político do país, com tantos retrocessos e com a intensificação do conservadorismo, identificamos essa temática como mais um registro do potencial de resistência e crítica social elaboradas pela literatura e pela discussão que ela fomenta.

Florentina de Souza, no artigo mestre desta edição, referencia a força da literatura escrita pelas mulheres contra o epistemicídio secular e o silenciamento que lhes é imposto e que atinge com ainda mais intensidade as mulheres negras, cujas falas são desautorizadas pelo discurso hegemônico, mas têm, como tão bem o aponta Florentina de Souza, gran-

1 As editoras são alunas de pós-graduação do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo - FFLCH/USP.

de potência de reação. Em livros, *sites*, *blogs*, no Facebook, nos *saraus* ou *slams*, essa força e essa potência da voz das mulheres negras segue confrontando a violência racista, machista e classista que perdura nos espaços de poder e fala autorizada.

Essa é também a confrontação de Zainne Matos, jovem escritora de muito talento que presenteia esta edição com poemas que revelam seu engajamento ao feminismo negro. Além dos textos aqui apresentados, é possível conhecer o trabalho da autora na antologia *Jovem afro*, publicada pela editora Quilomboje; na antologia *Contos de ocasião* (2013), da Big Time Editora; na revista baiana *Evoé Mag* (2014), com o conto *Luiza*; e no livro *Semana da negritude* (2016), do Projeto Redomas, com o poema e a crônica *Flauta pra Sabá*. Sua produção também pode ser encontrada no Facebook, em *Zênite*, sua página individual, e em *Entre Irmãs*, espaço de publicação coletiva. Desde 2012, participa de vários concursos, tendo recebido o prêmio de 2º lugar no concurso Ensino Médio com Poesia Superior - Universidade São Judas Tadeu com o poema “Quem foi Machado de Assis?” (2012); finalista do Programa Nascente da Universidade de São Paulo com o texto em prosa “Silêncio” (em 2016) e premiada com menção honrosa pelo mesmo programa com a crônica “A história de Maya” (em 2017).

O diário acadêmico deste dossiê temático também traz uma reflexão sobre a experiência engajada de professoras negras no Cursinho de Psicologia da Usp. Essa reflexão pessoal das educadoras Louise Marinho e Milena Natividade da Cruz aponta os desafios da educação formal e, também dos movimentos feministas, para uma abordagem racial inclusiva. O diá-

rio também é um relato muito significativo da força de atuação das mulheres negras irmanadas nesse espaço de cumplicidade que as autoras tão significativamente chamam “manidade”.

Temos ainda o privilégio de publicar a entrevista com a autora moçambicana Manuela Xavier, conhecida pelo pseudônimo Emmy Xyx. Ianá Souza Pereira, em viagem que realizou a Maputo, teve oportunidade de conversar com a autora sobre sua produção literária e sobre suas percepções enquanto mulher negra moçambicana. A entrevista foi realizada na Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO) e foi cuidadosamente transcrita e adequada à publicação por Stela Saes.

Pensando ainda a representação das mulheres localizadas social e historicamente, temos a resenha de *Sangria*, livro da poeta, atriz e *performer* Luiza Romão, cujos poemas contam a História do Brasil a partir da perspectiva de um útero. O livro foi resenhado pela jornalista e pesquisadora Bruna Escalreira em um texto que instiga conhecer mais do trabalho dessa poeta multiartista.

Quanto aos artigos que compõem o dossiê, estes trazem uma multiplicidade de abordagens possíveis para a crítica feminista e sua compreensão da escrita e representação das mulheres. Esperamos que essa abrangência instigue o diálogo e o debate sobre o feminismo e suas contribuições para a crítica literária.

Os artigos e demais textos que se encontram fora do dossiê são também contribuições importantes que, embora não contemplem especificamente o tema proposto para esta vigésima edição, dialogam com o escopo da Revista Criola.

Desejamos a todas uma ótima leitura!

 **ARTIGO MESTRE**

MULHERES NEGRAS ESCRITORAS

BLACK WOMEN WRITERS

*Florentina Souza*¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.141317

RESUMO: O artigo se debruça sobre o importante papel da literatura produzida por mulheres negras como espaço de resistência ao epistemicídio que nega a elas o lugar de sujeitos de conhecimento. A expressão de força e atuação dessas mulheres é registrada de formas diversificadas, em livros, sites, blogs, no facebook, em revistas e jornais e também declamando nos saraus e slams.

ABSTRACT: The article focuses on the important role of the literature produced by black women as a space of resistance to epistemicide that denies them the place of subjects of knowledge. The expression of strength and performance of these women is recorded in a variety of ways, in books, websites, blogs, on facebook, in magazines and newspapers and also on declaiming performance in poetry parties and slams.

PALAVRAS-CHAVE: escritoras negras, resistência, poesia

KEYWORDS: black writers, resistance, poetry

¹ Professora associada da Universidade Federal da Bahia. Atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do ILUFBA e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (CEAO-UFBA). Coordena o projeto EtniCidades: escritoras/es e intelectuais afro-latinos. Publicou, em 2005, o livro *Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Em 2016, concluiu o estágio Pós-doutoral no Graduate Center da City University of New York.

A literatura brasileira e sua história canônica têm sido apresentadas como atividades produzidas por homens; no entanto, estudos contemporâneos têm desentrevado produções textuais de mulheres, algumas publicadas sob pseudônimo, em revistas e jornais e até mesmo em livros que terminaram se perdendo no decorrer dos tempos. Retratadas, descritas, com personalidades forjadas por homens e seus desejos, muitas mulheres tentaram escapar dedicando-se à escrita de textos religiosos e pedagógicos que eram acolhidos, desde que não fugissem aos padrões ideológicos estabelecidos pelos homens.

No século XX, umas das atividades intelectuais exercidas pelas mulheres foi a docência no então chamado ensino primário. Ali, ao lado de crianças (companhia mais que permitida, apreciada), muitas mulheres reproduziam conceitos e preconceitos aprendidos com seus pais, irmãos e maridos. Neste aprendizado, a literatura exerceu papel fundamental construindo personagens amadas ou odiadas, a depender de sua obediência ou não a padrões estabelecidos.

Exercendo papel secundário na vida social, elas muitas vezes esmeraram-se em descobrir brechas através das quais pudessem praticar alguma rebeldia e/ou exercer algum poder². A escritora Gilka Machado pode ser apontada como um desses exemplos, nascida no Rio de Janeiro, nos finais do século XIX, 1893, tem como primeiro livro, *Cristais Partidos*, 1915. Em 1916, teve publicada sua conferência

² Entre os primeiros momentos de atuação das mulheres na área das letras são apontados como marcos o livro *Mulheres ilustres do Brasil*, de Inês Sabino, 1899, que dá início a uma série de antologias com textos e biografias de mulheres. As academias literárias femininas criadas no Ceará, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, são outros exemplos de marcos dessa produção.

“A Revelação dos Perfumes”, e em 1917, *Estados de Alma, Poesias, 1915/1917, Mulher Nua*, em 1922, entre outros títulos. Além de militante pelo direito ao voto feminino e uma das fundadoras do Partido Político Feminino, *é conhecida como uma das primeiras, senão a primeira poeta brasileira*, a publicar poemas eróticos; por esta ousadia, recebeu críticas fortes de representantes do moralismo conservador tais como Humberto de Campos que atribui seus versos eróticos a sua “mentalidade “criola” e Afrânio Peixoto que a chama depreciativamente de mestiça, e mesmo Mário de Andrade teria criticado o que denominou de falta de moral em seus versos. Não obstante, recebeu vários prêmios de poesia no Brasil. Pouco citada nos compêndios de história da literatura, Gilka Machado teve seus poemas reeditados em 2017. Um dos poucos críticos a ressaltar a importância de Gilka para a literatura brasileira é Massaud Moisés que, no volume 2, História da literatura brasileira: simbolismo. São Paulo: Cultrix, 2001, pontua:

Gilka Machado ficou, e ficará, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista avant la lettre, rebelde, “selvagem”, seu grito de liberdade exhibe todas as características do pioneirismo, tanto mais digno de nota quanto mais se ergueu, e permaneceu longamente sonoro, num período em que rígidos preconceitos dominavam o convívio social (MOISÉS, 2001, p. 255).

Se a crítica do século XIX e XX se mostra intolerante com relação a escritoras brancas ou mestiças, a reação e indiferen-

ça são mais acirradas no tocante às escritoras negras. Segundo alguns pesquisadores, entre eles, Maria Lúcia de Barros Mott, autoras como Rosa Maria Egipcíaca Vera Cruz, Teresa Margarida da Silva e Orta, Maria Firmina dos Reis, Antonieta de Barros, Auta de Souza, Gilka Machado e Maria Carolina de Jesus podem constituir um conjunto de primeiras mulheres negras que escreveram textos literários no Brasil. Os textos de algumas delas ainda carecem de estudos mais detalhados e alguns deles não são facilmente encontrados nas livrarias e bibliotecas, o que dificulta a realização de estudos e trabalhos sobre os mesmos.

RESISTÊNCIA AO EPISTEMICÍDIO

Podemos afirmar que a escrita de mulheres negras, por muito tempo, foi ignorada pela crítica e entendida como uma textualidade sem valor literário. As escritoras negras e seus textos pareciam estar duas vezes fora de lugar. Ao assumirem a posição de sujeitos da escrita, elas rompem com o determinismo instaurado por séculos que aponta para as mesmas exclusivamente o lugar de serviçais e de objetos. Suas falas/vozes não autorizadas foram, *a priori*, ignoradas, o que vem a constituir um epistemicídio, no dizer de Sueli Carneiro que, apropriando-se de Sousa Santos, utiliza o termo para caracterizar o modo como as tradições ocidentais negam às pessoas negras o lugar de sujeitos de conhecimento.

Para Boaventura Sousa Santos, o epistemicídio se constitui em um instrumento eficaz e duradouro de dominação étnica e racial que deslegitima as formas de conhecimento produzidas por grupos dominados e nega aos mesmos o papel de sujeitos do conhecimento. (*apud* Carneiro, 2005). Já Carneiro pontua:

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p.97).

Deste modo, toda atuação de homens e mulheres do continente africano e da diáspora africana é ignorada como parte do patrimônio cultural da humanidade. E mais, reiteradamente é apontada uma suposta inferioridade intelectual e criativa das pessoas negras que justificaria o desprezo às suas ponderações e expressões criativas (Idem).

Porém, as mulheres negras reagiram e reagem. Elas falaram, cantaram e escreveram. Insistiram em manter acesa a chama de sua criatividade e figuraram/figuram como exemplos para outras mulheres negras que contemporaneamente fazem uso da palavra em livros, sites, blogs, jornais e revistas, compartilhando suas leituras do mundo, do Brasil e das suas

histórias. A estudiosa Ana Rita Santiago³, por exemplo, tem se dedicado a analisar textos de poéticas de mulheres negras, enfatizando marcas das construções de si e de seus diálogos com as tradições africanas e as estratégias para romper com as formas de invisibilização e silenciamento.

A poesia negra contemporânea pode ser lida como resultado da reação histórica de mulheres negras ao epistemicídio, ao silenciamento. Nos contatos com outras mulheres de grupos étnicos diversos, nos embates com os instrumentos da dominação escravista, nos mecanismos de preservação de aspectos religiosos, linguísticos, ou de conhecimentos variados, as mulheres utilizaram cantos e cânticos como arquivos da memória antes mesmo de acessarem a escrita ocidental.

No Brasil, os batuques, a capoeira, o samba, os congados, os maracatus, os candomblés, os cocos, entre outras expressões culturais, foram proibidos zelosamente pelos agentes policiais. Porém, como aponta Conceição Evaristo no poema “Meia lágrima” : “Da língua cortada,/ digo tudo, amasso o silêncio/ e no farfalhar do meio som/ solto o grito do grito do grito/ e encontro a fala anterior,/ aquela que emudecida,/ conservou a voz e os sentidos/ nos labirintos da lembrança” (2008, p. 50).

O sujeito poético, diante da violência da pedagogia colonial, é capaz de refazer sua fala, reconstituir sua cultura, superar os limites impostos e, através do silêncio, dos meios sons, os sentidos que garantem a sobrevivência de histórias e dos conhecimentos, consegue reagir ao epistemicídio secular.

Para Glissant, a empresa colonial forçou o contato entre culturas, propiciando a formação de culturas mistas, crioulistas. Propositor de uma “poética da relação”, ele afirma :

³ Refiro-me ao livro *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas, UFRB, 2012.

no mundo atual temos plena consciência de que as culturas e as civilizações estão em contato constante umas com as outras. A poética da relação consistiria no abandono da pretensão de encontrar a verdade somente no círculo estreito de nossa subjetividade. E penso que essa necessidade de superar a própria subjetividade - não com o objetivo de ir em busca de um sistema totalitário, mas sim de uma intersubjetividade do “Todo mundo”; “A função de toda literatura é a de participar desta busca” (2003, p. 158-9).

A produção de mulheres negras, inserida neste contexto, pode ser lida como uma estratégia de resistir ao epistemicídio; a quebra de fronteiras rígidas, as pequenas insurgências nas práticas cotidianas e artísticas, os movimentos sociais de rememoração de histórias impuseram às culturas dos países colonizados um colorido diversificado, um tom diferente; tom e cores que, na maioria dos casos, foram descritos como intervenções da cultura popular, à qual foi atribuído um significado hierarquizante e redutor. No entanto, por toda a diáspora, a cultura popular foi um dos espaços políticos de reconfiguração de identidades na diáspora; os jongos, os sambas apresentaram crônicas do cotidiano e versões da história que foram transmitidas de boca em boca.

Nos dois últimos séculos, a literatura escrita também tem se consolidado como um dos espaços de resistência e criatividade negras na diáspora. Concordo com Paul Gilroy quando ele afirma que a diáspora se constitui uma chave produtiva para pensarmos as culturas negras como revestidas de sentidos tecidos a partir da história da escravização e dispersão de

africanos e seus descendentes por várias partes do mundo, ela possibilita trabalharmos em tensão com as chaves da similaridade e também as da diferenciação: “A diáspora fornece pistas e indícios valiosos para a elaboração de uma ecologia social de identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo” (Gilroy 2007, p.154).

Na diáspora, as subjetividades destas mulheres marcadas por discriminações variadas, entre elas, as de base étnico-racial e de gênero, são forjadas na dupla relação com memórias pessoais e coletivas. Seus textos constituem uma modalidade poética no interior da literatura brasileira, uma linhagem caracterizada pela busca de uma poética/estética cultural que apresente especificidades das diferentes vidas das mulheres negras, pela tentativa de inserção na vida política, cultural e literária do país, para isto recorrem a várias formas de trabalho poético, desde a metalinguagem até o diálogo intertextual com a literatura canônica.

Se entendemos a poesia como dicção que estabelece ligações entre os seres humanos e suas histórias e culturas, entenderemos a produção de mulheres negras como criadora de uma poética da relação no sentido proposto por Glissant. Poética que fala de si, compartilha seus anseios e também abre-se para conhecer e falar a respeito dos anseios e histórias de outras pessoas.

Podemos afirmar que *é gestada uma* textualidade diversificada, como acontece com toda produção literária contemporânea no Brasil. De fato, constata-se um número crescente de textos de autoria de mulheres negras, algumas mais experientes outras mais jovens; o século XXI já apresenta quantidade expressiva de mulheres negras escrevendo em livros,

sites, *blogs*, no *Facebook*, em revistas e jornais e também declamando nos saraus e *slams*. Tanto nos aspectos temáticos quanto formais, podemos observar a impossibilidade de uma caracterização que abarque a diversidade desta produção. As conquistas advindas dos avanços tecnológicos permitem que publicações circulem para além do suporte livro e favorecem que se efetivem diálogos entre leitores e autores. Se nas décadas de 1980 e 1990, as escritoras negras publicavam principalmente nos *Cadernos Negros*⁴, hoje, além do periódico, surgiram outras antologias e as autoras negras fazem dos *blogs*, individual ou coletivamente, o principal veículo de circulação de seus textos. A poesia escrita por mulheres negras na contemporaneidade aborda as experiências pessoais de construir identidades na interseccionalidade de categorias como étnico-raciais, de gênero, de classe, dentre outras. No entanto, não podemos dizer que a temática se restringe a falar da pessoalidade. O diálogo com as tradições africanas e diaspóricas comparece como tema frequente nesta poética. Na tentativa de apontar aspectos da pluralidade desta dicção, destacamos ainda a preocupação com a história, a religiosidade, a crítica social, o erótico.

A poesia desafia os cânones contemporâneos ao realçar demandas de grupos não hegemônicos. O quadro diversificado e múltiplo exige uma base epistemológica ampla, aberta, que seja capaz de abarcar conhecimentos e experiências que foram sistematicamente desqualificadas e apreciá-los segundo outra perspectiva poética e crítica.

4 Antologia de literatura negras que publica alternadamente poemas e contos de autores/as que se autodenominam negros/ afro-brasileiros desde 1978.

POÉTICAS VOZES DE NEGRAS

Cristiane Sobral, em texto publicado nos *Cadernos Negros* n. 37, arrisca uma definição do que ela denomina Poesia preta feminina: “poesia preta feminina/preciosa na monotonia da paisagem/ representa nossa diversidade/ entra na roda com muito axé” (CN 37, p. 51). Também eu acredito que a heterogeneidade de vozes consiste em uma das importantes marcas desta produção.

No presente texto não me deterei em apontar as diferenças *entre* literatura preta feminina, literatura negra feminina, literatura feminina negra ou literatura afro-brasileira produzida por mulheres. Não ignoro as nuances de sentido de cada expressão, porém uso-as indistintamente no texto, focalizando principalmente as vozes poéticas negras que falam de si e suas histórias através do texto poético.

Um dos temas frequentes na textualidade em foco é a descrição e também a relação com o corpo. A cor da pele e os sentidos que adquire através dos tempos têm sido tematizados por uma série de poetas negras enfatizando as suas várias possibilidades de representação. Seja para explicitar marcos históricos como os quilombos, seja como expressão do orgulho de pertencimento, seja para exaltar os links com países africanos. O fato é que cabelo, cor de pele, elasticidade e performatividade dos corpos negros têm gerado conotações diversas para os lugares ocupados pelos negros na diáspora. Stuart Hall, ao fazer “três comentários incompletos” a respeito da riqueza das tradições diaspóricas, no texto “Que ‘negro’ é esse na cultura negra”, afirma: “... pensem como essas cultu-

ras têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmo como em telas de representação” (2003, p.342). Nota-se que as mulheres negras investem em um trabalho de ressignificação dos seus corpos e do corpo negro em geral.

O corpo negro é vilipendiado pelo racismo e o sexismo impõe ao corpo da mulher uma dupla carga de opressão; nem mesmo os avanços contemporâneos têm sido suficientes para retirar as mulheres negras de representações que as aprisionam a papéis que enfatizam a objetivação. Poetas negras buscam representar seus corpos fora dos enquadramentos racistas e sexistas, destacando o seu papel histórico na tessitura das relações familiares, sociais, econômicas e culturais. “A noite não adormece/ nos olhos das mulheres, /a lua fêmea, semelhante nossa, / em vigília atenta vigia/ a nossa memória” (EVARISTO, 2008, p. 21)

O sujeito poético feminino ressalta o papel de guardiã atenta da memória; daquelas memórias que cortaram o Atlântico: cantos, danças, contos, tradições culinárias, medicinais e religiosas. Resistindo e lutando, às vezes silenciosamente, outras nem tanto, as mulheres como, por exemplo, Luiza Mahin, Maria Firmina dos Reis, artistas, tantas professoras primárias, por este vasto Brasil, fizeram de seus corpos instrumentos de intervenção e atuação na vida social brasileira como a ratificar os versos de Evaristo: “A noite não adormecerá/ Jamais nos olhos das fêmeas,/ pois do nosso sangue-mulher/ de nosso líquido lembradiço/ em cada gota que jorra/ um fio invisível e tônico/ pacientemente cose a rede/ de nossa milenar resistência” (2008, p.21). A resistência tecida nos fios do cotidiano de carências e nos desafios às mesmas.

A estudiosa Ana Lucia Souza, ao falar de práticas criativas urbanas de autoria de jovens negros, destaca tais produções como expressões de letramentos de reexistência e explica: os letramentos de reexistência mostram-se singulares, pois, ao capturarem a complexidade social e histórica que envolve as práticas cotidianas de uso da linguagem, contribuem para a desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal” (2009, p. 24).

Ora, o sistema educacional e a tradição literária definem não somente quem está autorizado a produzir literatura, mas também sobre o que deve o autor escrever. Os textos em foco investem contra tais definições e constituem sujeitos poéticos que, partícipes da “milénar resistência”, apresentam seus anseios e seus corpos e reescrevem histórias e sentimentos e compartilham as suas vivências com mulheres e homens.

Cristiane Sobral, também autora de vários livros de poemas, elabora, na maioria dos textos, uma poética que busca explicitamente uma interlocução com diversos leitores, enfatiza a resistência como uma das características do sujeito poético feminino e, principalmente, a disposição deste sujeito para quebrar paradigmas estabelecidos e contestar essencializações. Em livro intitulado *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz*, a poeta faz exatamente o contrário do que pode sugerir o título - Em muitos poemas se reporta ao corpo negro com foco no cabelo. Aspecto corpóreo dos mais utilizados pelos discursos representacionais, como afirma Nilma Gomes, “o corpo é uma linguagem, e a cultura escolheu algumas de suas partes

como principais veículos de comunicação. O cabelo é uma delas” (2006, p. 260). A poeta faz do cabelo um metonímia para abordar representações das identidades negras, principalmente das mulheres negras, estabelecendo uma relação entre exterioridade (cabelo) e interioridade (subjetividade e identidade negras); no poema “Espere o inesperado”, a ordem dos lisos, da branquitude e do sexismo é chacoalhada pelo pente tridente que além de sua função para os cabelos, evoca Exu, o criador de ordens diferentes, o dono das encruzilhadas- o que traz novas ordens, ampliando, assim, noções e conceitos de histórias e memórias: “Diferente, o meu pente/quase um tridente/ transforma ordem/ Sem fazer desordem” (idem, p 21).

Em outro momento, Cristiane Sobral constrói um eu poético que se define como agente e sublinha intensamente a identidade deste sujeito: pássaro preto, águia negra sempre detentora do poder de recriar-se :

Forjo uma pele nova a cada momento. Sou pássaro preto/ Estendo as minhas asas/ Coloco fogo na dor/ Espalho as cinzas negras pelo meu corpo/ Forjo uma pele nova a cada momento/ Jogo as cinzas ao vento/ e voo/ Águia negra/ A ressuscitar diante de qualquer tempestade (2014, p.36).

Já a poeta Lívia Natália, partícipe da milenar resistência, investe em apresentar o corpo da mulher negra a partir de uma estratégia que brinca com os sentidos dicionarizados de “Relicário”; no poema homônimo mistura devoção, memória, relíquias. Assim representado, o corpo do sujeito poético tran-

sita como agente entre passado, presente e futuro, vida privada e pública, o esperado e o inusitado:

périplo de rotas insondáveis. Meu corpo é das delicadezas, /enxovais completos,/ toalhas brocadas/ iniciais maiúsculas no tapete do chão.// Meu corpo é um antiquário-/ memória fina do inútil, seara do translúcido.// Meu corpo é das delicadezas/ asas de transparente voar./ périplo de rotas insondáveis. (2016, p.51).

O sujeito poético feminino apodera-se dos sistemas de representação para se auto definir, escolhendo os vínculos que lhe permitem falar de si, produzir identidades fora de modelos produzidos por olhares estreitos.

Além de agentes no sistema representacional, as poetas negras se colocam como fazendo parte de um universo assumidamente heterogêneo, que recusa identidades unas ou fixas; assim, ao falar de mulher negra, Mel Adun no poema “PRETAS, NEGAs, NEGUINHAs”, desde o título, anuncia a recusa à homogeneização representacional. O eu poético utiliza o plural para tensionar e romper o enquadramento em duas ou três imagens fixas que permeiam os discursos literários hegemônicos. As mulheres negras no poema evidenciam a diversidade muitas vezes escondida na expressão “Mulher negra” e finaliza o poema: “Somos negras de todos os tons/ as recatadas, as exibidas/ as fartas, as na medida/ as de parar o trânsito e também as desenxabidas” (Antologia da poesia negro-brasileira erótica , 2015,p.35).

A poeta Jenyffer Nascimento também desafia, no poema “Antítese”, a ditadura de definições controladoras do corpo, pensamento e desejos da mulher: corpo, atitude, voz, comportamentos e decisões são ações executadas pelo sujeito feminino que sempre está rompendo com as expectativas do outro que deseja moldá-lo.

*Pediram um corpo escultural
Eu não tinha.*

*Quiseram uma mulher ignorante
Eu já tinha lido o suficiente para me proteger*

*Sugeriram que eu não opinasse em assuntos de homem
Eu nunca consenti em calar.*

*Submeteram meu corpo e meu psicológico à violência
Eu me juntei a outras como eu para superar.*

*Compraram vaidades para que eu me adequasse
Eu envaideci aprendendo palavras de ordem na luta.
Exigiram fidelidade e submissão
Eu rompi por amor próprio.*

*Cagaram mil e uma regras de conduta
Eu mandei pra puta que pariu
E sorri, feliz*

(NASCIMENTO, In blogueirasnegras.org)

Empoderadas, mulheres negras investem em transformar as imagens que lhes foram impingidas, desejam transformar os modos como são vistas e para isto empreender uma luta, com vistas a fazer intervenções no sistema de representação redutor.

A poetisa Jovina S., no poema “Herança de mãe”, seleciona os elementos que vão caracterizar a reexistência de mulher negra. Traça uma genealogia de escrita e de experiência com a vida em que a vontade, a criatividade do sujeito poético são marcas decisivas, em outras palavras, representa o sujeito poético feminino e negro como agente, sujeito das ações e das representações:

*Pego o papel e sou deusa. Invento o mundo,
Nem sempre escrevo o que ele me dá,
Gosto de chover na estiagem para fazer
Plantações, dançar na colheita dos frutos doces.
Crio outros mundos para renegar o que esse
Mundo nos traz, fazer desvios.
Aprendi com mãe que vencida muros todo dia,
Ela tinha essa força.
Trazia para essa terra de racismo perverso
Outros caminhos, assim que amanhecia.
Eu fiquei com sua missão de pular paredes
E construir caminhos (CN 37, p.132)*

Como deusa, o sujeito demonstra sua capacidade de gerenciar sua vida: inventa, cria, dança, faz desvios e por fim

intervém no mundo que a deseja imobilizar; pula paredes e constrói caminhos. Transmitida de mãe para filha, a re-escritura da existência aparece como uma missão, um traço hereditário reconfigurado no presente.

A poeta Miriam Alves no Poema “ Mulher em luta” enfatiza a escrita da mulher negra como resultado de processo de organização de emoções e também de um trabalho de escavação da palavra. Uma poesia que, a partir dos resíduos, das mortes e da atuação sobre as palavras, torna os momentos de luto potência criativa:

*enluto-me e o poema sai assim
meio mágoa
meio lágrima
meio torto
toda lança
enluto-me por aquelas vinda no arrastão atlântico
enluto-me ao ver dilacerar pele, corpo e mente
(...)
eu mulher em toques no teclado
faço das luzes da tela meu alento
alimento em palavras
o meu desejo pleno de ser
e vou tiquetaqueando retirando das vogais sons
palavras e imagens
tamborilando mensagem vou*

(CN 33, p. 122)

A escrita em foco também se detém em diálogos com a tradição canônica e também com uma tradição de escrita negra. A intertextualidade e a metalinguagem aparecem como demonstração do desejo de diálogo crítico, a exemplo do texto de Conceição Evaristo no poema “ Carolina na hora da estrela”

No meio da noite

Carolina corta a hora da estrela.

*Nos laços de sua família um nó
- a fome.*

José Carlos masca chicletes.

*No aniversário, Vera Eunice desiste
do par de sapatos,*

quer um par de óculos escuros.

*João José na via-crucis do corpo,
um sopro de vida no instante- quase
a extinguir seus jovens dias.*

E lá se vai Carolina

com os olhos fundos,

macabeando todas as dores do mundo...

*na hora da estrela, Clarice nem sabe
que uma mulher cata letras e escreve*

“ De dia tenho sono e de noite poesia.”

(*EVARISTO, 2017, p. 96.*)

A conhecida poeta negra forja um diálogo intertextual com duas conhecidas escritoras: Maria Carolina de Jesus e Clarice Lispector, inseridas em cânones diferentes da literatura brasi-

leira. A poetisa mescla aspectos da biografia de Carolina com títulos e personagens da obra de Clarice, criando um jogo em que as dessemelhanças parecem ser realçadas.

Carolina aparece em atuação na busca pelo alimento dos filhos, “ macabeando todas as dores do mundo” que atingem uma mulher negra, catadeira de lixo, moradora de favela, escritora que, antes de Macabéa, sonhava ser estrela. Evidenciando conhecer a obra das duas, Conceição Evaristo funde metalinguagem e intertextualidade em texto que faz pensar sobre complexidades da literatura e da crítica no Brasil.

As intervenções poéticas das mulheres negras citadas e de tantas outras como Esmeralda Ribeiro, Rita Santana, Elizandra Souza, Cidinha da Silva, e outras e outras, trazem para a cena reflexões, teorias, memórias das dores, alegrias, vitórias e empoderamento de mulheres que fazem de seus sentimentos, de suas histórias, de seus corpos negros, palco para exibição de dramas - os pessoais e também outros -, gestados em histórias e memórias coletivas e, principalmente, no desejo de validação de seus textos e saberes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CADERNOS NEGROS. São Paulo: Quilombhoje, 2010, vol. 33.

CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Feusp, 2005. (Tese de doutorado).

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, (coleção Vozes da Diáspora Negra, Volume 1), 2008.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. Trad. Enilce Albergaria Rocha.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura popular negra. IN. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Brasília: UNESCO; Belo Horizonte, UFMG, 2003, p. 335 a 349.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo*, vol 2. São Paulo: Cultrix, 2001.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Tese de doutorado.

SOUZA, Florentina da Silva. Facetas das discussões de gênero no século 20. In *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.181-200.

Submissão 04/12/2017

Aceite: 04/12/2017



DOSSIÊ
DIÁLOGOS DE RESISTÊNCIA:
PERSPECTIVAS FEMINISTAS
E LITERATURA

 ARTIGOS

**LETRAS FEMININAS:
MULHERES ESCRITORAS EM PORTUGAL
ENTRE OS SÉCULOS XVI/XVII E XVIII**

**FEMALE LYRICS:
WOMEN WRITERS IN PORTUGAL
BETWEEN THE 16-17TH AND 18TH CENTURIES**

Alleid Ribeiro Machado¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137411

RESUMO: O presente artigo empreende uma breve revisão da literatura tradicional portuguesa, trazendo à cena os nomes de três escritoras portuguesas que fizeram parte do período histórico-literário seiscentista/setecentista, denominado Barroco, e do Iluminismo do século XVIII. Dessa forma, alinhado à proposta da crítica literária feminista, que tem se empenhado no resgate e estudo de autoras do passado, o artigo revisita excertos das *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado; alguns sonetos de Leonor de Almeida, a Marquesa de Alorna; e trechos do romance *As aventuras de Diófanos*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, estabelecendo-se, assim, um diálogo analítico entre essas produções e questões de caráter feminista e de gênero.

ABSTRACT: This paper undertakes a brief review of the traditional Portuguese literature, bringing into play the names of three Portuguese writers, who were part of the 16-17th century literary-historical period, also called Baroque period, as well

¹ Doutora e Mestre em Letras pela FFLCH/ USP. Pós-doutora em Letras pela FFLCH/ USP/FAPESP. Pós-doutora em Comunicação e Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie/ CAPES. Professora universitária.

part of the Enlightenment of the 18th century. In this manner, in line with the proposal of the feminist literary criticism, which has been engaged in rescue and study authors from the past, the paper reviews “Cartas portuguesas” excerpts, by Mariana Alcoforado; some sonnets from Leonor de Almeida, as known as Marquesa de Alorna; and excerpts from the romance “As Aventuras de Diófanos”, by Teresa Margarida da Silva e Orta. Thus, we intend to establish an analytical dialogue between these productions and issues of gender and feminist perspective.

PALAVRAS-CHAVE: literatura portuguesa de autoria feminina; revisão do cânone tradicional; estudos de gênero; nova história.

KEYWORDS: Portuguese literature of female authorship; revision of the traditional canon; gender studies; new story.

 m *Minha história das mulheres*, Michelle Perrot lembra a necessidade da escrita de uma história no feminino. Certamente a sua proposta é postulada a partir da constatação do apagamento das mulheres das linhas gerais da história ocidental: “A primeira história que gostaria de contar é a história das mulheres. Hoje em dia ela soa evidente. Uma história «sem as mulheres» parece impossível”. Em decorrência disto, a autora lembra: “Entretanto, isso não existia. Pelo menos não no sentido coletivo do termo” (PERROT, 2007, p. 13).

A tentativa da escrita de uma história que levasse em consideração o resgate daquelas que estiveram, ao longo dos séculos, às margens dos acontecimentos, deveu-se, sobretudo,

a uma mudança de postura dos historiadores frente aos fatos que foram, desde sempre, disseminados segundo escolhas de caráter extremamente elitistas, que eram operados pelos cronistas aristocráticos do passado. O que a historiadora francesa propõe, ao lado de outros historiadores, como George Duby (1990), é a concepção de uma história elaborada a partir da revisão dos cânones ocidentais.

Na verdade, é seguro afirmar que este movimento se liga aos preceitos da *Nouvelle Histoire*, que foi criada a partir da necessidade de se pensar e de se trabalhar uma história não mais fundamentada em grandes nomes, fatos e datas, mas voltada para o estudo das mentalidades e da vida cotidiana. Para este fim, foi criada em 1929 a revista científica *Annales d'histoire économique et sociale*. José Carlos Reis (2000) adverte que essa revista pode ser considerada o primeiro passo para se poder pensar a “nova história”.

Nesse sentido, na esfera historiográfica, diversos estudos procuraram denunciar a quase invisibilidade das mulheres como sujeitos, seja no campo da criação artística, seja como parte das grandes narrativas da história, ou mesmo como protagonistas na própria produção literária e historiográfica. Tal apagamento conduziu a uma nova forma de exigir a presença feminina nas linhas gerais dos acontecimentos reconhecendo, antes de tudo, a negligência secular com que o gênero fora tratado. Esses estudos motivaram diversas pesquisas em torno da denominada “história das mulheres”, com intuito de firmar novos paradigmas às imagens femininas, salientando a importância e a participação das mulheres na constituição

das sociedades e culturas, considerando-as nos espaços artísticos, culturais, públicos e políticos e no próprio cotidiano.

Essa mudança de perspectiva conduziu a uma revisão das abordagens tradicionais da escrita da história. Dessa forma, no lugar da narração dos grandes feitos, fatos políticos e trajetórias heroicas, a historiografia contemporânea passou a se interessar por novos objetos, problemas, instrumentos analíticos e fontes, como discute Jaques Le Goff (1995). A chamada “história vista de baixo” direcionou estudos temáticos como história dos negros, dos operários, das mulheres, do cotidiano, do corpo, das instituições, entre outros, objetos de investigação até então secundários ou marginalizados pela historiografia tradicional.

No que tange à literatura, a crítica portuguesa Cristina Maria da Costa Vieira, em seu livro *O universo feminino n'a Esmeralda partida de Fernando Campos* (2002), ao discutir os tipos de romances históricos elaborados desde Walter Scott, observa que, para longe do romance histórico tradicional, cuja visão era baseada em personagens ilustres, fatos e datas, o romance histórico, a qual ela denomina de pós-moderno, em consonância com os pressupostos da Nova História, procurou tematicamente visitar historiograficamente a(s) mulher(es) enquanto sujeito(s) da história. Segundo Cristina Maria, isso ocorreu em consequência da luta contra uma concepção da história oficial sintetizável no trinômio “datas-reis-batalhas”.

Nesse sentido, a revisão do cânone literário, principalmente estimulada pelos movimentos feministas, pelos estudos de gênero e pela própria vaga de revisão da história, com os princípios da nova história (REIS, 2000) e, pautada na crí-

tica literária e na historiografia feminista, tem objetivado fazer com que diversos nomes femininos venham à tona, a fim de que sejam evidenciadas a importância e a contribuição das mulheres dentro dos respectivos movimentos históricos e artísticos dos quais fizeram parte.

Este trabalho insere-se na tentativa de resgate e estudo de autoras portuguesas, trazendo à tona, a partir de um viés comparatista, os nomes de três autoras: Mariana Alcoforado, que fez parte do final de um período histórico-literário seiscentista denominado Barroco, adentrando o século XVII, Leonor de Almeida e Teresa Margarida, ambas autoras inseridas no Iluminismo do século XVIII.

MARIANA: A FREIRA DE BEJA

Escrita à mão de freira enclausurada (ou de porta-voz incerto), possivelmente no século XVII, as *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado estão hoje à disposição, como emblema do amor não correspondido e da entrega amorosa e abnegada. Trata-se de uma mulher que, por meio de sua escrita, rompeu as fronteiras de sua condição para transpirar desejo e paixão, num discurso em que se deixa entrever a ausência e a saudade do objeto amoroso.

O altruísmo de Mariana venceu as barreiras do tempo, do espaço e, por certo, as de gênero e corpo. As suas cartas são a tradução de uma postura amplamente subversiva, por abalarem, inclusive, a própria estrutura religiosa, de moral duvidosa, que circunscreveu o tempo histórico da sóror. Alguns séculos depois, essa atitude de enfrentamento táci-

to foi reconhecida pelas próprias autoras das *Novas cartas portuguesas* (1972) ao reconstruírem a imagem de Mariana Alcoforado, tornando-a num modelo múltiplo e plural para as mulheres contemporâneas. A obra, ao dialogar explicitamente com as cartas de Mariana, também não deixou de questionar o patriarcalismo, além da religiosidade culturalmente enraizada, lançando dúvidas acerca da moral religiosa e de sua prática dentro dos conventos: “Com que cara fica um convento onde uma freira escreve cartas de amor, atestando a falência de uma clausura onde entram e saem cavaleiros franceses?” (BARRENO et al, 1974, p. 33).

As cartas de Mariana Alcoforado, posteriormente reunidas², didaticamente serão incluídas na Literatura Portuguesa, aparecendo na tênue linha diacrônica, após predominar em Portugal um estilo dito pós-renascentista, rebuscado, irregular e antagônico, denominado Barroco. Está-se aí em meados do século XVII e, como um caso *sui generis*, Portugal acabara de viver uma espécie de humanismo tardio.

O Barroco tem início em Portugal em 1580, data de morte do poeta Camões, e dois anos depois do desaparecimento de Dom Sebastião, na Batalha de Alcácer-Quibir, quando o país, após uma grave crise sucessória, que levou o Cardeal Henrique I a exercer provisoriamente o governo, é anexado ao trono espanhol, entre 1580 e 1640.

Em 1640, quando o país consegue se libertar do domínio espanhol, nasce Mariana Vaz Alcoforado, filha de Francisco Alcoforado e Leonor Alcoforado (NEVES, 2003, p. 1):

2 A questão da dúvida acerca da autoria das *Lettres portugaises* não será tratada neste artigo. Para além dessa questão, interessa-nos investigar a representação simbólica de Mariana como sujeito de uma escrita que, ao fim, revela-se interdita para o gênero feminino, principalmente se levarmos em consideração o período histórico-literário da primeira edição, que data de 1669.

A 22 de abril de 1640 Mariana é batizada na Igreja de Santa Maria da Feira. Ao completar 11 anos de idade, Mariana foi levada para o Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Após cinco anos de vida dedicados, integralmente, aos estudos, orações e leituras, principalmente, da Bíblia, Mariana declara, mesmo sem vocação, sua fé religiosa. Dada a sua forte inclinação para a escrita, Mariana recebeu o importante cargo de escritã das Quarenta Horas, registrando os fatos mais importantes do Convento.

É válido lembrar que, em sua base, o Barroco é um movimento que reflete os ideais da Contrarreforma e que procura conciliar as novidades do Renascimento com a tradição religiosa do catolicismo medieval. Nesse sentido, numa leitura atenta das cinco cartas de Mariana Alcoforado, verifica-se que a sua escrita é híbrida, descolando-se em certa medida das características da escola barroca. Isso ocorre uma vez que a retórica ali delineada não parece transmitir a ideia de conflito espiritual.

Na verdade, o que se percebe nas cartas de Mariana, são alguns expedientes barrocos conciliados, em grande parte, a marcas renascentistas. Dessa forma, no que tange à análise dessa produção, é preciso, antes de tudo, levar em consideração o fato de que elas não são a tradução de um período literário. De fato, as *Cartas portuguesas* são uma expressão literária, com marcas estilisticamente difusas, escritas possivelmente por uma mulher religiosa a expor o seu sofrimento amoroso face à separação.

No parágrafo inicial da primeira carta, cujo tom poético é notório, Mariana procura, no plano semântico, envolver o seu possível interlocutor com palavras de apelo sobretudo sensorial, a partir do uso, por exemplo, da sinestesia: “esses olhos que me faziam saborear emoções”. Há de se notar também a dor exagerada, sôfrega e irremediável, gerada pela saudade do ser amado: “(...) [olhos] que me cumulavam de alegria, (...) a tal ponto que deles só precisava para viver”. (ALCOFORADO, 1997, p. 10).

Assim, o Barroco faz-se presente nas cartas de Mariana por meio de um discurso que se nota irregular e exagerado, sobrecarregado de figuras de linguagens. Este sim, um dos aspectos mais marcantes desta produção (ALCOFORADO, 1997, p. 11).

E esta ausência, para a qual a minha dor, por mais que se esforce, não consegue encontrar um nome assaz funesto, há-de então privar-me para sempre de fitar esses olhos onde eu via tanto amor, esses olhos que me faziam saborear emoções que me cumulavam de alegria, que eram o meu tudo, a tal ponto que deles só precisava para viver?

É preciso considerar que, segundo Silveira (1987), as cartas de Mariana estão, de fato, revestidas de um conteúdo amoroso “visceralmente” lusitano. Nesse sentido, adiante na leitura, observa-se que a freira deseja morrer “em pouco tempo” (Alcoforado, 1997: 12), embora, paradoxalmente, tenha um plano diferente para a ideia da impossibilidade amorosa, decidindo, assim, a “adorar-te [o cavaleiro] durante toda a vida”

(ALCOFORADO, 1997, p. 14). Assim, percebe-se o tema medieval do “morrer de amor” que não se consuma, uma vez que se trata exclusivamente de artifício retórico (SILVEIRA, 1987).

Igualmente, é de se notar que a ausência e a saudade do amado, ou, da mesma forma, a dor suscitada pela separação, são um refrigério para Mariana, porque ela, ao fim, parece sofrer pelo “amor do amor”, característica de raiz medieval “a nutrir-se da distância, da separação, da ausência, satisfazendo-se masoquistamente” (SILVEIRA, 1987, p. 99). O que se nota, todavia, é o gozo de amar sem ser amado, revelando assim uma característica quinhentista ou, em outras palavras, um renascimento subentendido ou tardio: ama-se o amor e a sua não concretização. Isso corresponde a afirmar que a não posse é parte consubstancial dessa fórmula³. Na verdade, a proclamação desse sentimento conflituoso discursivamente se dá pelo uso exaustivo de figuras de linguagem, principalmente de hipérboles, que reforçam a ideia do sofrimento amoroso: “(...) mil vezes ao dia dirijo para ti os meus suspiros” (ALCOFORADO, 1997, p. 12); ou da antítese, salientada também pela presença do advérbio de intensidade “tão”, cuja recorrência fortalece ainda mais o tom exagerado do discurso de Mariana (ALCOFORADO, 1997, p. 13):

3 Em seu célebre *O amor e o ocidente*, Denis de Rougemont (1988), a fim de explicar essa forma de amor, que não existe nem se realiza sem obstáculos, analisa as diversas e diferentes concepções de amor dominantes na cultura ocidental. Segundo o autor: “o amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental”. (ROUGEMONT, 1988, p. 17).

Como podem ter-se tornado tão cruéis as lembranças de momentos tão agradáveis? (...) Ai de mim! A tua última carta deixou-o num lastimoso estado! Tão sensíveis foram as suas palpitações que até parecia fazer esforços por se separar de mim e ir ao teu encontro! Todas estas emoções tão violentas me acabrunham a tal ponto que, por espaço de mais de três horas, fiquei desfalecida.

O sofrimento amoroso atravessará as cinco cartas, delineando a angústia da separação e a esperança (ilusória, que serve de alimento) do reencontro. O discurso de Mariana é formado por um jogo de oposições que, entretanto, vai constituindo e dando base à sua retórica amorosa, delineada, dionisiacamente, pelo desejo. A catarse gerada pelos textos da religiosa torna-as, assim, dignas das grandes obras da literatura universal.

DA EDUCAÇÃO FEMININA

A releitura das cartas de Mariana Alcoforado serve de mote para avançar na linha diacrônica da literatura até o período seguinte que marcaria a história de Portugal: o Iluminismo. No período anterior, poucas serão as expressões femininas na esfera literária. No entanto, o Iluminismo não irá admitir a mesma generalização em relação aos papéis de gênero aplicados às mulheres de classe aristocrática e burguesa.

Enquanto movimento filosófico heterogêneo, que se desenvolveu principalmente na França, Alemanha e Inglaterra, o Iluminismo possuía como forte divisa a defesa do conhe-

cimento e da racionalidade crítica contra os dogmas religiosos. É preciso lembrar que diversas correntes do Iluminismo defendiam as liberdades individuais, os direitos dos cidadãos contra o autoritarismo e o crédito à razão e ao saber, bem como a capacidade de emancipação do homem. Foi um movimento de duras críticas à Igreja Católica, de forte influência social e política no antigo regime (HAUSER, 1954).

Ciente de seu lugar no mundo, o homem viu a necessidade de formar indivíduos capazes de dominar a natureza e as leis que a regiam, houve portanto o surgimento de vários tratados relativos à educação, extensivos, inclusive às mulheres abastadas. Segundo lembra Hernani Cidade (1946, p. 142), na Europa “mais livre”, como classifica o autor,

o século XVIII, esse, não se chama o século das luzes, o século filosófico por excelência, senão porque larguissimamente ampliou a soberania da razão, sujeitando à sua revisão todo o cognoscível e todo o especulável, desde a relação do homem com o estado, até as relações do homem com Deus – a política, a moral, a religião.

Dessa forma, a *Enciclopédia*, de Diderot e D’Alembert, torna-se o grande monumento-paradigma do Iluminismo. Embora todo o discurso iluminista tenha sido articulado a partir de uma perspectiva masculina, “pois é do ponto de vista do homem filósofo que se institui um duplo discurso do homem sobre o homem e do homem sobre a mulher” (CRAMPE-CASNABET, 1990, p. 373), as mulheres não deixaram de estar presentes como objetos de estudo, fazendo parte do discurso, entre-

tanto, não como indivíduo independente, mas sim como alguém que existe para garantir a felicidade do homem (DAVIS e FARGE, 1990, p. 5).

De qualquer maneira, é desta forma que a educação feminina se torna necessária dentro dos círculos aristocráticos e burgueses. A importância da educação feminina se fez, principalmente, por influência de Rousseau (2004). Para o filósofo francês, era interessante mantê-las instruídas e capazes de manter uma conversa apropriada com os homens. Por esse aspecto o Iluminismo é um movimento contraditório, uma vez que não faz a conciliação entre as supostas diferenças entre os gêneros, embora tenha existido como uma filosofia que abarcava o universal.

A explicação para essa contradição liga-se, em todo caso, à forma como a sexualidade era entendida pela medicina da época. Nos finais do século XVIII, o modelo neoplatônico de sexo único deu lugar ao modelo dos dois sexos: masculino e feminino. Nesse novo modelo, cada qual teria características naturais específicas embora o ponto de partida para se pensar a mulher continuasse, como no modelo anterior, sendo o homem. A diferença é que, nesse novo contexto, o sexo feminino seria avaliado como inferior e imperfeito do ponto de vista biológico e não mais ontológico (LAQUEUR, 2001). Além disso, devendo a sexualidade estar relacionada aos comportamentos morais, homens e mulheres deveriam ter um tipo de conduta social pertinentes à natureza biológica de seus sexos. Do contrário, não seriam exemplares normais da espécie, e sim indivíduos desviantes, anormais, doentios e degenerados. Os sujeitos, até então, avaliados moralmente por seus

atos, pensamentos e sentimentos religiosos ou pelos valores da hierarquia aristocrática passaram então a ser julgados pela conformidade à finalidade sexual de suas supostas naturezas biológicas (AUTOR, 2011).

Dessa forma, nos escritos produzidos pelos filósofos iluministas, as mulheres eram vistas por meio de suas diferenças com o gênero oposto, não passando de seus complementos inferiores. Um exemplo disso é como ela foi designada pela própria *Enciclopédia*, que a classificou como “fêmea do homem” (GODINEAU, 1997, p. 378), ou seja, um espelho que servia para enaltecer a razão e a capacidade masculina.

Para embasar seus argumentos, os homens buscavam na natureza feminina o argumento necessário para inferiorizar as mulheres, pois as consideravam seres de paixão e de imaginação, sendo seu intelecto menos capaz. Rousseau foi um dos teóricos que utilizou esse argumento ao dizer que às mulheres caberia apenas conhecer aquilo que estava ao seu entorno para torná-las uma companheira melhor para o homem.

No entanto, deve-se considerar que, para além das maneiras como eram classificadas pelos pensadores iluministas, a importância dada à educação feminina, fez com que algumas mulheres (aristocratas, sem dúvida) conseguissem assumir certo protagonismo nas linhas gerais da história e da produção literária por meio da escrita e do pensamento. Em razão disso, uma volta ao século XVIII, ao século das luzes, traz à tona, pelo menos, os nomes de duas mulheres escritoras: Leonor de Almeida, uma mulher “de luzes”, a que Herculano cognominou “a *Staël* portuguesa”, e de Teresa Margarida

da Silva e Orta, cuja principal contribuição aparece em suas *Aventuras de Diófanos* (1752).

A ESCRITA DA MARQUESA DE ALORNA

De biografia revisitada por Maria Teresa Horta, em *As luzes de Leonor* (D. Quixote, 2011), cujo subtítulo já cumpre o papel de emoldurar o novo paradigma com o qual a autora contemporânea deseja revesti-la: *a Marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis*, Leonor de Almeida de Portugal e Lencastre (Lisboa, 1750 – 1839) é lembrada no dicionário de Jacinto Prado Coelho (1984, p. 40, v. 3), pelo acontecimento histórico que marcou a vida de sua família, por sua ascendência aristocrática e pela educação esmerada que recebeu:

neta da Marquesa de Távora, justificada por motivo do atentado contra D. José, foi encerrada, ainda menina, no Convento de Chelas, onde passou a juventude (1758 – 1777), entretendo-se com poesia e música, lendo muito, recebendo as lições de Filinto, que a batizou com o nome arcádico de Alcipe.

Ter o seu nome implicado, por laços de parentesco, no atentado sofrido por D. José I em 1758, que a levou a ser encarcerada, aos oitos anos, no convento de S. Félix, em Chelas, juntamente com a sua mãe e a irmã, de seis anos, fez com que, indiscutivelmente, o nome de Leonor de Almeida fosse incluído nas linhas gerais da história. Entretanto, a Marquesa de Alorna será dona de uma biografia que não se restringirá

a esse fato histórico, uma vez que as marcas que deixará nas linhas gerais da história de Portugal será a de uma mulher de “personalidade forte, temperamento altivo e aristocrático”, que “já revelava intensa participação na agitação política do país” (MONGELLI, 1993, p. 188) durante o tempo passado em Chelas, nas cartas trocadas com o pai, preso por dezoito anos no forte da Junqueira, como depois, em defesa das causas do marido, o conde alemão Carlos Augusto de Oynhausen, “dos pais, do irmão e de si mesma, ao precisar gerir a família e os negócios” (MONGELLI, 1993, p. 188).

As leituras e os “entretenimentos” de Leonor com a poesia, o tempo vivido em Chelas, que, conforme lembra-nos Massaud Moisés (1999), fez com que a então futura marquesa adquirisse sólida e eclética cultura, graças a leituras e ao convívio com escritores contemporâneos, dentre os quais Correia Garção e Filinto Elíseo, codinome dado por ela ao Pe. Francisco Manuel do Nascimento, serão responsáveis por emoldurarem a biografia de uma mulher que vai se destacar na história de Portugal pelas letras, como um expoente do neoclassicismo e do pré-romantismo, cujos ares já se faziam sentir em seu tempo.

Leonor casa-se com o Conde de Oynhausen e viaja pela Espanha, França (onde conhece Madame de *Stäel*), Alemanha e Áustria. Em 1793, já viúva, regressa a Lisboa, para assegurar a educação de seus seis filhos. Segundo Coelho (1984: 41) “veleidades de ação política” e “laivos de filosofismo (ataques ao fanatismo e ao despotismo, entusiasmado pelo progresso da razão científica)” levaram-na a fundar a So-

cidade da Rosa, “concebida para frustrar a ameaça napoleônica”, mas que provocou a desconfiança de Diogo Inácio de Pina Manique (1733 – 1805), Intendente-Geral da Polícia, que agia para a repressão das ideias oriundas da Revolução Francesa, designadamente através da proibição de circulação de livros e publicações, e da perseguição a diversos intelectuais. Em virtude disso, precisou exilar-se em Londres durante os anos de 1804 a 1814, “numa situação que através das cartas que escreve ao Conde da Barca e outras se adivinha bem penosa” (CIDADE, 1939, p. 344).

Ao regressar a Portugal, e já sob posse dos bens do marquesado de Alorna, vai fazer de seu salão um foco das novas ideias estéticas. Nesse sentido, no que tange à sua produção literária, Leonor constará na linha diacrônica da literatura portuguesa, mais precisamente, como um expoente do arcadismo, mas também será reconhecida como prenunciadora, ao lado de outros nomes, como Herculano, da onda pré-romântica, talvez, por conta do tom muito pessoal de alguns textos “colados a circunstâncias biográficas” (MONGELLI, 1993, p. 188). Conforme lembram Reis e Pires (1999, p. 14):

o pré-romantismo surge, pois, como movimento (ou submovimento, se se preferir) em boa parte importado de países em que o gosto romântico se instalara desde o século XVIII: os contatos da Marquesa de Alorna com a cultura germânica e de José Anastácio da Cunha com a cultura britânica foram, outros nomes que neste aspecto se lhes associam: o já citado Bocage, João Xavier de Matos, Filinto Elísio, Tomás Antônio Gonzaga e poucos mais.

De sua influência árcade, nota-se que Leonor de Almeida seguirá os preceitos postulados por Boileau, Garção e Cândido Lusitano, praticando, assim, o soneto, a ode, a elegia, a canção, a sextina, a epístola e as quadras, além das paráfrases “lícitas e até aconselhadas ao tempo – de Lamartine, de Metastásio, de Burger, dos Salmos bíblicos etc” (MONGELLI, 1993, p. 188).

Deite-me sobre a fresca relva um dia,
E dando a um sono leve alguns instantes,
Co’os prazeres sonhei, que lá distantes
Debuxava a estragada fantasia.

Saturno vagaroso me trazia
Um diadema de lúcidos diamantes,
Enramado de mirtos odorantes,
O qual Cípria na fonte me cingia.

A Fortuna risonha se mostrava;
Mas, no disco da roda vacilando,
Voltando-a, me levou quanto eu sonhava.

Já Délio para os mares ia olhando,
E Bóreas, que raivoso murmurava,
Me acordou, como dantes, suspirando.

Uma leitura atenta em torno da poesia *Feito na cerca de Chelas*, assinalado pela autora como o seu primeiro soneto, como se observa em nota de rodapé no livro de Hernani Ci-

dade (1960), leva-nos a entender a configuração da natureza como cenário para o quadro bucólico, adornado por elementos próprios do expediente greco-latino, como as deidades. Trata-se de um exercício. Nele, a autora tenta colorir os versos por um painel artificioso, na tentativa de enquadrá-lo à estética neoclássica.

O problema é que uma biografia recheada de acontecimentos e marcada, sobretudo, por uma inteligência e intelectualidade até então consideradas muito pertinentes aos homens poderia fazer, como de fato fez, com que fosse notada pelos círculos sociais de sua época. Essa notabilidade que atravessou o seu tempo, segundo Mongelli (1993, p. 188) adém muito mais:

da vida turbulenta que levou e da abertura de seus salões à fina flor da sociedade erudita lisboeta na passagem do século XVIII ao XIX, do que propriamente de suas Obras poéticas, publicadas pela primeira vez depois de sua morte, em 1844.

A qualidade de sua produção literária é, na verdade, representativa do neoclassicismo, que vivenciou até os últimos dias de sua vida. Afora a questão do “drama pessoal” suscitado por Hernani Cidade, que nos obrigaria a uma análise da produção da Marquesa de Alorna esbarrada no biografismo, as suas poesias vão expressar, como as exemplificadas a seguir, certo tom confessional do eu lírico, sem arrebatamentos.

Esperanças de um vão contentamento,
por meu mal tantos anos conservadas,
é tempo de perder-vos, já que ousadas
abusastes de um longo sofrimento.

Fugi; cá ficará meu pensamento
meditando nas horas malogradas,
e das tristes, presentes e passadas,
farei para as futuras argumento.

Já não me iludirá um doce engano,
que trocarei ligeiras fantasias
em pesadas razões do desengano.

E tu, sacra Virtude, que anuncias,
a quem te logra, o gosto soberano,
vem dominar o resto dos meus dias.

(CIDADE, 1960, p. 7)

Logo, nota-se a razão, contida e equilibrada, a se ante-
por aos estados da alma. Não soa, contudo, “artificial” a sua
emulação de uma suposta realidade: “Razão, por piedade, es-
conde/ O que eu dentro de alma sinto; Se amor se mostra em
meus lábios/ Faze crer que sempre minto” (CIDADE, 1960,
p. 83). Alcipe busca em Camões sua estética, seu aperfei-
çoamento métrico, nesse contexto, a realidade (motivo para
evasão no sonho ou na esperança) parece ser a causa para
a confissão que empreende em seu poema *Dizendo-me uma
pessoa que eu nunca havia de ser feliz* que melhor revela a
lição camoniana que recebeu. Em todo caso, é notório em sua
produção o desejo de reprimir a imaginação: “cá ficará meu

pensamento/ meditando” (CIDADE, 1960, p. 83). Neste ponto, ocorre a mais importante distinção entre a Marquesa de Alorna “em cuja poesia se deu vazão às contradições do espírito, cindido entre confessar-se e reprimir-se” (MONGELLI, 1993, p. 190) e Bocage, por exemplo.

ÀS VOLTAS DE TERESA MARGARIDA

Outra expressão do feminino no arcadismo aparece com o nome de Teresa Margarida da Silva e Orta, cujo expoente é a novela de intenção moral e político social, intitulada *Aventuras de Diófanes* (1752). Nota-se já pelo título desta produção o pertencimento ao período neoclássico. Tal obra teve sua primeira edição intitulada *Máximas de Virtude e Formosura, com que Diófanes, Climeneia e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lance da desgraça*, assinada por Dorothea Engrássia Tavadra Dalmira, o pseudônimo de Teresa Margarida (COELHO, 1984).

Na verdade, são ainda poucas e restritas as informações biográficas da autora. Segundo Corradin (1993, p. 228) ela teria nascido em 1711 ou 1712, em São Paulo, filha de José Ramos da Silva, português que constrói imensa fortuna no Brasil, e de dona Catarina Dorta, brasileira. A família teria vivido no Brasil até o ano de 1716 ou 1717, quando, com aproximadamente cinco anos de idade, Teresa segue para Portugal na companhia de seus familiares. Uma vez em terra lusitana, Teresa Margarida e seu irmão Matias Aires recebem esmerada educação, a melhor que a fortuna de José Ramos da Silva, Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo e Provedor da Casa da

Moeda de Lisboa, pode lhes proporcionar, ficando Teresa interna no Convento das Trinas.

Na adolescência, Teresa Margarida dá mostras de seu caráter rebelde e determinado ao se casar em 1728, quando estava com cerca de 16 anos, contra a vontade de seus pais, com Pedro Jansen Moler Van Praet. Em consequência de seu casamento, é deserdada por José Ramos da Silva e rompe relações de amizade com seu irmão Matias Aires, futuro autor das *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. Ao longo de sua vida, o casal terá doze filhos. No entanto, viúva em 1753, Teresa Margarida passa a viver com o irmão Matias Aires, vindo a falecer em 1793 (CORRADIN, 1993).

Antes disso, em 1770, Teresa Margarida é presa por ordem do marquês de Pombal, sob a alegação de haver mentido ao rei, D. José. Não se sabe o motivo real de sua prisão. É sabido que a autora colaborou na campanha contra os jesuítas promovida pelo então Marquês de Pombal. Porém, Teresa Margarida permanece sete anos encarcerada no mosteiro de Ferreira e Aves e lá escreve um poema (*Poema épico trágico*), uma novena (*Novena ao Patriarca São Bento*) e uma petição. Em 1777, morre D. José e o Marquês de Pombal é afastado do poder. Sobe ao trono D. Maria, a mesma a quem foi dedicado *Máximas de virtude e formosura*. Sabendo disso, Teresa Margarida escreve uma petição à rainha e nesse mesmo ano é libertada por ordem de Sua Majestade (BRANDÃO, 2001).

Foi no ano de 1750, que Teresa Margarida terá apresentado às Censuras do Santo Ofício, do Ordinário e do Paço, o romance *Máximas de virtude e formosura com que Diófanos,*

Climineia e Hemirena, príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça. Seu romance, no entanto, só será aprovado em 1752, tendo sido publicado pela Tipografia de Miguel Menescal da Costa. O nome de sua autora vem encoberto pelo pseudônimo Dorothea Engrácia Tavadeda Dalмира, na verdade, um anagrama de Teresa Margarida da Silva e Orta. Em 1777, a segunda edição é publicada com o título de *Aventuras de Diófanos, imitando o sapientíssimo Fénelon na sua viagem de Telémaco*, em que é mantido o texto original, alterando-se, contudo, “a divisão dos livros, que de cinco passam para seis. Só a edição de 1790 é que atribui a Alexandre de Gusmão⁴, iniciando-se a celeuma em torno de sua verdadeira autoria” (CORRADIN, 1993, p. 228).

No livro, a autora segue a regra da prosa de ficção setecentista, a qual procurava se inspirar em Fénelon e nos autores greco-latinos, procurando emulá-los por meio da cultura francesa, que, a partir de então, ditará a moda e os costumes na literatura portuguesa, no lugar das presenças italianas e espanholas de outrora. Supondo-se que o nome de Alexandre Gusmão, escritor de D. João V e amigo de Teresa Margarida e de seu marido, tenha sido usado apenas para poder garantir o êxito da obra, por ser pessoa de respeito (Rector, 1999), o que interessará investigar no livro, é a voz autoral de Teresa Margarida, que não deixa de revelar certo caráter precursoramente feminista.

Nas páginas das *Máximas de virtude e formosura*, é possível conhecer uma personagem um tanto peculiar para padrões da época: Hemirena, a protagonista do romance, que

⁴ Supõe-se que o nome de Alexandre Gusmão, escritor de D. João V e amigo dos Molers [Teresa Margarida e o marido], foi usado para poder garantir o êxito da obra, por ser pessoa de respeito. RECTOR, Mônica. *Mulher Objeto e Sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999, p. 131.

se veste com roupas masculinas e que assume o pseudônimo de Belino (ORTA, s/a, p. 15):

Com estas palavras se retirou Ibério, deixando Hemirena com o maior empenho no cuidado da sua peregrinação, a que deu princípio em a noite seguinte, em que lavado com lágrimas aquela fúnebre assistência, recomendando ao silêncio da noite o livrá-la dos tumultos da Corte, saiu com vestido de homem, disposta com aquele fingimento a vencer os maiores assaltos de sua cruel fortuna.

Se de um lado Hemirena é representante do moralismo português setecentista, por difundir os ideais de uma mulher que representa os ideais de castidade, pureza e bondade, por outro, apresenta-se como uma pessoa forte, determinada e senhora da arte da retórica. Dessa forma, a protagonista, que passa a representar o gênero masculino, é capaz de realizar proezas impensáveis para o feminino.

A relação estabelecida entre a narração em 3ª pessoa e os leitores é de cumplicidade, como quando Hemirena na pele de Belino, salva sua mãe e seu noivo da morte em um naufrágio. Na verdade, ambos desconhecem sua verdadeira identidade, mas os leitores têm acesso à informação de que Belino é Hemirena. Ao fim, o que se estabelece implicitamente é que aqueles grandes feitos são realizados por uma mulher.

No século em que a educação feminina começou a ser difundida como algo relevante para a sociedade, Teresa Margarida projeta-se ao construir uma personagem dotada de inteligência e de virtudes pouco esperadas para o gênero femi-

nino. Talvez, por isso, em 1758, o seu nome vai aparecer na Biblioteca Lusitana de Barbosa Machado.

Em relação à sua filiação ao arcadismo literário, pode-se observar inicialmente no prólogo algumas características neo-clássicas (Orta, s/a, p. 1):

Que nas tristes sombras da importância suspira por advertir a algumas a gravidade de Estratônica, a constância de Zenóbia, a castidade de Hipona, a fidelidade de Polixena, e a ciência de Cornélia. Também é certo, que para pintar Majestades me faltam os pincéis de Apeles, e não tenho a pena de Homero; mas como sou estrangeira, tenho visto bastante para poder contemplar soberanas propriedades, as-sentando em que não há vapores tão elevados, que possam formar sombras na grandeza do Olimpo.

Nota-se que o prólogo denuncia também o estrangeirismo da autora, que embora tenha nascido no Brasil, criou-se em Lisboa. Esse fato faz com que muitos críticos se refiram à Teresa Margarida como a primeira autora brasileira a publicar um romance. A busca pela imitação dos padrões greco-latinos “não tenho a pena de Homero” far-se-á presente ao longo do romance em pauta, bem como o apelo a vida simples e o permanente elogio às virtudes morais, sobretudo, ao se lembrar de que a primeira edição do livro tratava-se das *Máximas de Virtude e Formosura* (ORTA, s/a, p. 83):

Vós não procurastes reinar, oprimir, sujeitar, e preferir a todos, como ordinariamente desejam os ho-

mens, que tomam aquele vaidoso empenho da soberba, com que destroem a sua felicidade; e suposto que para bem obrar não careceis dos meus ditames.

Nesse outro trecho do Livro VI percebe-se a influência do Iluminismo, ao afirmar que aquele que detém o poder deve não ser opressor, clarificando a máxima iluminista de combater o absolutismo monárquico. Um pouco antes dessa citação, ainda no Livro VI, a autora especifica como os soberanos deveriam reinar, segundo os princípios dos direitos humanos (ORTA, s/a, p. 83):

Cuidai em que os vossos exércitos andem bem disciplinados, e os soldados contentes, porque estes são as melhores muralhas das Cidades: fazem a grandeza do Rei, conservam-lhe o respeito, defendem-lhe os domínios, resguardam-lhe os povos, seguram-lhe a coroa, castigam-lhe inimigos, e estão para dar por ela a vida; e quando se admira o bem formado corpo de um exército poderoso, não só se contempla como respira o seu Soberano, mas parece que o respeito chega a ver com assombro o grande espírito da Majestade. Também deveis pensar na educação dos filhos dos vassallos, pois pelo que servem, mais o são da República, e da vossa esperança, que dos seus próprios pais.

Esse trecho mostra que o Soberano deve servir ao bem comum e pensar na educação dos súditos, um avanço para o século XVIII. Ainda nessa obra, Teresa Margarida, ou Dorothea, enfatiza, ao longo dos seis livros que compõem o romance, que os monarcas devem afastar os adutores, suprimir o luxo, liberalizar o comércio fomentar a agricultura e a

indústria, enviar bolsistas a países estrangeiros a fim de que o Estado se torne forte.

Os preceitos iluministas em Teresa Margarida são ainda bastante difusos, pois não há um assumir inequívoco das linhas mais revolucionárias da ampla corrente Iluminista. No entanto, estão inequívoca e declaradamente presentes em seu discurso marcas fundamentais do Iluminismo literário (CANDIDO, 1981, p. 43-44):

exaltação da natureza, divulgação apaixonada do saber, crença na melhoria da sociedade por seu intermédio, confiança na ação governamental para promover a civilização e bem estar coletivo [...] pendor didático e ético, visando empenhar [as letras] na propagação das Luzes.

Para além das questões sócio históricas e estéticas relativas à autora, deve-se chamar a atenção para o caráter precursor feminista do romance. “*As aventuras de Diófanes* distingue-se pelo feminismo e por um estilo afetado, barroco” (COELHO, 1984, p. 79, v.1). Essa questão já é levantada no prólogo do romance quando Dorothea, mesmo acreditando ser prudente não dar explicações, acredita que há uma razão particular que a leva a dar alguma satisfação ao leitor, principalmente, se tal leitor encontrar alguma incongruência no texto: “quando reparares em erros, que desfigurem esta obra, lembre-te que é de mulher” (ORTA, s/a, p. 1). A autora ressalta o fato de ser mulher e da desvantagem culturalmente estabelecida em torno da escrita feminina.

Em relação à suposta fragilidade das mulheres, ao longo do texto Orta não deixa de inclusive criticar aquelas que, por seus atos, são modelos para a perpetuação desse mito em torno do gênero feminino (ORTA, s/a, p. 21-22):

em oitenta anos, que viveram, nunca tiveram mais aplicação que a dos seus enfeites; e é cousa lastimosa que deixemos de enriquecer-nos dos conhecimentos necessários com a leitura de bons livros, que são companheiros sábios de honesta conversação. Nós não temos a profissão das ciências nem obrigação de sermos sábias; mas também não fizemos voto de sermos ignorante.

Algumas vezes, Teresa Margarida constrói uma crítica bastante árdua em relação à desigualdade de gênero, levantando uma contradição da máxima iluminista de igualdade (ORTA, s/a, p. 23):

Estes discursivos se não dizem que as almas têm sexo, para que forjam distinções, que não têm mais subsistência que na sua corrupta imaginação, pois foram igualmente criadas, e a disposição dos órgãos (de que me dizem provém a bondade do espírito) é tão vantajosa nas mulheres, como nos homens?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo procurou-se salientar a relevância de três escritoras: Mariana Alcoforado, Leonor de Almeida e Teresa Margarida da Silva e Orta, as quais tiveram os seus nomes circunscritos nas páginas da literatura portuguesa por razões diversas e dessemelhantes.

Para além da dúvida que cerca a própria autoria das *Cartas portuguesas*, a escrita de Mariana Alcoforado revela-se no espaço do desejo e da interdição. A sua produção, como se pôde brevemente observar na análise de alguns excertos de suas cartas, é enraizada por uma linguagem essencialmente literária, por isso mesmo, aberta à multissignificação. O tema, em todo caso, é a paixão. Exacerbada e desenfreada. O que se nota, ao fim, é uma escrita que, reprimida pela imposição do claustro, é a ilustração do desejo exacerbado do corpo. A dualidade mente e corpo, aparece assim configurada, como um dos elementos mais pertinentes do barroco que pode ser verificado na obra. Ou seja, a resignação do pensamento (ou da razão) dá vez à voz do corpo (ou da paixão), que domina, por fim, o intelecto e explode na escrita.

Leonor de Almeida difere-se de Mariana. A sua dicção é apolínea, contida e resignada. Observou-se que a Marquesa de Alorna sobressaiu-se na esfera literária por ser uma mulher que ousou, embora não numa espécie de escrita transgressora, mas, antes de tudo, como autora neoclássica e como mediadora da cultura de seu tempo, produzindo poesia tanto quanto os seus colegas do gênero masculino. A Marquesa de Alorna não deixa dúvidas quanto ao caráter transgressor de

sua biografia, em que revela o seu envolvimento com causas não tão apropriadas para as mulheres de seu tempo.

Por fim, Teresa Margarida da Silva e Orta foi lembrada por ter escrito uma obra que transgride alguns padrões culturais e socialmente estabelecidos. A sua obra fornece subsídio para uma reflexão inclusive em torno das questões de gênero como construção sociocultural, principalmente quando foi possível observar que n'As *aventuras de Diófanes* o ideal feminino de beleza, castidade e graça representado por Hemirena, ou as virtudes masculinas de Belino representadas por sua valentia, heroísmo e força, são, ao fim, provas de que são construções distintivas, hierárquicas e sociais, exteriores ao gênero. Tanto que a protagonista, na pele de um ou de outro gênero, é capaz de praticá-las, sem jamais denunciar qualquer tipo de inferioridade física ou de espírito, pelo fato de ser mulher.

Mariana, Leonor e Teresa Margarida são três autoras que se revelam importantes escritoras de Portugal. Seus nomes e suas produções aparecem na linha diacrônica da literatura portuguesa sem, contudo, serem observadas pelo caráter precursor de sua escrita, ora de gosto transgressor, dionisíaco, ora, como no caso das duas últimas autoras, pelo talento de uma escrita que, assente na razão, fazia frente aos seus contemporâneos masculinos. A intenção da revisão do cânone pela crítica literária feminista é de fazer ressaltar tais contribuições para que elas sejam devidamente mencionadas nos compêndios literários, demonstrando, ao fim, que a revisão do cânone sob as lentes das questões de gênero é imperativa para que a literatura de autoria feminina e suas expressões

possam ser reconhecidas, divulgadas e valorizadas como contributos da nossa própria história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. São Paulo: Lpm Editoras, 1997.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Dir). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas cartas portuguesas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 1.

CIDADE, Hernani. *Marquesa de Alorna: poesias*. 2 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1960.

_____. *O conceito de poesia como expressão da cultura*. Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira. São Paulo: Saraiva, 1946.

_____. *Lições de cultura e literatura portuguesas*. Da reação contra o formalismo seiscentista ao advento do Romantismo. 2 ed. Coimbra: Coimbra Editores, 1939. v.2.

COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). *Dicionário de literatura*. 3 ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1984. Vols. 1 e 3.

CORRADIN, Flavia Maria S. Arcadismo In: MOISÉS, Mas-saud (Dir.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1993. Vol. II.

CRAMPE-CASNABET, Michele. “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII”. In: *História das mulheres no ocidente: do renascimento à idade moderna*. Coimbra: Afrontamento. 1990.

DAVIS, Natalie; FARGE, Arlette. Introdução. In: *História das mulheres no ocidente: do renascimento à idade moderna*. Coimbra: Afrontamento, 1990.

GODINEAU, Dominique. “A mulher”. In: Vovelle, Michel. (org) *O homem do Iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Lisboa: Jornal do Foro, 1954.

HORTA, Maria Teresa. *As luzes de Leonor: a Marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis*. Lisboa: D. Quixote, 2011.

LAQUEUR, Thomas Walter. *Inventando o sexo: corpo e gênero, dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

AUTOR. *As personagens femininas de Júlia Nery: paradigmas e representações*. Tese de doutorado. FFLCH, USP, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 29 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MONGELLI, Lênia Márcia M. Arcadismo In: MOISÉS, Massaud (Dir.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1993. Vol. I.

NEVES, Luiz Euclides da Silva. Amor ou paixão? Que sentimento movia Mariana? *Revista Lato & Sensu*, Belém, v. 4, n. 1, p. 3-5, out, 2003.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

RECTOR, Mônica. *Mulher Objeto e Sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales - a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____; PIRES, Maria Natividade. *História crítica da literatura portuguesa*. 2 ed. v.5. Lisboa: Verbo, 1999.

RIBEIRO, Margarida C. Nas malhas do império: história, literatura, mulheres e exclusão. *Via Atlântica*, n. 12, 2007, p. 13-32. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Literatura Barroca*. São Paulo: Global Editora, 1987.

VIEIRA, Maria Cristina da Costa. *O universo feminino n'A esmeralda partida de Fernando Campos*. Algés: Difel, 2002.

INTERNET

ANASTÁCIO, Vanda. Poesia e sociabilidade: Bocage, a Marquesa de Alorna e a Viscondessa de Balsemão. Disponível em <http://www.vanda-anastacio.at/articles/1_ALCIPE_BO-CAGE_HAMBURG_locked.pdf>. Acesso em 01/10/2012.

BRANDÃO, Ceila Ferreira. Mulher e literatura no Século das Luzes ou reflexões sobre historiografia literária. *Revista mulheres*, ano 5, v. 1, 2001. Disponível em <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol5.php?id=449>. Acesso em 01/10/2012.

DALMIRA, Dorothea Engrassia Tavareda. Máximas de virtude e de formosura com que Climenea e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1752. Disponível em <<http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/460.pdf>>. Acesso em 01/10/2012.

Submissão: 28/08/2017

Aceite: 18/10/2017

**O DISCURSO QUE RESISTE:
AS NARRATIVAS SOBRE A HOMOAFETIVIDADE FEMININA
ESCRITAS POR MULHERES NA LITERATURA BRASILEIRA**

**THE DISCOURSE THAT RESISTS:
THE NARRATIVES ABOUT FEMALE HOMOAFETIVITY
WRITTEN BY WOMEN IN BRAZILIAN LITERATURE**

Ana Luiza Nunes Almeida¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.134843

RESUMO: Este trabalho é um esboço sobre o percurso da expressão da homoafetividade feminina na literatura brasileira, levando em consideração obras literárias escritas por mulheres. Pretende-se analisar os espaços que possibilitam a expressão do tema da homoafetividade feminina, inclusive suas representações no meio literário, refletindo sobre a possibilidade de pensar o gênero a partir da subversão de uma de suas matrizes de inteligibilidade: o desejo heterossexual compulsório.

ABSTRACT: This paper is an outline of the course of the expression of female homoaffectivity in Brazilian literature, taking into account literary works written by women. we intend to analyze the spaces that allow the expression of the theme of female homoaffectivity, including its literary representations, reflecting on the possibility of thinking gender from the subversion of one of its *matrix* of intelligibility: compulsory heterosexual desire.

PALAVRAS-CHAVE: homoafetividade; lésbica; espaço; discurso.

KEYWORDS: homoaffectivity; lesbian; space; discourse.

¹ Doutoranda em Teoria, Crítica e Comparatismo (UFRGS). E-mail: aluiza.nunes@gmail.com

A homoafetividade feminina tem recebido a atenção do espaço acadêmico contemporâneo. Ao abordar o tema da homoafetividade feminina, ao longo dos anos, evitou-se explorar a desigualdade de gênero presente no meio literário, sendo que às mulheres sempre foi imposto um silenciamento mais severo do que aos homens, uma vez que o relacionamento lésbico é duplamente transgressor ao sistema heteropatriarcal. A justificativa se fundamentava na suposição de que o meio social dá maior visibilidade à relação homossexual feminina e a representação da temática seria mais fluida no discurso literário. No entanto, entende-se que pensar desta forma é compartilhar de uma perspectiva patriarcal, que explora o relacionamento entre mulheres, levando em consideração, principalmente, a sexualidade, através de um olhar *vouyer* e fetichista.

Refletindo, então, sobre os incômodos que a temática ainda suscita nos espaços literário e social, a proposta desta discussão é pensar sobre como se deu a expressão da homoafetividade feminina na literatura brasileira ao longo dos anos, discutindo os seus espaços de abordagem – pensando espaço social, simbólico e campo literário – e questões de autoria, uma vez que serão estudadas somente narrativas escritas por mulheres, principalmente, porque se pretende afastar a análise desse olhar do outro, ou seja, da abordagem que é questionada e que se pauta no vouyerismo.

Percebe-se a dificuldade de expressão lésbica na medida em que se nota um número precário de estudos sobre a lesbianidade e isso tem sua raiz na descrença social, que se perpetuou durante muitos anos, em não aceitar o relaciona-

mento entre mulheres como algo além da sexualidade. Um dos poucos estudiosos sobre o assunto, Luiz Mott, escreveu um livro *O lesbianismo no Brasil*, em 1987, em que salienta essa alienação referente ao estudo sobre lésbicas. Ele diz:

Se para os gays masculinos houve um verdadeiro complô de silêncio dos donos do poder, destruindo-se evidências comprobatórias do amor unissexual entre membros do sexo forte, no caso do lesbianismo a falta de documentação se deve mais à cegueira, indiferença e preconceito dos homens face à sexualidade feminina, considerada assunto de menor importância e indigno da atenção do sexo forte. Portanto, a história do lesbianismo até pouco tempo era página totalmente em branco, que somente nos últimos anos tem merecido atenção de alguns estudiosos. E devido aos milênios de alienação e inferioridade da mulher em nosso mundo geralmente têm sido os intelectuais do sexo masculino que iniciam tais estudos e pesquisas (MOTT, 1987, p. 8).

Não é somente em estudos históricos e historiográficos que a homoafetividade feminina era analisada prioritariamente por homens. Na literatura, foi sob o olhar masculino que o tema começou a ser representado, em sua maioria. Em um estudo coordenado pela Prof^a Regina Dalcastagné, pode-se perceber que dentre as maiores editoras brasileiras, no período de 1990 e 2004, os homens são quase $\frac{3}{4}$ dos autores publicados – já há uma abertura maior para a expressão feminina, mas mesmo assim a pesquisa revela que não se tem grande expressividade de escritoras publicando. A própria pesquisadora reflete:

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15).

Pensando em textos literários escritos por mulheres que introduzem a temática em suas narrativas, percebe-se que até a década de 1970, as obras ainda reproduziam o discurso dominante e caracterizavam a lésbica como doente ou da mesma que Safo: rejeitada por um homem. Lygia Fagundes Telles fez referência à homossexualidade feminina em *Ciranda de pedra* (1954) e *As meninas* (1973). No primeiro livro, a personagem Letícia desperta o sentimento homoafetivo por outra, Virgínia: no segundo, há menções às relações sexuais entre as freiras de um convento. Se nos determos um pouco na análise do primeiro romance mencionado – a personagem Letícia se mostra interessada pela narradora, Virgínia, depois de sofrer uma decepção amorosa e acaba vendo em Virgínia uma forma de refazer sua vida, fugindo do trauma provocado anteriormente pela relação heterossexual. Foi uma forma legitimada socialmente que a escritora encontrou para abordar a temática, uma vez que nos anos 1950 a voz feminina era quase nula. Poderia se pensar que há uma contradição em dizer

que há uma sensibilidade aflorada em tratar o assunto, pois o discurso construído por Lygia reproduz os padrões vigentes. No entanto, se pensarmos que é uma mulher escrevendo sobre um tema abominado por uma sociedade machista e que ainda coibia a manifestação literária feminina, também pode-se refletir que escrever sobre um relacionamento homoafetivo feminino entre duas personagens relevantes na narrativa é um ato político.

Trazendo os dados da pesquisa da Prof^a Regina Dalcastagné, em narrativas que apresentam personagens homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (79,2%). Em vista disso, tirar do ostracismo a representação lésbica e dar espaço à sua performance na literatura, é uma forma de transgredir o discurso dominante. Embora a narrativa de Lygia traga resquícios de um discurso normativo, ela também o supera porque caracteriza Letícia como uma personagem independente e segura de si, que busca conquistar o seu espaço na sociedade reproduzida na trama, sendo coerente com a sua identificação sexual – ela não é uma construção estereotipada de lésbica e tampouco de mulher.

A cultura da heterossexualidade sempre foi vista como uma instituição política que retira o poder das mulheres e seus corpos são pensados como uma superfície politicamente regulada. Nesse sentido, o olhar feminino sobre a lesbianidade aponta para a possibilidade de transgredir esses conceitos fixos que validam a supremacia do heteropatriarcado, rejeitando a sua compulsoriedade e rompendo com o silenciamento.

to condicionado à existência lésbica. Adrienne Rich (2010) idealiza um *continuum* lésbico, não como a identificação de todas as mulheres com essa condição sexual, mas como uma forma de resistência ao patriarcado. As suas ideias se aliam a este olhar sobre a lesbianidade na literatura brasileira que as mulheres construíram (e ainda constroem), o qual foge dos estereótipos pressupostos pela cultura machista. No ensaio sobre a heterossexualidade compulsória e existência lésbica, Rich discorre sobre a objetificação da lésbica no espaço heterocentrado:

A chamada pornografia lésbica, criada para o olhar voyeurístico masculino, é igualmente vazia de conteúdo emocional e personalidade individual. A mensagem mais perniciosa transmitida pela pornografia é a de que as mulheres são presas naturais congruentes e que, para as mulheres, o sexo é essencialmente masoquista, uma humilhação prazerosa, um abuso físico erotizado. [...] A pornografia não cria simplesmente uma atmosfera na qual sexo e violência seriam intercambiáveis. Ela amplia o conjunto de comportamento considerado aceitável para os homens em seus intercursos heterossexuais – comportamento que retira das mulheres reiteradamente de sua autonomia, de sua dignidade e de seu potencial sexual, inclusive potencial de amar e ser amada por mulheres com maturidade e integridade (RICH, 2010, pp. 26-27).

Na mesma perspectiva que Rich, Monique Wittig (2012) busca entender como são pensadas as categorias de visibili-

dade e de resistência do corpo da lésbica, evidenciando que são corpos que contradizem a ordem androcêntrica e sexista da cultura dominante. Sob uma perspectiva semelhante, Judith Butler (2013) pensa a fala como um ato de poder, pois, ao visibilizar o discurso sobre a homoafetividade feminina, critica os discursos de verdade que funcionam através de conceitos e teorias que legitimam a heterossexualidade compulsória e a supremacia masculina.

