Trânsitos e fronteiras literárias:

GÊNERO

Organizadoras

Gracielle Marques
Livia Reis
Veronica Prudente Costa

EDITORA UFRR

edições makunaima

edições makunaima | EdUFRR

Revisão e diagramação
Casa Doze Projetos e Edições

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA – UFRR
REITOR
José Geraldo Ticianeli
VICE-REITOR
Silvestre Lopes da Nóbrega

EDITORA DA UFRR
Diretor da EdUFRR
Fábio Almeida de Carvalho
20-39472 CDD-809

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

T772 Trânsitos e fronteiras literárias [livro eletrônico]: gênero / Organizadoras Gracielle Marques, Livia Reis, Veronica Prudente Costa. – Boa Vista, RR : Editora da Universidade Federal de Roraima ; Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2023.
273 p. – (Trânsitos e Fronteiras Literárias; v. 4)

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-87250-33-5

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Teoria literária. 3. Ensaios brasileiros. I. Marques, Gracielle. II. Reis, Livia. III. Costa, Veronica Prudente.

CDD 809

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CAPES PROCAD AMAZÔNIA

CAPES

Livro, financiado parcialmente com os recursos do PROCAD-AM/CAPES

Trânsitos e fronteiras literárias: GÊNERO

ORGANIZADORAS
Gracielle Marques
Livia Reis
Veronica Prudente Costa

Boa Vista | Rio de Janeiro

2023

EDITORA UFRR

edições makunaima

Conselho editorial

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

APRESENTAÇÃO 5

ESCRITAS DE MULHERES SUBALTERNAS NA AMÉRICA LATINA 10
Livia Reis

FRANÇOISE EGA: cartas a Carolina 24
Eurídice Figueiredo

NAÇÃO E GÊNERO: alguns apontamentos 40
Mário César Lugarinho

O QUE QUER A POESIA QUEER DE EMILY DICKINSON? 57
Adalberto Müller
Baruc Martins

MATERNIDADE E DESIGUALDADE DE GÊNERO NO ROMANCE *AS ALEGRIAS DA MATERNIDADE, DE BUCHI EMECHETA* 75
Martha Julia Martins

RITOS DE PASSAGEM: como veias abertas na terra do feminino 94
Inocência Mata

CORPOS E PALAVRAS EM "CHACO", DE LILIANA COLANZI 106
Gracielle Marques

ALEGORIAS DA VIOLÊNCIA: as Máscaras do poder em "Teu segredo: os nomes", de Maria Lúcia Medeiros 128
Nicia Petreceli Zucolo

O GÊNERO FEMININO NA POÉTICA DE VIOLETA BRANCA 144
Elcione Sousa da Silva Cordeiro
Veronica Prudente Costa
Cátia Monteiro Wankler

CANTORAS LÍRICAS EM TRÂNSITO NA AMAZÔNIA OITOCENTISTA 167
Luciane Viana Barros Páscoa

A DUPLA SUBALTERNIDADE DE MULHERES/ IMIGRANTES: Uma leitura de *A Chave de casa*, de Tatiana Salem Levy e Amrik, de Ana Miranda 188
Lorena de Carvalho Penalva
Liozina Kauana de Carvalho Penalva

"O VALOR ERÓTICO DO TEXTO" DE MARIA TERESA HORTA — "O ILIMITAR DUM CORPO QUE EM PALAVRAS SE MOVE" 207
Ângela Beatriz de Carvalho Faria

MARIA QUITÉRIA / SOLDADO MEDEIROS NO SÉCULO XXI: o romance, a biografia e a literatura infanto-juvenil 227
Helder Thiago Maia

UMA FICÇÃO FEITA EM VERSOS: Ana Luísa Amaral, uma releitura do cânone ocidental e sua reterritorialização 245
Camila do Valle

ÍNDICE REMISSIVO 263

SOBRE OS (as) AUTORES (AS) 267

Apresentação

A mulher adúltera
A mulher adúltera
O que escreveu na areia?,
ainda hoje se pergunta,
e são várias as vozes
dos que depois vieram,
legislando,
como os que estão aí,
calçados e erguidos
acima do degrau
Conseguiriam ler o que dizia a areia,
os que ali estavam?,
Soube-o ela?, as suas mãos cruzadas
sobre o ventre, a cabeça inclinada
gentilmente
Ou souberam-no as pedras
que se vêem ainda pelo chão?,
aos pés dos fariseus
e dos escribas
as pedras, que não morrem,
mas possuem o poder de
matar
mulheres
ainda hoje

Ana Luísa Amaral
in Ágora (Assírio & Alvim, 2019)

Em homenagem à memória da poeta Ana Luísa Amaral, que neste 5 de agosto de 2022 nos deixou aos 66 anos, iniciamos esta apresentação com o poema "A Mulher adúltera" que nos remete ao "ser mulher" e a todas as formas de violência contra as mulheres. Segundo dados apresentados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública,

> "Os números de registros de crimes contra meninas e mulheres aqui apresentados visibilizam o quadro de violência vivenciado por elas durante a pandemia. Apenas entre março de 2020, mês que marca o início da pandemia de covid-19 no país, e dezembro de 2021, último mês com dados disponíveis, foram 2.451 feminicídios e 100.398 casos de estupro e estupro de vulnerável de vítimas do gênero feminino. " [1]

Ana Luísa Amaral nos deixou um legado de luta, seja como professora universitária, como ativista dedicada às causas da igualdade e da solidariedade social e como grande poeta. Inspiradas nessa homenagem e na luta que as mulheres ainda precisam empreender em prol da igualdade de gênero, as organizadoras desta obra apresentam aqui uma coletânea de textos sobre o feminino.