A partir da década de 1970, com a organização dos movimentos feministas e estudos sobre igualdade de gênero, houve uma abertura maior para a mulher no campo literário e também a possibilidade de escrever sobre a homoafetividade feminina de forma mais aberta. Isso ocorre a partir da do momento em que se torna possível falar sobre si, que as mulheres tanto reivindicaram na literatura, e uma nova fase, de falar da sua intimidade, dos seus desejos, anseios e vontades se instaurou. Claro que se pagou um preço por isso.

Cassandra Rios pode ser considerada uma das escritoras mais representativas que desenvolvem a homoafetividade feminina em seus textos literários e, devido à recorrente abordagem à temática, foi comumente execrada e segregada à condição de subliteratura – ou literatura marginal – pela crítica da época. Devido à recorrência do tema em suas narrativas, muitos questionamentos sobre a sua sexualidade foram levantados, mas a escritora sempre esquivava-se do interrogatório, sendo categórica ao afirmar que o real e a literatura não se envolviam (no seu caso particular), ainda que, em diversas situações, alegasse que a ficção imita a realidade, uma vez que muitas personagens com caracterizações homossexuais

eram representadas a partir de um olhar culposo sobre si, refletindo, então, o sentimento que acometia muitas mulheres por considerarem tal manifestação sexual pecaminosa. Adelaide Carraro também disponibiliza um espaço significativo às relações lésbicas em sua bibliografia.

São duas escritoras muito significativas no estudo da representação da homoafetividade feminina na literatura brasileira porque têm um vasto número de obras publicadas sobre a temática, mas são pouco conhecidas pelo grande público – talvez porque falavam às claras sobre aquilo que era íntimo às mulheres. Para mensurar sobre a abrangência do seu público, no período ditatorial, época em que mais produziram, ambas tiveram obras censuradas e mesmo assim quebravam recordes de vendas de suas edições publicadas. E por que, mesmo assim, pouco se sabe sobre elas? Talvez pelo simples fato de serem mulheres transgressoras da norma. Porque ousaram abordar temas que se escondiam no inconsciente feminino e que poucas mulheres externavam, fazendo-o com a mesma naturalidade quando trataram o amor lésbico, que antes não se ousava publicar.

Enquanto Adelaide Carraro construía narrativas de cunho mais político, levando em consideração o meio social como construtor da identidade das personagens – era uma forma de denunciar a sociedade da época e um modelo narrativo comum naquele período; Cassandra ia além: usava uma abordagem denunciativa, mas se preocupava também com questões interiores às personagens – os conflitos internos eram evidentes, principalmente quando criava personagens lésbicas, porque aqueles padrões estereotipados que conceituavam uma

lésbica na sociedade eram entendidos como redutores das personagens e não condiziam com as suas performances.

Em um estudo sobre o discurso da homoafetividade feminina na literatura, Angie Simonis (2007) percebe que um dos problemas da invisibilidade da lésbica está na nomeação, isto é, em estabelecer um padrão de nomeação, um conceito, uma definição. Assim, quando representada sob a interpretação de uma voz que não respeite a sua subjetividade, ela é sujeitada a um discurso que privilegia os estereótipos que limitam e enfraquecem a expressão da diversidade de subjetividades, próprias de uma cultura diferenciada e diferente. Todavia, novos discursos estão sendo criados para pensar sobre a homoafetividade feminina, redirecionando o conceito a partir da subversão da matriz heterossexual, a fim de englobar quaisquer indivíduos sob os novos paradigmas da sociedade contemporânea, a qual, ainda que estabeleça padrões normativos, assimila a inserção de identidades subjetivas.

As subversões que as obras literárias propõem ao discurso dominante partem do entendimento do corpo como uma situação, ou seja, o corpo é um lugar de interpretação cultural e os discursos formados sobre ele é que condicionam o sujeito a determinado gênero. Com o foco nos corpos postos em discurso, o que se pode perceber é que as escritoras não obedecem às normas de um ideal de gênero e ao desnaturalizar os conceitos de gênero e de sexo, problematizam a heterossexualidade – assim como a dominação masculina –, que é sustentada pelas relações de gênero, que são intrinsecamente fundadas no binarismo de sexo e, assim, determinam as construções das identidades sociais sobre os corpos sexua-

dos. O corpo, assim como o gênero, é socialmente construído, agregando para si o binarismo imposto socialmente, sob o qual deve representar o masculino ou o feminino. Quando essa representação destoa da normatização, o corpo também é entendido como desviante e como uma forma de resistência.

A partir da ideia de performatividade dos corpos é que se pode questionar os discursos de verdade, visto que o corpo materializado não se ajusta totalmente às normas, possibilitando uma abertura para que as normas se voltem contra si e pondo em dúvida seu caráter hegemônico. O que se percebe é que as personagens lésbicas são construídas com significados múltiplos para o significante “mulher” e que nem todas as suas caracterizações se alinham ao modelo de corpo feminino. Dessa forma, permitem reavaliar o modo de pensar as construções identitárias, uma vez que as restrições conceituais de sexo, gênero e sexualidade não compreendem as identificações das personagens.

No livro *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios, publicado em 1980, a protagonista Flávia percorre a narrativa – da infância ao início da fase adulta – tentando entender a sua condição social e se encaixar nos padrões vigentes, mesmo se inserindo em definições marginalizadas, e entende que nem dentro desses conceitos ela se identifica porque um indivíduo tem a possibilidade de desenvolver múltiplas performances de acordo com os espaços que transita. O último parágrafo do livro é muito significativo porque traz essa questão e é possível perceber que a partir de então essa nova noção de identificação lésbica é discutida no texto literário. Ele diz:

Eu sou lésbica, deve a sociedade rejeitar-me? [...] Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com as suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é? (RIOS, 2006, p. 144).

Escritos, em sua maioria, durante a vigência do regime militar, os textos de Cassandra e Adelaide despertaram um interesse através da subversão. A denúncia social e as questões políticas, quase sempre associadas ao ingrediente erótico e ao sentimentalismo, hoje nos parecem ingênuas, mas marcaram o início de uma nova forma de abordar o tema na literatura escrita por mulheres.

Com o surgimento de periódicos que focavam o público homossexual, as produções literárias com a temática homoerótica ampliaram o seu volume e algumas coletâneas – geralmente publicadas por editoras especializadas – foram lançadas, dando notoriedade a autores pouco conhecidos e possibilitando a sua ascensão. Entretanto, a expressão da homossexualidade feminina seguia cerceada pelo preconceito existente e os textos literários são, em sua maioria, escritos por homens. Assim, ainda que o momento atual permita uma maior expressão sobre a lesbianidade, ela permanece sendo exposta pela perspectiva do sexo dominante. Luiz Mott fala que:

O complô do silêncio contra a homossexualidade feminina parece ser ainda mais castrador do que a censura ao homoerotismo masculino: certamente há menos escritoras e editoras lésbicas assumidas,

e os programadores das revistas eróticas provavelmente encontram maior clientela entre o público masculino, seja gay, seja straight. Daí o justo desabafo dos movimentos de expressão lésbica: “Falar do lesbianismo implica falar da dupla marginalização: se a mulher como mulher sofre opressão em todos os níveis sociais e anulação de sua própria identidade, como lésbica é vítima de outra opressão muito mais violenta: é totalmente ignorada, porque à mulher foi negada uma sexualidade própria e a livre disposição de seu corpo. Portanto, a problemática da lesbiana é consequência do tratamento recebido pela mulher através da história, da qual esteve ausente enquanto protagonista: sua história é uma história subterrânea”. Da mesma forma, a mesma crítica vale para a literatura (MOTT, 1987, pp. 129-130).

São diversos títulos publicados em editoras especializadas que são direcionados à homoafetividade feminina e é impossível fazer uma generalização a respeito da forma que o tema é abordado em todas as obras, mas tem-se a noção de que os questionamentos inseridos nas palavras finais de *Eu sou uma lésbica* são recorrentes nas tramas e o problema central está focado na identificação, no conceito de lésbica. Como representar uma lésbica na sociedade contemporânea? Mas, neste estudo vale também questionar também qual é o espaço permitido para tal representação? Para isso é preciso pensar no espaço como constituinte de identidade – pensar o espaço de acordo com a perspectiva de Doreen Massey (2008) que o entende como um produto das inter-relações,

como uma esfera da multiplicidade, como algo em constante construção; e, a partir dessa concepção, entender a relação conflitiva entre identidades de gênero e sexuais, uma vez os padrões estereotipados e arbitrários de identidade não se adequam às novas configurações de identificações possíveis nas construções de personagens.

Mesmo sendo significativo o volume de publicações que abordam a homoafetividade feminina em editoras especializadas, o número de obras que tratem da temática em grandes editoras é ínfimo e o fato dessas narrativas ocuparem um espaço que não tem um reconhecimento institucionalizado de destaque é relevante para identificar o espaço da temática no campo literário. Há poucas referências até os anos 1990, mas a partir dos anos 2000 aumentam as possibilidades de encontrar o tema no catálogo de editoras de maior destaque.

No espaço literário, o discurso também é regulado por sistemas de autoridade, os quais legitimam, a partir de definições arbitrárias, práticas discursivas que se adequam ao posicionamento ideológico dominante e, portanto, são institucionalizadas dentro do cânone literário. A literatura, por vezes, é condicionada a conservar e a reproduzir a verdade instituída, sendo uma das responsáveis pela manutenção da arbitrariedade discursiva que se alastrou. As obras literárias contemporâneas que abordam a temática, superam a norma heteropatriarcal ao assumirem uma postura que naturaliza a pluralidade de identidades – focando nas sexualidades – e se desvinculam, também, dos estereótipos que normalmente são utilizados em construções narrativas que mencionam a homoafetividade feminina.

Editoras de maior prestígio nacional publicaram textos em que a temática é protagonista. *Duas iguais*, de 1998, de Cíntia Moscovich (publicado pela Record), *Calcinha no varal*, de 2005, de Sabina Anzuategui e *Todos nós adorávamos caubóis*, de 2013, da Carol Bensimon (ambos publicados pela Companhia das Letras) são obras narradas em primeira pessoa, por personagens-narradoras que têm um sentimento homoafetivo ao longo das tramas. São três histórias que percorrem a vida das personagens, seja de forma linear ou através de rememoração, para acompanhar os acontecimentos que as construíram não como lésbicas, mas como homoafetivamente inclinadas, já que todas têm incomodações com a redução do conceito. Sem poder desenvolver uma análise mais específica de cada obra, dá para perceber um padrão na publicação da temática em editoras de maior expressividade: são narrativas desenvolvidas a partir da busca da identidade, em que as personagens são construídas com o anseio de encontrar uma identificação possível. A homoafetividade é um fator importante nesse processo formativo, uma vez que cerceia as suas expressões nos espaços intra e extra diegéticos. Não há um discurso transgressor como o de Cassandra Rios e Adelaide Carraro, mas o tema está latente, sendo abordado com as sutilezas que o discurso dominante impõe.

A noção essencialista de sexo, atrelada a um gênero determinado, culmina na estabilidade da construção identitária, padronizando-a, de modo a condicionar, também, identidades consideradas desviantes, instaurando uma normatização e coibindo a identificação subjetiva do sujeito. Butler acredita que pensar as minorias sexuais a partir de identidades está-

veis cria ficções fundacionistas, as quais só reiteram o discurso heteronormativo.

Neste sentido, o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é (BUTLER, 2013, p. 48).

O sujeito é entendido como estando em constante processo e associado a elementos contextuais que se somam na sua construção. É, portanto, um constructo performativo. Para que essa perspectiva seja efetivada, a apropriação que Butler faz do sujeito hegeliano serve de embasamento. Ao refletir sobre o sujeito como um sujeito metafísico preexistente, como postulado por Hegel, Butler vai além ao descrevê-lo como um sujeito em processo que é construído no discurso pelos atos que executa. Não há a necessidade de uma identificação fixa para definir os perfis das protagonistas dos romances, uma vez que se entende o conceito de mulher como algo que fazemos mais do que algo que somos. O que importa são as suas jornadas nas narrativas e a progressão gradual da ignorância ao esclarecimento e ao autoconhecimento. Assim, a filósofa reflete que “a mulher em si é um termo em processo, um devir, um construir do qual não se pode dizer legitimamente que tenha origem ou fim. Como uma prática discursiva contínua,

ela está aberta à intervenção e ressignificação” (apud SALIH, 2012, p. 66), intensificando, então, a análise proposta de que é possível fazer com que modos alternativos de descrição estejam disponíveis dentro das estruturas existentes.

O incômodo que a dualidade de gênero e sexualidade, e sua conseqüente estereotipação, provocam, podem ser interpretadas como estratégias utilizadas pelas escritoras para denunciar o sistema discursivo dominante. Ainda que as escritoras utilizem discursos com aproximações à cultura hegemônica, as textualidades são ressignificadas de modo que recontextualizam as identidades narradas para cenários que transcendem ao modelo hegemônico de representação. Se nota a preocupação das autoras na transformação desses significantes e na reivindicação de espaços de fala que busquem novas linguagens nos discursos sobre o tema, em que evidenciam os transtornos que as dualidades conceituais provocam. Essa perspectiva não é inocente em se desligar dos sistemas culturais e as suas padronizações, mas possibilita que os sujeitos transitem entre identidades possíveis, com as quais se identificam, mesmo que transitoriamente, entendendo, assim, os seus processos de fragmentação. Butler percebe que através da desnaturalização dos conceitos binários que subcrevem a definição de identidade é possível problematizar a heterossexualidade – e a dominação masculina – que é sustentada pelos conceitos fundantes que atuam sobre os corpos sexuais. Desse modo, Butler aponta para a incoerência que a heteronormatização implica na construção de identidade:

A “unidade” do gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória. A força dessa prática e, mediante um aparelho de produção excludente, restringir os significados relativos de “heterossexualidade” e “bissexualidade”, bem como os lugares subversivos de sua convergência e resignificação. O fato de os regimes de poder do heterossexismo e do falocentrismo buscarem incrementar-se pela repetição constante de sua lógica, sua metafísica e suas ontologias naturalizadas não implica que a própria repetição deva ser interrompida – como se isso fosse possível. E se a repetição está fadada a persistir como mecanismo da reprodução cultural das identidades, daí emerge a questão crucial: que tipo de repetição subversiva poderia questionar a própria prática reguladora da identidade? (BUTLER, 2013, p. 57).

De fato, a sub-representatividade de discursos sobre a homoafetividade feminina decorre do domínio da matriz heterossexual sobre o campo da cultura, mais especificamente o mercado editorial. Não é, porém, um “defeito de literatura”, pois não se trata de “inclinarmos” a literatura do mercado para essas causas, mas sim abrir o mercado e a sociedade para a inclusão de narrativas que deem à mulher lésbica o seu verdadeiro protagonismo. Nesse sentido, o aparecer de uma literatura baseada nos pressupostos *queer* não está condicionado à pré-existência de um espaço no qual ela se torna visível. É justamente porque há invisibilidade que se pode falar, primeiramente, na possibilidade efetiva de uma poética da homoafetividade feminina.

A nova literatura sobre a homoafetividade feminina vai ao encontro do questionamento de Butler e supera as figurações estereotipadas, pensando, principalmente, a questão da afetividade como núcleo representado, onde a objetificação da sexualidade e o erotismo são substituídos pela representação das experiências pessoais com o cotidiano, das reflexões de si mesmas ou das vivências individuais. As escritoras se afastam da dureza das dualidades e buscam estratégias narrativas que permitam os deslocamentos dos corpos e identificações plurais às suas personagens. O que motiva esses sujeitos é o desejo de superar os obstáculos postos em seu caminho e, ainda mais, o desejo de conhecer a si mesmo. Nesse sentido, são narrativas que não condicionam as personagens à rotulações e definições padronizadas, permitindo o trânsito dos corpos – pelas descobertas e escolhas – em sexualidades que lhes são interessantes em determinados movimentos espaço-temporais e que não se limitam a um único modelo expressivo e sustentam uma diversidade de identificações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZUATEGUI, Sabina. *Calcinha no varal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BENSIMON, Carol. *Todos nós adorávamos caubóis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: *Revista dos Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26, julho/ dezembro de 2005.

_____; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MOTT, Luiz. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: *Revista Bagoas*, n. 5, 2010, pp. 17-44.

RIOS, Cassandra. *Eu sou uma lésbica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SIMONIS, Angie. Silencio a gritos: discurso e imágenes del lesbianismo en la literatura. In: _____ (org.). *Cultura, homosexualidad y homofobia*. Barcelona: Editorial Laertes, 2007.

TELLES, Lygia F. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WIITIG, Monique. *El pensamiento heterossexual y otros ensayos*. Tradução de Javier Sáez e Paco Vidarte. Barcelona: Editorial Egales, 2010.

Submissão: 30/07/2017

Aceite: 06/09/2017

**ESCOLHA E EXCLUSÃO DE TEXTOS
DE AUTORIA FEMININA DO CÂNONE LITERÁRIO BRASILEIRO**

**CHOICE AND EXCLUSION OF TEXTS
FROM WOMAN AUTHOR IN THE BRAZILIAN LITERARY CANON**

Antonia Rosane Pereira Lima¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137538

RESUMO: Pretende-se, neste estudo, abordar alguns aspectos relacionados à teoria literária no que diz respeito à conceitualização da literatura, o cânone literário, bem como exemplificar, através do romance *Lutas do coração* (1999), de Inês Sabino, como as obras de autoria feminina ficaram esquecidas/excluídas da historiografia literária, sobretudo no século XIX, época em que tal produção ocorreu por meio da superação de inúmeras barreiras impostas pela elite letrada (masculina) brasileira.

ABSTRACT: In this study, it is intended to address some aspects related to literary theory regarding the conceptualization of literature, the literary canon, as well as exemplify, through the novel *Struggles of the Heart* (1999), by Inês Sabino, as the works of authorship feminism were forgotten/excluded from literary historiography, especially in the nineteenth century, a time when such production occurred by overcoming numerous barriers imposed by the brazilian literate elite.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cânone; Escrita feminina; Inês Sabino.

KEYWORDS: Literature; Canon; Female writing; Inês Sabino.

¹ Discente do curso de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Pesquisa: "Os perfis femininos em *Lutas do coração*, de Inês Sabino".

A procura do significado do que seria a literatura consiste em uma discussão há muito tempo formulada e sem uma definição específica por parte da teoria. Sabe-se que ela se constitui como uma manifestação de cunho artístico em que se trabalha com a linguagem (oral ou escrita) a partir da expressão de uma cultura, tempo ou época, a fim de provocar alguns efeitos de sentido nos leitores (ou ouvintes). Porém, conforme postula Culler (1999), tal definição parece não ser uma questão primordial para a teoria literária.

De acordo com o teórico, o fato de a teoria mesclar ideias oriundas de diversos ramos como a filosofia, a história, a psicanálise, dentre outras correntes, faz com que não se atribua demasiada importância à definição de literatura em sua singularidade, isto é, de maneira isolada. Isso se dá porque há uma infinidade de projetos críticos em que estudantes e professores podem trabalhar tanto com textos literários quanto com não-literários e tais produções também podem ser estudadas em conjunto, sem que se faça nenhuma exclusão.

Sobre a literatura e suas implicações, no capítulo intitulado *História da Literatura*, Jobim (1992) tece comentários acerca dessa vertente artística e as múltiplas complexidades que a envolvem. A primeira delas diz respeito ao próprio significado da palavra “Literatura”, a qual, segundo ele, a História da Literatura procura investigar as representações construídas ao longo do tempo para defini-la. Isso ocorre porque a civilização ocidental, de acordo com cada época e baseada em diversos modelos e critérios, concebeu a literatura de uma maneira.

Nesse mesmo viés, a ideia de “literariedade” é outra discussão importante para se buscar um consenso do que

seja a literatura. Caso tal característica seja levada em consideração quanto a sua existência ou não, Jobim propõe duas explicações, quais sejam: a de que, se o conceito existir, a “literariedade” seria uma espécie de universalidade na literatura, que apareceria de forma particular em cada obra literária, ou vice-versa. Ou, caso não haja, o termo não teria uma característica permanente, mas mutável, conforme cada momento histórico.

As elites intelectuais do século XIX, com raras exceções, pareciam utilizar-se de algum conceito próximo ao da literariedade ao censurarem os textos escritos por mulheres naquele período, visto que os consideravam como uma literatura “menor”, sem muita expressividade. Devido à educação que recebiam e aos afazeres domésticos, tal escrita era desvalorizada, como se a mulher não dispusesse de assuntos outros que não fossem os do lar e seus próprios sentimentos.

A identificação de um texto como literário ou não depende de certos critérios que são modificáveis de acordo com o contexto em que ele se encontra. As indagações acerca desse assunto são fontes de estudo para os teóricos literários que, apesar de buscarem respostas, compreendem que em se tratando de literatura não há uma definição fixa, pois cada sociedade ou época atribui seus valores às obras, cria suas próprias “normas estéticas” e nessa relação estão envolvidas certas relações de poder, conforme explica Roberto Reis (1992).

Nesse sentido, o contexto (e as escolhas dos críticos) auxilia/determina se uma obra é literária ou não, além de outros critérios. Exemplo disso diz respeito à obra *Os sertões*, de

Euclides da Cunha, em que seu autor pretendia, a princípio, relatar os acontecimentos relativos à Guerra de Canudos e acabou por elaborar um verdadeiro documento histórico sobre o massacre vivido pelos sertanejos que ali se encontravam. Tal livro hoje é considerado uma importante obra da literatura brasileira. A obra *Eneida*, de Virgílio, conforme aponta Culler, que hoje é vista como literatura, antes de 1850 não recebia o mesmo tratamento.

Sobre esse aspecto, Jobim elenca, dentre outras questões, a recepção da obra em relação ao público como um dos fatores a se observar em relação ao texto literário, público esse que, de acordo com cada época, pode modificar a obra literária, de modo a atribuir-lhe outras normas ou convenções, a transformá-la, independente da vontade ou intenção do autor. Isso justifica o fato de uma obra receber tratamentos diferenciados ao longo do tempo. Entende-se, desse modo, que as obras literárias são lidas conforme critérios estabelecidos, como o contexto em que está inserida e com o público leitor, este definido de acordo com gênero, raça, classe social.

Já no que diz respeito à tradição dos textos literários, outro elemento abordado pelo crítico, ele afirma que o mais famoso ensaio sobre o assunto é de autoria de T. S. Eliot, o qual defende que sua construção não é aleatória, mas adota diferentes visões de mundo ou pontos de vista. Além disso, sua existência pressupõe seleção ou recusa, inclusão ou exclusão, ou seja, tornar uma obra ou autor como pertencente à tradição de uma época significa retirar outros desse grupo. Assim, o problema da tradição é que aqueles que inserem seus objetos não se preocupam em investigar aquilo que foi

renegado, desvalorizado. Isso implica no desconhecimento daquilo que ficou de fora, sem que se atribua um “valor” literário, a fim de se verificar se tal obra deveria ou não ser incluída na tradição.

A esse respeito, Roberto Reis (1992, p. 70) aborda o cânon – (do grego, *kanon*, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de “norma” ou “lei” – como propagador de dominação e instrumento de poder, na cultura ocidental. Em sua definição, cânon, no âmbito das artes e da literatura, “significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade [...] a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável”. E esse conjunto de obras envolve seleção e exclusão, que parte de alguém dotado de poder para isso, bem como a partir de seus interesses.

De acordo com ele, os textos estão, de certa forma, envolvidos em uma espécie de carga ideológica à medida que aqueles que os escrevem possuem suas histórias e posição social em um determinado contexto de escrita. Desse modo, percebe-se que os critérios de definição de um texto como literário, canonizando-o, parte do pressuposto de que alguma “autoridade” assim o fez, relegando ao anonimato os demais que não se encaixam nos critérios estabelecidos.

Nas palavras do teórico, a literatura parece ter servido para a consolidação das “elites letradas” contribuindo, desse modo, para a perpetuação do domínio cultural de uma classe sobre as demais. Além disso, ele chama a atenção para o fato de que aquilo que temos acesso como sendo o “mundo real”

nada mais é do que um discurso, uma representação – através da linguagem – que, por sua vez, depende da interpretação de quem a produz. Sendo assim, em cada época uma “autoridade” dotada de poder definia o que era relevante, a partir da sua interpretação, ser perpetuado para as demais gerações, instaurando o cânone.

O cânone literário é questionado devido ao seu caráter excludente, que reforça as “fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade” (REIS, 1992, p. 72). Cabe ressaltar, também, que a literatura considerada canônica, como a conhecemos, é aquela produzida no Ocidente, e, conforme se percebe, muitos grupos ficaram de fora de sua representação, devido a critérios sociais, étnicos e de gênero, dentre outros.

As escolas e demais instituições de ensino são umas das principais difusoras do cânone, na medida em que selecionam e repassam aos discentes as listas de escritores e obras consideradas relevantes, assim como aquelas constantes dos livros didáticos, fato que contribui para que determinados textos sejam mais difundidos e conhecidos em detrimento de outros. Nesse aspecto, predominam autores mais conhecidos do público leitor em geral, sem que haja preocupação, não raras as vezes, com nomes não canônicos, mas que merecem tanto quanto o reconhecimento através de sua difusão nos meios de comunicação, pelos professores em geral, por estudiosos que buscam, em suas pesquisas, dar visibilidade a obras pouco divulgadas.

Sendo assim, é notório, como se observa no excerto a seguir, que a literatura produzida por homens, oriundos das

elites brancas, principalmente europeias, predomina no cânone ocidental, já que “o cânon está impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã” (REIS, 1992, p. 72). Assim, a presença de mulheres nesse cenário é rara, bem como daqueles pertencentes a classes menos favorecidas economicamente, negros e demais minorias culturais. Isso contribui para reforçar o alargamento das diferenças e perpetuar a dominação existente nessas escolhas.

Pensando em uma nova maneira de ler a literatura, além das obras conhecidas pelo grande público, muitos estudos já estão sendo feitos no sentido de recuperar textos produzidos há muito tempo e que ficaram de fora da historiografia literária. Neste âmbito, chama-se atenção para as obras de autoria feminina, principalmente aquelas que datam do século XIX, quando muitas mulheres adentraram por esse universo, superando diversos percalços impostos pela elite intelectual masculina, a exemplo de Ana Autran, Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis, Adélia Fonseca, Inês Sabino e várias outras.

Sabe-se que, no período oitocentista, ocorreram grandes transformações na Europa nos âmbitos econômico e social, principalmente, as quais resultaram em mudanças em todo o mundo devido à expansão do imperialismo europeu. Nesse sentido, conforme elucida Telles (2012, p. 401), o romance foi um dos principais produtos culturais que desempenharam importante papel “na cristalização da sociedade moderna” tendo sua ascensão ocorrida no século XIX. Isso se deu porque a escrita representava uma das grandes formas de dominação, através da determinação das normas de conduta das socieda-

des, através da representação de costumes, modos de vestir, falar, dentre outros aspectos.

O século XIX é o século do romance. Na Inglaterra, no século XVIII, surge o romance moderno coincidindo com a ascensão da sociedade burguesa. Enquanto as formas de ficção anteriores tinham um direcionamento coletivo, o romance substitui essa tradição por uma orientação individualista e original (TELLES, 2012, p. 402).

Assim, o romance tornou-se, então, um gênero literário com características mais individuais se comparado às outras manifestações literárias vigentes, visto que retratava as pessoas em suas particularidades, seus modos de ser e agir. Conforme enfatiza Telles (2012, p. 402), o romance “difunde a prosa da vida doméstica cotidiana, tendo como tema central o que os estudiosos contemporâneos denominam “o romance da família”, contribuindo assim para a construção da hegemonia do ideário burguês”.

Corroborando com a observação da escritora, Ian Watt (2010) enfatiza as mudanças na Inglaterra, no século XVIII, em relação à ascensão do romance nesse país. Segundo o crítico, o romance, dentre outras obras produzidas naquele período, possuía o preço elevado, o que dificultava seu acesso pelas pessoas mais desfavorecidas economicamente, que, em sua maioria, também não obtinham o “privilégio” de serem alfabetizadas. Esse fato colaborava para que o público leitor fosse, a princípio, reduzido, não se constituindo como um gênero popular, a princípio.

Com o sucesso das bibliotecas públicas, surgidas após meados de 1740, houve certo estreitamento entre essas camadas sociais, fato que favoreceu para que tal desigualdade diminuísse, pois, dentre as principais obras, o romance foi o que mais circulou e possibilitou o aumento dos leitores de ficção, e, dentre eles, as mulheres faziam parte em maior número, bem como chegou ao alcance das camadas mais pobres da população inglesa. Sobre isso Watt (2010, p. 46) aponta:

A distribuição do lazer na época corrobora e amplifica o quadro já apresentado da composição do público leitor; e ainda fornece a melhor evidência disponível para explicar a crescente participação das mulheres nesse público. Pois, enquanto boa parte da nobreza e da pequena aristocracia continuava sua regressão cultural do cortesão elisabetano aos “bárbaros” de Arnold, a literatura tendia a se tornar um entretenimento basicamente feminino.

Isso se deve ao fato de os homens considerarem que as mulheres tinham mais tempo livre que eles, algo que realmente acontecia com aquelas das classes alta e média, visto que elas raramente poderiam participar das atividades exclusivamente masculinas naquele período, como a política, os negócios, dentre outros, conforme elucida Watt. Tal ócio feminino também foi atribuído às transformações econômicas ocorridas no século XVIII, as quais dispensaram, em grande parte das famílias, a confecção manual dos itens produzidos pelas mulheres em seus ofícios de donas de casa (tecer, fazer pão, sabão etc.).

Desse modo, pode-se notar que, embora com contextos históricos distintos, o Brasil passou por situações semelhantes à Inglaterra no tocante ao aumento do número de leitores e à popularização do gênero romance, principalmente entre as mulheres. A chegada da Família Real ao Rio de Janeiro possibilitou, dentre outras transformações, o aumento das práticas de leitura e a circulação de livros, bem como foram implantadas normas para assegurar a instrução primária, conforme afirma Castro (2015).

Tais acontecimentos proporcionaram às mulheres cariocas acesso à instrução, permitindo que elas adentrassem por esse cenário em maior número, já que a educação feminina, até então, era limitada ao que a família instruía. Foram fundadas escolas exclusivas para elas, além de seu hábito de leitura ter sido estimulado inclusive através de propagandas, na afirmação de Castro. Houve uma valorização dessa mulher leitora, sendo tal atividade representada nas obras através das personagens, além de os autores, em diversas obras, fazerem um direcionamento, como se os textos fossem escritos para elas. Vale ressaltar, porém, que embora a mulher fosse retratada nas obras, tal abordagem, muitas vezes, contribuía para reforçar a imagem da mulher reclusa às prendas domésticas, frágil e submissa aos seus esposos.

No romance *Lutas do coração* – primeira edição em 1898 – Inês Sabino apresenta essa característica de diálogo com a leitora. Nele, o narrador realiza uma espécie de chamamento para que a leitora amiga/amada (como é carinhosamente chamada) adentre pelas histórias de vida das personagens e “espie” o que acontece com elas no decorrer da narrativa, con-

forme se observa no seguinte trecho: “[...] nós, leitora amada, que temos ocupações de outro gênero, seguiremos, passo a passo, a vida do engenheiro e dos outros personagens das *Lutas do coração*.” (SABINO, 1999, p. 67).

Em outro excerto, observa-se que a leitora é chamada constantemente para saber as nuances envolvidas nas relações familiares narradas no romance. “Vamos, leitora amiga, saber alguma coisa acerca da família com quem tanto nos temos familiarizado” (SABINO, 1999, p. 193). Tal característica contribui para aproximar a leitora da matéria narrada, visto que ela participa dos acontecimentos da trama, como se observasse em tempo real os desfechos de cada personagem. Com isso, nota-se que a escritora em questão estava a par dos modelos ficcionais existentes no século XIX, quando o romance é publicado. Tal recurso de diálogo com o leitor era uma marca presente nas obras de Machado de Assis, fato que revela uma preocupação com o público leitor, o receptor da obra literária.

Em relação à escrita feminina, o período oitocentista, no Brasil, não oferecia às mulheres escritoras boas condições de acesso a esse meio. Segundo Ívia Alves (2001), elas tinham dificuldade em definir suas temáticas devido às barreiras impostas pelos intelectuais que as limitavam e até mesmo as estigmatizavam quanto às abordagens dos textos. Apesar de possuírem consciência daquilo que deveriam escrever, tais escritoras sofriam censura quando queriam escrever sobre o que estava em voga no momento, e, com isso, muitas escreviam sobre temáticas lírico-amorosas, as quais eram atribuídas como intrínsecas à condição feminina. Tal fato é abordado

por Alves como responsável pela perpetuação do romantismo durante muito tempo no Brasil.

A partir do momento em que as mulheres deixaram de ser apenas leitoras e inseriram-se no campo da escrita, muitas barreiras foram impostas, como a dificuldade que elas enfrentavam ao tentar publicar seus livros e obter pagamento por eles e, devido a isso, muitas delas assinavam suas obras com pseudônimos masculinos. Na visão de Telles (1992), há na literatura de autoria feminina uma espécie de palimpsesto, pois a superfície em que o leitor se depara esconde significados pouco acessíveis no âmbito social. Assim, faz-se necessário adentrar por esse cenário e desvendar as entrelinhas discursivas contidas em tais textos.

Nesse sentido, o processo de escrita por parte da mulher, inicialmente, perpassou pela redescoberta de uma identidade pouco definida, resultado do processo de socialização que a relegou à condição de subalternidade e lhe impôs papéis domésticos como única alternativa de vida. De acordo com Telles, as escritoras, mesmo que inconscientemente, ao lançarem-se no universo literário, rejeitavam os valores sociais a que eram submetidas e livravam-se do papel predeterminado que lhes eram impostos. Assim, ao criarem personagens representantes de angústias, ansiedades, dramas que circundavam a mente daquelas que começaram a escrever, no século XIX, principalmente, elas acabavam contestando o padrão vigente e utilizavam a palavra escrita para expor seus pensamentos de forma “livre”.

Apesar de explorar temas românticos e de dialogar, muitas vezes, com textos de autoria masculina, além de escrever

sobre temas do cotidiano, essas escritoras procuravam “deslocar a idealização da mulher, construída pela voz masculina, para as subjetividades de suas personagens” (ALVES, 2001, p. 13). Assim, retratavam figuras femininas, na maioria das vezes angustiadas em seus casamentos arranjados, entediadas com suas rotinas cerradas no ambiente do lar, ao contrário do universo masculino, cheio de compromissos e negócios.

Exemplo de narrativa diferente daquilo que se esperava para uma mulher abordar foi *Úrsula*, escrito por Maria Firmina dos Reis e publicado em 1859, obra considerada o primeiro romance escrito por uma mulher negra, de teor abolicionista, conforme afirma Telles (2012), que inseriu o indivíduo negro e escravo como possuidor de individualidade e registrou seu culto à cultura africana e as lembranças dos momentos em que o europeu o tornou escravo. De acordo com Diogo (2016), essa autora nasceu em 1825, em São Luís, Maranhão, e, além de escritora, era também musicista e poetisa, e colaborou ativamente para jornais maranhenses. Obteve reconhecimento por sua atuação literária ainda em vida, porém caiu no esquecimento postumamente, tendo seus escritos estudados pelos pesquisadores atuais, cujos objetivos principais são a busca por dar visibilidade à outrora esquecida autora.

Sobre o romance pioneiro, assim afirma Telles: “*Úrsula*, “romance original brasileiro”, narra uma romance de amor entre uma jovem, *Úrsula*, e um bacharel em direito, entrelaçando-o com a narrativa da vida dos escravos, que guardam a lembrança da África com suas raízes e costumes” (TELLES, 2012, p. 413). Desse modo, Maria Firmina dos Reis, além de inserir-se no cenário literário brasileiro, na segunda metade

do século XIX, período considerado muito restrito aos intelectuais masculinos, ousou tratar de um assunto pouco explorado na literatura brasileira até então: a questão dos escravos e sua condição no Brasil. De acordo com Rafael Balseiro Zin (2016), no Brasil, em seus primeiros séculos de existência, quase não havia manifestações de cunho literário em prol da liberdade dos negros escravizados, e, apenas a partir de 1840 é que, através do poeta maranhense Gonçalves Dias, tal temática passa a compor algumas obras da literatura brasileira.

A autora, cujo romance é objeto desta pesquisa, Inês Sabino, também contribuiu para a diversificação da literatura brasileira no período em que publicou seus escritos, visto que ela se preocupava com as questões relativas aos negros e indígenas, além de abordar a mulher e suas implicações na sociedade oitocentista, ao dar voz a personagens femininas em suas relações sociais e familiares, de maneira a compor um retrato mais fiel da mulher brasileira à luz das obras de ficção. Segundo Susan Quinlan (1999), essa escritora era membro da alta burguesia e completou seus estudos na Europa, fato incomum para as moças de sua época. Voltando ao Brasil após a morte de seu pai, ela continuou os estudos, casou-se, teve uma filha, morou em algumas cidades brasileiras, possibilitando-lhe o conhecimento vasto sobre as formas de vida das brasileiras.

A respeito de sua contribuição para a literatura brasileira, Sabino começou a escrever seus primeiros poemas aos doze anos, publicou os livros de poesia *Rosas pálidas*, *Impressões* e *Aves Libertas*, em 1887, posteriormente foi lançado um

volume de contos e poesias *Contos e lapidações*, em 1891. Também publicou o romance *Lutas do coração* (1898) e uma coletânea de biografias *Mulheres ilustres do Brasil* (1899). Ela também atuou como jornalista, contribuindo para a *Gazeta de Notícias*, *O País*, *O tempo*, *Gazeta da Tarde*, *Jornal do Brasil* e as revistas femininas: *A mensageira* (1887-1890), *Eco das Damas* (1879-80) e *A família* (1888-89).

O romance aqui estudado trata de assuntos diversos como as questões políticas e culturais vigentes no país, bem como os comportamentos femininos em relação à padronização que a sociedade exigia, como o comportamento de uma mulher casada em suas relações sociais e o casamento como imposição familiar. Nele, Inês Sabino apresenta características de um Brasil que há pouco tempo tinha abolido a escravidão e o clima instável econômica, social e politicamente é apresentado em meio à rica descrição da natureza e dos cenários dos grandes centros urbanos como o Rio de Janeiro e poucas vezes São Paulo. Na fala das personagens e do próprio narrador, nota-se uma preocupação com o fim da Monarquia e a conseqüente perda de certos privilégios, como se pode perceber no seguinte trecho em que Angelina conversa com a mãe, que sustenta o título de baronesa de Santa Júlia: “– Precisamos, mamã – dizia Angelina um tanto convencida, – aceitar as coisas como elas são... Se já não temos império, o que devemos fazer? Suicidar-nos?” (SABINO, 1999, p. 117).

Algumas personagens ainda exibiam seus títulos de nobreza, mesmo não estando mais sob o regime imperial. Em se tratando do enredo, o romance tem sua narrativa centrada em três mulheres que se apaixonam pelo mesmo homem, fato

que evidencia a fuga aos modelos convencionais de narrativas, com tramas desenvolvendo-se em torno de um triângulo amoroso, ou até mesmo sem ele. Assim, com esse romance, Sabino aborda mais intimamente a identidade feminina para além da visão simplista em que era representada a mulher no romance oitocentista. O homem objeto de desejo das personagens é Hermano Guimarães, engenheiro civil que retorna da Europa, onde passou mais de vinte anos.

A primeira personagem feminina que surge na narrativa é Angelina, prima de Hermano, filha única do barão de Santa Júlia. É a menina virgem cuja educação é baseada nas prendas domésticas, música e catecismo: “[...] sobressaía na sua simplicidade de trajar e encantava pela reconhecida bondade angélica e singeleza do todo” (SABINO, 1999, p. 127). É caracterizada como uma pessoa boa e muito educada, que alegrava a vida de seus pais por sua maneira alegre de ser. Trata-se da típica mulher educada para o casamento. Sua educação era restrita ao que o pai considerava adequado para uma mulher, como se vê no excerto a seguir:

Com referência à educação, não a deram à filha nem muito à antiga, nem muito à moderna [...]. Era afável, muito alegre mesmo e educada com suficiente instrução para não parecer tola. O barão não quis que ela tivesse mais estudos pelo motivo de não gostar de mulheres eruditas (SABINO, 1999, p. 116-117).

Diferente de Angelina é a caracterização de Matilde, a mulher casada que possui um comportamento mal visto pela sociedade devido ao seu gosto pelas festas, ao seu jeito sedutor e aos seus dotes artísticos, sempre demonstrados ante a qualquer oportunidade. Seu marido e irmão adotivo, Alencastro, sempre a defendia dos maus julgamentos, mas os amigos da família, na maioria das ocasiões, não perdiam a oportunidade de lançarem sobre ela toda sorte de comentários maldosos.

Sem reserva, o então bacharel contou que ela sorria no seu crédito de senhora, que se salientava por qualquer predicado, falando os desocupados mais do que ela dava razão, devendo perdoar-se-lhe certas leviandades pela sua compleição de neuropatia, mas que amava o marido, porém sem esses esgares de ternura que não persistem em certos caracteres ardentes, mas inconstantes (SABINO, 1999, p. 90).

– Deve ter ciúmes... quem possui uma tentação daquelas... [...]

– Perdoa-se-lhe as leviandades por ser uma histérica, uma doente, conquanto não haja ainda falseado na virtude... – retrucou um outro.

– Qual o quê?... – objetou o Bastos – a mulher casada deve ter grande cuidado na sua honra... o marido é que tem a culpa, satisfazendo-lhe as vontades, quando não... (SABINO, 1999, p. 135-136).

Como Matilde não possuía um comportamento à altura de sua posição social (mulher casada e de família abastada), conforme assim a retratavam, atribuíam-lhe o diagnóstico de histérica, a fim de justificarem seus atos. Isso ocorria com frequência, principalmente no século XIX, cuja doença estava mais ligada ao sexo feminino e era bastante estudada pela ciência e, conseqüentemente, posta em cena pelas obras de ficção.

Em relação à família de Matilde, sabe-se que seus pais eram bem estabilizados financeiramente e, a princípio sem filhos resolveram adotar um menino, Alencastro. Após certo tempo nascem Matilde e seu irmão gêmeo. Matilde e Alencastro tornam-se amigos e posteriormente casam-se. Ela representa a mulher que possui veia artística, porém devido às conveniências sociais é impedida de seguir uma profissão. “Vaidosa, cheia de si, enamorada da sua pessoa, da sua voz, egoísta, julgava todas as outras pessoas abaixo dos seus merecimentos” (SABINO, 1999, p. 127). Recusa a maternidade por não querer abrir mão de ir aos bailes nem estragar sua beleza. Nas palavras de Quinlan (1999, p. 18):

Para a autora, Matilde representa a mulher cujo erro é duplo: não escolhe uma carreira nem a maternidade. Como logo se verá, Matilde representará a frustração de mulheres que não querem agir construtivamente. [...] Sabino opta por demonstrar o destino de mulheres que não tomam a iniciativa em sua própria vida. Matilde se torna vazia e narcisista. Menospreza as qualidades sólidas e constantes do marido, não se prestando a concretizar seu desejo de paternidade.

Incapaz de encontrar sentido em sua vida, Matilde passa os dias entre as festas, visitas a cartomantes e, percebendo que Angelina interessava-se por Hermano passa a desejá-lo para si. Após tentativas frustradas de conquistá-lo, é acometida por tuberculose e morre nos braços dele, depois de sua última investida. O fim trágico de Matilde representa uma espécie de castigo por ela não ter seguido os ditames da sociedade.

O tema da morte feminina na literatura do século XIX era frequente. Razão para isso deve-se, dentre outros fatores, à busca pela consolidação de valores sociais almejados por uma burguesia em ascensão, sendo tal fim trágico das personagens representado como uma forma de purificá-las. Nas palavras de João Carlos de Carvalho (2006, p. 7):

O século do romance não foi muito benevolente com as mulheres, pelo menos entre alguns dos seus principais representantes. Seja em Balzac, Flaubert, José de Alencar, Zola, Tolstói ou mesmo em Eça ou Machado de Assis, todas, inevitavelmente, pagaram um preço doloroso por ocuparem uma posição estratégica dentro da ânsia de pureza despertada, contraditoriamente, com a ascensão dos valores burgueses. [...] A morte se torna sempre uma solução dolorosa, mas inevitável.

Desse modo, ao fazer uso desse recurso presente na ficção oitocentista, Sabino demonstra que não poderia haver outro fim para Matilde que não fosse a morte, visto que esta

personagem agia de modo diverso ao que era proposto pelas normas de conduta ditadas pela sociedade naquele período.

A terceira e última personagem feminina retratada no romance é Ofélia. Antes conhecida como Antonieta (modificou seu nome posteriormente) é oriunda de família de poucas posses e foi levada pelas conveniências sociais e principalmente pela família a contrair matrimônio com o rico comendador Bernardes, homem bem mais velho que ela. Casou-se a contragosto, conforme se observa a seguir:

E a alma, ao mando do império psicológico, emudeceria, em razão da responsabilidade assumida ao ceder às leis das exigências sociais, calando-se, empedernindo-se, sepultando-se no pélagos das conveniências, quando não o mundo, a moral, a família, os filhos, o marido, a apontariam como adúltera, como uma barregã, desbragadamente ruim e perjura, se destruísse com o menor gesto ou ação o concerto que à roda de si havia se formado. [...]

Ao dar o sim sacramental, chorou. Casava sem amor, somente para satisfazer a família... pouco tempo depois que chegara da Europa (SABINO, 1999, p. 101).

Após o casamento Ofélia engravida, é abandonada pelo marido, que após contrair falência foge para os Estados Unidos, deixando-a a mercê de credores que lhe arrancam tudo, ficando ela só, grávida e criticada pelos vizinhos que a culpam pelo abandono. Após esse episódio, ela passa a sustentar-se dando aulas de piano, fato que representa a primeira de mui-

tas atitudes emancipadoras que ela empreende em sua vida. Ela conhece uma senhora inglesa e passa a cuidá-la por encontrar-se doente, e esta falece logo depois, assim como o filho fruto do seu casamento com o comendador Bernardes. O filho da senhora inglesa a convida para irem morar na Europa, após tantos acontecimentos trágicos na vida de Ofélia e lá ele também falece. Nesse sentido, percebe-se que a morte se faz presente em sua vida, porém relacionada à perda de pessoas próximas. Ela torna-se a única herdeira do inglês, que assim a instituiu, e nesse período resolve retornar ao Brasil, assumindo, porém, nova identidade.

A Antonieta dá lugar a Ofélia, que, em sua nova fase, torna-se uma mulher culta e enigmática, que abre as portas da sua casa e a transforma num salão literário, frequentado por muitos homens da alta sociedade e, raramente por mulheres. Ao conhecer Hermano, apaixona-se perdidamente e é correspondida por ele. “Não ambicionava riquezas; tinha-as. Consequentemente aspirava mais alto: queria amor, bastava-lhe o coração dele; dando-lhe o seu, saboreava fartamente a doçura desse mito que se chama felicidade humana” (SABINO, 1999, p. 177). Porém ela não foi a escolhida de Hermano. A sociedade, seus amigos e parentes, o levaram a casar-se com a prima, restando, ao amor que ambos (Hermano e Ofélia) nutriam, a separação.

O destino de Ofélia lhe reservou diversos percalços, porém eles serviram de alicerce para que a personagem reestruturasse sua vida, e a cada novo empecilho ela se reidentificava e se reestabelecia consigo mesma, assumindo novas perspectivas, nunca se deixando abater pelas dificuldades.

Tal personagem representa a liberdade tão procurada pelas mulheres nos séculos passados, pois, sabendo que seu amado iria se casar com outra, Ofélia não aceita ser a segunda opção na vida de Hermano, a “amante”, conforme ele havia lhe proposto. Muda-se para a Europa pela segunda vez, gestando um filho dele. Em carta escrita a fim de se despedir e anunciar sua gravidez, Ofélia afirma:

Como é trivial e sabido, a vida compõe-se dum eterno corolário de desgostos, que principiam ao nascer e findam com a morte, tendo como base tão somente: As lutas do coração, que nos impõem sufocar o nosso amor, e jungir-nos ao altar do sacrifício, o que é horrível.

Prometi escrever, faço-o: do que se admirará, porém, é que neste momento sinto saltar em minhas entranhas um filho, do qual o senhor é moral arquiteto.

Ele não terá oficialmente pai; mas enfim, sua mãe há de conseguir fazê-lo venerar as virtudes que o exornam [...].

[...]

Do nosso amor criou-se uma vergôntea, no mesmo afeto morto pelas conveniências sociais; não pode haver ressurreição, porque se acha envolvido no sudário de passadas venturas, tão ternas e tão formosas!!

[...]

O nosso passado jaz sepulto nas conveniências do futuro (SABINO, 1999, p. 278-279).

Com essa personagem, Sabino também foge do modelo romântico de final feliz para as personagens, visto que todos os acontecimentos que serviram para separar o casal Hermano e Ofélia não são revertidos e o casal não acaba junto, ao final da narrativa. Ao contrário, tem-se um homem arrependido por não ter lutado por seu amor, culpando-se por não ter mais sua amada ao seu alcance e ainda mais arrasado por saber que seria pai, mas não estaria ao lado do filho. A narrativa finda-se com a descrição da vida matrimonial de Hermano e Angelina, deixando para o leitor a tarefa de imaginar como estaria Ofélia e seu filho, vivendo longe do Brasil.

Dado o exposto, percebe-se que o texto literário está imbricado em diversas questões, sejam elas históricas, sociais e até mesmo políticas. Assim, abordar a escrita literária de autoria feminina, conforme se exemplificou a partir do romance de Inês Sabino, implica levantar questionamentos acerca dos critérios estabelecidos para que uma obra seja considerada literária ou não. Sobre esse aspecto, nota-se que a escolha dos textos que compõem o cânone literário ocidental implica na exclusão de diversas obras que, por não pertencerem à tão seleta lista, acabam esquecidos. Nesse âmbito, cabe aos pesquisadores recuperar estes textos e possibilitar que os leitores tenham contato com eles, a fim de contribuir para a valorização de obras que não tiveram o reconhecimento merecido seja no momento de sua produção, seja posteriormente.

Outrossim, no romance em estudo, a caracterização das personagens femininas e seus dramas envolvendo Hermano contribuem para que o leitor perceba, em cada ação, como as famílias tradicionais da sociedade brasileira foram sendo

construídas e como as regras da moral e dos bons costumes provocavam a infelicidade, sobretudo das mulheres, as quais serviam como moeda de troca para a perpetuação do poder entre as famílias.

A escrita de Sabino contribui para os estudos relacionados à escrita de autoria feminina por tratar de temas que demonstram, dentre outros aspectos, a possibilidade de a mulher tomar as rédeas de seu destino, numa época em que este era determinado pela família e fatores sociais, a exemplo de Ofélia, que, mesmo tendo se casado por força das imposições, ao se ver abandonada pelo esposo e passar por todas as dificuldades que uma mulher separada enfrentava num período em que a mulher era culpada por grande parte do que acontecia no casamento, soube dar a volta por cima e ir à busca de seu espaço, mesmo que longe de seu país e do amor que sentia por Hermano. Outra personagem que caracteriza essa fuga aos modelos ideais de mulher é Matilde, que desde criança demonstrava não ser adepta a seguir as imposições da época, como o fato de desrespeitar as ordens do pai em relação aos livros que ela poderia ler, ou pelo seu jeito sedutor em se vestir e portar-se diante dos homens, apesar de ser uma mulher casada, fato que escandalizava a sociedade carioca oitocentista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ivia. Suaves, mas resistentes. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o Cânone (2): ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001, p. 11-19.

CARVALHO, João Carlos de. A mulher e a morte no romance do século XIX. [s.l.] *Querubim*, 2006. Disponível em: www.uff.br/feuffrevistaquerubim/images/arquivos/artigos/002_2006-01.doc. Acesso em 14 de out. 2017.

CASTRO, Valdiney V. Lobato de. *Quem eram os leitores cariocas do século XIX?* Interfaces. Paraná: Vol. 6, n. 2, p. 40 - 50, dez. 2015.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DIOGO, Luciana Martins. *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras Úrsula e A Escrava de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

JOBIM, José Luis. História da Literatura. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 127-149.

QUINLAN, Susan Canty. Apresentação. In: SABINO, Inês. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 07-27.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

SABINO, Inês. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

SILVEIRA, Sinéia Maia Teles. *Múltiplas Faces Femininas da Tessitura Literária de Inês Sabino*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

_____. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012, p. 401-442.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZIN, Rafael B. *Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2016.

Submissão: 30/08/2017

Aceite: 23/10/2017

**FLORBELA ESPANCA E ADÍLIA LOPES:
A SUBVERSÃO DO PAPEL FEMININO**

**FLORBELA ESPANCA AND ADÍLIA LOPES:
THE SUBVERSION OF FEMININE PAPER**

Cléuma de Carvalho Magalhães¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.134886

RESUMO: Este trabalho tem como propósito analisar a subversão do papel feminino na obra das escritoras portuguesas Florbela Espanca e Adília Lopes. Cada uma à sua maneira, ambas constroem uma imagem feminina que foge aos padrões impostos pela sociedade portuguesa, negando o seu papel de submissão, assumindo o desejo que habita o seu corpo e afirmando-se como sujeito.

ABSTRACT: This article deals with the subversion of female paper in the works of Portuguese writers Florbela Espanca and Adília Lopes. Each writer in her own way, both construct a feminine image that escapes the standards imposed by Portuguese society, denying its role of submission, assuming the desire that inhabits her body and asserting herself as subject.

PALAVRAS-CHAVE: Florbela; Adília; Papel feminino; Subversão.

KEYWORDS: Florbela; Adília; Feminine paper; Subversion.

¹ Doutoranda em História da Literatura, na Universidade Federal de Rio Grande – FURG. Desenvolve a pesquisa intitulada *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: A recepção produtiva*.

INTRODUÇÃO

Tradicionalmente, o papel atribuído à mulher, seja no campo político, social, econômico e, principalmente, da sexualidade, tem sido de absoluta submissão. Vista como um ser inferior ao homem, sua voz foi silenciada durante séculos e, mesmo nos dias atuais, ainda são muitos os desafios que se impõem às conquistas femininas. Diante dessa realidade, afirmamos a importância da obra de autoras como Florbela Espanca e Adília Lopes. Distantes cronologicamente, pois a obra de Florbela Espanca veio a público nas primeiras décadas do século XX, iniciando-se com o *Livro de Mágoas* (1919), seguido pelo *Livro de Sórora Saudade* (1923) e pelo póstumo *Charneca em Flor* (1931), enquanto Adília Lopes adentra no cenário literário em 1985 com *Um jogo bastante perigoso*, e, portanto, inseridas em períodos histórico-literários diferentes, a produção poética das duas escritoras apresenta características bem distintas.

Enquanto Florbela Espanca elege o soneto como a forma poética para expressar toda a riqueza lírica que caracteriza os seus textos, Adília Lopes parece ignorar qualquer regra de composição, abusando da liberdade formal, “contaminando” os poemas com elementos tidos como a-poéticos, subvertendo a ideia do que é considerado lírico e rompendo com a expectativa do leitor tanto no que se refere à estrutura do texto como quanto ao sentido (des)construído por este. No entanto, Adília Lopes apresenta-se como uma leitora de Florbela Espanca, mantendo com a escritora alentejana um diálogo que resulta na produção de dois livros: *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca* (1999)².

² Em *Dobra* (cuja primeira edição é de 2009 e a segunda de 2014), a mais recente obra que reúne os livros de poesia de Adília, *Florbela Espanca espanca* (1999) tem o título al-

Cumpre-nos destacar que em ambos os livros a presença de Florbela Espanca pode passar despercebida à maioria dos leitores e mesmo aqueles que a notem talvez experimentem a incômoda sensação de um “espancamento”³, de haver uma espécie de desconstrução da poesia florbeliana, (o que não causa grande surpresa aos leitores já familiarizados com a postura autoral de Adília Lopes). Há, no entanto, uma ligação entre as duas poetisas especialmente no tocante à construção do sujeito feminino que se apresenta na produção de ambas. Cada uma à sua maneira, elas dão voz à mulher e trazem à luz uma imagem feminina que desafia os padrões impostos pela sociedade portuguesa, negando o seu papel de submissão, assumindo o desejo que habita o seu corpo e afirmando-se como sujeito.

FLORBELA ESPANCA: A EXPRESSÃO DO DESEJO FEMININO

Florbela Espanca vive num Portugal que passa por diversas transformações. Conhece a Monarquia decadente, o início da República, proclamada em cinco de outubro de 1910, e a repressão do Regime Ditatorial, que tem início em vinte e oito de maio de 1926.

O cenário político e cultural da época revela um país que, embora comece a respirar os ares da modernidade de um

terado para *Versos verdes*. Apesar de adotarmos a segunda edição de *Dobra* em nossas referências bibliográficas, manteremos o título original no corpo do texto, por julgarmos que assim é dada mais evidência à relação entre Adília Lopes e Florbela Espanca.

³ O termo “espancamento” é usado por Osvaldo Silvestre (2000), em “Adília Lopes espanca Florbela Espanca”, ao explicar o procedimento de Adília Lopes com relação à autora de *Charneca em flor*. Trata-se do texto lido no lançamento de *Florbela Espanca espanca*, a 11 de Março de 2000, na Companhia de Teatro Sensurround, em Lisboa.

novo século, ainda é uma nação em que vigora um regime conservador e repressivo, adepto de uma moral cristã marcada pelo preconceito e de um rígido sistema patriarcal que confere ao homem um forte poder sobre a mulher. No entanto, é nesse contexto que as escritoras começam a conquistar seu espaço. Não sem se depararem, obviamente, com a censura imposta pelo governo e com o desprezo e a ironia de muitos críticos e escritores desse período.

Embora ainda caracterizada pela leveza amorosa e por um exagerado sentimentalismo, a poesia escrita por mulheres começa a dar sinais de rebelião contra a imagem feminina que a tradição literária lhes consagra: “a imagem dual conflitiva” (COELHO, 1994, p. 818) de anjo e demônio. Essa rebelião inicial, conforme Nelly Novaes Coelho (p. 818, grifo da autora), “se faz pelo desafio de assumir o *lado mau, impuro* dessa imagem... Isto é, não negaram o pecado, mas o assumiram com arrogância ou desafio. Ousaram o *pecado da carne* e o fizeram com volúpia, ainda que marcada por um inequívoco *travo de culpa*”.

A poesia de Florbela Espanca, especialmente no *Livro de Sórora Saudade* e no *Charneca em flor*, constitui um claro exemplo dessa rebelião, pois seus versos subvertem o papel tradicionalmente atribuído à mulher, ou seja, o papel de objeto, de ser submisso e que deve silenciar diante da vontade masculina. Os poemas florbelianos libertam o ser feminino da clausura e deixam-no desfilar e emitir sua voz livremente, exercendo todo o seu poder de sedução com o objetivo de satisfazer o seu próprio desejo, assumindo o papel de sujeito na relação amorosa.

No *Livro de Sórora Saudade*, percebemos uma espécie de diálogo com a obra de Sórora Mariana Alcoforado: o título remete à imagem de uma religiosa, a qual, no entanto, metamorfoseia-se a cada aparição, oscilando entre a dor, o recolhimento, a renúncia, a atração pela morte e ainda o desejo, a insurreição e a revolta. Apesar de vestir o burel, o eu lírico, em momentos em que é guiado pelo ímpeto de alcançar a livre expressão de sua feminilidade, rompe o claustro e o sentimento erótico manifesta-se numa envolvente volúpia. É o que observamos, por exemplo, no soneto a seguir:

Horas rubras

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

Oiço as olaias rindo desgrenhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescientes
São pedaços de prata p'las estradas...

Os meus lábios são brancos como lagos...
Os meus braços são leves como afagos,
Vestiu-os o luar de sedas puras...

Sou chama e neve branca e misteriosa...
E sou, talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu Poeta, o beijo que procuras!

(ESPANCA, 1999, p. 196)⁴.

⁴ Todos os poemas de Florbela Espanca citados neste artigo se encontram no livro *Poemas – Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1999. As citações dos poemas serão, portanto, seguidas apenas da página.

A ardência amorosa presente já no título marca claramente também os versos iniciais: “Feitas de beijos sensuais e ardentes, / De noites de volúpia, noites quentes”. A explosão de volúpia supera os limites do corpo e parece envolver todo o universo num gozo incontido: “Oiço as olaias rindo desgredadas... / Tombam astros em fogo, astros dementes, / E do luar os beijos languescientes / São pedaços de prata p’las estradas...”. O apelo sinestésico traça uma sedutora trajetória do título ao último verso: tato, audição, visão, paladar, enfim, é preciso amar com todos os sentidos. É preciso a entrega e a posse total. Entretanto, não há uma concretização da união com o amado, o que resultaria na satisfação do desejo. Desse modo, o desejo continua a se alimentar de si próprio e a consumação do ato sexual mantém-se em suspenso.

A trajetória erótica da poesia de Florbela Espanca atinge o ápice em *Charneca em flor*. Todo o desejo de amar e ser amada, de possuir e ser possuída manifesta-se com força, com ardência e total volúpia. A sensualidade presente nos versos de *Charneca em flor* vai muito além do que permite a moral da época, principalmente em se tratando de uma obra de autoria feminina. Poemas como “Volúpia” que, como sugere o próprio título, privilegia um erotismo vivo, pulsante e perigoso, associando um prazer perverso a uma falsa e sedutora fragilidade, trazem à tona uma mulher que é senhora de si, do seu próprio corpo e emprega todos os artifícios do jogo erótico na sedução daquele que constitui o objeto do seu desejo.

Volúpia

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
– Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos
Vão te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...

(p. 238)

O vinho, essência embriagante a habitar o corpo feminino, remete-nos às festas em homenagem a Baco: “– Meu corpo! Trago nele um vinho forte”. O caráter pagão da metáfora do vinho se entrelaça com o aspecto divino do “corpo prometido à morte”: “No divino impudor da mocidade, / Nesse êxtase pagão que vence a sorte, / Num frêmito vibrante de ansiedade, / Dou-te o meu corpo prometido à morte!”. Mas o

eu lírico transgride o destino que o conduz à eterna frieza e entrega-se ao prazer, arrastando consigo o homem que deseja: “Trago dalias vermelhas no regaço... / São os dedos do sol quando te abraço, / Cravados no teu peito como lanças! / E do meu corpo os leves arabescos / Vão te envolvendo em círculos dantescos / Felinamente, em voluptuosas danças...”.

A presença da sinestesia é muito forte nesse soneto (a exemplo de outros poemas da autora), articulada de forma a acentuar o erotismo. A metáfora do vinho, os beijos “de volúpia e de maldade”, as “dalias vermelhas”, misto de pureza e de pecado, de fragilidade e de poder, cravando-se no peito do amado como raios de sol a envolvê-lo na ardência da paixão são apenas alguns exemplos desse recurso.

O poema é marcado pela expressão do desejo feminino, num movimento de sedução envolvente e perigoso cujo clímax, anunciado pelos tercetos, mantém-se em suspenso pela presença das reticências, o que revela o caráter sugestivo tão próprio do erotismo de Florbela Espanca.

“Volúpia”, ao lado de outros sonetos de *Charneca em flor*, expressa uma dupla transgressão. Primeiro, pelo simples fato de abordar o erotismo. Depois, por revelar um questionamento da condição da mulher, inscrevendo-se como sujeito na relação amorosa, construindo uma identidade feminina que assume seu desejo e desafia as convenções.

ADÍLIA LOPES: “POETISA-FÊMEA”

Embora sejam muitas as conquistas femininas das quais desfrutam as mulheres na atualidade, não podemos ignorar o fato de que ainda vivemos numa sociedade dominada pelo poder masculino que tenta relegar as mulheres ao silêncio e à marginalidade. No campo literário, essa realidade não é menos cruel, de modo que a voz de nossas escritoras não ressoa com a mesma liberdade nem recebe os mesmos aplausos reservados aos autores do sexo “dominante”. É esse o cenário com o qual se depara a obra de Adília Lopes.

Dotada de uma visão crítica sobre a sociedade em que se insere, Adília Lopes, em poemas como o “Poetisa-fêmea, Poeta-macho (cliché em papel couché)”⁵, localizado no livro *A mulher-a-dias* (2002), expõe a repartição dos papéis sociais atribuídos ao homem e à mulher na sociedade contemporânea. Como observa Sónia Rita C. Melo (2013, p. 134), “[A] dicotomia poetisa-fêmea / poeta-macho e os atributos respetivamente [*sic*] atribuídos a cada figura encerram claramente clichés, preconceitos, construções culturais e representações identitárias vinculados à hegemonia ideológica patriarcal.”

5 Adília Lopes opta por adotar o termo “poetisa”. Ao empregar o vocábulo feminino, a escritora afirma-se primeiramente como mulher, desafiando um sistema linguístico moldado pelo poder patriarcal.

POETISA-FÊMEA, POETA-MACHO⁶
(cliché em papel couché)

1

Eu estou nua
eu estou viva
eu sou eu

Eu uso gravata
e, olhe, não foi barata

2

Sou uma poetisa-fêmea
falo do falo

Sou um poeta-macho
sacho

3

Sou um poeta-macho
sou um desmancha-prazeres
sou um empata-fodas

Sou uma poetisa-fêmea
para mim
é tudo bestial

⁶ O título está em caixa alta, reproduzindo a forma adotada por Adília Lopes.

4

Sou um poeta-macho
sou arrogante
sou um pé de Dante

Sou um poeta-macho
sou um facto
sou um fato

5

Sou um poeta-macho
tenho um gabinete
sou uma poetisa-fêmea
escrevo na retrete

Sou um poeta-macho
sou um badalo
sou uma poetisa-fêmea
calo-me

6

A poetisa-fêmea
toca viola
o poeta-macho
viola-a

7

Senhora doutora,
os seus seios
são feios

o poeta-macho
assina o despacho

8

Não tenho culpa
não tenho desculpa
não tenho custo
não tenho tempo

9

Natália Correia, Mário Soares
antes me ponha
um cacto
mas não me mato. (LOPES, 2014, p. 460-461)⁷.

A primeira estrofe constrói-se com uma evidente ênfase na autoafirmação do sujeito feminino que se “desnuda” diante do leitor, construindo uma identidade em tudo oposta a do ser masculino: “1 / Eu estou nua / eu estou viva / eu sou eu / [...]”.

O uso reiterado das formas pronominais e verbais em primeira pessoa passa a impressão de que o poema constitui-se como uma espécie de diálogo em que o sujeito masculino e o

⁷ Todos os poemas de Adília citados neste trabalho encontram-se no livro *Dobra: poesia reunida 1983-2014*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014. Citaremos, portanto, apenas o título do poema (quando houver) e a página.

sujeito feminino buscam apresentar sua autodefinição. No entanto, é a visão feminina que prevalece a cada apresentação, expondo um conceito negativo no tocante ao “poeta-macho”. Afinal, este é um “[...] arrogante / [...] um pé de Dante”, um ser preso às convenções, cuja identidade está limitada à aparência, à superficialidade: “Eu uso gravata / e, olhe, não foi barata // [...] // Sou um poeta-macho / sou um facto / sou um fato”.

Ao abordar a diferença entre o poeta-macho e a poetisa-fêmea, Adília Lopes coloca em evidência os desafios que se impõem à mulher. A quinta estrofe, por exemplo, denuncia o silêncio e a marginalidade a que é condenado o discurso feminino: “Sou um poeta-macho / sou um badalo / Sou uma poetisa-fêmea / Calo-me”. Enquanto o poeta-macho tem um gabinete, a poetisa-fêmea escreve na retrete. Ecoa nessa ideia, a lição de Virgínia Woolf (*Um teto todo seu*, 1994)⁸ de que a mulher necessita de um espaço seu para poder exercer sua produção literária. Podemos ainda inferir que o fato de escrever na retrete significa expor o mais íntimo e até mesmo a imundície (o lixo) do ser, o que acentua o caráter transgressor da poesia feminina. Aliás, a ousadia da voz da poetisa já marca presença nos versos anteriores: “2 / Sou uma poetisa-fêmea / falo do falo / [...] // 3 / Sou um poeta-macho / sou um desmancha-prazeres / sou um empata-fodas // Sou uma poetisa-fêmea para mim / É tudo bestial”.

Na sexta estrofe é dada maior ênfase ao poder opressor da sociedade misógina: “6 / A poetisa-fêmea / toca viola // o poeta-macho / viola-a”. A violação vai além do aspecto pura-

⁸ A lição wolfiana é evidente, por exemplo, nos seguintes versos de um poema sem título gravado no *Florbela Espanca espanca* (1999): “1 Para escrever / é preciso / ter pouco / que fazer / [...] / Para escrever / é preciso / dinheiro.” (p. 390-391).

mente sexual, podendo referir-se à usurpação do direito à livre expressão do ser feminino, inclusive no tocante ao desejo que habita o seu corpo.

O estilo “enviesado” de Adília Lopes normalmente rompe as expectativas do leitor. É o que observamos nas últimas estrofes, nas quais o sujeito feminino parece dar por encerrado o diálogo com o que consideramos uma simulação da voz masculina e, numa aparente falta de lógica, vai despachando versos que, a princípio, não se harmonizam com o restante do poema. No entanto, as linhas finais (“[...] / antes me ponha / um cacto / mas não me mato.”) reafirmam a força, a entrega, a ousadia e o desejo de viver do ser feminino expressos na primeira estrofe.

Definindo-se como poetisa, assumindo e vincando, portanto, a autoria feminina, Adília “mostra-se consciente do esquecimento e da marginalização a que foram votadas as escritoras da história em geral e da história literária em particular.” (MELO, 2015, p. 44). Desse modo, a poetisa posiciona-se contra o silenciamento literário imposto às escritoras, bem como em oposição às diversas formas de poder estabelecido sobre a mulher durante toda uma tradição. Na letra de Adília, emerge a identidade de uma mulher-sujeito dotada de mais liberdade de expressão e ação.

A QUESTÃO DO FEMININO NAS OBRAS DE FLORBELA ESPANCA E ADÍLIA LOPES

Inseridas em períodos histórico-literários diferentes, a produção poética de Florbela Espanca e de Adília Lopes apresenta características bem distintas. No entanto, observamos a existência de um diálogo produtivo entre a poética das duas escritoras, especialmente em razão do questionamento da condição historicamente imposta à mulher pela sociedade patriarcal.

São dois os livros em que observamos o diálogo com a poetisa alentejana: *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca* (1999). Em tais obras, a construção do sujeito feminino é um dos principais elementos que suscitam reflexões sobre como Adília Lopes dialoga com a poesia da autora de *Charneca em Flor*. No universo feminino construído pelos poemas de Florbela Espanca, deparamo-nos ora com imagens de mulheres marcadas pela contenção do desejo, ora com figuras sedutoras, repletas de volúpia, senhoras do próprio corpo. Na poesia de Adília Lopes, as imagens femininas e a temática do desejo também são constantes. No entanto, a linguagem é mais direta e as referências ao sexo são explícitas e, por vezes, expressas numa linguagem que pode ser considerada vulgar.

Em *Clube da poetisa morta* (1997), a ideia da contenção do desejo deve-se à frustrante ausência de um parceiro e à impossibilidade do ser feminino enquadrar-se no modelo de mulher desejável, bem como no papel submisso não só ao poder do homem como também da sociedade que impõe padrões de beleza, moda e consumo.

Em meio a um elenco constituído por seres femininos – desde poetisas (Florbela Espanca, Fíama Hasse Pais Brandão, Clarice Lispector, Mariana Alcoforado e a própria Adília Lopes) a figuras bíblicas, históricas ou míticas (Eva, Marta, Maria, Joana D´Arc, Medusa etc.), ou ainda ícones da moda, do mundo televisivo, da música e do cinema (Sylvie Vartan, Françoise Hardy e Mary Poppins, por exemplo), além de mulheres comuns (inspiradas nos contatos pessoais da autora ou simplesmente fruto da ficção) – o leitor depara-se com um sujeito feminino que se expressa em primeira pessoa e destoa do modelo de mulher há pouco referido. Essa incompatibilidade⁹ é manifesta em versos como os do poema “Preocupação com os meus cabelos”: “Cobras em vez de cabelos / afugentam os meus pretendentes / Quem me dera ter os cabelos lisos / e usar franja / como a Sylvie Vartan / e a Françoise Hardy / [...]” (p. 301).

No poema “Meteorológica”, identificamos a presença de um ser feminino superior, que comunica o seu desejo de forma clara. No entanto, a expressão do desejo de amor e de sexo faz-se acompanhada da ausência, da não realização, marcada por uma evidente frustração.

⁹ A incompatibilidade com o modelo de corpo desejável imposto pela sociedade pode ser notada de forma ainda mais contundente em “Body art?” (p. 338-339), do livro Sete rios entre campos, de 1999.

METEOROLÓGICA

Deus não me deu
um namorado
deu-me
o martírio branco
de não o ter

Vi namorados
possíveis
foram bois
foram porcos
e eu palácios
e pérolas

Não me queres
nunca me quiseste
(porquê, meu Deus?)

A vida
é livro
e o livro
não é livre

Choro
chove
mas isto é
Verlaine

Ou:
um dia
tão bonito
e eu
não fornico

(p. 297).

Em *Florbela Espanca espanca* (1999), o elenco feminino não é menos variado que na obra anterior: a poetisa (Florbela Espanca, Mariana Alcoforado e Adília Lopes), a pintora, figuras comuns (a ceifeira, a trapezista, a mulher-a-dias etc.), personagens do mundo das artes (Alice, as Flamengas de Brel), a mãe, as fariseias, Maria Carolina e Maria Luísa, a Madalena célebre, Eva, Rosa Alice, Marianna, Maria Aliete Galhoz, Camila, Jénia, dona Rosinha, Maria Arminda e muitas outras.

O primeiro poema desse livro descreve um sujeito feminino que declara de forma bastante explícita o seu desejo sexual, derrubando quaisquer limites impostos às mulheres, a começar pelas barreiras morais. É nesse tom de ousadia que Adília Lopes declara:

Eu quero foder foder
achadamente
se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é revolução

nenhuma
a revolução
não se faz
nas praças
nem nos palácios
(essa é a revolução
dos fariseus)
a revolução
faz-se na casa de banho
da casa
da escola
do trabalho
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca
hoje é uma relação de poder
(mesmo no poder)
a ceifeira ceifa
contente
ceifa nos tempos livres
(semana de 24 x 7 horas já!)
a gestora avalia
a empresa
pela casa de banho
e canta
contente
porque há alegria
no trabalho
o choro da bebé

não impede a mãe
de se vir
a galinha brinca
com a raposa
eu tenho o direito
de estar triste

(p. 374-375)

O poema é construído num evidente diálogo com Florbela Espanca, numa “relação dúbia de homenagem e provocação” (MENEZES, 2011, p. 49) comumente observada na convocação de outros nomes da literatura para a composição da obra adiliana.

O texto de Adília Lopes retoma especificamente o soneto “Amar!”, presente em *Charneca em Flor*, cujos versos transcrevemos a seguir:

Amar!

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar...

(p. 134)

Embora no poema de Florbela Espanca o amor possa assumir sentidos outros que não o que envolve a relação sexual e ainda que tomado nesse sentido a união não se realize efetivamente, no contexto do início do século XX, os versos desse soneto constituem uma evidente provocação aos valores morais que imperam em Portugal. Neles identificamos um sujeito feminino que deseja “amar perdidamente”, ignorando as convenções e expressando livremente a sua insaciabilidade, pois que seu amor não é direcionado a um único ser, além de ultrapassar todos os limites uma vez que deseja “Amar só por amar: aqui... além...”. Esse sentimento é dirigido a “Este e Aquele, o Outro e toda a gente...” e, ao mesmo tempo, há o anseio de “Amar! Amar! E não amar ninguém!”.

A autoafirmação do sujeito feminino enquanto ser livre, insubmisso prossegue de forma evidente na segunda estrofe. Há uma negação da ideia do sofrimento amoroso (“Recordar? Esquecer? Indiferente!...”), da fidelidade que aprisiona (“Prender ou desprender? É mal? É bem?”) e mesmo do amor eterno (“Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente!”) tão comumente imputados à mulher.

Ressoa nas últimas estrofes o tema do *carpe diem*, num convite ao desfrute dos prazeres que a vida pode oferecer: “Há uma primavera em cada vida: / É preciso cantá-la assim florida, / Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!” – com um toque da soturnidade florbeliana: “E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada”, logo convertida na ideia de encontro consigo mesma, de plenitude do ser: “Que seja a minha noite uma alvorada, / Que me saiba perder... pra me encontrar...”.

É curioso notar que, décadas depois, o aspecto insurrecto do poema seja potencializado na grafia de Adília Lopes. Conforme observa Raquel Góes de Menezes (2011, p. 51), “foi possível à Adília apresentar o desejo florbeliano mais explicitamente ao substituir ‘amar’ por ‘foder’, mantendo apenas um dos sentidos de ‘amor’ e carregando-o de carga exclusivamente sexual”. No entanto, o carácter transgressor que o poema de Adília Lopes assume não se limita ao fato de tomar o sentido do termo “amar” apenas em seu aspecto sexual. A transgressão consiste especialmente em trabalhar o sentido de “revolução” como algo que, além de compreender o aspecto político, envolve a vida privada das pessoas, das mulheres em particular. A revolução pela qual anseia o ser mulher é antes uma revolução no cotidiano, na intimidade, uma revolução do corpo, uma revolução sexual.

Logo no início do poema de Adília Lopes, é evidente o tom provocativo marcado pelo riso e pelo escárnio, comumente presentes no aparato poético da autora: “Eu quero foder foder / achadamente”. E a provocação segue no questionamento implícito sobre o sentido da revolução: “se esta revolução / não me deixa / foder até morrer / é porque / não é revolução

/ nenhuma”. A liberdade que o ser lírico almeja diz respeito à livre expressão da sua sexualidade, ao direito de dispor do próprio corpo conforme a sua vontade. A ideia construída pelo poema é de que a revolução não ocorre exclusivamente no espaço público, uma vez que ela “não se faz / nas praças / nem nos palácios”, pois “(essa é a revolução / dos fariseus)”. É no campo privado, nas relações interpessoais, no cotidiano pessoal, familiar e profissional que se abalam as antigas estruturas que impõem limites à liberdade do ser feminino. Assim, “a revolução / faz-se na casa de banho / da casa / da escola / do trabalho”.

O poema discute claramente “a relação entre / as pessoas”, no sentido de que essa “deve ser uma troca”. Mas constata que “hoje é uma relação de poder / (mesmo no poder)”. Tal constatação, associada à ideia do histórico papel relegado ao sexo feminino, assume caráter de denúncia contra a exploração da mulher em sua condição de objeto sexual. Os versos seguintes apresentam figuras femininas que subvertem essa lógica e afirmam-se como sujeito, sendo senhoras do próprio desejo, ainda que exerçam também atividades no trabalho ou no lar: “a ceifeira ceifa / contente / ceifa nos tempos livres / [...] / a gestora avalia / a empresa / pela casa de banho / e canta / contente/ [...] o choro da bebé / não impede a mãe / de se vir”.

Mesmo os versos “a galinha brinca/ com a raposa” – que nos remete a um efeito constante nos poemas de Adília: a quebra de expectativa do leitor – podem comparecer gratuitamente ou, sem destoarem do restante do poema, sinalizarem a ousadia do ser que desafia o convencional, que assume riscos. Um ser feminino complexo que derruba barreiras afirmando a sua força, mas que também pode simplesmente declarar: “eu tenho o direito / de estar triste”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num contexto em que ainda são negados à mulher direitos básicos como o da educação, a obra (assim como a vida¹⁰) de Florbela Espanca não atende fielmente às exigências dos padrões impostos pela sociedade portuguesa das primeiras décadas do século XX, adepta de uma rígida moral religiosa cristã, que exige da mulher um papel de ser passivo e recatado, submisso ao poder masculino.

Exprimindo uma voz de mulher que rompe com os padrões ditados ao sexo feminino, por colocar em evidência o seu modo de pensar e de sentir, inclusive o seu desejo sexual, os poemas de Florbela Espanca realizam uma verdadeira subversão do papel destinado à mulher. O caráter subversivo no tocante ao papel feminino marca também os versos da escritora contemporânea Adília Lopes, como procuramos demonstrar na análise de alguns de seus poemas, dentre os quais destacamos o que mais evidencia o diálogo com a autora de *Charneca em flor*.

A leitura que empreendemos da produção poética de Adília Lopes, especialmente o *Florbela Espanca espanca*, identifica como característica acentuada a preocupação em abater valores de uma sociedade marcada por preconceitos de toda ordem (especialmente em relação à mulher), pelo consumismo, pela sede de poder; indiferente a questões como a tolerância, o respeito e o amor.

10 Associados ao caráter transgressor de seus poemas, fatores como a origem ilegítima, o elevado nível cultural, a ousadia de divorciar-se e de buscar novos amores e a escolha de abdicar da própria vida são alguns pontos da biografia de Florbela Espanca que desafiam as convenções morais e religiosas de Portugal, interferindo significativamente na recepção crítica da produção florbeliana.

O procedimento de Adília Lopes parece-nos, de certa forma, uma opção política, na medida em que traz para a sua poesia um elenco diverso de figuras femininas, permitindo a essas a expressão de seus desejos, de suas insatisfações. Adília Lopes, assim como Florbela Espanca, dá voz a um sujeito feminino que questiona a sua condição de mulher. Ela põe em cheque a história única contada pelo ser masculino ao lançar luz sobre a história lida e escrita por mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, Nelly Novaes. *O corpo-da-escrita no romance feminino português. In: Literatura e diferença. IV Congresso Abrelic. Anais. São Paulo, 1994. p. 817-823.*

ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.*

LOPES, Adília. *Dobra: poesia reunida 1983-2014. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.*

MELO, Sónia Rita C. _____. *Adília Lopes ou a impessoalidade da terceira mulher. In: Ex aequo, Vila Franca de Xira, n. 27, p. 129-141, 2013. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 08 jan. 2017.*

_____. *Des-dobra: re-visão e tradução. A construção da poesia em Adília Lopes. 2015. 449 f. Tese (Doutorado em Filolo-*

gia) – Universidade de Barcelona. Barcelona, 2015. Disponível em: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66446/1/SRCM_TESE.pdf. Acesso em: 21 dez. 2016.

MENEZES, Raquel Góes. O projeto literário Adília Lopes. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MenezesRG.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SILVESTRE, Osvaldo. *Adília Lopes espanca Florbela Espanca*. Texto lido no lançamento de *Florbela Espanca espanca*. Companhia de Teatro Sensurround, Lisboa, 11 mar. 2000. Disponível em: http://arlindo-correia.com/adilia_lopes1.html. Acesso em: 02 fev. 2013.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 10.ed. Trad. Vera Ribeiro. Círculo do Livro: São Paulo, 1994.

Submissão: 01/08/2017

Aceite: 12/11/2017

CADELA: UM ASPECTO DA SUBMISSÃO DE GÊNERO

CADELA: ONE ASPECT OF FEMALE SUBMISSION

*Gisela Johann*¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137388

RESUMO: O presente estudo visa identificar a matéria literária imbricada na estrutura do conto *Cadela*, de Luis Vilela (2006), que revela o espaço ocupado pela mulher dentro do casamento e na sociedade. Com base nos estudos sociológicos de Gilberto Freyre (1951), em *Sobrados e mucambos*, destacam-se, assim, resquícios da sociedade patriarcal no que diz respeito ao que se propunha como papel social masculino e feminino.

ABSTRACT: The present study aims to identify the literary material united with structure of the tale *Cadela* by Luis Vilela (2006), revealing the social relations of a couple, considering, in this way, the spaces that each occupies within society, according to sociological studies of Gilberto Freyre (1951) in *Sobrados e mucambos*, highlighting, so remnants of the patriarchal society with regard to that proposed as male and female social role.

PALAVRAS-CHAVE: Luiz Vilela; *Cadela*; feminino

KEYWORDS: Luiz Vilela; *Cadela*; female

¹ Mestre em Literatura, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de pesquisa: Literatura, memória, cultura e ensino.

INTRODUÇÃO

 conto *Cadela*, de Luiz Vilela (2006), apresenta a sua trama ressaltando as características e especificidades das relações conjugais. O conto tem representações dos espaços que a sociedade ainda perpetua como masculino e feminino. Há uma traição não clara, não explicada e é exatamente essa não explicação que afirma a existência dos ranços patriarcais nas relações domésticas. Propositamente, uma mulher que segue seus impulsos sexuais nada mais é do que uma “cadela”. Deste modo, ironicamente, Vilela (2006) não discute a razão pela qual a mulher traíra, não há espaço para que esta se justifique, a mulher apenas recebe a punição e suas ações lhe proporcionam uma eterna marca: *Cadela* torna-se o seu nome.

Numa abordagem crítico social, essa análise parte das implicações do leitor para então aprofundar-se nos estudos a respeito dos espaços socioculturais. Assim, o trabalho pretende esmiuçar a materialidade literária no aspecto que esta possa ressaltar a representatividade do espaço feminino e como esse é abordado dentro do conto.

A ESTÉTICA EM *CADELA* E O PAPEL DO LEITOR

A estrutura organizada basicamente em diálogos compreende uma característica marcante do escritor Luiz Vilela, não somente no conto em questão, como nos demais que compõem a sua bibliografia. Zanchet (2007) enfatiza que a

forma como este autor tece suas narrativas cristalizou o seu estilo com uma marca predominante, o diálogo:

Por essa razão, a fluência da fala de seus personagens, a capacidade de aprender o que se esconde nos subentendidos, a obsessiva manipulação da linguagem cotidiana e coloquial faz de Luiz Vilela um contista ímpar no cenário da Literatura Brasileira Contemporânea (ZANCHET, 2007, p.33).

Zanchet (2007) esclarece ainda que a escolha pelo diálogo requer um trabalho acurado da língua, a fim de não permitir que os excessos de verbos *dicendi* prejudiquem a dinâmica da trama.

O diálogo precisa convencer, sem cair no excesso retórico; precisa fornecer informações sobre os personagens, mas sem parecer que os está descrevendo exhaustivamente; precisa criar tensão usando o tom adequado. É esta capacidade de captar nuances do discurso coloquial que confere vivacidade aos contos de Vilela (ZANCHET, 2007, P. 34).

É fato que a estrutura formal de um conto visa englobar quatro partes: a introdução – em que se apresentam os personagens – uma complicação, o epílogo ou clímax e, por fim, o desfecho. Luzia de Maria Reis (1987) explica que o conto de aspecto clássico se organiza numa ordem de eventos que centralizam o poder de atração, mostrando, por conseguinte,

ação, personagens, diálogos. Caracteriza-se como narração de um episódio, uma única ação, com começo, meio e fim, concentrado num mesmo espaço físico, num tempo reduzido.

Apesar desta caracterização do conto tradicional ainda persistir no conto contemporâneo, para Ferneda (2011) este carrega mudanças significativas, principalmente naquilo que se vê como papel do leitor:

Desaparece a construção dramática tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desenlace. Em contrapartida, cobra a participação do leitor, para que os aspectos constitutivos da narrativa possam por ele ser encontrados e apreciados. Exige uma leitura que descortine não só o que é contado, mas, principalmente, a forma como o fato é contado, a forma como o texto se realiza (FERNEDA, 2011, p. 1).

Ainda sobre a estrutura do conto, Samuel (1998) aponta que geralmente este é explicado como sendo uma forma narrativa em prosa, de pequena extensão. O autor ainda salienta que para entender o gênero é preciso estar atento à concentração da trama:

O conto trata de uma determinada situação e não de várias, e acompanha o seu desenrolar sem pausas, nem digressões, pois o seu objetivo é levar o leitor ao desfecho, que coincide com o clímax da história, com o máximo de tensão e o mínimo de descrições. (...) O tempo e o espaço geralmen-

te são reduzidos ao mínimo indispensável para a elaboração da trama, assim como são poucos os protagonistas (SAMUEL, 1998, p. 84).

Partindo, então, do princípio clássico da estrutura, pode-se perceber que Vilela (2006) inicia o conto *Cadela* diretamente na complicação, fisingando o leitor de antemão, dando-lhe a incumbência de caracterizar os personagens, através das pistas imbricadas na comunicação entre os protagonistas da narrativa. Desta maneira, ao passo do diálogo, Vilela revela a intensidade da narrativa e, no que diz respeito à estrutura, o conto além dos diálogos apresenta um narrador que, nas poucas vezes em que este aparece, tem semelhança com as rubricas das peças teatrais, indicando as mudanças de expressões dos personagens e o cenário:

– Adão – a mulher se aproximou mais, ficando quase ao lado dele – Por que você não procura me compreender?

– Compreender? – Ele então se virou e olhou-a. – Você vai, faz isso, e depois vem me falar em compreender? (VILELA, 2006, p. 53, grifos meus).

Deste modo, com tal característica estrutural, a introdução seria uma lacuna deixada pelo autor esperando que seu leitor seja capaz de preenchê-la. As lacunas de um texto, bem como a capacidade de compreendê-las são explicadas por Umberto Eco (1994) através do conceito de leitor modelo. Para este autor, o leitor modelo não é o empírico, pois os leito-

res empíricos podem ler de diversas formas, sem uma lei que os possa regê-los, cada um irá ler a partir de suas próprias experiências. À vista disto, leitor modelo é aquele pensado pelo autor, disposto a acompanhar o texto tal qual um expectador de um filme, em que o diretor espera determinadas reações do seu público: “Eu chamo de leitor modelo uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15).

Desta maneira, esperar que o leitor caracterize os personagens é uma das chaves que movimentam a narrativa, pois, segundo Eco (1994) “O texto é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor” (p. 34). Em *Cadela*, é o leitor quem vai construir os personagens de acordo com as pistas subjetivas presentes nos modos de sentir, agir explícitas no diálogo.

A ESTRUTURA DA NARRATIVA E A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS SOCIAIS

Esteticamente o conto é construído por um diálogo conciso entre dois personagens, um homem e uma mulher, que o leitor conclui, já no início do diálogo, ser de um casal:

– Adão – a mulher se aproximou mais, ficando quase ao lado dele – Por que você não procura me compreender? – Compreender? – Ele então se virou e olhou-a. – Você vai, faz isso, e depois vem me falar em compreender? (...) – Você destruiu tudo – ele disse –, tudo o que havia de bom, tudo o que havia de verdadeiro entre nós. Você destruiu tudo isso (VILELA, 2006, p. 53).

Se o diálogo revela o casal sem necessariamente apresentá-los, é, também, a celeridade do texto que demarca a intensidade da conversa. Esta rapidez dos acontecimentos pode ser evidenciada nas observações do narrador, que entra no texto para situar as emoções e expressões, carregando o leitor a seguir as orientações e pistas deste diretor-narrador.

No rosto da mulher também gotas de suor iam deslizando. Os ramos do capim roçavam-lhe as pernas. Ela sentia uma vaga tontura.

– Adão...

– Chega! – ele gritou. – Não quero mais ouvir! Seu rosto explodia de cólera (VILELA, 2006, p. 54).

Dizer que o leitor segue as pistas deixadas pelo narrador, o torna um investigador da narrativa. Assim, como quem estivesse espreitando a discussão do casal, a posição do leitor, determinada pelo narrador, salienta o quanto é socialmente proibido tomar parte de uma discussão entre um casal, marido e mulher. Garantir-se-ia apenas poder observar tal situação, sem dela poder participar ou interferir. Por isso, essa situação de discussão entre os personagens traz à tona temas sociais como traição e violência doméstica, um se justificando no outro.

Antonio Candido (2000) explica que fatores externos podem e devem ser levados em conta literariamente quando passam a ser estruturais na narrativa, quando se tornam elementos internos, ou seja, indissociáveis.

Deste modo, na perspectiva de uma sociedade ainda com resquícios patriarcais, o sujeito homem poderia e deveria ter o direito sobre o corpo da mulher, nesse ponto o personagem Adão sente-se amparado ao violentar a própria mulher, como punição por sua traição. Assim, ficam evidentes no conto as características patriarcais enraizadas na situação social entre Adão e a mulher, revelando o lugar da mesma dentro da relação matrimonial, bem como na sociedade.

Conforme Rodrigo da Cunha Pereira (2001) o casamento era “(...) instituição matrimonializada, patrimonializada, patriarcal, hierarquizada e heterossexual, onde a mulher era considerada relativamente incapaz para exercer certos atos da vida civil.” (PEREIRA, 2001, p. 10). Nesse sentido, Canezin (2004) reforça a servidão feminina dentro do casamento, bem como durante a sua vida de solteira, na casa de seus pais:

O aspecto mais impressionante na estrutura familiar vigente até poucas décadas, sempre foi o aparente conformismo ostentado pela mulher frente à condição de sujeição imposta pela lei e pelos costumes: crescia submissa ao pai e continuava pela vida toda submissa ao marido - só trocava de senhor - continuando “serva” do marido e dos filhos (CANEZIN, 2004, p.147).

Essa situação de inferioridade prolongou-se juridicamente até o advento do Estatuto da Mulher Casada, Lei 4.121, de 27 de agosto de 1962, que revogou 14 artigos do Código Civil, os quais mantinham a mulher em inexplicável posição de dependência e inferioridade perante o marido.

Para Gilberto Freyre (1951), a sociedade patriarcal não distinguia a situação social de uma mulher dentro de casa e na sociedade como um todo, uma vez que uma mulher solteira não tinha uma função social. Gilberto Freyre ainda salienta que o lugar da mulher na sociedade era dentro da casa, criando os filhos e cuidando do bem-estar do marido e do ambiente doméstico familiar, cabendo-lhe decisões somente no que diz respeito ao lar.

Gilberto Freyre (1951) salienta que a diferenciação da mulher e do homem tanto no portar-se e vestir-se, assim como na própria opressão determinante dos padrões de estética corporal:

(...) é um culto narcisista do homem patriarcal, do sexo dominante, que se serve do oprimido – dos pés, das mãos, das tranças, do pescoço, das coxas, dos seios, das ancas da mulher, como de alguma coisa quente e doce que lhe amacie, lhe excite e lhe aumente a volutuosidade e o gozo. O homem patriarcal se roça pela mulher macia, frágil (...) para sentir-se mais sexo forte, mais sexo nobre, mais sexo dominador (FREYRE, 1951, p. 261).

É possível perceber em *Cadela* este culto narcisista do homem patriarcal – conforme citação anterior - quando se descreve a cena de Adão após despir à força a mulher, há exatamente a descrição dessa diferenciação do sexo oprimido e o sexo dominante: “Ele então pegou os seus seios, grandes e de tetas largas. Ela sentiu os dedos dele, fortes e ágeis. Fechou os olhos” (VILELA, 2006, p. 54).

Nesse sentido, Freyre (1951) ainda enfatiza que essa diferenciação entre os sexos enaltece a condição de submissão da mulher ao homem, também na opressão dos impulsos sexuais, sendo estes considerados inexistentes no corpo da mulher casada. Nota-se que no conto em questão, o personagem está de tal modo injuriado com a atitude da mulher, que se subentende haver uma traição por ela cometida. Não há compreensão por parte do personagem Adão, pois conforme Freyre esse pensamento patriarcal sugere que a mulher só vá para cama com o marido quando este quiser procriar:

Por essa diferenciação exagerada, se justifica o chamado padrão duplo de moralidade, dando ao homem todas as liberdades de gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para cama com o marido, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar. Gozo acompanhado da obrigação, para a mulher, de conceber, parir, ter filho, criar menino. (FREYRE, 1951, p. 254).

Esse padrão duplo de moralidade ao qual se refere Freyre (1951) se estendia às oportunidades que se diferenciavam entre homens e mulheres:

O padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas,

os escravos. E uma vez por outra, num tipo de sociedade Católica como a brasileira, ao confessor (FREYRE, 1951, p. 254).

Diante disto, nota-se no conto que não pertencendo mais à casa, tendo traído o marido, a mulher não teria alternativa senão a tentativa de perdão. Mesmo justificando sua atitude afirmando que todos erram – o que poderia inferir para uma também traição de Adão para com seu cônjuge – o homem é implacável:

– Eu estou te pedindo perdão... – disse a mulher, com voz suave.

– Perdão... é fácil pedir perdão, não é? ...

– Todos nós erramos...

Ele continuou olhando para longe, o rosto ainda mais contraído, o suor escorrendo, o tórax se dilatando com a respiração opressa (VILELA, 2006, p. 54).

Não está explícito no conto qual foi a traição, mas o leitor pode depreender isto no momento que Adão chama a mulher de cadela: “Seu rosto explodia de cólera. - Cadela! A mulher foi se afastando, ele veio vindo. - É isso o que você é: Uma cadela!” (VILELA, 2006, p. 54). Há clareza, de fato, na aproximação da traição com o pronunciamento daquele nome, pois, no dicionário da Língua Portuguesa Michaelis tem-se para o verbete cadela: “(...) 2. Mulher malcomportada; prostituta” (MICHAELIS, 1998, p. 156). Assim, fica evidente a espécie de traição, uma vez que chamar uma mulher

de cadela é utilizar de suas práticas sexuais extraconjugais como determinantes do *status* social.

QUEM É A CADELA?

Como comentado anteriormente, Vilela (2006) apresenta em sua narrativa dois personagens que formam um casal, a um deles nomeia Adão, o outro é a mulher. A mulher não recebe um nome, Adão apenas lhe chama por substantivos comuns: “Você era para mim como uma princesa” (VILELA, 2006, p. 53).

Assim, o criador dos personagens dá a Adão um nome, mas entrega a este o poder de nomear sua parceira. Adão utiliza aquilo que a sociedade o ensinou sobre comportamento feminino e masculino para sentenciar que a mulher é a cadela. A escolha do léxico ‘Adão’ bem como do ‘mulher’, faz uma alusão ao Gênese, evidenciando aí a criação de Adão como o primeiro homem do Paraíso, a quem Deus atribuíra o poder de nomear tudo que Ele criara. Não por coincidência a mulher seria a responsável por destruir aquilo que existia entre eles: “– Você destruiu tudo – ele disse –, tudo o que havia de bom, tudo o que havia de verdadeiro entre nós. Você destruiu tudo isso” (VILELA, 2006, p. 53).

Rose Marie Muraro (1992) explica que o mito judaico-cristão do patriarcado foi quem legitimou a desvalorização da mulher:

De acordo com a evolução da espécie humana os mitos também vão evoluindo, primeiro tem a criação da Grande Deusa, depois o do Deus que toma o tro-

no de uma Deusa, numa terceira fase é o mito do andrógino, o último e o mais importante é o do Deus macho que cria o mundo sozinho. É o mito judaico-cristão criado para que a mulher fosse desqualificada, pois ela vinha sendo valorizada pelas religiões andróginas o grande mal que o Gênese fez foi santificar o que Freud descreve no livro sobre a castração: o homem transgride a lei do pai e culpa a mulher. A hegemonia masculina é reforçada economicamente porque numa civilização que exige força a mulher é a mais fraca e não pode negociar com o homem. Esta estrutura psíquica, que já existia, é santificada pelo mito. Enquanto existir o Deus patriarcal, não existe maneira de reverter o processo. A única maneira de destronar esse Deus é fazer com que ele volte a ser o Deus primitivo do próprio Gênese, na sua versão mais antiga, de um Deus andrógino (MURARO, 1992, p. 60).

Como se vê, a cadela é senão o contrário de Adão, tudo que lhe é oposto. Simone Beauvoir (1970) questiona o conceito de mulher, explicando que a atitude e a existência do conceito de mulher se dão pela afirmação do conceito de homem:

O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem". Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o "sexo" para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente

te. 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, o Absoluto; ela é o Outro (BOUVOIR, 1970. P.11).

Do que se infere como posição social e, portanto, cultural da mulher, há em *Cadela* a representação como forma de discutir e apresentar aquilo que a sociedade costuma perpetuar. A dominação do social se dá pela sexualidade, desta forma, o personagem Adão deixa evidente que não há como unir a pulsão sexual e o afeto, e assim violenta a mulher, mas não sem antes separá-la totalmente do ideal de esposa, primeiro a denomina cadela, para então violentá-la e assim, reconstituir seu papel de dominador, reificando os ideais do patriarcado:

– É isso o que você é: Uma cadela! Ela se encostou a uma árvore de grosso tronco. Ele agarrou sua blusa e rancou um botão. Rancou os outros. Rancou o soutien. Ela só o olhava, inerte e apavorada. (...) – Cala a boca, sua puta! Ela sentiu-o então sobre si – o corpo dele esmagando-a contra o capim, os braços e as pernas envolvendo-a, ele agredindo-a, machucando-a (VILELA, 2006, p. 55).

Conforme, Muraro (1985), o homem apaixonado sente-se vulnerável à mulher:

Quem rompe a relação amor – prazer é o homem. Como ele continua com os instintos – o de procriação, entre outros – sexualiza essa excitação. E des-

sexualiza os afetos. Ou seja, os laços entre o amor e o afeto são rompidos pelo homem, que só consegue ter atração por mulheres jovens, mulheres que sejam diferentes de sua mãe. Isso é uma monstruosidade. A mulher faz exatamente o contrário, vai ao encontro do homem: sexualiza o afeto. (MURARO, 1985, p. 2)

Deste modo, o ato sexual em *Cadela* é forçado, Adão está intencionado a provar que a traição da mulher lhe permite agredi-la tanto verbalmente como fisicamente. Cabe observar que antes da constituição de 1988 o marido tinha o poder de correção sobre a esposa, deste modo Canezim (2004) explica que:

Esse verdadeiro descompasso entre a autonomia do marido e da esposa, ao tempo da elaboração original do Código Civil Brasileiro, estendia o campo de poder marital às raias da aberração moral e jurídica, concedendo ao marido o poder de correção sobre a esposa, onde lhe era permitido castigá-la - A exemplo do ocorrido no Código de Napoleão, que chegou a impor à mulher o dever de obediência - através da “repugnante com a dignidade humana e com a civilização moderna” por meio da vis modica. Se isso não bastasse, deve ser lembrado que a mulher brasileira só adquiriu sua cidadania em 1932. (CANEZIN, 2004, p.147)

Apesar da constituição de 1988 extinguir esta dominação do marido sobre o corpo da esposa, para Beauvoir (1970), mesmo quando as leis existem para garantir os direitos da

mulher, culturalmente ela ainda é considerada inferior e sua submissão está atrelada a anseios econômicos e sociais:

Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem os costumes sua expressão concreta. Economicamente, homens e mulheres constituem como que duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito que suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam na indústria, na política etc, maior número de lugares e os postos mais importantes. Além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. Eles bem o sabem, elas mal duvidam. Recusar ser o Outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes. O homem suserano protegerá materialmente a mulher vassala e se encarregará de lhe justificar a existência: com o risco econômico, ela esquiva o risco metafísico de uma liberdade que deve inventar seus fins sem auxílios (BEAUVOIR, 1970, p. 14-15).

Adão não quer sexo com consentimento como ela oferece-lhe, Adão quer estuprá-la, mostrando toda a sua força viril e dominadora:

E, sem que ele nada dissesse, ela se jogou no capim – a cabeça tombada para trás, as pernas abertas, o sexo erguido para o céu, latejante e úmido.

– Eu quero... – ela murmurou para o ar, a voz rouca, os olhos nublados.

Ele pôs o pé sobre a sua barriga: ela o agarrou, agarrou sua perna, quis agarrar seu sexo – ele deu nela um empurrão. Ela tornou a se erguer e a querer agarrar seu sexo – ele deu nela um tapa. Ela ficou petrificada, olhando-o.

– Vira de costas! – ele ordenou.

– De costas? ... – a voz trêmula. – O que você vai fazer? ...

– Vai virar? – e ele ergueu a mão para bater.

Ela protegeu o rosto.

– Vai? – a mão ameaçava.

Ela então foi se virando, lágrimas aparecendo nos olhos.

– Você não pode... Eu nunca fiz... (VILELA, 2006, p. 55).

O estupro não é ação desmembrada da sociedade patriarcal, a violência de gênero é um reflexo direto dessa ideologia, que define os papéis e as relações de poder entre homens e mulheres. A cultura do machismo posiciona a mulher como objeto de desejo e de propriedade do homem, o que resulta na legitimação e sustentação de diversos tipos de violência, entre as quais o estupro. O que se salienta em *Cadela* é de fato o quanto a sociedade, mesmo nos anos finais da década de 1970 (quando o conto foi publicado), ainda revelava-se

patriarcal. Não obstante, a organização social é baseada na crença da dominação de homens sobre as mulheres, que por sua vez devem se sujeitar à sua autoridade e vontade:

Inegável que nas últimas décadas as mulheres ganharam espaço na vida pública, porém o ordenamento patriarcal é reiteradamente reforçado em nossa cultura pela própria sociedade, seja na desvalorização das mulheres em todos os aspectos, seja na aceitação implícita da violência sexual. (MAGALHÃES, 2006, p. 1)

A violência e a submissão da mulher no conto notam-se, também, na descrição do tom de voz utilizado pelo homem e no tom de voz que Vilela (2006) descreve como sendo da mulher: “– Eu estou te pedindo perdão... – *disse a mulher, com voz suave.* (...) – Chega! – *ele gritou.* – Não quero mais ouvir!” (VILELA, 2006, p. 53; 54, grifos meus).

A partir da descrição da maneira que os personagens utilizam-se do tom da voz, dentro desta narrativa de Vilela (2006), nota-se que a mulher não reage, não enfrenta Adão, pelo contrário, ela lhe obedece, ora apavorada, ora buscando o afeto:

(...) Ela só o olhava, inerte e apavorada. (...) Ela não pode mais e abraçou-se a ele com sofreguidão. (...) Ela ficou olhando-o, ofegante, os lábios trêmulos. –Tira a roupa! – ele ordenou. Ela tirou, enquanto ele também tirava a sua. (...) – Vira de costas! – ele ordenou. (...) Ela então foi se virando, lágrimas aparecendo nos olhos. (VILELA, 2006, p. 54-55).

Após o estupro, Adão ordena que a mulher vá embora, enfatizando o quanto o ato sexual fora pensado na mulher enquanto objeto de satisfação e demonstração de poder. O estupro recuperaria a sua honra ofendida e o devolveria para a sociedade como um macho, viril e que toma as rédeas da situação. Já para a mulher, dentro da lógica da sociedade patriarcal, não há um retorno da sua situação, a sentença que lhe cabe, aquela que Adão lhe legitima - de ser puta- impede que a mulher volte a ser uma princesa. Assim, como se o estupro fosse uma purgação dos seus pecados, a mulher volta até Adão e lhe beija os pés: “(...) Então parou; virou-se e veio andando de volta. Parou em frente ao homem. Abaixou-se, ajoelhou e beijou-lhe os pés” (VILELA, 2006, p. 55). Pode-se fazer uma alusão a Maria Madalena, que conforme o Evangelho beija os pés de Jesus que lhe perdoa dos pecados advindos da prostituição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descortinar os aspectos que engendram as relações sociais e as determinações do espaço que cada indivíduo deve ocupar é uma das funções da Literatura. Assim, a Literatura Contemporânea não é a representação da realidade, mas sim, uma mímese de produção em que se discute a representação, produzindo novos discursos sobre a realidade.

Com isso, Vilela (2006), nessa impactante narrativa, não reifica os modelos sociais, apenas representa a realidade pela ficção, possibilitando ao leitor a discussão daquilo que se apresenta. Assim, Todorov (2009) coloca a literatura em

um patamar que supera a concepção absurda de que essa apenas fala de si mesma:

Como a Filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é (...) a experiência humana. Nesse sentido, podemos dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e psicólogos (TODOROV, 2009, p. 77).

Para este autor, a literatura tem papel vital e caráter humanizador. Isso porque tem capacidade de dar sentido à vida daquele que lê e possibilita ao leitor comum buscar compreensão do mundo.

Diante disso, a revelação do espaço feminino representado pelo conto *Cadela* depreende como a sociedade chegou neste patamar de diferenciação homem-mulher, abrindo um leque de discussão sobre o que é aceito socialmente como papel social masculino, bem como feminino. Simone de Beauvoir (1970) explica que a mulher precisa perceber-se como alguém individual, não apenas biológico e resultado daquilo que o homem não é.

Portanto, é fato que perpetuar as ideias sustentadas pela sociedade patriarcal resulta, entre outros aspectos, na violência doméstica. Além disso, o não conhecimento da igualdade entre os sexos resulta na aceitação de tal ação opressora e violenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Tarlis. *O playboy e a feminista – Jorginho Guinle e Rose Marie Muraro*. In: reportagem de Tarlis Batista – Manchete 12-12-1985.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

CANEZIN, Claudete Carvalho. *A Mulher e o Casamento: Da Submissão à Emancipação*. In: Revista Jurídica Cesumar – v.4, n. 1 – 2004.

FERNEDA, Lires Teresa. *Entre Contos, O Quati, De Fidêncio Bogo*. In: Revista Entre letras Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT – nº 2 – 2011.

MAGALHÃES, Livia. *A culpabilização da mulher, vítima de estupro, pela conduta do agressor*. In: Revista Jus Navigandi, Teresina, ano 19, n. 3934, 9 abr. 2014.

MICHAELIS: Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998 (*Dicionários Michaelis*).

MURARO, Rose Marie. *A mulher do terceiro milênio*. Rio de Janeiro. Rosa dos tempos, 1992.

PEREIRA, Rua da C. *Direito de Família e o Novo Código Civil*. Coord. Maria Berenice Dias et al. Belo Horizonte: Del Rey, 2001

REIS, Luzia de Maria R. O que é o conto. São Paulo: Brasiliense. 1987, p.10.

SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de Teoria Literária*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VILELA, Luiz. “*Cadela*”. In: CLAVER, Ronald (org.). 69/2 Contos Eróticos. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006, pp. 53-57.

ZANCHET, Maria Beatriz. *Luis Vilela: a arte do diálogo em uma literatura de situações-limite*. In: Jornadas de Estudos Lingüísticos e Literários (Marechal Candido Rondon-PR). Línguas estrangeiras modernas e interculturalidades: anais/ organização de Alexandre Sebastião Ferrari Soares. Marechal Cândido Rondon: EDUNIOESTE, 2007.

Submissão: 26/08/2017

Aceite: 04/10/2017

**SAIR DO ANONIMATO: A IDENTIDADE SOCIAL DE MULHERES
NO ROMANCE DE PAULINA CHIZIANE**

**GETTING OUT OF ANONYMITY: THE SOCIAL IDENTITY
IN A NOVEL BY PAULINA CHIZIANE**

Ianá Souza Pereira¹

*“A árvore que não dá fruto
É xingada de estéril.
Quem examinou o solo?”*

(Bertold Brecht)

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137707

RESUMO: Este artigo propõe-se a discutir a identidade social de mulheres no romance *Ventos do apocalipse* (1999), da moçambicana Paulina Chiziane. Nele, a mulher tem acesso à voz para contar uma experiência histórica de seu país: a guerra de desestabilização de Moçambique. Histórias de mulheres personagens e uma voz narrativa feminina se misturam para compor o enredo beligerante do livro. O fio condutor da narrativa é o ponto de vista daqueles que sofreram a guerra, não daqueles que a fizeram. Há, entretanto, na narrativa, o desejo de refletir e problematizar verdades e papéis sociais no universo da aldeia, num esforço contínuo para apreender a condição da mulher e sua multiplicidade e complexidade, procurando perceber a sua identidade social.

¹ Psicóloga. Mestre em Letras (FFLCH/USP). Doutoranda em Psicologia Social (IP/USP).

ABSTRACT: This article proposes to discuss the social identity of women in the novel *Ventos do apocalipse* (1999), mozambican novel by Paulina Chiziane. In it, the woman has voice to tell a historical experience from her country: the war of mozambican destabilization. Stories of female characters and a female narrative voice mix to compose the book's belligerent plot. The thread that leads the narrative is the point of view of those who suffered the war, not from those who did it. There is, in the narrative, a desire to reflect and problematize truths from the social roles in the local village, as a continuous effort to apprehend the woman's condition and his multiplicity and complexity, seeking to perceive their social identity.

PALAVRAS-CHAVE: Ventos do apocalipse; Identidade social; Guerra; Moçambique.

KEYWORDS: Ventos do apocalipse; Social identity; War; Mozambique.

No cenário da literatura moçambicana, Paulina Chiziane é considerada a primeira mulher a escrever um romance, com a publicação de *Balada de amor ao vento*, em 1990. *Ventos do apocalipse* (1999) é o seu segundo romance; uma espécie de testemunho da autora sobre as atrocidades cometidas durante a guerra de desestabilização². Nele a escritora denuncia a violência desse conflito contra a população rural de seu país. O horror da guerra é representado em *Ventos* com a crueza que a denúncia exige, mas tam-

2 Segundo a historiografia recente de Moçambique, a expressão "guerra de desestabilização" se explica pelo emprego de forças externas a Moçambique (Rodésia, África do Sul e EUA apoiando os guerrilheiros da RENAMO, e URSS e Cuba, o governo da FRELIMO) e pelo método político, que visava impor mudanças na estrutura social, política e econômica do país. Esta guerra durou dezesseis anos.

bém com a delicadeza de uma narradora³ apegada aos seus detalhes. Mulheres pululam em seu enredo, como personagens, diferente de *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, que trata do mesmo assunto.

Interessa, para a autora, mostrar a presença de mulheres nessa atmosfera sangrenta. Afinal, elas não apenas sofreram os efeitos dessa guerra, mas também lutaram com suas famílias contra ela. Tiveram que deixar suas casas e aldeias. Viram de perto a morte de filhos e maridos. Foram aprisionadas. Estupradas. Morreram:

Um choro moribundo ouve-se perto. Descubrem-no. É uma criança pequenina, três mesitos apenas e está presa nas costas de um cadáver. Recolhem-na assustados. Olham uma vez para o cadáver da mãe que tem o pavor bem estampado no rosto. As ervas em volta estão pintadas de sangue vivo, sofreram pisoteio, aqui houve luta [...] (CHIZIANE, 1999, p. 168).

Este é o cenário de horror da guerra do qual as mulheres fizeram parte. Em *Ventos*, elas integram o grupo de sobreviventes do ataque da aldeia de Mananga, no interior do país, tendo como questão central a sobrevivência coletiva. Os níveis narrativos do romance exploram a realidade histórica e social de Moçambique, ao lado da ficção, nas escolhas e falas das personagens, no enredo, na sua temática, nas imagens da guerra e nas próprias reflexões da narradora sobre o fenô-

³ Na dissertação de mestrado, *Vozes femininas de Moçambique* (2012), utilizei a terminologia narradora defendendo a ideia de que a voz narrativa do romance era de uma mulher. Afirmei, portanto, que o romance apresentava uma narradora que contava a história, dada a maneira como esta história era contada no livro.

meno da violência desmedida imposta ao aldeão comum. É, portanto, um romance indispensável para quem quer entender melhor a história recente de Moçambique.

Contudo, o presente trabalho pretende abordar a questão da identidade social de mulheres no romance de Paulina Chiziane. Buscando entender como as mulheres são caracterizadas na vida em aldeia, no grupo de refugiados e inseridas num contexto histórico. Para isso, dialogaremos com a linha da psicologia social contemporânea que entende identidade social como “aquilo que nos caracteriza como pessoa”, dentro das condições sociais decorrentes da produção da vida material que determinam, em última análise, nossos papéis e nossa identidade social. Nos centraremos aqui na interpretação do psicólogo e professor Antonio da Costa Ciampa (1987), que concebe identidade como “um processar contínuo da definição de si mesmo”, considerando-a, tanto em aspectos regulatórios como emancipatórios, de ações e discursos, tendo em vista as assimetrias de poder das relações sociais:

[...] cada indivíduo encarna as relações sociais, configurando uma identidade pessoal. Uma história de vida. Um projeto de vida. Uma vida-que-nem-sempre-é-vivida, no emaranhado das relações sociais. No seu conjunto, as identidades constituem a sociedade, ao mesmo tempo em que são constituídas, cada uma, por ela. A questão da identidade, assim, deve ser vista não como questão apenas científica, nem meramente acadêmica: é, sobretudo, uma questão social, uma questão política (CIAMPA, 1993, p. 127).

Pensar a identidade social de mulheres envolve, portanto, uma discussão sobre a autonomia (ou não) e análises mais voltadas para tensões sociais vividas dentro do patriarcado. Envolve pensar a diferença sexual convertida em diferença política.

Pensemos, pois, nas mulheres representadas em *Ventos do apocalipse*. Elas são caracterizadas por sua participação no grupo de refugiados da guerra de desestabilização moçambicana, trazendo de suas aldeias referências que lhes dão um lugar e papel sociais no mundo, e, portanto, identificam-nas como sujeitos inseridos num contexto histórico. Cada uma delas constrói o seu “quem sou eu” no processo de interação com o outro e com o ambiente em que vivem. Isto estabelece um processo de construção de identidade em que se constata semelhanças e dessemelhanças entre o “nós” e os “eles” – é nesse processo que acontecem não apenas as regulações das relações homem-mulher, mas também relações homem-homem e relações mulher-mulher. Vemos claramente o estado dessas relações em *Ventos*. As hierarquias e os privilégios ficam evidenciados pela narradora que gosta de ater-se aos detalhes.

É através dos detalhes que a narradora vai desvendando a identidade de mulheres articulada por elementos de igualdade, como o fato de serem aldeãs e integrarem o grupo de refugiados de guerra, e desigualdade, em função dos diferentes papéis sociais de homens e mulheres na aldeia, com distinção política entre os sexos.

Na vida social da aldeia de Mananga, temos relações patriarcais, mantidas pelos aldeões mesmo em tempos de

guerra. Na fuga, o grupo é conduzido por um chefe que representa o poder masculino. Os homens tomam todas as decisões. As mulheres aparentemente obedecem. A narradora atenta-se para o fato de que, na aldeia, os destinos das mulheres são traçados pelas estruturas de comando/ patriarcal, é o “poder do macho” que impera. A forma de expressão do poderio/ político do grupo tem suas bases em estruturas, hierarquias e relações de dominação-exploração da mulher. Pela socialização, desde muito cedo, temos engendrados sentimentos que orientam os papéis sociais e as condutas de meninas e meninos:

Quando a noite chega, sentam-se à volta da lareira e contam histórias. Falam do futuro. A Sara diz que não quer ter nenhuma profissão, mas quer ser esposa e fazer filhos. O Mabebene diz que quando for grande quer ser presidente da república para acabar com todas as guerras do mundo. O mais pequeno, o Joãozinho, quer ter um camião para meter os produtos da machamba e vender no mercado da vila (CHIZIANE, 1999, p. 232).

A partir de uma rápida leitura da passagem acima podemos entender os limites traçados para as mulheres na aldeia: meninas podem sonhar apenas em se casar e ter filhos. Só a mulher sonha com o matrimônio e a maternidade. Meninos sonham com política e profissões.

Na fala de Sara, vemos os condicionamentos sociais traçados para a mulher na vida social da aldeia de Mananga e os limites das proibições circunscritos para sua atuação.

Ventos conta muito das proibições e limitações impostas às mulheres moçambicanas pela tradição. Contesta e questiona o modelo de sociedade tradicional com os seus símbolos e representações de poder masculino. Propõe uma revisão de valores, das relações sociais e dos modos de ser de homens e de mulheres.

Para tanto, apresenta um final apocalíptico que vai contra a ideia de processo histórico como progresso linear. A destruição total, pela guerra, aponta para rupturas históricas que levam a pensar que o tempo perdido não está no passado de ruínas, mas no futuro a ser construído, no novo. Explodindo o *continuum* da história. Nesse sentido, o romance articula pensamento histórico e pensamento utópico. Apresenta tanto o ceticismo da crítica histórica sobre os meandros daquela guerra, quanto o movimento utópico de um vir-a-ser de sonhos, desejos e aspirações futuros para o país.

Nesse romance temos uma narradora que exerce a sua perplexidade diante da carnificina da guerra e coloca questões filosóficas sobre o ser humano, questionando o sentido daquelas vidas colocadas no limite:

Somos homens nobres, feitos à semelhança de Deus. É pouco provável. Se o homem é a imagem de Deus, então Deus é um refugiado de guerra, magro, e com o ventre farto de fome. Deus tem este nosso aspecto nojento, tem a cor negra da lama e não toma banho à semelhança de nós todos, condenados da terra [...] (CHIZIANE, 1999, p. 185).

Nisso, os refugiados questionam a própria humanidade diante da angústia deflagrada pela guerra. Aproximam-se de Deus em seus aspectos mais repugnantes: na magreza, na sujeira e na fome. Como *Condenados da terra*, numa referência explícita a Frantz Fanon (2005). Os aldeões são também ex-colonizados e, num certo sentido, esse é um trecho que dialoga com o pensamento fanoniano de que o povo dominado está sempre se perguntando quem ele realmente é. Colocando sempre em questão o valor de suas vidas. No sentido de firmar a condição humana numa assimetria de poder em que um humano subjuga outro humano. Onde há dominação.

Avançando no romance, o leitor percebe que as mulheres aldeãs, muitas vezes, questionam os limites traçados para o sexo feminino na aldeia. Lutam por condições libertárias e igualitárias para elas, como parte de uma exigência maior, que se estenda para todos da aldeia. As tensões entre os sexos aparecem na vida em aldeia e na fuga da guerra. Diante da morte, os aldeões tornam-se mais iguais.

Como fugitivos da guerra também. É fugindo para a aldeia do Monte, pelo ataque sofrido na aldeia de Mananga, que as mulheres vão se identificando entre si, em seus papéis sociais, como mães, esposas e filhas, o que reforça suas identidades sociais femininas. Elas buscam compreender como se tornaram quem são e quem estão sendo no grupo de refugiados. Muitas delas passam por processos de auto-afirmação, o que envolve metamorfose. Elas ganham consciência de si – como sujeitos – o que, ao longo da narrativa, muda posicionamentos e atitudes.

É notável, no romance, o desvelamento do pensamento das sociedades tradicionais moçambicanas que situam as mulheres muito abaixo dos homens, desde o seu nascimento. Uma voz narrativa onisciente cumpre o papel de dizer para o leitor quais são os comportamentos esperados de homens e de mulheres no grupo. Diz também das condições particulares de uma cultura que reforça o poder masculino e o papel feminino submisso. Ou seja, mulheres com identidades deterioradas pela socialização, decorrentes de um lugar subalterno fincado desde o momento em que as mulheres chegam ao mundo:

Ao nascer, a menina é anunciada com três salvas de tambor, o rapaz com cinco. O nascimento da menina é celebrado com uma galinha, o do rapaz celebra-se com uma vaca ou uma cabra. A cerimônia de nascimento do rapaz é feita dentro de casa ou debaixo da árvore de seus antepassados, a da menina é feita ao relento. Filho homem mama dois anos e mulher apenas um. Meninas pilando, cozinhando, rapazes estudando. O homem é quem casa, a mulher é casada. O homem dorme, a mulher é dormida. A mulher fica viúva, o homem só fica com menos uma esposa (CHIZIANE, 2004, p. 161).

O nascimento de uma mulher vale bem menos que o nascimento de um homem. Fica claro, para o leitor, os sentidos e significados da construção de identidades de homens e de mulheres nessa passagem. Salta aos seus olhos a inferioridade instituída para as mulheres desde o nascimento delas.

Tem-se, assim, acesso, por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos, aos privilégios dos homens e as discriminações sofridas pelas mulheres, pelo simples fato de serem do sexo feminino.

E é este também o princípio perverso do poder masculino. Homens possuem privilégios meramente por terem nascido homens. As mulheres partilham com eles o lugar e a cultura da aldeia, mas aquilo que identifica os aldeões, enquanto grupo, é produto de concepções masculinas que sustentam a exclusão das mulheres dos espaços de poder. Como um círculo que garante a manutenção e a permanência dessas relações de domínio. Os benefícios da masculinidade são herdados, nestes vínculos, pela tradição instituída:

Falamos dos tabus da menstruação que impedem a mulher de aproximar-se da vida pública de norte a sul. Dos tabus do ovo, que não pode ser comido por mulheres, para não terem filhos carecas e não se comportarem como galinhas poedeiras na hora do parto. Dos mitos que aproximam as meninas do trabalho doméstico e afastam os homens do pilão, do fogo e da cozinha para não apanharem doenças sexuais, como esterilidade e impotência. Dos hábitos alimentares que obrigam as mulheres a servir aos maridos os melhores nacos de carne, ficando para elas os ossos, as patas, as asas e o pescoço. Que culpam as mulheres de todos os infortúnios da natureza. Quando não chove, a culpa é delas, a culpa é delas (CHIZIANE, 1999, p. 35-36).

Assim produz-se significados e valores, em um processo de produção e reprodução de “todo um modo de vida” de um povo. O interesse está, portanto, em veicular sentidos e significado para manutenção do patriarcado, criando maneiras de naturalização de suas forças sociais. Os homens, nessa cultura, formam uma espécie de casta privilegiada, a mulher é apenas uma pária. Os privilégios dos homens vão do berço ao túmulo. *Ventos* faz ver na cultura as interdições produzidas para as mulheres.

Apesar do romance incitar lampejos de consciência na nova geração de mulheres, que buscam uma nova posição de sujeito, no geral, temos no universo da aldeia herdeiras de uma tradição de submissão, confinadas na condição de vassalãs. Aparecem alguns tipos subversivos, mas prevalecem as submissas. Desde o nascimento a identidade social da mulher é rebaixada e a narradora muitas vezes questiona a determinação dos papéis sociais das mulheres, refletindo qual espaço elas ocupariam no grupo. Reivindica um novo lugar de fala, em favor da própria expressão e da identidade feminina. Trava luta contra toda forma de naturalização da dominação-exploração das mulheres. Chama a atenção para as hierarquias entre os sexos e as ataca. Constituindo-se, assim, como uma narradora que partilha seus posicionamentos com o leitor e mostrando um engajamento em favor das mulheres. Usa, portanto, o *espaço social da narração* para disseminar ideias de igualdade entre os sexos, por isso sua narrativa tem uma *dimensão utilitária* (BENJAMIN, 1987).

Contudo, atentamos-nos para tais posicionamentos e engajamento como possibilidades de presença da autora do ro-

mance na narrativa. Para melhor entender isso, dispomos da categoria *autor implícito*, de Wayne Booth (1980), que afirma que o romance registra diferentes versões do autor sobre si próprio, e que este detém o controle constante daquilo que é narrado. Nesta perspectiva, o autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade; seja de que modo for, o juízo do autor está sempre presente na sua obra, uma vez que, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 35-38).

Entretanto, o leitor continua livre para interpretar a obra. Nada lhe é imposto, apenas sugerido. Mantém-se, assim, a autonomia do autor, com a liberdade de escrever o que quiser, e também a do leitor, a quem nada é ensinado, apenas narrado. Nisso, o leitor é remetido para um campo ficcional que se afirma como realidade e que dialoga de perto com a realidade social e com os fatos históricos de Moçambique. Por uma perspectiva de quem durante muito tempo foi excluído.

Em *Ventos*, a personagem Minosse sintetiza a vida de mulher na condição de subserviência ao homem. Apresentando uma identidade social construída a partir da submissão da fêmea ao macho, sendo esta a base do processo de produção e reprodução de identidades para as mulheres da aldeia. Ela tem sempre os olhos baixos, voltados para os pés, curvando-se sempre para obedecer ao marido: “esposa dos velhos tempos, ainda preserva as tradições e o respeito dos antigos. Aproxima-se do marido, faz uma vênia, ajoelha-se solenemente, de olhos fitos no chão” (CHIZANE, 1999, p. 27). Pode-

mos dizer que a identidade social de Minosse se encaixa naquilo que Ciampa (1987) define como em “Uma vida-que-nem-sempre-é-vivida, no emaranhado das relações sociais”. Ela sabe da liberdade e da autonomia que não possui. Quem nos esclarece isso é a narradora, ao comentar que a personagem faz o balanço da sua triste vida e pensa:

Vou morrer! Quando chegar ao céu hei-de encontrar Deus e haverá ajustes de contas. De certeza irá perguntar o que andei a fazer nesta vida errante. Ordenará aos seus ministros que lhe mostrem a ficha da minha existência. E os ministros trarão esse lençol que dizem que há e que está escrito com letras de sangue. O que estará lá registrado? De certeza deve estar escrito assim: obedeceu, serviu e morreu. O que sempre desejei não está lá escrito porque os desejos da mulher não podem existir e nem são permitidos. [...] (CHIZIANE, 1999, p. 257).

O pensamento de Minosse resume vida e morte dos nascituros do sexo feminino na aldeia de Mananga. Cabe à mulher obedecer, servir e morrer. Nada mais. Assim, a narrativa expõe as interdições estabelecidas para as mulheres na cultura.

Já Wusheni, filha de Minosse, é uma personagem que evoca a transgressão. Antítese da mãe. Ela rompe com a tradição: recusa o marido imposto pelo pai, contrariando as regras do Lobolo⁴. Seu nome quer dizer aurora⁴, como está no livro, que significa claridade, começo, primeiro tempo de um acontecimento. Portanto, nome e personalidade se encontram. Também podemos tirar daí toda uma simbologia da per-

⁴ Lobolo é um acordo feito entre a família do noivo e os pais da noiva para o casamento, que envolve, entre outras coisas, presentes e um pagamento à família da noiva.

sonagem para o despertar da consciência das mulheres. Ou o surgimento de um novo tempo para as mulheres na aldeia. Com o estabelecimento de novas relações sociais entre os sexos, graças aos muitos enfrentamentos da nova geração, Wusheni inscreve seu nome na posterioridade. Faz história.

No nível ideológico e no da ação do romance, podemos pensar a caracterização de Wusheni como possibilidade de ser um agente de mudanças em seu grupo social. No universo da sua aldeia, ela é uma personagem atuando para dizer que um outro modo de ser e estar no mundo é possível para as mulheres. Encenando lampejos da resistência feminina aos efeitos da *dominação masculina*⁵, que proíbe e desencoraja as condutas femininas tidas como impróprias. É uma personagem que diz “não” à postura submissa que se impõe às mulheres de sua aldeia, deixando claro que não quer ser a continuação da sujeição de sua mãe, Minosse. Dessa maneira, há uma personagem mostrando que a obediência das mulheres não deve ser transgeracional, ensinando que os ciclos podem e devem, enfim, ser rompidos.

De modo geral, em *Ventos*, a transgressão é usada como arma de interrupção da manutenção da subalternidade da mulher. O livro tem um discurso que inscreve as mulheres em seu centro, retirando-as do esquecimento e da invisibilidade por sua performance no texto, cabendo-lhes, pois, interpretar o mundo a sua volta, como parte da tarefa maior que é modificá-lo. A narrativa não apenas expõe a exclusão social

5 Entendemos dominação masculina nos termos de Pierre Bourdieu, que a define como um poder de homens sobre mulheres, que se manifesta nas relações sociais e ali também se dissimula, infiltrando-se invisível, camuflado ou inquestionado no pensamento e nas concepções de mundo. Trata-se de uma força que informa divisões sexuais arbitrárias e, para as mulheres, opressivas, capazes de aviltar, inibir ou impedir.

das mulheres, mas também indica caminhos para superá-la quando desmistifica a impotência delas diante da tradição e da cultura. É uma narrativa revolucionária.

De certa maneira, a narrativa de *Ventos do apocalipse* aponta para a possibilidade de se pensar em novas identidades para as jovens mulheres moçambicanas. Evocando vivências de identidades sociais femininas ligadas estruturalmente ao rebaixamento do sexo feminino e questionando esse modelo. A narrativa contesta a ordem que estrutura tais identidades como inferiores em relação a dos homens, fazendo o esforço consciente de arrancar a naturalização da diferença sexual convertida em diferença política, no modo pelo qual vão se formando essas identidades. Senão, reconstruir, no que for possível, as identidades femininas.

Isto torna-se possível se entendermos a identidade social não como fixa ou imutável, mas como transitória, em diálogo constante com o contexto social e histórico em que emerge, podendo vir a ser modificada. Identidade é metamorfose, como nos diz Ciampa (1987). Nela, há sempre tempo de mudar... de ser diferente!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*, v. 2. 3. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcaria, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: EDU-FJF, 2005.

LANE, Silvia T. M., CODO, Wanderley (orgs). *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Submissão: 04/09/2017

Aceite: 07/11/2017

**ASPECTOS DA ORALIDADE EM *NIKETCHE*,
UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE**

**ASPECTS OF ORALITY IN *NIKETCHE*, A HISTORY OF POLYGAMY,
BY PAULINA CHIZIANE**

Jéssica Fabrícia da Silva¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.134823

RESUMO: Este artigo pretende observar como a oralidade compõe o processo de escrita da moçambicana Paulina Chiziane em seu romance *Niketche: uma história de poligamia*, pois, no que tange aos processos de escritas utilizados neste livro, há uma oralidade pulsante que coordena toda a estrutura narrativa.

ABSTRACT: This article intends to observe how orality composes the writing process of the Mozambican writer Paulina Chiziane in her novel *Niketche: uma história de poligamia*, since, as far as the writing processes used in this book are concerned, there is a pulsating orality that coordinates the entire narrative structure.

PALAVRAS-CHAVE: Oralidade; Paulina Chiziane; Romance Moçambicano; Literaturas Africanas.

KEYWORDS: Orality; Paulina Chiziane; Mozambican Novel; African Literatures.

¹ Licenciatura em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP. Mestranda em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP. Estuda “As (des)semelhanças das mulheres moçambicanas em *Niketche, uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane”.

A escritora moçambicana Paulina Chiziane foi a primeira mulher a publicar um romance, *Balada de Amor ao Vento*, em seu país, em 1990. Chiziane teve que resistir às dificuldades em se tornar escritora em uma sociedade que não possibilitava a ascensão socioeconômica da mulher e enfrentou a Associação dos Escritores de Moçambique. Tais contratempos não desapareceram com a publicação do livro, acabando por aumentarem, como a própria autora explicita em uma entrevista ao jornal *Expresso*:

O meu primeiro livro levantou muitas dúvidas: primeiro uma mulher que escreve, depois que fuma, depois que fala de amor... Não deve ser flor que se cheire. Tentavam afastar-me da sociedade, ainda continuo a ser vista como uma aventureira, como uma pessoa que não tem âncora no meio social. (MOREIRA, 1999, p.1).

Assim, percebe-se que a tarefa de escrever para ela sempre foi um caminho árduo, pois “[...] nas condições da actual sociedade, se a mulher pretende um reconhecimento igual ao do seu parceiro masculino deve trabalhar duas ou três vezes mais” (CHIZIANE, 2012, p.203).

A pesquisadora Inocência Mata, em seu artigo “Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença” (2007), explicita a importância da escritura feminina africana. Segundo a estudiosa, é possível compreender as diferenças sociais, culturais, históricas e econômicas das – e entre as – mulheres na sociedade por meio das imagens construídas pelas escritoras em seus livros. Desse modo, Mata se

distancia da proposição feita por Gayatri Chakravorty Spivak, que considera improvável o papel da resistência a partir de uma escrita feminina. Segundo Spivak “o subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (2014, p.63).

A partir dessa percepção do papel da escritura feminina, buscar-se-á, neste artigo, compreender como a questão da oralidade se funde ao fazer literário de Paulina Chiziane em seu livro *Niketche, uma história de poligamia*, publicado em 2002, já que “[...] pela escrita – que compõe esse ‘documento literário’ – pode-se chegar a essa ‘história’ de vozes silenciadas, pois é também a escrita representação do indizível” (MATTA, 2007, p.423).

NIKETCHE, UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA & ORALIDADE

A professora especialista em literaturas africanas, Ana Mafalda Leite, em seu estudo *Oralidades & escritas pós-coloniais* (2013), faz um longo estudo de como esse fenômeno é compreendido na literatura escrita e suas consequências no sistema linguístico como um todo. Para ela a língua deve ser pensada e analisada nos textos literários africanos, pois ficam evidentes neles os processos de identificação dos autores: “[...] a relação com o corpo linguístico começa por manifestar-se pelas diferentes ‘falas’ com que os escritores africanos se assenhorearam da ‘língua’” (LEITE, 2013, p.19-20). Dessa forma, a língua passa por uma espécie de africanização em diversos níveis, subvertendo um dos instrumentos de poder mais importantes do colonizador.

Entretanto, um fato interessante afirmado pela estudiosa é o de a oralidade ser “[...] resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ‘natureza africana’ [...]” (LEITE, 2013, p.20). Esse fato também é observado pelos pesquisadores Rejane Vecchia da Rocha e Silva e Ubiratã Roberto Bueno de Souza (2015), no artigo “Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica”. Eles explicitam que é errôneo admitir que exista, em todo território do continente africano, dada a sua grande extensão territorial, uma “tradição oral”, já que não são todas as sociedades autóctones que presenciaram a oralidade como condição para se perpetuar o conhecimento adquirido. Hampatê Bá (2010), em seu artigo “A tradição viva”, também explicita esse ponto ao ser cuidadoso em afirmar que seus estudos se baseiam nas sociedades africanas que se localizam em “[...] toda a região de savana ao sul do Saara [...]” (HAMPATÊ BÁ, 2010, p.182).

Em inúmeras entrevistas, Paulina Chiziane faz questão de (re)afirmar que as técnicas narrativas de suas obras são calcadas na oralidade, chamando a si mesma de “contadora de histórias”:

*O meu ponto de partida é a oralidade, e todos os meus trabalhos até hoje são baseados na tradição oral, daí que eu não gosto de dizer que fiz um romance, uma novela ou seja o que for. **Eu conto uma história e ao contá-la acrescento um ponto. E ela pode ser grande ou pequena. Essa é a minha primeira receita.** (MANJATE, 2004, p.2, grifos nossos).*

Destarte, nos livros da escritora moçambicana a escolha pelo modo como serão narradas as histórias possui um elo fundamental com a temática apresentada nos textos, pois, como já dito, Chiziane busca evidenciar as práticas e os costumes da sociedade moçambicana. Logo, percebe-se a existência de cunho moralizante “[...] do acto narrativo, [...] essencialmente comunitário e social, característico da oratura” (LEITE, 2013, p.78). Todavia, deve-se ressaltar, ainda, que esse processo de moralização é deliberado.

Em *Niketche, uma história de poligamia*, o leitor depara-se com a história da narradora Rami, que se encontra insatisfeita em seu casamento com o comandante de polícia António Tomás, o Tony. Vivendo dentro de uma sociedade pautada pelos preceitos da religião católica, Rami respeita a posição de esposa da qual está imbuída, ou seja, realiza o papel de mulher muitas vezes submissa e oprimida dentro do casamento, relegando seus desejos em nome do marido. Entretanto, apesar dos sacrifícios da protagonista, Tony não se importa em honrar os votos matrimoniais, ausentando-se do lar e retornando poucas vezes. Assim, cansada de ser deixada de lado, a narradora-protagonista parte em busca de seu marido, indo em direção à casa de Julieta, a amante por ela conhecida. Ao chegar à residência de Ju, uma grande discussão se inicia e Rami acaba por apanhar e ser humilhada. Todavia, surge entre as duas uma certa cumplicidade, já que Julieta também está sendo traída por Tony e não sabe onde ele está. Rami, sempre por meio de discussões e brigas, descobre que há outras amantes: Luísa, Saly e Mauá Saulé.

Nesse romance a prática da oralidade é visível em grande parte da narrativa, já que Paulina faz uso de frases curtas e rimas internas, trazendo à prosa um toque da poesia, ou melhor, um toque do canto das mais-velhas, canto este tomado para si pela narradora numa espécie de rito de passagem, no qual ela aprende com aquelas que cantam para mais tarde ensinar as outras esposas de Tony, pois, como ela diz, “nessa coisa de cantar, tenho as minhas raízes. Sou de um povo cantador” (CHIZIANE, 2004, p.17).

Como afirma Cândido Rafael Mendes da Silva (2008, p.40):

Os jogos articulados pelos saberes que a tradição oral, constantemente evocada e recriada por Paulina Chiziane, instaura no romance podem ser comparados àqueles estabelecidos pelo pacto firmado entre o público à volta da fogueira e o contador de histórias. Esse jogo é estabelecido pela atuação de um narrador principal, que “finge” ser um contador, e interage com as várias vozes com as quais dialoga ao longo da narrativa.

Para salientar esta narração-oral-poética de Chiziane, o trecho seguinte se mostra essencial: “[...] Como é que o Tony me despreza **assim**, se não tenho nada de errado em **mim**? Obedecer, sempre **obedeci**. As suas vontades sempre **fiz**. Dele sempre **cuidei**. Até as suas loucuras **suportei**” (CHIZIANE, 2004, p.16, grifos nossos). As rimas propõem, dessa forma, uma possibilidade de se guardar na memória as palavras da protagonista Rami, que também faz uso de técnicas que remetem a dramatizações, como no fragmento após o

encontro com Julieta: “Sento-me na cadeira em segurança, e respiro fundo. Uf, mas que sova tão valente eu levei!” (CHIZIANE, 2004, p.29). Ou seja, o hibridismo no romance não se faz apenas por meio da linguagem, mas sim pela mescla de recursos de gêneros literários distintos: o drama e o romance.

Também se estabelecem como um processo da oralidade, no romance, as metáforas, que são articuladas por meio de digressões e redundâncias do discurso da narradora. “Fala-se em *digressão* sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados [...]” (REIS & LOPES, 1988, p.237, grifos dos autores). Há, em *Niketche*, grandes metáforas que causam pausas na narrativa, algumas ocupando capítulos inteiros. Como afirma Leite (2012, p.102), “[...] a matéria narrativa concentrada, que poderia corresponder a um conto, [...] se alonga, por digressão e encaixe, em variantes, redundância, desmesura e variação”. Ademais, essas metáforas se formulam como aspectos da escrita poética de Paulina, trazendo à tona, no romance estudado, pequenos pensamentos e conselhos da narradora, como no trecho a seguir:

Desperto-me na vã esperança de receber uma mão cheia de carinho, mas o sol deixou-me e partiu. O meu amor é fugidio como a sombra do sol.

A minha vida é um rio morto. [...] Sou um rio sem alma, não sei se a perdi e nem sei se alguma vez tive uma. Sou um ser perdido, encerrado na solidão mortal. (CHIZIANE, 2004, p. 20).

Apesar de o uso ser menor, há trechos em que a narradora constrói um diálogo entre ela e seu público: “**Vocês** sabem o que dói ser tratada com altivez por quem vos rouba o marido?” (CHIZIANE, 2004, p.23, grifos nossos).

Além disso, existem quatro pequenas, mas extremamente importantes, passagens que marcam a presença de lendas, mitos e costumes em *Niketché*. Vale destacar que essas são as passagens que demonstram com mais vivacidade os aspectos supracitados, já que toda a narrativa está submergida em um processo de descrição da condição das mulheres moçambicanas.

A primeira trata de uma conversa de Rami com a sua tia Maria, anciã que viveu um relacionamento poligâmico em seus tempos de juventude:

– Era ainda espiga, os meus olhos ainda refletiam sol e lua. Não conhecia ainda o significado da amargura. Éramos um grande rebanho de mulheres aguardando cobertura. [...]

[...]

*– No nosso mundo não havia haréns – explica-me ela.
– Eram famílias verdadeiras, onde havia democracia social. Cada mulher tinha a sua casa, seus filhos, suas propriedades. Tínhamos o nosso órgão – assembleia das esposas do rei – onde discutíamos a divisão de trabalho, decidíamos quem iria cozinhar as papas matinais do soberano, quem ia preparar os banhos e esfregar os pés, cortar as unhas, massajar a coluna, aparar a barba, pentear-lhe o cabelo e outros cuidados. Participávamos na feitura da escala matrimonial de Sua Majestade, que consistia numa*

noite para cada uma, mas tudo igual, igualzinho. E ele cumpria à risca. Ele tinha que dar um exemplo de Estado, um bom modelo de família. Se o rei cometesse a imprudência de dar primazia a uma mulher em especial, tinha que suportar as reuniões de crítica dos conselheiros e anciãos [...]. (CHIZIANE, 2004, p. 72-73).

É a partir desta conversa que Rami começa a questionar se a luta contra as esposas de seu marido se faz realmente necessária, já que fica evidente que na poligamia instituída há direitos das mulheres que devem ser respeitados. Torna-se perceptível o que Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007) explicitam sobre as personagens femininas de Chiziane: mesmo que não existam dentro do universo literário dessa escritora moçambicana personagens femininas que rompem com a tradição e com o espaço no qual estão inseridas, existem “pequenos atos de rebeldia” (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p. 83).

A segunda passagem advém de uma conversa de Rami com sua mãe sobre os costumes da sociedade moçambicana, como deixar para os homens comerem certas partes da galinha. Apesar de parecer algo banal, é pela voz da mãe da narradora que é possível conhecer um pouco mais sobre o modo como as mulheres moçambicanas são oprimidas e, muitas vezes, condenadas de forma indireta à morte por pequenos costumes:

Era domingo e a minha irmã preparou o jantar. Era galinha. Preparou a moela cuidadosamente e guardou numa tigela. Veio o gato e comeu. O marido re-

gressou e perguntou: a moela? Ela explicou. Foi inútil. O homem sentiu-se desrespeitado e espancou-a selvaticamente. Volta para casa da tua mãe para ser educada, disse ele. Já! Ela estava tão agoniada que perdeu a noção do perigo e meteu-se em marcha na calada da noite. Eram cerca de dez quilómetros até ao lar paterno. Caiu nas garras do leopardo nas savanas distantes. Morreu na flor da idade por causa de uma imbecilidade. Morreu ela e ficou o gato. (CHIZIANE, 2004, p. 102).

Já na terceira e quarta passagens nota-se uma *mise en abyme*: a protagonista encontra-se enferma após inúmeras brigas com as amantes de seu marido e decide ir até um hospital. Chegando ao estabelecimento de saúde, ela se depara com um casal de idosos:

O marido está estendido numa maca que a mulher empurra, em passos de aflição. [...] O médico recebe-os com sorrisos e pergunta o que se passa. Ela diz tudo o que sabe, para ajudar o companheiro. De repente o velho ergue-se da maca rugindo furiosamente:

– Cala-te, mulher. Desde quando tens categoria para falar com um doutor? Nunca te autorizei a falar com homem nenhum. Estás a comportar-te como uma prostituta.

As palavras do velho despertam na mulher raivas sepultadas. Todas as mágoas afloram como um furacão, o sofrimento desta mulher foi uma constante, nas linhas do tempo. Ela reage e grita para o médico:

– *Velho rabugento! Suportei-lhe a vida inteira. Se não quer que eu fale, então que morra!*

A velha abandona o companheiro estendido na maca. Dá passos em retaguarda. Percorre o corredor num voo como se respondesse ao chamamento da liberdade. O velho marido grita de raiva chamando por ela, mas esta não volta atrás. [...]

Aquela cena me encanta, me choca e me espanta. [...] (CHIZIANE, 2004, p. 61.-62)

Rami, ao final da narrativa, abandona Tony. Não há como negar que o fragmento acima trata-se de um presságio do futuro resguardado da narradora-protagonista, principalmente quando esta afirma que se sentiu encantada com a cena. O destino das personagens já se encontrava traçado no inconsciente de Rami.

E descrevendo o quarto trecho realçado nessa pesquisa, tem-se a presença direta de uma lenda dentro da narrativa contada por uma das tias de Tony:

– *Era uma vez uma **princesa**. Nasceu da **nobreza** mas tinha o coração de **pobreza**. Às mulheres sempre se impôs a obrigação de obedecer aos homens. É a **natureza**. Esta princesa desobedecia ao pai e ao marido e só fazia o que queria. Quando o marido repreendia ela respondia. Quando lhe espancava, retribuía. Quando cozinhava galinha, comia moelas e comia coxas, servia ao marido o que lhe apetecia. Quando a primeira filha fez um ano, o marido disse: vamos desmamar a menina e fazer outro filho. Ela disse que não. Queria que a filha mamasse dois*

anos como os rapazes, para crescer forte como ela. Recusava-se a servi-lo de joelhos e aparar-lhe os pentelhos. O marido, cansado da insubmissão, apelou à justiça do rei, pai dela. O rei, magoado, ordenou ao dragão para lhe dar um castigo. Num dia de trovão, o dragão levou-a para o céu e a estampou na lua, para dar um exemplo de castigo ao mundo inteiro. Quando a lua cresce e incha, há uma mulher que se vê no meio da lua, de trouxa à cabeça e bebé nas costas. É Vuyazi, a princesa insubmissa estampada na lua. É a Vuyazi, estátua de sal, petrificada no alto dos céus, num inferno de gelo. É por isso que as mulheres do mundo inteiro, uma vez por mês, apodrecem o corpo em chagas e ficam impuras, choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi. (CHIZIANE, 2004, p.157).

Tony convoca uma reunião às pressas na casa de sua mãe após a realização da dança *niketche*, o que ele considera como uma má conduta. A lenda, que não por acaso se inicia de forma tradicional, com um “era uma vez”, serve, como já dito, a um propósito moralizante para as personagens femininas da história, principalmente a Rami, primeira-esposa responsável pelas demais. Entretanto, a lenda só serve para alimentar o sentimento de impotência da narradora diante das opressões sofridas pela mulher: “A ladainha cessa e, finalmente, o silêncio. Compreendi então que na alma das mulheres só existe morte, murmúrio de folhas caindo, gorjeio de rios invisíveis percorrendo o subterrâneo, detritos flutuando à deriva em águas lodosas” (CHIZIANE, 2004, p.158). No que tange à estrutura dessa lenda, além do início tradicional, são nítidos

os recursos já explicitados, como frases curtas e rimas estratégicas (princesa/nobreza/pobreza/natureza), que embalam a melodia da fala.

A lenda também abre uma forma de leitura intertextual com a Bíblia: a princesa Vuyazi, desobediente aos mandamentos de seu marido, transforma-se em uma estátua de sal, assim como a mulher de Lot, do Antigo Testamento

Ao amanhecer, os anjos instavam com Lot, dizendo: 'Levanta-te, toma tua mulher e tuas duas filhas que estão em tua casa, para que não pereças também no castigo da cidade.' [...] Quando já estavam fora, um dos anjos disse-lhe: 'Salva-te, se queres conservar tua vida. Não olhes para trás, e não te detenhas em parte alguma da planície; mas foges para a montanha, senão perecerás'. [...] A mulher de Lot, tendo olhado para trás, transformou-se numa coluna de sal. (Gên. 19:15,17,26.)

O sal era um artefato utilizado em cerimônias fúnebres para purificar lugares e/ou pessoas que fossem consideradas impuras. Desse modo, pode-se entender que tanto a princesa Vuyazi quanto a mulher de Lot eram consideradas contaminadas por algo que não deveria se propagar em suas comunidades: a insubordinação aos preceitos masculinos custaram-lhe a vida, convertendo-se em exemplos para as outras mulheres.

Doris Wieser (2014), que estuda, por meio da política e da literatura, a construção identitária portuguesa e moçambicana, teve a oportunidade de entrevistar Chiziane durante uma viagem a Moçambique e a questionou sobre o sincretis-

mo religioso presente no país. A escritora afirmou, então, que se tornou comum nas culturas bantu² a absorção de outras perspectivas religiosas, devido ao processo de colonização. Ademais, é perceptível a importância dessa associação de culturas dentro da narrativa de Paulina Chiziane:

Aqui o conhecimento da história do cristianismo e do islamismo é importante. Se olharmos para a história da Bíblia sagrada, é muito bonita. Eu gosto de ler a Bíblia no sentido da busca de diferenças. Quando abrimos o Génesis e o Êxodo, a primeira referência territorial é em África: Egito. Depois vêm Abraão e Moisés. São as três grandes figuras de que eu gosto. Abraão chega com a sua mulher, que era estéril, no Egito e recebe como prenda do faraó uma escrava egípcia com quem vai ter o filho Ismael, que é considerado o pai da nação árabe. Então a história do mundo árabe começa em África. Depois Moisés, que é criado como um príncipe pela filha do faraó, aprende tudo sobre conhecimento, leitura, escrita, etc., e tem a grande revelação divina no monte Sinai que fica no Egito, escreve os Dez Mandamentos no Egito e parte para a terra prometida. Os Dez Mandamentos da lei de Deus foram escritos em solo africano por um indivíduo nascido e criado em África. O cristianismo e o islamismo têm África como berço. Mas, quando o europeu pega na história, inventa outra para apagar as origens desta grande coisa que eles consideram religião e que depois deu origem a tantos outros desenvolvimentos. Querem excluir África quando não se pode excluir. (WIRSE, 2014).

² Grupo etnolinguístico que se estende pela África subsaariana.

Ainda no que tange aos quatro trechos evidenciados, vale ressaltar que o tempo verbal da narração muda: o presente, o momento no qual se encontram as personagens, é deixado de lado para que um tempo antigo, ou seja, tradicional, abra passagem para ensinamentos. Todavia, essa narração não ocorre em pretérito perfeito, mas sim no pretérito imperfeito. Tal constatação se faz importante, visto que esse novo tempo verbal traz à narrativa a característica de uma ação durativa, não limitada no tempo. A tradição está **sempre** presente, conforme declara Ana Mafalda Leite (2013): “As histórias ilustram tal saber, efabulam a tradição, percorrem uma temporalidade específica, uma vez que se trata da reapropriação de uma voz e conhecimento seculares, retomada e resposta em atitude griótica³ de pedagogia crítica” (LEITE, 2013, p.79). Há uma voz narrativa trans-histórica que acompanha “tempos imemoriais” e que é trazida pela narradora e pelas outras personagens femininas (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p.79).

Desse modo, é esperado que a retomada de um passado mítico ocorra na narrativa graças à presença de um provérbio zambeziano que abre o romance: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz”.

Ora a inserção do provérbio no enunciado confirma o sentido do texto, realizando uma espécie de registro da uma “fala comum” que é reativada no texto para confirmar a própria fala do narrador: ora a sua cita-

3 Termo de origem francesa (*griot*), que designa “[...] uma série de funções no contexto das sociedades africanas de tradição oral. Os *griots* teriam assumido uma posição de destaque, pois lhes cabia a função de transmitir a tradição histórica: eram os cronistas, genealogistas, arautos, aqueles que dominavam a palavra, sendo, por vezes, excelentes poetas; mais tarde passaram também a ser músicos e a percorrer grandes distâncias, visitando povoações onde tocavam e falavam do passado” (LIMA & COSTA, 2014, p.223, grifos dos autores).

ção exerce uma função desconstrutiva e irônica do conteúdo posto. No caso da confirmação, o provérbio poderia aturar como elemento de ligação entre o texto e o extratexto. Como tal, o provérbio implicaria uma instituição social, a qual, por sua vez, implica uma situação de enunciação convencionalmente definida: a função pragmática do provérbio. Funcionaria como conector, referindo-se expressamente ao texto e ao intertexto, integrando de modo manifesto um e outro. (MOREIRA, 2005, p.114-115).

Por fim, é interessante notar na obra de Paulina a questão do narrador abordada por Walter Benjamin (1987), em seu ensaio “O narrador”, já que o crítico inicia o texto afirmando que “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987, p.198). Desse modo, os narradores, segundo Benjamin, dividem-se em dois grupos: o narrador dito marinheiro comerciante, aquele que vem de longe e traz consigo novas histórias; e o narrador dito agricultor sedentário, que mesmo não viajando, conhece muito bem as histórias e tradições do local em que mora. Pode-se dizer que, além de trabalhar muito bem a questão da oralidade, Paulina Chiziane faz parte dos dois grupos de narradores explanados pelo crítico graças ao trabalho de assistente social em Moçambique:

As suas viagens pelo país, a trabalho, lhe permitiram recriar em ficção as dificuldades do dia a dia das mulheres moçambicanas. Ela consegue, através da sua escrita, (re)construir, (re)transformar e/

ou trazer à tona o universo doloroso e silenciado das mulheres. A escrita de Paulina Chiziane é como um palco em que as mulheres aparecem gritando as suas vontades de querer mudar o cotidiano sofrido. (ROBERT, 2010, p.52).

E nas palavras da própria autora: “Na minha obra, ficção e realidade caminham de mãos dadas. Escrevo a realidade do meu mundo com todos os seus prazeres, mágoas, tristezas e frustrações. Da realidade vivida parto para uma realidade imaginária [...]” (LABAN, 1998, p.973-974).

É por causa dessa realidade moçambicana presente nos livros de Chiziane que se pode perceber a subversão dos conhecimentos ocidentais europeus: “Olhei-a com surpresa. De repente lembro-me de uma frase famosa – ***ninguém nasce mulher, torna-se mulher***. Onde terei eu ouvido esta frase?” (CHIZIANE, 2004, p.37, grifos em itálico da autora, grifos em negrito nossos). A alteração do significado original da frase de Simone de Beauvoir acontece graças ao processo de se tornar mulher, empregado pela narradora-protagonista. Nesse trecho, Rami começa a ter aulas de iniciação sexual com uma famosa conselheira amorosa, para que, assim, consiga reconquistar seu marido. Em algumas partes de Moçambique é comum a prática dos chamados ritos de passagem: para que um indivíduo possa continuar se desenvolvendo espiritualmente, e assim, em comunhão com a sociedade que o cerca, alguns rituais devem ser feitos em idades específicas, geralmente correspondendo a uma passagem da infância para a vida adulta, da vida adulta para a velhice e, por último, da velhice

para a ancestralidade, quando o ser humano morre e retorna ao ciclo da vida. Rami, entretanto, foi criada conforme as leis da religião católica. Dessa forma, ela nunca passou por quaisquer rituais que a ensinassem **a se tornar uma mulher**.

— *São assim tão importantes esses ritos?*

— *Sem eles, és mais leve que o vento. És aquele que viaja para longe, sem viajar antes para dentro de si próprio. Não te podes casar, ninguém te aceita. Se te aceita, logo depois te abandona. Não podes participar num funeral, muito menos aproximar-te de um cadáver porque não tens maturidade. Nem podes assistir a um parto. Não podes tratar dos assuntos de um casamento. Porque és impura. Porque não és nada, **eterna criança**. (CHIZIANE, 2004, p.40, grifos nossos).*

Em outro ponto da narrativa, quando as esposas de Tony partem em busca de uma nova mulher para ele, a escolhida, apesar de ser muito jovem, já concluiu os ritos necessários para a vida adulta:

— *És ainda criança.*

— *Tenho dezoito anos. Donzelei aos quinze. Sei lavar roupa e lavar a loiça. Não sei cozinhar bem, posso aprender, mas sei o mais importante: tenho escamas e tenho lulas⁴. Aprendi como se faz amor, nos ritos de iniciação.*

4 Ao contrário do que acontece em algumas regiões do continente africano, em Moçambique é incentivado o alongamento do clitóris para que a mulher sinta mais prazer. Assim, ter escamas e lulas são processos de transformação pelos quais o órgão genital feminino passa.

— *Donzelar?*

— *Sim. Donzelar é celebrar os ritos de iniciação.*

(CHIZIANE, 2004, p. 322).

Fica evidente, desse modo, como a escrita e a oralidade contribuem para uma deturpação do cânone europeu-ocidental efetuado por Paulina em *Niketche: uma história de poligamia*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada Ave-Maria*. São Paulo: Ave-Maria, 2002.

CHIZIANE, Paulina. [Testemunho] Eu, mulher... por uma visão do mundo. *Revista Abril, Niterói*, v. 5, n. 10, p.199-205, 2013. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revista-abril/article/view/114/73>. Acesso em: 13 jul. 2017.

_____. *Niketche: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2004.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (org.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2.ed.rev. Brasília: UNESCO, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LIMA, Mestre Alcides de; COSTA, Ana Carolina Francischette da. Dos *griots* aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. *Revista Diversitas*, São Paulo, n. 3, p.216-245, set 2014/mar 2015. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/node/3661>. Acesso em: 14 jul. 2017.

MACÊDO, Tania., MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MANJATE, Rogério. “Paulina Chiziane – Ser escritora é uma ousadia!!!”. *Maderazinho – Revista Literária Moçambicana*, Maputo, 1 set. 2004.

MATA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. In: MATTA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (org). *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda, 2005.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROBERT, Badou Koffi. *A consciência da subalternidade: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane*. 2010. 105 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SALGADO, Maria Teresa. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p.297-308, 2014. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte03_art07.pdf. Acesso em: 04 dez. 2016.

SILVA, Cândido Rafael Mendes da. *Xibonini: a metáfora dos espelhos em Niketche, de Paulina Chiziane*. 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

SILVA, Rejane Vecchia Rocha e; SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de. Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p.97-120, 2015. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p97/9663>. Acesso em: 06 dez. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WIESER, Doris. “Os anjos de Deus são brancos até hoje, entrevista a Paulina Chiziane”. *Buala*, 26 nov. 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>. Acesso em: 13 jul. 2017.

Submissão: 28/07/2017

Aceite: 29/10/2017

**E ELAS VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE:
A PERSPECTIVA QUEER EM *A PRINCESA E A COSTUREIRA*,
DE JANAÍNA LESLÃO**

**AND THEY LIVED HAPPILY EVER AFTER:
THE QUEER PERSPECTIVE IN *THE PRINCESS AND THE DRESSMAKER*,
BY JANAÍNA LESLÃO**

Lígia de Amorim Neves¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.134741

RESUMO: Este artigo objetiva analisar como o conto de fadas *A princesa e a costureira* (2015), de Janaína Leslão, propõe uma leitura crítica a respeito da heterossexualidade compulsória em diálogo com outras estruturas de poder que sustentam a inteligibilidade de gênero. Para tanto, mobilizam-se as perspectivas dos estudos *queer*.

ABSTRACT: This article aims to analyze how the fairy tale *A princesa e a costureira* (2015), by Janaína Leslão, proposes a critical reading regarding compulsory heterosexuality in dialogue with other structures of power that support the gender intelligibility. In order to do that, the perspectives of queer studies are employed.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero; Conto de fadas; *A princesa e a costureira*.

KEYWORDS: Gender; Fairy tales; *A princesa e a costureira*.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

A construção de identidades de gênero compreende uma relação complexa cuja totalidade, “permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada” (BUTLER, 2010, p. 37), constitui-se não só pela equação sexo-gênero-sexualidade, mas também pelas variáveis classe, raça, etnia, religião, cultura, educação, por exemplo. Tendo em vista que o gênero é uma construção social, ele assim precisa ser visto, dentro da sociedade e em seus diversos âmbitos, para que se entenda com profundidade como a heterossexualidade instituiu-se e ainda prevalece como a posição central da cultura ocidental.

O conto de fadas *A princesa e a costureira* (2015), de Janaína Leslão, é um exemplo de ficção que permite discutir a heterossexualidade compulsória, uma vez que tematiza o amor entre mulheres, e levantar uma questão sobre a interseccionalidade desse tema com a questão de classe. Para os fins dessa análise, este artigo mobiliza o aporte teórico dos estudos queer (BUTLER, 2010; LAURETIS, 1987; LOURO, 2008), que permite entender o gênero como uma construção ideológica, discursiva e cultural.

A categoria gênero dissociada da diferença sexual caracteriza uma tentativa de romper com o determinismo biológico que condiciona a construção de identidades feminina e masculina ao sexo, o que significa dizer mulher-feminina e homem-masculino. É dentro dessa perspectiva não essencialista que Butler propõe a sua teoria performática, segundo a qual o gênero é um efeito do discurso e o sexo é um efeito do gênero. Logo, tanto gênero quanto sexo não podem ser compreendidos como “dados” do corpo independentes da cultura,

pois ambos são construtos que se fazem no interior dela e da linguagem (BUTLER, 2010).

Ao romper com essa continuidade lógica naturalizada, Judith Butler (2010) desarticula a ficção reguladora da coerência heterossexual. Isso significa dizer que a premissa de que determinado sexo indica um gênero específico, e que este, por sua vez, aponta para a direção do desejo, já não se sustenta, tornando imperativo, portanto, redescrever a economia heterossexual como produto de uma organização discursiva.

É desse modo que Teresa de Lauretis também entende o gênero, isto é, a partir de uma perspectiva foucaultiana também: da mesma forma que o filósofo compreende a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, isto é, um “conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política”, o gênero também seria uma “tecnologia de gênero”, ou seja, “um produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1987, p. 208).

A literatura é uma dessas tecnologias que pode tanto reiterar quanto romper com essa linha retilínea mulher-feminina-heterossexual e homem-masculino-heterossexual. O conto de fadas, por exemplo, tem cumprido desde o seu início uma função de repetição dessa matriz hegemônica, pois, segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), a literatura infantil é um alvo fácil de projetos pedagógicos a serviço da manutenção da ordem. No entanto, há narrativas infantis que buscam inverter valores ideológicos que sustentam a

doxa hegemônica, como é o caso do presente corpus, que tematiza, por meio de um casamento lésbico, a união afetiva.

A história narra a descoberta do amor entre a princesa Cíntia e a costureira Ísthar. Desde o seu nascimento, a princesa está prometida a Febo, príncipe do reino vizinho. No entanto, ela está sob o encanto lançado por sua Fada Madrinha: para garantir que ela se case com seu verdadeiro amor, a pessoa irá lhe tocar as costas e a princesa, então, saberá reconhecê-la. É na semana dos preparativos para o casamento com o príncipe que a profecia se realiza: a costureira do vestido de noiva, muito famosa no povoado por sua agulha de ouro mágica que costurava todos os tipos de tecidos, toca as costas da princesa e ela descobre seu amor pela costureira. Ao revelar isso para o rei e a rainha, a princesa é trancada por seu pai na torre do castelo. A rainha, tentando impedi-lo, é gravemente ferida no peito pela lança de um dos guardas, o que leva o rei a fazer um juramento: conceder a mão de Cíntia para quem conseguir salvar sua esposa do ferimento. A costureira a salva com a sua agulha mágica, mas o rei não cumpre a promessa de conceder-lhe a mão de sua filha. Os camponeses do vilarejo, revoltados contra a injustiça do rei, invadem o castelo, mas a costureira consegue chegar antes para evitar um ato de violência contra o rei. Diante de tamanho gesto de bondade e coragem, o rei decide libertar sua filha e aceitar o casamento entre as duas. A narrativa se encerra com o casamento de Ísthar e Cíntia.

A relação afetivo-amorosa lésbica entre as duas protagonistas constitui o aspecto queer da narrativa, entendendo queer dentro da perspectiva de Guacira Louro: “um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca”, um corpo que “aponta para

o estranho, para a contestação, para o que está fora-do-centro” (LOURO, 2008, p. 8, 43). Pode-se constatar isso no momento em que Cíntia percebe a sua existência lésbica:

E agora, seria jogada na rua por amar uma mulher? Seria condenada a um casamento forçado apenas para cumprir o que era esperado pela tradição? Como faria para que todos entendessem que esse amor era tão amor quanto outros amores? Seria melhor fugir do reino? (LESLÃO, 2015, p.19).

E assim que a princesa conta ao rei sobre o amor que sente pela costureira, ela é imediatamente retirada do convívio e posta à margem:

- Prendam a princesa Cíntia na torre do castelo!

A torre era um lugar horroroso. Escuro, alto, longe de todos os ruídos do palácio, das cantigas dos filhos dos empregados, dos trotes dos cavalos. Em um lado havia apenas um buraco na parede para entrada de ar e de onde se podia espiar o céu. No outro lado, uma pesada porta de ferro, com uma abertura, para se passar comida e água. No chão, um pouco de palha que servia de colchão. Mal entrava luz do sol, brisa ou chuva para envolver o corpo solitário que ficaria naquele lugar (LESLÃO, 2015, p. 20).

Ao transgredir a matriz da inteligibilidade de gênero, a qual prevê, segundo Butler (2010), uma relação de “coerência” entre sexo, gênero e sexualidade, o espaço reservado

aos sujeitos transgressores dessas ordens regulatórias é o da margem. Isso porque as ficções reguladoras de gêneros inteligíveis “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, 2010, p. 39).

Trata-se de um corpo abjeto, visto como patológico e que, se não for corrigido, deve manter-se distante do convívio social, como faz o rei: “Todas as semanas, o pai subia até a torre para perguntar para a filha se ela continuava com aquela ideia insana de amor por outra mulher. Diante da resposta afirmativa, descia sem mais nada falar” (LESLÃO, 2015, p. 32). A rejeição e o não-reconhecimento pelo pai da condição lésbica de Cíntia resulta em seu isolamento dentro de um mecanismo de privação de direitos, justiça essa que não correspondia àquela que o povoado creditava ao reino, afinal, o rei foi capaz de abusar do seu poder para tornar prisioneira a própria filha.

A representação de gêneros não inteligíveis, portanto, evidencia o caráter cultural e instável das identidades e revela que a “verdade” do sexo é produzida precisamente pelas práticas reguladoras, isto é, não se trata de uma categoria assegurada por critérios lógicos ou analíticos, mas, nos termos de Foucault (1997), por dispositivos socialmente instituídos e mantidos tendo em vista interesses específicos.

Em *A Princesa e a costureira*, a matriz heterossexual serve aos interesses que sustentam a estrutura patriarcal da família aristocrática, centralizada na figura do pai-rei e na manutenção da linhagem. A respeito desse sistema organizacional de linhagens, predominante na Europa na Idade Média,

período em que surgem os contos de fadas, Regina Zilberman e Ligia Magalhães explicam:

Centralizado na preservação de amplas relações de parentesco, [esse sistema] vigora sempre que se tem como meta a manutenção da propriedade e a transmissão da herança. Supõe, pois, a supremacia de uma classe aristocrática, proprietária de terras, que amplia sua dominação através da expansão dos vínculos familiares. O casamento é um de seus principais instrumentos, de modo que dele se excluem os laços afetivos, devendo atender, antes de tudo, às prerrogativas do grupo (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p. 5).

Essas questões, no entanto, não são problematizadas dentro da narrativa, assim como a subjugação das mulheres ao rei, o casamento como destino das mulheres e a lesbofobia.

Sobre o primeiro aspecto, o narrador – ao afirmar no desfecho que “ninguém mais foi obrigado a se casar com alguém que não amasse de verdade, inclusive, alguns dos reis e rainhas convidados começaram a permitir uniões como a de Istar e Cíntia em seus reinados” (LESLÃO, 2015, p. 46) – revela que a permissão do casamento entre duas mulheres continua sendo algo ainda concedido pelas autoridades dos reinos e, portanto, dependente do seu arbítrio. Como resultado, repete-se a mesma fórmula que possibilitou a opressão de gênero sobre Cíntia: o poder de uns sobre outros.

Com relação ao casamento vinculado à ideia do amor, o narrador reafirma o tradicional estereótipo de mulher segundo

o qual a união matrimonial é um destino e amar alguém é a maior finalidade da vida. E a centralização do poder do reino pelas vias do casamento, justificado na obra como fator do qual dependia a paz entre (e para) os povos, é camuflada pela ideia da manutenção dos “laços de amizade”:

As duas famílias reais desejavam que seus filhos se casassem entre si para manter os laços de amizade entre elas e, assim, preservar a paz entre seus povos. Ninguém do povo ou da realeza gostava de guerra e todos resolviam suas diferenças com conversas, por mais difíceis que fossem os assuntos (LESLÃO, 2015, p. 7).