Trânsitos e fronteiras literárias: gênero é um dos volumes que compõe a coleção Trânsitos e fronteiras literárias, iniciada em 2020, e tem como objetivo realçar o diálogo e a pluralidade de relações, temas e perspectivas que os Estudos de Gênero oferecem na atualidade. Os textos reunidos nesta obra são frutos da parceria entre os seguintes Programas de Pós-graduação: Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura/ Universidade Federal Fluminense (UFF); Programa de Pós-graduação em Letras/Universidade Federal de Roraima (UFRR) e Programa de Pós-graduação em Estudos Literários /Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

O livro apresenta uma mostra valiosa de parte dos estudos desenvolvidos pelos pesquisadores dos Programas aludidos, além de incluir a contribuição de diferentes pesquisadores de universidades do Brasil e do exterior sobre o tema. É importante ressaltar que a parceria entre os programas de Pós-Graduação citados é fruto do Edital PROCAD Amazônia- Capes, que financia esta obra.

---

1 https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf

O desafio encarado por esta obra é o de refletir sobre as construções simbólicas e relações de poder colocadas no âmbito das relações sociais do gênero a partir de expressões artístico-culturais e políticas que suscitam a crítica aos projetos de gênero impostos por diferentes discursos hegemônicos. Para tanto, a proposta de organização é uma frente ampla de perspectivas plurais, capazes de nos permitir lançar olhares ao passado, ao presente e ao futuro, para que se possa rever a configuração de certos constructos discursivos e a emergência de outros novos. Dessa forma, os escritos presentes neste livro provocam o debate e nos colocam dentro de um campo mais vasto da cultura, incidindo sobre questões desafiadoras trazidas ao campo literário por parcelas subalternizadas, com enfoque para a necessária articulação do gênero à classe e à raça, a qual amplia e sugere novos sentidos para a discussão.

As organizadoras

Gracielle Marques (UNIR)
Livia Reis (UFF)
Veronica Prudente Costa (UFRR)

Escritas de mulheres subalternas na América Latina

Livia Reis

No início dos anos 2000, em uma publicação da FALE, Faculdade de Letras da UFMG, dentro da Coleção Mulher e Literatura, intitulada **Gênero e representação em literaturas de línguas românicas**, organizada pelos colegas Constância Lima Duarte, Graciela Ravetti e Marcos Antônio Alexandre, publiquei um ensaio intitulado **Testemunhos femininos, permanência e tradição**, no qual me propunha a ler o texto de Carolina Maria de Jesus, **Quarto de despejo**, dentro da chave de testemunhos de mulheres subalternas, gênero bastante praticado na América Hispânica e, naquela época, pouco difundido na literatura brasileira, sobretudo na escrita de mulheres.

Naquele momento, percebi que o livro de Carolina, desde seu lançamento provocou inúmeros debates e controvérsias na crítica especializada e no público leitor, principalmente no que se refere ao gênero, à autoria e à mediação, temas caros aos estudos de literatura de testemunho. Nesse ensaio, eu colocava que **Quarto de despejo** poderia ser lido como uma obra de testemunho de mulher negra e subalterna, entendendo que, à época em que foi escrito, nem estudos subalternos nem a literatura de testemunho, enquanto um gênero, tinham surgido no panorama dos estudos literários.

Quarenta anos depois de seu lançamento, no fim dos anos 90, o livro que projetou Carolina aos olhos do público e da crítica já havia vivido o seu *boom*. Carolina já havia morrido, seus outros

livros já tinham sido publicados, sem o mesmo êxito do primeiro, e **Quarto de despejo**, apesar da exitosa carreira internacional, vivia esquecido, tanto do público quanto da crítica.

Hoje, sessenta anos após sua publicação, Carolina e sua obra estão vivendo um novo *boom*, não somente pela divulgação em jornais e revistas, mas, sobretudo, pela crítica acadêmica, que volta a ler a obra com atenção. Podemos pensar em muitas razões que levaram e sustentam esse novo florescer da obra de Carolina Maria de Jesus. A publicação de novas edições das obras completas, pela editora Companhia das Letras, com certeza agrega um novo impacto à obra de Carolina. Também devemos atribuir os novos olhares a partir de uma perspectiva crítica nascida pela difusão do pensamento decolonial, pela nova onda dos estudos feministas, muito mais inclusivos, e pelo recente impacto que vêm ganhando as correntes de pensamento dedicadas aos estudos da produção de escritores/as negros/as, indígenas e de vozes periféricas, tradicionalmente silenciadas. Essas razões, se não explicam, pelo menos ajudam a entender o que está acontecendo com o relançamento da obra de Carolina de Jesus. Não se pode negar que, além do interesse da crítica, estamos diante de um novo *boom* midiático em torno da pessoa e da obra de Carolina.