De fato, se tanto o povoado quanto os reinos provinham de uma tradição pacifista e adepta ao diálogo como forma de resolução dos problemas, o casamento entre príncipe e princesa não se faria necessário para a condição de paz entre os reinos. Essa tradição pacifista a qual o narrador se refere em tom de exaltação integra os valores burgueses dos quais o discurso pedagógico do livro se faz porta voz.

De acordo com Lajolo e Zilberman (2007), a burguesia se apresenta como uma camada social pacifista, mas somente porque busca meios de tornar menos visível sua violência. Na narrativa, esse ideário de paz propagado e enfatizado pela oposição paz/guerra atua de forma a manter a estrutura de poder, ou seja, a ideia de paz se baseia na estabilidade financeira do reino, fazendo uma analogia à ideologia burguesa capitalista, segundo a qual o equilíbrio social depende do tra-

balho e da produção de riquezas por parte dos trabalhadores para um Estado.

E por fim, no que se refere à lesbofobia, a construção da personagem Ísthar é feita pelo narrador com todas as prerrogativas que asseguram para ela um comportamento exemplar: “Embora jovem, era viúva e trabalhava para sustentar seu filho de apenas um ano de idade. Quando ela ainda estava grávida, o marido foi convocado para a guerra e morreu durante uma batalha.” (LESLÃO, 2015, p. 12). A caracterização da costureira desde sua primeira menção é feita de modo a dotá-la de um caráter inquestionável: disponível porque viúva, viúva por um motivo nobre (morte do herói de guerra) e, sobretudo, trabalhadora.

Além disso, o fato de a costureira persistir tão obstinadamente na esperança de o rei permitir que ela curasse a rainha, mesmo sofrendo as humilhações a que o rei a sujeitava (ela era jogada na lama diariamente durante todo o outono), sugere o caráter excepcional que a personagem precisava ter para compensar sua existência lésbica; excepcionalidade marcada inclusive na agulha mágica que tinha ganhado de um viajante:

Outro bem valioso que carregava comigo é esta agulha de ouro. Ela agora é de vocês. Com ela, poderão costurar qualquer tecido que exista no mundo. Reis e rainhas baterão à sua porta em busca de seus serviços e vocês não passarão mais necessidades. Também poderão ajudar todas as pessoas que de vocês precisarem. Tudo isso porque esta agulha é mágica, feita com o legítimo ouro do pote que fica no fim do arco-íris! (LESLÃO, 2015, p. 14).

Ao fazer isso, a narrativa instaura um problema na trama, pois encerra a condição marginal da lesbiandade a essa lógica de compensação: a costureira só consegue se casar com a princesa porque tem um caráter extraordinário, o que demonstra não só a lesbofobia, mas, ainda, a intersecção com a opressão de classe, visto que essa mesma condição de excepcionalidade não é exigida para a princesa.

Ou seja, a lógica afirmada em *A princesa e a costureira* é mais autoritária que libertária, já que a estrutura patriarcal e aristocrática permanece segura. Em outras palavras, o conto de fadas se apropria das histórias românticas para subverter a orientação sexual das personagens protagonistas, mas sem romper com outras estruturas de poder que mantêm a mulher sob o jugo do patriarcado, sob um teto nada seu.

Apesar disso tudo, o livro rompe com soluções narrativas tradicionais, como o beijo do príncipe encantado na donzela que a faz apaixonar-se perdidamente, a recorrente rivalidade entre personagens femininas e, sobretudo, a heterossexualidade compulsória. Janaína Leslão, psicóloga atuante na área da saúde e militante feminista e LGBT desde 2002, propõe sim uma corajosa ruptura com um posicionamento social de invisibilidade imposta à lesbiandade, tal como relata:

Eu queria fazer uma história entre mulheres, com o protagonismo sendo delas e a história de amor vivida por elas. Essas histórias de amor existem e precisam ser contadas. [...]. Não tinham contos de fadas que retratassem a possibilidade de um final feliz em que os relacionamentos não fossem heterossexuais (EIROA, 2015)

E isso se comprova pela própria dificuldade que a autora encontrou para publicar o livro: foram cinco anos até que alguma editora se interessasse por seu escrito, sendo que, nesse tempo, muitas delas nem retornaram o contato.

Essa invisibilidade é atestada pela extensa pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè (2012) sobre o romance na literatura brasileira contemporânea. Mesmo não se tratando de contos de fadas, a pesquisadora revela em dados essa vivência de Leslão. A análise dos 258 romances do período entre 1990 e 2004 publicados pelas três maiores editoras brasileiras, Companhia das Letras, Record e Rocco, revela um percentual de 81% de personagens heterossexuais e apenas 3,9% homossexuais. Quando isoladas somente essas duas categorias, ou seja, ao retirar as outras cinco contabilizadas (bissexual, assexuado, ambígua/indefinida, não pertinente e sem indícios), chega-se a um índice de mais de 90% de personagens heterossexuais. E dentro da categoria homossexual, 79,2% das personagens são do sexo masculino. Isso tudo corrobora a problemática da invisibilidade das personagens lésbicas na seara literária.

É por isso que a representação tem sido alvo constante de discussões teóricas dentro dos estudos literários e culturais, sobretudo desde as últimas décadas do século XX, devido à emergência da representação do *diferente*, das vozes divergentes, da alteridade, do Outro. Trata-se de uma questão que assume importância de dimensão sociopolítica, pois a representação, por meio de seus mecanismos de organização e de significação, constitui um influente espaço de manutenção do poder: “estamos na representação e somos gerados por

ela” (SCHMIDT, 1999, p. 37); ou seja, ela cria e molda o sentido das realidades, ela determina “os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2000).

E a literatura, ao escolher representar esse grupo em vez de outros, também opera esses lugares de fala. Mesmo quando parece forjar-se como um campo autônomo, desvinculado de interesses políticos e econômicos, imune a condicionamentos ideológicos, a literatura, de acordo com Terry Eagleton (1983), sempre vai refletir um posicionamento ideológico e, portanto, os interesses específicos a que a representação ali feita serve.

É por isso que o conto de fadas *A princesa e a costureira* representa um grande marco dentro da literatura brasileira, pois mesmo não promovendo uma representação lésbica em intersecção com outras variáveis, como a questão de classe, esse texto ficcional ainda opera uma subversão pungente dentro da literatura brasileira contemporânea, sobretudo dentro do conto de fadas, conhecido por reiterar recorrentemente modelos simbólicos das normas regulatórias. A narrativa de Janaína Leslão pode representar o início da desarticulação da matriz heterossexual dentro desse gênero literário na contemporaneidade, já que se segue a esta publicação outra também de sua autoria, a saber, *Joana Princesa*, que narra a história de uma princesa transgênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EIROA, Camila. Toda forma de amor. *Revista Trip*, São Paulo, fev. 2015. Seção TPM. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-princesa-e-a-costureira-conto-de-fadas-retrata-o-amor-entre-mulheres>. Acesso em: 19 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

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

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LESLÃO, Janaína. *A princesa e a costureira*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

LOURO, Guacira de Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Cristiane (org.). *Literatura e feminismo*: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 23-41.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil*: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1987.

Submissão: 25/07/2017

Aceite: 28/10/2017

**PARQUE INDUSTRIAL, DE PATRÍCIA GALVÃO:
CARTOGRAFIA FEMINISTA NA SÃO PAULO EM MODERNIZAÇÃO**

**INDUSTRIAL PARK, BY PATRÍCIA GALVÃO:
FEMINIST CARTOGRAPHY IN SÃO PAULO IN MODERNIZATION**

Ludimila Moreira Menezes¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.134527

RESUMO: A contemporaneidade do romance em suas ressonâncias feministas permite pensar as personagens mulheres a partir de um processo múltiplo de interações e insurgências que se contrapõe à realidade chapada e uniforme de personagens resignadas com o devir de opressão ofertado pelo capitalismo. Com provocações que confrontam de imediato teleologias e racismos, o romance, margeado pela crítica comunista, vale-se de uma memória emocional para romper com o esquema pedagógico pleiteado pelo Partido Comunista e desferir suas histórias repletas do agora difícil, mas não impossível, de revoluções.

ABSTRACT: The contemporary aspect of the novel in its feminist resonances allows the reader to think female characters through a multiple process of interactions and insurgencies that is placed against a flat and uniform reality of characters that are resigned with a future of oppression under capitalism. With provocations that immediately confront teleology and racism, the novel, bordered by the communist critique uses an emotional memory to rupture the pedagogical scheme defended by the communist party and offers its stories filled with a present of difficult but not impossible revolutions.

¹ Doutora pelo Departamento de Literatura e Teorias Literárias da UnB

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Modernidade; Feminismo; Antropofagia.

KEYWORDS: Brazilian literature; Modernity; Feminism; Antropophagy.

Diante do romance *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, pretendo aqui apresentar e discutir as relações entre organização textual e contexto, tendo em vista as perspectivas e visadas do romance que problematizam e tensionam regimes normativos de representação da cidade de São Paulo e das mulheres operárias. Sob esse aspecto, pretendo examinar e discutir a maneira como a amizade, a militância e seus efeitos de partilha forjam enunciados, saberes sobre e desde as noções de enfrentamentos e resistências.

Nesse sentido, elejo aqui alguns fatos para tornar inteligível a relação de *Parque industrial*, escrito em 1933, com a adesão de Patrícia Galvão ao Partido Comunista² em 1931. Convidada para um recital de poesia em Buenos Aires como embaixadora da Antropofagia, Pagu recebe material de propaganda do Partido Comunista. Já no Brasil, em 1931, com um grupo de amigos, entre eles, Oswaldo Costa e Astrogildo Pereira, esbo-

2 Sobre a filiação de Patrícia Galvão, ver o estudo de Augusto de Campos, *Pagu: vida e obra*, que conta com textos, crônicas, trechos de livros da própria escritora e, ainda, com artigos e testemunhos de Antonio Risério, Kenneth David Jackson, Geraldo Ferraz. Entre esses artigos, destaco a análise de Antonio Risério, que, ao tratar da conjuntura política do Brasil no início da década de trinta, retrata os meandros ideológicos de alguns intelectuais, como Pagu: “A revolução de 30 sacudia o país, e a crise mundial do capitalismo, deflagrada pela depressão de 29, acabaria repercutindo na estrutura econômica da sociedade brasileira, modificando-a. Vivia-se, então, uma daquelas conjunturas em que, conforme a expressão de Celso Lafer, as discussões sobre o papel da política na sociedade ganham ‘intensidade prática’. Escritores e intelectuais, naturalmente, não flutuam acima de tais problemas. E os modernistas ‘históricos’ se fragmentaram em rumos variados. Pagu e Oswald, juntos, evoluíram rapidamente para posições de esquerda, ‘guinada’ ideológica que ambos tratariam literalmente” (RISÉRIO, 2014 pp. 18-19).

ça o projeto do jornal *O Homem do Povo*. Em 1932 o Partido exige que Patrícia Galvão vá para o Rio de Janeiro, cumprindo as determinações do projeto proletário; a escritora, diante das diretrizes do Partido e de seu comprometimento ideológico, trabalha como costureira, empregada doméstica, lanterninha, metalúrgica. Sobre seu retorno a São Paulo, depois da Revolução Constitucionalista, Furlani e Ferraz observam:

Com a depuração feita pelo Partido contra os intelectuais, ela é afastada por tempo indeterminado da ação partidária e, para provar sua sinceridade de propósitos, começa a escrever o romance Parque industrial (FURLANI; FERRAZ, 2010, p. 113).

Publicado em janeiro de 1933, *Parque industrial* surgia concomitante à necessidade de Galvão de demonstrar sua convicção comunista ao Partido e continuar filiada ao organismo. A apropriação, com projeção de características, de nomes como Rosa Luxemburgo e Herculano Souza por seus personagens produz efeitos políticos que acenam às diretrizes do Partido Comunista. A autora recorre à estratégia do pseudônimo e lança o romance sob a alcunha de Mara Lobo. O engajamento político que ecoa nos registros de opressão, articulação e resistência ao longo do enredo reverte o escopo do Partido, que era meramente o da propaganda; assim, o romance desdobra temas que vão além do binarismo das classes sociais, das contendas entre patrões e operários.

No largo das assimetrias sociais, das tensões cotidianas, o romance de Patrícia Galvão potencializa as possibilidades do dizer das mulheres pobres, investe nas performances das

sociabilidades marginais, produz sentidos de deslocamentos, de resistências. A identificação, promovida pela narradora, entre mulheres e mercado de trabalho produz, por um lado, críticas ao aniquilamento físico e subjetivo operado pelo regime fabril e, por outro, revela um espaço de articulação entre as mulheres nesse espaço, *a priori*, de controle masculino.

As representações de progresso material que circulavam no projeto do Estado nacional varguista são problematizadas e subvertidas na linguagem ficcional de Patrícia Galvão, a ironia da narradora como categoria revolucionária que revela as mazelas, as disparidades e desmascara o tom apaziguador desse processo que reivindica e produz trabalhadores disciplinados como a construção de personagens que em suas experiências periféricas tensionam as categorias de progresso, de desenvolvimento e de modernização.

Parque industrial explora traçados urbanos revelados pela atração entre modernização e precarização de vidas; assim, cabe evidenciar os vínculos entre a elite paulistana, com seu tradicional ideal de brasilidade, e o projeto de modernização empreendido pelo governo Vargas, para discutir como a produção de Patrícia Galvão se inscreve em um outro campo de saber, de resistência e interferência nas matrizes modernistas e também varguistas de cultura, de literatura.

Acerca do *ethos* que acossa e forja a realidade de Patrícia Galvão e das personagens do romance, os historiadores Adriana Lopez e Carlos Guilherme Mota (2008, p. 640) avaliam que, com a chegada de Vargas ao poder, instaurou-se um novo sistema de forças que combinou ideias de reforma de uma burguesia liberal-conservadora, porém modernizadora,

com práticas neocoronelísticas e burocráticas na máquina do Estado, mobilizador das aspirações populares do mundo do trabalhismo. Os autores (2008, p. 677) reportam-se ao poema “O medo”, de Carlos Drummond de Andrade, para ilustrar o clima de tensão que funda a construção do Estado Novo varguista, torturas e assassinatos que marcaram as ações do Tribunal de Segurança Nacional: “Chovia, ventava, fazia frio em São Paulo”. Nesse compêndio de História do Brasil, os autores fazem menção a Pagu como “a bela e romântica revolucionária” (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 677) e novamente se valem da intertextualidade, agora com Darcy Ribeiro, para retratar Patrícia Galvão:

Segundo Darcy Ribeiro, foi violentada com buchas de mostarda e martirizada com arame incandescente na uretra. No ódio àquela criatura bela e inteligente, condensavam-se quatrocentos anos de sadismo escravista, com suas cultivadas técnicas de tortura, embaladas pelo horror patriarcal à dissidência, à inteligência e à autonomia feminina. Pagu sobreviveu (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 677).

É no contraste com os efeitos eufóricos da modernização, como a segregação espacial, que *Parque industrial* remonta a história de sujeitos possíveis que se articulam entre suas (in) visibilidades, expectativas, estereótipos e experiências desvinculando-se de um projeto narrativo de matriz androcêntrica. O que ressalta dessa configuração narrativa inovadora é a correlação entre amizade e resistência. Se, em *Um teto todo*

seu (1928), Virginia Woolf de um lado encara a questão do silenciamento na representação de mulheres personagens nas narrativas e na apresentação de mulheres escritoras, de outro disponibiliza a tese de que a autonomia artística e criativa das mulheres relaciona-se diretamente com o acesso ao mundo do trabalho e ao direito de um lugar próprio para produzir seus escritos, sintetizados na imagem de um quarto e de uma quantia de libras esterlinas. No ensaio feminista é emblemática a sequência que aborda a obra da fictícia Mary Carmichael. Além de romper com pressupostos de um certo estilo autoral destinado às mulheres, Woolf acena para um tema considerado tabu e que será retomado por Patrícia Galvão em seu romance de 1933:

[...] o amor, a amizade entre as mulheres. Então, a relação entre as amigas Chloe e Olívia, que compartilhavam um laboratório, permite que a escritora especule o seguinte: Suponhamos, por exemplo, que os homens só fossem representados na literatura como apaixonados pelas mulheres, e nunca fossem amigos de homens soldados, pensadores, sonhadores; que pequena quantidade de papeis nas peças de Shakespeare lhes poderiam ser atribuídos, como sofreria a literatura (WOOLF, 1985, p. 110).

Mediante as problematizações de Virginia Woolf, encontro *Parque industrial*, com uma distância de cinco anos, recordando essa interação, essa amizade entre mulheres. Com efeito, os estudos de Francisco Ortega sobre a dinâmica da modernidade permitirão uma melhor compreensão das amiza-

des constituídas no romance, suas discussões sobre o caráter familiar das instituições modernas indicam como a sociedade deixa de experimentar, inventar outras formas de vida. *Parque industrial* parece acenar à assertiva de Ortega: “A amizade é um fenômeno público, precisa do mundo e da visibilidade dos assuntos para florescer” (ORTEGA, 2002, p. 161). As personagens de *Parque industrial* ocupam as fábricas em reuniões na calada da noite pulverizando nossas formas de sociabilidade que conjugam transformação do político, de si e dos outros. Diante da norma de despolitização, amizade e militância penetram os espaços públicos com as barricadas da solidariedade. Sobre a amizade como exercício do político, Francisco Ortega afirma: “A amizade constitui uma nova sensibilidade e uma forma de perceber diferente, baseada no cuidado e na encenação da ‘boa distância’” (ORTEGA, 2000, p. 117).

É perceptível em *Parque industrial* que as vozes das personagens operárias fraturam o pressuposto de que o sujeito/personagem universal masculino é o único habilitado a trabalhar nas fábricas, participar de assembleias, fazer greves, executar ações antes integradas ao repertório das masculinidades. Sobre a visão e construção masculina acerca da identidade de mulheres trabalhadoras, oscilando entre o papel de figuras passivas e frágeis, Margareth Rago (2008, p. 579), em seu estudo sobre trabalho feminino e sexualidade, evidencia a necessidade de a historiografia debruçar-se sobre a percepção que essas mulheres tinham de suas condições social, sexual e individual. Nesse sentido, a autora avalia a narrativa de Pagu como pioneira nesse percurso:

Pagu, Patrícia Galvão, ou ainda Mara Lobo, escritora feminista e comunista dos anos 30, foi uma das poucas mulheres a descrever, no romance Parque industrial, a difícil vida das operárias de seu tempo: as longas jornadas de trabalho, os baixos salários, os maus-tratos de patrões e, sobretudo, o contínuo assédio sexual (RAGO, 2008, p. 578).

Também sobre esse imaginário de participação feminina no mundo do trabalho entre os anos de 1914 e 1940, encontra-se o trabalho de Susan K. Besse (1999). No que concerne ao governo Vargas, a autora discute o projeto ideológico que exigia a conciliação entre a demanda de mão de obra feminina pelos empregadores, a demanda de igualdade pelas mulheres e a necessidade social mais ampla de utilizar as mulheres e a família de maneira mais segura para as tarefas de reprodução social. Assim, o programa de modernização e centralização política, bem como seu escopo de fragmentar o poder da oligarquia rural e, ao mesmo tempo, estabelecer o controle sobre as massas urbanas em ascensão, privilegiando sempre o ideal de família como estratégia de manutenção da hierarquia social, institui um sistema de hierarquia de gêneros que moderniza a desigualdade. *Parque industrial* percorre esse período de transição, no qual a responsabilidade pelo controle e sujeição da classe operária urbana passa das fábricas para o Estado; no qual, ainda, o voto feminino, aprovado pelo Congresso em 1932, é destinado somente às mulheres alfabetizadas. Sobre esse momento, Susan Besse argumenta que

Os empregadores as recrutavam avidamente para o setor de serviços da economia urbano-industrial em expansão, mas o código civil de 1916 definia seu marido como cabeça do casal perante a lei, investido do poder de autorizar ou proibir que ela seguisse uma carreira profissional. Além disso, como ela era encaminhada para trabalhos “femininos” rotineiros e muito mal pagos, seu emprego antes suplementava a renda familiar e promovia o desenvolvimento nacional do que lhe permitia alcançar a autonomia individual e auto-realização (BESSE, 1999, p. 11).

Em *Parque industrial*, é no espaço fabril que acontece a emergência de resistências, derruindo a ideia de que os trabalhadores sejam passivos, manobrados pela estrutura do governo Vargas, que captura a classe trabalhadora através dos sindicatos. Na representação da urbe paulistana delineada no romance, os imigrantes não são os únicos agentes de manifestações da classe trabalhadora contra a exploração e desqualificação empreendidas pelo discurso policial e médico da elite paulistana, também na dinâmica do movimento operário estão presentes as performances políticas de trabalhadoras negras e brancas e de brancos pobres. Além da lituana Rosinha, Otávia e Matilde são duas outras lideranças na narrativa, e são brasileiras.

A escolha de Patrícia Galvão de apresentar essas mulheres brasileiras pobres e trabalhadoras contraria as expectativas do Partido, que não reivindicara a problematização de gênero no romance proletário; como também as diretrizes da gestão cultural centralizadora e intervencionista do governo

getulista, que almejava a constituição de uma nacionalidade assentada no equilíbrio das múltiplas etnias, raças e classes, longe da ameaça política chamada comunismo.

Embora o romance proletário inscreva-se no imaginário combativo defendido pelo Partido, as trajetórias das personagens apresentam outros cursos, outros comprometimentos, como a crítica à opressão feminina e à prostituição, que não são alvos programáticos da agenda partidária. Nesse sentido, evidencia-se no romance um processo de tomada de consciência de gênero. A voz narrativa, por exemplo, forja um inquietante discurso sobre a condição das personagens operárias, escapando das diretrizes do Partido, que preconizam uma transformação nas relações de classe, não nas de gênero. A relação entre a dupla jornada de trabalho e a maternidade das trabalhadoras, bem como a questão do trabalho infantil, repercute nas inquietações da narradora:

Novamente as ruas se tingem de cores proletárias. É a saída da Fábrica. Algumas têm namorados. Outras, não. Procuram. Mães saem apressadas para encontrar em casa os filhos maltratados, que nenhum gatuino quer roubar. A limosine do gerente chispa espalhando o pessoal. Uma menina suja alisa o paralamá com a mão chupada (GALVÃO, 2006, p. 22).

A rotina autômata, a concepção normativa de interação entre os funcionários e o adestramento do corpo para o melhor aproveitamento do tempo são registros submetidos a uma crítica materialista pelo projeto ficcional. Dessa forma,

as personagens denunciam e tentam apresentar triagens de resistências políticas para os dramas do Brás e para alhures, onde a matriz capitalista de regulamentação de corpos exerce a produção dos estereótipos femininos exaustivamente reproduzidos, da violência para inscrever suas práticas de atuação e seus domínios. A dicotômica relação entre grupos e suas expectativas – o engajamento proletário de um lado e a premência de ascensão ao território elitista de outro – atinge seu paroxismo com as personagens Eleonora e Otávia. Enquanto uma encara o casamento como único meio capaz de arrancá-la do Brás, a outra rechaça a conjugalidade com um burguês convertido à luta comunista pela simples possibilidade de suas ideias ameaçarem o projeto de seu grupo político. Sob esse contexto, a história de Eleonora, estudante do curso normal que vislumbra, na conjugalidade com o rico Alfredo, a possibilidade de se mudar do bairro pobre para o Hotel Esplanada, problematiza a idealização do casamento e a conseqüente inscrição simbólica em um mundo feminino legítimo, seguro.

Tendo em vista esse recorte, e atentando à relevância do corpo e da alma como sustentáculos das forças de poder e de saber (FOUCAULT, 2009a), observo a trajetória de Corina a partir da atuação poliforma das tecnologias do poder sobre o seu corpo. A articulação entre as sujeições da personagem à sua mãe, ao padrasto Florino, às promessas irrealizáveis do amante burguês Arnaldo, à gravidez não reconhecida e ao universo de violência anunciado pela prostituição revela um embate de dominações em que o corpo da personagem experimenta efeitos dessas relações generizadas:

Corina remenda, esforçando a vista. Por que nasceu mulata? É tão bonita. Quando se pinta então! O diabo é a cor! Porque essa diferença das outras! O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos têm filhos? (GALVÃO, 2006, p. 49).

O questionamento a essa reiteração do feminino dicotômico (santa x prostituta) aparece concomitante à apresentação da trajetória da personagem Corina. Assim, os meios encontrados para Corina escapar do esperado papel social de vítima são as relações amistosas com suas colegas do ateliê. Destacando o papel do contato, da presença do outro, *Parque industrial* encara a subjetividade como uma construção coletiva, nos termos de Francisco Ortega. Dessa forma, a aposta nessa interação possibilita a construção de novos arranjos de sociabilidade envolvidos por componentes libertários:

Diante de uma sociedade que nos impõe a tarefa de saber quem somos, de descobrir a verdade sobre nós mesmos e que monopoliza as formas de sentir e de se relacionar, o cultivo de outras formas de relação pode levar a substituir a descoberta de si pela invenção de si, pela criação de múltiplas formas de existência (ORTEGA, 2000, p. 114).

As representações das personagens não são arrematadas de imediato pela escritora, elas se deparam com barreiras que sugerem modulações, tensões nesse processo. As sujeições à normalidade delineadas pelo sistema capitalista são

enfrentadas por dois baluartes no transcórrer da narrativa: o engajamento comunista e a amizade. As performances existenciais de Matilde ilustram essa análise, inicialmente apresentada como menina fútil, constrangida pela sua pobreza, deslocada do eixo revolucionário encarnado por Rosinha e Otávia, a construção da narrativa abre espaço para o desmonte, a transfiguração de Matilde a partir da amizade com as operárias da fábrica.

Compreender esse espaço da amizade em *Parque industrial* é fundamental para apreender as negociações geralmente efetivadas em encontros político-afetivos em que revolução proletária e amizade expressam juntas a possibilidade de se desenvolverem novos marcos e direitos relacionais. Sobre esse aspecto, o projeto foucaultiano de uma ética da amizade no contexto de uma possível atualização da estética da existência destaca que é possível transcender o marco da auto-laboração individual para que se experimente uma vivência em uma dimensão coletiva. A amizade supera a tensão entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial (uma subjetivação coletiva) suscetível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos e de sublinhar sua interação. Nem todas as subjetivações têm um tipo de sujeito como objetivo; existem subjetivações sem sujeito (de tipo acontecimento) e subjetivações coletivas, às quais a amizade pertence.

Para tentar compreender a função da militância na narrativa, é preciso evidenciar a problemática da ansiedade no romance, que está, a meu ver, tanto na escolha da representação de mulheres operárias, quanto na crítica à produção de

sociabilidade engendrada pelo capitalismo. Considero, pois, as reflexões de Harold Rosenberg no tocante às artes plásticas para retomar a questão da ansiedade na produção desse romance. Conforme esboçado pelo autor (ROSEMBERG, 2004, p. 19), a ansiedade aparece na forma de uma vontade de que a arte continue existindo a despeito das condições que possam tornar sua existência impossível; daí, a importância de encará-la a partir da reflexão que os artistas fazem acerca do seu papel em relação às outras atividades humanas. Sobre esse aspecto, a noção de que a ansiedade gera o compromisso da ação seria identificada na narrativa pelo apelo à militância política, artifício da narradora que se alia com outro (de matiz distinto e que reforça o combate às formas de opressão institucionalizadas): as relações de amizade exploradas nesse parque industrial que é São Paulo.

A partir do monopólio da violência, o Estado institui a segurança e a legitimidade do regime capitalista em suas práticas autoritárias; no romance, a morte de Alexandre, pai de Carlos Marx e de Frederico Engels e amigo de Otávia, no comércio do Largo da Concórdia (no Brás), é o derradeiro acontecimento-confronto entre polícia e trabalhadores. A discussão entre policiais e manifestantes constrói e oferece um espaço de sensibilidade que desvenda outros olhares àquela manifestação. Desligados do traço corporativo que une alguns policiais, inclusive um que leva no braço um distintivo de luto, eles se despem do discurso institucional: “Não temos nem opinião nem vontade. São ordens! — Se eu mandasse, era o tenente que eu pisava! — Minha mulher é operária...” (GALVÃO, 2006, p. 113).

O dístico coerção capitalista e consentimento operário é desconstruído na medida em que oposições políticas se disseminam na narrativa. Os burburinhos e as pautas das reuniões atualizam a discussão de temas como maternidade e moradia a partir dos anseios das operárias:

Uma operariazinha envelhecida grita: — Minha mãe está morrendo! Ganho 50 mil-réis por mês. O senhorio me tirou tudo na saída da oficina. Não tenho dinheiro para remédio. Nem para comer (GALVÃO, 2006, p. 33).

Patrícia Galvão também analisa o imbricado entrelaçamento entre ética burguesa e o papel dos trabalhadores no processo de transformação do mundo capitalista. É através das cenas que envolvem Eleonora, ex-estudante da Escola Normal do Brás, e Alfredo, um rico intelectual marxista, habitante do Hotel Esplanada, que a narradora evidencia na moralidade burguesa, nos conflitos ideológicos, movimentos de cooptação e de militância. Não obstante o tom pedagógico, apologético da proletarização do burguês Alfredo, é perceptível no romance o alerta ou uma espécie de denúncia de que o Partido só aceita sujeitos de concordâncias. O fato de Alfredo Rocha se alinhar ao trotskismo compromete sua permanência no Partido e seu envolvimento com a engajada Otávia. Antes de tomar a expulsão de Alfredo a partir de seu viés e dimensão didática, reporto-me à história da escritura de *Parque industrial*. Não seria a construção do personagem

Alfredo uma condensação dos registros de arbitrariedades do Partido experimentadas pela própria escritora, ou, como interpreta o brasilianista Kenneth David Jackson, o avatar de Oswald de Andrade, o burguês oscilante?

A dimensão trágica do último capítulo de *Parque industrial*, chamado RESERVA INDUSTRIAL, não encobre a tópica da filiação política, um dos eixos estruturadores da narrativa, mas faz emergir rastros de sentido que, se não revelam algo da impotência da fé comunista, exploram a desilusão e a angústia advindas de uma sociedade em fundação e constante atração pelos domínios patriarcais e capitalistas. Esse mundo acochado pela catástrofe estaria mais do que entrevisto, personificado nos meandros da personagem Corina:

Nunca mais trabalhara. Quando tem fome abre as pernas para os machos. Saíra da cadeia. Quisera fazer vida nova. Procurara um emprego de criada no Diário Popular. Está pronta a fazer qualquer serviço por qualquer preço. Fora sempre repelida. Entregara-se de novo (GALVÃO, 2006, p. 118).

Nas impressões daquela cidade agitada, surgem representações em que o aspecto movimentado, cheio de vigor e de batalhas se esvai gradativamente, e a cor cinza de São Paulo intumesce ainda mais o centro urbano só agora da fome e frio dos pobres. A imagística de São Paulo em *Parque industrial* forja uma iconografia ambivalente que entrecruza opressão, resistência, afetos, ressaltando a corporeidade e as tramas subjetivas de uma cidade moderna. Para se chegar de fato a

Parque industrial, é preciso atravessar uma espessa camada de fumaça historiográfica que o separa dos leitores. Não falo da tessitura fisiológica de São Paulo e suas mazelas advindas da industrialização, falo dos rótulos de panfleto político, que o coloca nas prateleiras positivistas dos romances representantes de escolas e tendências, deixando escapar suas contemporâneas problematizações político-subjetivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil de 1914-1940*. Tradução: Lólio Oliveira. São Paulo, Edusp, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. 36ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.

FURLANI, Lucia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo. *Fotobiografia de Patrícia Galvão*. Santos: Unisanta; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LOPEZ; MOTA. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: SENAC, 2008.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

RAGO, Margareth. “Trabalho Feminino e Sexualidade”. In: DEL PRIORE Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (coord.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

RISÉRIO, Antônio. *Pagu: vida-obra, obra-vida, vida*. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Submissão: 17/07/2017

Aceite: 28/09/2017

**A TOMADA DE CONSCIÊNCIA EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*:
UMA PERSPECTIVA DO FEMINISMO EXISTENCIALISTA**

**THE AWARENESS IN *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*:
A PERSPECTIVE THE OF EXISTENTIALIST FEMINISM**

*Ludmilla Carvalho Fonseca*¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137529

RESUMO: A proposta deste artigo é investigar a tomada de consciência em *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, como uma perspectiva do feminismo existencialista na literatura clariceana. O principal objetivo é demonstrar que o feminismo existencialista presente na obra em questão está vinculado ao fenômeno da tomada de consciência vivida pela personagem G.H.

ABSTRACT: The purpose of this article is to investigate the awareness in *A Paixão Segundo G. H.*, by Clarice Lispector, as a perspective of existentialist feminism in the literature of Clarice Lispector. The main objective is to demonstrate that the existentialist feminism present in the work in question is linked to the phenomenon of the awareness experienced by the character G.H.

PALAVRAS-CHAVE: Tomada de consciência; Clarice Lispector; Feminismo existencialista.

KEYWORDS: Awareness; Clarice Lispector; Existentialist feminism.

¹ Doutoranda pela UNESP/FAPESP, com a pesquisa *Estilhaços de paixão e beleza: a tomada de consciência em A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, e *Les belles images* (1966), de Simone de Beauvoir.

ROMANCE PSICOLÓGICO E LITERATURA EXISTENCIALISTA EM CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik, na Ucrânia, em 1926 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1977. A autora publicou diversos gêneros, sendo eles: romances, uma novela, contos, literatura infantil, crônicas, correspondências, entrevistas e artigos de jornais. Dentre as principais obras é importante destacar *Perto do Coração Selvagem* (1944); *O Lustre* (1946); *A Cidade Sitiada* (1949); *Laços de Família* (1960); *A Maçã no Escuro* (1961); *A Paixão Segundo G. H.* (1964); *A Legião Estrangeira* (1964); *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969); *Felicidade Clandestina* (1971); e *A Hora da Estrela* (1977). Ela pertence à terceira fase do movimento modernista e compõe o rol de escritores que desenvolveram prosa intimista.

Segundo Alfredo Bosi (2006), desde que Clarice publicou *Perto do Coração Selvagem*, em 1944, a crítica literária já apontava que seu romance estava em harmonia com a técnica de James Joyce, Virgínia Woolf e Faulkner. A autora apresenta um processo de amadurecimento na técnica de narrar, que percorre desde sua primeira obra até seus dois últimos romances. Conforme aponta Bosi (2006),

Clarice Lispector se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar que, na sua manifesta heterodoxia,

lembra o modelo batizado por Umberto Eco de “opera aberta”. Modelo que já aparece, material e semanticamente, nos últimos romances, A Paixão Segundo G. H. e Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres (BOSI, 2006, p. 452).

Além da perspectiva da obra aberta, relacionada à proposição dada por Umberto Eco (1971), em *A Paixão Segundo G.H.*, cujo foco narrativo é narrador-personagem, encontra-se uma profusão de elementos literários que caracterizam a narrativa intimista, como a metáfora insólita, o fluxo de consciência e a ruptura com o enredo factual. Além disso, o romance está dotado de outros elementos como digressão, discurso indireto livre e monólogo interior. Todos esses elementos que caracterizam este tipo de romance, denominado por Erich Auerbach (2013) de romance psicológico, são discutidos por ele quando analisa *To The Lighthouse*, de Virginia Woolf, e demais obras.

Segundo o autor alemão, o romance psicológico irá inaugurar profundas mudanças no plano narrativo. Marcel Proust foi o primeiro a trabalhar as representações da consciência desprendidas da presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas, de “forma coerente, e toda sua forma de proceder está atada ao reencontro da realidade perdida na memória, liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual” (AUERBACH, 2013, p. 487 - 488).

Uma outra questão levantada por Auerbach (2013) é a relação entre processo externo e processo interno. No caso do romance de Clarice, quando G.H. se depara com a barata,

que é um elemento exterior insignificante, este passa a causar uma série de reflexões existenciais na protagonista (processo interno), conduzindo-a à tomada de consciência. Neste caso, tomando como base Ricardo Iannace (2001), além da perspectiva psicológica, a literatura de Clarice Lispector também é marcada pelo existencialismo e pelas perspectivas fenomenológicas, bem como pela abordagem feminista.

Susana Bornéo Funck (2016), ao analisar o romance, dá enfoque à transformação existencial da personagem, que tem início com a revelação, ao deparar-se com

[...] a barata “imemorial” que G.H esmaga ao fechar a porta do armário [incorporando] o contraste entre vida e morte, passado e presente, desencadeando um processo de estranhamento que a leva perder suas coordenadas históricas e sociais, e penetrar no que ela percebe como “a mais primária vida divina, [...] um inferno de vida crua” (p. 60). Em estado natural – “na bruta e crua glória da natureza” (p. 64) – não há linguagem ou lógica para guiá-la (FUNCK, 2016, p. 400).

Toda a contribuição que Auerbach (2013) traz para a teorização da literatura psicológica demonstra que ela é um reflexo da realidade, espelho da realidade autêntica objetiva através de impressões subjetivas das personagens, ou seja, é uma representação da condição humana.

Hélène Cixous (1962), ao estabelecer uma relação entre Clarice Lispector e a personagem G.H. no seu ensaio *Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispec-*

tor – A Paixão segundo C.L., aproxima ambas, conduzindo ao entendimento de uma produção literária marcada por traços autobiográficos ao compor a personagem de *A Paixão Segundo G.H.* Nesse caso, G.H. e Clarice, aos olhos de Cixous, são a mesma mulher, e, portanto, delas partem da desconstrução de valores, como verdade, beleza, paixão... “Porque na escola de Clarice aprendemos a mais bela das lições: a lição da feiura” (CIXOUS, 1962, 21).

Há o risco-Clarice. Clarisco: através do horrível até a Alegria. Pois Clarice tem o terrível esplendor de ousar o real, que não é belo, que não é organizado, de ousar o vivo, que não é simbolizado, que não é pessoal, de ser no cerne do é que é sem mim, de escrever ao correr dos signos, sem história. Ousa, quer, o clichê, o pobre, o ínfimo, o efêmero, de cada instante. Não tem medo, quer verdade, vida, que não tem sentido; a infinita resistência do que está vivo. Só tem medo de ter medo. Vai. Não se protege. Se perde. Protege-se apenas da mentira (CIXOUS, 1962, p. 21 – 22).

Benedito Nunes (1995) trata do processo de desconstrução e reconstrução da individualidade da personagem G.H., destacando a densidade das experiências subjetivas presentes nessa obra. Esse momento de contestação da realidade interior, que demanda mudança de curso na vida de G.H., é o que busca-se definir enquanto tomada de consciência.

G.H. passa por um processo de conversão radical. A experiência do sacrifício de sua identidade pessoal impõe-lhe a dolorosa sabedoria da renúncia, traduzida numa atitude negativa de despersonalização ou “deseroização”. [...] Além de dolorosa, essa sabedoria é paradoxal, pois que a perda de G.H. transformar-se-á em ganho. Pela negação de si mesma, ela alcançará sua verdadeira e própria realidade (NUNES, 1995, p. 59 – 60).

Essa situação de perturbação das condições subjetivas promove uma transformação no interior da protagonista, constituindo a tomada de consciência, ao que Nunes (1995) associa à metáfora da travessia do deserto.

No entanto, a personagem, que retorna ao mundo, é e não é mais a mesma que fora quando dele foi apartada. Sua experiência negativa terá sido um processo de transformação interior, consumada, como o dos ascetas, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno. Essa trajetória, que sintetiza a linha da ação de PSGH, acompanha, de muito perto, a via mística, reproduzindo-lhe as imagens típicas de deslocamento espacial (saída/entrada), a tópica do deserto (aridez, secura, solidão, silêncio) e a contraditória visão do inefável (realidade primária, núcleo, nada, glória). Ao sair de seu mundo, G.H. entra noutro de absoluta solidão [...]. É “a larga vida do silêncio”, interior e exterior, silêncio compacto que tem a amplidão e a aridez de um deserto (NUNES, 1995, p. 66).

HÁPAX EXISTENCIAL, EPIFANIA E TOMADA DE CONSCIÊNCIA EM G.H.

A Paixão Segundo G.H. (LISPECTOR, 2014), romance publicado em 1964, se desenvolve em torno da personagem que é apenas identificada pelas iniciais G.H.

Oculto-se em G.H., sob aparência de uma vida tranquila, independente, mundana, estável, situada no topo da hierarquia social [...], uma vida secreta que ela conhece apenas de relance e que lhe vai ser revelada no momento do confronto (NUNES, 1995, p. 60).

Este momento é caracterizado pelo incidente em que G.H. se depara com uma barata, no quarto da empregada, que havia sido demitida, e que irá gerar em si profundas reflexões existenciais, ocasião que marca a tomada de consciência no romance.

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. [...] Era isso – era isso então. É que eu olhava a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas (LISPECTOR, 2014, p. 57).

A tomada de consciência permeia a literatura clariceana e recebe destaque ao longo da narrativa protagonizada por G.H., na qual a escritora se utiliza da perspectiva existencialista feminista para conduzir rupturas na superficial condição existencial da vida cotidiana da personagem.

Ao longo da narrativa, esse suposto equilíbrio, sustentado por valores de classe, se depara com uma situação de profunda reflexão, e são, por sua vez, estilhaçados na medida em que a protagonista passa a contestar seu destino, jogando por terra todos aqueles valores morais e estéticos transmitidos pela sociedade dominante.

A tomada de consciência vivenciada por G.H. passa a se manifestar mais claramente na obra a partir do momento em que a protagonista sofre o hápax existencial², momento em que a personagem depara-se com uma barata no quarto da empregada. Diante desse evento, a seu ver, escatológico, que inicialmente gera repulsa e atordoia sua consciência de mulher branca e financeiramente privilegiada, a personagem começa a refletir sobre a condição existencial de ser mulher. Ao longo da narrativa, desenvolve-se um monólogo intimista de caráter feminista existencial.

Pode-se compreender a tomada de consciência como um processo no qual a mulher passa a contestar seu destino. Esse processo tem início com o fenômeno do hápax. Em *A Arte de Ter Prazer*, obra em que Onfray (1999) introduz a reflexão sobre os hápax existenciais, este argumenta que eles são

2 Segundo Michel Onfray (1995, p. 206), “os hápax [existenciais] são experiências que ocorrem apenas uma vez, mas que determinam toda uma existência no indivíduo.”

experiências radicais e fundadoras ao longo das quais do corpo surgem iluminações, êxtases, visões que geram revelações e conversões que se configuram em concepções do mundo coerentes e estruturadas.

A tensão habita a carne longamente. O corpo é um estranho lugar em que circulam influxos e intuições, energias e forças. Às vezes, a resolução dos conflitos, dos enigmas, as soluções para conjurar sombras e confusões aparecem num momento de excepcional densidade que cinde a existência e inaugura uma perspectiva rica de todas as potencialidades. [...] A razão só produz ordem quando o corpo fornece o material. Os que conhecem o homem neuronal certamente diriam de que modo uma singularidade filosófica é, talvez, antes de tudo um corpo excêntrico, uma carne que delira (ONFRAY, 1999, p. 29 – 30).

No caso de G.H., o que estimula o impulso contestatório da situação de angústia por ela vivida é justamente a manifestação equivalente dos fenômenos: hápax existencial e tomada de consciência. Na narrativa, ocorrem a revelação e o processo de conversão que vai habitar seu corpo e culminar na tomada de consciência, como um fenômeno mais complexo que excede o evento epifânico do hápax existencial. Manifestam-se então, radicais experiências que fundam iluminações e tensões, abrindo possibilidades para novas visões de mundo, estimulando a resolução de crises existenciais, criando singularidades.

Por sua vez, esse momento perturbador da situação de aparente equilíbrio, inaugura a tomada de consciência, momento que decorre do hápax existencial como estímulo inicial

do processo maior que vai generalizar na transformação da consciência, promovendo a reflexão existencial de caráter feminista, que vai suceder o passado convencional, superficial e moralizante da personagem G.H.

A tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. E eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgíaco de mim mesma. Eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um Rei da alegria. Eu era agora pior do que eu mesma! (LISPECTOR, 2014, p. 136).

Esse momento, durante o processo de contestação da realidade, seja intersubjetiva ou social, moral ou existencial, baseada em uma existência superficial, conduz à mudança de curso na vida da personagem, compondo a tomada de consciência.

Ao longo das narrativas clariceanas, segundo demonstra Olga de Sá (2000), decorrem esses eventos que causam transformações profundas nas consciências das personagens, “o que Affonso Romano considera ponto central de seu trabalho – a escritura de Clarice Lispector como epifania³” (SÁ, 2000, p. 167).

3 “O termo epifania vem do grego *epi* = sobre e *phaino* = aparecer, brilhar; *epipháneia* significa manifestação, aparição” (SÁ, 2000, p. 168). De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1973, p. 187), epifania é o “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação.”

Assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias da beleza e visão, existe também uma outra, de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio; os seios flácidos da tia que a acolhem depois da morte do pai, o professor hipocôndrico rodeado de chinelos e remédios, o marido Otávio fraco e incapaz de agredir a vida, a barata, massa informe de matéria viva (SÁ, 2000, p. 200).

Além da epifania – fenômeno que se aproxima do hápax existencial – presente em *A Paixão Segundo G.H.*, é de suma importância compreender que esses eventos (epifania e hápax) promovem, na narrativa, o mergulho da protagonista no processo de tomada de consciência, a reflexão existencial feminista que perdura ao longo de toda a obra. Dessa forma, é importante salientar que o processo de tomada de consciência em G.H. engloba desde a sua origem (hápax existencial ou epifania), o decorrer desse processo, momento em que a personagem modifica seu modo de pensar e passa a contestar a condição social na qual está inserida, bem como, a condição existencial feminina.

Com essa obra, Clarice demonstra um novo significado para esses termos que, no romance, adquire caráter filosófico, distanciando-se de suas acepções superficiais. Partindo do conceito de paixão, noção que de um modo geral foi posta para forjar o ser mulher pela interpretação falocêntrica⁴,

⁴ Segundo Judith Butler (2015, p. 36), “ao invés de um gesto linguístico autolimitativo que garanta a alteridade ou a diferença das mulheres, o falocentrismo oferece um nome para eclipsar o feminino e tomar seu lugar.”. Irigaray “denuncia a dialética do Mesmo e do Outro como um falso binário, a ilusão de uma diferença simétrica que con-

esse romance apresenta a tomada de consciência por uma perspectiva ampla, abarcando todo o processo de ruptura da condição de dominação em que a mulher está submetida, resultando nos estilhaços dessas representações formatadoras.

A Paixão Segundo G.H. conduz a leitora por diversos caminhos convergentes: os recursos narrativos que estimulam a reflexão existencial, o caráter ideológico que porta a obra ao abordar temas vinculados à autodeterminação de ser mulher, e a maneira como ocorre o processo de tomada de consciência da personagem como perspectiva do feminismo existencialista na narrativa ficcional. Estes recursos possibilitam a reflexão, e garantem o questionamento do patriarcado, fazendo com que o romance funcione como um instrumento que estimule a mulher a refazer seus caminhos e lutar pela liberdade.

OS FUNDAMENTOS DA TOMADA DE CONSCIÊNCIA E O FEMINISMO EXISTENCIALISTA

Simone de Beauvoir (2009), em *O Segundo Sexo*, demonstra o processo de passividade no qual a mulher está inserida, sendo produto da dominação masculina⁵. Segundo a autora,

solidaria a economia metafísica do falocentrismo, a economia do mesmo. Em seu ponto de vista, tanto o Outro como o Mesmo são marcados como masculinos; o Outro é apenas uma elaboração negativa do sujeito masculino, com o resultado de que o sexo feminino é irrepresentável – ou seja, é o sexo que, nessa economia significativa, não o é. Mas não o é também no sentido de que escapa à significação unívoca característica do Simbólico, e de que não é uma identidade substantiva, mas sempre e somente uma relação indeterminada de diferença na economia que o representa como ausente.” (BUTLER, 2015, p. 180 – 181).

5 “[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou,

Enquanto o conformismo é para o homem muito natural – o costume tendo sido estruturado de acordo com suas necessidades de indivíduo autônomo e ativo – será necessário que a mulher, que é também sujeito, atividade, se dissolva em um mundo que a destinou à passividade. É uma servidão ainda mais pesada porque as mulheres, confinadas na esfera feminina, lhe hipertrofiaram a importância. [...] A partir do momento em que se livra de um código estabelecido, o indivíduo torna-se um revoltado (BEAUVOIR, 2009, p. 883).

Nesse contexto de transformação da personagem G.H., que rompe com as superfícies cristalizadas ao mergulhar no estágio de tomada de consciência, tornando-se outra mulher, faz-se necessário destacar brevemente como é entendido esse conceito.

Tomando como sustentação o trabalho de Armelle Chanel Balas (1998) e a discussão conceitual que ela promove com base na reflexão sobre tomada de consciência formulada por Piaget, é possível verificar a hipótese de que existem vários graus de consciência.

Jean Piaget cria a hipótese da existência de vários “graus” de consciência por três razões. A primeira é a presença de “compromisso” entre o sucesso pre-

em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado de uma língua (ou de uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou de uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente simbolicamente é essa propriedade corporal inteiramente arbitrária e não predicativa que é a cor da pele.” (BOURDIEU, 2012, p. 7 – 8).

coce e os primeiros erros da tomada de consciência (lançar do fundo). A segunda é que é duvidoso que uma ação bem sucedida seja completamente inconsciente. A terceira é que se a conceitualização é um processo, então seu grau de consciência deve variar. A construção do conhecimento também progride do conhecimento momentâneo (por exemplo, a hora vista, mas não registrada) – quer dizer, uma consciência fugaz sem integração conceitual ou representativa, em direção a uma consciência cada vez mais estável e cada vez mais ampla. A “tomada de consciência” é o processo de conceitualização, reconstruindo depois ultrapassando (por semiotização e representação) o que foi adquirido em esquemas de ação. Não existe diferença de natureza entre a tomada de consciência da ação própria e a tomada de consciência das sequências exteriores ao sujeito, todas as duas comportam uma elaboração gradual de noções a partir de um dado, que consiste em aspetos materiais da ação executada pelo sujeito ou pelas ações que se efetuam entre os objetos.⁶ (BALAS, 1998, p. 33 – tradução nossa)

6 Jean Piaget fait l'hypothèse de l'existence de plusieurs “degrés” de conscience, et ceci pour trois raisons. La première est la présence de “compromis” entre la réussite précoce et les débuts erronés de la prise de conscience (lancer de la fronde). La seconde est qu'il est douteux qu'une action qui réussit soit complètement inconsciente. La troisième est que si la conceptualisation est un processus, alors son degré de conscience doit varier. La construction de la connaissance va ainsi progresser de la conscience momentanée (par exemple, l'heure vue mais non enregistrée) - c'est à dire une conscience fugace sans intégration conceptuelle ou représentative, vers une conscience de plus en plus stable et de plus en plus large. La “prise de conscience” est le processus de conceptualisation reconstruisant puis dépassant (par sémiotisation et représentation) ce qui était acquis en schèmes d'action. Il n'y a donc pas de différence de nature entre la prise de conscience de l'action propre et la prise de connaissance des séquences extérieures au sujet, toutes deux comportant une élaboration graduelle de notions à partir d'un donné, que celui-ci consiste en aspects matériels de l'action exécutée par le sujet ou des actions s'effectuant entre les objets (BALAS, 1998, p. 33).

Este fenômeno é visto como um processo, não como um dado momentâneo, ao contrário do hápax e da epifania. Nessa interpretação, entende-se que o conhecimento passa da percepção imediata para uma apreensão mais ampla, complexa e profunda. A tomada de consciência da ação própria está interligada à tomada de consciência das sequências exteriores ao sujeito.

Tomando como base essa assertiva, pode ser feita uma reflexão sobre o papel da mulher que, inserida no contexto de uma sociedade patriarcal, adquire consciência da sua condição existencial de ser mulher nesse mundo dominado pelo androcentrismo, rompendo com a dominação masculina e tomando consciência de si enquanto sujeito e consciência do mundo no qual ela está imersa.

Refletindo sobre si e sobre seu papel na sociedade, ela não se vê fora dessa realidade. Quando a mulher reconhece que está sendo subjugada, quando não consegue exercer sua liberdade plena dentro de uma sociedade machista, poderá buscar transformar a situação de opressão na qual está inserida. O ser-mulher e a sociedade não se separam, eles são um amálgama. Ela é um sujeito que quer mudar o próprio sujeito e quer mudar o objeto. Nesse caso, há uma relação entre sujeito-sujeito e sujeito-sociedade.

Quando ela toma consciência de si, engaja-se na luta pela libertação das estruturas repressoras. A partir daí, não é possível conviver somente com a consciência individual, porque, dessa forma, ela percebe que há um abismo entre o sujeito e a sociedade.

Já no caso de Jean-Paul Sartre (2007), em *O Ser e o Nada*, este elabora sua teoria existencialista, baseando-se na produção da consciência como modelo de explicação da relação entre o ser e o objeto, submetendo esse trânsito à questão da faticidade. Na sua compreensão, a tomada de consciência jamais é consciência pura do instante, pois ela é sempre parte de um empreendimento ou um processo de construção.

Na verdade, como vimos, tomar consciência (de) si jamais significa tomar consciência do instante, pois o instante é apenas uma “visão do espírito”, e, ainda que existisse, uma consciência que se captasse no instante já não capitaria nada. Só posso tomar consciência de mim enquanto tal homem em particular comprometido em tal ou qual empreendimento, contando antecipadamente com tal ou qual êxito, re- ceando tal ou qual resultado, e, pelo conjunto des- sas antecipações, esboçando na íntegra sua figura (SARTRE, 2007, p. 570).

Para Beauvoir (2009), a tomada de consciência está ligada ao rompimento com as convenções sociais que incluem o modelo de sociedade instaurado nos privilégios patriarcais. Em sua interpretação social, a escritora e filósofa demonstra que o patriar- cado está presente em toda sociedade em virtude deste ter sido estabelecido através da tomada de consciência do homem, que não possibilita que a mulher tome consciência autônoma de si e da realidade, submetendo-a às suas convenções de dominação.

E é por isso que toda sociedade tende para uma forma patriarcal quando sua evolução conduz o homem a tomar consciência de si e a impor sua vontade. Mas é importante sublinhar que, mesmo nas épocas em que ainda se sentia confundido ante os mistérios da Vida, da Natureza, da Mulher, nunca abdicou de seu poder; quando, assustado ante a perigosa magia da mulher, ele a põe como o essencial, é ele quem a põe e assim se realiza como o essencial nessa alienação em que consente; apesar das fecundas virtudes que a penetram, o homem permanece o senhor, como é o senhor da terra fértil; ela destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna (BEAUVOIR, 2009, p. 112 – 113).

No caso da narrativa *A paixão segundo G.H.*, tomar consciência é um ponto crucial no decorrer da resolução dos conflitos existenciais da personagem. E diante desse processo de ruptura com a realidade que a sufoca, resta à personagem reconstruir seu caminho, desfazendo os conceitos preconcebidos por uma sociedade burguesa, quebrando essa ordem, deixando em pedaços esses valores.

A paixão segundo G.H. é um texto que aborda a tortuosa caminhada de construção do eu. Essa caminhada é metaforizada, num momento da narrativa, por um túnel, que a personagem diz não saber se vai atravessar. Ela discute a vontade de sair viva do túnel, não apenas viva como a barata, mas organizadamente viva como uma pessoa. Viva, procurando resgatar sua essência, e buscando abandonar as marcas de uma existência superficial.

No decorrer da narrativa, vimos a personagem atravessar o temido túnel, elaborando um discurso de desconstrução de conceitos e verdades repletas de valores, como: o humano, o amor, a esperança, o Deus, o artificial e o essencial, o vazio, o prazer, dentre outros.

Ela passa pelo processo de tomada de consciência, rompe com os padrões, e destitui os elementos que aprisionam a mulher aos códigos da dominação masculina. Devido à ruptura com o caráter banal e superficial do modo de vida angustiante que a protagonista estava inserida, a tomada de consciência provoca a ressignificação de sua condição existencial. Esta ganha profundidade e conteúdo no desfecho do romance quando G.H. passa a associar autodeterminação e transformação da consciência à liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, J. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CHANEL BALAS, A. *La prise de conscience de sa maniere d'apprendre. De la métacognition implicite à la métacognition explicite. Docteur en Science de l'éducation (thèse de doctorat)*. Université Grenoble II. Pierre Mendes-France U.F.R. Sciences de l'Homme et de la Société Département Sciences de l'Éducation. Saint-Martin-d'Hères, 1998, 325 p.

CIXOUS, H. *Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A Paixão segundo C. L. Revista Tempo Brasileiro*, vol. 1, nº 1, trimestral. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962, p. 9 – 24.

ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FUNCK, S. B. *Crítica literária feminista. Uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.

IANNACE, R. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

NUNES, B. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

ONFRAY, M. *A arte de ter prazer. Por um materialismo hedonista*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ONFRAY, M. *A escultura de si. A moral estética*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SARTRE, J.-P. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

Submissão: 30/08/2017

Aceite: 26/10/2017

**ENTRE A PERSISTÊNCIA NA TRADIÇÃO
E A ACEITAÇÃO DA MODERNIDADE:
O LUGAR DA MULHER MOÇAMBICANA EM CONTOS
DE ANÍBAL ALELUIA E MIA COUTO**

**BETWEEN PERSISTENCE IN TRADITION
AND THE ACCEPTANCE OF MODERNITY:
THE PLACE OF THE MOZAMBICAN WOMAN
IN ANÍBAL ALELUIA AND MIA COUTO *SHORT STORIES***

Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137531

RESUMO: A partir de contos de Mia Couto e Aníbal Aleluia, o artigo discute o protagonismo das mulheres na preservação de elementos da ancestralidade moçambicana. Parte-se da hipótese de que há uma relação dual entre a mulher e a chuva, de modo que o elemento pluvial simboliza uma resignificação da tradição, resultando em libertação cultural. Nessa perspectiva, a mulher assume a função de intérprete da natureza e torna-se símbolo de resistência ao ideal de modernidade implantado pelo colonialismo europeu.

ABSTRACT: From short stories of Mia Couto and Aníbal Aleluia, the article discusses the role of women in preserving elements of Mozambican ancestry. It starts from the hypothesis that there is a dual relation between the woman and the rain, so that the rain element symbolizes a re-signification of the tradition, resulting in cultural liberation. From this perspective, women assume the role of interpreter of nature and become a symbol of resistance to the ideal of modernity implanted by European colonialism.

¹ Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Unidade Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Campina Grande e Pós-doutoranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba.

PALAVRAS-CHAVES: mulher, tradição, resistência, Moçambique.

KEYWORDS: woman, tradition, resistance, Mozambique.

No contexto da literatura produzida em Moçambique, geralmente a mulher é colocada em situação de inferioridade. Essa condição reforça a hierarquia fundante da sociedade moçambicana, que, herdeira da imposição colonialista, desenvolve uma política de assimilação que tentou apagar as marcas e tradições culturais locais, inclusive a atuação feminina na preservação desses valores.

Situar a participação das mulheres como agentes que persistem em preservar a tradição moçambicana em contos de Aníbal Aleluia e Mia Couto exige uma revisão acerca de alguns apontamentos críticos do pós-colonialismo. Nesse campo de estudo, comumente, o que se põe em evidência é o modo de representação europeia a respeito do sujeito autóctone que povoa as colônias e a consequente construção de um sujeito colonial.

O termo pós-colonial, em sua acepção cronológica, corresponde ao período pós-independência das colônias e, até certo ponto, contribui para desmistificar a hegemonia do pensamento eurocêntrico em relação aos países africanos. Como resultado do encontro entre o europeu e os colonos, vários conflitos desabrocharam a partir da violência imposta aos povos colonizados (considerados pelo colonizador como inferiores, selvagens e aculturados) e da imposição da cultura ao colonizado, contribuindo para o acirramento do racismo e da exclusão sociocultural. Sob um ponto de vista histórico, o

fim do regime colonialista não significou absolutamente a independência dos países periféricos, visto que novos conflitos internos se encarregavam de demarcar a heterogeneidade de referências que marcam a experiência pós-colonial. A esse respeito, Schimdt defende que o conceito pós-colonial amplia o entendimento das relações entre ex-colônia e metrópole e passa a

[...] significar uma ampla gama de experiências políticas, culturais, e subjetivas, que se deslocam no tempo (pré e pós-colonial) e se situam em diferentes lugares. Há hoje uma pluralidade muito heterogênea de posições subjetivas, lugares geográficos, ponto de vista teóricos e políticos e empreendimentos críticos a partir dos quais o pós-colonial pode ser pensado (SCHIMDT . 2011. p. 137).

Desse modo, enquanto corrente crítica, o pós-colonialismo não se restringe a um momento histórico específico para identificar o período imediatamente após a descolonização, mas como um projeto estético que se propõe a

[...] explorar aquelas patologias sociais – perda de sentido, condições de anomia – que já não simplesmente se aglutinam à volta do antagonismo de classe, [mas sim] fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas. [...] Como modo de análise, ela (a perspectiva pós-colonial) tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou nativistas que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição.

A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força um reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas (BHABHA. 2007, p.239-242).

Stuart Hall (2003) defende que nos estudos pós-coloniais deve-se considerar o contexto do passado colonial de cada nação, visto que as condições de colonização e independência são singulares. Esses estudos promovem uma releitura da “colonização como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou global das grandes narrativas imperiais do passado, centrada na nação” (HALL, 2003, p.109). De acordo com o autor, para se compreender o processo de colonização, na atualidade, deve-se considerar as relações verticais de poder estabelecidas entre colonizador e colonizado, sempre deslocadas e descentradas da cultura local. Considera, ainda, que na relação colonização e hegemonia imperial, tanto os espaços centrais (metrópoles) quanto os periféricos (colônias), constituem cenários hibridizados e regiões diaspóricas em relação às suas supostas culturas de origem. Essa linha de interpretação, por desconsiderar uma visão uniforme para o processo de colonização, também permite compreender que não se pode afirmar a existência de um sujeito pós-colonial único, visto que nas marcas identitárias desse sujeito encontram-se elementos da cultura de seus ancestrais

(história, língua, tradição, gênero, etnia) que assimilaram aspectos da cultura do colonizador.

Fanon (2008) defende que no processo de assimilação, há uma alteração da personalidade do sujeito colonizado quando este nega (deliberada ou forçosamente) as suas raízes, gerando um complexo de inferioridade, materializado na linguagem e no comportamento social. Segundo ele,

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (FANON, 2008, p.34)

No que tange a relação entre europeu e africano, cria-se uma visão maniqueísta do mundo, onde o branco e o negro representam dois polos antagônicos, o que leva o colonizado a romper com seus valores culturais, considerados bilateralmente inferiores, por ele e pelo opressor, para se ajustar à cultura deste.

Numa rápida incursão histórica desse processo, convém ponderar que o século XX representou para os países africanos de língua portuguesa um período de grandes transformações econômicas e sociais. No meio cultural, a independência das ex-colônias possibilitou o desenvolvimento das literaturas nacionais, cujas origens remontam à época do

colonialismo. Até o século XIX, imperava o discurso que só pelo processo de assimilação dos valores europeus, o africano teria condições de produzir literatura. De acordo com Fanon (2005), a desvalorização dos sujeitos africanos e de sua história tinha a intencionalidade de apagamento histórico e cultural. Conforme argumenta,

[...] o colonialismo não se contenta com impor a sua lei ao presente e ao futuro do dominado. O colonialismo não se contenta com encerrar o povo nas suas redes, com esvaziar a cabeça do colonizado de qualquer forma e de qualquer conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, e aniquila-o. Essa empresa de desvalorização da história anterior à colonização assume hoje o seu significado dialético. (FANON, 2005: p. 244, grifo nosso)

No campo literário, um dos aspectos dialéticos que merece destaque é a condição linguística da construção textual da produção literária, forjada na língua do colonizador. Essa inscrição trouxe, pelo menos, duas implicações culturais, a saber: revela uma atitude de exploração do outro, de apagamento da cultura local, culminando em assimilação; e projeta um discurso de resistência em que os descolonizados, sem abandonar a língua imposta, assumem uma postura política e passam a escrever sobre si, contribuindo para a construção de uma identidade.

A busca pela demarcação de uma identidade é muito presente nas literaturas africanas de língua portuguesa. Muito antes das manifestações literárias escritas, os *grióts*, portando-se como um arquivo vivo cultural de seu povo, já se encarregavam de difundir imagens e valores com vistas a transformá-los em memória coletiva. Para perpetuar essa cultura, a encenação ritualística se fazia necessária e, por vezes, assumia o *status* de cerimonial religioso. Na literatura escrita, a tradição é, comumente, uma resistência contra a assimilação colonial, de modo que os escritores adequam as experiências ancestrais aos seus ideais de pertencimento, preservando-lhes a originalidade.

Aníbal Aleluia e Mia Couto, respectivamente, nos contos “Mbelele” e “Chuva, a abensonhada” valem-se de elementos da tradição para compor a matéria textual de suas narrativas, apresentando a mulher como símbolo de resistência ao processo de apagamento cultural. Na sociedade moçambicana, os resíduos culturais do ocidente - oriundos de uma tradição judaico-cristã e associados aos rastros da cultura islâmica - inserem a mulher numa posição marginal. Neste sentido, a mulher torna-se, por vezes, oprimida, subjugada e silenciada. No caso da mulher negra, observa-se um duplo movimento de exclusão: uma por etnia e outra por gênero.

Em *A Confissão da Leoa*, de Mia Couto, por exemplo, os registros mnemônicos da personagem Mariamar trazem à discussão não só o confinamento social da mulher provocado pela colonização, mas, também, remonta a uma “[...] sociedade afro-arcaica, [em que] o mundo é apresentado como homogêneo, coerente, e as questões essenciais encontram resposta adequada nos mitos que devem ser escrupulosa-

mente respeitados” (AFONSO, 2004, p. 65). Na narrativa, a descrição de como era formada essa sociedade pode-se ler no excerto a seguir:

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava *Nungu*, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Nesse outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração. Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milénios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a definhar. (COUTO, 2012, p.15, grifos nosso e do autor)

Paulina Chiziane (2016), ao narrar a trajetória da mulher em Moçambique, não se limita apenas em descrever a desigualdade entre gêneros, a exemplo da opressão sexual sofrida pelas mulheres e as barreiras enfrentadas na busca de uma educação escolar igualitária, mas, também, enfatiza a importância dos rituais moçambicanos nos quais o corpo feminino atinge uma dimensão libertária, como se pode ler em:

*Em Moçambique, o povo tsonga celebra o mbelele quando a comunidade é afectada por uma grande seca. Antes de decidir a realização do magno ritual, os homens castigam as mulheres. Fazem preces para os deuses do pai e da mãe. Falham. Os reis e os sacerdotes fazem preces aos deuses do clã ou da tribo. Falham. Recorrem de novo à mulher porque reconhecem nela a fertilidade e a sobrevivência do mundo. No mbelele, elas correm nuas debaixo do sol abrasante revolvendo sepulturas, purificando a terra, gritando, cantando para que as nuvens escutem. **Só a nudez da mulher é que quebra o silêncio dos deuses e das nuvens porque ela é a mãe do universo** (CHIZIANE, 2016, p. 10, grifos em itálico da autora, grifos em negrito nossos).*

Alguns papéis atribuídos à mulher na narrativa moçambicana são os de mãe, pátria, serviçal, objeto de prazer e prostituta. Ao associar a imagem da mulher a essa diversidade de papéis, aparentemente passivos e demarcados por questões territoriais, de natureza histórica, geográfica ou cultural, é possível repensar um novo espaço para a nação. E nesta cosmogonia, o corpo da mulher, detentor de uma natureza procriadora e acolhedora, surge enquanto alegoria de uma nação que necessita da força vital de e para toda a população.

Nos contos escolhidos para análise, outra imagem importante para a valorização da tradição local é a chuva, que, considerando a carga semântica de sua materialidade fluída (fecundar a terra e abastecer os rios), assume uma perspectiva alegórica remetendo ao (re)nascimento da nação moçambicana. Como metáfora da fluidez dos seres, a chu-

va alude aos ritos de transformação que a mulher vivencia, saindo da condição de inferioridade para o de superioridade, tornando-se essencial para ressignificar a Nação. O elemento pluvial associado à figura feminina realiza, nas duas narrativas, um pano de fundo para a discussão de questões profundas, como o papel desempenhado pela mulher na preservação da tradição moçambicana, pouco praticada pelas gerações mais novas em virtude do processo de assimilação cultural europeu.

AS MULHERES FAZEM MBELELE: UMA ALEGORIA À QUEDA DO PODER COLONIAL

Em “Mbelele” (termo cuja etimologia remete a “rito propiciatório para ‘chamar’ a chuva”²), percebe-se, já a partir do título do conto, como Aníbal Aleluia busca valorizar o universo africano, sobretudo o de Moçambique, e seus rituais míticos. Buscando estabelecer uma ligação com o espaço ancestral, o conto, ao tratar das questões climáticas, discute questões sociais decorrentes da perda das tradições, da migração dos jovens para a cidade e problematiza o processo de assimilação cultural por parte do povo moçambicano à cultura do colonizador europeu.

A narrativa tem início com a descrição das consequências drásticas da seca que transformou o espaço em ermo, semeando descrença na população. Para mudar esse cenário, o povo deveria procurar meios para assumir o controle

² Conforme nota explicativa no Glossário constante em: ALELUIA, Aníbal. *Mbelele e outros contos*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.

da situação; a solução definitiva estaria em retornar para as experiências ancestrais no sentido de buscar entender a força mítica da religiosidade e cultura moçambicanas. A natureza torna-se, portanto, porta-voz da mensagem de mudanças sociais exigidas pelos ancestrais, conforme pode-se ler em:

As várzeas estavam limpas; o povo cansara-se mais uma vez, derribando plantas bravias, as charruas tinham sulcado a terra, revirando a resteva; as enxadas haviam pulverizado o folhiço. E tudo isto secara àquele sol de aço.

[....]

*‘Os nguluves estão zangados’ - dizia o povo, observando com tristeza o céu indiferente às suas queixas. **E todos procuravam descobrir que desacatos às vontades dos mortos se expiavam tão dolorosamente.** (ALELUIA, 1987, p. 10, grifos do autor e nosso)*

Ao longo do conto, percebe-se que a ausência de chuva representa, de forma alegórica, o poder colonial sobre Moçambique, obrigando a população a abandonar seus rituais e adotar os hábitos do colonizador. Aimé Césaire (2011) ao refletir acerca dos efeitos da crise econômica-social gerada nas colônias europeias em decorrência do processo de colonização, defende que a visão mercantilista da metrópole enfraqueceu (e em muitos lugares destruiu) os laços da tradição, trazendo desgraça e pobreza. A esse respeito, no contexto do conto, a fala do velho Mucindo, representante da força ancestral, é bastante esclarecedora:

[...]

- A culpa é dos moços, gente. Foram estragados pelos brancos. Não obedecem às leis velhas da raça. Não fazem a purificação anual da terra” - gritara Mucindo, a soba velho, apontando com a cana a planície queimada pelo sol. (ALELUIA, 1987, p. 10)

[...]

“Toilice, não pode chover hoje” - disse um assimilado que, numa repartição da Polona, estudava o vento e a chuva, o frio e as nuvens.

O velho Mucindo ergueu-se; [e disse]: Os livros estragaram-se. Há leis mais fortes do que as dos brancos. Há saber mais velho que o dos livros. O branco pode saber fazer charruas e adubos, carroças e tratores. Só o negro, porém, sabe chamar a chuva.

(ALELUIA, 1987, p. 11, grifo nosso)

A fala da segunda personagem do diálogo revela o processo de assimilação vivenciado pelo povo moçambicano. Mucindo, em contrapartida, ao mesmo tempo em que é vítima da situação de subalternidade, desempenha o papel de observador atento. No entanto, percebe-se que o seu discurso questiona as imposições do colonizador. E neste sentido, o soba corporifica a força mítica implícita no título do conto que, no dizer de Maria Fernanda Afonso (2004, p.181) remete à “resistência do africano a uma outra ordem fundada sobre a ciência e o saber técnico, criada e imposta pelo Ocidente, e à qual ele não mostra querer aceder.” E a este respeito, o conto de Aleluia permite uma reflexão sobre a situação de Moçambi-

que dentro do contexto do pós-colonialismo, em conformidade com o que defende Inocência Mata (2007, p. 39):

O pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflecte sobre sua própria condição periférica, tanto a nível estrutural como conjuntural. [...] o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como o prova a literatura que tem revelado e denunciado a interna-lização de outro no pós-independência.

Considerando que o livro em que o conto encontra-se inserido foi publicado em 1987, 12 anos após a independência política de Moçambique, em muitos momentos percebe-se certo tom de denúncia ao poder colonial. A ausência da chuva, por exemplo, não só faz referência a um fenômeno natural, característico da região, mas pode ser lida a permanência da ideologia política da antiga metrópole, interferindo no ciclo natural da chuva e, por conseguinte, atrasando o crescimento da nação. Em alguns momentos, o fato de não chover, que remete a aridez da terra, a esterilidade e a escassez de produção, pode ser interpretado como uma sugestão da força brutal do colonizador em suplantar a cultura do outro, como se pode ler em:

O próprio rio minguara, lentamente, fugindo da álea dos chorões que lhe delimitavam o leito, até se restringir a um fio sinuoso, humilde, gemebundo.

Seis colheitas antes, a fome visitara a região nas asas roxas dos acridios. O gafanhoto, em ondas maciças, limpava com sofreguidão as culturas vi-

ridentes e promissoras, deixando as machambas nuas, os galhos erectos em gesto de súplica, cruelmente fustigados pelo sol, como símbolos do espectro da fome.

O povo sofrera muito. (ALELUIA, 1987, p. 9, grifo nosso)

Em outros momentos, tem-se a sugestão do poder avassalador da metrópole, obrigando o nativo a desnudar-se culturalmente e assimilar a cultura do outro, como em:

E agora, antes que o povo se refizesse, chegara a seca, cruel e dura, levando a impotência aos braços vigorosos do povo, enxugando rios, queimando a terra, calcinando a bosta que estrumava as machambas.

[...]

Anos depois, o rio tufara com arrufos de soba pérfido, assoprando para as margens a sua baba cor de ocre, invadindo senzalas e machambas, submergindo gado e gente, levando a todos os lares a miséria e o luto, o desespero e as lágrimas. Toda Gaza fora, então, uma terra de desolação. Dir-se-ia estendidas sobre ela as asas do anjo mau do Apocalipse.

[...]

Cansados de sofrer, sobas e povo se reuniram em solene banja. Unanimemente acordaram na purificação da terra, olvidada, havia muitos anos, não obstante tantas desgraças seguidas. (ALELUIA, 1987, p. 10, grifo nosso)

Alguns costumes vivenciados na época do colonialismo como o rito sacrificial de um *nhamussoro* que, inutilmente, “imolara carneiros e bodes”, não fora suficiente para trazer a chuva. Só uma manifestação de expressão de alteridade em relação ao colonizador seria suficiente para uma firmação da cultura e da nação. Para acontecer uma mudança dessa situação de esterilidade, era necessário um retorno à tradição. E neste sentido, entra em cena a força das mulheres, na execução do mbelele, ritual esquecido durante muitas gerações em decorrência, possivelmente, da ação do proselitismo cristão que não só proibia a devoção a outras divindades não-cristãs, como impedia a mulher apresentar-se despida em público. Na celebração do mbelele a mulher volta a assumir seu papel ritualístico e, por conseguinte, sua função primordial, uma vez que só ela seria o agente responsável pela liberação da chuva que castigava a terra.

[...] E Mucindo, triunfante, após fungar uma pitada de rapé, continuou: - Nossas mães já o não são; tampouco são tias as nossas tias; não são irmãs as mulheres que saíram dos mesmos ventres que nós. Hoje todas elas são deusas: as deusas da chuva. É vedado ver a nudez das mulheres da mesma tribo? Mas os nguluves exigem um sacrifício; só se aplacam, matando um tabo. A nudez delas é o preço da chuva.

[...]

O mbelele dava voltas ao povoado. A embriaguez da dança empolgava todos os corpos. Os braços das dançarinas erguiam-se no ar, movimentando-se exu-

berantemente como jiboias feridas [...]. (ALELUIA, 1987, p. 12, grifo do autor)

[...]

O povo fugiu para as palhoças com os peitos arfando em alegria. (ALELUIA, 1987, p. 13)

É possível notar que a presença das mulheres na execução do mbelele sugere a ressignificação não só do ritual, mas, também, o da nação. A dança que trouxe a chuva, por matar “o tabo”, discute paradigmas, contesta verdades estabelecidas, simbolizando, portanto, a derrota do poder colonial. No enredo do conto, parece inexistir alternativa diferente para enfrentar a subalternidade a não ser através da consciência do dominado, considerado incapaz, que se atreve a elaborar um discurso provocativo ao ressurgimento de sua cultura, conforme sugere o trecho: “Um murmúrio de admiração e respeito secundou as palavras do ancião” (ALELUIA, 1987, p. 12).

Ao celebrar a chuva, tem-se a reatualização de um mito de origem, que tem uma marcação temporal marcada por uma sociedade homogênea, como pode-se depreender de:

[...]

No dia seguinte, o rio engrossara: na várzea encharcada a bosta tufara-se, estrumando a terra.

Depois, os sons dos birimbaus tornaram a alegrar as noites de Gaza. Silenciaram os xitendes dos moços que buscavam o Jone; e as raparigas, passado o êxodo que as levava para Mafalala e Estrada Nova, animaram as noites com os cantos dos xingombelas.

O negro fizera chover, matando o tabo, dançando o mbelele...

(ALELUIA, 1987, p. 13, grifo do autor).

Para Mircea Eliade (1996 b, p. 76) “o tempo de origem de uma realidade quer dizer, o tempo fundado pela primeira aparição dessa realização, tem um valor e uma função exemplar: é por essa razão que o homem se esforça por ritualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados.” Percebe-se, assim, uma busca para eleger e legitimar um ideal moçambicano capaz de lutar pela validação de sua nação e de seus elementos identitários. Nessa tentativa, a mulher deixa de ser uma simples reprodutora para assumir a função de doadora da vida – uma divindade.

A CHUVA COMO POSSIBILIDADE DE APRENDIZADO CULTURAL EM “CHUVA: A ABENSONHADA”

Patrick Chabal (1994) defende a necessidade de se estudar a literatura produzida em Moçambique através de um entrecruzamento entre literatura e história, mesmo reconhecendo as especificidades de cada uma. Segundo o autor,

O estudo do desenvolvimento da literatura num país como Moçambique levanta duas questões fundamentais. A primeira tem a ver com as “origens” de uma literatura, ou seja, o processo em que a escrita numa dada área geográfica passa a ser encarada como sendo sua literatura. A segunda, com o papel que a literatura pode ter – e muitas vezes tem – na identidade cultural e política

num moderno estado-nação. (CHABAL, 1994, p. 14, grifo do autor)

Das reflexões de Chabal, pode-se depreender que o africanista defende uma desmitificação da relação entre tradição e modernidade, sugerindo uma conciliação entre ambas. Mia Couto, no prefácio do livro *Estórias Abensonhadas* (2012), ao explicar o *leitmotiv* para a escrita do livro, esclarece:

Estas estórias foram escritas depois da guerra. Por incontáveis anos as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique. Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo. (COUTO, 2012, p. 5)

No conto “Chuva: a abensonhada”, através da personagem Tia Tristereza, o narrador apresenta uma das funções sociais da mulher, sobretudo a idosa, na literatura e cultura africanas, como guardiã da memória e da tradição. Ao conservar o passado, interligando-o ao presente, a anciã contribui na formação identitária dos mais novos, tipificado, no texto, na figura do sobrinho.

O qualificativo “abensonhada”, que também se encontra no título do livro, aponta para a aproximação entre história e literatura discutida por Chabal. Mia Couto, em entrevista, argumenta essa relação ao afirmar existir um determinismo histórico-cultural imperando em Moçambique. Segundo ele:

*Há esse enorme desafio no meu país de que a terra se reconcilie consigo própria, e eu escrevi um livro que se chama Estórias Abensonhadas. Esse termo abensonhadas surgiu no dia em que Moçambique, depois desse tempo amargo de guerra, conquistou a paz. Foi assinado o acordo de paz, e eu pensava que ia encontrar as pessoas festejando na rua, porque havia uma imensa alegria escondida por trás daquele acontecimento oficial. Mas ninguém saiu para a rua. Uma semana depois, sim, as pessoas saíram para a rua porque choveu. Então, eu vi que a mesma razão que ditava a guerra, que eram os antepassados, os deuses antepassados estavam zangados com os homens, esses mesmos deuses tinham aprisionado as chuvas. **E o fato de eles terem liberado a chuva, agora significava que sim, que era verdade a notícia de paz; vinha não pelo rádio, não pelo jornal, mas pela própria chuva. Daí a chuva ser tida como abençoada, como sonhada, como abensonhada.** (apud Santos, 2003, p. 47, grifo nosso)*

O enredo do conto inicia-se com a descrição da visão introspectiva do narrador personagem sob a condição de desolação que vivenciou Moçambique. Ao olhar de sua janela “[...] a chuva que cai há três dias [...]” (COUTO, 2012, p. 43), a personagem reflete sobre os vários períodos de seca de outrora e a intensidade das chuvas do presente. A estiagem constitui uma alegoria das sucessivas guerras que assolaram a Nação, enquanto a imagem da chuva sugere a eminente necessidade de reconstrução, conforme se pode ler no trecho a seguir:

*Há quantos anos não chovia assim? De tanto durar, a seca foi emudecendo a nossa miséria. O céu olhava o sucessivo falecimento da terra, e em espelho, se via morrer. A gente se indaguava: **será que ainda podemos recomeçar, será que a alegria ainda tem cabimento?***

*Agora, a chuva cai, cantarosa, abençoada. O chão, esse indigente indígena, vai ganhando variedades de belezas. Estou espreitando a rua **como se estivesse à janela do meu inteiro país.** (COUTO, 2012, p. 43, grifo nosso).*

O discurso questionador do narrador personagem é revelador de quem detém o conhecimento do colonizador acerca da impossibilidade da nação reconstruir-se. Trata-se de uma cética percepção na constatação científica, daí o seu olhar observador e espírito em constantes inquietações. Em contrapartida, enquanto o narrador tipifica a modernidade, tia Tristereza representa a tradição e possui uma sabedoria cosmogônica que ultrapassa os limites do conhecimento empírico. Se para o narrador a chuva em demasia pode trazer prejuízos à natureza, para a tia esse elemento remete a um fenômeno sobrenatural marcado pela atuação dos antepassados, que interveem no ressurgimento da nação. Com muita parcimônia, Tristereza,

[...]

Enquanto alisa os lençóis, vai puxando outros assuntos. A idosa senhora não tem dúvida: a chuva está a acontecer devido das rezas, cerimónias oferecidas aos antepassados.

Em todo o Moçambique a guerra está parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca . Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas.

(Couto, 2012, p. 44)

Por ser “abensonhada”, a chuva constitui um instrumento icónico esteticamente elaborado e passa a ter funções mágico-religiosas. A confiança na Natureza, que fornece os bens de subsistência, é fortemente abalada pelos constantes períodos de estiagem, o que cria um sentimento de insegurança permanente. Daí a necessidade de estabelecer um diálogo, por meio de rezas e cerimônias, com as forças sobrenaturais, míticas. Nestas condições, os antepassados são intermediários extremamente úteis, visto que já foram humanos e viveram as mesmas dificuldades. Assim, enquanto as rezas são a moeda de troca, a chuva coloca-se ao serviço da conservação da comunidade, como recompensa dos favores recebidos do Além.

Assumindo a função de uma memória viva, a tia detém o conhecimento dos mitos, da ancestralidade, e seu discurso robustece a força da oralidade no sentido de que a memória deve ser repetida para ser lembrada e “[...] profere suas certezas[...]” (COUTO, 2012, p. 44). Por meio da atuação dessa personagem, a trama focaliza aspectos da história de Moçambique, apresentando marcas da guerrilha e da submissão do nativo ao colonizador, o que resultou em abandono dos valores tracionais. Segundo Tristereza, Moçambique,

[...] estava cheia do sangue. Hoje, está ser limpa, faz conta é essa roupa que lavei. Mas nem agora, desculpe o favor, nem agora o senhor dá vez a este seu fato?

– Mas, Tia Tristereza: não será está chover de mais? De mais? Não, a chuva não esqueceu os modos de tombar, diz a velha. E me explica: a água sabe quantos grãos tem a areia. Para cada grão ela faz uma gota. Tal igual a mãe que tricota o agasalho de um ausente filho.

Para Tristereza a natureza tem seus serviços, decorridos em simples modos como os dela. [...] A Paz tem outros governos que não passam pela vontade dos políticos.

Mas dentro de mim persiste uma desconfiança: esta chuva, minha tia, não será prolongadamente demasiada? Não será que à calamidade do estio se seguirá a punição das cheias? (COUTO, 2012, p. 44)

Na perspectiva simbólica de Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 235), a chuva “[...] é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra [...]” e se configura em “[...] um fato evidente o de que ela é agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela [...]” (p. 235). Esse dualismo presente no simbolismo pluvial evidencia-se, na narrativa, na relação, igualmente dual, entre o narrador e a tia, uma vez que representam, reciprocamente, a modernidade e a tradição.

Nota-se que, no segundo trecho grifado da citação anterior, duas perspectivas culturais distintas apresentam-se

conflitantes na obra: uma marcada pelo olhar eurocêntrico do sobrinho, que despreza o misticismo da tradição local e outra representada na luta do nativo (tipificado na tia) que para resistir à cultura europeia insiste em narrar a sabedoria milenar de seu povo.

ALGUMAS PALAVRAS CONCLUSIVAS

Da tentativa feita em correlacionar a importância simbólica da mulher e da chuva no contexto moçambicano a partir da leitura dos contos de Aleluia e Couto pode-se depreender que as obras não estão voltadas apenas para a problemática feminina ou climática. As duas imagens saem de seu campo de representação mimético para instigar o leitor a repensar os valores e os costumes da sociedade moçambicana.

O retorno à tradição funciona como uma resistência contra a assimilação colonial, de modo que a esperança no fortalecimento do ideal de Nação, em Moçambique, se dá, pelo veio literário, no ato de revitalizar as identidades marcadas pelas particularidades ancestrais inicialmente desconsideradas, tanto pelo colono quanto pelo seu opressor. Esse processo é representado nos contos pela atuação da mulher e da chuva que assumem o papel de protagonistas. Enquanto a primeira interpreta a mensagem de redenção vinda da natureza, a segunda torna-se a própria revelação da mensagem, uma vez que em ambos os contos representa a bênção concedida pelos ancestrais.

Nesta associação, infere-se que o legado da colonização confrontando com os projetos de reconstrução nacional exige eleger como ponto de partida a aproximação entre passado e presente, guerra e paz, tradição e modernidade dentro dos tempos e espaços sociais e/ou geográficos que formam a nação. Nas narrativas estudadas, estes espaços e tempos se interpenetram a partir da atuação efetiva e simbólica da relação dual entre mulher e chuva - duas imagens que remetem à renovação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALELUIA, Aníbal. *Mbelele e outros contos*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. Cultura e colonização. In: Manuela Ribeiro Sanches (org). *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70: 2011. p. 253-272.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras,*

cores, números. Trad. Vera Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher, por uma nova visão do mundo*. 2ª ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

COUTO, Mia. *A Confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* - tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. "Quando foi o pós colonial? Pensando no limite" in *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

SANTOS, Aleksandra Marchado da Silva dos. *Caminhos da memória. Uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor*

Mia Couto.. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SCHIMDT, Simone. *Onde está o sujeito pós-colonial?* (Alguns reflexões sobre o espaço. e a condição pós-colonial na literatura angolana). Disponível em <www.uff.br/revistaabril/revista-02/012_simone%20schmidt.pdf >. Acesso em 27 dez. 2016.

Submissão: 30/08/2017

Aceite: 12/11/2017

**A MULHER NA CENA LITERÁRIA EM PAULINA CHIZIANE
E CONCEIÇÃO EVARISTO: DIÁLOGOS DE RESISTÊNCIA**

***THE WOMAN IN THE LITERARY SCENE BY PAULINA CHIZIANE
AND CONCEIÇÃO EVARISTO: DIALOGUES OF RESISTANCE***

Nismária Alves David¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137540

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar os contos “As cicatrizes do amor”, da moçambicana Paulina Chiziane, e “Quantos filhos Natalina teve?”, da afro-brasileira Conceição Evaristo. Para tanto, considera-se o conceito de gênero como categoria de análise. Ambas as escritoras evidenciam a mulher na cena literária e é possível reconhecer, em seus textos, diálogos de resistência, pois abordam a condição feminina mediante a (des)construção da imagem materna.

ABSTRACT: This paper intends to study the short stories “As cicatrizes do amor”, by the Mozambican writer Paulina Chiziane, and “Quantos filhos Natalina teve?”, by the Afro-Brazilian writer Conceição Evaristo. Therefore, it considers the concept of gender as a category of analysis. The authors demonstrate the woman in the literary scene and it is possible to recognize dialogues of resistance in the plot. They express the female condition through the (de)construction of the maternal image.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher; Prosa contemporânea; Resistência; Imagem materna.

KEYWORDS: Woman; Contemporary prose; Resistance. Maternal image.

¹ Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora da Universidade Estadual de Goiás (UEG) no Curso de Licenciatura Plena em Letras - Português/Inglês, Câmpus Pires do Rio, e no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), Câmpus Cora Coralina..

INTRODUÇÃO

A abordagem da prosa contemporânea requer que o crítico esteja aberto a visitar inúmeras obras de diferentes vozes que não estão reunidas por um projeto único e coeso, mas sim apresentam suas características específicas e que, por coincidências e/ou circunstâncias históricas e culturais, podem apresentar temas e estilos convergentes que permitem analogias. Isso pode ser verificado ao se estabelecer relações entre as escritas literárias da moçambicana Paulina Chiziane e da afro-brasileira Conceição Evaristo.

Em linhas gerais, a ficção moçambicana contemporânea tem-se apresentado de forma inovadora com a prosa poética e revelado características marcantes como a consciência crítica do próprio fazer literário, a experimentação de palavras, o humor, o trágico, a ironia, a paródia, a sátira, a crítica à burguesia urbana, a tradição oral, a memória, a valorização do contador de histórias, as manifestações culturais do país, a reflexão sobre a realidade e as contradições geradas pelo processo de colonização, as consequências da guerra, entre outras.

Na ficção brasileira contemporânea, por sua vez, segundo Beatriz Resende (2008), há múltiplas linguagens e tendências, incorporação de signos teatrais no processo de criação artística, bem como de signos advindos de outras artes, tais como cinema e música. Desenvolvem-se distintos modos da relação com o leitor, o trágico, o humor, o humor negro, o absurdo, a ironia, a violência, a irreverência a memória, entre outros.

A partir dessas observações, pode-se constatar que muitas particularidades coincidem tanto na prosa moçambicana

quanto na brasileira. Em particular, no que se refere à Chiziane e à Evaristo, é possível afirmar que elas posicionam a mulher como protagonista de seus enredos e evidenciam a resistência feminina ao autoritarismo de uma sociedade patriarcal. Com o propósito de demonstrar essa possível analogia temática, este trabalho seleciona como foco de análise os contos “As cicatrizes do amor” (de Chiziane) e “Quantos filhos Natalina teve?” (de Evaristo), os quais tratam da condição feminina mediante a (des)construção da imagem materna.

Antes de se estabelecer esta abordagem, podem ser aproximados aspectos biográficos das referidas escritoras como a origem social humilde, as experiências de vida no subúrbio de grandes cidades, a paixão pelas letras, a consciência política e a visão crítica da sociedade pós-colonial. Do vivido, elas trazem a matéria de suas narrativas, criando histórias simples que refletem sobre o cotidiano. Nesse sentido, Paulina Chiziane apresenta-se como uma contadora de histórias e revela a diversidade cultural do espaço moçambicano. Conceição Evaristo, por sua vez, reconhece-se também como contadora de histórias graças à “escrevivência”, que são as vivências do corpo de mulher negra no contexto de diversidade cultural brasileiro.

O LUGAR DA MULHER COMO FICIONISTA

Para refletir sobre o lugar da mulher como ficcionista, inevitavelmente, passa-se pelo feminismo que é significativo para a transformação da sociedade e para o campo dos Estudos Culturais. “Falar em Estudos Culturais é, igualmente, propor

um debate que passa por temas contemporâneos com o feminismo, o pós-modernismo, pós-colonialismo e o latino-americanismo.” (RESENDE, 2002, p. 26). Isso porque se referem a uma área interdisciplinar que investiga os diversos aspectos culturais de uma dada sociedade, servindo-se de outras disciplinas como a Antropologia, a Sociologia, a História, a Teoria Literária, entre outras. Desse modo, o campo dos Estudos Literários são ampliados, por se dedicarem a inúmeras questões como é o caso dos estudos de gênero, identidade e alteridade.

Em especial, a questão da alteridade assume relevância na década de 1970 e, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1994, p. 8): “No plano político e social, esse debate ganha terreno a partir dos movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, de mulheres, de homossexuais e ecológicos que se consolidam como novas forças políticas emergentes”. Diante disso, a tentativa de definir a especificidade da escrita feminina, do que seria uma identidade feminina, conduz ao estabelecimento do conceito de gênero como categoria de análise.

O gênero constitui-se pelas relações sociais em que se evidenciam as diferenças entre os sexos e as relações de poder, tão marcantes na história social e cultural e que se instauram por meio da linguagem como uma violência simbólica, como bem pontua Constância Lima Duarte (1997). Por essas razões, as mulheres, por muito tempo, apareceram como um grupo silenciado e marginalizado.

Ao comentar sobre várias escritoras, Cecil Zinani (2010, p. 22) destaca a percepção literária das mulheres escritoras e enfatiza que estas “conseguiram ultrapassar diversas barreiras, primeiramente, no que tange à produção literária, tor-

nando-se sujeito e não mais objeto de representação”. Dessa maneira, o cenário literário, que era predominantemente marcado pela masculinidade, abre espaço à autoria feminina.

A resistência em torno do uso do vocábulo feminismo no Brasil, segundo Duarte (2003), não é adequada ao movimento legítimo que foi ao transformar as relações entre homens e mulheres. Por isso, a autora propõe a seguinte definição: “‘feminismo’ poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo.” (DUARTE, 2003, p. 1).

No que se refere às contribuições recíprocas entre a história das mulheres e o movimento feminista, Rachel Soihet (1997) esclarece que os historiadores sociais viam as mulheres de modo homogêneo, como “pessoas biologicamente femininas que se moviam em papéis e contextos diferentes, mas cuja essência, enquanto mulher, não se alterava”, isto é, elas apresentavam uma identidade coletiva que favoreceu o movimento feminista nos anos de 1970. Disso, resultou a oposição entre homem e mulher, mas, no entanto, ao final daquela década, surgiram questionamentos acerca da viabilidade da categoria mulheres, introduzindo a diferença como um aspecto a ser discutido.

A ideologia política do feminismo passa a ser uma “tendência teórica”, a chamada Crítica Feminista, a qual se articula com a História e a Política. Considerando o caráter crítico e político da discussão feminista no “campo da crítica da cultura”, no feminismo anglo-americano, particulariza-se “a escrita

das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina.” (HOLLANDA, 1994, p.11).

Ao tratar sobre a escrita e a cultura da mulher, Elaine Showalter (1994) afirma: “uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória”. Isso porque a teoria da cultura inclui ideias acerca “do corpo, da linguagem e da psique da mulher”, interpretando-as “em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 44).

No que se refere a papéis e comportamentos femininos, a escrita das mulheres se distingue mediante a relação cultural complexa e historicamente fundamentada. Por essa razão, Showalter (1994) propõe a crítica ginocêntrica, a qual “deve ser a de delinear o *locus* cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras” (SHOWALTER, 1994, p. 51). Desse modo, a teoria literária feminista concentra sua atenção no estudo da relação entre a identidade literária feminina e o campo cultural onde as escritoras se inserem, devido a seus textos trazerem um caráter político.

As mulheres escritoras conscientizam-se e questionam sua própria condição, conquistam espaços e marcam presença no meio literário. Na caracterização da literatura escrita por elas, os aspectos culturais afetam a percepção do mundo apresentada nos textos. Mediante a representação do gênero feminino, evidenciam-se a contestação e a subversão dos comportamentos que são impostos culturalmente pela sociedade patriarcal à mulher. As ficcionistas suscitam a reflexão de seus

leitores sobre o questionamento da representação tradicional do gênero e sobre o papel exercido por mulheres que se inserem na esfera pública da literatura como escritoras. Reavaliam os valores sociais contemporâneos e conscientizam a mulher da importância de sua liberação e ruptura da repressão que lhe é, muitas vezes, imposta nas práticas culturais.

A participação da mulher, no âmbito sociocultural, relaciona-se à emancipação feminina. Traz como tema a condição da mulher, a busca da identidade feminina, configurando-se em uma literatura de mulheres. No meio literário, poderiam ser citados vários nomes de mulheres escritoras cujas obras abordam a condição feminina entre outros temas. Nesse grupo, incluem-se os nomes de Chiziane e de Evaristo, das quais a seguir se analisam os contos já mencionados.

A (DES)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM MATERNA NOS CONTOS

O conto “As cicatrizes do amor”, escrito por Paulina Chiziane em 1989, narra a história de Maria. O termo “cicatrizes” metaforiza as dores e estabelece paradoxo com o vocábulo “amor” – que remeteria ao sentimento positivo de afeição, mas que recebe o sentido de sacrifício – correspondendo à memória que provoca sofrimento a quem a evoca. O enredo é introduzido pela narradora que está em uma “rodada de mulheres sentadas na areia e os homens nas cadeiras” (CHIZIANE, 1994, p. 128), cena que indica o ritual de contação de histórias e figurativiza a posição social subalterna das mulheres em relação aos homens que ocupam assentos em plano superior.

O espaço corresponde à caserna de Maria, na Ilha de Inhaca (leste de Maputo), onde estão os “deslocados”, referindo-se à guerra. De modo indefinido, a narradora anuncia que “Alguém folheia um jornal velho” (CHIZIANE, 1994, 129), sugerindo o isolamento do local e o atraso das notícias. Em seguida, estabelece-se o diálogo antagônico entre homem e mulher acerca da notícia do abandono de crianças:

- *Veja isto, compadre. Duas crianças abandonadas pelas mães.*

[...]

- *O que lhes aconteceu?*

- *Alguém as deitou fora. **As mulheres estão doidas.***

- *São efeitos do PRE – respondeu o outro. [...]*

- *A maldade nasceu antes da humanidade. **A culpa cabe às mães mas é de toda a sociedade** – sentenciou a mulher”.*

- *Não fuja da verdade, comadre, que **a culpa está com as mulheres.** [...]*” (CHIZIANE, 1994, p. 129, grifo nosso).

De um lado, o homem acusa as mulheres; de outro, a mulher, que é Maria, defende-as, assumindo a posição de narradora:

- *O que vocês não sabem – disse Maria – é que **cada nascimento tem uma história e cada acção, uma razão.** Na minha juventude cometi o mesmo crime, ou melhor, ia cometê-lo. Tudo por causa desse amor amargura, amor escravatura, que transtorna, que enfeitiça, fazendo do amante a sombra do amado. (CHIZIANE, 1994, p. 129, grifo nosso).*

A protagonista conta que, ousada, engravidou-se do homem dos seus “sonhos”, remetendo à idealização do amor. No entanto, por seu amado ser pobre, sem condições de honrar as regras da tradição do lobolo (dote), foi rejeitado por seu pai, levando o jovem a partir para Johannesburg. Constata-se que a mulher que se torna mãe-solteira não é aceita socialmente. Assim: “Quinze dias depois do nascimento da criança, o meu pai disse: fora desta casa” (CHIZIANE, 1994, p. 130).

A criança parecia morta e ela pensou em desfazer-se dela:

Meus olhos inquietos procuravam uma lixeira, uma vala, uma corrente de água, esgotos, um lugar qualquer, para desfazer-me do meu fardo. Trágica peregrinação! Chorava pelo amor que me fazia chorar; pela terra mãe que deixei; pelo casamento conveniente que recusei; pelo funeral digno que minha filha teria, [...]. (CHIZIANE, 1994, p. 131).

Decidida e corajosa, Maria sai em busca de seu amor: “o objeto da minha aventura: o meu homem!”. Dessa maneira, vê o retrato de uma mulher de atitude e prevalece a valorização do casamento e da família: “Conheci a verdadeira felicidade ao lado do meu marido”. (CHIZIANE, 1994, p. 133). Em Chiziane, não há personagens femininas que rompam a tradição, porém ao focalizarem seus desejos, “pequenos atos de rebeldia e enormes sacrifícios, propicia que elas façam ouvir suas vozes” (MACÊDO, 2003, p. 164-165).

Ao ser questionada pela filha se seria capaz de abandoná-la, Maria responde afetuosa e criticamente: “- Perdoa-me,

querida. Eu não queria dizer nada. Apenas gostaria que os seres humanos tivessem mais humanidade, amor e fraternidade” (CHIZIANE, 1994, p. 133).

Já o conto “Quantos filhos Natalina teve?”, publicado por Conceição Evaristo em 2015, faz uma pergunta e antecipa a personagem principal que é Natalina. Com o narrador em terceira pessoa, a história é introduzida pela cena afetiva da protagonista acarinhando o próprio ventre.

Na primeira gravidez, resultado de seu relacionamento com Bilico, Natalina tinha 14 anos incompletos, sentiu ódio e vergonha, guardou segredo entre ela e a mãe. A primeira solução pensada foi o aborto. Para a mãe de Natalina, a pobreza justificava as alternativas escolhidas, ou os chás ou a parteira Sá Praxedes. Escolhas essas que remetem à sabedoria popular, mas também ao problema social de práticas abortivas ilegais:

Na casa já havia tanta gente! Ela, o marido e sete crianças. E agora teria o filho da filha? Ia tentar mais um pouco de beberagens, se não desse certo, levaria a menina a Sá Praxedes. A velha parteira cobraria um pouco, mas ficariam livres de tudo. Natalina segurou o temor em silêncio. Sá Praxedes, não! Ela morria de medo da velha. Diziam que ela comia meninos. (EVARISTO, 2016, p. 44- 45).

Há diferenças entre o texto de Evaristo em relação ao texto de Chiziane que devem ser consideradas. Natalina não foi expulsa de casa como Maria. Em sua inocência, ela opta por fugir de casa e, ao ter o bebê, doa-o para uma enfermeira no hospital.

Na segunda gravidez, também indesejada, Natalina já se mostra mais experiente sexualmente, “brincava gostoso com outros homens, mas não descuidava” (EVARISTO, 2016, p. 46). Entretanto, “semente teimosa vingou”. Dessa vez, o pai era Tonho, um migrante, que toma uma atitude protetora em relação à Natalina. Contudo, esta rompe com o comportamento sociocultural esperado, recusando-se ao casamento, ou seja, tem uma postura distinta da personagem Maria. Isso reporta às transformações da sociedade contemporânea.

Ela gostava dele, mas não queria ficar morando com ele. Tonho chorou muito e voltou para a terra dele, sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz. Uma casa, um homem, um filho... Voltou levando consigo o filho que Natalina não quis. (EVARISTO, 2016, p. 46).

Evidenciam-se também diferenças no que se refere à linguagem, pois Chiziane apresenta um lirismo próximo do filosófico, já Evaristo é bastante realista e irônica.

A terceira gravidez também foi indesejada para Natalina, mas desejada por seus padrões. Após meses, de um lado, tem-se a alegria do casal; do outro, a náusea de Natalina: “Tudo passava lento, os nove meses de eternidade, os enjoos. O estorvo que ela carregava na barriga fazia feliz o homem e a mulher que teriam um filho que sairia dela. Tinha vergonha de si mesma e deles”. (EVARISTO, 2016, p.48).

A quarta gravidez foi resultado de violência sexual cometida por um desconhecido, sem nome, sem face:

Não, dessa vez ela não devia nada a ninguém. Se aquela barriga tinha um preço, ela também tinha tido o seu, e tudo tinha sido feito com uma moeda bem valiosa. Agora teria um filho só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum ou de patrões. E haveria de ensinar para ele que a vida é viver e é morrer. É gerar e é matar. (EVARISTO, 2016, p. 49).

Há a descrição da cena de estupro sofrida pela protagonista após esta ser confundida e sequestrada em seu barraco. Isso revela a vulnerabilidade da mulher, especialmente, pobre e negra. Ela conceberia um filho sem marca, “a semente invasora daquele homem” de quem não viu o rosto (EVARISTO, 2016, p.50).

Estava feliz. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora. Estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez nem dela. Estava feliz e só consigo mesma. [...]. Brevemente iria parir um filho. Um filho que fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte. (EVARISTO, 2016, p.50).

Evaristo desconstrói, nas três primeiras gravidezes, o ideal de que a maternidade é uma realização feminina, pois, no conto, ela não corresponde a um estado divino e abençoado. Na quarta gravidez, embora seja resultado de estupro, Natalina adquire o desejo de ser mãe, após vingar-se do pai da criança, assassinando-o com a sua própria arma (do agressor).

Nos contos, há questões sociais e existenciais, sendo tratado o tema da sexualidade feminina aliado à maternidade. Evidencia-se a questão do corpo feminino que assume uma postura corajosa de expressar sua intimidade. No texto de Chiziane, há uma construção da imagem materna, pois se busca justificar o (quase) abandono da criança. No entanto, no texto de Evaristo, não se explicitam justificativas (ficam abertas para o leitor), por isso, desconstrói-se a imagem materna, transgredindo o modelo padrão de mãe.

Maria Teresa Salgado (2004, p. 303) pontua que, especificamente Chiziane, expõe uma “reivindicação aberta da sexualidade feminina em um espaço marcado pelo machismo, que se assusta com a ‘audácia’ da mulher moçambicana na expressão de seus desejos”. Nessa mesma direção, Evaristo aborda o corpo e a sexualidade da mulher negra na sociedade brasileira. A imagem de mãe à mulher negra, conforme Evaristo (2009), foi muito negada na literatura brasileira. Para a autora, isto pode significar o apagamento do papel da mulher negra e da matriz africana na formação cultural brasileira. (EVARISTO, 2009).

As autoras realizam a denúncia social nos enredos por meio de personagens mulheres que passam por uma situação vulnerável, algo vivido por inúmeras mulheres pobres, sejam moçambicanas, sejam brasileiras. Ambas as autoras focalizam a mulher e, com sensibilidade, exploram a interioridade feminina e as circunstâncias históricas, sociais e culturais. Nas histórias, são vidas contadas e sofridas, mas que resistem à dor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos abordados são exemplos de textos comprometidos com a realidade com a qual dialogam. A maternidade é uma das atribuições que são conferidas socialmente à mulher. A identidade maternal (o que é ser mãe?), a individualidade, as relações interpessoais e familiares conflituosas são pontos que podem ser observados nos contos. Nota-se a responsabilidade social das escritoras de não apenas apresentar a realidade, mas de denunciá-la, de resistência contra as imposições androcêntricas.

A leitura dos contos de Paulina Chiziane e Conceição Evaristo permite-nos estabelecer aproximações que, na verdade, são diálogos de resistência voltados para a condição feminina. As protagonistas são mulheres que sofreram violência: Maria foi expulsa pelo pai, obrigada a abandonar sua casa; Natalina seria obrigada ao aborto pela mãe, por isso, optou por abandonar sua família, depois, seu corpo serve ao Outro, à procriação e, por fim, tem seu corpo violentado fisicamente. Contudo, as mulheres em cena constroem suas identidades com o passar do tempo, adotando uma postura de autonomia, fazem suas escolhas e decidem suas vidas.

Com uma linguagem marcada por uma consciência política, Chiziane e Evaristo levam à reflexão a condição feminina. Como é construída ou desconstruída a imagem materna nos contos? Nas duas histórias, fala-se sobre mulher-mãe que toma a decisão (ou não) de abandonar um filho e apresenta (ou não) motivos. No lugar da imagem de mãe idealizada, vê-se a mulher que não é obrigada a ser mãe antes de tudo.

As personagens Maria e Natalina apresentam-se como protótipos de mulheres e, a partir das vidas delas, os contos abordam a vida de várias Marias e Natalinas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIZIANE, Paulina. *As cicatrizes do amor*. ROSARIO, Lourenço do; GODINHO, Maria Luísa (org.) *O conto moçambicano: da oralidade à escrita*. Rio de Janeiro: Te Cora, 1994, p. 128-133.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*. vol.17, n.49. São Paulo, set./dez. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em 16 jun. 2013.
_____. *O cânone literário e a autoria feminina*. In: AGUIAR, Neuma. *Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 85-94.

EVARISTO, Conceição. *Quantos filhos Natalina teve?* In: *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, p. 43- 50.

_____. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em:<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>> Acesso em 29 abr. 2017.

GOMES, Heloísa Toller. *Prefácio*. EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, p. 9- 11.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Feminismo em tempos pós-modernos*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.

MACÊDO, Tânia. *Estas mulheres cheiras de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa*. LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 155- 168.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SALGADO, Maria Teresa. *Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 297-308, 2º sem. 2004. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte03_art07.pdf> Acesso em 13 ago. 2017.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SOIHET, Rachel. *História, mulheres, gênero: contribuições para um debate*. In: AGUIAR, Neuma. *Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 95-114.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul: Educs, 2010.

Submissão: 30/08/2017

Aceite: 24/10/2017

**A NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA
E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: UMA BREVE ANÁLISE
DE DOIS ROMANCES DE DULCE MARIA CARDOSO**

**THE CONTEMPORARY PORTUGUESE NARRATIVE
AND THE FEMALE REPRESENTATION: A BRIEF ANALYSIS
OF TWO NOVELS BY DULCE MARIA CARDOSO**

Paula Renata Lucas Collares Rami¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137489

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo refletir sobre a configuração de personagens femininas em dois romances de Dulce Maria Cardoso. Deseja-se analisar o discurso produzido por suas personagens, observando de que forma tais romances estabelecem contrastes com as velhas imagens do feminino, consagradas por escritores de períodos anteriores.

ABSTRACT: The present study aims to reflect on the configuration of female characters in two novels by Dulce Maria Cardoso. We wish to analyze the discourse produced by her characters, observing how these novels establish contrasts with the old images of the feminine, consecrated by writers of previous periods.

PALAVRAS-CHAVE: Dulce Maria Cardoso; Literatura; Mulher.

KEYWORDS: Dulce Maria Cardoso; Literature; Woman.

¹ Doutora em Letras pelo programa de Pós-graduação da PUCRS. Bolsista do PNPd (Capes/UFPel). Desenvolve uma pesquisa sobre a literatura portuguesa contemporânea escrita por mulheres. E-mail: paulacollares123@hotmail.com

Dulce Maria Cardoso inicia a sua produção literária em 2001 com a publicação do romance *Campo de Sangue*. Depois escreve os romances: *Os Meus Sentimentos* (2005), *O Chão dos Pardais* (2009) e *O Retorno* (2011). A autora também possui duas antologias de contos e dois livros infantis. Já recebeu uma série de prêmios e teve a sua obra publicada em vários países. Foi a partir do romance *O Retorno* que a obra de Dulce Maria Cardoso passou a ser mais conhecida, assim como recebeu maior interesse da imprensa e da crítica literária.

Cardoso é uma autora significativa no panorama português contemporâneo que - filiada a uma tradição - mantém uma relação dialógica com outros autores. Considera-se aqui as inovações temáticas, ideológicas e formais que marcaram a literatura portuguesa no último quartel do século XX. Fernando Pinto de Amaral, em *Literatura Portuguesa do século XX*, percebe nesses novos autores uma “vontade de contar histórias verossímeis e partilháveis com os leitores” (2004, p.89) e talvez isso

possa constituir um dos traços mais significativos da nova geração de ficcionistas portugueses, e agora que entramos no terceiro milênio: mais cosmopolitas e por isso mesmo menos presos às questões ideológicas ou os grandes temas em torno da identidade nacional, que de um modo ou de outro preocupam a maioria das vozes que os antecederam, estes novos autores encontram-se já decididamente situados - até por motivos geracionais - numa nova perspectiva histórica segundo a qual as mudanças política de 1974 foram já absorvidas e integradas no quotidiano

de um país dramático europeu, como é Portugal nos nossos dias. (AMARAL, 2004, p.89).

Da mesma forma, considera-se que a obra de Cardoso tem grande importância em relação à ficção portuguesa produzida por mulheres, sobretudo pensando nas questões concernentes à mulher no novo contexto sociocultural. Ao subverter o *status quo*, desconstruindo as representações tantas vezes estereotipadas da mulher na literatura, suas personagens femininas contribuem para um projeto de emancipação das mulheres. Considero que as personagens femininas de seu universo diegético são, sem a menor dúvida, transgressoras em vários aspectos.

Ressalto que utilizo, como pressuposto para a leitura dos textos de Cardoso, o feminismo que “ (...) concebe o indivíduo como o lugar onde se encontram em conflito diferentes formas de subjetividade, advindas dos múltiplos discursos que compõem sua experiência”. (SCHMIDT, 2000, p.34). Compartilho do pensamento que compreende a identidade, ou melhor, as múltiplas identidades construídas nas “ (...) relações existentes entre linguagem, subjetividade, organização social e poder (...)”. (SCHMIDT, p.34). Sendo assim, considero o sujeito feminino sendo aquele que “desdobra-se em muitos que emergem de diferentes especificidades discursivas e diferentes conjunturas históricas, culturais e libidinais ” (SCHMIDT, p.47) sendo ele “(...) o lugar onde se encontram em conflito diferentes formas de subjetividade, advindas dos múltiplos discursos que compõem sua experiência”. (SCHMIDT, p.34).

Destaco a importância da escrita de Dulce Maria Cardoso como afirmação e construção de uma literatura produzida por mulheres em Portugal. Sabemos que a história da literatura, especialmente a formação de um cânone literário, carrega fortemente um posicionamento masculino e que a arte traduz/recupera determinadas ideologias de opressão. Em Portugal, por questões históricas, culturais e políticas, houve certo apagamento da mulher como sujeito. Em 1960, José Cardoso Pires fez uma excelente análise da sociedade portuguesa a partir do século XVIII e traz à tona uma figura bastante peculiar – o marialva – aquela figura que mantém a ordem paternalista e defende a pertinência do passado. De acordo com Cardoso Pires, o marialvismo está muito presente na literatura portuguesa, por meio de “(...) alguns resíduos medievais que se conjugam na configuração de suas heroínas”. (1960, p.151).

Em relação à produção feminina em Portugal, sabe-se que, em virtude da ditadura (1926-1974), a emancipação social da mulher portuguesa é tardia. Por exemplo, o direito ao voto só foi ocorrer depois do 25 de Abril de 1974. Claro que no século XX encontramos algumas mulheres que desafiaram a ordem estabelecida, mas, sem dúvida, esse contexto afetou muitíssimo a literatura de autoria feminina.

Pós-25 de Abril de 1974, a sociedade portuguesa irá sofrer diversas transformações na ordem política, econômica e social; os textos narrativos irão discutir os valores impostos pela ditadura do Estado Novo assim como ocorrerá uma desconstrução do próprio romance tanto na forma quanto no conteúdo. Quarenta e três anos depois, considerando toda a história de silêncio imposto, acredito ser importante pensar-

mos nesse novo “cânone feminino”, principalmente, mostrando como a escrita dessas autoras é necessária para a construção de um discurso próprio. Sobretudo, percebendo como as autoras reduplicam, questionam ou ironizam as relações de gênero.

Em 1970, o teórico Alexandre Pinheiro Torres afirmou: “gostaria, porém, de um dia me poder referir a um livro onde a mulher surgisse política, econômica e espiritualmente como um fator de importância” (1976, p.182). Acredito que, de certa forma, o que Torres pretendia está sendo alcançado. Cada vez mais mulheres atingem uma projeção cultural, social e política. Em Portugal, há uma novíssima literatura produzida por mulheres que professam como as personagens femininas refletem as ideologias centradas na mulher. Muitos desses romances, produzidos no século XXI, estabelecem contrastes com as velhas imagens do feminino, consagradas por escritores de períodos anteriores.

O romance português do século XXI, independente de gênero, “tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrados em aspectos geográficos exteriores à realidade nacional (...)” (REAL, 2012, p.12). Atualmente os autores portugueses, obedecendo às lógicas de mercado, conquistaram novos espaços e públicos de outros países. São diferentes autores que delineiam estilos próprios. Em relação à produção feminina, “abandonando a antiga denúncia e a revolta militantes, expressas em *Novas Cartas Portuguesas* (Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno), (...)”

evidencia-se, no século XXI, um novo feminismo no romance português (...)” (REAL, p. 21).

A figura da mulher, ora representada como boa esposa, mãe zelosa ou como uma mulher libertina (a mulher “anjo” ou “demônio”), agora adquire uma nova configuração. As heroínas do universo romanesco cardosiano traduzem uma angústia do típico sujeito fragmentado da pós-modernidade. Para Aguiar e Silva, “(...) o conceito de herói está estritamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade” (AGUIAR E SILVA, 1997, p.700). Destarte,

o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um “eu” racionalmente configurado: o “eu” social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos, vários e conflitantes”. (AGUIAR E SILVA, p.708).

Em seu romance de estreia, *Campo de Sangue*, temos a história de quatro mulheres que se encontram reunidas em uma sala. O leitor só saberá o motivo desse encontro ao longo da narrativa. A estrutura não segue a lógica tradicional. Há um narrador que conduz as histórias e apresenta as personagens, entretanto em alguns momentos é a própria voz das mulheres, com seus monólogos, que se interpelam no narrado.

O romance tem uma organização peculiar em relação ao tempo e ao espaço. O leitor só conhece a história a partir de fragmentos/flashs que recuperam os acontecimentos anteriores e que de certa forma elucidam a postura das personagens. Contudo, não há nenhuma pretensão de se alcançar a verdade dos fatos. Cada discurso aponta para uma possibilidade de compreensão e o leitor é convidado a partilhar dos sentimentos dessas mulheres. Por isso, torna-se difícil preferir esta ou aquela personagem, já que todas são igualmente culpadas e igualmente vítimas. Todas são protagonistas das suas histórias. O binômio verdade x invenção ganha novos sentidos. Aliás, como mostra uma das personagens:

(...) é preciso inventar tudo muito bem para que a voz nunca lhe falhe, é um trabalho árduo fazer com que todos os factos coincidam, um trabalho minucioso que não admite erros (...)

(...) és um caso perdido haverá maior manifestação de amor do que a de não confrontar o ser amado com uma verdade que não deseja (...). (CARDOSO, 2005a, p.163).

A ficção de Dulce Maria Cardoso tem um forte carácter intimista. No romance em questão, as quatro mulheres não desejavam estar naquele lugar. Elas encontram-se numa situação de não-integração, estão sozinhas e carregam o pesado fardo das suas memórias. São mulheres extremamente verossímeis, elas têm personalidades diferentes e estão cientes que não há possibilidade de um futuro feliz. Elas estão ali,

pois conhecem um homem que está preso por ter cometido um assassinato e elas aguardam porque serão interrogadas. Sabemos que elas não compartilham de nenhuma solidariedade: "(...) se por acaso se encontrassem na rua não se cumprimentariam". (CARDOSO, 2005a, p.9). Estão em silêncio, perdidas em seus próprios pensamentos. Elas são: a mãe do homem, a ex-mulher, a senhoria (dona da pensão onde ele morava) e uma mulher mais jovem (uma namorada) que está grávida. Eva é o nome da ex-mulher, na verdade, a única personagem nomeada. Essas mulheres não estão preocupadas com o futuro desse homem que aguarda o julgamento; sem sombra de dúvida, elas estão absortas em suas problemáticas. A crise que cada uma vivencia se revela na dificuldade em traduzir em discurso os seus sentimentos.

No romance, em vários momentos, percebe-se uma desconstrução em relação a padrões socialmente impostos. Exemplo, em relação ao arquétipo materno, culturalmente espera-se que a mãe seja aquela que traz conforto e proteção. Ledo engano. Jung, em "Aspectos do arquétipo materno", mostra-nos que a figura da mãe pode revelar a bondade mas há nela também um lado obscuro:

Seus atributos são o 'maternal': simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o abissal, o

mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. (JUNG, 2008, p.158).

Daryl Sharp, estudioso da obra de Jung, demonstra ao analisar o complexo materno que “(...) existe, de um lado, uma imagem coletiva de nutrição e segurança (a mãe positiva) e, de outro, a possessividade devoradora (a mãe negativa)”. (1997, p.42-43). Em nossa sociedade sobrevive a ideia da mãe que cuida.

Em *Campo de Sangue*, expõe-se o lado obscuro dessa relação maternal. A mãe várias vezes é descrita com um terço na mão, contudo em nenhum momento é afirmado que ela está rezando pelo filho. A sua figura pode representar a decadência da família portuguesa, principalmente em relação à igreja católica: “(...) começa a rezar, pelo menos assim parece, a paz necessária para permanecer na sala” (CARDOSO, 2005a, p.10). A mãe carrega os preconceitos de uma sociedade conservadora e por isso não conseguiu aceitar a relação do filho com a primeira esposa (Eva) porque eles tiveram uma relação sexual antes do casamento: “(...) uma mulher que aceita um homem em casa só pode ser uma (...)” (CARDOSO, 2005a, p.78). A mãe nunca aceitou a presença de Eva, porém não se importava por receber o dinheiro da ex-mulher do filho: “(...) a voz da mãe, nunca gostei dela, e no entanto comeu com satisfação o bolo que tinha sido pago com o dinheiro de que sempre gostou de luxos (...)” (CARDOSO, 2005a, p.119).

Não há nenhuma relação de afeto entre a mãe e o filho: “Portavam-se como estranhos. Viam-se duas ou três ve-

zes por ano em dias previamente marcados como este (...)” (CARDOSO, 2005a, p.90). Os dois apenas pareciam cumprir um protocolo: “(...) falavam-se por telefone muito raramente e apesar de se verem ou falarem tão pouco nunca inventaram qualquer desculpa, nunca se desculparam, conheciam-se o suficiente para saberem que não desejavam mais nada um no outro” (CARDOSO, 2005a, p.90). A narrativa expressa a decadência da instituição familiar e até mesmo da família de ordem patriarcal já que o pai havia abandonado a família.

Já que a relação mãe-filho faz parte de uma posição social de conveniência não há nenhum esforço para (re)estabelecer qualquer afeto: “(...) soube que nunca poderia parecer um filho dedicado porque era necessário que a mãe também se parecesse com uma mãe com saudades do filho (...)” (CARDOSO, 2005a, p.95). Sendo assim, a mãe não sente qualquer sentimento pelo neto que está na barriga da “rapariga bonita”. Assim como não quer ver o filho, ela só quer ir pra casa: “A mãe quer que o médico se despache, precisa ir para casa jantar os flocos de aveia enquanto vê televisão. Há muito tempo que a mãe quer é repetir todos os dias os mesmos gestos” (CARDOSO, 2005a, p.181).

A história das mulheres por muito tempo foi marcada pela ordem patriarcal; a figura da mulher estava relacionada ao universo doméstico, reservada somente à função de procriação e ao trabalho da casa. Em Dulce Maria Cardoso, assim como em outras autoras contemporâneas, observa-se uma ruptura com os padrões do passado elucidando as várias faces da mulher. Em *Campo de Sangue*, como já foi observado, há uma mudança na função maternal, mas também há uma

mudança na relação da mulher consigo e com os homens. Por exemplo, percebe-se que a mulher, que antes era traída, agora também mantém relações extraconjugais.

A narrativa estudada explana uma tendência da literatura contemporânea ao instaurar a fragmentação do sujeito aludido à carência da experiência interpessoal. Apesar do vazio instaurado, os sujeitos na pós-modernidade sentem a necessidade de sentirem-se preenchidos como nos mostra Giddens:

Desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado – embora esta seja parte da história –, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto-identidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro (1993, p.56).

Diante disso, podemos observar a relação entre Eva e o homem. Eles foram casados e, após a separação, viviam como amantes. Eva, quando era mais jovem, morava na periferia, aliás, no mesmo bairro onde o homem morava. Sempre fora ambiciosa e juntou todo o dinheiro que conseguia para sair daquele lugar. No tempo em que esteve casada com o homem, ela era quem sustentava a casa – trabalhava durante o dia no hospital e à noite atendia a domicílio enquanto ele ficava em casa sem fazer nada: “(...) podia ter feito o jantar,

ter escrito amo-te no armário da casa de banho, ter comprado um ramo de flores, podia ter feito tantas coisas que aliviassem o cansaço de Eva, que a compensassem da má escolha, mas deixava-se sempre ficar a ver televisão (...)" (CARDOSO, 2005a, p.165). Eva engravidou mas perdeu o bebê e de repente conheceu o "homem mais prático do mundo". Eva pediu o divórcio, contudo continuou mantendo financeiramente o ex-marido: "Portavam-se como amantes (...) fingiam surpresa quando se viam para que aos olhos dos outros o encontro parecesse casual (...)" (CARDOSO, 2005a, p.15).

Em vários momentos, pensamos que Eva é vítima desse relacionamento abusivo, todavia é preciso pensar que ela estranhamente precisava desse homem para se sentir "inteira". A personagem faz um esforço para tentar acreditar que eles de fato foram felizes em determinado momento: "(...) mas a verdade muda, não foram felizes depois dessa noite, mas Eva convenceu-se que sim, fomos felizes nos primeiros tempos, afirmava, e é só nisso que quer acreditar, às vezes desculpa-se, a felicidade nunca é o que significa (...)". (CARDOSO, 2005a, p.164).

Bauman, em *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, analisa as relações interpessoais a partir de uma reflexão sobre a nossa sociedade consumista. Vivemos num mundo em que se "(...) favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exigem esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro" (2004:21). Bauman estabelece paralelo entre desejo x amor – o primeiro é a "vontade de consumir (...)" e também de "(...)

explorar, tornar familiar e domesticar. Disso a alteridade emergiria como ferrão da tentação arrancado e partido (...). (BAUMAN, p.23-24). O desejo traz uma breve sensação de alegria que se dissolve “(...) tão logo se conclua a tarefa” (BAUMAN, p.24). Já o amor “é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. Um impulso centrífugo, ao contrário do centrípeto desejo. Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que ‘está lá fora’” (BAUMAN, p.24). Amar é doar-se ao ser amado, é “(...) estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem” (BAUMAN, p.24). O desejo de possuir pode ter feito a personagem Eva tornar-se amante do homem e manter tal dependência. Na verdade, ela quer ser importante para ele e faz questão dessa posição que se mantém financeiramente: “Eva repreendeu-o, nunca deixava que ele pagasse. Ele deveria ficar incomodado por Eva o sustentar, mas em vez disso ficava satisfeito” (CARDOSO, 2005, p.19).

Nota-se que as personagens buscam encontrar-se no Outro mesmo que esse encontro esteja fadado ao fracasso e à desilusão. O mesmo acontece no romance *Os Meus Sentimentos*. Violeta, assim como as mulheres de *O Campo de Sangue*, vive em uma sociedade de “máscaras” e extremamente decadente. A personagem, que tem nome de flor e de cor, não teve uma vida nada sublime. Violeta narra a sua própria trajetória após sofrer um acidente em uma noite de temporal. Na posição em que se encontra “(...) de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança (...)” (CARDOSO, 2005b, p.9), irá recordar os acontecimentos que antecederam o acidente, especialmente a casa dos pais que foi vendida e

a fracassada relação com a filha. A autora utiliza, como procedimento narrativo, o fluxo de consciência. Estamos diante do livre fluir da consciência de Violeta intercalando monólogos com excertos de diálogos – através do discurso direto e indireto livre - misturando tempos e discursos alheios.

Violeta deseja conhecer o amor: “ (...) conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2005b, p.42). Violeta não gosta do seu corpo, sente-se gorda – “uma mostrenga”. Na adolescência, ela ia ao cinema e lá apalpava o sexo dos garotos e deixava-se tocar. Já adulta, tornou-se uma “ (...) mendiga ávida de qualquer migalha (...)” (CARDOSO, 2005b, p.32). Violeta, na beira das estradas, procura por homens a quem ela nem fala o seu nome. Há uma cena fortíssima na qual Violeta está no banheiro sujo, desejando ser beijada e acima de tudo sentir o amor:

(...) ofereço-lhe a outra mama, uma cria ainda cega a alimentar-se, está esfomeado, deixo-me escorregar pela parede, estou nua, um corpo à espera do fim, deito-me no chão sujo da casa de banho, puxo-o, peço, mata-me o desejo que em mim cresce com a mesma força, ainda com mais força com que as ervas crescem nos baldios (CARDOSO, 2005b, p.41).

“A compaixão é a única coisa que podemos oferecer aos outros” (CARDOSO, 2005b, p.259) – afirma Violeta. Compaixão que ela não sentiu nem por si mesma e mesmo quando pareceu ter experimentado a alheia foi na ocasião do enterro da mãe. Ou seja, em uma situação na qual as pessoas apenas executavam um protocolo: “(...) as minhas condolências,

ainda era muito nova, os meus pêsames, vamos sentir a falta dela, não merecia ir tão cedo, coitadinha, ninguém ouve realmente o que diz, o que é dito (...)" (CARDOSO, 2005b, p.259).

Dulce Maria Cardoso, com seus textos perturbadores, discute a condição feminina frente à dominação masculina. Pensar na produção dessa autora é acima de tudo perceber como as mulheres são constituídas e de onde provem os seus discursos. Foucault, em *A arqueologia do saber*, desloca a legitimação do discurso das grandes continuidades do pensamento, que se colocaram durante tanto tempo como "manifestações maciças e homogêneas de um espírito ou de uma mentalidade coletiva (...)" (1997, p.4) para estudar os conceitos de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de série e de transformação. O grande problema que se coloca não é mais saber o caminho das continuidades e como um projeto se manteve e se constituiu, "(...) o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos (...)" (FOUCAULT, p.6).

É importante deixar claro que, apesar do corpus analisado contemplar romances escritos por mulheres, não há a intenção de distinguir autoria feminina e autoria masculina, já que é possível encontrarmos um discurso antifalocêntrico em textos produzidos tanto por homens quanto por mulheres. Temos, como exemplo, as personagens de José Saramago, mulheres fortes que fogem dos estereótipos tanto tempo enraizados na literatura. Entretanto, considerando toda a história de silêncio imposto, acredito ser importante pensarmos nesse novo "cânone feminino".

Como afirma Isabel Allegro Magalhães, em *O sexo dos textos*, “aparentemente só os autores têm sexo, os textos não”. Entretanto, é preciso considerar que “(...) os textos, afinal, expressam a diversos níveis essa inegável diferença – antropológica, histórica e cultural – que existe entre a maneira de estar no mundo própria dos homens e própria das mulheres” (1995, p.9).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Fernando Pinto do. “Narrativa”. In: MARTINHO, Fernando J. B. (Org.). *Literatura Portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor, 2004.

CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de Sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Os Meus Sentimentos*. Lisboa: ASA, 2005b.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GUIDDENS, Antony. “O amor romântico e outras ligações”. In: GUIDDENS, Antony. *A transformação da intimidade: sexuali-*

dade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

JUNG, CG. “Aspectos do arquétipo materno”. In: *Arquétipo do inconsciente coletivo*. O.C. 9,1. São Paulo: Vozes, 2008.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo nos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina*. Lisboa: Caminho, 1995.

PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Moraeseditores, 1973.

SCHMIDT, Simone Pereira. “Revido a teoria”. In: _____ . *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SHARP, Daryl. *Léxico junguiano: dicionário de termos e conceitos*. Trad. Raul Milanez. São Paulo: Cultrix, 1997.

Submissão: 30/08/2017

Aceite: 29/10/2017

**UMA, DUAS, TRÊS PRINCESAS DE ANA MARIA MACHADO:
A JORNADA FEMININA DA TORRE À RUA¹**

**UMA, DUAS, TRÊS PRINCESAS BY ANA MARIA MACHADO:
THE FEMALE JOURNEY FROM TOWER TO STREET**

Samira dos Santos Ramos²

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137498

RESUMO: Este artigo pretende problematizar a jornada do herói na literatura infantil contemporânea na qual se observa que a figura da princesa deixa seu tradicional movimento de espera para colocar-se em jornada. Com base em Jolles (1976), Coelho (2000) e Azevedo (1997), realizamos o estudo da obra *Uma, duas, três Princesas*, de Ana Maria Machado, e suas convergências e divergências com os contos populares tradicionais.

ABSTRACT: This paper intends to problematize the hero's journey in contemporary children's literature in which it is observed that the figure of the princess leaves his traditional movement of waiting to set out on a journey. Based in (1976), Coelho (2000) and Azevedo (1997), we studied *Uma, duas, três princesas*, by Ana Maria Machado and its convergences and disagreements with traditional folk tales.

¹ Este artigo é parte da pesquisa desenvolvida e apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo na dissertação de mestrado de título *Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil como metáfora social*, sob a orientação do Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho.
² Mestra em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH/USP. Docente de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Mato Grosso (IFMT).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil; Jornada do herói; Feminino; Ana Maria Machado.

KEYWORDS: Children's Literature; Hero's journey; Female; Ana Maria Machado.

INTRODUÇÃO

*[...] Mas cada um cumpre o Destino
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada*

(Eros e Psique - Fernando Pessoa).

Analizando as produções audiovisuais para crianças e obras da Literatura Infantil, percebemos que as princesas estão deixando de ser retratadas em torres de castelos inacessíveis e passam a buscar a própria realização seguindo por rotas tortuosas e enfrentando conflitos. Analisemos a obra *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado (2014), em que três jovens princesas se colocam em jornada para encontrar a cura de uma doença que assola o reino. Se o enredo nos é familiar devido à sua recorrência nos contos populares, as representações de feminino contidas nele apresentam uma possibilidade de revigorar o símbolo *princesa*.

A alteração na representação do feminino indica uma possível mudança nos paradigmas deste gênero e sua função

social, posto que a literatura infantil é regulada por um processo de censura social e mercadológica em seus temas e valores de forma mais rígida que o da literatura para adultos. Esta censura, que se inicia na visão de mundo do escritor sobre a capacidade de percepção da criança sobre o real, afunila-se no mercado editorial que guarda estreita relação com os programas governamentais de acervo escolar.

As princesas em jornada na literatura infantil e nas produções audiovisuais, neste contexto, respondem a uma nova representação cultural do papel da mulher na sociedade ocidental, pois apresentam às crianças um espírito³ do feminino que vem sendo construído nas últimas décadas.

Para compreender a importância desta jornada feminina na literatura, constatemos que nos contos tradicionais a jornada do herói costuma ser protagonizada por personagens masculinas. Se recorrermos à antropologia, uma das formas de explicar essa recorrência é através dos ritos de passagem.

RITOS DE PASSAGEM E ROTAS DE MUDANÇA

Nas sociedades primárias os meninos passavam por rituais que inauguravam a eles a vida de adulto. Normalmente, esses rituais envolviam *deixar a casa*, a proteção *materna*, para passar por provas que comprovassem sua capacidade de iniciar-se no mundo dos homens, sob a aprovação *paterna*.

A iniciação da menina à vida adulta, por sua vez, era marcada pela primeira menstruação.

³ Usaremos o vocábulo *espírito* como *ideia predominante, tendência*, desta forma, *espírito feminino* seria o conjunto de ideias que a cada época permeia as construções de sentido aceitáveis sobre o que é feminino, influenciando a cultura, alterando as estruturas de pensamento e as relações sociais, no entanto incidindo mais rapidamente sobre o discurso que sobre as práticas sociais.

É algo que acontece a ela, a natureza faz isso a ela. E assim ela supera a transformação – mas qual é a sua iniciação? Normalmente é sentar-se no recesso de uma cabana, por alguns dias, e tomar consciência de quem é ela. [...] Ela se senta lá. Agora é uma mulher. E o que é uma mulher? Uma mulher é o condutor de vida. A vida surpreendeu-a. A mulher é tudo o que importa à vida: conceder o nascimento e a nutrição. Seus poderes a tornam idênticas à deusa-terra, e tem que tomar consciência disso. O menino não vive nenhum acontecimento desse tipo, por isso precisa ser transformado em homem e voluntariamente tornar-se um servidor de algo maior do que ele. (CAMPBELL, 1990, p. 87)

E se nos contos populares a jornada do herói é compreendida como paradigma de rito de iniciação masculino, a iniciação feminina também está presente:

Elas [as histórias de fadas] frequentemente falam de uma menina que não quer crescer e se tornar uma mulher. Ela hesita diante da crise desse limiar de passagem. Então adormece, enquanto o príncipe ultrapassa todas as barreiras e vem fornecer a ela uma boa razão para aceitar que crescer, afinal de contas, tem seu lado agradável. Muitas das histórias dos irmãos Grimm representam a menina paralisada. Todas aquelas matanças de dragões e travessias de limiares têm a ver com a ultrapassagem da paralisação. (CAMPELL, 1990, p.147)

Apesar de inicialmente configurar-se como uma polarização entre masculino /feminino, ação/imobilidade, espera/jornada, um olhar atento nos indica que a *ação* e a *imobilidade*, no entanto, estão presentes na *metáfora feminina de iniciação à vida adulta*, posto que o príncipe a salvar a princesa é parte de uma efabulação para romper sua condição de espera.

Visto que distante de sua condição primária os ritos perdem a função social e passam a metaforizar a condição humana, as obras literárias e produções culturais contemporâneas que os retomam tornam-se paradigmáticas ao *atualizar* a metáfora de jornada e espera humana.

Tomemos como exemplo a jornada do herói, ao qual Zumthor (1993) definiu como uma metáfora ritualizada que representa a condição da criatura humana, em uma viagem que é, ao mesmo tempo, perigosa e sacra, constituindo uma representação fundamental ao imaginário simbólico:

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual [...] as viagens são igualmente [...] a série de provas preparatórias para a iniciação [...] A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico. (CHEVALIER, 2007, p.951-952)

Ao caracterizar os protagonistas dos contos populares, Ricardo Azevedo (1997) afirma que estes saem ou são levados a sair pelo mundo. Nesse movimento de arriscar-se, vivenciam

passagens e provas que envolverão “1) o auto-conhecimento (o auto-domínio, a busca de identidade etc.); 2) o encontro com o parceiro amoroso (o matrimônio); 3) a conquista de situação financeira estável (o poder, a fortuna etc.)” (AZEVEDO, 1997, p.101), levando à modificação pessoal do herói.

No entanto, para que o herói seja representativo à comunidade, deverá causar crédito, admiração e afinidade, independente da idade e do gênero das pessoas. E para que isso seja possível, deverá “ser conciso, amplo e genérico e 2) estar afinado com os valores culturais do grupo. Mesmo sendo superior e invencível, o herói também precisa ser humano.” (AZEVEDO, 1997, p. 101) Ou seja, a personagem deverá ter e manter traços de semelhança com a cultura e visão de mundo da comunidade que representa, para que possa ser legitimado por ela.

Além dessas características, algumas outras observações de Azevedo (1997) sobre o herói nas narrativas populares são necessárias para compreender a jornada da princesa na literatura infantil:

Em resumo, pode-se dizer que os heróis de narrativas populares são, em geral 1) paradigmáticos por princípio; [...] 3) muitas vezes são identificados apenas como o príncipe, o rei, a princesa, a bruxa etc. Mesmo quando nomeados, apresentam nomes comuns, João, Maria ou Pedro, nomes que qualquer um poderia ter; 4) nem sempre apresentam aspectos físicos determinados ou substantivos, mas sim genéricos e adjetivos: são bonitos ou feios, fortes ou fracos, espertos ou tolos, bons ou maus, sortudos ou azarados. Essas características subjetivas permitem

a identificação de qualquer leitor (a esfera pessoal, é diretamente influenciada pelas emoções: às vezes nos sentimos bonitos; outras vezes, feios; em certas ocasiões agimos com firmeza; em outras, fraquejamos etc.). (AZEVEDO, 1997, p.103)

A identificação com o herói é fundamental para que o leitor possa ingressar na única lógica plausível do conto popular: o maravilhoso. Nessa lógica, os valores e deveres sociais passam a ter menos importância do que as vontades e valores subjetivos do herói, conforme explicita Jolles (1986) ao falar sobre a *moral ingênua* que rege o conto enquanto forma simples. Essa disposição mental que o Conto apresenta traz a ideia de que tudo deve se passar conforme a nossa expectativa do que é justo, ou seja, os acontecimentos devem corrigir as injustiças apresentadas na situação inicial.

Pode-se dizer que a disposição mental do Conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (JOLLES, 1976, p. 200).

Apesar de a literatura infantil geralmente fazer uso dessa disposição mental do conto para estabelecer sua lógica interna, Ana Maria Machado se apropria das estruturas do conto popular para, então, desobedecer a lógica do acontecimento, estabelecendo uma ética que ora se aproxima ora se distancia da realidade.

UMA, DUAS, TRÊS PRINCESAS: VELHOS RITOS, NOVAS ROTAS

Autora que desde a década de 1970 retrata imagens provocantes de feminino em suas obras, Ana Maria Machado publica em 2013 a obra *Uma, duas, três princesas*⁴, que além de retomar elementos tradicionais, propõe intertextualidades com o conto maravilhoso e apresenta invariantes propostas por Propp (2006), para então transgredir os modelos, conforme se observa na tabela a seguir⁵:

4 Em 2013 a primeira edição foi publicada pela Editora Ática. A Editora Anglo lança sua 1ª edição em 2014, para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). Ambas fazem parte do grupo empresarial SOMOS Educação.

5 Baseando-se na obra de Propp, *A morfologia do conto maravilhoso*, de 1928, Coelho (2000) define seis invariantes presentes nos contos.

1 – Mudança	Três princesas herdeiras estão sendo preparadas para assumir o lugar do pai. Uma doença misteriosa assola o reino e o rei fica doente.
2 – Desígnio	As princesas desejam achar a cura para o pai
3 – Viagem	As princesas, uma a uma, partem em busca da cura.
4 – Obstáculos e desafios	O próprio desconhecimento e credulidade.
5 – Mediação	Mediação natural: o chamado dos ministros à primeira princesa novamente. Mediação mágica: não há.
6 – Conquista do objetivo	A princesa usa seu discernimento e chama um especialista. Todos são curados e descobrem que não necessitam mais seguir sempre os modelos.

Tabela 1: Invariantes dos contos populares aplicados à obra *Uma, duas, três princesas*

Podemos observar que a obra responde às três primeiras invariantes à semelhança dos contos populares. *Uma,*

duas, três princesas recria o mitema AT 551 – *The sons on a quest for a wonderful remedy for their father*, classificado por Aarne-Thompson, a semelhança de *Wasser Des Lebens*, dos Irmãos Grimm. Porém Machado (2014) apresenta três jornadas diferentes, enquanto no conto popular os percursos dos irmãos mais velhos costumam ser idênticos. No entanto, a partir da quarta invariante a obra diverge dos contos, apresentando como obstáculos para as princesas a falta de autoconfiança, de conhecimento e de criticidade ao lidar com a informação.

A referência aos contos populares repete-se em diversos momentos da obra, o que exige do leitor um repertório significativo deste gênero para uma adequada leitura. Esta aproximação começa no parágrafo inicial, ao apresentar a letra capitular *E* na expressão *era uma vez*. No entanto, a fragmentação do discurso a seguir já prepara o leitor para as prováveis digressões que se seguirão:

Era uma vez um rei que tinha uma filha... Não, foi mais que isso.

Era duas vezes um rei que tinha uma filha? Três vezes?

O rei era o mesmo. A rainha também. Num só e único reino. Mas três vezes tiveram filhas. Três filhas.

O reino todo queria um herdeiro para o trono, um príncipe. E só nascia princesa. Num lugar e num reino que mulher não podia governar.

Era uma vez um rei e uma rainha que tinham três filhas? Pode ser. Uma, duas, três princesas. (MACHADO, 2014, p. 4)

É importante concluir que o direito à sucessão, metaforizando a igualdade de papéis sociais na vida pública, não é a problemática do conto, observando que este obstáculo já é superado na situação inicial do conto, quando a rainha orienta o rei a solicitar que as princesas tenham o direito a sucedê-lo. Esta condição é aceita, desde que as meninas sejam preparadas e instruídas tal qual um príncipe seria.

O desígnio das princesas não será o de conquistarem o acesso ao trono, mas o de provarem-se competentes em uma posição que tradicionalmente era masculina. A provação se apresenta em forma de uma doença que vitima o reino e o próprio rei. Ao serem convocadas a partir em busca da cura, conforme faria um príncipe, o narrador explicita:

Nas outras histórias, as tais dos três irmãos, seria hora de reunir os sábios, os ministros e mandar chamar os três príncipes.

Dizer a eles que alguém ia precisar correr mundo e ir a terras bem distantes. Com urgência, quanto antes.

Partir em busca de algum remédio mágico para salvar o rei. [...]

Então fizeram a reunião. Os sábios e os ministros, tudo direito. Sem príncipes, mas com as três princesas, que jeito?

[...]

Não foi nenhuma surpresa.

Sobrou para a primeira princesa.

(MACHADO, 2014, p. 15-17)

Há uma negatividade implícita na expressão “Sem príncipes, mas com três princesas, que jeito?”, no entanto não há a possibilidade de *imobilidade* das princesas, que deveriam procurar a solução fora do castelo, na esfera pública. A jornada pode ser compreendida como prova de capacidade, de igualdade de competência feminina, mesmo que tenha se iniciado através da concessão feita por figuras masculinas - rei, ministros.

Neste momento, a jornada do herói vivida pela figura feminina encontra-se com o paradigma da *imobilidade*, que se apresenta na obra em três formas de paralisação, uma em cada jornada das princesas.

A princesa dos olhos de azeitona, que é a mais velha e mais preparada, paralisa-se por sua falta de autoconfiança, creditando à irmã mais nova a única possibilidade de vitória, conforme ocorria nos modelos apresentados em suas leituras. Hospeda-se em uma estalagem para apressar a saída da irmã.

Inicia a jornada da segunda princesa, dos olhos de ave-lãs, que teve formação menos diversa e dispõe-se a encontrar ajuda mágica para resolver o desafio.

A princesa do meio tinha vantagens e desvantagens.

Os pais tinham exigido menos dela, que ficara menos tempo lendo e estudando. Mas tinha lido um pouco e ouvido as histórias que a mais velha contava.

Aprendera umas coisas e sabia uns truques.

O difícil era fazer funcionar. Mas bem que podia tentar.

(MACHADO, 2014, p. 20).

Há neste momento uma sequência de referências e intertextualidades com diversos contos de fadas, através da repetição de ações que nas narrativas populares costumam ser premiadas com ajuda mágica. Por fim, a princesa acaba paralisada pela doença que contrai após beijar um sapo. Esta ação, que originalmente demonstra a passagem de criança à mulher da princesa do conto *O príncipe Sapo*, em *Uma, duas, três princesas* tem função inversa, mostrando a falta de preparo da menina para a vida adulta.

Eca!

Ele não virou príncipe.

E ela ainda ficou doente, com aquela gosma de meleca.

O jeito foi mandar avisar para a imã caçula se preparar.

(MACHADO, 2014, p.25)

A jornada da terceira princesa é abreviada por sua falta de conhecimento e crença de que as informações obtidas na internet são suficientes para resolver qualquer problema. Após criar várias confusões também com os contos populares, a princesa é paralisada pela sociedade, que envia críticas às suas atitudes e à sua educação ao jornal local. As *cartas do leitor* remetem à *moral da história*:

As recentes trapalhadas das princesas em busca do fim do encantamento que caiu sobre nosso reino acabam sendo tão prejudiciais quanto o próprio feitiço em si. Não basta navegar na internet. É ne-

cessário saber se dá para acreditar no que a gente encontra quando navega.

Venho, pela presente, protestar contra a ação da princesa mais nova, que pensa que sabe uma porção de coisas mas não sabe nada. Será que ninguém nunca explicou a ela que não adianta ficar só assistindo a desenhos animados?

(MACHADO, 2014, p. 34-35)

Ana Maria Machado atualiza o conto de fadas com discussões sobre formação e comunicação que estão presentes em nossa sociedade, compondo uma crítica ao mau uso das tecnologias.

Assim, as três princesas saem em jornada para deparar-se com a paralisação. Mas enquanto o rito de passagem da mulher era a imobilidade quebrada pela ação do príncipe, a quebra da imobilidade da princesa mais velha estará na nova convocação pelos ministros, que reconheciam sua capacidade de realização e comando, pois “mandaram buscar a princesa que lia. Ela não tinha apenas olhos de azeitona. Conhecia o que fica em pé quando o resto desmorona” (MACHADO, 2014, p. 37).

Como se pode observar, não há transformações no período de imobilidade, o que podemos considerar como uma convergência entre a paralisação da princesa dos contos tradicionais e da princesa mais velha da obra ora analisada. Nos dois casos, a princesa já está pronta para a vida adulta quando paralisa, seu desafio é aceitar a nova condição como mulher. No entanto, enquanto para a princesa das narrativas populares a vida adulta consistirá no casamento, para a princesa

mais velha consiste em tomar decisões sem necessariamente seguir os modelos já estabelecidos.

A princesa de olhos de azeitona desperta para a responsabilidade de fazer escolhas e tomar decisões, decidindo-se por desacreditar da doença como feitiço e chamar um especialista. Decisão que prova ser acertada, mas não há *felizes para sempre*: “por isso viveu feliz às vezes. Como todo mundo, teve dias de risos e dias de choradeira. Mas ficou para sempre curiosa e inventadeira” (MACHADO, 2014, P. 39), conclui o narrador.

Enfim, as princesas de *Uma, duas, três princesas* já possuem o acesso à educação necessária e o direito de agir nas esferas públicas. Seu desafio está em *tomar consciência* de seu novo papel social, abandonando a necessidade de seguir os modelos e passando a fazer suas próprias escolhas.

CONCLUSÃO

A obra *Uma, duas, três princesas* apresenta a jornada do herói com aspectos de paralisação que remetem ao rito de passagem feminino. Obstante a essa fabulação de realização e passagem para a vida adulta das princesas, podemos encontrar o desequilíbrio nas representações de poder com a figura do parlamento constituído apenas por figuras masculinas. Este parlamento, na figura dos ministros, permite a sucessão e convoca por duas vezes a princesa mais velha. O *especialista* chamado para resolver o problema do reino também apresenta conotação masculina. Contudo, a obra se mostra divergente dos contos populares e possivelmente é

representante de um novo paradigma axiológico sobre o feminino em nossa sociedade ao apresentar como desígnio das princesas não a conquista ao direito a herdar o trono, mas o desígnio de reconhecer sua própria competência em áreas que tradicionalmente foram consideradas masculinas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Ricardo José Duff. *Como o ar não tem cor, se o céu é azul: vestígios dos Contos Populares na Literatura Infantil*. 1997. 324 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers. Organização Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva. 21ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, Nelly Novais. *A literatura infantil: história, teoria e análise*. São Paulo: Moderna, 2000.

JOLLES, André. *As formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACHADO, Ana Maria. *Uma, duas, três princesas*. Ilustrações Luani Guarnieri. São Paulo: Anglo, 2014.

PESSOA, Fernando. *Eros e Psique*. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. A. Pinheiro e J. P. Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Submissão: 29/08/2017

Aceite: 29/10/2017

**UM CANTO DE SANTOMENSIDADE EM *HISTÓRIAS DA GRAVANA*,
DE OLINDA BEJA**

**A SANTOMENSIDADE CHANT IN *HISTÓRIAS DA GRAVANA*,
BY OLINDA BEJA**

*Tháise de Santana Santos*¹
*Inara de Oliveira Rodrigues*²

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137486

RESUMO: Apresenta-se uma análise dos contos “Lembranças de Ponta Figo” e “Homenagem”, da escritora são-tomenense Olinda Beja, publicados em *Histórias da Gravana* (2011). O objetivo do trabalho é reconhecer como são representados os sentidos de identidade e resistência nessas narrativas. O conjunto de contos que compõem a referida obra literária exala sentidos de *santomensidade* e, dessa maneira, a literatura apresenta-se como forma de resistência identitária com grande importância na construção de um ideário de nação.

ABSTRACT: An analysis of the short stories “Lembranças de Ponta Figo” and “Homenagem”, published in *Histórias da Gravana* (2011), by Santomean writer Olinda Beja, is presented in this paper. This work aims to identify how identity and resistance are represented in these narratives. The collection of short stories in the referred literary work emanates a feeling of *santomensity*, so this literature is presented as a form of an identity resistance with a large emphasis on the construction of a nation ideal.

1 Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Viçosa. Pesquisadora no Grupo Literatura, História e Cultura: encruzilhadas epistemológicas (CNPq/UESC).

2 Professora Doutora do Curso de Letras (graduação e mestrado) da Universidade Estadual de Santa Cruz. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Literatura, História e Cultura: encruzilhadas epistemológicas

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Resistência; Literatura são-tomense contemporânea.

KEYWORDS: Identity; Resistance; Contemporaneous santomean literature.

*“Agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão,
desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar
não contra o teu texto, não na intenção de o liquidar,
mas para exterminar dele a parte que me agride”.*
(Manuel Rui)



Objetivo central deste artigo consiste em reconhecer e apontar algumas das especificidades da realidade sociocultural são-tomense a partir da análise dos sentidos de identidade e resistência presentes nos contos “Lembranças de Ponta Figo” e “Homenagem”, publicados em *Histórias da Gravana* (2011), de Olinda Beja, considerando-se as experiências de migração vividas pelos narradores e personagens dessas narrativas. O livro ganhou notoriedade após ser selecionado para concorrer ao prêmio Portugal Telecom 2012, mas, de modo geral, a literatura de São Tomé e Príncipe, dentre as outras literaturas africanas escritas em português, é relativamente ainda pouco conhecida no Brasil, por variados motivos, dentre os quais se destacam problemas editoriais de distribuição e circulação.

Sobre as dificuldades de acesso a obras literárias são-tomenses, importa sublinhar a observação feita por Inocência Mata (2009) sobre a centralidade editorial exer-

cida por Portugal e o privilégio dos escritores luso-descendentes no que diz respeito à publicação. Ela afirma também que não se deve obliterar a existência de um significativo sistema literário, pois a literatura são-tomense é, sim, uma literatura consolidada³.

Adotando-se uma perspectiva crítica em relação à citada dominância etnocultural, entende-se, como pressuposto deste estudo, que o colonialismo “dividiu o mundo em duas partes, hierarquicamente constituídas, e o centro se consolidava apenas através da existência do outro colonizado” (BONNICI, 2009, p. 264). No discurso hegemônico, a metrópole representa o centro, o lugar da civilização, da ciência e progresso, enquanto a colônia é lugar de atraso cultural, da ignorância e selvageria. Nesse sentido, a literatura produzida pela metrópole, durante o período colonial, cumpria o papel de afirmar a “superioridade” europeia e dirimir a cultura dos povos colonizados. Bonnici levanta alguns questionamentos acerca da situação das literaturas produzidas nas ex-colônias e nota que, se a relação entre metrópole e colônia sempre foi tensa, as literaturas escritas a partir da invasão colonial até o presente mostram as tensões inerentes aos processos colonialistas.

Essas literaturas, desse modo, dão voz aos povos que foram silenciados pelo regime colonial e constroem identidades que fogem a padrões estereotipados. Nessa acepção, “o pós-colonial pressupõe uma nova visão da sociedade que reflete sobre a sua própria condição periférica, tentando adaptar-se à lógica de abertura de novos espaços” (MATA, 2000, p. 01). Entende-se que “toda identidade humana [seja ela individual ou coletiva] é construída e histórica. [...] Histó-

3 Inocência Mata em entrevista à *Revista Crioula* (2009, p. 6).

rias inventadas, biologias inventadas e afinidades culturais inventadas vêm junto a toda identidade” (APPIAH, 1997, p. 242). Dessa maneira, a identidade não é inerente ao indivíduo, mas é construída historicamente, do mesmo modo que “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (HALL, 2004, p. 50).

São Tomé e Príncipe, que conquistou sua independência em 1975, ainda vive intensamente o processo de construção de uma santomensidade, na qual se devem considerar embates entre os elementos da tradição em meio à realidade da globalização “como fábula”⁴. Isso significa reconhecer que a identidade é um processo atravessado por várias questões, com dimensões políticas, culturais e socioeconômicas. Nesse âmbito, a literatura continua sendo uma expressão artística fundamental na construção de reconhecimentos identitários.

Um canto de santomensidade configura-se em *Histórias da Gravana*⁵, livro de contos em que a escritora dá voz aos saberes ancestrais, tecendo suas narrativas a partir de soias⁶ e histórias contadas pelos mais velhos. Seu lugar de enunciação é Batepá, palco do maior massacre da história de São Tomé e Príncipe. A partir desse local, ela recorre a elementos da sociedade e da cultura de seu país para cantá-lo e assim proclamar uma identidade telúrica. São contadas histórias de vida desse povo, situadas em momentos anteriores e posteriores à independência de São Tomé e Príncipe, e entre a época das chuvas e a dos dias de sol ardente.

4 De acordo com Milton Santos (2000, p. 9): “Um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas”.

5 Designa-se por gravana a estação seca do clima equatorial úmido de São Tomé e Príncipe.

6 Contos orais são-tomenses.

As temáticas recorrentes nas narrativas concernem, principalmente, à condição periférica de determinados segmentos da sociedade são-tomense, a histórias de amores desencontrados, à exaltação dos mais velhos, à evocação ao mar, ao abandono e à exploração sexual das mulheres. Ademais, ao longo dos quinze contos, convive-se com os costumes, crenças, contempla-se a beleza dos lugares e das gentes, bem como também se pode conhecer um pouco da história do país. Ressalta-se que, antes de cada narrativa, provérbios escritos em língua forro, com tradução em português, servem de epígrafe aos contos. Além disso, o livro apresenta um glossário explicativo dos termos escritos nessa língua, o que se constitui, aliás, em estratégia comum dos escritores e escritoras dos países africanos de língua portuguesa, para mostrar que, se a língua oficial é o português, a expressão, nesse caso, é são-tomense.

Considerando-se o objetivo central da análise proposta, destaca-se, inicialmente, o conto “Lembranças de Ponta Figo”, segunda narrativa da primeira parte do livro intitulada “Estação das chuvas”. O conto estrutura-se como uma conversa, na qual o narrador-personagem, Mandioca, rememora sua infância na Roça de Ponta Figo, dirigindo-se a uma “dona” para contar as histórias do local, as quais giram em torno do velho Dedé. Este era um contratado de Cabo Verde, trabalhador das roças de cacau, homem muito sábio e solícito, querido pelas crianças do lugar. Exímio contador de histórias, transmitia por meio delas ensinamentos necessários à vida na comunidade:

*Havia aqui um homem, contratado de Angola, a quem chamavam o Carapinha que costumava ir para o rio pescar camarão. Só que não queria que ninguém o acompanhasse porque, dizia, depois sempre tinha que dividir o camarão com o outro. Aquilo era inveja mesmo que o homem tinha. Por mais que o avisassem que não devia ser assim, Carapinha continuava a ir sozinho para o rio e regressava com muswá cheio de camarão. Certa vez, porém, Carapinha não regressou. À noite todos se interrogavam pela sua ausência, mas àquela hora ninguém se aventurou em descer a grota até ao rio. Pela manhã três homens foram no seu encaço com os gritos da mulher e dos filhos nos ouvidos. Trouxeram Carapinha quase morto, sem roupa, sem muswá, sem camarão. Uma escorregadela numa pedra, um desequilíbrio e assim foi levado pela corrente que era forte devido a calema no mar. Ficou preso nos troncos dos bambus a gritar por socorro que ninguém ouviu. Mais umas horas e Carapinha teria morrido, força estava mesmo a largá-lo. **A partir desse dia, Carapinha chamava sempre dois ou três amigos, com eles ia pescar camarão e com eles o dividia (grifos nossos).**⁷*

Mandioca mantém viva a memória do falecido Dedé e, ao recontar suas histórias, continua a ministrar seus ensinamentos, como também constrói uma narrativa de sua comunidade. Entende-se que a memória, “ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. [Memória e identidade] se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na ou-

⁷ BEJA, Olinda. *Histórias da Gravana*. São Paulo: Escrituras, 2011, p. 36. Todas as demais citações foram retiradas dessa edição, passando-se a indicar apenas as respectivas páginas.

tra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa.” (CANDAU, 2011, p. 16).

Em algumas culturas africanas, o velho é o representante do “saber da comunidade, o contador, o griot, inscrito numa tradição em que o ‘ser idoso’ e o ter conhecimento aprofundado das histórias dos antepassados são elementos que valorizam o indivíduo no grupo a que pertence” (FONSECA, 2003, p. 70). Nessa história de Dedé, recontada por Mandioca, fica clara a repreensão à avareza; mais especificamente, no trecho destacado, percebe-se o combate ao individualismo. São histórias que disciplinam e que educam. Não se pode deixar de observar também a aparição de vocábulos da língua forro, como o *muswá*, por exemplo, utilizado para denominar a armadilha usada na pesca ao camarão, segundo o glossário explicativo do livro. No trecho seguinte, Mandioca também relata à sua interlocutora seus gostos e peripécias da infância:

Eu gostava também dos outros miúdos da roça e era com eles que eu trepava às fruteiras, aos coqueiros, chupava cacau às escondidas dos mais velhos, roubava sape-sape e safú ainda verde, apanhava suim-suim... gostava muito de Sam Vilina que tratava dos meus bixôs quando se metiam nas unhas dos pés, que cantava para afastar os espíritos maus do meu corpo, que pisava angu só para mim, mas gostava mesmo era de Dedé, o velho Dedé sempre sorridente a mostrar os poucos dentes que ainda lhe sobreviviam na boca, sempre disposto a contar soias, aventuras de um tempo que o trouxe para São Tomé e por aqui o deixou ficar (p. 34).

Por intermédio das memórias do narrador-personagem, o leitor situa-se no ambiente físico e cultural do povo são-tomense. As palavras destacadas assinalam a língua forro: *fruteiras* diz respeito a um tipo de árvore de grande porte que dá a fruta-pão; o termo *suim-suim* refere-se a uma espécie de ave; o *angu*, ao contrário do que se conhece no Brasil, diz respeito a um purê de banana. Já o *safú* faz referência ao fruto do safuzeiro, e conta a tradição que quem comer desse fruto não mais sairá da ilha de São Tomé. Merecem ainda destaque as referidas *soias*, “contos orais santomenses que, para além da divulgação através da oralidade vêm encontrando, de maneira cada vez mais frequente, outras modalidades de registro” (QUEIROZ, 2009, p. 2).

Pode-se reconhecer, assim, o quanto, muito mais do que apenas inserir vocábulos originários de uma língua local, essa estratégia dá distintos contornos à língua portuguesa nas narrativas, diferenciando-se, dessa forma, do português falado/escrito nos outros países. O português é a língua predominante nas narrativas em questão, mas se mistura aos vocábulos e às expressões da língua forro, uma vez que, em muitas situações, não pode expressar a vivência são-tomense que elas representam. Por essa última perspectiva, não é difícil reconhecer que tais registros se imprimem como marcas de resistência cultural. Isso não significa, entretanto, uma idealização nostálgica do passado, mas o reconhecimento dos conflitos e perdas no presente.

A seguir, num relato aparentemente despretensioso, Mandioca denuncia um comportamento comum aos homens brancos do lugar e a precária condição em que vive:

Quando aos sábados meu pai chegava a Ponta Figo e não me encontrava, já sabia que eu estava com Dedé e certamente a comer cachupa. Cachupa pobre, dona, que naquele tempo, carne era pouca. Nas noites de fundão era um espetáculo ver Dedé dançar, um gingar que não era só gingar de preto, aquilo era gingar de todas as raças do mundo (p. 36).

Mandioca não vivia com o seu pai, que era um *morador*, homem importante na comunidade local a partir da autoridade conferida pelo colonizador. Seu pai morava na cidade e, por esse motivo, ele só o via aos sábados. Em contrapartida, encontrava no velho Dedé o amor e a atenção cotidiana que lhe faltavam, e por isso gostava tanto dele. A narrativa mostra que era comum as mulheres contratadas terem filhos desses homens importantes, frutos de relacionamentos que, muitas vezes enganosos, tinham fim quando elas engravidavam. Os filhos, geralmente, recebiam a atenção dos pais, mas não herdavam o seu nome, como foi o caso de Mandioca.

A referência à *cachupa*, uma espécie de feijoada preparada à base de feijão e milho, faz-se presente em quase todas as histórias. Diz respeito a um prato tradicional de Cabo Verde, país que sempre manteve relações estreitas com o “vizinho” São Tomé e Príncipe. Além de cozinhar, Dedé também dançava e encantava as mulheres com o seu gingado. Ele não tinha uma esposa, já vivera com muitas mulheres; no entanto, com nenhuma teve filhos, o que fez com que elas o abandonassem. Nas noites de dança, porém, “a conquista estava assegurada e a solidão dormia do lado de fora da cubata” (p. 36). Dedé era também um *butadô vungu*, aquele que canta

e comanda o *socopé*, dança típica do lugar. Sentia-se mesmo pertencente àqueles costumes, àquela terra, como o menino Mandioca. Mais adiante, acontece a partida da “dona” e o lamento de Mandioca:

Por favor, dona, fica mais um pouco! Na nossa terra há tanta coisa para contar. Eu ficava aqui vários dias só a falar de Dedé. Nunca mais conheci ninguém como ele. Homem que tinha muita sabedoria e resposta sempre pronta para tudo. Na cidade dizem que também havia um chamado Sum Mé Novo Branco que sabia tudo, mas em Ponta Figo era só Dedé! Dona está mesmo farta de me ouvir, eu vejo pelo seus pés... Mas dona me pediu para lhe contar histórias de Ponta Figo... Então seus pés que tenham paciência... Dona gosta mesmo desta terra! Pois é, quem nasce como dona a ver este cais e este mar sem fim... nunca mais esquece (p. 37).

O personagem/narrador fecha seu baú de memórias lamentando a partida da “dona”. Tem-se a impressão de que se trata da própria escritora, em seu trabalho de coleta de histórias de seu povo para criar as suas *Histórias da Gravata*, ao mesmo tempo em que essa “dona” parece também se referir ao interlocutor/leitor do texto, numa estratégia de aproximação para a partilha das memórias do narrador/personagem. Assim, o conto passa a constituir “espaços revividos da memória que, marcados pela oralidade, se traduzem em histórias de sentir para que se possa seguir contando e reinventando a potencialidade da criação poética na recriação e reinvenção da vida” (RODRIGUES, 2011, p. 30).

No conto “Homenagem”, a narradora faz um tributo a todas as mulheres africanas, das diferentes localidades, que saíram de suas terras para trabalhar nas roças de cacau e café em São Tomé e Príncipe. A narrativa gira em torno de Uaka, avó da narradora onisciente, já falecida, que tem sua história recuperada pela neta. A seguir, tem-se uma denúncia à exploração que aprisionou corpos e mentes:

De Uaka te passaram a nomear Custódia como se isso constasse das regras de um jogo sórdido e obscuro. E num relâmpago perdeste a identidade. Deixaste de ser tu, a guerreira ousada que em tua longínqua morada prometeste nova luz aos que ficaram em terra firme. Foi tua primeira derrota, a aniquilação do teu chamamento, da tua graça. E isso jamais perdoaste que eu sei (p. 55).

Pode-se destacar da citação a ideia de que, com a perda do nome, Uaka perde também sua identidade. De acordo com Candau (2011, p. 68), “a nomeação, a memória e a identidade estabelecem relações muito fortes. Todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar sua existência”. A Uaka foi negado o chamamento do seu nome, uma perda simbólica que significou sua primeira derrota. A segunda foi o desfalecimento do seu corpo:

Gulosos foram depois os olhos dos homens que conheceram teu corpo, o desfloraram, o sulcaram e o

encheram de saliências e reentrâncias como o sul da ilha, até o desfigurarem no rebentamento de tantas águas futuras e passadas (p. 56).

Nesse trecho, enfatiza-se a condição de subalternidade da mulher contratada na sociedade colonial. Ainda menina, ela foi explorada sexualmente pelo colonizador, pelo feitor ou qualquer um que estivesse numa posição superior ao do contratado. Nessa sociedade despótica e patriarcal, o homem, tanto mais aquele considerado importante, tinha direito aos corpos das mulheres – o que vale dizer que elas foram duplamente escravizadas e só se libertavam dessa condição com a morte, como é o caso de Uaka:

Mas por fim a tua alma se libertou de jugos e de ambições retomando a forma alada de uma qualquer ave do sul. Por isso resististe minha velha avó e só por isso serás sempre a luz da minha estrada onde os arcos de bambus se entrelaçam tentando cerrar-me por completo a luz do dia esquecendo-se que a tua força indomável a fará de novo ressurgir. [...] Envolta em mistérios de noites longas de carências e mágoas, poucas foram as tuas alegrias, mas soubeste legar-nos uma pujança indestrutível, muita fé, muita coragem (p. 56-57).

Percebe-se, no discurso da narradora, que a morte representa uma mudança de estado, uma fase de transição para outra existência. Nesse caso, a mulher volta a ser ave, existência que já experimentou, como aponta sua declaração: “retomando a forma alada de qualquer ave do sul”. A figu-

ra da ave faz-se presente também em outras narrativas, de modo geral, como metáfora da liberdade. Ainda que debilitada, Uaka, em vida, “esgravatava na terra ossame e mandioca para que ninguém morresse de fome” (p. 57). Solidarizava-se com seus companheiros refugiados, não os entregando aos seus senhores, ainda que isso lhe custasse mais chicotadas, mais dores ao seu corpo sofrido. Ela também sonhava com o regresso, pois acreditava que já estava há muito tempo fora do Gabão Grande.

Entende-se, de acordo com Hall (2013), que, numa situação de migração ou diáspora, os elos com a antiga terra permanecem, mas criam-se também outras fontes de identificação. Dessa forma, constrói-se uma identidade cultural híbrida. Percebe-se na narrativa que, longe de querer desvelar uma identidade primeira, a personagem Uaka deseja, com o retorno:

levar para o Gabão Grande todos os filhos do teu labor, botões de acácia rubra do sangue deixado nas plantações desse cacau que hoje o mundo inteiro consome e saboreia em barras retangulares de cores variadas sem noção alguma do seu verdadeiro gosto. Amargo, muito amargo. Seja ele Criollo, Forastero, Trinitário... Nas ilhas do equador foi o mais amargo de todos os cacaos produzidos por terras húmidas e quentes, muito quentes, muito húmidas. Um cacau com sabor à tua força hercúlea que te fez olhar sempre em frente e não temer a escuridão da vida (p. 56).

Entretanto esse desejo não se realiza e, com a morte, enfim e tristemente, Uaka liberta-se do jugo colonial a que fora submetida desde sua juventude e se torna um símbolo de coragem e resistência para sua neta. Mais adiante, tem-se um apelo da narradora em prol das mulheres contratadas, das diferentes localidades africanas, que migraram para São Tomé e Príncipe:

Demos as mãos mulheres de todas as cores, mulheres das ilhas do meio do mundo, das ilhas onde o cacau ainda é amargo e sejamos, nem que seja apenas uma vez na vida, unidas e firmes no gesto de homenagens que elas merecem, elas, todas as corajosas mulheres que vieram antes de nós abrir os sulcos da escuridão onde plantaram o cacau e o café que ainda hoje, todos nós, saboreamos (p. 58).

Ao fim do conto, a narradora convoca as mulheres para, juntas, homenagearem todas as contratadas cabo-verdianas, moçambicanas, entre outras, que aportaram nas ilhas de São Tomé e Príncipe para trabalhar nas roças de café e cacau. Mulheres que foram oprimidas pelo sistema colonial e que provaram, juntamente com os homens, o gosto amargo da escravidão.

Conclui-se que o conjunto de contos que compõe *Histórias da Gravana* dissemina a cultura de um povo que se expressa por meio da variedade de línguas, dos costumes, das crenças, entre tantos outros relevantes aspectos. O resgate de histórias contadas pelos mais velhos alude ao pensamento de Walter Benjamin, segundo o qual “a experiência que

passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distiguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Essas narrativas, além de cumprirem sua função estética, denunciam os desmandos do sistema colonial e permitem o protagonismo daqueles que foram oprimidos e colocados à margem nesse sistema. Podem-se reconhecer, também, por diferentes enfoques temáticos, certos símbolos e imaginários que produzem sentidos de identificação coletiva.

A literatura de São Tomé e Príncipe, assim, cumpre o papel de apresentar-se como forma de resistência identitária, com grande importância na construção do ideário da nação são-tomense. Em Histórias da Gravana, Olinda Beja deixa seu legado de santomensidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BEJA, Olinda. *Histórias da Gravana*. São Paulo: Escrituras, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I – Magia e Técnica – Arte Política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica pós-colonialistas*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem. 3.ed. rev. e ampl., 2009, p. 257-287.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Velho e velhice nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa contemporâneas. In: BARBOSA, Maria José Somerlate (Org.). *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 9.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. *Pensando a diáspora (reflexões sobre a terra no exterior)*. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013, p. 30-65.

MATA, Inocência. *A essência dos caminhos que se entrecruzam*. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 5, p.1-19, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/54948/58596>>. Acesso em: 18 jul. 2013

_____. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de estudos de Ásia e África, 10, 2000, Rio de Janeiro. *Anais*. Disponível em: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf. Acesso em: 18 ago. 2016.

_____. *Inocência Mata: a essência dos caminhos que se entrecruzam*. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 5, p.1-19, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/54948/58596>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

QUEIROZ, Amarino Oliveira. *Onde canta o ossobó: vozes literárias femininas do arquipélago de São Tomé e Príncipe*. *Revista da União dos Escritores de Angola*, v. 6, n. 1, Luanda, ago, 2012, p. 1-11. Disponível em: <<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=882>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

RODRIGUES, Inara de Oliveira. *Oralidade e questões identitárias em “Pé-de-perfume”, de Olinda Beja*. *Revista Desenredo*, v. 7, n. 1, Passo Fundo, jun, 2011, p. 19-31. Disponível em: <<http://>

www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/1911/1207>. Acesso em: 08 jul. de 2015.

RUI, Manuel. *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 23/05/1985. Transcrição no blog *Riso – Sonhos não Envelhecem*. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. Acesso em: 19 maio 2015.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6.ed. São Paulo: Record, 2000.

Submissão: 29/08/2017

Aceite: 12/11/2017

**ENTRE O CORPO E A PALAVRA: RECRIAÇÕES E RESISTÊNCIAS
NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

**BETWEEN THE BODY AND THE WORD: RECREATIONS AND RESISTANCES
IN CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY**

Douglas Rosa da Silva¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.135290

RESUMO: O presente estudo apresenta um exercício de leitura centrado em textos específicos de cinco poetisas brasileiras contemporâneas. Com o desígnio de observar as relações entre a resistência da palavra e as recriações do corpo, o artigo intersecciona poéticas de modo a discutir as possíveis rehumanizações dos sentidos ocasionadas pela linguagem poética.

ABSTRACT: The study presents a reading exercise centered on the specific texts of five contemporary Brazilian poets. Aiming to observe the relations among the resistance of the word and the re-creations of the body, the article intersects poetics in order to discuss possible rehumanizations of the senses occasioned by poetic language.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Brasileira Contemporânea. Corpo. Literatura Comparada. Subjetividades.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry. Body. Comparative literature. Subjectivities.

¹ Mestrando na área da Literatura, na linha de pesquisa de 'Teoria, Crítica e Comparatismo', do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLet/UFRGS).

1. DIÁLOGOS DE RESISTÊNCIA, DIÁLOGOS COMPARATISTAS

“Por meio da literatura, as palavras voltam-se inteiras para nós (...) a linguagem existe como um paraíso feito de palavras visíveis, audíveis, palpáveis e palatáveis.”

Judith Butler citando Monique Wittig (2013, p. 207).

A epígrafe que inicia este artigo, extraída de *Problemas de Gênero* (2013), de Judith Butler, versa, sobretudo, sobre a aventura da palavra. Palavra que “[...] desmancha as relações estáveis entre os nomes, as ideias e as coisas” (1995, p. 27), como pondera Jacques Rancière acerca da literatura. Mas palavra também cuja autenticidade, vida, movimento e vigor propiciam diálogos de resistência, de recriação. Sob esse ângulo, as obras literárias de autoria de mulheres portam palavras que requerem e incitam, mais do que tudo, a experiência. E é no acontecimento dado entre escritura e leitura, entre texto e leitor, que a potência de novos saberes é ocasionada, gerando rupturas e fragmentações na totalidade de um discurso posto como verídico.

Desse modo, os princípios e composições dos saberes vigentes são aferidos pelos movimentos de sentido suscitados pela experiência com o texto. As regulações passam a ser questionadas, e os investimentos semânticos que provêm da palavra que perpassa esses escritos contestam os totalitarismos. Ao portar tal característica, as obras literárias engendradas pelo viés plural do feminino – em especial aquelas que possibilitam aberturas insólitas na homogeneidade dos sentidos – potencializam a “[...] força de provocação para pensar a

fenomenalidade, o sentido ou o objeto, até mesmo o ser como tal” (2014, p. 66), como elucida Jacques Derrida na entrevista denominada *Essa estranha instituição chamada Literatura*.

Portanto, ao refletir acerca desses escritos, caminha-se pela possibilidade e pela propulsão que expande e impulsiona uma ação que destoa dos saberes cerceados, e que adentra corpos e subjetividades. Os diálogos de resistência são dados nos encaminhamentos para a abertura, para a amostragem e para o flexível das imagens e das significações, acarretando, assim, em diálogos de recriação. Os significados inscritos no mundo, tais como os conhecemos, são reconstituídos pela arquitetura textual dos textos de autoria de mulheres, posto que a literatura, por meio da singularidade da palavra, põe-se em movimentos, agita-se, adquire tons únicos e dinâmicos pelo exercício da escrita.

Nesse âmbito, a pesquisadora e crítica literária Rita Schmidt, ao tratar da postura da crítica feminista frente aos intransigentes paradigmas que isolam o saber, pondera que “[...] o que a crítica feminista propõe, no território dos estudos literários, é uma epistemologia reumanizada” (SCHMIDT, 1991, p. 31). A resistência da escrita, portanto, encontra-se na execução da prática literária que não almeja neutralizar a subjetividade. Já a recriação dos sentidos, por conseguinte, é o resultado do saber de emancipação facultado por essa resistência. Assim, o que decorre desse dialogismo e confluência dado entre resistência e recriação é o ato de reumanização – ou, ainda, a promoção de saberes mais inclusivos, mais humanos.

Em acréscimo a isso, e com a finalidade de justificar as investigações do domínio literário que operam com textos em

que a crítica aos modelos de alinhamento se faz presente, Schmidt explicita que:

[...] todo ato de um sujeito está subordinado às condições da subjetividade, a qual, sendo matriz das posições do sujeito, interfere na apreensão do objeto. O resgate da subjetividade no processo cognitivo implica, em última análise, uma transformação da realidade do objeto; este passa a ser algo que é construído e representado, não somente a partir de determinados pressupostos teóricos, mas também como ser histórico, vindo a ser também, [...] objeto de conhecimento. (SCHMIDT, 1994, p. 30, grifo do autor).

Mediante o exposto, e considerando o texto como objeto de conhecimento que recria as significações que orlam a realidade, o presente estudo busca, com base no aparato literário comparatista, analisar algumas das subjetividades em devir nas recentes composições poéticas escritas por poetas contemporâneas. Um exercício de análise assentado nos parâmetros da Literatura Comparada favorece a relação com as poéticas do presente, visto que, no hodierno, a poesia brasileira tem se inscrito num movimento oposto ao de uma tendência identificável e uniforme. Contemporaneamente, vozes distintas e singulares ecoam em cada produção, abrangendo relações inéditas com campos outrora pouco explorados, como a fotografia, o cinema, a pintura, as artes plásticas e a performance. Essas incorporações e recriações poéticas são favorecidas pelo ângulo comparatista, dado que a referida prática literária viabiliza o trabalho com os redesenhamentos múltiplos e as configurações variadas dos objetos artístico-literários.

À vista disso, os estudos literários comparados apresentam-se adequados no que tange ao evidente hibridismo da atual poesia, bem como das identidades plurais principiadas por ela. A teórica e crítica Tânia Franco Carvalhal já salientava a relevância da prática literária comparada, enquanto método, frente às demandas culturais de nossos tempos:

[...] a literatura comparada supera a busca de semelhanças e diferenças para formular indagações que mobilizem amplamente o literário e o cultural. Assim, é possível considerá-la como um dos instrumentos críticos colocados à nossa disposição para que consigamos dar visibilidade às questões de nosso tempo, formulando-as de maneira racional. (2006, p. 78-79).

Na tentativa de transitar por entre as múltiplas visibilidades dadas por intermédio do poema, produções específicas de autoras como Angélica Freitas, Ana Martins Marques, Bruna Beber e Conceição Evaristo integram o *corpus* do estudo. Em evidência pela crítica e angariando cada vez mais leitores, pode-se alegar que as poetisas elegidas pelo estudo exprimem, com propriedade, os diálogos de resistência e de recriação incutidos no cenário literário contemporâneo. Em um gesto que bambeia entre o escrever e o viver, e o tocar e o sentir, as referidas autoras abarcam e apreendem mundos, dando à palavra um caráter heterogêneo e variável. E é apoiado naquilo que é apontado como sendo o “diferencial”² da prática literária

² A respeito da particularidade “diferencial” dos estudos literários comparados, a professora e pesquisadora Rita Schmidt, no prefácio do livro *Sob o Signo do presente: intervenções comparatistas*, alude que “[...] tomando por princípios o que constitui, por assim dizer, o ethos comparatista – a razão dialógica, o respeito à diferença e o reconhecimento da diversidade – em contraposição à hegemonia, à homogeneização e ao monolinguismo, a literatura comparada tem dado uma resposta teórico-crítica de impacto no tratamento das complexidades do literário, suas intersecções com o social e

comparatista que a investigação adentra as zonas marcadas por essa diversidade, dedicando-se a aceder, dessa forma, as subjetividades em devir que são expostas pela palavra híbrida e aventureira inscrita na poesia contemporânea.

1. 1. A PALAVRA E O CORPO NA POESIA DE AUTORIA DE MULHERES

As correlações entre poesia e corpo não prescindem em nenhum dado novo ou original. Em consonância com os estudos voltados para o gênero poético, entende-se que a palavra está constantemente a exprimir e a manifestar significados. Por outro lado, e concomitantemente, uma saliente vertente dos estudos de gênero fomenta uma leitura centrada na ideia de que o corpo é culturalmente construído. Diante dessas duas perspectivas, observar a relação entre poesia e corpo pode seguir um princípio óbvio, mas não menos importante.

Tendo em vista que o corpo é o meio pelo qual nos inserimos, interagimos e efetuamos a comunicabilidade com o mundo, e a poesia [na condição de manifestação], tal como o poema [na condição de materialização], é o resultado de uma apreensão oriunda de um recorte da realidade; então um corpo poético é uma das possibilidades de consumação e redesenho da experiência do sujeito com o meio circundante. O poema, ele próprio, substancializa e corporifica os entendimentos percebidos e filtrados da existência, recriando-os. Nesse prisma, o corpo poético agencia a projeção daquilo que lhe é autêntico, efetuando, assim, na e pela linguagem, uma articulação que mobiliza uma rede de sentidos cuja estrutura e hie-

o político, bem como sua relação com outras linguagens, o que constitui seu diferencial no elenco das áreas que se ocupam de estudos literários". (SCHMIDT, 2010, p. 10).

rarquia é abolida. Valendo-se de uma palavra que é corpo, e de um corpo que é palavra, o corpo poético almeja, sobretudo, tracejar reformados conteúdos através do poema, interferindo, assim, na realidade conhecível.

Nessa acepção, temos, no presente estudo, poetas que desdobram, por meio de seus escritos, uma gama abastada de variadas subjetividades. O filósofo franco-argeliano Jacques Derrida fala que o escritor é ele próprio a proposição de um novo idioma que se constrói: “[...] as minhas palavras ensinam a mim surpreendem-me a mim próprio e me ensinam o meu pensamento”, supracita o teórico (1971, p. 24). A palavra, para Derrida, coloca-se livre, joga consigo mesma. E é na expressiva liberdade que ela fomenta o projetar de um novo idioma, idioma este que re-ensina o pensamento, contrapõe os significados ensinados e desmonta a doutrina enrijecida do significante. Mediante um idioma que se constrói por intermédio do poema, a análise do estudo intenta, portanto, responder às seguintes indagações: I) O que fazem as poetas, ao seguir pelas vias da liberdade da escrita?; II) Como essa inscrição e escrita viabilizam os retratos acerca de corpos aviltados, esquecidos, resignados a margem? e III) O que é possível depreender dessa tarefa poética que coloca em perspectiva subjetividades que não correspondem ao ideário predominante e imposto?

Embora se confundam pela similaridade, as questões equivalem à tríade da expressão, inscrição e recriação por meio do poema. Assim sendo, a presente exploração ocupa-se em observar, com minúcia, os movimentos de sentidos [ou dos vários sentidos, como expõe abaixo Paul Valéry] ocasionados pela palavra poética.

Cada palabra reúne um som e um sentido. Engano-me: é ao mesmo tempo varios sons e varios sentidos. [...] Vários sentidos, porque as imagens sugeridas por cada palavra são geralmente muito diferentes e suas imagens secundárias infinitamente diferentes. [...] A palavra é uma coisa complexa, é combinação de propriedades ligadas no fato e independentes por natureza e função. (VALÉRY, 1957, p. 144-145).³

Entre seus vários sons e sentidos caminha a poesia brasileira contemporânea. Revivificada por palavras que estão com os corpos, mas que se dispõem para além deles, os escritos de específicas poetas inseridas no bojo da contemporaneidade têm determinado uma dicção situada entre a palavra e o corpo, ou melhor, uma dicção que se ocupa de refazer-se entre as palavras e os corpos. Palavras essas que, mesmo possuindo a formalidade da configuração poética – e que, não raramente, usam da estrutura textual visando desconstruí-la – dispõem-se para além dessa mesma formalidade. Seria adequado, nesse contexto, afirmar que a palavra poética presente nessas produções é ruptura que possibilita revelação: põe-se o devir como protagonista da ação da escrita poética, e, desse modo, “[...] o poema cria um novo corpo a cada olhar. Instiga os deslocamentos da mente. A poesia não fixa, não apreende por inteiro. O poético singularmente autoral, neste exato sentido, resiste”, como formula o poeta e crítico Claude Royet-Journoud, numa entrevista concedida em 1998 acerca

³ No original, a citação consta como: Cada palabra reúne un sonido y un sentido. Me equivoco: es a la vez varios sonidos y varios sentidos. [...] Varios sentidos, pues las imágenes que nos sugiere cada palabra generalmente son bastante diferentes y sus imágenes secundarias infinitamente diferentes. [...] La palabra es cosa compleja, es combinación de propiedades a un tiempo vinculadas en el hecho e independientes por su naturaleza y su función. (VALÉRY, 1957, p. 144-145).

da poesia contemporânea. Ler e analisar o poema, nesse âmbito, é lidar com um gesto inaugural, restaurador, que advém da poesia.

2. PARA ALÉM DAS PALAVRAS, PARA ALÉM DOS CORPOS

Escolheu-se, para a análise, um enfoque de leitura capaz de evidenciar alguns dos encadeamentos situados entre a palavra e o corpo, mas que, em simultâneo, se afaste de um exercício de comprimir interpretações ou verdades. Nessa ação, próxima de uma leitura rizomática, ou de uma leitura que é sentida, ouvida e tateada nos moldes de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), objetiva-se estimular um meio analítico em que as subjetividades em devir permitam ser visualizadas, mas não apreendidas e encarceradas. É uma operação, portanto, que perpassa pelo texto, que visita suas ramificações e suas aberturas, e que formula, a partir da relação estabelecida com o poema, uma leitura que exprima a experiência, o lide com o poético. Dessa forma, há novamente uma aproximação com a filosofia de Deleuze e Guattari, posto que os filósofos acentuam que “[...] escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (1995, p. 13).

Firmado na ideia de cartografia das subjetividades, são apresentados, na sequência, os corpos dos poemas. Seguindo-os, consta uma pontual leitura que busca sintetizar a experiência que vincula o leitor aos sentidos poéticos, constituindo, assim, a singularidade do elo entre interlocutor e poema. Doravante dessa condição, e com o desígnio de mapear zonas

temáticas que explicitam os múltiplos encantamentos em devir na poesia de autoria de mulheres, a análise distendida no estudo opera com seções breves, considerando a produção de cada poeta. Assim, ao abordar os escritos da poeta gaúcha Angélica Freitas, por exemplo, trabalha-se com a ideia de *contravocábulos* formados em oposição a uma hegemonia corpórea, traço que exhibe e valida, a partir do escrito poético, outras e múltiplas corporeidades. Nos poemas de Ana Martins Marques, poeta radicada em Minas Gerais, as doses dos *Afetos híbridos* são o estímulo da escrita que enaltece e reconstrói os laços de afeição através da disposição do texto. Em seguida, ao chegar à produção de Bruna Beber, um olhar para os *Espaços heterogêneos* ganha relevo, instigando, desse modo, considerações acerca de outros espaços que inserem no mapa evocado pelas palavras. Já os *corpos que importam* são o tema de um debate intenso provocado a partir dos poemas de Conceição Evaristo, uma vez que são oportunizados, pela via reflexiva aberta na propulsão poética, atos de ponderação referentes às questões que tocam os corpos que, por tempo demasiado, foram designados ao lugar da margem.

2. 1. CONTRAVOCÁBULOS NA POESIA DE ANGÉLICA FREITAS

Nas palavras de Carlito Azevedo, poeta e crítico que assina a orelha do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2013), a constituição poética de Angélica Freitas “[...] se inscreve numa esplêndida tradição da poesia universal: a tradição da antipoesia”. Poeta de nossos tempos, Angélica Freitas faz interminável a ação de inscrever, por meio do poema, o

corpo da mulher que se inclina para longe do rígido sistema de regulação histórico-social. Deste modo, o efeito polissêmico dos vocábulos nos poemas de Freitas dispara contra a estrutura do normativo, propondo, assim, uma reflexão de caráter crítico acerca do que é ser mulher no âmbito social.

Com ironia e abundante acidez, o sujeito poético flerta com as formas bem trabalhadas do poema, expondo, desse modo, sentidos dotados de referências [sejam elas musicais, artísticas, políticas ou sociais], e fazendo pareceres autênticos sobre este corpo que, moldado, por vezes se sufoca nas próprias ânsias. Em Freitas, contestam-se as identidades pré-estabelecidas e, nesse exercício de fraturar a verdade acerca das corporeidades, o fenômeno poético arruína a noção de subjugo que paira sobre corpos, possibilitando, assim, passagem para a visualização e exteriorização da vivacidade, heterogeneidade e pluralidade tanto da palavra, quanto do corpo.

O sublime sarcasmo, particularidade evidente dos escritos de Angélica Freitas, parece velar um movimento que enuncia desconfortos com relação às regulagens sociais e culturais. Nisso, o sujeito poético aparece como aquele que desconfia dos protocolos, e por isso gargalha, ri. Essa ácida idiosincrasia presente na produção da autora é visível mediante a leitura do poema “Mulher de Vermelho” reproduzido a seguir:

Mulher de vermelho

o que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer

pra ter posto este vestido
não pode ser apenas
uma escolha casual
podia ser amarelo
verde ou talvez azul
mas ela escolheu vermelho
ela sabe o que ela quer
e ela escolheu vestido
e ela é uma mulher
então com base nesses fatos
eu já posso afirmar
que conheço o seu desejo
caro Watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho
sou euzinho o que ela quer
só pode ser euzinho
o que mais podia ser

(FREITAS, 2013, p. 31).

Ao tornar ostensivas as mensagens enunciadas pelo eu-lírico, a poeta cria, inserindo pela via do sarcástico, os contravocábulo que armam sua poesia. Uma compreensão sob a ótica dos contravocábulo é dada porque, evidentemente, o poema não intenta o consenso com os sentidos vigentes e estipulados. Ademais, elencar o sujeito poético em uma posição que produz vocábulo dissonantes das normas correntes é um modo de pôr-se e opor-se contra elas. Sob esse prisma, o poema – ou o corpo-poema – passa também a ter uma índole

de denúncia, de comunicação, que contradiz os mecanismos de construção feitos sob os corpos. No poema “A mulher é uma construção”, situado logo abaixo, a função poética enquanto prática de denúncia profere visivelmente:

A mulher é uma construção

a mulher é uma construção
deve ser

a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais mal vestida
digo que sou jornalista
(a mulher é uma construção
Com buracos demais

vaza

a revista nova é o ministério
dos assuntos cloacais
perdão
não se fala em merda na revista nova)

você é mulher
 e se de repente acorda binária e azul
 e passa o dia ligando e desligando a luz?
 (você gosta de ser brasileira?
 de se chamar Virginia Woolf?)

a mulher é uma construção
 maquiagem é uma camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
 como é bom ter amigos

todos os amigos têm um amigo gay
 que tem uma mulher
 que o chama de Fred Astaire

neste ponto, já é tarde
 as psicólogas do café Freud
 se olham e sorriem

nada vai mudar –

nada nunca vai mudar –

a mulher é uma construção.

(FREITAS, 2013, p. 46).

O corpo poético assinalado nos poemas de Angélica Freitas replica agudamente as concepções que fazem o delineamento dos corpos femininos no âmbito social. Esse gesto encena subjetividades que questionam, apontam e se assentam distantes da rigidez dos saberes destinados aos corpos, colocando em evidência “[...] uma subjetividade de natureza industrial, maquina, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 25). Essa exposição de um corpo rígido é útil dentro de um efeito poético que o desmantela e o desconstrói, como se vê no texto de Freitas. A atividade de reerguida do corpo, a partir das especificidades atreladas a cada indivíduo, é o que pauta o uso da palavra nos poemas encontrados no livro da poeta, *Um útero é do tamanho de um punho*.

3. 2. AFETOS HÍBRIDOS NA POESIA DE ANA MARTINS MARQUES

Na escritura proposta por Ana Martins Marques, a similitude entre o amor e a palavra denota uma relação que explicita a forma íntima e natural situada entre o afeto e o verso. E, aqui, o afeto não é colocado sob um prisma de amor tradicional, cuja contenção feminina impede com que os corpos mergulhem no sentir. Contrário a esta proposição, o sujeito poético toma o instinto como princípio da realização, faz do verso a enunciação real e não maquiada da expressão: o eu-lírico grita, chora, provoca, ri. Os poemas repensam, em contínuo, as fronteiras e a densidade do afeto. A lírica medieval que, antigamente, servia para conjeturar a mulher amada nos moldes da idealização, vê aqui sua função destituída: afinal, a poética de Marques

encurta distâncias, exalta as ruínas e põe-se como corpo impetuoso – e sem restrição no desejo. O afeto mobiliza-se revoltoso, e encontra em “Mitológicas”, poema abaixo, a razão errante que o faz assim ser:

Mitológicas

Mortos em águas calmas
conservam os cabelos lisos
mortos em águas revoltas
os trazem encarolados
Eu, que morri de amor,
tenho os cabelos negros
pois morri em águas turvas
tenho os cabelos longos
pois morri em águas fundas
- sigo descabelada.

(MARQUES, 2014, p. 44).

E o tom poético, que pode parecer de perdição, apresenta um sujeito lírico que tem pressa, pressa de entrega, urgência de sentir. Nesse mesmo ritmo, ele entra em “Caçada”, poema que se destina a pensar se o amor não é essa pressa de prender-se e perder-se em mútuo. A hibridez do afeto não teme o aprofundamento: aprofundar-se é a causa que o faz ser híbrido, destoante. O desejo, não mais ajustado, tem vez e voz no poema de Marques, acentuando a curta distância entre (se) amar e (se) perder:

Caçada

E o que é o amor
senão a pressa
da presa
em prender-se

A pressa
da presa
em
perder-se?

(MARQUES, 2014, p. 41).

Com tonalidades híbridas e singulares, a poeta aponta para “[...] uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo [...] de singularização” (1996, p. 33), como apontam Félix Guattari e Suely Rolnik em *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Essa singularização, fomentada por subjetividades em devir, escapam das diretrizes, o que coloca em evidência, assim, o traço único da experiência. Os afetos híbridos, ponto característico da poesia de Ana Martins Marques, abrem passagem para a enunciação do afeto enquanto tal, o que assegura ao sujeito poético o direito de sentir-se e expressar-se pela via de seu singular preceito.

3.3 ESPAÇOS HETEROGÊNEOS EM BRUNA BEBERS

Poeta radicada no Rio de Janeiro, o modo de constituição poética de Bruna Beber torna viável que a palavra poética pratique e reivindique para si, acima de tudo, lugares. Corpos que outrora se viram resignados a um determinado lugar, agora veem-se como praticantes do espaço público, escancaram suas experiências, mostram-se de modo desimpedido, sonham – e discursam – sobre a dominação e fluxo de um espaço possível. O sujeito poético, aqui, é transitório. Ademais, o lirismo presente nos poemas de Beber ocasiona neste caminhar aventureiro e incessante, em que os corpos usam indiscriminadamente os espaços. A prática de adentrar o lugar, o desejo de querer um lugar e as transformações espaciais advindas dessas duas relações determina uma efemeridade das ações: com o sujeito poético, circular nos espaços é intervir neles. E os corpos femininos, outrora situados no calabouço do esquecimento e restritos a um espaço de não visibilidade, encontram na produção de Bruna Beber o direito à pronúncia, pronúncia que almeja, sobretudo, o movimento.

Neighborhoods

se o mundo não fosse
esse aterro de
máquinas
barbas
pilhas
débitos
prazos

e canetas
marca-texto
medos
dúvidas
e embalagens
tetrapak
se o mundo não fosse
um aterro de babacas
ou se o mundo não fosse
um abrangente
e resumido
aterro de sinônimos
e se essa rua
se essa rua
fosse tua
eu ia me mudar pra lá.

(BEBER, 2013, p. 12).

Se nos poemas de autoria de Ana Martins Marques o afeto é prolongado sem medidas nas ações do eu-lírico, os poemas de Bruna Beber são capazes de pintar os espaços em que ocupam, fazendo, assim, com que a espacialidade se torne heterogênea, ocupável, marcada pela presença dessa voz que está a falar dos desenrolamentos que ocorrem em meio aos ambientes que circula. O espaço – e tudo que há nele – é transcendido na atividade de composição poética. No poema abaixo, por exemplo, é com olhar nostálgico que o sujeito poético revisita a demarcação desses espaços, marcando cronologicamente, acima do poema, a data específica do acontecimento:

Março

atrasado pela tempestade
de lixo

finalmente nosso encontro
em praça pública

à paisana toda lágrima
e todo cuspe

fomos felizes
para sempre

(BEBER, 2009, p.18).

Destarte, a poesia de Beber relaciona o poema com a reconstrução de uma nova identidade que se dá pela ocupação e apropriação do espaço. Essa leitura encontra os pressupostos trabalhados na obra de Jean Franco, que pontua que por meio desses escritos, há “[...] a apropriação do espaço público e o êxito na aquisição de uma nova identidade pública” (FRANCO, 2005, p. 138). Heterogêneo, o espaço equivale ao devir da subjetividade que não se prende a uma face homogênea. Assim, pode-se dizer que Beber, por intervenção da escrita poética, fornece ao leitor uma reocupação contínua dos espaços, reocupação que finda em recriação – mais singular e mais autoral – das identidades que compartilham áreas, zonas e lugares.

3.4 CORPOS QUE IMPORTAM NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Em Conceição Evaristo, o sujeito poético é consciente de suas marcas históricas e da narrativa que, no presente, ainda lhe acompanham. Nisto, a leitura do poema sobreleva e destaca as memórias e retratos da recordação que se mostram nítidos e palpáveis na tessitura da escrita. O corpo – neste domínio, o corpo da mulher negra – ruma e retrata sobre as subjetividades em devir e sobre as funções que lhe cabem. De forma poética e abrangente, a consciência da origem instaura uma “retórica resistência”, de afirmação e de abertura para o outro. O tom acentuado de esperança, presente em toda a lírica da poeta mineira, denota uma aura de luta e luto, mas, ao mesmo tempo, uma aura de força. Se nos poemas analisados até aqui o presente estudo ocupou-se de registrar os contravocábulos atuantes [em Freitas], os afetos híbridos [em Marques] e um constante pensar sobre a ocupação dos espaços [em Beber]; em Conceição Evaristo o sujeito poético reúne todos esses traços e sintetiza numa produção vívida, de não deixar fôlego. Dessa forma, leitor e eu-lírico percorrem os versos lutando, adentram as palavras cavando, movimentam-se diante de indagações que, nítidas, problematizam: que corpos importam?

Meu corpo igual

Na escuridão da noite
meu corpo igual
fere perigos
adivinha recados
assobios e tantãs.

Na escuridão igual
meu corpo noite
abre vulcânico
a pele étnica
que me reveste.

Na escuridão da noite
meu corpo igual,
bóia lágrimas, oceânico,
crivando buscas
crivando sonhos
aquilombando esperanças
na escuridão da noite.

(EVARISTO, 2011, p. 22)

Em devir, o eu-mulher presente nos poemas de Evaristo expõe, com vigor e traçados precisos, as formas de um corpo que inaugura a vida. Não há temor, e muito menos resistência: há a consciência de um corpo que importa, ainda que todos os meios sociais e culturais refutem, desde o passado até o presente, a ideia que garante importância e relevância a todos os corpos inseridos no domínio social. Lançando luz para a magnitude do corpo da mulher negra, Evaristo coloca em cena, a

partir da intensidade do poema, mais do que a presença corporal. Em seus escritos, o sujeito poético revela sua força, aponta para suas origens e faz da palavra “*moto-contínuo/do mundo*”.

Eu-mulher

Uma gota de leite
me escorre entre os seios
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas
Meia palavra mordida
me foge da boca.

Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo
Antecipo.
Antes-vivo
Antes-agora-o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.

(EVARISTO, 2011, p. 25).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre letras, entre palavras, entre versos, entre poemas. A poesia contemporânea se inscreve nesses espaços lacunares da palavra, mas está sempre a exprimir e a dizer aquilo que, ao mesmo tempo, coloca-se para além de tudo isso. A produção poética contemporânea de autoria de mulheres, assentada nessa natureza lacunar e imprevisível da poesia, tem feito mais do que dizer e exprimir: tem criado. À face do exposto, é no trabalho com essa poesia que se atinge a função poética que é “coração-manancial” da realidade, conforme explicita Octavio Paz em *Signos em rotação*. Afinal, para o ensaísta, a relação entre a produção poética e o fundo histórico e social é indissociável, posto que o “poema é um produto social” (PAZ, 1990, p. 54).

A partir disso, pode-se inferir que uma das significativas intervenções feitas pela poesia brasileira contemporânea é o repensar dos corpos, abrindo assim novas e mais democráticas frentes em um futuro por vir:

A poesia está [...] ligada à ideia de novos modos de respiração, de novas aspirações. Novos caminhos para encontrar possibilidades, o que se torna uma ação política. A poesia é pertinente se propõe uma linguagem que não existia antes. Uma nova gramática. (Royet-Journoud, 1998).

E, nessa gramática, palavras para além das palavras e corpos para além dos corpos tornam, em especial, as acepções abertas, flexíveis e que se põem em interminável processo. O que

esse estudo propõe, como já foi dito, é o fomento contínuo de uma epistemologia reumanizada. Uma re-humanização que possa vir a ser fomentada pelos escritos poéticos de autoria de mulheres. E é nesse “horizonte de diálogo intersubjetivo”, por intermédio da poesia escrita por mulheres, que inéditas e destoantes subjetividades em devir impulsionam “[...] o gesto em direção a um mundo possível, onde a dimensão do humano poderá vir a ser (re)escrita e (re)construída como práxis de vida” (SCHMIDT, 1994, p. 31).

Nesse cenário, em que o ato da escrita e da reconstrução operam juntos, a prática comparatista mostra-se fulcral, visto que:

Em tempos de exclusões, fundamentalismos e genocídios, violências estatais e institucionais, assim como de vários outros níveis de violência que assolam a vida cotidiana, a literatura comparada representa um campo de conhecimento que fortalece o gesto na direção do outro, esse lugar intraduzível em sua diferença, por isso mesmo, medida de uma humanidade que deve ser realizada em toda a extensão da vida social. (SCHMIDT, 2010, p. 11).

Angélica Freitas, Ana Martins Marques, Bruna Beber e Conceição Evaristo nos mostraram o possível: a poesia está a se renovar pela singularidade. E destaca-se que é pelo procedimento da singularização, mediado pela palavra, que a poesia de autoria de mulheres tem descortinado mundos possíveis, mundos esses pautados pela igualdade e pela práxis humana. Assim, fica conspícuo que, entre o corpo e a palavra, e entre a palavra e o corpo, o poema, com efeito, (re)cria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALÓS, Anselmo Peres. O lirismo dissonante de uma afro-brasileira. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, jan-abr. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100020/18410>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

BEBER, Bruna. *Balés*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

_____. *Rua da padaria*. São Paulo: Editora Record, 2013.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; SCHMIDT, Rita Terezinha. *Zonas francas: territórios comparatistas*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2011.

BONVICINO, Regis. O corpo da poesia – entrevista com Claude Royet-Journoud, 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs24059818.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARVALHAL, Tania. Encontros na travessia. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/19742/21806>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FRANCO, Jean. *Invasão do espaço público; transformando o espaço privado. Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

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

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2.ed. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SCHMIDT, Rita. *Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista*. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.

SCHMIDT, Rita (Org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Submissão: 08/08/2017

Aceite: 12/11/2017

LÍRICA E CIDADE EM “REFÉNS DA METRÓPOLE”,
DE JENYFFER NASCIMENTO

LYRIC AND CITY IN “REFÉNS DA METRÓPOLE”,
BY JENYFFER NASCIMENTO

Fernando Reis de Sena¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137258

RESUMO: Analisa-se, a partir do poema “Reféns da metrópole”, da coletânea *Terra fértil* (2014), de Jenyffer Nascimento, a relação entre sujeito lírico e cidade. Argumenta-se que o poema – sem escamotear a solidão, a depressão e a deterioração das identidades individuais e coletivas no tempo presente – se desenvolve nas relações entre seres humanos e os meios tecnológicos, revelando a cibercidade, em cujos espaços os sujeitos se (des)encontram e se (des)realizam.

ABSTRACT: The article analyzes, from the poem “Reféns da metrópole”, of the collection *Terra fértil* (2014), by Jenyffer Nascimento, the relationship between lyrical subject and city. It argues that the poem - without hiding the loneliness, depression and deterioration of individual and collective identities in the present tense - develops in relationships among human beings and technological means, exposing the cybercity, in whose spaces disagree and derealize.

PALAVRAS-CHAVE: Jenyffer Nascimento; Lírica e cidade; Não lugar.

KEYWORDS: Jenyffer Nascimento; Lyric and city; Non-place.

¹ Mestrando em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia. Desenvolve o projeto “A cidade do romance, o romance da cidade: cartografias urbanas em *Fiel*, de Jessé Andarilho”.

INTRODUÇÃO

A cidade contemporânea é um território de crises, (des) limites e (in)certezas que afetam, de forma impactante, o modo de vida dos que habitam ou frequentam seus espaços fragmentados e hierarquizados. Nas últimas décadas, a experiência humana foi desafiada a acompanhar as mudanças arroladas após a Revolução Industrial e a evolução da Informática, quando o espaço urbano apareceu como um lugar privilegiado e a tecnologia pós-moderna passou a fazer, indispensavelmente, parte de nossas vidas.

Essas mudanças, inclusive, transformaram o fazer literário de escritores como Jenyffer Nascimento, cuja produção – ainda tímida, mas de engajamento político-social inquestionável – integra os discursos que subvertem as normas dominantes e tematiza, principalmente, as desigualdades sociais, a memória negra, o feminismo e o amor, compondo “poemas imagéticas que colocam o leitor no meio de um jantar totalmente desconfortável” (SOUZA, 2014, p. 12). Entretanto, em meio a esses temas, é no discurso e em espaços citadinos que a sua obra se centraliza.

Assim, em consonância, destacamos que, para Sandra Jatay Pesavento, a cidade é um fenômeno que se revela pela “percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia” (2007, p. 14, grifo da autora). Porém, a partir dos anos 1990, a cidade assumiu novas configurações políticas, econômicas e culturais, deixando de ser um *locus* privilegiado

para figurar como “um problema e um objeto de reflexão, a partir das representações sociais que produz e que se objetivam em práticas sociais” (PESAVENTO, p. 13).

Essa transmutação da cidade do passado para a globalizada – geograficamente (in)definida e responsável pela rasura das identidades individuais e coletivas – aflorou as discontinuidades, os excessos e a multiplicação dos não lugares, dilacerando o tempo e o sujeito. Daí a deterioração das relações humanas, a desconstrução das instituições e dos conceitos sólidos da modernidade. Marc Augé (2012) diz que os não lugares são espaços incapazes de definir identidade e são caracterizados pelo fluxo intenso de pessoas, as quais não se relacionam e não constituem raízes históricas, mas estabelecem, de alguma maneira, relações com os espaços que frequentam.

Desse modo, os não lugares medeiam “relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins” (AUGÉ, 2012, p. 87), enquanto os lugares antropológicos se distinguem pelo seu caráter identitário, histórico e relacional, criando um social orgânico, contrário à tensão solitária dos não lugares. Nesse sentido, se os centros comerciais, os aeroportos, o ponto de ônibus, a estação de trem e metrô são considerados não lugares, podemos afirmar que eles se compõem de passagens/deslocamentos do corpo humano por espaços consequentes da atual conjuntura da sociedade de consumo.

Nesta conjuntura social, tempo e espaço são superabundantes e culminam na “supermodernidade”, a qual impõe “experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao sur-

gimento e à proliferação de não lugares” (AUGÉ, 2012, p. 86). Estes, assim como as cidades, são construções e invenções humanas que criam desestabilidade e ilegibilidade. Contudo, é preciso dizer, ainda, que lugar antropológico e não lugar formam uma matéria fugidia, uma vez que “o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 2012, p. 74), isto é, opõem e atraem ao mesmo tempo.

Tendo em vista esses argumentos, o presente estudo, de cunho descritivo-bibliográfico, analisa a relação entre sujeito lírico e a cidade contemporânea. Para tanto, estabelecemos como *corpus* o poema “Reféns da metrópole”, de Jenyffer Nascimento, da coletânea *Terra fértil* (2014). Consideramos, ainda, o espaço urbano – em especial o da grande cidade, onde a solidão, a depressão e a deterioração das identidades individuais e coletivas se desenvolvem e se realizam – como *locus* de interesse do poeta contemporâneo, que, sustentado pelas ideias críticas da vida urbana e da sua estrita relação com os espaços por ele representados, caracteriza-se como um *poeta cartógrafo*, cuja função ultrapassa a de tematizar a cidade para ser a própria cidade, com suas contradições, desencrenças, utopias e distopias.

LÍRICA E CIDADE

Um dos conceitos de representação pode ser interpretado como uma possibilidade de “ver o ‘objeto ausente’ (coisa, conceito ou pessoa), substituindo-o por uma ‘imagem’ capaz de representá-lo adequadamente” (CHARTIER, 2011, p. 17).

Essa noção pauta-se na ideia de fidelidade à natureza representada. Entretanto, frente aos caminhos da contemporaneidade, isto parece ser insustentável, visto que, nesse contexto, o imaginário e as subjetividades do representante prevalecem.

Nesse direcionamento, ao representar a cidade real, a literatura cria uma nova, a cidade escrita, traduzida nas linguagens figurativa e alegórica através de um olhar particular, o qual não traz a obrigatoriedade do compromisso de representar fidedignamente o real. Nesse sentido, ao trazer à cena os espaços citadinos e suas múltiplas realidades, a produção literária das últimas décadas fez reacender a discussão entre a dicotomia literatura/realidade, gerando uma nova problemática em torno da noção de representação e do fazer literário, especialmente, no tocante às representações da urbe contemporânea.

Aleilton Fonseca (2009, p. 61) afirma que as cidades contemporâneas encarnam o mito de Babel, pois “seu usuário e transeunte têm dificuldade de situar-se nelas, de reconhecê-las, mapeá-las e compreendê-las, tal é o emaranhado de signos que compõem a tessitura de seu território físico e simbólico”. Nestas cidades – descentradas e babélicas, de sentidos e sujeitos desorientados –, a literatura atua como um discurso de resistência à lógica da ilegibilidade e ao emaranhado de códigos que dificultam sua leitura: uma cidade, ao mesmo tempo, sensível e caótica.

No que tange à poesia contemporânea, Fonseca afirma que:

Os poetas contemporâneos, conscientes e continuadores dessa vertente da poesia ocidental, estendem seu olhar crítico sobre a vida urbana, para transsubstanciar em seu texto os feixes de contradições que regem a lógica cotidiana e as relações entre os in-

divíduos. Nos seus poemas, percebe-se um estado de permanente tensão em face dos valores urbanos e seus diferentes aspectos. Os discursos poéticos transitam entre extremos, de forma dinâmica, pendendo dialeticamente entre a aceitação e a recusa dos valores modernos. Portanto, momentos de crença e de descrença nesses valores se alternam, pessimismo, ironia e entusiasmo dividem espaços ou se chocam nos diversos textos que exprimem a cidade em processo (FONSECA, 2009, p. 61-62).

A poesia urbana surge, desse modo, como resposta à cultura contemporânea, cada vez mais metropolitana, a qual desafia o poeta, na medida em que este a toma como inspiração poética e *locus* para suas experimentações. Assim, os poetas que exprimem a cidade globalizada buscam a legibilidade do emaranhado de signos que impedem, de algum modo, sua leitura, tornando-a quase indecifrável. Nessa direção:

O poeta aproxima-se e distancia-se metaforicamente da cidade, num movimento de constante recusa e retorno, em tom irônico e afetivo. O poeta está consciente de seu irrecusável estatuto de intérprete da vida urbana, embora sentindo diante dela um mal-estar sem remissão. Angústia e esperança, utopia e realidade constituem forças motivadoras que ele maneja nesse espaço possível da sua experiência de vida e de sua sobrevivência. Assim, os poetas contemporâneos exorcizam a urbe indômita, tentando ler o seu emaranhado de signos (FONSECA, 2009, p. 62).

O poeta contemporâneo quer essa aproximação para montar uma cartografia de sons e imagens, gritos e silêncios que emanam das metrópoles. Destarte, podemos categorizá-lo de *poeta cartógrafo*, cuja atuação é de tradutor da cidade real e inorada, procurando e mapeando seus excessos, suas crises e as relações entre indivíduos e seus contextos. Traduzir o que parece ser intraduzível é o desafio deste poeta que, em conjunto com sua poesia, transforma o mundo, uma vez que a atividade poética é “revolucionária por natureza”, conforme defende Octavio Paz (1982).

Dessa forma, o *poeta cartógrafo* assume uma postura revolucionária e política ao tematizar as consequências da globalização a partir de sua escrita libertária, seja para redescobrir os caminhos da urbe movediça, labiríntica e caótica, seja para traçar um tratado cosmogônico que dá origem a uma outra cidade, onde o impossível habita. Entendemos, nesse sentido, que a poesia revoluciona quando seu discurso busca interpretar o mundo, criando uma “abertura ao social”, como aponta José Guilherme Merquior (1996).

Ao considerar que “a poesia se rende e se aumenta no esforço de interpretar o mundo, mas esse mundo interpretado é o universo coletivo dos homens, e seus problemas não apenas a afetam - chegam a criá-la” (MERQUIOR, 1996, p. 202), Merquior nos auxilia a argumentar que a poesia contemporânea é uma contemplação do presente, criando e recriando espaços, tanto no campo da materialidade como da virtualidade. O que forma uma escrita fronteiriça por estar dentro-e-fora do espaço social; dentro dos espaços físicos (lugares e não lugares), mas fora de seus limites geométricos, no ciberespaço, por exemplo. Ou seja, fora, mas presa intrinsecamente.

Portanto, o poeta contemporâneo é *cartógrafo* porque tem uma visão privilegiada da geografia urbana, além de ser a própria cidade e seus efeitos. Nascido da globalização, da evolução da informática, da proliferação das redes sociais, é responsável por mapear o agora, a matéria poética fundida ao poeta numa condição de dentro-e-fora de sua poesia. Assim, intencionamos analisar justamente essa condição e características do *poeta cartógrafo* no poema narrativo “Reféns da metrópole”, de Jenyffer Nascimento (2014).

JENYFFER NASCIMENTO E A CIDADE CONTEMPORÂNEA

O poema “Reféns da metrópole” tematiza a São Paulo do presente, de “buzinas, sirenes, faróis [...] tijolo com tijolo, cimento e tráfego” (NASCIMENTO, 2014, p. 42). Uma cidade desumanizada e repleta de não lugares, onde as relações entre humanos e máquinas desintegram o tempo, o espaço e o sujeito. O poema inicia-se com os versos: “Não me espere/ Devo chegar atrasada/ Como tantas outras vezes” (NASCIMENTO, 2014, p. 42), a partir dos quais podemos interpretar como um destaque para a perda da referencialidade, da espacialidade e, sobretudo, da temporalidade – condições que a cidade do presente exerce sobre o modo de vida de seus habitantes.

Em um contexto em que as ações, os pensamentos e a afetividade acontecem tão rapidamente, que mal conseguimos refletir sobre as nossas próprias atitudes, a experiência descrita pelo sujeito lírico encaixa-se no que Zygmunt Bauman (2009) chama de “vida líquida”. Assim, referencia uma vida precária e

de incertezas constantes, na qual o tempo é responsável pelo assombro e pela liquidez do passado, baseada nas efemeridades, nas ilações que o presente contempla, fragmentando e segregando sujeito e espaço.

Os versos chamam a atenção para a imobilidade do sujeito nas cidades globais, as quais são os espaços dos excessos, das multidões desenfreadas, do trânsito parado, mas de tráfego intenso, criando o espaço-caos, onde tudo é aceleração, redução e precariedade, e o *ser* é bestificado e coisificado. Os versos sugerem, ainda, a ideia de espera, na qual há um alguém inerte, acostumado com a situação, aguardando um outro que se desloca pela cidade e que chegará atrasado “mais uma vez”. Assim, os versos criticam, mas também se adequam à realidade temporal e espacial da urbe contemporânea, transformada pelo seu crescimento desolado.

Na estrofe:

Este que insiste em me acordar
Finge controlar o tempo
Mas não passa de um objeto amorfo
Ponteiros em busca de uma identidade.

(NASCIMENTO, 2014, p. 42)

A indefinição do tempo fica evidente porque o despertador/relógio que tem função de registrar e controlar o tempo perdeu sua funcionalidade, tudo é demasiadamente amorfo e confuso. Bauman (2009) afiança que o tempo, na modernidade líquida, muda rapidamente, o que pressupõe o derretimen-

to dos sólidos e o aumento das pressões sobre os indivíduos inseridos em seus contextos. No discurso poético, percebemos a ambivalência em que a vida na cidade se revela, atraindo e repulsando simultaneamente o sujeito, tornando-a insustentável. Nas estrofes:

O sol adentra a janela
Vivaz como nunca
Impondo obrigações a alguns
Criando possibilidades para outros.

Buzina, sirenes, faróis
Compõem a poética da manhã
Nada mais que remeta
Ao baixo meretrício da noite passada.

(NASCIMENTO, p. 42)

O uso dos termos “sol”, “manhã” e “noite”, além de funcionar como marcadores do tempo, serve como alegorias para representar as incertezas que o sujeito lírico nos envereda desde os primeiros versos. Esses termos nos dizem muito sobre o (re) início da vida e das oportunidades, mas também expõem o marasmo, o pessimismo e as crises que nos rodeiam na contemporaneidade. A cada manhã um novo ciclo se inicia, esquecendo o que foi, virando passado porque o presente é um agora confuso, cheio de (re)inícios, formando um ciclo vicioso em que o sujeito se (des)realiza. Sobre estes reinícios que caracterizam a vida líquido-moderna, Bauman pontua que:

A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e principalmente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes. Entre as artes da vida líquido-moderna e as habilidades necessárias para praticá-las, livrar-se das coisas tem prioridade sobre adquiri-las (BAUMAN, 2009, p. 08).

Desse modo, “Manhã” e “noite” (des)tecem a vida citadina; o que acontece em um turno, no outro é esquecido ou vira memória, cujas vivências o sujeito lírico não quer lembrar nem ser lembrado delas. Por isso, o “sol” figura como uma abertura ao novo, reconstruindo os caminhos dilacerados e interrompidos pelo próprio tempo, desencadeando uma metáfora que reacende a esperança e aquece os gélidos sentimentos de descrença do presente.

Ao que parece, o sujeito lírico não entende as ações humanas. Ele transita pela cidade, inquieto, mas não desorientado ao estado vagante das pessoas que se movem juntamente com ele. Esse sujeito é blindado ao meio em que transita, como se andasse pelas ruas sem ser percebido, um ser invisível no meio de uma multidão alheia à vida social e presa numa espécie de casulo, onde as pessoas ficam indiferentes ao espaço que ocupam e frequentam, tal como se percebe nos seguintes versos:

Fico a olhar as pessoas no trem
Fones de ouvido e mudez
Por que não cantam?

Por que não cantam?!
Deve ser porque não escutam
Bezerra da Silva
Deve ser...

(NASCIMENTO, 2014, p. 43)

Podemos, então, notar que o sujeito lírico tenciona buscar as respostas para a condição vagante das pessoas que ocupam o transporte público. Nele, elas são incapazes de fincar raízes e produzir traços identitários porque estão em um não lugar. São indivíduos emudecidos num ato de passividade e alienação frente às questões que circunscrevem a contemporaneidade. Nesses versos, por um lado, o tom cítrico da crítica é agudizado em relação às primeiras estrofes, o discurso confronta o estado de inércia do sujeito, a dependência do uso de dispositivos tecnológicos e aniquilação da rede social humana pela virtual, como efeito da sociedade *high tech*, de Augé (2012).

Por outro lado, os versos de Jenyffer Nascimento revelam a cibercidade, uma cidade desmaterializada, desterritorializada, imediata, que simula ou tenta substituir a cidade real. Nesse espaço quase sempre associado à negatividade, o mundo incrédulo dá lugar ao mundo reencantado. Nessa perspectiva, Michel Maffesoli (2012) discute que a tecnologia pós-moderna possibilita a busca daquilo submerso e escamoteado pelo tempo, levando-nos à progressividade a partir do ingresso numa sociedade virtual. Esse ingresso culmina numa espécie de “reencantamento do mundo, onde a realidade, tal-

vez fosse melhor dizer a ‘super-realidade’, ultrapassa a ‘ficção’ um pouco mortífera, tediosa e, em vários aspectos, defasada, da teoria racionalista” (MAFFESOLI, 2012, p. 87).

Assim, o que importa é a ligação com o outro e com culturas diversas através da virtualidade dos *sites*, *blogs*, *chats*, uma vez que “o virtual tendo ao mesmo tempo uma *eficácia* real, permitindo uma forma de gozo real, e elaborando um laço, estabelecendo uma liga, isto é, em sentido pleno, fazendo sociedade” (MAFFESOLI, 2012, p. 87, grifo do autor). Contudo, muitas vezes, ao mesmo tempo em que essa virtualidade aproxima esses *outros* que estão distantes, ela também distancia daqueles que estão próximos e que, as mais das vezes, se tornam invisíveis – reforçando, assim, a condição de solidão desse “eu” na metrópole.

Então, podemos dizer que os sujeitos representados nos versos de Jenyffer Nascimento: 1- integram uma sociedade desmaterializada, virtual, abstrata e inorada; 2- atravessam as fronteiras geométricas da cidade contemporânea em disputas espaciais; 3- estão conectados a um espaço imaterial, a cibercidade; 4- permanecem dentro-e-fora dessas fronteiras (real e virtual), onde podem ser identificados de qualquer maneira e forjar/assumir várias identidades ao mesmo tempo.

Do mesmo modo, em continuidade, observamos os versos:

Fico a olhar as pessoas nas ruas
Também devem estar atrasadas
Apostam corrida com seres imaginários
Que diariamente as acompanham.

(NASCIMENTO, 2014, p. 43)

A partir dos versos, notamos a revelação do espaço da cidade contemporânea como um campo de disputas territoriais e temporais, no qual pessoas vagam pelas suas vias, atravessam e cruzam caminhos, freneticamente, em busca de um destino que sempre parece estar distante. A sensação é de que o mundo encolheu, desequilibrando a noção de espaço e, por isso, essa condição de estrangeiro em sua própria origem, uma vez que os sentidos e as identidades deram lugar às efemeridades.

As pessoas não se reconhecem, mas se hostilizam pelo silêncio, são seres reservados e isolados em suas ilhas individuais do presente, com seus problemas, aflições e subjetividades, tomadas pela complexa relação de *ser* e *estar* da e na metrópole. Dessa maneira, surgem ações que deflagram a incapacidade de contato com o outro, a inumanidade e a degradação dos laços afetivos que anteriormente eram substanciais para a vida em sociedade e que agora são descartáveis e substituídos pelo uso da tecnologia.

Nesse sentido, Bauman (2009, p. 7) afirma que, na sociedade do presente, “as relações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes porque, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos, e as capacidades, em incapacidades”. Segundo o sociólogo, numa sociedade como a nossa, as tensões se instalam nos temores de “ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar para trás, deixar passar as datas de vencimento [...]” (2009, p. 7).

Observamos, assim, que essa é a problemática que move os versos de Jenyffer Nascimento – a aceleração da

vida contemporânea, como ficou registrada nos versos: “Desce do trem./ Sobe as escadas. / Sinal vermelho. / Atravessa fora da faixa. / Corre até o ponto de ônibus. / Motorista passa direto” (NASCIMENTO, 2014, p. 43). Podemos observar que as ações são sucessivas e acontecem em frações de minuto, nada se perde, tudo tem que ser imediato porque não se tem tempo para pensar e agir. Agimos sem perceber os riscos que nos rodeiam, como o acidente por não atravessar na faixa, bem como a perda do ônibus, que, ao que parece, já está atrasado e, por isso, não parou no ponto.

Assim, o poema de Jenyffer Nascimento evoca a incapacidade de controlarmos o tempo a nosso favor porque todas as ações acontecem simultaneamente, o que torna impossível a reflexão sobre as próprias atitudes. No presente, toda a solidez das gerações anteriores foi colocada à prova e questionada e novos dilemas apareceram e afetaram o modo de se relacionar, gerando um (des)conforto no convívio em sociedade. Por isso, finaliza o poema afirmando que “o relógio finge controlar o tempo. / Na cidade, cada um finge controlar a si mesmo” (NASCIMENTO, 2014, p. 43). Essa assertiva responde a uma questão levantada na segunda estrofe, quando o sujeito lírico busca caracterizar o despertador como algo inútil, sem uma identidade definida, sugerindo que a pós-modernidade tem liquidado a noção de tempo, propondo uma ressignificação de ser-e-estar em tal contexto.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Jenyffer Nascimento figura entre os poetas contemporâneos que conseguem tematizar a cidade do presente, observada internamente por um “eu” sempre em trânsito, que se desloca em busca do que foi ou está ameaçado a ser perdido, como o ônibus e o amor do companheiro. Assim, a poetisa confecciona uma cartografia móvel, na medida em que este “eu” textualiza o presente, compondo uma escrita imediatista, sempre atual e transformadora da realidade que tematiza.

O título “Reféns da metrópole” cria uma tensão ao situar o sujeito urbano como dominado, submisso das cidades globais, onde a proliferação dos não lugares incide na criação e recriação das cidades virtuais, tensão esta que rechaça a ideia de espaço e possibilita a compreensão do que a urbe contemporânea se transformou ao longo do tempo. Na São Paulo traduzida pela poetisa, não há o discurso ideologizado de cidade; ela é estridente, ruidosa e calamitosa.

Portanto, a poesia de Jenyffer Nascimento nos permite categorizar o poeta contemporâneo como *cartógrafo*, cuja condição privilegiada não lhe coloca alheio aos dilemas das cidades globais. Pelo contrário, ele está intrínseco ao contexto, por isso a condição fronteira (dentro e fora), ajudando-nos a atravessá-la a partir de sua escrita que exorciza as ilações sobre o tempo presente, revelando-nos os vários reféns que a cidade produz e controla.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 9.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 13, n. 24, jul./dez. p. 15-29, 2011. Disponível em: < <https://goo.gl/zO6DcB>>. Acesso em: 22 out. 2017.

FONSECA, Aleilton. As cidades 'ilegíveis' e a leitura dos poetas contemporâneos. *Sitientibus*, Feira de Santana, BA, 2009. Disponível em: < <https://goo.gl/Uzh64b> > Acesso em: 13 jul. 2017

MAFFESOLI, Michel. *O tempo retorna*: formas elementares da pós-modernidade. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*: ensaios de crítica e estética. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NASCIMENTO, Jenyffer Silva do. *Terra fértil*. São Paulo: Ed. do autor. 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, Col. Logos.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 2007. Disponível em:< <https://goo.gl/PfrZxm>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

SOUZA, Elizandra. Terra fértil: escritas cinematográficas de Jenyffer Nascimento. In: NASCIMENTO, Jenyffer Silva do. *Terra fértil*. São Paulo: Ed. do autor. 2014, p. 11-12.

Submissão: 20/08/2017

Aceite: 29/10/2017

**RECONCILIAR COM O PASSADO:
ARTICULAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA
EM *POR QUEM VIBRAM OS TAMBORES DO ALÉM* (2013)
DE PAULINA CHIZIANE E RASTA PITA**

**RECONCILE WITH THE PAST:
ARTICULATION BETWEEN LITERATURE AND HISTORY
IN *POR QUEM VIBRAM OS TAMBORES DO ALÉM* (2013)
BY PAULINA CHIZIANE AND RASTA PITA**

*Thiago de Araujo Folador*¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137513

RESUMO: O presente trabalho propõe um diálogo entre literatura e história em *Por quem vibram os tambores do além?*, de Paulina Chiziane e Rasta Pita. Pretende-se, a partir discussão dos usos das personagens históricas do rei Mataka e da rainha Achivánjila, pensar a relação entre a tradição e Moçambique atual na obra.

ABSTRACT: The present work proposes dialogue between literature and history in *Por quem vibram os tambores do além?* by Paulina Chiziane and Rasta Pita. It intends to discuss the uses of the historical characters King Mataka and Queen Achivanjila to think about the relationship between tradition and present-day Mozambique in the composition.

PALAVRAS-CHAVE: Paulina Chiziane; Literatura Moçambicana; Curandeiros; Tradição; Yaos.

KEYWORDS: Paulina Chiziane; Mozambican Literature, Medicine men; Tradition; Yao.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq.

INTRODUÇÃO

Em um livro sobre as tradições e história dos yaos, um dos grupos étnico-linguísticos do norte de Moçambique, o padre africano Yohanna Abdallah (1973) relata, baseado na tradição oral, o passado dos yaos desde os primeiros movimentos migratórios até os acontecimentos contemporâneos ao autor, no início do século XX. Uma personagem importante nesse seu registro é a dinastia dos chefes (ou rei) Mataka, fundada por Nyembe, por volta de 1840, que foi responsável pela expansão do território yao. Os sucessivos Matakas tiveram uma atuação importante na resistência à presença portuguesa e inglesa no Niassa (norte de Moçambique), em especial, a partir da década de 1890, até a fuga do Mataka V para a Tanzânia, após a derrota para as tropas coloniais portuguesas (MEDEIROS, 1997). Entretanto, permanece a existência do Mataka como autoridade tradicional até os dias atuais.

Associado a uma época de prestígio pelos testemunhos dos mais velhos entrevistados por Abdallah, os tempos dos primeiros Mataka são os “tempos que não voltam mais”. Se, para o padre africano, o passado era visto como um momento que não poderia ser retomado, pois as tradições culturais eram ameaçadas pelo avanço da presença europeia, a partir de finais do século XIX, a questão inverte-se no texto de *Por quem vibram os tambores do além?*. Esta obra retoma o mesmo passado dos yaos, associado à concepção moderna de nação moçambicana, caracterizado em uma voz masculina

(rei² Mataka) e outra feminina (rainha Achivánjila) em uma leitura do lugar das tradições africanas no mundo contemporâneo vivido pelos autores.

Nesse sentido, o texto foi organizado em um primeiro momento na discussão da obra de Paulina Chiziane e na discussão sobre o papel da religião em *Por quem vibram os tambores do além?*. Em seguida apresenta-se o conteúdo e uma discussão sobre o enredo do livro e como se apresenta o papel do curandeiro e sua relação com a tradição. E por último, propõe-se uma leitura da presença das personagens históricas e seus usos no romance, com um tópico dedicado para a “voz” masculina (Mataka) e outro para a feminina (Achivánjila).

PAULINA CHIZIANE, TRADIÇÃO E RELIGIÃO

Paulina Chiziane, ao publicar *Na mão de Deus* (2013) com a espírita Maria do Carmo da Silva, iniciou um trabalho de coautoria que teve continuidade em *Por quem vibram os tambores do além?* (2013), com o curandeiro Rasta Pita, e com a terceira obra, *Ngoma Yethu – O Curandeiro e o Novo Testamento* (2015), com a também curandeira Mariana Martins. Um importante aspecto percorre os três livros; o lugar dos médiuns e curandeiros em Moçambique e suas relações com a tradição.

As obras mencionadas sugerem uma preocupação da autora com a temática da religião no seu país. As práticas religiosas associadas às tradições africanas estiveram desde o

² Adotou-se para esse texto as designações “rei” e “rainha” em consonância com o texto de Chiziane e Pita (2013), apesar de ser uma designação não muito apropriada nos estudos africanos.

século XIX em choque com os processos de dominação europeia. Primeiro com a expansão das missões antes e durante o período colonial; segundo, com o período pós-independência e a experiência socialista, em que os costumes tradicionais associados ao “obscurantismo” foram reprimidos; e, por último, atualmente com o confronto das transformações culturais e a expansão das igrejas neopentecostais. Esses embates não se dão apenas no âmbito das crenças religiosas, mas no da própria tradição e do passado, associados aos aspectos culturais e sociais das sociedades africanas, que podem ser especialmente observadas na obra de Paulina Chiziane em coautoria com Rasta Pita.

Em *Por quem vibram os tambores do além?*, a articulação com a história de Moçambique faz-se presente na trajetória de Pita, ao esboçar um percurso que se assemelha à própria trajetória da construção da nação moçambicana e em perspectiva sobre o futuro, na qual busca valorizar as tradições e o passado das populações africanas. Articula-se na obra uma narrativa de caráter autobiográfico de Rasta Pita – um curandeiro de Moçambique, natural de Mavago (Niassa), lugar povoado por maioria de população do grupo étnico yao – com ensaios sobre a tradição africana do curandeiro e sua relação com o *mundo invisível* (ou mundo dos espíritos).

A narrativa apresenta três momentos: no primeiro, trata-se dos capítulos iniciais que se concentram em uma explicação sobre “Deus” e sua relação com os curandeiros. Em um segundo momento, observa-se propriamente a trajetória da personagem-narrador, desde sua infância e primeiras visões dos espíritos, os desafios, o aprendizado do curandeirismo com

os espíritos, e sua jornada de volta à terra dos seus antepassados. Por fim, a terceira parte trata-se de um conjunto de textos contendo a “filosofia” do curandeiro, sua relação com o mundo, classificações do mundo, processo da formação do curandeiro, contos, de modo geral, aspectos da tradição oral.

Na obra existe um destaque para a produção da coautoria, uma vez que a voz do narrador remonta ao próprio Pita, em uma narrativa sobre sua biografia. Entretanto podemos olhar para algumas questões do texto a partir de características do conjunto da produção escrita de Paulina Chiziane.

Ana Mafalda Leite, ao discutir a produção literária de Paulina Chiziane, especialmente, *O sétimo juramento* e *Nike-tche*, aborda o uso da oralidade no ato de a autora colocar-se como contadora de histórias, na medida em que sua produção é construída, “fundamentalmente, através do diálogo com os mais velhos, com mulheres, com a audição de histórias de vida, além de suas pesquisas” (LEITE, 2003, p. 79). Esse processo parece ainda mais perceptível na produção em coautoria, onde a voz de Chiziane como escritora converge com as estórias narradas pela tradição oral na voz de Pita.

O recurso da oralidade na sua forma de conduzir as histórias apresenta-se de algumas formas. Como foi observado em outras obras da autora, esse recurso é marcado pela presença da “crítica e a descrição dos costumes, a vinculação a um sentido moralizador do ato narrativo, com caráter pedagógico, essencialmente comunitário e social, característico da oratura” (LEITE, 2003, p. 78). Outro elemento da oratura presente na obra de Chiziane e Pita está na “pausa do comentarista”, como forma de interromper o ato narrativo em uma “verten-

te quase enciclopédica” (LEITE, 2003, p. 80), essa discussão pode ser observada a partir dos capítulos como “Deus, o grande espírito”, “Deus, o curandeiro maior”, “O feitiço”, “O curandeirismo e a ciência”, entre outros.

Ana Mafalda Leite aponta ainda que os romances de Chiziane desenvolvem-se a partir de um provérbio ou canção inicial apresentada, em geral, na forma de epígrafes que são usadas como mote de abertura dos romances, que conduz uma “intenção moralizante e didática nas narrativas de Paulina Chiziane” (LEITE, 2003, p. 78). Observa-se a seguinte epígrafe em *Por quem vibram os tambores do além?*:

POR QUEM VIBRAM OS TAMBORES DO ALÉM?

Por nós curandeiros africanos

Que por Deus seremos libertados!

No trecho há uma subversão da lógica ritual do uso dos tambores, que tradicionalmente seriam empregados como modo de comunicação com o mundo não-visível (o além) e envolvidos na invocação dos espíritos. Ao serem realocados na questão “Por quem?”, não são os homens que os tocam, mas o “além”. Tratar-se-ia de um chamado? Há na epígrafe uma contraposição entre o “curandeiro africano” e a libertação concedida por “Deus”. Os tambores da invocação quando vibram do “além” clamam aos curandeiros, que pelo seu ofício conduzirão os homens à liberdade dada por Deus.

A aparente contradição entre as práticas tradicionais e a expansão do cristianismo no território africano é então quebrada na constituição de um elo entre o deus cristão e o curan-

deiro, por meio da representação de quem toca e é tocado. O chamado de Deus (cristão) é feito aos curandeiros, de forma a conciliar a tradição das culturas africanas com a cultura religiosa cristã, atualmente presente no país.

Chiziane e Pita elaboram ao longo da obra uma explanação sobre os saberes tradicionais ou uma busca por uma filosofia do curandeiro. O que os autores apresentam é uma problematização das práticas tradicionais do curandeirismo que tendem a ser vistas como “feitiçaria”³ ou como práticas “fetichistas” nos antigos escritos coloniais, e não como um saber, menos ainda como uma forma de conhecimento aplicado.

É importante recordar que o curandeiro foi criado por Deus para lutar contra o diabo, que é o feitiçeiro e o espírito mau. Que mundo é esse que proíbem os povos africanos de chamar Deus na sua própria cultura, só para ouvir a palavra Deus, nas línguas estrangeiras? (CHIZIANE e PITA, 2013, p.23)

Desse modo, tais autores procuram resgatar a legitimidade do papel do curandeiro na sociedade contemporânea, de acordo com a ideia de um Deus cristão. A presença das missões cristãs perpassou o século XIX em suas diversas manifestações, neste contexto os missionários recorreram à contestação das práticas tradicionais, assim como os agentes do

3 O próprio texto de Chiziane e Pita oferece uma explicação ensaística sobre isso no cap. 36 (O feitiço), mas também de algum modo ao longo da obra. A questão apresentada em linhas gerais é que nas sociedades bantu o curandeiro exercia um importante papel nas culturas locais. As doenças, secas, fome e outras catástrofes naturais estavam associadas à desarmonia com os espíritos dos antepassados; o curandeiro servia como um elo de comunicação para manter a ordem. Além disso, o conhecimento de uma medicina natural o fazia responsável pela saúde de sua comunidade.

colonialismo que condenavam as práticas do curandeirismo em prol das religiões cristãs. Não obstante, ocorreram semelhantes recriminações com o processo de independência, no qual a prerrogativa da nação moçambicana, sustentada pelos ideais do socialismo, parecia não ver espaço para aquela prática, uma vez que estavam apoiados na ideia de que o “tribalismo”, a “superstição” e a “tradição” não condiziam com o discurso da construção do “homem novo” e da “nação moçambicana” (CABAÇO, 2009, p. 300-310). E ainda hoje está longe de ser uma questão resolvida para a sociedade moçambicana, com os confrontos ainda presentes entre religião cristã e tradição, em especial com o debate sobre as igrejas neopentecostais, em que a visão religiosa ocidental ainda entra em conflito com as tradições africanas (KAMP, 2015). É a este contexto que a escrita de Paulina Chiziane e a escolha de suas coautorias parecem responder.

RASTA PITA, O CURANDEIRO YAO

Antecede os capítulos de *Por quem vibram os tambores do além?* um prefácio ou apresentação, intitulada “Invocação”, assinada por Rasta Pita. Como o nome diz, trata-se de uma invocação dos espíritos do passado, também chamada de *maqueia*, um processo no qual se procura “unir os vivos e os mortos na celebração da vida” e assim “recordar os antepassados ou celebrar determinado espírito” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 202). Para Nataniel Ngomane a invocação dos espíritos com a qual se abre a obra “passa a constituir o principal mote, uma espécie de janela ampla que se abre e por meio da

qual se tem acesso ao mundo estruturado do conhecimento e dos espíritos africanos sobre os quais a obra tece.” (NGO-MANE, 2013, p.10). As personagens invocadas são fundamentais para a leitura do texto e das questões apresentadas; nesse sentido procuraremos explorar a obra a partir dessas personagens invocadas: a mãe, o avô, o pai e o rei Mataka.

Ainda na infância, Pita e seu irmão gêmeo (Dismas) começam a ver aparições dos espíritos, mas são desacreditados pela sua mãe, “uma cristã fanática que professava a igreja de Jerusalém, que dizia, fervorosamente, graças a Deus, e graças a Jesus por tudo e por nada”, que contestava a criança, “quem te anda a ensinar essas coisas diabólicas?” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 45). As visões dos espíritos e sua comunicação passam a ser julgadas por ela a partir do viés das igrejas e do pensamento ocidental que os entendem como “diabólicos”. Assim, a personagem nega uma tradição fundamental do pensamento bantu da conexão com os antepassados. A narrativa apresentada, em especial nos primeiros capítulos, constrói um discurso sobre a relação entre o curandeiro e Deus, não como contraditórios dentro de uma concepção “diabo” *versus* “Deus”, mas vendo este último também como um curandeiro. Assim procura criar uma harmonia entre as práticas tradicionais africanas e o pensamento religioso cristão-ocidental presente na África.

A figura da mãe sintetiza o conflito entre a cultura tradicional (cosmologia bantu) e a cultura ocidental (cristianismo e medicina), que perpassa o período do colonialismo, o regime português católico, as diferentes missões protestantes presentes em Moçambique, o socialismo do pós-independência,

o projeto de nação, a situação contemporânea dos autores e a presença de igrejas pentecostais. Diga-se de passagem, essas igrejas, majoritariamente brasileiras, exercem uma forte condenação às práticas relacionadas ao mundo dos espíritos com um discurso que em muito se assemelha às falas da mãe.

O avô materno, na contramão, pode ser lido como o elo do cristianismo que legitima o curandeirismo, o sujeito assimilado que carrega a bíblia e é caracterizado à semelhança de um profeta, que diz à filha, “terás dois filhos gêmeos, todos rapazes, que serão muito poderosos no mundo dos espíritos” (CHIZIANE e PITA, 2013, p.33).

Outra figura invocada é o Pai. Este morreu no ano de nascimento de Pita, durante a guerra de independência. Sua imagem é a do guerrilheiro, herói da nação moçambicana que lutou pela independência. A figura do pai, já falecido, é substituída pela terra de Mavago, onde estaria ele enterrado junto com outro de seus parentes. Pita quando pequeno refugia-se, junto com sua mãe e irmão, na Tanzânia para procurar abrigo dos conflitos que se alastravam por Moçambique na guerra “civil”, e lá permanecem.

Após formar-se como curandeiro, adquirir prestígio como tal, casado e com filhos, Pita recebe o “chamamento da pátria” através de um espírito que aparece sobre um crocodilo branco em uma margem de rio e chama Pita: “Tu és o neto do Mataka – disse o homem – o teu pai chama por ti em Moçambique” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 134).

A trajetória da personagem é sua saída de Moçambique para os campos de refugiados na Tanzânia e de onde segue uma continuidade de migrações internas no país, até quando

recebe o chamado de Moçambique, para regressar a sua terra natal e reivindicar a terra de seu pai, isto é, seu túmulo. Na ocasião de seu retorno e o encontro com seu passado, ocorre uma epifania: “o som do tambor penetrou na minha mente e guiou os meus passos ao encontro marcado pelo destino, como o último homem” (CHIZIANE e PITA, 2013, p.150). O encontro com a terra e com os antepassados é o encontro com a tradição, e mais, a tradição do curandeiro, que ouve os chamados dos espíritos e encontra sua identidade nacional.

Assim o percurso do pai confunde-se com o da Nação. Mavago, o repouso do pai de Pita é descrito como o próprio berço de Moçambique, de onde se teria expandido a luta de libertação, a partir da figura do pai, da terra natal de Pita, dos yaos e do Mataka, este último também invocado na *maqueia*:

[Mataka] Onde quer que estejas, levanta-te e ajuda-me [...] São poucas as pessoas que amaram esse país como tu o amaste e defendeste dos invasores coloniais com força de leão. Defende agora o teu país, dos novos males e novos invasores com a força de teu espírito. (CHIZIANE e PITA, 2013, p.15)

A invocação acima apresentada está associada a uma questão presente ao longo de todo o texto: a relação com o mundo dos espíritos, o pedido de permissão para certas ações, o vínculo do sujeito com seus antepassados, de onde provém a força dos vivos. Nesse sentido, além dos familiares próximos invocados, a mãe, o pai e o avô, clama pelas forças do Rei Mataka, que se tornou uma figura central na sociedade

yao na região onde nasceu Pita e, especialmente, no confronto com a ocupação colonial. Entretanto a sua invocação não é apenas em honra à memória dos espíritos antepassados, mas clamada pelo seu exemplo de *força de leão* para defender o *país* (Moçambique) na atualidade do narrador.

CONVERSAS COM O PASSADO

Dos muitos capítulos do livro, “Conversa com os espíritos” merece uma atenção especial para a discussão aqui proposta. Nele, o narrador apresenta as personagens históricas dos yaos do Rei Mataka I e da Rainha Achivánjila, seguido pelo que seriam mensagens dos espíritos de cada um deles. As descrições em terceira pessoa servem de introdução às personagens históricas que são complementadas pelas mensagens dos “espíritos”, em primeira pessoa, constituindo um mesmo discurso. A partir do artifício da “mensagem do espírito”, as próprias personagens históricas relatam a história com “suas” próprias palavras, isto é, em primeira pessoa. Um artifício significativo para o texto, em que após a invocação ou *maqueia*, os espíritos teriam atendido o chamado e, além de guiar a jornada do narrador-personagem, guiam os homens ao longo do curso histórico até o presente. A narrativa que se segue é empregada nesse sentido como uma forma de valorização da tradição frente às transformações históricas que afetaram Moçambique.

O trecho da “Mensagem do espírito do Rei Mataka I, “o leão”, por ocasião do centenário da sua morte”⁴ incluído no

⁴ Para a análise focalizo a cronologia apresentada pelos autores, que data o reinado do Mataka I entre os anos de 1840 e 1912. Entretanto, de acordo com os estudos e as fontes disponíveis, tanto orais como escritas para este momento histórico, apresen-

capítulo “Conversa com os espíritos” é significativo para entendermos essa construção da imagem dos yaos frente à história de Moçambique.

Eu Mataka I, ressurgido das cinzas vos digo: Sou um homem de poder e justiça. Dou o poder do meu espírito para lutar pela liberdade. Dar poder, significa despertar energias interiores dos vossos espíritos, por que é nos vivos que reside a força, para mudar as coisas do mundo. (CHIZIANE e PITA, 2013, p.25).

Algo não está em ordem nesse mundo apresentado pelo narrador-personagem (Pita) que percorre todo o texto, assim como o conflito entre a tradição e novas crenças que se instalaram com o colonialismo e mesmo depois da independência. Isso se manifesta também na mensagem atribuída ao Mataka, ao abordar as mazelas como doenças e fome e também os trágicos acontecimentos históricos. Assim o rei yao oferece o seu “poder” como forma de “despertar energias interiores dos vossos espíritos”. Podemos entender que o poder oferecido pelo Mataka é a sua própria história, um passado de resistências.

O Mataka, como espírito, e sua invocação, como personagem, conduzem o exemplo heroico para o povo moçambicano, dada a sua bravura e resistência ao regime colonial. Sua presença, já enquanto espírito, teria inspirando os guerrilheiros. Na mensagem argumenta-se que “as primeiras zonas libertadas tam dados diferentes. No texto de Chiziane e Pita, o Mataka I teria reinado no período 1840-1912, contudo o dado período não se refere apenas ao reinado do Mataka I, ou o che Nyembe, mas sim uma série de cinco lideranças, sob o nome dinástico de Mataka. Além daquele já mencionado, reinaram no período o Mataka II, Nyendje (1879-1885), o terceiro, Bonomar I (1885-1903), o quarto, Nkwepo I (1903-1905) e, o quinto, Chizonga (1905-1912), quem de fato fugiu para a Tanzânia. E segundo as fontes conhecidas o Mataka I morreu por volta de 1878/9 (MEDEIROS, 1997, p.87).

surgiram no meu antigo reino, fazendo do Niassa, o berço da independência de Moçambique” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 25).

Na trajetória do narrador-personagem, observa-se que, desacreditado por sua família em suas crenças nos espíritos, inicia sua jornada em busca de se tornar um curandeiro e adquirir notoriedade. O respeito enquanto curandeiro culmina no retorno a sua terra de origem (Mavago), onde encontra o Mataka (chefe local que segue a dinastia daquele anteriormente mencionado) que lhe atribui o direito à terra de seu pai (onde estava enterrado). É deste modo percebido como símbolo do culto dos antepassados e da tradição do curandeiro.

Quando dito na própria voz do espírito ancestral, o morto, o passado, a tradição buscam seu lugar na modernidade. A “voz” do Mataka manifesta-se sobre a “perda da identidade dos povos da África, por isso, vos digo: Dou o poder do meu espírito para continuar a luta de libertação contra a pobreza das nossas mentes” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 25). Pela leitura do texto podemos entender como a negação da tradição nos sucessivos momentos históricos, incluindo o presente, contrapõe-se à busca por um equilíbrio dos mundos visível e invisível. Esse equilíbrio é a perspectiva para o futuro do povo moçambicano/africano.

Deste modo, “juntos vivos e mortos, venceremos a recolonização de todos os povos da África” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 25). Aqui, o termo *recolonização* é empregado para o momento presente do centenário da morte do Mataka, na união entre os vivos e mortos (ou tradição) como a chave para escapar à condição de colonizado. Os mortos ou os espíritos invocados são antes de tudo os sujeitos do passado, que pela tradição são os que ajudam a manter a harmonia dos vivos.

Na narrativa, os mortos também são a própria personificação da história, o Mataka, símbolo de todos os conflitos da história moçambicana e Achivanjila, representação das mulheres nos desígnios do mesmo povo, aquela capaz de invocar os antepassados. Os mortos são também a história e a tradição que o texto invoca. Lutar contra a recolonização, então, remete ao dilema que as sociedades africanas herdeiras de passados coloniais, que enfrentam ainda hoje a presença de uma visão que nega o passado histórico e a tradição cultural.

A RAINHA ACHIVÁNJILA

A historiadora Kathleen Sheldon problematizou, ao estudar a história das mulheres em Moçambique, o retrato da identidade étnica dos yaos de Yohanna Abdallah (1973) ao destacar como historicamente essa identidade constituiu-se como masculina, associada ao viajante e comerciante ao longo do século XIX, com a expansão comercial do marfim e escravos. (SHELDON, 2002, p. 6).

Essa perspectiva foi revisitada por Benigna Zimba (2002) em sua preocupação com a história das mulheres e os estudos sobre a escravidão. Em seu estudo, Zimba demonstra o papel social e cultural de Achivánjila, nome do que se tornou uma dinastia de rainhas entre as regiões de Mavago e Majune.

Achivánjila, segundo a hipótese de Zimba, deriva do verbo *kuvanga*, que significa “produzir ou fazer alguma coisa significativa com alguém. Um homem e uma mulher produziram alguma coisa cujo resultado é riqueza” (2002, p. 230. Tradução minha). Dentre as esposas do Mataka cabia à “primei-

ra esposa” a realização dos cultos dos antepassados; com a morte desta, a função passou a ser exercida por Aluzi Apitigombe, que nasceu na região do atual Malauí e foi capturada como escrava pelo Mataka, então nomeada Achivánjila, por volta de 1878.

Apesar de as mulheres não exercerem autoridade política entre os yaos, elas estavam inseridas na complexa estrutura de poder dessas sociedades. Deste modo a autora mostra a importância da Rainha Achivánjila, que se tornou uma personagem significativa para o funcionamento do Estado Mataka, a partir do final do século XIX, e as transformações sociais decorrentes.

Renata Jesus da Costa (2014), ao estudar as narrativas de viagem e outros registros históricos, destaca as atividades exercidas pelas esposas do *soma* Bailundo, junto ao governo Ovibundo, e como as mulheres desempenhavam funções sociais específicas e atuando na esfera de poder. A partir disso podemos perceber melhor o papel competente à “esposa principal” do Mataka, que atuava na realização do *mbopezi*, relacionado à invocação dos espíritos ancestrais da comunidade e outras cerimônias como sacrifícios e oferta de alimentos. O ritual ganhava particular importância, pois era imprescindível para a realização da guerra contra outros chefes e razias de escravizados, que teriam sido determinantes na expansão do poder dos chefes yaos. Segundo a tradição oral coletada por Benigna Zimba, com a morte de che Mbumba, a esposa do Mataka, Aluzi foi a única das esposas capaz de realizar o *mbopezi*, sendo então escolhida como “esposa principal”, sob o título de Achivánjila.

Durante o reinado de Mataka I, Achivánjila desempenhou uma série de funções importantes para além do *mbopezi*. No sistema cultural yao, Aluzi detinha os domínios dos “medicamentos”, como ficaram conhecidas as práticas dos curandeiros, que não se tratam apenas de remédios para problemas de saúde, mas também dos preparos para fins de realização de rituais. Além disso, desempenhou um papel na proteção dos escravizados contra as punições severas e a criação de rotas de fuga. Desse modo, Achivánjila personificava a conexão com os antepassados, em especial femininos, com a capacidade de contribuir para o desenvolvimento e expansão territorial do Mataka dentro da estrutura cultural dos yaos (ZIMBA, 2002).

Alguns aspectos dessa história ressoam no texto que antecede a mensagem do espírito da rainha, como no caso anterior do Mataka:

O trono Achivánjila não chega por linhagem, mas por eleição, pelo conselho de anciões [...] todas obedecendo ao mesmo perfil: ser forte. Inteligente. Forte vontade de superar obstáculos. Ter a capacidade para se dedicar às causas nobres. Altruísmo. Bondade. Capacidade de dar a vida pela sua comunidade nos momentos de crise. Uma bibi Achivánjila é sempre a árvore de raízes profundas e fiel depositária dos espíritos Mataka”. (CHIZIANE e PITA, 2013)

Uma imagem já tratada na história de Pita também está presente nesse momento do texto: a terra ou o túmulo. São apresentados detalhes do túmulo de Achivánjila, que ainda

hoje pode ser encontrado “a 15 km da vila de Majune” (CHIZIANE e PITA, 2013, p.27), assim como as indicações dos lugares onde foram enterradas as sucessoras da rainha. Esses detalhes são particulares, pois dizem respeito àquelas mulheres que não abandonaram suas terras, e ainda estão lá sendo veneradas pelos “descendentes dos antigos condenados cujas vidas foram salvas por Achivánjila I” (CHIZIANE e PITA, 2013, p.27), sobretudo porque na sequência enfatiza-se a fuga do rei Mataka para a Tanzânia. “Sua esposa, Achivánjila I, recusou-se a acompanhar o marido ao seu lugar de refúgio. Não aceitou a rendição nem a submissão, preferindo morrer ao lado de seu povo” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 27).

A história da Achivánjila é retomada no texto enfatizando sua relação com os rituais de invocação dos antepassados, constituindo a ligação entre os vivos e os mortos, em que exerce a função de “pedir o fim da guerra, a harmonia perdida e a pacificação das famílias” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 28).

Se a constituição dos símbolos heroicos da história dos yaos foi empregada para retratar a trajetória de Pita e projetada para o destino da sociedade moçambicana, a história de Achivánjila é retratada como a antecessora de outras mulheres da história de Moçambique. Destaca-se a continuidade da rainha naquelas mulheres com papéis significativos na luta de independência, como em Josina Machel, Nandi e Emília Daússe, à semelhança da narrativa do Mataka, que teria com seu espírito influenciado os guerrilheiros na luta de libertação (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 236). De forma tal que na obra encontra-se também um equilíbrio entre os papéis masculinos e femininos na história.

O reforço da ideia de Achivánjila como uma dinastia dentro dos yaos que se dá a partir de eleições, ao contrário da memória dos sucessivos reis sob título de Mataka, por linhagem, contribui para dar visibilidade à “existência de formas de poder feminino e democrático nas tradições africanas que resistiram a séculos da colonização” (CHIZIANE e PITA, 2013, p. 27). Logo, ela é retratada como a “mãe de todos”, é a mãe da nação, não só dos yaos, mas dos moçambicanos. No seio de uma identidade associada ao masculino, encontra-se, assim, o retrato feminino. Achivánjila é, portanto, aquela responsável pela ligação entre os mortos e os vivos, entre o presente e o passado cuja tradição resiste e é necessário não perdê-la, assim como sugere a figura do curandeiro e sua relação com Deus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As personagens históricas analisadas conferem um caráter particular à leitura do romance. Trata-se de saudar aquele que foi um grande resistente aos europeus e influenciou com seu espírito as lutas de libertação, e aquela que conduziu a vida do seu povo e é venerada como a mãe, a defensora contra as injustiças e a condutora da harmonia dos mundos entre passado e presente. Mataka e Achivánjila são a valorização do passado africano e representam a retomada da tradição, perpassada pela imagem do curandeiro como intermediário entre os vivos e os mortos.

As questões colocadas pelo narrador são uma forma de resgatar a tradição, ou melhor, valorizá-la dentro de uma es-

trutura de pensamento ocidental que permeia a sociedade moçambicana (cristianismo), por isso, conduz o texto ao equilíbrio entre os cultos dos antepassados e o culto ao Deus cristão.

O Mataka torna-se uma figura emblemática que é invocada e ajuda a conduzir a narrativa, tanto na trajetória pessoal do protagonista, quando recebe o chamado para regressar a sua “pátria”, como na relação com o passado de Moçambique. Rasta Pita invoca seus familiares para o auxílio na trajetória do narrador, mas ao clamar por Mataka tematiza a nação moçambicana, retomado na tradição da resistência à ocupação colonial e da guerra de Independência. Assim, figura-se a genealogia moçambicana na própria trajetória da personagem-narrador Rasta Pita.

Por sua vez, Achivánjila também é descrita como representante da pátria. Nesse sentido, não podemos deixar de lembrar os papéis femininos em outros textos de Paulina Chiziane. Achivánjila é, portanto, a voz feminina que representa todas as mulheres de Moçambique, mães ou guerrilheiras. As invocações ou referências históricas à rainha apontam para o papel fundamental da literatura e da historiografia engajadas sobre participação e do reconhecimento dos papéis das mulheres como agentes históricas.

Por fim, o romance não apenas valoriza o papel do curandeiro no conflito com a existência de Deus ou com a religião cristã: fala também do passado. Do mesmo modo que a personagem histórica Achivánjila era capaz de conciliar os desejos dos antepassados para zelar pelos vivos, o romance procura reconciliar o presente com o passado das sociedades africanas, profundamente transformado desde a realidade colonial até o presente, ao resgatar as memórias e

tradições orais que tanto foram subjugadas, deturpadas ou discriminadas ao longo do período colonial, em uma harmonia entre as vozes masculinas e femininas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALLAH, Y. *The Yaos. Chiikala cha Wayao*. Londres: Frank Class, 1973.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp/ANPOCS, 2009.

CHIZIANE, P., PITA, R. *Por quem vibram os tambores do além?* Maputo: Índico, 2013.

COSTA, Renta J. *Colonialismo e gênero entre os Ovimbundu: relações de poder no Bailundo (1880-1930)*. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2014

KAMP, Linda van de. *Pentecostalismo brasileiro em Moçambique: produção de conhecimento espiritual e cultural em um espaço transnacional*. In: *Sociedade e Estado*, 30(2), 2015.

LEITE, A. M. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

NGOMANE, Nataniel. *Poucas palavras*. In: CHIZIANE, P., PITA, R. *Por quem vibram os tambores do além?* Maputo: Índico, 2013.

MEDEIROS, Eduardo C. *História de Cabo Delgado e Niassa*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1997.

SHELDON, Kathleen. *Pounders of Grain: A History of Women, Work, and Politics in Mozambique*. Portsmouth: Heinemann, 2002.

ZIMBA, Benigna. “Achivanjila I” and the Making of Niassa Slave Routes. In: ZIMBA, B; ALPERS, E; ISAACMAN, A. F. *Slave Routes and Oral Tradition in Southeastern Africa*. Maputo: Fil-som Entertainment, 2005, p. 219-252.

Submissão: 30/08/2017

Aceite: 24/11/2017



DIÁRIO ACADÊMICO

**MEMÓRIAS DA “MANIDADE NEGRA” DENTRO DA LUTA
POR UMA EDUCAÇÃO DEMOCRÁTICA**

**MEMORIES OF THE “BLACK SISTERHOOD” WITHIN THE STRUGGLE
FOR A DEMOCRATIC CULTURE**

Louise Marinho e Milena Natividade da Cruz

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.139882

RESUMO

A escrita dessa memória surgiu da necessidade subjetiva, psíquica e política de elaborarmos a nossa vivência no Cursinho da Psicologia – USP enquanto educadoras negras, principalmente após tencionarmos a “experiência segura” de educação que se pretende popular, trazendo para o centro das discussões educacionais a questão racial, que, até então, era tratada como temática concernente apenas a uma disciplina da grade educacional, o C.R.I.S.E. (Coletivo de Reflexão e Intervenção sobre o Espaço). A natureza dessa escrita, uma “autorreflexão compartilhada”, nos permitiu interseccionar, na nossa experiência docente, as questões identitárias que nos compõem. Esse exercício narrativo não segue o caminho de nos descobrirmos enquanto “mulheres – professoras – negras”, mas sim de elaborarmos como produzimos, simultaneamente, a nós e as nossas estratégias pedagógicas, bem como a nossa relação com o corpo docente e discente.

ABSTRACT

The writing of this memory arose from the subjective, psychic and political necessity of elaborating our experience at Cursinho da Psicologia – USP while being black educators, especially after the “safe experience” of popular education. We bring to the center of educational discussions the racial question, which until then was treated as a theme related to only one subject of the educational program, the C.R.I.S.E. (Coletivo de Reflexão e Intervenção sobre o Espaço) [Collective for Reflection and Intervention on Space]. The nature of this writing, a “shared self-reflection”, allowed us to intersect in our teaching experience the identity issues that form us. This narrative exercise does not follow the path of discovering ourselves as “women – teachers – black women”, but rather of elaborating how we simultaneously produce ourselves and our pedagogical strategies, as well as our relationship with the teachers and students.

NOSSO HISTÓRICO E DO COLETIVO

 Há cerca de dois anos, decidimos compor o Cursinho da Psicologia - USP, um coletivo de formação docente voltado à educação popular e que tem como missão desenvolver uma política educacional democrática no contexto dos cursinhos pré-vestibular na Universidade de São Paulo. Criado na década de 90, o projeto tem sido modificado ao longo desse tempo a fim de proporcionar, mais do que a capacitação de estudantes das camadas populares para prestarem o vestibular, uma formação crítica imprescindível na vida universitária. Nossa chegada neste coletivo

ocorreu em tempos e por razões distintas. Antes de falarmos das demandas profissionais e militantes que demarcaram nossa trajetória no Cursinho da Psicologia, faz-se necessário retomarmos nossas histórias familiares, que, como as histórias de muitas famílias negras, estão relacionadas ao acesso (ou negação) à educação.

Eu, Milena Natividade da Cruz, considero que a educação e até mesmo o espaço físico da escola foram determinantes na história da minha família, inclusive porque foi graças a esse campo que ela pôde ser constituída. Entre as décadas de 1968 e 1988, minha avó foi servente numa escola primária em Pinheiros e levava a minha mãe, ainda pequena, para brincar com giz e lousa entre um expediente e outro. Por conta desse estímulo precoce e da rigorosa insistência de suas tias para que ela estudasse, minha mãe criou gosto pelo ensino e na adolescência começou a trabalhar como auxiliar de professora na mesma escola onde trabalhava sua mãe. Com o magistério obtido no ensino médio, minha mãe assumiu uma sala de aula na mesma escola e alcançou a condição de professora - tal da “filha da empregada”, como diziam os diretores, agora pertencia ao corpo docente. Para aumentar sua especialização, decidiu fazer faculdade de História na PUC-SP, mas teve que interromper os estudos quando ficou grávida de mim - a mais velha dos três irmãos. Ela só regressou à faculdade quando teve a oportunidade de se graduar em Pedagogia na USP. Hoje ela é supervisora de ensino e alcançar esse cargo foi a consolidação de que a educação foi definitivamente o lugar que propiciou a ela e aos meus irmãos oportunidades para ascender socialmente, transformando a trajetória de gerações

da nossa família. Outro ambiente escolar, que remonta mais à formação do meu pai, foi a escola de samba Vai Vai. Local onde meus pais se conheceram e cujo espaço de socialização permitiu parte da trajetória educacional do meu pai - sendo harmonia e administrando a escola durante os ensaios técnicos. Ele não pôde terminar o ensino básico, mas isso não o impediu de ser “mestre” na construção civil, com um apurado senso estético para arquitetura - meu Vilanovas Artigas particular.

Talvez tenha sido por essa combinação de formações familiares que eu tenha escolhido o curso de História (com ênfase nas artes visuais) como primeira graduação. Talvez seja uma jeito inconsciente de dar continuidade ao anseio investigativo e histórico de minha mãe, ou ainda vingar a falta de oportunidade de meu pai em se tornar artista-arquiteto. Ingressei na FFLCH-USP em 2012, e, desde o começo da graduação meu interesse de pesquisa estava voltado para o estudo de história das artes, com destaque para a relação com a história da cartografia. Tais temas começaram a tomar contorno da esfera da educação quando tive minha primeira experiência profissional no Cursinho da Psico.

Em março de 2015, ingressei na disciplina C.R.I.S.E. (Coletivo de Reflexão e Intervenção sobre o Espaço) na condição de palestrante convidada, pois na época começara a participar da Ocupação Preta, movimento universitário composto por estudantes negros que reivindicava as cotas raciais na USP, pressionando a universidade através de intervenções em sala de aula universitária, manifestações públicas no Conselho Universitário, e também por aulas públicas em escolas e cursinhos pré-vestibular sobre a importância dessa política pública. Por

entender desde o começo da graduação que a educação seria meu campo de atuação política e ação social, essa última ação direta da Ocupação foi a que me levou a conhecer o Curso de Psicologia. Quanto à disciplina em questão, trataremos mais à frente, dada a importância dela nas nossas tentativas de criação de uma prática comprometida com o ensino democrático sobre crítica social, capaz de proporcionar uma formação docente que incluísse a justiça social nas preocupações pedagógicas, e que experimentasse estratégias educacionais para desenvolvimento de identidade racial na comunidade pedagógica. No ano seguinte, fui contratada para integrar a área de História. Durante 2016 lecionava duas disciplinas e só me desliguei do projeto em 2017, quando já tinha deixado o C.R.I.S.E. no começo do mesmo ano.

Eu, Louise Marinho, entendo que as minhas escolhas acadêmicas e profissionais também se relacionam com as experiências vividas e compartilhadas por minha família - por parte materna e paterna. Ambas as famílias foram demarcadas pela migração do Nordeste brasileiro para os bairros periféricos que estavam se formando em São Paulo no começo da década de 1960. Cresci ouvindo histórias de minhas avós, dos seus esforços para que seus filhos pudessem frequentar as poucas escolas que tinham perto de seus bairros. Cresci ouvindo relatos de como para uma de minhas tias a experiência de ir à escola era algo terrível e que minha avó deveria literalmente arrastá-la para sala de aula (essa mesma tia que teve uma trajetória no ensino regular demarcada pela negação de sua identidade positivada, também foi impedida anos mais tarde - quando pôde acessar o ensino superior - de se

formar no curso de História da Universidade Federal do Paraná por discriminações racistas explícitas). Minha mãe era o seu porto seguro para as confissões e compartilhamento necessários para que ela pudesse criar resistências durante todo esse processo, muito porque também minha mãe pôde se formar no ensino regular com magistério. Para ela, era essencial garantir que suas irmãs e suas filhas tivessem o ensino regular garantido conjuntamente com a inserção no mundo do trabalho. Ela sempre sublinhou a necessidade de trabalharmos e estudarmos.

Já a influência do meu pai está diretamente relacionada à escolha da minha formação acadêmica. Não lhe foi possível terminar o ensino regular, mas desejou durante toda sua vida ser professor de história e geografia. Ele que, durante minha infância, me instigou a estudar os conteúdos históricos que aprendia na escola e que, durante minha adolescência, pelo seu afastamento forçado devido às suas condições psíquicas, garantiram que eu seguisse a vontade trilhada por ele, tendo a certeza de que isso me traria um equilíbrio de memória familiar e anseios pessoais.

Delimito que a minha entrada profissional no campo da educação aconteceu de duas formas. Primeiro no campo da educação não formal, pelos atendimentos escolares em Museus. Essas experiências aconteceram de forma fechada às questões que me tocavam, enquanto formanda em história e mulher negra. Conjuntamente a essa experiência que denomino como traumática, entrei em 2014 para o Programa de Ensino à Docência (PIBID), programa do Ministério da Educação destinado à inserção dos alunos de graduação no ensino público.

Meu interesse em participar do programa aconteceu em duas vertentes correlatas. Primeiro, pela possibilidade de desenvolver trabalhos no ensino público e territorialmente localizado na zona leste de São Paulo - local onde desenvolvi toda minha trajetória familiar e educacional – segundo pela possibilidade de aproximação aos estudos pós-abissais¹ que influenciaram grandemente meu desejo em entender e trabalhar com as multiculturalidades em sala de aula. Durante este período participei ativamente de grupos de estudos que envolviam estudos antropológicos, sociológicos e históricos que buscavam formas de se trabalhar com a diversidade, não como temática externa que beira a homogeneização dos “corpos diferentes”, mas sim como algo necessário para que uma nova construção de saberes aconteça.

Apesar dos limites e críticas ao programa, essa foi a minha primeira experiência educacional que de fato vivenciei e construí com professores e alunos em sala de aula. O trabalho com crianças do ensino fundamental envolvendo as leis 10.639 / 11.645, o uso de mitologias indígenas e afro - brasileiras e a construção de um conhecimento histórico compartilhado por produção de imagens me mostraram que o ensino poderia ser mais do que minha experiência familiar e individual demarcou - tanto no ensino regular como no ensino superior. Foi também integrando este grupo que fui “apresentada” ao Cursinho da Psico. O professor da escola municipal onde eu aplicava as oficinas do PIBID atuou no cursinho durante cinco anos e me convidou para entrevista para o corpo docente de 2016.

¹ Um dos grandes referenciais para os estudos pós abissais é o sociólogo português Boaventura de Souza Santos.

Foi no Cursinho que aconteceu nossa aproximação enquanto amigas, historiadoras e, sobretudo, professoras preocupadas com uma educação que pautasse questões interseccionais de gênero, raça e classe. Apesar de compartilharmos a mesma trajetória por sermos estudantes do curso de história na Universidade de São Paulo, de nos olharmos e nos identificarmos, nós não nos relacionamos durante a graduação - provavelmente pela existência de uma espécie de “muro de vidro” nas pouco acolhedoras socializações acadêmicas. O espaço compartilhado do Cursinho nos proporcionou um ambiente que potencializou as nossas necessidades de trocas de experiência, de convivência, de ação. Lá, pudemos, juntas, experimentar, criar e construir uma cumplicidade entre mulheres negras que somos. Essa cumplicidade chamamos de “manidades”.

Consideramos importante frisar o uso desse jargão feminista. Acreditamos que o compartilhamento de nossas experiências, mesmo que individuais e restritas ao espaço onde atuamos, dialogam diretamente com os obstáculos comuns enfrentados pelo pensamento e o ativismo do feminismo negro, ou seja, a onipresença do racismo, do machismo e do classismo na sociedade brasileira. Isso não significa que as vivências dessas opressões se deram de forma homogênea para as duas. Não, cada uma percebeu as situações de acordo com suas especificidades. Entretanto, o compartilhamento dessas diferenças dentro da onipresença dessas desigualdades sociais nos proporcionou ter consciência e agir em conjunto; por isso optamos por registrar nossas memórias dentro do contexto de “manas”. Primeiro porque, durante boa parte des-

sa vivência, nós fomos as únicas professoras negras atuantes naquele espaço e, segundo, porque entendemos que nosso ativismo negro se perpetuou e se perpetua em nossas ações pedagógicas - estas que, por sua vez, sempre foram pensadas, discutidas e propagadas dentro da nossa comunhão. Esse compartilhamento das nossas diferenças dentro do nosso círculo de “manas” no Cursinho nos permitiu compor uma visão caleidoscópica sobre as situações que vivenciávamos: conforme o local onde batia a luz do evento vivido se produzia uma perspectiva de cor diferente, facetas prismáticas que se justapuseram no mosaico da experiência que tivemos².

O próprio entendimento do nosso ativismo enquanto feministas negras aconteceu em um processo contínuo, compartilhado e fortalecido, mas igualmente pautado pela angústias de entendermos quais seriam nossas estratégias para a luta antirracista e antimachista, já que nossa contemporaneidade é marcada por figuras públicas (influenciadoras digitais, blogueiras e vlogueiras) que fazem das redes sociais o meio para a disseminação de seus projetos políticos. Talvez o entendimento da nossa identidade de professoras feministas negras tenha ocorrido, a princípio, por sabermos que não cabemos nesse contexto de ação (social/digital)³, mas principalmente porque acreditamos

2 SARDENBERG, Cecilia M. B. Caleidoscópios de gênero: Gênero e interseccionalidades na dinâmica das relações sociais. P. 60. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/24125/Caleidosc%C3%B3pios%20de%20g%C3%AAnero>

3 Temos conhecimento de que muitas mulheres negras que se tornaram figuras públicas por meio das mídias sociais desenvolvem trabalhos e ativismos que misturam as relações entre on-line e off-line. Não temos por prerrogativa avaliar e validar qual forma de ativismo é mais eficiente, mas sim demarcar que os espaços das mídias sociais

que o nosso “modo de ser e ocupar o mundo”⁴ aconteceria, aconteceu e acontecerá no chão da sala de aula.

A persistência dessas certezas em nossos ativismos nos trouxe questões como: quais as possibilidades de equalizarmos nossas expectativas profissionais e militantes com as nossas memórias afetivas, que relacionavam diretamente nossas experimentações pedagógicas com a memória de nossas famílias? Famílias estas em que a educação, seu acesso ou o impedimento a ela, fundamentou sociabilidades e sonhos. Compartilhamos as coincidências de que nossas mães também são professoras negras e traçaram um caminho profissional que nos indica férteis possibilidades, mas também limites. Compartilhamos as coincidências de que nossos pais negros não puderam ter acesso à formação que desejavam, e buscamos em nossas atuações algo que se assemelha a uma reparação histórica daquilo que não lhes foi possível ser. Quando falamos de “nós” estamos concomitantemente falando das memórias das famílias negras que têm caminhos parecidos. Reconhecemos isso em conversas com amigas e amigos, em escutas dos dilemas que acompanham nossas alunas e alunos negros. Ao falarmos de nós, falamos também dessa rede. Ao reconhecermos isso, como compartilhamos tais imbricações de saberes com nossos interlocutores negros e não negros, já que sabemos que a produção de conhecimento legitimada é aquele que possui um olhar que se pretende distanciado?

não correspondem às nossas especificidades.

4 Expressão usada pelas antropólogas Laura Moutinho, Valéria Alves e Milena Mateuzi no artigo “Quanto Mais Você Me Nega, Mais Eu Me Reafirmo”: Visibilidade e Afetos na Cena Negra Periférica Paulistana”. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/viewFile/5428/4451>

Nossos “eus” e o micro universo de experimentações: C.R.I.S.E. - bloco raça no Cursinho da Psico.

Durante o segundo semestre de 2016, compartilhamos esse mesmo chão de sala de aula, dentro da disciplina do C.R.I.S.E. Em termos de grade curricular nesse coletivo, a disciplina CRISE é seu grande diferencial, uma vez que permite extrapolar os conteúdos engessados previstos pelos vestibulares ao tratar de temas como Raça, Classe, Gênero, Sexualidade, Corpo, etc. e que possui uma configuração própria, por reunir professor de disciplinas variadas para ministrá-la⁵. Por conter características diferentes das outras disciplinas, o C.R.I.S.E. construiu afetos, sociabilidades e desafios ímpares à nossa formação.

Se no espaço do Cursinho da Psico pudemos experimentar a nossa existência no mundo como professoras feministas negras, no C.R.I.S.E. pudemos “ousar” nas experiências, muito por conta das relações interpessoais construídas pelo corpo docente, mas também por conta da preocupação em manter um diálogo interseccional, visando a promoção de uma sensibilidade cada vez mais necessária sobre a responsabilidade educacional na efetivação da justiça social⁶. Compreender e atuar segundo esses parâmetros exigiu de nós educadores a busca por outras metodologias que fugissem da tradição escolar a que alunos e professores estão acostumados.

Trazermos para a disciplina o debate dessas questões ao longo do período letivo foi essencial para rompermos a con-

⁵ Antes de se chamar C.R.I.S.E., a disciplina tinha o nome de Arena e nem sempre foi oferecida por um conjunto de professores. As mudanças acrescidas no programa da disciplina partiram da preocupação em não associar as discussões que eram promovidas ao clima de combate. Os professores que “refundaram” a disciplina eram majoritariamente da Geografia, por isso a “reflexão sobre o espaço” ser sublinhada.

⁶ Nossos depoimentos sobre o C.R.I.S.E. devem ser entendidos como registro que costura a rememoração dos acontecimentos vividos ao entendimento de como eles influenciaram e influenciam nossas escolhas pedagógicas e a nossa constante construção identitária.

cepção de que a preparação para os vestibulares não deve conter uma reflexão sobre a sociedade onde os alunos estão inseridos e como o próprio processo do vestibular é uma das formas de remarcar as desigualdades estruturais estudadas. Talvez pela constância com que o C.R.I.S.E. trabalhou essas questões, essa mesma disciplina ficou demarcada como a responsável pela formação política dos educandos - minimizando a responsabilidade das outras disciplinas e educadores que compõem o Cursinho da Psico.

Ao final da nossa participação na disciplina, nossa percepção é de que o C.R.I.S.E. tem potencial para fornecer não apenas o conteúdo, mas os instrumentos de análise da condição social na qual estão inseridos os sujeitos. A disciplina é antes de mais nada um coletivo, que tem por importância uma construção conjunta e compartilhada do conhecimento, tanto entre o corpo docente quanto entre os alunos. O momento de planejamento de cada bloco temático proporcionava uma relação criativa entre os professores, em que tínhamos liberdade para criarmos nossas estratégias didáticas e escolhermos os conteúdos a serem trabalhados - realidade que não é possível dentro dos cursinhos pré-vestibular comerciais, que têm restrição limitante de tempo e de currículo.

Deve-se ressaltar que vivenciamos em temporalidades e modos diferentes os blocos de raça que aconteceram entre 2015 e 2017, o que nos possibilita analisar como o corpo docente como um todo se relacionou (ou não) com a temática que para nós era/é essencial: as identidades raciais no espaço educacional.

O DESAFIO NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UMA COINCIDÊNCIA FORTUITA

Como já citamos, a escrita deste “auto-estudo” surgiu de nossa necessidade de elaborar os processos ocorridos dentro do cursinho onde atuamos. Desde o começo das nossas caminhadas na militância sabemos que existe uma necessidade e urgência das mulheres negras em (re) escrever sobre si e suas histórias, alegrias e tristezas que as constituem, sendo esta escrita uma das formas mais impactantes de resistência, já que perpetua memórias. Podemos citar a importância desse direito para mulheres negras notáveis como Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento.

Para nós, a ligação entre escrevermos sobre nós e a autocrítica docente aconteceu após muitos eventos que nos desgastaram, que nos entristeceram e que não conseguíamos comunicar – ao menos não da forma como desejávamos em que não conseguíamos nos comunicar com nossos amigos e professores brancos. Uma das formas pelas quais começamos a entender a importância de compartilharmos nossas experiências ocorreu através da leitura de feministas como bell hooks, Angela Davis e outros autores que se debruçam sobre a questão da formação docente. Neste quesito, ao procurarmos referências no livro *Justiça Social: desafio para a formação de professores* deparamo-nos com o artigo de Jean Moule, professora universitária negra norte americana que viu na escrita autobiográfica formas de se pensar pedagogias antirracistas⁷. Para ela, a escrita de uma auto-análise tem grandes

⁷ MOULE, Jean. “Justiça social na formação docente: fardo invisível para o professor de cor”. In: PEREIRA, J. E. D.; ZEICHNER, K. M. (Orgs.). *Justiça Social: desafio para*

potenciais de reflexão, pois “pesquisar a experiência vivida tem o poder de profundidade e entendimento, porque ‘minhas próprias experiências de vida são imediatamente acessíveis a mim de uma maneira que as de nenhum outro são’”⁸.

Assim, no artigo “Justiça social na formação docente: o fardo invisível do professor de cor”, publicado pela teórica da educação Jean Moule, encontramos a referência teórica para elaborarmos e interpretarmos as nossas memórias nesse espaço. É importante dizer que esse movimento de rememoração e narrativa do processo vivido foi doloroso, por terem sido situações que nos afetaram e ainda ecoam constantemente em nós. A necessidade de uma referência teórica nos ajudou a criar um olhar mais distanciado, na escala de um estudo etnográfico.

Moule, analisa, na Universidade em que leciona, como a adoção da perspectiva da justiça social no programa universitário e na formação docente impactou a sua própria subjetividade. Ao se questionar se havia uma responsabilidade igualmente compartilhada entre os docentes para a implementação da Justiça Social nos programas das disciplinas e na formação proporcionada aos alunos, Moule faz um auto-estudo com base nas suas experiências e suposições que formulou ao fazer um balanço dos cinco anos em que se engajou na implementação do novo currículo.

A autora aponta que, para as professoras negras universitárias, a mudança social é o principal norte de seus objetivos profissionais, mas que as estruturas burocráticas da faculdade, as relações interpessoais e o comprometimento de seus colegas as levam a ter uma sobrecarga de trabalho, frustra-

a formação de professores. 2008.
8 Ibid. P. 82.

ções e desgastes maiores se comparados com os docentes brancos. As percepções diferentes das desigualdades raciais levariam a comprometimentos e estratégias pedagógicas diferentes, portanto.

Partindo da *Teoria do Desenvolvimento da Identidade Racial* de Helms (1990), ou seja, “um sentido de grupo ou **identidade coletiva**, baseado na percepção de alguém que compartilha uma **herança racial comum** com um grupo racial em especial [...] a teoria do desenvolvimento da identidade racial se preocupa com a implicação **psicológica** da associação ao grupo racial”⁹, Moule cria, então, um esquema do *Desenvolvimento da Interação Social* sobre o processo de interação racial. O esquema é composto por quatro estágios:

1) “eu estou bem, você está bem”: caracterizado como um “daltonismo social” que leva os indivíduos a não enxergar que raça é uma questão fundamental no debate para justiça social;

2) “alguma coisa não está bem”: quando os indivíduos passam a refletir sobre sua identidade racial após um confronto alarmante - de natureza racista;

3) “eu estou bem, não tenho certeza quanto a você”: combinação de diferentes estágios de desenvolvimento de identidade racial (como raiva, negação, pseudoconsciência, imersão, emersão). Às vezes se pode ter consciência da identidade racial e continuar perpetuando a opressão.

4) “eu estou bem, você está bem, nós estamos bem”: percepção da importância de constante autocrítica e abertura para mais informações e modos de pensar, a existência de um trabalho integrado em prol da mudança.

9 Ibid. P. 79.

O estudo que Moule faz de si e seus colegas se apoia em tais estágios. Esse esquema nos pareceu uma organização instigante para o nosso caso, que, apesar da diferença entre o contexto racial norte-americano e o brasileiro, possui pontos de contato muito fortes com o estadunidense. Para dialogarmos com a metodologia e o esquema desenvolvidos por Moule, rememoramos algumas atividades e discussões das quais participamos desde a nossa entrada e que tiveram explícita relação com as questões raciais nos seus desdobramentos. Os blocos de raça no C.R.I.S.E. foram as primeiras situações que nos levaram a pensar a questão no coletivo, porém numa escala micro. Entretanto, certos eventos no ano de 2017 foram cruciais para compreendermos a dimensão dos obstáculos na escala macro - do coletivo como um todo.

AUTOESTUDO: REMEMORAÇÃO CRÍTICA DAS NOSSAS VIVÊNCIAS

Quando eu, Milena, tive meu primeiro contato com o Currículo da Psicologia, minha carga de trabalho era reduzida: participava apenas do planejamento e das aulas do C.R.I.S.E. uma vez por semana; não havia necessidade de estar em reuniões de gestão, fóruns, reuniões pedagógicas, entre outras atividades extra aula e meu vínculo com os demais professores do coletivo se restringia aos da disciplina.

Através dos debates com estes professores específicos, consegui aplicar os conhecimentos sobre o tema, sobretudo por eu ser ouvida e existir uma construção ativa das aulas, sobretudo quanto à composição do “texto da aula”. Cada professor contribuía com os seus conhecimentos disciplinares sobre

o tema (abordagem geográfica, antropológica, literária e histórica), mas a especificidade do grupo daquele ano foi a inclusão dos movimentos sociais como agentes da educação desde o começo do bloco - o convite para que integrantes da Ocupação estivessem na aula inaugural do tema, quando pude falar da necessidade das cotas raciais na USP e fui convidada para comparecer nas aulas seguintes sobre o tema. O convite ocorreu também porque não havia professores negros na disciplina.



Saída de Campo “Nem tudo era italiano: a presença negra no bairro do Bexiga”.
Acervo pessoal.

As estratégias pedagógicas que utilizamos priorizavam sensibilizar os alunos mais através de dinâmicas em grupo do

que pela discussão teórica e individual. Nesse sentido, as práticas teatrais do Teatro do Oprimido foram as principais. Guiada por um professor versado em tais práticas, as cenas que desenvolvemos com os alunos nos permitiram trabalhar com respostas para as opressões trazidas para o grupo naquelas encenações. Na ocasião, o espaço cênico permitiu-nos criar brechas na relação vertical (e por vezes inibidora) entre professores e alunos para podermos trabalhar com as representações dos traumas por racismo compartilhados pelos alunos com o grupo de professores.

As saídas de campo ampliaram para cidade o espaço de aprendizado que antes era confinado à sala de aula. Para abordarmos a construção da memória urbana em São Paulo, fizemos um mapeamento da história dos negros no bairro do Bexiga. O campo levou o nome de “Nem tudo era italiano: a presença dos negros no Bexiga”¹⁰ e poder construir essa atividade permitiu que eu incluísse na grade curricular saberes familiares sobre uma das escolas que me constituíram a escola de samba Vai Vai, propiciando assim um momento de alta carga emocional, especialmente para mim - algo que parece comum às docentes negras, como destaca Moule: “o custo psicológico para a pessoa de cor é alto porque recontar as histórias que ajudam os alunos a compreender uma trajetória diferente de vida faz com que ela reviva, parcialmente, essas experiências.”¹¹

10 A fundamentação do tema, bem como do nome da saída de campo foram retiradas do livro “Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza, 1890-1915” de Carlos José Ferreira dos Santos, 1998.

11 MOULE, Jean. “Justiça social na formação docente: fardo invisível para o professor de cor”. P.87.

A quantidade reduzida de aulas expositivas, embora mais dialogadas, permitiu que eu assuntasse pela primeira vez como elaboraria um “curso” acerca da temática racial. Assim, a cada aula, a cada demanda dos alunos, revisávamos o planejamento previsto. Entretanto, dada a inexistência de professores negros engajados naquele ano, minha visão sobre as questões raciais foi tomada como “palavra final”, por ser a única presente - não houve negritudes em diálogo, portanto. A discussão sobre raça no Cursinho se iniciou no bloco, deu-se entre os professores da disciplina e os alunos e se encerrou na sua última aula. A questão racial não estava na agenda das preocupações pedagógicas do coletivo como um todo.

Em 2016, Louise e eu fomos contratadas pela área de História (eu na frente de História do Brasil e ela na frente de História Geral). Nossas interações se restringiam às tarefas da área até o momento em que pudemos participar do bloco de raça daquele ano.

Antes do período letivo, as professoras tomaram conhecimento da existência de relações abusivas, disparando a urgência em se discutir no Cursinho os relacionamentos sexuais e afetivos entre professores e alunas(os), tipo de relacionamento condenado pela nossa ética profissional, porém naturalizado em outros ambientes educacionais, principalmente no ambiente dos cursinhos pré-vestibular. Desde a explicitação dos casos de violência relatados pelas professoras, houve uma resistência dos professores em assumir suas responsabilidades na mudança do panorama que enfrentamos, como se o problema tivesse que ser conduzido pelas mulheres dali. A negação da co-responsabilidade fez com que as professoras

procurássemos outras formas de tensionar tal parcela de responsabilidade negada pelos professores. Buscamos, assim, expressões artísticas que pudessem ecoar nossas vozes. Em certa medida, todas participaram de diversas maneiras nesse processo, dando-nos a sensação de acolhimento pela perspectiva de gênero.



Capa do fanzine produzido pelas professoras do Cursinho da Psico sobre o problema das relações afetivo-sexuais na educação. 2016.

A formação de um grupo de estudos dos professores homens ocorreu após constante pressão das professoras e ação dos poucos professores que compreendiam a importância do tema. Foi nesse contexto, no qual os holofotes das discussões estavam voltados para as questões de gênero, que

surgiu a necessidade de os professores discutirem as suas práticas pedagógicas com esse recorte, mas, ainda assim, o tratamento de Gênero foi restrito ao C.R.I.S.E. Por isso tal temática foi a primeira a ser trabalhada pelo grupo no primeiro bloco do ano. A partir da escolha dos alunos, seguiram-se os temas Corpo, Sexualidade, Classe e, no final do ano, a questão Racial - quando nós duas pudemos trabalhar juntas pela primeira vez.

No bloco de raça em 2016, era importante para os professores do C.R.I.S.E. do ano anterior revisarmos o planejamento de 2015. Ao procurar aumentar os momentos em que houvesse discussões teóricas mais aprofundadas, minha preocupação focalizava nuançar alguns pontos delicados que poderiam ferir a subjetividade das pessoas negras presentes na sala - no ano anterior, a quantidade de relatos de racismo sofrido pelos alunos, bem como a ênfase exclusiva no funcionamento da estrutura racista no Brasil por vezes deixava o ar da sala tenso e imobilizante. Entendia que esse tipo de tratamento nos eximiria da sensação de o C.R.I.S.E. ser uma “terapia em grupo” - algo que seríamos incapazes de executar dada a nossa formação e objetivo.

Tendo em vista essas questões e por ser o tema de encerramento do C.R.I.S.E. aquele ano, o planejamento do bloco sobre Raça se propôs a fazer uma revisão das temáticas dos blocos anteriores (Classe e Gênero), mas evidenciando como se deu a racialização delas no Brasil - cuja estrutura se assenta no passado colonial escravista e que, portanto, está visceralmente ligado ao racismo contra a população negra. Na primeira aula, a partir da análise de estudos demográficos sobre a cidade de

São Paulo¹² - território onde interagem os alunos -, introduzimos a necessidade de entendermos o processo histórico que levou a configuração da realidade atual observada.

Cronograma bloco Raça - C.R.I.S.E. (2º semestre 2016)

1ª aula) *Racializando o território: mapa da desigualdade racial em SP*

2ª aula) *Palestra “Ecos da escravidão negra na sociedade brasileira” com o prof. Luiz Felipe de Alencastro*

3ª aula) *Racializando Classe - formação da sociedade de classe (racista) no Brasil.*

4ª aula) *Racializando Gênero - Feminismo Negro no Brasil*

5ª aula) *Afrofuturismo - obstáculos e horizontes para a juventude negra*

Entrei no C.R.I.S.E. no último bloco de 2016, a convite da Milena para construirmos juntas o bloco racial. Meus desejos de entrada na disciplina se deram porque dentro do espaço do Cursinho sentia necessidade de falar sobre aquilo que me perpassava. Já possuía experiências em formação sobre a temática racial e de gênero voltada para jovens, mas gostaria de poder falar sobre isso no espaço em que até então me sentia acolhida. Acreditava que neste lugar, por não conter tão fortes as amarras institucionais encontradas no meio acadêmico, poderia potencializar as possíveis identificações entre a minha história e dos alunos e acreditava na possibilidade desse (re)conhecimento. Isso para mim é de suma importância,

12 Um dos materiais de apoio que utilizamos foi o relatório SP Diverso da Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial de São Paulo (SMPiR). Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/igualdade_racial/arquivos/Relatorio_Final_Virtual.pdf

pois sou uma professora que se permite ser afetada dentro da construção de relacionamentos educacionais, o que acredito ser benéfico para a construção do saber.

Naquele ano mais uma vez enfrentamos o problema de fazer um planejamento de forma coletiva. Louise e eu assumimos a responsabilidade de cuidar dos conteúdos de cada aula, materiais de apoio, do contato com os convidados, da sistematização e compartilhamento das conversas após as aulas, da iniciativa de marcar as reuniões. A própria fala nas aulas se concentrou em nós, ainda que a discussão do racismo seja uma problemática branca¹³. Essa falta de disponibilidade não é um problema específico do bloco de raça, pois os professores da área geralmente trabalhavam com outras disciplinas também. Mas o fato dessa disponibilidade extra ser incorporadas por nós duas como um compromisso inquestionável acabou por nos demandar material, física e psicologicamente.

Entendemos que foi ao final desse bloco que o estágio “alguma coisa não está bem” aconteceu. Ao longo da construção do bloco, foi-se delineando a passividade na construção do bloco, pois a interlocução necessária para a formulação das atividades se deu mais entre nós professoras negras do que entre o grupo de um modo geral. De algum modo, a noção do conceito de fala estava deturpado nesse momento.

Consideramos que a irrupção desse estágio ocorreu com o caso da uma aluna negra que participou deste bloco e que

13 Durante a construção do bloco, pudemos acompanhar a vinda da artista Grada Kilomba na 32ª Bienal de São Paulo. Suas reflexões sobre a luta antirracista podem ser ilustradas no artigo que fez para a revista Carta Capital - considerações que também utilizamos material de apoio aquele ano. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problemativa-branca201d-uma-conversa-com-grad-kilomba>

vale a pena ser relatado com detalhes. Acreditamos que tal abalo (de impactos variados) no corpo docente do C.R.I.S.E. aconteceu por dois motivos complementares.

Primeiro, porque existiu uma tensão de negritudes dali. Por mais incisivas que fossem as suas falas, por ser uma mulher mais velha, frequentadora de muitos espaços culturais e econômicos, a aluna em questão não estava no mesmo patamar de formação identitária e política como as outras ali presentes. Foi um choque de negritudes, pois cada uma das pessoas negras ali presentes trouxe suas demandas para a discussão. Por conta dessa confrontação de lugares distintos que não dialogaram, questionamo-nos até que ponto o C.R.I.S.E. conseguiria abarcar as experiências desses alunos mais velhos, que trazem outros repertórios e formas de demonstrá-los? Essa é uma das questões que está posta até hoje para nós duas.

Segundo, porque houve um incômodo da própria aluna com a dinâmica do C.R.I.S.E. naquele bloco. Durante as aulas, a aluna discutia com outros colegas no corredor como os professores brancos quase nunca falavam. Uns alunos eram incisivos ao defenderem um entendimento de lugar de fala de que eles, brancos, não poderiam falar isso, porque nós, professoras negras, estávamos lá - concepção em parte corroborada pelo silêncio dos professores não negros. A aluna em questão pautava indiretamente a questão da responsabilização dos não negros.

Querendo ou não, de um jeito imperativo, ela trouxe um ponto que, contudo, era fundamental: o cuidado que devemos ter no uso dos materiais didáticos. Não percebemos que era uma dever do micro coletivo, mesmo tendo condições para

traduzir um vídeo que estava em inglês, já que desejávamos nos comunicar dentro de um cursinho popular, lugar onde esse domínio linguístico jamais deveria ser uma barreira.

Eu, Louise, me senti muito incomodada pelo modo como a crítica da aluna foi recebido, principalmente porque houve um movimento de diminuí-la, já que ela tinha sido a única aluna negra a questionar a forma em que o desenvolvimento do bloco ocorreu. Para nós, professoras negras, encararmos a crítica foi um processo lento e doloroso porque foi justamente nesse bloco que nossa comunhão foi gestada, principalmente na aula em questão, pois compartilhávamos frente aos alunos – e sem explicitar - nossas vivências familiares que nos construíram enquanto pessoas negras. Nessa aula pudemos de fato experienciar o que o movimento negro clama por “ancestralidade compartilhada”, pensávamos que os alunos negros sentiriam o mesmo que sentíamos. Esse paradoxo de frustração pela forma como a crítica foi recebida (principalmente pelos professores brancos) e a certeza de que era possível construirmos juntos pela afetação dos nossos corpos e das nossas memórias fez com que eu continuasse no C.R.I.S.E. até para garantir que isso não se repetiria. Entretanto, meu momento de maior frustração veio no ano seguinte, pois não é possível construir de fato uma educação antiracista se os professores brancos não se sentem tocados e responsáveis pela discussão.

Iniciamos o ano letivo de 2017 com o “bloco raça”, sendo uma demanda da avaliação coletivo do ano de 2016. Nesta avaliação, foi questionado o tempo de duração para essa questão (no ano anterior, o bloco raça foi o último) e foi ava-

liado que este tema trouxera mais reflexões para o desenvolvimento do trabalho e do corpo docente. A atividade inicial para dispararmos o tema foi a “Caminhada dos privilégios”¹⁴. Durante a dinâmica percebi muitos comentários de alunos negros, principalmente alunas, se elas se encaixariam na identificação de negras ou morenas. Os alunos que demonstraram mais contundência à sua identidade racial demonstraram incômodos pelo “resultado” da dinâmica. Seus corpos haviam ficado para trás.

Na semana, a área de história - diferentemente dos outros anos, em que discutíamos a produção metodológica do conhecimento histórico -, optou por exibir o filme “O menino 23” seguido de um debate com o Professor Doutor Marcos Napolitano. Mais uma vez, o aluno que trouxe suas angústias durante a atividade do C.R.I.S.E. trouxe suas angústias à história narrada pelo filme, mesmo que o debate tenha focalizado a importância sobre a memória em situações traumáticas da história como foi a escravização da população negra africana durante trezentos anos e a ditadura civil militar. Talvez, tenha nos faltado dimensionar o impacto que o recebimento deste filme causaria nos alunos, que, por conta da linguagem melodramática, tocaria muito nas subjetividades dos alunos negros, já que a história de escravização narrada ali poderia ser a história de meus avós, dos avós deles, poderia ser a história da família de qualquer um e, naquele momento, estávamos construindo uma relação com os novos alunos. Não sabíamos as questões que os tocavam, não sabíamos de suas histórias. Sabíamos que a maioria se inscreveu no cursinho querendo alcançar o

¹⁴ A atividade pode ser visualizada no vídeo “Jogo do privilégio branco”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MuoE3IJZoZU>

ensino superior. Mas os contextos que os levaram até ali, não. E naquela semana, talvez, esgarçamos subjetividades que não estavam prontas para serem compartilhadas, mesmo que pelo silêncio ou pela negação.

Na equipe de professores do C.R.I.S.E. de 2017, eu fui a única docente negra. O ano letivo teve início com as discussões sobre raça. O caminho pedagógico tirado em reunião de equipe foi:

Cronograma bloco Raça - C.R.I.S.E. (1º semestre 2017)

1ª aula) *Quando falamos sobre Raça, falamos sobre o quê?*

2ª aula) *Apropriação cultural*

3ª aula) *Racismo estrutural*

4ª aula) *Feminismo Negro*

5ª aula) *Convidados dos Movimentos sociais.*

De um modo geral, para mim, foi neste bloco, na sua construção e na sua aplicação, que alguns pontos da interação que vai do segundo ao terceiro estágio da interação racial se esgarçaram. Primeiro porque, apesar de um primeiro interesse demonstrado por todos os professores, não houve um esforço coletivo em entender a seriedade do que estava sendo proposto e que isso demandaria tempo, estudo e reflexão. Sempre ficou ao meu cargo pontuar que era necessário um maior estudo sobre o que são as relações raciais no Brasil, que para além de desigualdades estruturais existem construções subjetivas de negros, brancos e não brancos. Porém, as falas dos professores brancos pouco agregavam às subjetividades, dos alunos e suas. Durante as aulas reiteravam

constantemente a desigualdade acometida pela população negra. Entendo que a constatação dos processos de violações e desigualdades representam uma etapa importante às nossas preocupações pedagógicas, mas elas não devem se esgotar a este ponto, pois isto é reproduzir o lugar comum da denúncia das desigualdades e reproduzir este lugar é delimitar a nossa corporeidade à dor, à desesperança. É impossibilitar que os corpos negros se construam a partir de suas vontades, de seus desejos, de sua autonomia. Do contrário, é negar o direito que o corpo negro tem de se sentir enquanto corpo dotado de potência.

A angústia decorrente de como foi trabalhada a questão das violações foi exposta sobretudo quando um aluno negro mais velho verbalizou seu incômodo com as atividades teatrais propostas e a forma como o “conteúdo” foi passado - forma esta que só reforçou o lugar da exclusão que seu corpo negro viveu durante muitos anos. Ele sabe que sua masculinidade é constantemente renegada e objetificada, não pela leitura teórica sobre desigualdade, mas pela leitura que seu corpo encarna diariamente em ações discriminatórias. Esse saber, contudo, não foi considerado como vital no processo de diálogo pedagógico, foi tratado pelo corpo de professores brancos como um problema de socialização individual. Seu mundo foi ignorado.

Quando eu, professora negra, levei essas questões para o balanço do bloco, tive estas questões tratadas como meramente emocionais. Foi afirmado que não havia um problema racial ali, justamente porque estávamos nas aulas destinados a essa temática. Por ter sido tratada como “temática” externalizada é que os incômodos raciais surgiram nos sujeitos que não podem abrir mão de suas identidades racializadas.

Foi a partir desses episódios ocorridos no C.R.I.S.E., aglutinados com conflitos que ocorreram no coletivo, que passei a questionar a identidade “popular” do Cursinho da Psico. Para nós duas, uma educação que se entenda “popular” é uma educação que considera as identidades raciais dos alunos e alunas e que rompa (ou ao menos problematize) com os privilégios da branquitude. Conseguir problematizar essas questões dentro do espaço educacional, fazendo com que os sujeitos brancos também sejam agentes desse questionamento, corresponde a uma ação efetiva e necessária para o rompimento dos cânones culturais eurocêntricos, tomados como patrimônios universais e universalizantes, que impedem e distorcem outras expressões e epistemologias culturais. Ao fazermos um recorte analítico racializado, questionamos a permanência da norma colonizadora - branca, masculina e heteronormativa. Este olhar interseccional tornou-se quase como nossa missão, que por ser pesada demais, transformou nossa convivência em fardo. Optei, assim como Milena, por sair do C.R.I.S.E.

“EU ESTOU BEM, NÃO TENHO CERTEZA QUANTO A VOCÊ” NO MACRO UNIVERSO DO CURSINHO

À luz das nossas experiências nesse micro universo que é o C.R.I.S.E., para encaminharmos nossas demandas para o Cursinho da Psico, foi preciso lançarmos um olhar retrospectivo sobre situações incômodas que tínhamos passado no coletivo desde então, impressões individuais que nós duas tínhamos, mas que até então não havíamos compartilhado uma com a outra. A troca de nossas impressões foi possível quando planejamos a Semana de Formação para os professores, ocorrida

no início de 2017. A Semana de Formação nasceu da necessidade de reparo das tensões sobre as questões de gênero que eclodiram durante 2016, mas o destaque para o recorte racial só ocorreu quando nós entramos na comissão de organização.

É importante frisar as indisposições que cada uma de nós teve com um professor específico antes da Semana de Formação, incômodo que só foi compartilhado e tratado como um caso grave a ser enfrentado durante o preparo da Semana, quando soubemos do tratamento que ele despendeu a uma de nossas alunas (por coincidência mulher, negra e periférica):

O meu professor racista exemplar mal completou os 30 anos de idade e tem doutorado na USP. Ele goza de todas as características de um típico professor universitário uspiano (branco, classe média, hétero - ou que se faz de) e, por conta de seus privilégios orgulhosamente afirmados, com frequência, infantiliza as professoras negras e outros professores que não eram do mesmo grupo social dele. Por se sentir num patamar (social, ético e até mesmo 'biológico') mais elevado que algum de seus colegas, esse professor se sentia autorizado a compartilhar com aqueles que julgava serem seus iguais (ou seja, brancos, estudantes de cursos disputados) falas misóginas e racistas – quando não se valia desse discurso em tom jocoso na frente de todos os professores, que poucos e poucas vezes questionam tais falas; esse mesmo professor se sentiu autorizado, inclusive, a falar para uma aluna negra e periférica que ela não passaria no mesmo curso que o dele por ser 'muito difícil para ela'¹⁵.

15 Em abril deste ano, foi lançada nas redes sociais a hashtag #meuprofessorracista, em que estudantes negros relataram suas situações racistas vividas no ambiente escolar. Coincidentemente, na semana em que foi lançada, nós duas soubemos que mais posturas discriminatórias eram praticadas pelo professor em questão.

Ao decidirmos que traríamos este caso como pano de fundo para as discussões raciais na Semana de Formação, entendíamos que assim estaríamos estabelecendo uma proposta de conscientização para a importância do tema e que a construção do diálogo entre o corpo docente seria consequência dessa provocação inicial.

Esta ação sinalizava a necessidade de ampliarmos os horizontes do coletivo acerca das discussões interseccionais. Entretanto, os eventos que se seguiram à Semana de Formação nos demonstraram como tal abordagem ainda é limitada no coletivo como um todo, apesar da ciência sobre as questões de gêneros. Pareceu-nos sintomático, por exemplo, a atividade voltada às mulheres no dia 8M, que não conseguiu contemplar uma abordagem racial inclusiva, chegando a reproduzir estereótipos destinados aos corpos das mulheres negras (caso que mais uma vez destacou a importância de refletirmos o uso de materiais didáticos e a representação dos corpos negros). O discurso e a postura recorrentes do feminismo branco, principalmente suas ações discriminatórias foram apontadas, culpabilizaram a nós, professoras negras, pela inexistência de diálogo:

Assim, meus professores racistas não são meus professores de fato, mas se colocam nesse lugar e assim o fazem quando se acham no direito de me indicar leituras sobre bell hooks, mesmo quando eu já preparava uma aula especial sobre a autora que há tempos eu estudava; quando uma professora branca ficou perplexa ao perceber que eu conheço a obra pedagógica/feminista da bell hooks e ela não; quando acha-

ram legítimo questionar a minha escolha musical, pois se julgavam mais informados e a par do que eu sobre a proposta estética de artistas negrxs que eu conheço há tempos; que falam de mutilação genital, mas para tanto afirmam estereótipos racistas sobre o continente africano. Enfim, menosprezando e ridicularizando os nossos conhecimentos, formações, experiências.

A fim de encontrarmos mediações ao conflito que se instaurou no coletivo após a denúncia que fizemos na “hashtag” #meuprofeessorracista, fomos atrás de referências que nos servissem, ao mesmo tempo, de alento, para prosseguirmos com o nosso objetivo de propor uma educação democrática em sala de aula, e de inspiração, para traçarmos ações que conscientizasse os docentes não negros para a urgência de pensar as práticas pedagógicas no seu prisma racial. A mudança do quadro tenso em que se encontra o coletivo atualmente deverá ter como norte o quarto estágio de que fala Moule, ou seja, “eu estou bem, você está bem, nós estamos bem” e não pode prescindir da discussão sobre a branquitude. Mas, para tanto, é fundamental que haja uma mobilização dos não negros do coletivo para refletirem e não perpetuem nas relações profissionais, pessoais e nas concepções pedagógicas os privilégios que possuem.

Almejamos extrapolar os alcances do debate racial, do perímetro das relações de afeto interpessoais para a formação dos professores, que são nossas e nossos parceiros na luta pelo acesso à universidade e a uma educação que se queira mais justa¹⁶. A princípio, as apostas que fizemos e fa-

¹⁶ Quando aqui usamos o sentido de “justiça”, falamos menos no sentido da justiça Jurídica e mais no sentido do sentimento gerado contra uma violação de poder. No caso, este nosso sentimento de “justiça” está diretamente relacionado com a transfor-

remos para que a mudança positiva aconteça têm se voltado para os nossos principais interlocutores, as alunas e alunos.

UM OLHAR OPOSITIVO SOBRE A MEMÓRIA

Em nossos planejamentos e conversas com frequência nos deparamos com a difícil tarefa de falarmos sobre as possibilidades dos corpos negros que fujam ao peso dos estereótipos advindos em grande medida dos processos de escravização da população negra-africana, principalmente porque temos por enfoque um público que traz no corpo as chagas históricas desse processo desumanizador. Compartilhamos nessas conversas as potências que as imagens trazem para o ato de reconhecimento, da comunicação, das possibilidades de mudança. Assim, dentro dos nossos anseios pedagógicos desejamos elaborar uma abordagem da temática racial que ressaltasse outro tipo de representação visual de assuntos estanques para a população negra. Começamos a buscar timidamente imagens que nos conectavam, que nos mobilizavam, que nos afetavam e, passamos a contrapor essas sensações aos desafios pedagógicos que encontramos dentro do espaço do Cursinho.

O que começou com conversas despreziosas, risos, choros e imaginação foi tomando forma de um projeto em que pudéssemos de fato experimentar um olhar transformador. E foi na leitura da pensadora bell hooks que começamos a vislum-

mação social que desejamos, e que são inseparáveis das nossas identidades raciais, de gênero e de classe. Para nós, quando falamos de “justiça” e, de educação popular não há possibilidades se não considerarmos esses marcadores sociais.

brar um caminho possível. A autora nos foi a inspiração motriz por pontuar em seus escritos como proporcionar a construção de uma nova comunidade pedagógica feminista interseccional e a pensar em outras linguagens que rompam com transferência de modelos figurativos que só reproduzem uma lógica colonizada de negritude. Em “O olhar opositivo”, hooks busca contribuir para o debate sobre o olhar da mulher negra no cinema e como esta encara a representação de si nessa arte. Para a autora, o ato de olhar é uma ação política, um mecanismo de poder que é ambivalente, pois ao mesmo tempo em que é usado como meio de dominação (como o caso dos escravizados punidos por olharem seus senhores), também dá brechas para a emersão da resistência e agenciamento, quando há a criação do que chama de Olhar Opositivo:

“Diante do contexto da exploração de classe, e da dominação racista e machista, foi apenas por meio de resistência, luta, leitura e olhar ‘a contrapelo’ que as mulheres negras têm conseguido valorizar nosso processo de olhar o suficiente para o nomear publicamente [...]. E é claro que há o prazer extra [no ato de olhar] se, durante o processo de interrogação, encontra-se uma narrativa que convida a espectadora negra a envolver-se com o texto sem sofrer ameaças de violação.”¹⁷.

Temos como objetivo instrumentalizarmos as imagens na construção de um material pedagógico para que seja possível

¹⁷ hooks, bell “O olhar opositivo – a espectadora negra”. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/#more-675>

uma outra narrativa sobre os corpos negros, uma narrativa que valorize um futuro, conseguindo assim romper com a essencialização de que estes corpos são constituídos pelas violações. Existe um futuro múltiplo que deve ser tecido a partir das experiências e, principalmente, dos desejos desses sujeitos.

Tal é o olhar das moças da tela “Ever the Women Watchful” da artista Lynette Yiadom-Boakye¹⁸. O desenvolvimento desse olhar desafiador e contranarrativo tem nos levado a pensar como podemos nos valer dessa estratégia no campo da educação. Ao voltarmos olhares críticos para as nossas memórias, podemos transcender o lugar da dor e da culpa para vislumbrarmos um projeto que busque a transformação (nossa e dos nossos alunos) em sujeitos transformadores da realidade observada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

hooks, Bell. “O olhar opositivo – a espectadora negra”. Tradução publicada no site Fora de Quadro, 26 de maio 2017. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>

MOUTINHO, Laura; ALVES, Valéria; MATEUZI, Milena. “‘Quanto Mais Você Me Nega, Mais Eu Me Reafirmo’: Visibilidade e Afetos na Cena Negra Periférica Paulistana”. Revista do Programa de Pós Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Sergipe, 265-291, n.28 (2016). Data de acesso: 25 de setembro de 2017. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/viewFile/5428/4451>

¹⁸ A obra em questão é a imagem na primeira abre o nosso relato. “Ever the Women Watchful”, Lynette Yiadom-Boakye. New Museum, 2017.

MOULE, Jean. “Justiça social na formação docente: fardo invisível para o professor de cor” In: PEREIRA, J. E. D.; ZEICH

NER, K. M. (Orgs.). Justiça Social: desafio para a formação de professores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

“O racismo é uma problemática branca, diz Grada Kilomba”. Entrevista feita por Djamila Ribeiro e publicada na revista Carta Capital, 30 de março 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematICA-branca201d-uma-conversa-com-gradA-kilomba>

SARDENBERG, Cecilia M. B. Caleidoscópios de gênero: Gênero e interseccionalidades na dinâmica das relações sociais. Mediações – Revista de Ciências Sociais, 56-96, v.20, n.2 (2015). Data de acesso: 4 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/24125/Caleidosc%C3%B3pios%20de%20g%C3%AAnero>

Submissão: 19/10/2017

Aceite: 20/10/2017

 ENTREVISTA

ENTREVISTA COM AUTORA MOÇAMBICANA EMMY XYX

Ianá Souza¹
Stela Saes²

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.141365

A entrevista com a escritora moçambicana Manuela Xavier aconteceu em uma das salas da AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos)³, em Maputo, no dia 29/06/2016, durante o período em que a pesquisadora Ianá Souza Pereira lá esteve para pesquisa de campo do seu doutoramento em Psicologia⁴, com recursos da Bolsa Auxílio Mobilidade Santander (Edital PRPG 01/2016). Nela, a escritora fala sobre maternidade, feminismos, literatura e sobre Moçambique. Conhecida pelo pseudônimo de Emmy Xyx, a

1 Psicóloga, mestra em Literatura (FFLCH/USP) e Doutoranda em Psicologia (IP/USP).

2 Professora de Português, Mestra em Literatura (FFLCH/USP) e Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH/USP)

3 Associação criada em 31 de agosto de 1982, a AEMO é um importante espaço de resistência e fomento à literatura moçambicana. Entendendo a produção literária como um importante ato político e compreendendo o significativo papel social do acesso à literatura, desde sua criação, incentiva o debate, estimula a produção cultural e promove publicações, tendo lançado livros de importantes nomes da literatura moçambicana, como Luís Bernardo Honwana, Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira, Noêmia de Sousa, José Craveirinha, dentre outros. Continua atuante na cena cultural moçambicana, incentivando e auxiliando a produção de novos escritores como Emmy Xyx.

4 Sendo a entrevista realizada no âmbito de uma pesquisa em Psicologia Social, é importante ressaltar que o diálogo se realiza de maneira a valorizar a aproximação e o encontro entre entrevistadora e entrevistada. Dessa forma, seguindo as premissas e o método desenvolvido por Ecléa Bosi e utilizado como base para a investigação na área, a entrevista desenvolve-se a partir de um vínculo de confiança e até de amizade que justificam a abordagem mais pessoal e a expressão dos interesses e da vida da escritora. Nesse contexto, é importante ressaltar que a entrevista se elabora como uma conversa, uma troca em que o entrevistado apresenta-se como um parceiro na interpretação e na interrogação do mundo (Gonçalves Filho, J. M. (2003). Problemas de método em psicologia social: algumas notas sobre a humilhação política e o pesquisador participante. In A. M. Bock (Org.), *Psicologia e compromisso social* (pp. 193-239). São Paulo, SP: Cortez).

escritora Manuela Xavier nasceu em 1958 no distrito de Angónia, dentro da província de Tete, onde, segundo ela, “se registram as temperaturas mais altas e mais baixas” do país. Após atuar no jornalismo, como colunista dos jornais Embondeiro e Zambebe, Manuela passou a se dedicar à literatura, tendo já publicado as obras Espelho (prosa, 2011), Contar ser gregos (poesia, 2012), de Sol acções a Sol unções (poesia, 2013), Escritas na mão do mar à ria (poesia, 2015) e Cada vez em vez de viver (poesia, 2016). Em entrevista à Revista Crioula, Manuela Xavier relembra seu período escolar, sua fase de colunista e analisa a figura da mulher negra na literatura e na sociedade moçambicana contemporânea. Confira a seguir os principais trechos da conversa com a escritora.

Crioula: *Manuela, se a gente fosse considerar só hoje, que é nossa entrevista, nessas poucas horas que nós temos, tudo que a memória trazer sobre sua infância, juventude, maturidade, literatura, Moçambique e a mulher negra, por qual lembrança mais antiga poderíamos começar?*

Emmy Xyx: Após 58 anos não é pouco, não é?! Devia ter aí uns dois anos...recordo-me de ver bois a passar por uma estrada e as pessoas eram muito grandes para mim. Via a minha mãe muito alta e as que estavam a me dar as mãos por aí. Outra também mais antiga me recordo que hão de ter me deixado a dormir dentro de casa, e tinha uma outra pessoa, acho que era uma visita, já não me lembro quem era. Eu despertei e vi que estava sozinha no quarto, e comecei a chorar e a gritar. E lembro minha mãe ter dito a uma de minhas irmãs

para ir ver porque certamente eu já tinha acordado. Estas são as minhas lembranças mais antigas.

Crioula: *Eu queria saber agora de que fatos lembrados e guardados na memória você tem sobre sua condição de mulher. E sua condição de mulher negra. Eu sei que aqui em Moçambique funciona um pouco diferente do Brasil, mas se você pudesse falar um pouco sobre isso, sobre que lembranças mais antigas que você tem dessa sua condição de mulher, de mulher negra.*

Emmy Xyx: Dito assim, condição da mulher, é um fato que tenha sido marcado porque eu sinto que vivi pelo fato de ser mulher? Mas é uma situação assim discriminatória?

Crioula: *O que você escolher*

Emmy Xyx: Dito assim não tenho lembranças.

Crioula: *Você tem lembrança de episódios discriminatórios? Enquanto mulher, enquanto negra... Você viveu essas experiências?*

Emmy Xyx: Eu vivi algumas experiências, mas vamos ver se eu consigo puxar pela memória. Mas, enquanto vou pensando, vou talvez focar um aspecto que foi vivenciado por mim como mulher negra, mas que foi praticado por uma outra pessoa negra. Mas o que eu reparo é que esse foi um tratamento pelo fato de eu ser negra...

Crioula: *E você poderia contar esse episódio?*

Emmy Xyx: Isso foi depois da independência, não na minha infância. Na minha infância talvez eu já não tenha sentido tanto, pelo fato de, ou já me ter esquecido ou não ter dado conta, né?! Mas, por exemplo, o fato de eu estar a querer apanhar um taxi e achar que deva sentar no banco de trás e o motorista achar que eu deveria sentar à frente e abrir-me a porta da frente. Então, entendi aquilo como um fato, o fato de ele querer, insistentemente, que eu sentasse no banco da frente pelo fato de eu ser negra, porque não sendo, acho que ele não faria uma coisa dessas.

Crioula: *E você se sentiu como? Você lembra dos sentimentos que teve?*

Emmy Xyx: Bom, senti que essa pessoa achava que o fato de eu ser negra... É aquela coisa, somos negros e apesar de ele ser um motorista não é necessário que tu fiques atrás. Mais ou menos isso.

Crioula: *E você tem lembrança de episódios discriminatórios pelo fato de você ser mulher? Lembrança de sexismo?*

Emmy Xyx: As coisas estão sendo apresentadas agora assim sem muito tempo para fazer o *rewind*, de modo que está a ser um pouco difícil. Uma vez que eu penso que, com minha idade, eu vou apagar muitas coisas, e principalmente coisas que não agradam, eu faço questão de não as levar muito em consideração para a vida agora que eu estou a viver. Eu quero viver mais com coisas boas, lembrar coisas boas, acho que já vivi mais da metade do que vai ser a minha vida. De modo que

eu não gosto muito de guardar, de lembrar, eu apago coisas que me incomodam. Eu faço o possível para por uma poeira e pronto. É por isso mesmo que, infelizmente, coisas assim que eu tenha me sentido mal e tal... é claro que estão lá, né?! Mas é preciso fazer uma grande limpeza, e eu neste momento prefiro... prefiro não... não estou a conseguir trazê-las. Se tivesse tido talvez uma preparação, eu haveria de fazer uma limpeza à mente e buscá-las.

Crioula: *E você se considera uma feminista?*

Emmy Xyx: Bom, eu não me considero feminista. O que eu tenho ouvido das pessoas em função daquilo que são as minhas reações em face de determinados temas que são abordados é que me dizem que sou feminista. Grande parte de homens diz isso, principalmente meus colegas da AEMO, da Associação dos Escritores Moçambicanos, dizem que eu sou feminista. Mas eu não me sinto como tal, se calhar sou e não sei o que é isso. O que eu acho é que as minhas posições são no sentido de achar que as mulheres...eu nem acho que o homem e a mulher sejam iguais, para mim são diferentes, são diferentes e têm maneiras de ser diferentes. E eu até defendo que a mulher seja tratada com igualdade na sua diferença. E a isso de se dizer que a mulher quer ser igual ao homem eu digo automaticamente que não, não quer ser igual ao homem, ela quer ser tratada com dignidade na sua diferença, mas com dignidade. Igual o modo como o homem deve ser tratado com dignidade de um homem é a dignidade de mulher. Eu acho que a mulher e o homem são metades que se complementam e tem que ser tratados de igual modo, mas na sua diferença.

Crioula: *Eu queria que você falasse um pouco agora sobre como começou sua relação com a literatura.*

Emmy Xyx: Possivelmente, tenha começado com uns 12 anos. Eu me lembro que gostava de fazer versos e treiná-los. E eu então escrevia algumas coisinhas, que infelizmente nem guardei. Mas tentava rimar e gostava, sempre gostei de rima até agora. Mas depois a coisa morreu, não levei muito em consideração. Mais tarde, quando eu tinha por volta de 18 anos, faço o curso de Jornalismo e começo a escrever. Depois do curso, trabalhei no jornal Notícias como repórter estagiária e então eu tinha que escrever. Depois disso, tenho que deixar a profissão de repórter porque eu já havia casado e tinha filhos pequenos, e os horários do jornal não eram compatíveis com as minhas responsabilidades no lar e com as crianças, então acabei abandonando o ofício da escrita oficialmente. Então andei por outras ocupações que não estavam associadas diretamente à escrita. De qualquer modo, continuava a ler e, quando tive mais tempo e os meninos estavam um bocadinho mais crescidos, e sem o estresse do dia a dia, comecei a escrever de novo, e passei a ter uma coluna no jornal *Embondeiro*. Eu designei esta coluna de *Kunyola-nyola*, que significa escrevinhar, esgravatar a terra como as galinhas fazem, como falamos na língua *Cinyungwe*, que se fala em minha província de origem. Então eu todas as semanas tinha um artigo.

Crioula: *Por que você deu o nome de Kunyola-nyola à sua coluna?*

Emmy Xyx: Porque eu achava que, de fato, eu não estava a escrever. Estava a escrevinhar, a tentar escrever. Ainda não

estava no nível daquilo que eu acho que é uma escrita. Então que as pessoas me desculpassem logo pelas falhas da minha escrita. Achei que era uma maneira de dizer que estava a escrever, mas com muita humildade. Eu até tinha entre parênteses o que o nome da coluna significava, justamente para que as pessoas não levassem muito a sério o que eu estava a escrever, e sobretudo a forma como eu estava a escrever, porque era uma iniciante na escrita, que tem a paixão pela escrita, mas reconhece suas limitações. Nesta coluna, coloquei meu endereço eletrônico, porém não recebia o retorno dos leitores. Em seguida o jornal fechou, e eu passei para o jornal *Zambebe*, que existe até hoje. E, ao não ter uma reação por parte dos leitores, pensei que não valia a pena escrever. [...] só tive uma reação a um artigo em que eu abordava a homossexualidade, foi uma reação muito forte de um leitor que estava contra minhas ideias. Fora isso, e não tendo tido nenhuma reação, eu desisti de escrever. Passados cinco, seis ou dez anos depois, estou no convívio das crianças e é pedido aos pais para que se apresentassem, e eu apresento-me com meu pseudônimo da coluna. Eu disse “sou a titia Emmy Xyx”, pois estávamos com crianças e todos os adultos eram tios. Então meu sobrinho depois me conta que um amigo dele lhe pergunta: “Aquela que é a Emmy Xyx?”, e ele responde “Sim, é ela. Emmy Xyx é aquela que escrevia no jornal *Embondeiro* e depois foi para outro também”. Em seguida, seu amigo diz “Afinal, é ela!?, perguntando todo admirado. Ele havia recortado todos aqueles textos dela, e disse que gostava muito dela e não sabia por que ela havia parado de escrever.

Como minha casa estava muito perto, então meu sobrinho o traz aqui, chega em minha casa e eu fico muito admirada. Trocamos contato, ele me pediu um autógrafo, e disse que gostava de mim, que não imaginava que eu fosse como era, achava que eu era mais nova, que eu tinha uma outra raça...quer dizer, completamente diferente, mas que gostava de meus textos. E ele não imagina que aquilo para mim foi a melhor notícia que eu tive durante o tempo todo, afinal eu tinha pelo menos um fã, que até chegava a recortar os textos de minha coluna. Eu fiquei maravilhada, e foi ele quem me deu o impulso para continuar a escrever. E continuando a escrever, como tinha muita coisa para escrever, comecei a escrever naquela época. Porque essa coisa de escrever semanalmente é uma pressão, é preciso ter uma grande disciplina e tempo, e naquela altura eu estava a trabalhar e nem sempre tinha tempo. Havia decidido que faria uns cinco, seis textos, ficaria com um mês de avanço e iria escrevendo não com aquela pressão de “naquela semana tenho que escrever”, porque teria de reserva alguns textos. Só que, quando comecei a escrever, nunca mais parava. E foi assim que surgiu meu primeiro livro, o *Espelho*.

Crioula: *Que lembranças você tem da província de Tete? Essas lembranças aparecem em sua escrita?*

Emmy Xyx: Aparecem de certo modo. Minha província tem características muito específicas. É onde se registram as temperaturas mais altas e mais baixas. Eu nasci em *Angônia*, que é um distrito da província de *Tete*, e fiquei lá até os dois anos de idade. Depois, venho para Maputo, volto para Tete com cinco

ou seis anos e em seguida começo a estudar. Fiz o ensino primário em *Moatize* [cidade da província], mas não havia o ensino secundário, era uma vila. *Moatize* ficava a vinte quilômetros da cidade de *Tete*, capital da província, e tínhamos que atravessar o rio *Zambebe*. Todos os dias precisávamos apanhar um ônibus até Tete e, como naquele tempo ainda não havia ponte, apanhávamos um daqueles barquinhos com capacidade para vinte pessoas em direção à outra margem, e depois íamos a pé até a escola. Minha escola era a Escola Técnica, que oferecia os cursos de comércio e indústria. E eu ainda me recordo de todo o trajeto até a escola, de passar pelos embondeiros, todas aquelas árvores formosas. Era só olhar as árvores e já sabíamos onde estávamos, nem precisava ver mais nada. Era uma maravilha, víamos também *maçaniqueiras*, que produzem o *maçanico*, um fruto muito bom. Eu me lembro ainda que na escola nos mandavam colar nas paredes de casa um cartaz dizendo “do levantar ao deitar, português debes falar”, pois não podíamos falar as línguas nacionais.

Crioula: *Era proibido?*

Emmy Xyx: Não era proibido, pois não me lembro de alguém ter recebido algum castigo pelo fato de ter falado [uma língua nacional], mas era um dever falar português. E eu não me esqueço desse ditado nas paredes da sala de aula, e depois em casa também.

Crioula: *Por que você quis começar a escrever?*

Emmy Xyx: Eu penso que é um gosto. Da mesma maneira que as pessoas gostam de desenhar, de repente você pega

uma caneta e começa a desenhar, pega um tecido qualquer e começa a costurar um vestidinho de uma boneca, de repente tu colocas uma música e põe-se a dançar. Então, de repente, eu me vejo escrevendo. Possivelmente, é um momento em que me sinto bem, que me sinto realizada.

Crioula: *Mas você se lembra de onde veio esse gosto pela literatura?*

Emmy Xyx: Eu não me lembro muito bem. De repente eu me via escrevendo. Vem da leitura de poemas, dos livros que nós tínhamos na escola, havia poemas, havia textos em prosa. Gostei da poesia, das rimas, daquela coisa de jogar com as palavras, com aquele som. Me encantava.

Crioula: *Em alguns textos literários, você trata muito da questão da mulher. Por que? Que mulher é essa que aparece em seus textos?*

Emmy Xyx: Eu falo sobre a mulher sim, e principalmente falo de maneira explícita em meu texto em prosa. E que mulher é essa? Essa mulher não é muito específica, eu falo principalmente da mulher que é mãe, da mulher que provavelmente seja encarada como culpada pelo fato de ser mãe, daquela que de certa forma é encoberta pela sociedade, para mim principalmente pelo fato de ser mãe. Penso que falo essencialmente de mulher mãe.

Crioula: *E por que tratar dessa questão da mulher mãe?*

Emmy Xyx: Porque sou mulher e mãe, e acabo vivendo essa situação de mãe num mundo que parece estar contra a mater-

nidade, cujas razões nos fazem sugerir que o fato de ser mãe – que para mim é algo *sui generis* – é um assunto tratado com uma certa *gereza* [prisão], e até às vezes com um sentido de culpa, de inferioridade, de uma coisa que parece menosprezada. A minha percepção em relação ao mundo e à sociedade no geral é a de que a mulher mãe – de que eu trato – não deveria existir, e que parece que precisamos arranjar outras mães, mães mais perfeitas. Entendo que a mecânica do mundo e de todo esse sistema está em volta disso, da maternidade. Todos temos um umbigo, não conheço ninguém que não tenha um umbigo, mas estamos à procura de um homem sem umbigo. Por todas essas discussões que existem, entendo que um homem perfeito talvez seja um homem sem umbigo...

Crioula: *E como ficam as mulheres nessa situação? O que isso acarreta para as mulheres?*

Emmy Xyx: Acarreta para as mulheres uma dupla responsabilidade, porque eu vejo que é como se fosse o jogo da culpa e da razão: a culpa procura a razão, a razão procura a culpa, a razão se sente culpada e a culpa tem razão. Sinto este tipo de jogo, em que se pretende dar culpa à razão e a culpa ser ilibada de culpa. A mulher nesta situação tem sobre si uma maior responsabilidade e uma dupla tarefa de perceber essas nuances que a vida lhe apresenta e saber gerir. E eu modestamente dou mérito a mulher pelo fato de ela se manter ainda nessa...estou a ser feminista [risos]...

Crioula: *Mas você acha que é difícil para a mulher ser mulher e mãe nessa sociedade? Por que?*

Emmy Xyx: Sim. Estamos vivendo em uma sociedade machista. É uma sociedade que diz que a mulher não deve fazer isso, não deve fazer aquilo, que não deve estudar, que tem de ficar em casa tratando disso e daquilo...em relação à educação, a prioridade é para os homens, no emprego, a prioridade é para os homens, e por aí...estamos em uma sociedade machista. Isso tudo coloca as mulheres em um desafio, mas o mérito de tudo isso é que, de fato, a mulher percebe porque ainda estão sendo dados esses desafios, porque o próprio machismo é um sentimento de inferioridade, eu encaro o machismo como um sentimento de inferioridade em relação à mulher. E é esse sentimento de inferioridade que faz com que a sociedade considere por si só o homem como superior somente pelo fato de ser homem. É um mecanismo que a sociedade encontra para reduzir aquela superioridade que os homens pensam que as mulheres têm. Só pelo simples fato de saberem que se formaram dentro do ventre de uma mulher eles se sentem inferiores. Em última instância, a decisão está na mulher, e a vida forma-se na mulher. O machismo para mim é esse complexo de inferioridade que o homem tem perante a mulher.

***Crioula:** Não somente em seu livro de prosa, mas também em sua poesia, me parece que você também traz essa questão da condição da mulher na sociedade patriarcal. Por que essa tarefa de trazer isso para a literatura?*

Emmy Xyx: Eu digo que para escrever e publicar é preciso ter coragem, pois nós dizemos o que há no nosso íntimo, o que há de mais profundo, eu pelo menos escrevo o que há de mais profundo em mim, o que há no meu eu, na minha essência.

Está lá, está nos livros. A minha essência é essa essência feminina, de ser mulher, e eu não posso fugir disso. E isso não é só na escrita...em qualquer ato, em qualquer atividade em que nós nos empenhemos, estamos nós lá, e essa é minha essência.

***Crioula:** E o que você espera de sua literatura? Especialmente dessa atenção que você colocou sobre a mulher. Qual sua pretensão quando você fala da mulher em sua literatura? Ao escrever você busca de alguma maneira alguma transformação social? Aponta algum caminho para essa transformação social pela escrita?*

Emmy Xyx: Eu penso que sim. Através da escrita eu retrato aquilo que são as minhas leituras, minhas interpretações, minha compreensão em relação ao mundo, aquilo que é o porquê de nós agirmos desta maneira. Estava a explicar porque os homens oprimem as mulheres. Nós precisamos perceber, pois temos que saber onde nos situar. E para saber onde se situar e como se comportar é preciso que a gente perceba o mundo, principalmente se queremos transformá-lo. Primeiro temos que perceber. Em relação à literatura, temos que ler, ler e ler. Lemos vários livros e vários autores, e não só a leitura pelos livros, como também de outras formas, e tentar perceber por que eu, nesse caso como mulher, sou tratada dessa forma, o que está por detrás disso, o que se pretende e, a partir daí, saber como me comportar. Este processo de transformação é muito longo, lento e é preciso perceber. Eu não tenho muitas ilusões, porque, cá para mim, penso que esta questão da opressão da mulher tem fundamentos na própria natureza da mulher, da forma como a mulher nasce, como o

homem nasce. Percebendo isso, conseguimos perceber porque há este e aquele comportamento. Agora, mudanças radicais [só ocorrerão] se a natureza mudar. E eu acho que é para isso que estamos a caminhar, estamos caminhando para mudanças climáticas e por aí.

Crioula: *E como é essa diferença que você coloca como natural entre o homem e a mulher? Que natureza é essa da mulher?*

Emmy Xyx: A natureza da mulher é a maternidade. Essa é a natureza da mulher para mim.

Crioula: *E isso coloca a mulher em qual lugar?*

Emmy Xyx: A sociedade é que coloca a maternidade. Essa que é a grande questão: em que lugar se coloca a maternidade? Para mim a mulher resume-se na maternidade. Naturalmente.

Crioula: *Por que?*

Emmy Xyx: Penso que a maternidade é a essência do homem, do ser humano. A maternidade é o princípio da vida. Para mim, o resto é carnaval, é folclore. Questões fundamentais da sociedade, da economia e da política são o revestimento do átomo que é a maternidade. Mas se a mulher é o princípio, será que estamos diante de uma virgem maria? São todas essas questões em volta que se colocam pelo próprio homem, e o homem anda à procura de sua origem. Ou não. Estará o seu início nele mesmo ou em outro ser? E o que é a maternidade para o homem? Como eu vejo isso: todas essas questões se resumem nessa preocupação, nessa falta de respostas que satisfazem, pois nós podemos encontrar respostas para nossas perguntas, mas quando elas não nos satisfazem

e quando partimos de determinados dogmas não vamos conseguir respostas...as que encontramos não nos satisfazem. E se partimos para alguns preconceitos para encontrar as respostas, fingimos que estamos satisfeitos com elas, pois são essas respostas que nos convêm. Mas no fundo sabemos que não é isso. Tudo isso acaba criando essa sociedade que nós temos, essa sociedade que oprime a mulher.

Crioula: *E essas são questões que também reverberam em sua literatura?*

Emmy Xyx: De certo modo, penso que sim. Em meu livro de prosa está muito mais explícito, já na poesia está de forma muito subjetiva.

Crioula: *Todas essas perguntas?*

Emmy Xyx: Todas essas perguntas estão lá [risos].

Crioula: *Como escritora, o que você pretende alcançar com sua literatura?*

Emmy Xyx: O que eu pretendo alcançar é partilhar com os leitores aquilo que são minhas percepções, o que eu acho que é o fundamento, a essência da vida. Agora estivemos a falar do papel da mulher e porquê desse machismo. É toda essa partilha daquilo que é a minha visão sobre o mundo. Eu posso estar preocupada sobre um determinado assunto, mas às vezes me sinto preocupada e não sei bem com o que, mas quando descubro o porquê da minha preocupação, tenho metade da preocupação resolvida. Então o que eu acho e par-

tilho com leitores é essa minha compreensão em relação ao mundo, a esta questão em particular: por que a mulher é oprimida, por que é vista como a que não é capaz? Meu objetivo é esse mesmo de partilha, porque, depois dessa compreensão, é muito mais fácil viver e conviver. Digamos que estamos numa luta pela emancipação da mulher, pela igualdade...mas será que é de fato uma luta? E para mim não acaba sendo uma luta...

Crioula: *E não sendo uma luta é o que?*

Emmy Xyx: Eu não posso lutar por uma situação que é natural. Eu não vou lutar contra minha natureza, eu não vou lutar para minha transformação no sentido de transformação natural. Se eu nasci assim, por que não vou gostar de mim?

Crioula: *Mas aí você está se referindo a uma condição de oprimida?*

Emmy Xyx: Não. Repare que eu disse que a essência dessa questão de opressão da mulher é o fato de ela nascer mãe, é a maternidade que está na mulher. Então o homem vê na mulher um grande adversário, um bicho de sete cabeças. Pela natureza competitiva que o homem tem, ele acaba tentando se comparar com a mulher, e nessa comparação ele se sente inferior, na medida em que nasceu da mulher. Eu então percebendo toda essa opressão, toda essa questão no sentido de inferiorizá-la – e como eu disse é um disfarce que o homem coloca para não mostrar seu sentimento de inferioridade – percebo por que há todo esse machismo à volta. O machismo acaba sendo uma fragilidade, uma fraqueza do homem.

Crioula: *Mas em relação à luta de emancipação da mulher, que não seria uma luta...*

Emmy Xyx: Sim. Não é uma luta porque a mulher aos olhos do homem já é superior. Vais lutar o que se já é superior? Esta é uma ilusão...

Crioula: *Mas é uma ilusão que temos no concreto com muitas mulheres oprimidas, discriminadas e vivendo preconceitos pelo simples fato de serem mulher...*

Emmy Xyx: Sim...

Crioula: *É uma ilusão com resultados concretos. E o que fazemos com isso?*

Emmy Xyx: O que fazemos com isso, e é aquilo que faço pelo menos através de minha poesia é... Primeiro, é preciso que a mulher nunca se considere como o machismo pretende que a mulher se sinta. E tem que perceber que aos olhos dos tais machistas – porque também a escolha do machismo não é de homens, há também mulheres machistas – ela não é aquilo que o machista diz que é, é precisamente o contrário.

Crioula: *Mas você acha que essa percepção resolve a questão da mulher?*

Emmy Xyx: É o princípio. Tu não podes lutar por uma coisa que não estás a ver. Como se você estivesse num quarto cheio de fumo [fumaça] e há um leão, tu tens que ver o leão

para poder matá-lo, para poderes enfrentá-lo. Então é preciso que, sendo luta, primeiro temos que perceber...

Crioula: *Mas se não é uma luta, você diria que é o que?*

Emmy Xyx: Não é luta o que é preciso. Tendo considerado que ao fim e ao cabo é um processo de inferioridade do homem diante da mulher, o alvo a ser objeto de tratamento não é a mulher, é o homem.

Crioula: *Isso mesmo se pensarmos nas mulheres no interior de Moçambique, por exemplo? Na condição como elas vivem? Exploradas pelas famílias, pelos pais e pelos maridos...*

Emmy Xyx: Exatamente. Para mim eu vejo que estamos a encaminhar muito mal aquilo que devem ser as soluções. As soluções para mim passam pela educação e formação do homem, porque é ele que age mal, então é ele que tem de receber a informação, porque ele age pois tem um conceito, um preconceito na cabeça, porque ele é o complexado na minha forma de ver. Então ele é que tem de ser objeto de tratamento.

Crioula: *E o que essas mulheres podem fazer para sair dessa condição de exploradas e oprimidas? Falo isso pensando nas mulheres que vivem lá no interior...*

Emmy Xyx: O foco, o objeto tem que ser naquele que age, não na vítima.

Crioula: Mas como fazemos isso concretamente?

Emmy Xyx: As coisas não podem ser vistas de forma isolada. Aquilo que está sendo feito em relação à mulher na educação, nas oportunidades de emprego está muito certo, mas repare que não são somente as mulheres do campo ou as pessoas que não têm educação que sofrem. Certamente, não existem medidores de opressão, mas aqueles que têm uma situação financeira estável e um status também às vezes são muito mais oprimidas do que a mulher do campo. Por isso eu digo que, a par daquilo que é feito para as mulheres, o foco também tem que ser para os homens. Eles precisam sentir que são úteis para a sociedade, que o mundo não se resume na maternidade, e que essa maternidade também tem como um dos fatores essenciais a própria paternidade. Isso eles têm que perceber e, se eles não percebem, há de haver sempre opressão, complexo de inferioridade e medo de não ser útil, pois ao fim e ao cabo para mim não é nada menos que um não se sentir útil perante a sociedade. Então que tudo resume-se na maternidade e pronto, é isso. Por exemplo: existem situações de abortos e de crianças que são deitadas [enterradas] na vala comum e por aí afora. Em uma situação dessas, só olham para a mulher, a mulher que é castigada, que fez isso, aquilo...nós não sabemos o que teria dado origem para que a mulher fizesse esse tipo de situação, para ter tido esse tipo de conduta. Provavelmente, tenha sido o próprio pai da criança que tenha dito...quando a mãe diz não ter conseguido fazer o aborto e a criança nasce, mas o pai não quer, e vem a dizer “sou eu quem sou o pai, sou o responsável”, cria-se uma situação tal que leva a um desespero que leve a tomar

uma atitude dessas. Nós temos que partir do princípio que toda criança é bem-vinda...uma gravidez é uma graça, uma satisfação, uma realização da própria mulher. Então quando há uma situação contrária a essa, é preciso que se estude primeiro. O que teria levado... por que nessas situações a gente só se resume na mulher? Mas quando são coisas boas vamos para os homens? Penso que o problema principal para mim é exatamente esse: o homem deve ter a consciência de que ele também é útil para a sociedade.

Crioula: *Sobre sua experiência como escritora contemporânea, é difícil fazer parte do universo literário sendo mulher e sendo negra?*

Emmy Xyx: Não é fácil. Já vimos que a vida da mulher não é fácil, então a vida de uma mulher escritora não é uma exceção à regra, infelizmente. Eu tenho uma opinião diferente de algumas mulheres e de grande parte dos homens...penso que a mulher na literatura tem uma maneira muito específica e muito sua de se expressar. Penso particularmente que principalmente os verbos, a conjugação verbal, não usa sutiã... pelo menos na língua portuguesa, aquela que aprendi. É uma conjugação de homens, é um homem que está a conjugar um verbo. Por exemplo: eu falo, eu nado. Repare que tanto o falo quanto o nado são substantivos masculinos. Penso então que a mulher é colocada na 3ª pessoa na língua portuguesa: ela fala, ela nada. Eu digo isso pois trabalho com a palavra e gosto de rimar, e de certa maneira quando eu faço esse jogo de palavras sempre me coloco como homem ao me colocar na primeira pessoa, como autora. Então digo que os verbos de fato não usam sutiã, e essa para mim é uma dificuldade

que tenho como escritora, pois a língua portuguesa em sua conjugação considera o homem como objeto da ação, como primeira pessoa, e eu fico embaraçada. Eu digo que a língua portuguesa é machista, a conjugação dos verbos é machista, é o homem que está a falar e ponto final.

Crioula: *E na sua língua materna, aconteceria a mesma coisa?*

Emmy Xyx: Infelizmente, meu pai sempre quis que nós falássemos português, então eu tenho pouco domínio da minha língua materna, mas estou estudando, tenho até dicionário e quero escrever um livro bilíngue, que seja português e na minha língua materna, que é o *nhúngue*, e que seja traduzido para o português. Mas isso é teórico, eu vou escrever em português, e infelizmente vai ser assim. Tenho essa dificuldade de falar e não tenho o domínio de minha língua materna, então não sei como as coisas se colocam. Mas tenho esse projeto e penso que neste ano vou conseguir terminar. Tenho a impressão que a conjugação dos verbos não tem em feminino e masculino na minha língua, mas não posso garantir. Mas na língua portuguesa eu sinto isso, e é uma dificuldade para mim. Sobre esta questão de como me sinto na literatura como mulher, já tenho uma língua que me trai, e de me sentir assim já não fico muito à vontade, pois para escrever tu tens que gostar da língua e sentir-se bem com a língua, dominar a língua e virá-la de cabeça aos pés. Quando tu comesças a ver que a própria língua não te coloca na primeira pessoa, tu já te sentes um pouco embaraçada. Então para mim pode parecer mesquinho, mas faz parte. É um golpe psicológico que está se dando. Então significa que tenho de me colocar no lugar do homem. Começando por isso, digo que a própria

língua já não está a favor da mulher. Não é a mulher que tem a ação, as ações sempre são masculinas: eu falo, eu nado, eu canto...e ela canta, ela...A mulher tem sentimentos próprios e é colocada na língua sempre na voz passiva... mas, quando tu estás a escrever, estás sempre na voz ativa. Estás a escrever, a expressar, então essa é uma ginasta [um exercício] que eu acabo tendo que fazer por causa dessa questão de gêneros. Essa sociedade acaba nos obrigando a sermos todos homens e a não gostarmos da mulher. Eu tenho ouvido dizer “Ah, [a autora] escreveu tão bem, nem parece que é uma mulher”, então já há o preconceito, aquele conceito de que mulher não escreve, que as mulheres escrevem lamúrias, que são choringonas, que só falam de panelas, de galinhas no quintal. O machismo acha que as mulheres já são premiadas, então serem premiadas pela sociedade seria uma dupla premiação, então quem precisa ser premiado são os homens, pois as mulheres já são premiadas.

Crioula: *E que premiação é essa?*

Emmy Xyx: A maternidade. O machista entende que a mulher já está premiada pela maternidade que elas têm.

Crioula: *Você se lembra de algum episódio em que você foi discriminada por ser mulher e por ser negra?*

Emmy Xyx: Como escritora?

Crioula: *Você quem escolhe.*

[Neste momento, a autora pensa em falar de um caso no qual foi vítima de discriminação, porém desiste para que as pessoas não fiquem sabendo, evitando assim uma situação “embaraçosa”. Logo em seguida, começa a pensar em outra situação para contar].

Emmy Xyx: Já sofri [discriminação] por ser negra...há tantos, há tantos...em uns tempos que já se foram, se tu fosses para um restaurante poderiam passar umas pessoas e...

Crioula: *Você se lembra de algum episódio que tenha acontecido com você nesse sentido?*

Emmy Xyx: Sim, eu me lembro.

Crioula: *Você se recorda que sentimentos teve?*

Emmy Xyx: De revolta.

Crioula: *Algo em específico?*

Emmy Xyx: Bom, não foi em Moçambique, foi na África do Sul. Nós queríamos viajar de *Durban* para *Nelspruit* em comboio [trem]. Havia várias classes e nós pedimos para viajar na segunda classe, era um bocadinho mais caro que a terceira classe. Na primeira classe disseram que já estava lotada e nem fizemos questão, mas preferíamos a segunda classe. Quando fomos comprar os bilhetes, disseram que já não havia mais para a segunda classe, e que só poderíamos comprar para a terceira classe. Compramos, mas a terceira classe estava muito cheia, então insistimos e fomos de novo à bilheteria e pedimos para comprar [bilhete para] a 2ª classe. Vimos

que ela não estava cheia, mas não aceitaram e disseram que teríamos que entrar na 3ª classe e que, no meio do trajeto, poderiam nos passar para a 2ª classe. Não acreditamos, nem eu nem meu filho, e acabamos desistindo, pois estava impossível viajar do jeito que estava lotada a 3ª classe.

Crioula: *E você sentiu que negaram a passagem pelo fato de você ser negra?*

Emmy Xyx: Sim, eu senti isso.

Crioula: *E para a publicação e circulação de um livro, você já sentiu discriminação por ser mulher ou negra?*

Emmy Xyx: Por ser negra, não. Por ser mulher, também não. O que eu sinto são as apreciações, que até podem ser positivas, ou mesmo negativas. Positivas no sentido de dizer “Epa! Nem parece que é mulher”...não deixa de ser uma discriminação. Por acaso tenho mais apreciações deste gênero, mas não deixam de ser preconceituosas. Entendo que os homens são mais competitivos por natureza, então as competições para eles, os concursos literários estão à frente e a mim me parece que estão mais direcionados para os homens. Então eu acho – e tenho partilhado isso com alguns escritores, mas todos eles não concordam – que houvessem concursos literários femininos para motivar, para encorajar mulheres a escreverem. Num universo em que homens e mulheres estão a competir, pelo número de concorrentes masculinos a probabilidade que eles ganhem é maior. Então fazendo um concurso literário apenas com escritoras, naturalmente as mulheres participariam desse concurso menos desinibidas. Seria um

concurso em que existiriam pessoas com a mesma experiência, que sofrem as mesmas opressões, e estariam mais à vontade. Essa é minha opinião. Entretanto, os homens dizem que não, que isto seria considerar que as mulheres seriam menos capazes, mas eu digo que não é isso. O que estou dizendo quando acho que poderíamos fazer um concurso só para as mulheres é para respeitar a mulher na sua diferença primeiro, e dar oportunidade para que elas possam livremente e sem outras comparações fazerem sua competição.

Crioula: *E você acha que a literatura da mulher avançou no que diz respeito à valorização da mulher e da causa negra? A supervalorização do branco ainda é muito difundida no meio literário?*

Emmy Xyx: Eu penso que há agora um maior encorajamento para que as mulheres enveredem no mundo literário. Vemos mais mulheres, mas acho que acaba sendo um processo de desenvolvimento natural. E, por outro lado, havendo os tais concursos que sugiro, penso que iria encorajar muito mais. O que está a se dizer agora é que não precisamos estar aqui a se discriminar, muito bem, somos todos iguais, temos iguais oportunidades, muito bem. Não é bem assim... as coisas não podem ser vistas dessa maneira. Estamos diante de um pássaro cujas asas foram cortadas e outro pássaro que tem as asas inteirinhas. E não se vai por um pássaro com as asas cortadas, dizendo “agora pronto, já estamos todos iguais e vamos voar” e ver quem voa. Temos que ter consciência que fomos nós que cortamos as asas desse pássaro, então temos que fazer essas asas crescerem. O fato de todos estarem sempre a dizer “você não é capaz” acaba não sendo

capaz mesmo, acaba criando esse complexo de que não sou capaz. Não é agora que, de um momento para outro, eu digo “pronto, já estamos todos capazes e somos todos iguais”. Não é verdade. A mulher continua ainda – nem que seja só psicologicamente – com sua autoestima baixa e precisa de um tempo para refazer-se de toda essa opressão que sofreu durante milhares e milhares de anos. Então não é simplesmente pelo fato de dizer “agora é a emancipação da mulher e...”. As coisas estão sendo vistas assim, o que não deve ser. [A literatura de mulheres] está avançando porque já não há aquela missa que ouvimos todos os dias de que a mulher não é capaz. Sabemos que agora há movimentos muito fortes que clamam por um tratamento igual à mulher em relação ao homem, mesmo no mundo literário. Mas temos que perceber que a mulher - apesar de abertamente, publicamente e perante a lei - está tendo mais oportunidades, ela própria está ainda numa situação de certa fragilidade decorrente de toda a opressão que recebeu, e por isso precisa de estímulos. Eu falo dos concursos literários como uma maneira de fazer as asas crescerem mais rapidamente.

Crioula: *E em relação à supervalorização do branco no meio literário?*

Emmy Xyx: Eu não vejo assim, penso que as coisas agora estão a mudar. Pelo menos eu não sinto isso.

Submissão: 13/05/2017

Aceite: 13/06/2017



**POESIAS, CONTOS E
OUTRAS PROSAS**

SEM COMEÇO, MEIO E FIM

WITHOUT BEGINNING, MIDDLE AND END

Carla Moreira Kinzo

Para Kyra Cristóvão, a partir de Paul Auster

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.136927

 que fazemos com as coisas, o que as coisas fazem de nós; o tempo que nos dedicamos a elas e o tempo que elas transformam quando lidam conosco, alterando o que foi, o acontecido, o impossível de ter acontecido, o que ainda teimamos em não acreditar: aconteceu. Vejo, então, o movimento incessante de um objeto aparentemente fixo sobre um pedaço qualquer de papel – a tinta preta escorrega sem arreios enquanto escrevo; uso aquela velha caneta, ou antes, é ela que me usa, que usa o tempo, esse, o que está passando (ele ainda passa) entre nós.

*

A letra dela era de quem não tinha pressa, nem o modo como se debruçava sobre as coisas (livros, papéis, mapas). Possuía, no entanto, uma espécie de urgência crônica; uma que não se via no corpo, ou nos gestos, mas que dizia *agora* de um jeito impossível de não entender. Muitos achavam, naquela época, que sua pressa era própria dos vinte e poucos

anos. Eu desconfiava, também naquela época, que não era só isso. Achava que havia alguma chave que me diria dela naquela letra lenta, redonda demais, calculada demais para alguém que não era de planejar. Ou que parecia que não iria planejar coisa alguma por muito tempo.

*

Não há nada mais duro, foi o que aprendi então, do que encarar objetos no lugar de quem você deseja olhar. São coisas que não te olham de volta quando você olha para elas, mas que estão ali; suas presenças mudas falando do inútil de tudo aquilo, papel, lenço, fivela de cabelo, caneta, quando há a morte. As coisas vão te acompanhando, evocando de alguma maneira aquela pessoa, sempre de um jeito diferente, um ângulo pelo qual você não havia olhado uma cena, um gesto – *por que ela achou que eu iria gostar dessa fivela?* E com tudo isso há o tempo que passa, as coisas que seguem se transformando como se não fossem coisas; há você também, que se transforma, e eu – que passo a gostar da fivela depois de cinco anos e começo a usá-la e, usando-a, consigo me esquecer de você.

*

“O homem de boa memória nunca se lembra de nada, porque nunca esquece de nada”. Eu me esqueci, outro dia, do dia em que acordei com um telefonema me falando que seu casamento seria em três horas; todo mundo havia se esqueci-

do que a festa era naquele dia e todos se arrumaram às pressas; minha irmã não conseguiu nem ir. Aquilo foi um esquecimento coletivo, que dizia muito do espanto (coletivo) de ter casar – ninguém se deu conta do tanto que você planejou aquele dia; você que não era de planejar nada, afinal; ou era?

Eu me lembrei, outro dia, de um pedaço da história de Ulisses. Que em uma de suas errâncias, ele se encontra com os Lotófagos, um povo pacífico, mas muito perigoso. De maneira perniciosa, eles te oferecem o eterno presente do esquecimento: o loto. Se você provar desse fruto, não mais desejará voltar para casa ou trazer notícias; ficará para sempre “esquecido do regresso”.

*

Vou me esquecendo das coisas. É me esquecendo delas com afinco, sempre e todos os dias, que intuo um movimento inverso: só assim é possível me lembrar. Esqueço o que era evidente para mim então, a narrativa que preparava tão bem a sua partida. “Era como se tivesse pressa”. É preciso esquecer a narrativa que acha que explica o porquê de alguém tão jovem partir. Esqueço do dia em que te vi – você estava grávida de cinco meses, a barriga despontava; não me lembro mais da esquina em que nos despedimos, da cor da blusa que você usava, do nome da menina que não chegou a nascer. Esqueço tudo. Sua pressa em ter filhos, sua vontade de resolver a vida, tudo aquilo que você planejou e eu esqueci; esqueço o que se falou depois (ou era eu quem falava a mim mesma?); “era como se tivesse pressa, era como se soubesse”. Esque-

ço de vez essa frase estúpida, não me lembro. É então que volto o olhar uma vez mais para as coisas. Olho a caneta na mão direita. É só assim que se pode começar a escrever.

*

Percebo, quase sem querer, que as coisas me olham de volta. Ou é, antes, a qualidade do olhar que deposito nelas que muda. Algo nelas diz através desse agora em que tento reproduzir não a sua, mas a minha própria letra: *foi. Aconteceu. Não será mais*. Retorno, no entanto, desordenadamente, ao corpo dos acontecimentos. Ainda é preciso retornar. Talvez seja preciso por um longo tempo ainda. Talvez a culpa seja da caneta, ou da fivela amarela. Ou da necessidade de uma narrativa que não se conforma num começo, num meio, num fim.

Submissão: 15/08/2017

Aceite: 07/09/2017

OS HOMENS TÊM MEDO DE MIM

MEN ARE AFRAID OF ME

Zainne Lima da Silva

(para Chimamanda)

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.140343

os homens têm medo de mim.
porque sou eu quem dá a primeira
palavra, inicia o beijo, sugere o
sexo.

porque eu olho com o rabo do
meio do olho, dirijo a segunda
intenção, falo meias verdades, grito o
orgasmo.

porque eu sou muito senhora
de meu destino, desabotoo sutiã
no meio da rua, não tiro os pelos da
vagina.

porque eu sei ler, sei escrever,
sou acadêmica, periférica, escritora,
sim, feminista, militante, socialista e
lasciva.

porque sou negra consciente de minha cor.
pois, eles, igualmente (in)conscientes
de minhas dores de parto, de minhas
perdas, enxergam em mim o
erro.

eu deveria ser discreta, falar
mais baixo, não botar as vergonhas
dos desgraçados que me traíram em
poema.

eu deveria ser mais obediente, tá
entendendo? abaixar a cabeça, responder
sim senhor, não senhor, mas
escritora?

os homens têm medo de mim, eu
sei. também têm medo de seus iguais;
a masculinidade de matilha é a própria
condenação.

e eu? deveria ser apenas uma mulher de cor.

PRINCÍPIO DA REVERSIBILIDADE

PRINCIPLE OF REVERSIBILITY

y
a gente troca faíscas,
nossas conversas são
cheias de farpas.
nos tocamos como
mandacarus amadurecidos
pelo sol, e florimos
à espera de uma chuva
que escorra sobre
nossos corpos à
distância.

yy
amo tua pele afrobrasileira,
amo tua juba nagô,
tua ascendência banto,
teu canto e toque yorubás.
amo teu ser quilometricamente
e persigo o espaço entre
nossos beijos.

yyy
tu és a amiga mais sincera de
minha alma, passas a eletricidade
em meu corpo e,
em meu espírito, vive o
nosso Deus comum.

A EWÁ DE MINHA AVÓ

abençoados foram vossos olhos
que tudo viam a todo momento, que
acarinhavam minhas lágrimas
para as botarem a dormir.

punhamos as roupas nos varais,
lá ao pé de teus rios da Bahia, onde
aguavam docemente tuas cores
para realce de amarelo, rosa e coral.

limpastes o veneno despejado,
untando com farinha e água, enfim
reunião de todo o teu amor
para curar as dores do mundo.

obrigada, vó, pela reza.
a tua santa crença queima em vela acesa.
o verde da água pingada das plantas de luzia é nossa
[força de mulher.
teu caminho me ilumina.
axé.

CONJUGA-SE À TERCEIRA PESSOA DO SERTÃO

IT IS CONJUGATED IN THE THIRD PERSON OF THE SERTÃO

em tudo vive em mim um imenso nada:

não há palavra que molhe a ponta
de minha língua afronordestina,
pois não tive desafeto que sanasse
nem afeto que ensandecesse minha
substantiva, preta e feminista solidão.

Submissão: 31/10/2017

Aceite: 01/11/2017



RESENHAS

“O MEU CAMINHO É O CAOS”

“MY PATH IS THE CHAOS”

Adriane Figueira Batista¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.134609

A nova poesia portuguesa, produzida por jovens autores desde o início do novo milênio, tem ganhado cada vez mais espaço, porém devido à pouca circulação fora dos limites de Portugal, quase não há publicações dessas pujantes vozes no Brasil. No lugar das grandes e já consagradas editoras, entram na dança as menores com edições simples, número de páginas reduzido e projetos modestos, mas com grande recepção, afinal são nesses espaços que os autores encontram maior liberdade para criar.

É o caso de Cláudia R. Sampaio, jovem poeta lisboeta, com quatro livros publicados em seu país: *Os dias da corja* (Do lado esquerdo - 2014), *A primeira urina da manhã* (Dou-da correria – 2015), *Ver no escuro* (2016 - Tinta-da-China) e *1025 mg* (2017 - Dou-da correria). Em 2016, *A primeira urina da manhã* ganhou nova edição também distribuída pela Dou-da correria. Nenhum publicado no Brasil.

Antes de começar a revelar ao mundo seus escritos poéticos, Cláudia cursou Cinema, na Escola de Teatro e Cinema do antigo Conservatório Nacional Português. Escreveu peças de teatro e atuou como guionista durante curto

¹ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP).

período. A poeta conta que desde a adolescência já possuía inclinação para a escrita literária, sempre se sentiu bastante à vontade com versos e gostaria de poder um dia escrever um romance.

Vive na capital portuguesa com suas duas gatas, rodeada por plantas, livros e flores, é ativa no cenário alternativo de arte em Lisboa. A poeta e pintora² colabora com antologias, revistas e, com frequência, participa de performances e leituras que divulgam tanto sua obra, como a de amigos, além de consagrados autores.

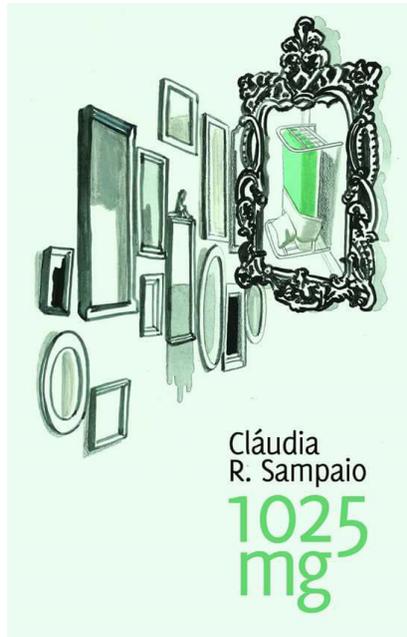
Durante o mês de junho de 2017, seu mais novo livro foi apresentado ao público português, a recente obra conta com 17 poemas. Nela, Cláudia R. Sampaio persegue fúrias e paixões súbitas em buscas arrebatadas, seguindo o itinerário aberto pelos três livros que o antecederam.

1025 mg é todo erguido em pequenas odes que se entrecruzam formando um grande poema separado somente pelos limites das páginas e marcado por algarismos romanos na parte superior do papel. Em tom obscuro, cru e tenso, nos deparamos com o lirismo ácido, demasiado íntimo, num duplo movimento de voo e queda, onde o chão se abre frente a nossos olhares e devora amores e esperanças, para logo em seguida deitá-los fora com a mesma aspereza.

“Não me queiram converter a convicção: sou lúcido!
Já disse: sou lúcido.
Nada de estéticas com coração: sou lúcido.
Merda! Sou lúcido.”

² No mês de agosto de 2017, Cláudia R. Sampaio expôs, pela primeira vez, suas pinturas em Lisboa.

Na epígrafe avassaladora de Álvaro de Campos, a poeta inicia essa obra. Com ecos e fulgurações de outrora, porém com interface assustadoramente autoral, marcada pela destreza ímpar de uma voz insurgente, rebelde, confessional que nasce e morre em algum sítio desconhecido e se prostra imensa diante do *ser*, da própria figura *lúcida* (?) refletida (nesse caso irrefletida, pois seu contorno não se esboça – invisível), nos espelhos que decoram a capa de *1025 mg*.



(Ilustração de Mimi Tavares)

Não tenho nome.
Não tenho corpo
Estou agora ao mesmo nível dos

bichos rastejantes e moles.
Sou utópica e livre, um pontinho fosco
dançante acima da minha cabeça.
Tudo é seco e estômago atento
Sou a anti-poeta
Poeta anti-poeta anti-tudo
Tudo me sobrevive e avança... (SAMPAIO, 2017, I)

A poética de Cláudia mergulha numa profunda busca com olhares de espanto e admiração. Uma cama de hospital? 1025 mg – dosagem assistida ou displicentemente infligida? Diante das ruínas, essa voz que é corpo, matéria, rasteja, como bicho pelo chão lodoso, e se confessa diante do nada. O silêncio se avoluma, no desvão de uma esquina qualquer se autoproclama anti-poeta, anti-tudo, entre a maravilha e o cansaço da vida que se desbota e colore com a mesma velocidade.

[...] A minha terceira gaveta são cinco espécies diferentes de comprimidos em onda.
Sou tão finda.
Os meus sonhos andam porcos.
Os meus sonhos só existem na calamidade possível.
Sou tão impossível...(SAMPAIO, 2017, XVII)

A descrente poeta caminha entre ânsias e esperas, alma em chamas em meio a restos de corpos híbridos, no eterno grito estridente e inaudível, a força do sexo que engendra a vida e numa guinada brusca a usurpa. Entre nascimentos internos, os objetos e a voz feminina trafegam no escuro das

coisas impossíveis e deitam lugar na efêmera beleza vital, no sopro fugaz das vontades e prazeres humanos.

Mulher forjada em sua própria dor, medo, solidão e finitude. Um corpo que suporta as metamorfoses, que vence o nojo, a desonra e se encontra vazio em meio à multidão de olhares perdidos. Desponta entre o desassossego do que não foi, numa cintilação silenciosa onde tudo está à beira do abismo, do caos, do incógnito que não ousa dizer o nome.

Diante da ausência de edições das obras de Cláudia R. Sampaio no Brasil, esse texto é um modo de abrir caminhos para leituras e recepção crítica dessa grande voz que se ergue na nova poesia feita do outro lado do Atlântico.

SAMPAIO, Cláudia R. 1025 mg. Lisboa: Douda Correria, 2017, 27p.

Submissão: 19/07/2017

Aceite: 16/08/2017

SANGRIA: PALAVRA DE CORTE DE LUIZA ROMÃO

SANGRIA: CUT WORD OF LUIZA ROMÃO

Bruna Escaleira¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.140450

Começa com um close: uma vulva em alta definição. A vagina censurada. Ou melhor, rasurada. Sobre a foto em preto e branco que estampa a capa de *Sangria*, um emaranhado de linha vermelha junta lâminas de estilete, formando um asterisco sobre a fissura genital. Em vez de esconder a imagem proibida, o signo de censura reflete as marcas do sistema capitalista patriarcal sobre o corpo da mulher: a violência, a mutilação, o silenciamento. O trabalho visual estende-se em ilustrações por todo o livro e reforça uma poética que se dá nas quebras dos corpos e dos discursos, produzindo rasuras nos limites intransponíveis pela palavra, experimentando formas de gritar:

eu queria escrever a palavra br*+^%
a palavra br*+^% queria escrever eu
palavra eu br*+^% escrever queria
BRASIL
eu queria escrever a palavra brasil

(ROMÃO, 2017, p. 17)

¹ Mestranda no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH – USP.

Desde a primeira estrofe, a dificuldade de dizer é forma e conteúdo de uma escrita que gagueja, esbarra, precisa a todo momento transpor os limites da linguagem para se fazer ouvir. Contra qualquer obstáculo, essa voz está decidida a concluir seu objetivo e usa todos os recursos disponíveis para fazê-lo, seja pela aproximação de elementos extratextuais ao conteúdo – as fotografias com intervenções de bordados e aplicações de peças metálicas feitas artesanalmente pela autora permeiam toda a publicação –, seja por meio do próprio texto, usando sinais gráficos que simulam a impossibilidade de fala, como em “br*+^%” (Ibidem), ou a escrita em letras maiúsculas de “BRASIL” (Ibid.), que salta aos olhos como um grito aos ouvidos.

De fato, a escrita de Luiza Romão não é feita para permanecer muda sobre o papel. A oralidade é marca constante na obra da jovem paulista de Ribeirão Preto, que migrou da atuação teatral para a poética por meio da cena dos saraus, *slams* e batalhas de rima nas periferias paulistanas. Depois de ganhar o *Slam do 13*, o *Slam da Guilhermina* e tornar-se vice-campeã nacional do *Slam BR* em 2013, a então estudante de Artes Cênicas reuniu seus versos em *Coquetel Motolove* (Selo Do Burro, 2014), seu livro de estreia. Para disseminar sua produção, passou a lançar videopoemas nas redes sociais, explorando a linguagem do *spoken word*.

Sempre ligada a movimentos sociais, é quase impossível separar as criações de Luiza de seu posicionamento político. O tom de denúncia e reivindicação é uma constante em sua obra que ganhou mais elaboração em *Sangria*. Em seu segundo livro, o fluxo criativo foi canalizado para dar conta de um tema

específico, como contou a autora em uma entrevista para minha coluna na *Revista Azmina*, por ocasião do lançamento:

Eu terminei o primeiro rascunho do Sangria em novembro/dezembro de 2015 (acho). Nessa época, eu entendi que queria falar sobre mulher. Tudo o que eu escrevia passava pelo ‘universo feminino’ (cultura do estupro, afetividade, assédio, etc.). Era uma questão que eu precisava elaborar (em mim e no papel). Além disso, comecei a perceber que toda minha produção esbarrava numa perspectiva histórica, uma compreensão estrutural da coisa. Repara quantas vezes eu falo ‘país’, ‘história’, ‘corpo’, ‘Brasil’ num poema. Inúmeras. Aí saquei. Esse era o recorte. Por que não visitar nossa história pela perspectiva de um útero, compreender como os papéis femininos foram construídos através dos séculos, como as raízes do patriarcado estão ‘laaaaá’ no ‘começo de tudo’? Aí veio a Sangria. Passei os últimos anos, escrevendo, reescrevendo, pesquisando essa lógica do ciclo menstrual, como afiar a palavra até ela se tornar uma lança.²

Para “escavar” e expor as estruturas machistas que sustentam as ideias dominantes de “Brasil”, a poeta constrói uma linha narrativa que liga um poema ao outro e leva o leitor numa espécie de “epopeia”, misturando as fases da criação nacional aos períodos do ciclo menstrual. Esse arranjo concatenado combina com as frequentes referências a mitos clássicos e com o tom épico de boa parte dos versos, o que pode sugere-

² ESCALEIRA, Bruna. Poeta mostra a história do Brasil sob a ótica de um útero. Revista Azmina. 26/09/2017. Disponível em: <http://azmina.com.br/2017/09/poeta-mostra-a-historia-do-brasil-sob-a-otica-de-um-utero/>

rir a leitura da enunciadora como uma heroína feminista que cumpre seu ciclo de luta contra o patriarcado – sempre pronto a recomeçar. Partindo das opressões mais estruturais representadas nos capítulos iniciais (1 – *Genealogia* e 2 – *Descobrimento*), a enunciadora vai esmiuçando as violências cotidianas da vida íntima das mulheres nos capítulos seguintes: 3 – *Tensão pré-menstrual*, 4 – *Corte* (que fala da interrupção da gestação por pílulas do dia seguinte), 5 – *Ovulação* e 6 – *Menstruação*.

Apesar da evolução do tema e da ligação de um capítulo ao outro, o livro é todo entrecortado. Tudo nele parece lembrar os cortes, as fissuras sociais que motivaram sua escrita: as intervenções vermelhas nas fotografias em preto e branco, a organização gráfica que intercala páginas de texto às estampadas por imagem ou às páginas vermelhas que anunciam cada capítulo, até a diversa composição dos poemas – alguns correm como diálogos por algumas páginas, outros ocupam poucas linhas e há, ainda, poemas diagramados em parágrafos contínuos como prosa. Mais que isso, as quebras se dão no discurso que passa, a todo momento, de aspectos íntimos do corpo feminino, como a menstruação, a episódios históricos e políticos:

um país nasceu
não de parto
nem de partida
mas de chegada
enviado da corte
fruto de cortes
fundos na pele
sempre “mestiça”

(ROMÃO, 2017, p. 21)

É como se a poeta quisesse dizer que o ciclo menstrual das mulheres – representado dia-a-dia pelos 28 poemas que compõe o livro diagramado em forma de calendário e sem numeração de páginas – é a todo momento impedido de realizar-se na sua fluidez natural pelo machismo que corrói os alicerces de todas as estruturas sociais. Da mesma forma, os discursos dos corpos marcados pela diferença esbarram sempre nas estruturas de poder que formam a linguagem e, por isso, constroem-se de maneira descontínua, nas rasuras, nos limites da palavra e dos gêneros canônicos.

É justamente nos limites entre as artes que Luiza encontra sua forma de expressão. Formada em Direção Teatral pela Universidade de São Paulo (USP) e em interpretação na Escola de Artes Dramáticas (EAD), a autora costuma transcender gêneros e linguagens em seus projetos. Foi assim que *Sangria*, tornou-se também uma série de videoperformance. Romão passou a diretora e convidou 28 mulheres de diferentes áreas artísticas (como grafite, pintura, xilogravura, circo, dança, tecido acrobático, teatro de bonecos, bordado, teatro, intervenção urbana, linguagem de sinais e música) para participar: cada uma delas escolheu um dos 28 poemas do livro e propôs uma performance. Essas intervenções foram filmadas e os poemas gravados e musicados pelo duo de baixo acústico, por Vânia Ornelas, e percussão, por Juba Carvalho.

Toda essa produção foi apresentada no show-lançamento do livro, realizado em 11 de outubro de 2017 no Sesc Pinheiros, e deve seguir encontrando-se com o público em apresentações esporádicas que a autora busca oferecer, sempre que pode, com apoio de centros culturais, movimentos sociais ou

por conta própria. De toda forma, qualquer uma dessas apresentações, leituras dramáticas, videopoemas ou o próprio livro são apenas recortes, facetas desse corte profundo que a poeta promove em suas entranhas para transformar em arte sua sangria.

ROMÃO, Luiza Sousa. *Sangria*. São Paulo: Edição do Autor: Selo do Burro, 2017.

Submissão: 07/11/2017

Aceite: 07/11/2017



ARTIGOS E ENSAIOS

DESMEDIDAS FRONTEIRAS NA RELAÇÃO SUL-SUL

MEASURELESS BORDERS IN THE SOUTH-SOUTH RELATION

Estefânia Francis Lopes¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137247

RESUMO: O presente artigo se propõe a focalizar os diálogos presentes no livro *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta*, do escritor angolano, Ruy Duarte de Carvalho. Diálogos entre Brasil e Angola estabelecidos por meio da literatura, antropologia, música e relatos de viagens. Apontamos na construção textual como o autor, ao querer conhecer mais de perto o Brasil, que sempre esteve presente em seu imaginário, seja por meio das artes ou notícias, acaba por (re)encontrar Angola.

ABSTRACT: The present article has the purpose to focus the dialogues present in the book *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta* by the Angolan writer Ruy Duarte de Carvalho. Dialogues between Brazil and Angola are established through literature, anthropology, music and travel reports. It is pointed out in the textual development the way the author, intending to get to know Brazil closer – which has always been in his imaginary, either by arts or news, ended up finding (again) Angola.

PALAVRAS-CHAVE: Diálogos; Brasil; Angola; Literatura; Música.

KEYWORDS: Dialogues; Brazil; Angola; Literature; Music.

¹ Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

A “identificação pela via do arrepio”, expressão utilizada por José Luís Cabaço (CABAÇO, 2006, p. 40) tomada de empréstimo de Ruy Duarte de Carvalho, é o móvel que me leva, como brasileira, a desenvolver algumas reflexões sobre *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta* (2010) na senda do diálogo que recapitula a compreensão de passados, enfoca o presente e projeta futuros angolanos e brasileiros.

Segundo entendemos, o diálogo que o escritor, antropólogo e cineasta angolano estabelece com o território brasileiro se faz pela via da literatura, principalmente, mas não só. A música, o jornalismo e mesmo a vivência nos espaços contribuem para a narrativa que se quer livro e se projeta em um improvável filme. Neste quase diário de campo, ao escrever sobre os brasileiros, Ruy Duarte de Carvalho questiona-se: o que ele, sendo estrangeiro, naturalizado angolano, pode saber sobre o Brasil? Muitos são os caminhos propostos e, sob esse particular, singularidades, fronteira e sertão formam uma tríade temática que percorre a narrativa e leva o leitor por caminhos, “carreiras e picadas”.

Percebe-se no texto de Carvalho que ele, ao querer situar Angola e o Brasil no mundo, se volta para o continente irmão, com “um sentimento de filho pródigo ciente daquilo que enquanto pessoa deve ao Brasil pelo que desde muito cedo na vida o Brasil lhe deu a ler, a ouvir, a aprender, a ver e a imaginar” (CARVALHO, 2010, p. 397). Para Ruy Duarte a identificação se deu pela via da admiração. Ao apreender a brasilidade e percorrer o rio das crônicas, da ficção e da sociedade, vai montando um mosaico de informações, “causos” e experiências entre São Paulo, o Sertão nordestino e Luanda.

Ao indicar pistas e ao mesmo tempo despistar, a narrativa de *Desmedida* vai sendo construída a partir de referências a livros que vão ao encontro do autor, por diálogos imaginários e reais – como a conversa entre o Saci-pererê e o escritor francês Blaise Cendrars (p. 47), ou ainda seus possíveis relatos das viagens de encontro aos pastores do sul, e sobretudo ao amigo Paulino (a partir da segunda parte) – e por experiências às margens do rio São Francisco de ontem e de hoje.

A primeira frase do livro, ao começar com reticências seguidas de um “complicando logo, que é para depois não causar estranheza”, já indica os caminhos sinuosos da escrita elaborada por meio de “repetições, variações e simetrias, acasos, encontros e convergências” (CARVALHO, p. 20). No início do capítulo 12, por exemplo, o texto pede “atenção ao narrador”, pois esse se encontra num momento de folga, retido pela chuva, “numa estação propícia à deriva”, onde “a divagação é inevitável” (p. 163).

Os lugares e as leituras pelos quais o autor transita nos levam a revisitar o passado colonial, o qual, segundo Carvalho, faz com que, para pensarmos sobre Angola, tenhamos que pensar o Brasil e vice-versa, assim como, indispensavelmente, refletir também sobre o passado português. Entre tráficos de mercadorias e pessoas em que holandeses e portugueses disputaram os dois territórios, um trânsito intenso foi gerado entre os países. Tanto angolanos vieram para o Brasil, como brasileiros foram parar em Angola.

Mesmo com histórias diferentes tanto antes das independências como depois, o escritor chama a atenção para como, “embora sem dúvida cada um à sua maneira”, os futuros de

Angola e Brasil são ao mesmo tempo comuns e diferenciados por terem sido tocados pela expansão ocidental, como mostra o trecho a seguir,

Fico-me pelas interrogações que a viagem me suscita e, para poder também eu seguir em frente, inscrevo tudo nessa aritmética e cômoda evidência de que todos nós, angolanos e brasileiros, negros, índios, brancos ou de qualquer outra marca, somos todos hoje, produto do fenômeno colonial ou filhos da expansão ocidental. [...] Existimos todos, hoje, na decorrência de uma colonização que foi dando sumiço àqueles que de maneira como viviam não tinham maneira de resistir, servimo-nos da mesma língua oficial, invocamos lusofonias de hoje que já foram lusotropicalismos antes, somos todos do hemisfério sul [...]. (CARVALHO, p. 251-252, grifo do autor)

O ESPAÇO E O TEMPO DINAMIZADOS

*O sertão é o pensamento
que a gente forma dele.*

*Mas dá mesmo para contar com o que vem de fato
ter ao nosso encontro, [...] uma revista avulsa [...] veio assegurar-me
que o tempo e o espaço são irmãos gêmeos do destino,
que o tempo é que faz a singularidade de um lugar.
E que a arquitetura é a escrita do tempo.
(Ruy Duarte de Carvalho)*

Na ficção de Guimarães Rosa encontram-se as paisagens familiares para Ruy Duarte, assim como as personagens

“de que ele tratava, gente de matos e de grotas, de roças e capinzais” (CARVALHO, p. 108). Personagens com características próximas das pessoas com quem o autor angolano manteve contato e acompanhou, por muito tempo, no sul de Angola. Dessa forma, na viagem que faz ao Brasil para reencontrar as paisagens literárias de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, o rio São Francisco e o Sertão vão sendo reconfigurados pelo seu olhar, pelas suas leituras e experiências.

Ao longo do texto de 401 páginas, tanto o rio quanto o sertão vão sendo definidos, e, algumas vezes, o espaço é aproximado às paisagens de Angola. O “Velho Chico” e o sertão são um só corpo que entrelaça os sujeitos que vivem nas e das suas margens, como ilustra o trecho a seguir,

Mal dei pelo rio, em Januária, mas em nenhum lugar outro, do que vi e pisei, senti tanto as marcas e a presença, não as do curso das águas e do traçado das margens, mas a da goma glandular, colada aos corpos, de gerações afins a um lugar. Não tanto, assim, a dimensão de um portentoso curso de água, mensurável, trabalhável, transponível, mas antes a de um deus fluvial que é o eixo e é o texto de um universo a que se dá um nome e onde colhe a dimensão de uma ideia e dos ecos que lhe conferem a insondável espessura do fundo, e a vaga desmedida da extensão de um cosmos. Estou a falar do sertão. (CARVALHO, p. 121)

Rio e sertão configurados na desmedida do tempo e do espaço, ou seja, entre passados com origens remotas e um futuro incerto, bem como entre fronteiras sem limites precisos,

de paisagens que se confundem e/ou refletem o fictício e “não raro fictível da referência rosiana”, em um cenário que se faz “extenso e múltiplo, contraditório e ambíguo, desconcertante, quase, até, às vezes” (CARVALHO, p. 123).

É a partir de uma espécie de explicitação de rol de leituras feitas desde cedo, que o texto informa-nos que, inicialmente, foi um sertão imaginário o primeiro contato do autor com essas paisagens brasileiras ainda lá “na idade de passar da puberdade para a adolescência” (CARVALHO, p. 339), quando lia tudo o que fosse ao seu encontro sobre o Nordeste brasileiro. Lins do Rego também figura entre os autores que ajudaram na formação das imagens emotivas, na “altura em que a consciência do mundo começa a demandar mais longe” (CARVALHO, p. 339). Quando finalmente se depara com o agreste real pergunta-se, “facas então: cadê?...”. Embora não tenha encontrado à venda facas de cangaceiro, reconhece em Caruaru, Pernambuco, outro símbolo comum das “paisagens euclidianas”: o couro de bode, e, assim, segue “cheirando, pelos sertões, com ele” (CARVALHO, p. 350).

Outrossim, entre os variados espaços referenciados na narrativa, ainda encontramos o deserto da Namíbia e o sertão nordestino, como também, Recife “grande e vasto”, Olin-da “patrimônio cultural da humanidade inteira”, São Tomé e Angola, retratados pelo olhar estrangeiro nas gravuras de Frans Post, Cabo e São Paulo . Na cidade paulistana, onde se hospeda por um período, descreve tanto a paisagem urbana e caótica de uma cidade cosmopolita com seus sebos, centro histórico, edifícios e telhados de casas, como a paisagem rural do Estado, com suas plantações de café e fazendas

com grandes casarões e personagens políticos e folclóricos. A cidade parece espelhar a desmedida do país, por ser, nas palavras do narrador,

Uma placa de articulações planetárias, rampa de lançamento ou plataforma orbital, onde podem ter origem, confundir-se e anular-se os destinos todos possíveis, todos os campos de articulação que configuram o curso do tempo na nossa exata época e determinam os sucessos da ordem e do controle, e as dinâmicas da relação, que impõem o balanço do rumo e do modo da aplicação, da prática e da reprodução de todas as determinações que servem à projeção abissal da modernidade ainda e sempre em expansão e confrontada cada vez mais com os seus próprios impasses [...]. (CARVALHO, p. 391)

Assim, sob o enfoque de Carvalho, a cidade fundada por padres jesuítas em 1554, à época banhada pelos riachos Anhangabaú e Tamanduateí que “desembocavam no largo e belo rio que era então o Tietê”, permaneceu com “uma aparência colonial” até o século XIX. Sendo a mesma cidade que abrigou os Modernistas em 1922, movimento artístico do qual Blaise Cendrars teve uma relevante influência pela proximidade com os artistas envolvidos. Por conseguinte, em breve resumo histórico sobre a cidade, Blaise Cendrars, escritor suíço, e Richard Burton, cronista viajante, que depois de ocupar um cargo em Santos, passa a morar em São Paulo, representam o olhar estrangeiro europeu, com “exaltações exóticas”, não só sobre o continente americano, mas também, sobre a África. Fi-

guras históricas (entre tantas outras que aparecem no livro) por meio das quais foi possível a Ruy Duarte reformular questões e imagens sobre o Brasil, em sua “decifração obstinada”.

DECANTAR A BRASILIDADE

A originalidade de *Desmedida* é o olhar do sul para o sul. Um projeto que intenta revelar “tudo o que há de complementaridades, de contiguidades e de simultaneidades entre o Brasil e Angola, desde a era da descoberta até à dos banditismos sociais que entram muito pelo século XX” (CARVALHO, p. 53). Para tal, o diálogo principal se dá com a literatura, mas não só. Segundo Ruy Duarte de Carvalho, o Modernismo buscou cantar a brasilidade, que estava ainda em formação, frente às mudanças da vida moderna. Assim como a prosa e a poesia modernistas, a música popular brasileira é destacada por Carvalho como relevante referência cultural no que se refere à compreensão do Brasil, e mesmo de identificação pelos angolanos.

Seja na propaganda das tardes de matinê com modinhas de Luiz Gonzaga, das quais Carvalho consegue “trautear trechos inteiros”, seja nos versos compostos pelo jornalista David Nasser, “Nega do cabelo duro”, que reminiscências da música aparecem em *Desmedida*, como evocações que indicam a presença da música brasileira em Angola.

Vale nos atermos sobre alguns pontos quanto à proximidade entre Angola e Brasil no plano cultural, que acabam por reverberar nas questões literárias e linguísticas dos respectivos países. Seguindo a reflexão de Maria Aparecida Santilli (2003, p. 17), mesmo que descompassados cronologicamen-

te, os compassos históricos que Angola e Brasil viveram com a metrópole portuguesa, a partir de 1822, ano da independência brasileira, entraram no “ritmo cada vez mais compulsivo da história das relações humanas”, e assim abreviaram “a marcha em direção à sincronia”. O Brasil passa a ser visto como referência de possibilidade de autonomia política.

A partir das independências, Santilli (p. 18) ressalta a revisão necessária dos povos emancipados, período conhecido como apocalíptico, “porque vividos nos estremecimentos de passagem para outra visão, a da utopia do novo”, ou seja, “o de problematizar a tradição europeia/portuguesa enquanto modelo que então se abalava, no patrimônio de uma herança comum”. Dessa forma, os laços e diálogos estreitam-se principalmente entre os intelectuais angolanos, moçambicanos e cabo-verdianos. A literatura brasileira, mais especificamente do modernismo, do neorrealismo e do regionalismo do Nordeste, são referências para os escritores africanos que têm o português como língua em comum. Porém, não só a marca linguística motiva essa aproximação, como também as identificações sociais e culturais deixadas pelas conexões históricas entre os respectivos países que sofreram a colonização portuguesa reforçam o querer mirar-se ao que se considerava um “país irmão”, e não à antiga Metrópole.

A música e a poesia brasileiras estavam presentes nas rádios angolanas desde a década de 1950, após a presença de grupos de teatro musical e de digressões realizadas por cantores de música popular brasileira, como Angela Maria, que permaneceu na lembrança dos angolanos. O grupo Jo-

grais de São Paulo - formado por um quarteto e fundado na cidade paulistana por Ruy Affonso em 1955, que fez grande sucesso nos anos de 1950, 1960 e 1970 - chegou a inspirar a formação dos Jograis do Liceu, composto por estudantes secundaristas angolanos.

Para Marcelo Bittencourt (2008, p. 4), “as alianças, referências e aproximações” entre Angola e Brasil “nunca se romperam de todo, o que se comprova pelo sucesso de nossas músicas e telenovelas por lá”. A primeira novela a ser emitida pela televisão angolana, Gabriela, baseada no romance homônimo de Jorge Amado, por exemplo, é lembrada em *Desmedida* pela sua trilha sonora, em que a música tema, nas palavras do autor angolano, era como um “novo rasgo de ironia, cantava essa música deliciosa que nos trata a todos por camaradas e enquadrava perfeitamente na nossa novel e militante cena nacional” (CARVALHO, p. 69).

Nesta senda, Ruy Duarte de Carvalho chama a atenção para “uma geração de muitos e bons músicos brasileiros que andavam [...] a dizer coisas que se adaptavam também perfeitamente a situações e a constrangimentos que para alguns de nós não havia maneira de não estar a ver que eram também cada vez mais nossos, embora Angola estivesse a fazer uma revolução” (CARVALHO, p. 69-70). Talvez, seja a resistência ao autoritarismo presente nas letras das músicas compostas na época da ditadura civil-militar no Brasil, que tenham gerado uma identificação pelos angolanos com as canções da música popular brasileira, como também, a presença de uma abordagem social na representação de figuras humanas excluídas ou silenciadas.

Entre tantos temas abordados em *Desmedida*, como a última parte, da segunda metade: “Os agrestes nordestes”, em que vários personagens históricos e populares são resgatados, Carvalho apresenta parte da trajetória do cangaço no sertão nordestino, trazendo Lampião e seu bando como personagens fundamentais nesse processo de luta. E segundo o autor, nos dias de descanso entre costuras e bailes, Lampião era “poeta também nas horas”, provável compositor de “Mulher rendeira”, canção cantada pelo cangaceiro e seu bando em muitas lutas.

Notícias de um Brasil popular chegavam aos angolanos pelas composições de Paulo Vanzolini, em seus versos sobre a boemia paulistana com referências espaciais reais da cidade, assim como, músicas cantadas pela voz de Elis Regina e de Roberto Carlos. Carvalho lembra também, da viagem que Chico Buarque faz com outros músicos para Angola², em 1980, com o intuito de comemorar os cinco anos de independência do país, e que ficou registrada na música “Morena de Angola”. Segundo o autor angolano, a canção apresenta “essa glória que é a mulata de chocalho na canela, da Catumbela” (CARVALHO, p. 70). Sem dúvida, uma homenagem à mulher angolana tanto pela sensualidade feminina quanto por uma militância política, como indicam os versos finais: “minha camarada do MPLA” (sigla do Movimento Popular de Libertação de Angola).

2 O Projeto Kalunga, foi idealizado pelo produtor e diretor Fernando Faro, diante do convite recebido por Chico Buarque, por autoridades angolanas, para fazer um show em Angola no ano de 1980. Ao ser convidado para dirigir o show, Faro teve a ideia de transformar a apresentação em um projeto maior, convidando outros artistas brasileiros a se solidarizarem com os angolanos que lutaram pela sua liberdade. Participaram deste espetáculo, além de Chico Buarque, Milton Nascimento, Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, entre muitos outros. Segundo o site Museu Afro Digital, que apresenta uma pesquisa em andamento sobre o Projeto, um grupo de 65 pessoas, entre técnicos, produtores e artistas, fizeram parte do grupo que se apresentou em Luanda, Benguela e Lobito.

DESFECHO

“Tem mesmo rumos que o destino impõe. Resta, pois, fazer a mala e precipitar um remate” (CARVALHO, p. 389), dessa forma tem início a última parte do livro, denominada *Fecho*, na qual, o autor explicita a bibliografia que o inspirou ao longo da vida e da jornada entre São Paulo, Luanda, São Francisco e a volta para Angola. Assim, o leitor tem acesso a uma bibliografia comentada pelo autor angolano, que começa por *Voyage atlantique*, de Ernst Jünger, escritor e filósofo alemão, de quem confessa ser leitor compulsivo, assim como de João Guimarães Rosa. A exploração entomológica realizada na descida de barco pela costa brasileira relatada por Jünger é o que fascina o antropólogo Ruy Duarte de Carvalho.

E aos poucos o leitor é informado dos livros que o acompanharam desde Luanda, como *Capítulos de história colonial*, de Capistrano de Abreu, “por imperioso e misterioso impulso”, e de outros que foi obtendo pelo caminho, quando na passagem por Paris juntou “noutro impulso premonitório, *D’outremer à índigo*, de Blaise Cendrars” às duas “cômodas e leves” edições de bolso de Edgar Morin, segundo Carvalho, seu “velho mestre”, *Amour, poésie, sagesse*, e *Dialogue sur la nature humain*, com Boris Cyrulnik. Leituras reveladoras de “percepções, expressões, entendimentos e impasses revelados pelo curso da expansão geográfica e cultural europeia, e da modernidade civilizacional, ao longo dos últimos séculos” (CARVALHO, p. 390).

Carvalho encontra em um sebo paulista, “uma volumosa segunda edição, de 2001, de *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, muito iconografada e recheada de textos” (CARVA-

LHO, p. 394) que somada à *Paulística etc.*, de Paulo Prado e mais dois volumes sobre a história da cidade de São Paulo levou-o ao encontro de memórias sobre os bandeirantes e literaturas fundadoras. E para “entender melhor o Brasil” autores contemporâneos como Lilia Moritz Schwarcz e Angela Marques da Costa, Helena Bocayuva, Flora Süssekind e Evaldo Cabral de Mello. Bem como *História dos índios no Brasil*, organizado por Manuela Carneiro da Cunha e *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*, de Filipe Eduardo Moreau. Em sua bibliografia criticamente comentada, acrescenta o “gratificante feito, assim, de acerto editorial” sobre a 26ª edição, de 1955, de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, prefaciada por Antonio Candido (CARVALHO, p. 394).

Em sua pesquisa de campo, Carvalho mergulhou paralelamente em uma vasta bibliografia. Percorrendo autores e edições recentes sobre João Guimarães Rosa, “depois de ter andado pelo São Francisco superior a relê-lo quase todo, impus-me, para poder prosseguir viagem” (p. 398) volumes como *O Brasil de Rosa, o amor e o poder*, de Luiz Roncari, de 2004, *O recado do nome*, de Ana Maria Machado, de 2003 e na 4ª edição de 2002, o texto “O homem dos avessos”, de Antonio Candido. Já sobre “os passados do rio São Francisco” volta-se para Richard Burton, Teodoro Sampaio, Saint-Hilaire e Wilson Lins com seu *O médio São Francisco, uma sociedade de pastores e guerreiros* e ainda *Memórias da Dinda e O último canto do cisne*, de Joana Camandaroba, bem como outros que segundo o autor, não leu, mas, ouviu contar.

Neste percurso bibliográfico no confronto entre “paisagens físicas” e “paisagens literárias” encontra-se um volume

de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que Carvalho adquiriu em Luanda em 1968, como indica a “escrita a lápis, na primeira página de guarda” (p. 400). E sobre Euclides da Cunha limitou-se ao opúsculo *Atualidades de Euclides da Cunha*, de Gilberto Freyre e ao que encontrou “referido pelo tradutor alemão de *Os sertões*, Berthold Zilly”, para não se “ver envolvido na evocação do drama pessoal da vida sem jeito de tamanho autor” (p. 400). Carvalho adentrou ainda por sebastianismos e messianismos por via de Roger Bastide e Maria Isaura Pereira de Queiroz, e sobre Lampião e sua época, por Billy Jaynes Chandler e Frederico Pernambucano de Mello. Bem como “sobre o tempo dos holandeses” em uma vasta bibliografia que reflete o alcance dos temas abordados em *Desmedida*.

Destarte, o projeto de Ruy Duarte enveredou por muitos caminhos e revelou um país que mantém uma cultura de fronteira como condição. Mas, não a fronteira com limites, e sim,

Esse espaço brasileiro que embora perfeitamente definido pela geografia política estabelecida, fixada e sedimentada, escapa todavia a um controle efetivo por parte do poder que invoca soberania sobre ele [...]. Identificada assim uma perfeita singularidade para o Brasil de agora. (CARVALHO, p. 83-84)

A relação emocional que o autor mantém com o Brasil perpassa a narrativa, com uma certa preocupação até, expressa no texto, de não ultrapassar limites. Sejam eles o de cair em uma subjetividade, ou de querer “explicar” o Brasil para brasileiros, “tenho andado a ver se o explico é para mim mesmo” (CARVALHO, p. 203). Ruy Duarte de Carvalho tem o

cuidado de não cair na armadilha do olhar estrangeiro de uma visão pré-fabricada sobre o outro. Os relatos demonstram o alcance do equilíbrio entre uma visão/percepção por vezes apaixonada, por tanto, mais próxima, e outra mais distanciada, e assim, crítica.

O autor acaba por recolher e atravessar “tanta informação” e “tanta emoção” ao meter-se

Nestas viagens, uma através do São Francisco e outra através da produção de um livro, com a intenção e a certeza quase de que no fim delas haveria de alcançar alguma noção mais precisa de um Brasil que mexe comigo desde que me sei gente. (CARVALHO, p. 203)

O mais interessante nessa viagem, talvez, seja a relação sul-sul, em que não ocorre predomínio de uma visão caricatural ou exótica do país por um estrangeiro. Não há uma ideia pronta comum aos exploradores ocidentais. Pois, nas palavras do próprio autor,

E de qualquer maneira, a viagem que tenho pela frente, vou fazê-la de fato porque ao longo da vida sempre fui mantendo o Brasil como paixão, ancorado numa condição periférica de angolano excêntrico em que apesar de tudo consegui manter-me coexistindo sempre com meia dúzia de referências, nomes de autores, personagens brasileiras e painéis inteiros de paisagens que confundi com as minhas. (CARVALHO, p. 70-71)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Marcelo. Conexão Brasil. *Revista de História*, 10 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/conexao-brasil>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

CABAÇO, José Luís. Gentes, agentes e agendas... a propósito de uma leitura de Actas da Maianga. *Revista Setepalcos*, Coimbra, 2006 p. 40-43.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010 (Coleção Ponta de Lança).

MUSEU AFRO DIGITAL RIO DE JANEIRO. *Exposição: Memória do Projeto Kalunga*. Disponível em: <<http://museuafrodigitalrio.org/s2/?work=memoria-do-projeto-kalunga>>. Acesso em: 13 jun. 2015.

SANTILLI, Maria A. *Paralelas e tangentes: entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte&Ciência, 2003 (Coleção Via Atlântica, 4).

Submissão: 19/08/2017

Aceite: 26/11/2017

**O CANTO DE CAETANO DA COSTA ALEGRE
NO CONTEXTO DO FINAL DO SÉC. XIX EM PORTUGAL**

**CAETANO DA COSTA ALEGRE'S POETRY
AT THE END OF THE 19TH CENTURY IN PORTUGAL**

Naduska Mário Palmeira¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137532

RESUMO: O objetivo deste trabalho é o de situar a poesia de Caetano da Costa Alegre, poeta são-tomense, no contexto das literaturas produzidas em Portugal e na Europa no final do século XIX. Além de analisar as condições sócio-culturais e afetivas no espaço de enunciação do autor. Como base teórica, as reflexões de Eça de Queiroz acerca da Europa e da imagem que se fazia do homem africano à época são uma chave para a análise da obra do poeta das ilhas, muitas vezes caracterizado como poeta da “cor dolorosa”.

ABSTRACT: The aim of this work is to situate the poetry of Author, a São-Toméan poet, in the context of literatures produced in Portugal and Europe at the end of the 19th century, as well as to analyze the socio-cultural and affective conditions in the space of enunciation of the author. As a theoretical basis, Eça de Queiroz's reflections on Europe and the image of the African man at the time are a key to the analysis of the work of the island poet, often characterized as the poet of “painful color”.

¹ Doutoranda, UFRJ, desenvolve a pesquisa “A poética de Conceição Lima: reescrita de identidades ou a Casa a desvendar”

PALAVRAS-CHAVE: Caetano da Costa Alegre; Eça de Queiroz; Literatura Portuguesa; Interdição afetiva e social; Poesia são-tomense.

KEYWORDS: Caetano da Costa Alegre; Eça de Queiroz; Portuguese literature; Affective and social interdiction; São-thomean poetry.

1. CAETANO DA COSTA ALEGRE E SEU TEMPO

*“Este fim de século é um fim de mundo”
(Eça de Queiroz)*

 Em sua *História da Literatura Portuguesa* (1996), António José Saraiva afirma ser a época romântica um todo que engloba diversas manifestações a que outros autores conferem estatuto diferenciado. Saraiva percebe no Romantismo, por certo, a grande ruptura com a época clássica, pela ascensão da individualidade, como consequência, da expressão das emoções, e daquilo que a marcaria, a *originalidade*, fosse ela autoral ou marca de um povo.

Dessa forma, as manifestações parnasianas, simbolistas e as que a maioria dos estudiosos cunha como “Escola Realista” estariam ao abrigo do grande conceito romântico, que merecerá diferenciação com o advento dos movimentos modernistas, reinterpretando, enfim, os princípios da grande escola de ruptura com o Clássico.

Eça de Queiroz afirma, em seu ensaio “Positivismo e Idealismo”, acerca do final do século XIX que

Em literatura, estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido em documentos, finhou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria) e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista, de ressurreição arqueológica (e pré-histórica!) e até de capa e espada, como maravilhosos embróglis, como nos robustos tempos de D'Artagnan. (s/d: 1496)

Tal contextualização histórico-literária vem ao encontro de uma proposta à apreciação da obra de Caetano da Costa Alegre (1860-1894), o primeiro escritor nascido em São Tomé e Príncipe com presença efetiva nas letras europeias. Designado “romântico tardio” ou ultrarromântico por críticos das literaturas africanas de expressão portuguesa, Costa Alegre define-se, mais provavelmente, pelo anseio de integração social e cultural, por meio da arte, advindo da consciência da segregação racial que um emigrado sentiria no final do século XIX.

Para fins de contextualização e caracterização da obra de Costa Alegre, pode-se observar que nele convergem traços do romantismo byroniano – tanto pela referência ao fúnebre como pelos cantares de um *spleen* reduzido à não-realização amorosa –, do materialismo presente na obra de Antero de Quental, do apelo baudelairiano ao mórbido mesclado a um certo viés naturalista – talvez pela sua relação com a medicina². Convergem, ademais, em suas letras, um diálogo com o cânone literário romântico da época, sua posição de homem

² Caetano da Costa Alegre mudou-se para Lisboa em 1882, onde ingressou em um curso de Medicina, porém não o concluiu, pois morreu em 1890.

negro, de margem, numa sociedade colonial, imperialista, e a tentativa de, por meio da linguagem poética, elaborar seus afetos tanto no que concerne ao plano pessoal, quanto no que diz respeito à relação com a própria cor. Há, pois, uma tentativa de reinterpretação da felicidade, tendo a linguagem literária como chão, suporte.

Afinal, é o Romantismo, mesmo após o seu suposto final, que perpassa as grandes obras brasileiras e portuguesas à época de Costa Alegre, que, assim como os grandes autores ditos realistas e simbolistas, segue o caminho aberto por aquela escola.

Tal influxo romântico em Costa Alegre, aliás, pode ser notado inclusive por fontes brasileiras, como Castro Alves (1847-1871), o “Poeta dos escravos”, que logrou reconhecimento e êxito – até hoje – nas culturas de língua portuguesa. Tome-se como exemplo “O sonho dantesco”, dedicado “À Ex.ma Sra. D. Cacilda Eirado Martins”, uma brasileira, poema em que Costa Alegre cita um verso do “Navio negreiro”, construindo cenário de alta sensibilidade, ao por em contraponto o distanciamento social da dama burguesa, portuguesa, que lê um texto de crítica e denúncia social, sem, no entanto, compreendê-lo:

(...) Que estranha criancice! que loucura!
Como podia aquela mente pura
Compreender o sonho gigantesco?!

Contudo pensativa ela cismava,
Imaginar o sonho procurava,
Dizendo sempre: “Era um sonho dantesco”!...

(idem, 2012: 9)

Ainda acerca dos influxos das escolas literárias de referência no séc. XIX em Costa Alegre, pode-se observar um sutil diálogo com a escola árcade, notadamente em certas idealizações platônicas do amor. Nele, o tópico do interdito amoroso, ou sua irrealização, é construído por meio da utilização de recursos antitéticos ou paradoxais, caros à escola árcade limítrofe às tardias manifestações barrocas.

2. A (IM)POSSIBILIDADE DO RISO

“Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. O único homem sobre a Terra que ainda solta a feliz risada é o negro, na África. Quanto mais uma sociedade é culta, mais sua face é triste. (...)”
(Eça de Queiroz, grifo meu)

A temática do amor platônico parece em Costa Alegre uma base ou estratégia literária para explicar ou explorar um determinado estado de espírito: a tentativa de elaborar suas emoções num espaço de interdição “racial”, logo, social. Nele incide o interdito ao pleno gozo das aspirações amorosas, talvez mais pela falta de correspondência do que pela interdição decorrente da cor da pele, como sugeriram os autores dos textos da época, que anunciaram a morte do escritor em 1890, e por críticos que, até os dias de hoje, o consagraram como o poeta da “cor dolorosa”. Na introdução à *Breve história da felicidade na expressão contemporânea*, Ronaldo Lima Lins questiona-se,

Mas como recuperar no cotidiano, no miserável espaço em que nossas esperanças se banalizam, em que nos contemos para não avançar, o conteúdo de nossa interioridade muitas vezes dilacerada? Como recuperar nesse território por definição escorregadio e mistificador, no qual as lágrimas sugerem fraqueza ou perturbação emocional, as pistas que os indícios oferecem? O burburinho efervescente que nos cerca, indiscernível em seu gigantismo, retirado de seu timbre anônimo, sussurra nas frases ou palavras como um monólogo interior que, na esfera literária, os escritores decifram (...) (LINS, 1994: 14)

Posso afirmar que Costa Alegre decifra este monólogo interior em vários momentos de sua poética, de que destaco um poema, dedicado a Antero de Quental, em que o eu lírico é chamado a abrir os olhos da Razão para ver “o Deus por ele imaginado”, Deus este que pode ser a representação de uma esperança, de um olhar constante para seu interior, ou, simplesmente, o desejo da imanência.

No prefácio à edição dos *Versos* de 1994, da Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, Francisco Soares empreende exaustivo estudo da obra de Costa Alegre. O estudioso procura, entre outras análises de cunho formal, *desestigmatizar* a imagem que Cruz Magalhães, autor de “Saudade”, texto datado de 1890, constrói, em elogio póstumo, ao amigo e poeta. O mérito de Cruz Magalhães, sem dúvida, foi ter reunido, em 1916, toda a obra do escritor. Ele deixa marcada, todavia, a ideia de que Costa Alegre era um jovem infeliz e retraído, por conta da “suprema injustiça de ser negro”.

Embora Cruz Magalhães sugerisse que “ser negro” era incompatível com o “Bem e [a] Justiça” – por que Costa Ale-

gre ansiaria de forma “irresistível” –, o trabalho linguístico do poeta não confirma tal antítese. Ainda assim, os temas de sua poesia podem acender uma discussão acerca da dicotomia negro *versus* branco, perpassada por um sentimento resultante das discriminações sofridas pelo poeta, que não redundam, contudo, num calar-se ou inferiorizar-se pelo fato de o poeta ser um homem negro.

Aludindo à epígrafe de Eça de Queiroz nesta seção, que retomo,

Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. O único homem sobre a Terra que ainda solta a feliz risada é o negro, na África. Quanto mais uma sociedade é culta, mais sua face é triste.

é importante ressaltar a visão que o escritor português parecia ter da África: não menos exótica que sorridente, tão elementar quanto ligada aos valores de sua época, marcada pelo imperialismo. Só estando na África é possível sorrir primitivamente. Ao contrastar a sociedade culta – triste e a África – alegre, feliz, Eça traça o perfil ideológico que se fazia do continente à sua época. “Os homens de ação e pensamento, hoje, estão implacavelmente, voltados à melancolia.” (QUEIROZ, s/d: 1479).

Assim, pode-se ler, cuidadosamente, o ensaio de Eça de Queiroz, “A decadência do riso” (1891), e concluir que, porque está na Europa e deseja ser parte de uma pequena burguesia intelectual e financeira, Costa Alegre passa a *pensar* acer-

ca das “tantas complicações da existência social que a ação, por meio do esforço que reclama, se tornou uma dor grande.” (*idem, ibidem*).

É, pois, tênue o fio que separa as afirmações de Eça, provavelmente frutos de uma visão de época embaçada pelo colonialismo, da “verdade” histórica e social que elas guardam acerca daquilo que o Ocidente pensava sobre o africano em geral, vivendo *na África*: a criação mental de um continente marcado pelo exotismo, onde os homens, se soltam “a feliz risada primitiva”, estão em contraposição ao homem que vive em uma sociedade culta que, logo, pensa. Eis que Costa Alegre desloca-se do lugar paradisíaco e feliz para a metrópole colonial: o riso teria dado lugar à melancolia devido ao desenraizamento de sua terra?; Ou as opressões sociais, econômicas e raciais fizeram do poeta um homem “de pensamento” triste?; Como se colocar a delicada questão diante da obra – curta e, aparentemente, inacabada – do poeta são-tomense?

Não é apenas o fato de ser negro ou de, no Ocidente, ter-se lugar para o pensamento, como afirma Eça, que se tece a melancólica e irônica obra de Costa Alegre, mas, muito mais evidente, o fato de locomover-se num ambiente que desprezava o lastro social e afetivo em que se constroem os Versos. A falta do devido reconhecimento pleno ao cidadão e ao poeta – ainda que iniciante nas artes das letras – o marca com a infeliz designação do “homem negro de alma branca”. Sabe-se que a flexibilidade não é característica de uma metrópole colonial, o que me faz aludir ao que afirma Lins (1993): não é possível, em uma sociedade em que prevalece a rigidez em contraposição à flexibilidade,

que o “outro” seja plenamente (re)conhecido, mas sim, o que se tem é a negação da alteridade. Entretanto, os Versos não corroboram a imagem do negro injustiçado, que tanto marcam – exageradamente – Costa Alegre como “o poeta da cor dolorosa”. Trata-se aqui, muito mais, de algo que se liga ao sentimento de um homem “exilado”, que viveu, ao contrário de Francisco José Tenreiro³, a maior parte de seus anos (de 1864 a 1883) em São Tomé – o que o fez sentir ainda mais estrangeiro ou estranho na metrópole colonial que não o acolhe, decerto, como um cidadão comum.

A vivência em São Tomé e a referência afetiva que Costa Alegre guardava das relações sociais são, em Lisboa, conjugadas ao preconceito racial, motivos óbvios e fortes para sua desilusão. Não se pode, todavia, interpretar superficialmente sua poesia reduzindo-a a sua dor pessoal, pois em sua arte de poeta iniciante se plasma algo maior: o sentimento de não-pertencimento e de interdição aos prazeres de um jovem de sua época. Isso o marca como um poeta ainda próximo aos valores que herdou de sua terra e os transplantou consigo para a Lisboa do final do século XIX. A poesia desse exilado é, portanto, essencial para a compreensão histórica da arte e da cultura de São Tomé e Príncipe. Segundo Lins, o que se pode aplicar à leitura da poesia de Costa Alegre:

(...) A valorização do subjetivismo, uma das marcas da modernidade, ocorreu em consequência de uma

³ Nascido em São Tomé e Príncipe em 1921. Tenreiro foi levado para Lisboa com dois anos de idade e lá morreu, em 1961. Poeta e geógrafo, Tenreiro é autor do livro de poemas *Ilha de nome santo*, publicado em 1942, considerada a primeira obra de caráter negritudinista escrita em língua portuguesa.

angústia proveniente de fora, isto é, de nossa incapacidade em nos realizar dentro das condições objetivas... (LINS, 1993: 35)

Jovem em um ambiente de cultura artística pulsante é provável que Costa Alegre tenha embasado tal sentimento de exílio sobre as manifestações poéticas movediças e convergentes no Portugal dos fins do século XIX, em que vicejava ainda o que muitos críticos chamam de romantismo egótico, em que antíteses como amor *versus* morte, dúvida *versus* ironia, entusiasmo *versus* tédio são bastante cultivadas. Muitas vezes, Alfredo Bosi bem sintetizou como “auto-ironia masoquista” – nítida, por exemplo, na ousadia de versos como os de “Eu e os passeantes”.

Passa uma inglesa,
E logo acode,
Toda surpresa:
What a black, my God!

Se é espanhola,
A que me viu,
Diz como rola:
Que alto, Dios mio!

E, se é francesa:
Ó quel beau nègre!
Rindo pra mim.

Se é portuguesa,
Ó Costa Alegre!
Tens um atchim!.

(COSTAALEGRE, 2012: 20)

Em tal poema, o sujeito poético, ciente de sua condição de negro e colonizado, coloca em contraste a reação de mulheres inglesas, francesas ou espanholas diante do homem africano – que o saúdam de maneira galanteadora (“*What black my God!!!(...)* *Que alto, Dios mio!!!(...)* *Ó quel beau nègre!*”) - e a da portuguesa - que é a expressão de um mundo que o rejeita (“Ó Costa Alegre/Tens um *atchim!*”).

A repulsa – vazada em auto-ironia ousada para os moldes românticos –, representada pelo “atchim”, sintetiza a situação sociocultural adversa vivida pelo poeta, ao mesmo tempo em que critica a mentalidade vigente à época, colonial e racista.

Em contraste à tão sublinhada “cor dolorosa”, a consciência do próprio valor, beleza física e humanidade – marcada pelas falas das mulheres francesa, inglesa e espanhola – não expõe uma dor, como por muito tempo sugerida e endossada pelos primeiros estudos sobre sua obra, que ainda fazem eco. Ao contrário, o sujeito poético, ressaltando a beleza do negro e a admiração das damas desprovidas do preconceito, personificado na mulher portuguesa, expõe e critica – com o pretexto e artifício artístico do microcosmo feminino – o desprezo, da maior parte da sociedade portuguesa da época, aos negros.

Os poemas em que Costa Alegre trabalha com a dicotomia das cores negra e branca, num tom angustiado, exprime,

no mais das vezes, a dor de não ser amado, o que faz nascer a antítese “cor negra – luto e pena/raça branca – cheia de graça”, como se pode observar no poema, cujo título, *de per si*, coloca-nos em dúvida ou em confronto com as agruras sociais por que passava o poeta.

A minha cor é negra
Indica luto e pena;
É luz, que nos alegra,
A tua cor morena.
É negra a minha raça,
A tua raça é branca,
Tu és cheia de graça,
Tens a alegria franca,
Que brota a flux do peito
Das cândidas crianças (...)

(*idem*, 2012: 31)

Trata-se de um poema de amor, um amor não correspondido, e, por isso, o sujeito poético, usando o artifício ou a estratégia da cor/raça, diz-se sucumbido, sem esperança. Seu “olhar atesta/que é triste o (seu) sonhar”; a luz divina que o ilumina pode ser a manhã, a que o sujeito poético irmana à noite, fazendo a síntese entre as cores negra e branca, do que se pode deduzir que se desfaz, também, o paradoxo de que se constituem tais cores. “Serás tu minha irmã?!...”

Finalmente, interessante e inquietante é a leitura d'Os *Maias*. Faz-se necessário observar a representação peculiar e particular que se faz do homem são-tomense na fala de uma das personagens melhores construídas por Eça de Queiroz, João da Ega:

Ega esfregava as mãos. Sim, mas precioso! Porque essa simples forma de botas explicava todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o seu feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas, sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura. O figurino da bota que veio de fora era levemente estreito na ponta – imediatamente o janota estica-o, aguça-o, até ao bico de alfinete. Por seu lado, o escritor lê uma página de Goncourt ou de Verlaine, em estilo preciso e cinzelado – imediatamente retorce, emaranha, desengonça a sua pobre frase, até descambar no delirante e burlesco. (...) E por aí adiante assim, em todas as classes e profissões, desde o orador até ao fotógrafo, desde o jurisconsulto até ao sportsman... É o que sucede com os pretos já corrompidos de São Tomé, que veem os europeus de lunetas – e imaginam que nisso consiste ser civilizado e ser branco. Que fazem então? Na sua sofreguidão de progresso e de brancu-

ra, acavalam no nariz três ou quatro lunetas, claras, fumadas, até de cor. E assim andam pela cidade, de tanga, de nariz no ar, aos tropeções, no desesperado e angustioso esforço de se equilibrarem todos estes vidros – para serem imensamente civilizados e imensamente brancos... (QUEIROZ, 2015, p. 398)

O poeta, que sai de sua terra natal, tenta se inserir nessa sociedade, caracterizada, na fala de Eça, como um Portugal sem originalidade, sem força e sem caráter para criar um feitiço próprio. A crítica – no subtexto – de Eça à visão do homem de São Tomé é uma das chaves para a compreensão do *ânimo* de Costa Alegre vivendo em tal Portugal, corrompido, como os pretos de seu país. E consciente desse modo de pensar da metrópole.

3. EM MODO DE CONCLUSÃO:

Entendidas as circunstâncias biográficas, sociais e artísticas de Costa Alegre, pode-se considerá-lo o primeiro poeta são-tomense que, tendo vivenciado sua terra natal, concebeu em sua arte os valores cultivados em seu local de origem, em forte contraste, ou mesmo oposição, aos vivenciados em des-territorialização. Não se quer lançar aqui, em absoluto, uma proposta fundacional ou de literatura marcada por uma essência nacional, mas assinalar a importância de Costa Alegre na literatura dos nascidos em São Tomé e Príncipe, como o será igualmente Marcelo da Veiga, os quais sentiram o choque de culturas por vivência direta dos ambientes são-tomense e português. Também não se pretende aqui entender que o autor,

pela simples razão de nascer em São Tomé e Príncipe, seria o precursor, em um protossistema literário nacional – que ainda hoje espera por se delinear com traços mais nítidos.

Claude Lévi-Strauss, em seu clássico *Raça e história*, afirma que:

(...) Preso entre a dupla tentação de condenar experiências que o chocam afetivamente e de negar as diferenças que ele não compreende intelectualmente, o homem moderno entregou-se a toda espécie de especulações filosóficas e sociológicas para estabelecer vãos compromissos entre pólos contraditórios, e para perceber a diversidade das culturas, procurando suprimir nesta o que ela contém para ele de escandaloso e de chocante. (LEVY-STRAUSS, 2012: 20)

Com base em tal afirmação, entende-se a limitação de Cruz Magalhães ao se chocar/encontrar com Costa Alegre num país “branco” e de mentalidade colonial: é, para o prefaciador, incompreensível um jovem com alto pendor artístico em se tratando de um homem de “raça” que difere dos padrões que ele conhece e aceita.

É também preciso reconhecer, sem correr o risco de “injustiçar” o amigo de Costa Alegre que, se não fosse a sua sincera dedicação, não se poderia, hoje, no segundo decênio do século XXI, apontar o poeta dos *Versos* como o primeiro escritor de São Tomé e Príncipe, que verdadeiramente viveu, sentiu e experienciou a sua terra natal.

E não se pode olvidar o óbvio: a importância de desvincular da imagem do poeta, que era uma “fina flor do Bem”, a dor

amarga da “brutalidade descarável de sorte para ele”, fazendo-o nascer negro com alma tão branca – que deveria ser a alma de Poeta, como afirma Cruz Magalhães. O que é necessário observar, efetivamente, é um autor, mais uma vez, de forte pendor poético – interrompido pela morte precoce –, que explorou o preconceito europeu da sua época e o transformou em versos, usando as suas emoções, seus afetos e suas sensações como matéria poética – diversas vezes impregnados de fina ironia – a sua indignação, inaugurando uma poética do homem negro, ficando, dessa forma, conhecido, em Lisboa, como o poeta de São Tomé.

Caetano da Costa Alegre, tantas vezes obliterado no seu solo pátrio por Francisco José Tenreiro (que seja a ele dado o lugar devido, claro), *viveu* em São Tomé e Príncipe, mais precisamente na ilha de São Tomé. Viveu lá até seus 19 anos e foi estudar na metrópole, nos finais do século retrasado. De-frontou-se e confrontou-se com uma sociedade branca, racista, de mentalidade opressora. Sentiu, no entanto, a poesia correr em suas veias e encontrou nela uma via de liberdade de expressão. Foi um homem negro, que trabalhou com as palavras a *antítese frisante* de que nós todos, seres humanos, ora somos compostos. Não rejeitou a sua cor ou a sua nacionalidade; exaltou a beleza da mulher negra, sentiu as tristezas próprias de um jovem rejeitado pelas mulheres da metrópole, versou as suas sensações e emoções em terra estrangeira, enveredou-se pelo naturalismo – influenciado, talvez, pela sua relação com a medicina – desvelou o homem, idealizou o amor romântico, tratou das questões da cores negra e branca como material artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA ALEGRE, Caetano da. *Versos*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

_____. *Versos*. São Tomé, Embaixada do Brasil em São e Príncipe e Ministério das Relações exteriores, 2012.

LEVY-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. 11ed. Lisboa, Editorial Presença. 2012.

LINS, Ronaldo Lima. *Nossa amiga feroz. Breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 29 ed. São Paulo, Cultrix, 2012.

QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Éditions e-Books France. www.dominiopublico.org, 2015.

_____. “Positivismo e Idealismo”. *Obras completas*. Porto, Lello e Irmão. Vol. II., s/d.

_____. “A decadência do riso”. *Obras completas*. Porto, Lello e Irmão. Vol. II, s/d.

TENREIRO, Francisco José. *Obra poética*. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1994.

Submissão: 30/02/2017

Aceite: 02/10/2017



**POESIAS, CONTOS E
OUTRAS PROSAS**

TRÊS SONETOS DE PÓ E ÁGUA

THREE SONNETS OF POWDER AND WATER

*Diana Menasche*¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137343

mas a gente precisa plantar nesta terra
mesmo que seja difícil, e que pareça
praticamente impossível; na colheita
virá benção, motivo eterno de festa

a fruta ou flor aberta ao sol atesta
suor derramado na testa imperfeita
dos trabalhadores sonhando... cresça, cresça,
semente, como bebê que nasce e berra!

arado, força, fé, terreno escarpado
determinação e paciência ilógicas
frente ao pó silencioso, em segredo

guardando o mistério da vida, por medo
de falar palavras doces em rimas ricas
amadas, porém perdidas em vento rápido

¹ Escritora, mestre em Letras Hispânicas pela University of Massachusetts, Amherst

inspiração fazendo jorrar mel das rochas
amor fazendo brotar casas nas encostas
vontade de viver e ajudar a vida
existente a florescer em esplendor

bondade fazendo nascer ouro das conchas
sonhos fazendo cidades surgirem prontas
determinação de criar tudo que ainda
pede por espaço, sem sombra de rancor

casas feitas de mel, cidades feitas d'ouro
sonhos feitos da inspiração infinita
cuja origem brilha além do além

o quebra-cabeça do carnaval obscuro
formado por ideias sem destino, meta,
ou futuro ganhará sentido também

queimadas... o mundo parece se perder
em fogo se alastrando feito vermelho
em pincel de um grande mestre da pintura
mas isso não é arte! isso é dor física

dor nos olhos catástrofe não querem ver
de perto ou longe este fogo espelho
de desespero n'alma, dor muda, obscura
mas isso não é poesia! é dor física

nas cartilagens... como reagir, mover?
os músculos? nos nervos... impressos conselhos
pesadelos da outra queimada... procura

noite adentro pela amada, saber
talvez jamais reencontrá-la... nos joelhos
dores... esperam que o futuro traga cura

Submissão: 23/08/2017

Aceite: 03/09/2017

SOBRE SAUDADES E OUTRAS COISAS

ABOUT MISSING AND OTHER THINGS

Francisco Neto Pereira Pinto

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137545

O voo da borboleta
Belo indiferente ao vento
O que dói é aqui dentro

Ana foi viajar novamente Ana viaja a gosto para a lua ver o mar cuidar dos animais em extinção na África dos refugiados vindos do Oriente Médio em busca da paz mundial das borboletas amarelas que em felicidade azul perambulam de ipê em ipê na nossa rua interiorana dourada do sol matinal do agosto tocantinense Rua das nossas caminhadas à tarde quando o sol se despede já cansado e meio sonolento e então te dou a mão ou te laço pela cintura e você me devolve vaidosa e feliz um sorriso de manhãs de primaveras coloridas de flores-ipê brancos lilases e amarelos e então entendo sempre de um jeito novo inesperado que nossa caminhada é mesmo juntos pelo caminho do horizonte que ainda não sei aonde nos levará ou por que nome chamar Ana tem um jeito de andar que me balança a vida que me põe dependente caidinho sempre Sozinho depois de muito trabalhar esquecendo lembrando-a tomo vinho e ouço em volume alto Yellow Ledbetter de Peal Jam As borboletas estão lá fora desconhecem-me não sabem de minha saudade não me acodem Borboletas dão de ombro

não sofrem de saudade só querem mesmo é ser borboletas lindas de todas as cores e mais lindas ainda as amarelas São também amarelos os últimos raios fúlgidos do sol preguiçoso que vai descansar bem longe de nosso jardim e de nossa rosa do deserto testemunha de quando dissemos sim tendo o sol por demais invejo vendo tudo lá de cima Agora a noite cai toda aqui dentro desta taça que tomo em goles rápidos para afugentar os pensamentos e o temor sem nome de você longe de mim Vou de pensamento turvo dormir

Borboletas que lindas que são assim
Lindo é o tudo
Ana quando você me sorrir

Submissão: 31/08/2017

Aceite: 07/09/2017