Apenas no mês de agosto de 2021, Carolina e sua obra foram motivo de pelo menos duas resenhas no jornal O Globo, várias na Folha de São Paulo, uma grande reportagem na Revista Marie Claire, além de inúmeros textos críticos publicados em blogs e sites na internet, como o do Grupo Geledés, ligado à produção literária de mulheres negras. Nas redes, a cada dia encontramos textos, resenhas e artigos com diferentes olhares em relação à escritora e sua obra, sobretudo depois do dia 18 de setembro, quando o Instituto Moreira Salles de São Paulo inaugurou uma grande exposição dedicada à vida e à obra de Carolina Maria de Jesus, tornando sua presença ainda mais frequente na mídia nacional.

Parte desse novo interesse deve-se à reedição, pela Companhia das Letras, da obra posterior à **Quarto de despejo: Casa de Alvenaria**. Razão de debates por parte da crítica especializada, o texto foi publicado na escrita e na grafia original da criadora, sem as revisões e adaptações feitas pelo editor de **Quarto de despejo**, motivo de grandes críticas desde a época da publicação. A mesma editora, com a curadoria de um grupo de intelectuais mulheres negras, liderado pela escritora Conceição Evaristo e pela única filha viva de Carolina, Vera Eunice de Jesus, prepara a edição integral de suas obras, **Cadernos de Carolina**.

"Ah, e como você escreve verdadeiro, Carolina", (apud EVARISTO, 2021) comentou Clarice Lispector, ainda nos anos 60, quando tomou conhecimento da primeira obra – a mesma através da qual a escritora se tornou um fenômeno literário. Preta, pobre, favelada, com pouca escolaridade, o que aconteceu para que essa escritora pudesse capturar os corações e mentes da intelectualidade leitora da época e seguir capturando ainda hoje, com sua escrita original e fenômeno midiático, para além do literário?

O passar do tempo e os avanços dos estudos sobre essa obra incomum mostram que Carolina detinha o domínio do conceito de escrita e um projeto literário, apesar de sua pouca escolaridade. Parece claro que, mais do que um acidente de percurso, o encontro do jornalista Audálio Dantas com a catadora de papel, na favela do Canindé, em São Paulo, nos anos 60 – que provocou a publicação de **Quarto de despejo** e lançou Carolina ao mundo – foi muito mais do que um golpe de sorte.

O principal debate que temos acompanhado em torno da nova publicação de **Casa de alvenaria** gira em torno de uma discussão que já estava presente quando da publicação de **Quarto de despejo**, em 1960. Trata-se da presença de mediador, com o objetivo de tornar mais legível, ao grande público, a obra de uma escritora que cursou apenas até o segundo ano primário. O lançamento do

segundo livro trouxe de volta novas leituras e abordagens críticas sobre o papel da mediação feita por Audálio Dantas na primeira obra, em oposição ao respeito à escrita original de Carolina, na nova edição de **Casa de alvenaria**.

Em **Quarto de despejo**, a escrita despojada e dura de Carolina dava testemunho, em forma de diário, do dia a dia da mulher pobre em sua luta diária para conseguir matar sua fome e de seus filhos, catando e vendendo papel e sucata. A fome em Carolina é real, não é imaginária, mas é também metafórica. A personagem tinha carências que iam além da fome de comida, como relata Conceição Evaristo, a coordenadora do grupo de curadoras da nova coleção.

> Tratava de uma fome mais profunda, e não somente a privação, a carência material, mas uma fome física, como metáfora da dor, do vazio, do inexplicável, da vacuidade existencial... como a canção Comida, lançada pelos Titãs em 1987. Você tem sede de que?/ você tem fome de que/ a gente não quer só comida (EVARISTO apud JESUS, 2021, p. 10).

O segundo livro de Carolina, **Casa de alvenaria**, foi uma produção induzida pelo descobridor, mediador e guia. A autora deveria escrever um outro diário, desta vez a partir do novo momento de vida, gerado pelo sucesso do livro anterior e pela mudança da condição social, determinante para sua saída da favela e da construção de uma casa para ela e sua família, nos arredores de São Paulo.

> Não estou tranquila com a ideia que devo escrever o meu diário de vida atual. Escrever contra a burguesia, eles são poderosos e podem destruir-me .... Mas o Audálio diz que eu devo escrever. Diário. Seja feita a vontade do Audálio (JESUS, 2021, p. 144).

Em muitos momentos, ela declara que não gostaria de escrever o diário e que o faz a partir de uma imposição de seu mentor. A reação da escritora surge de um momento em que a ex-favelada quer exprimir sua subjetividade de escritora e não apenas mais um diário, resultado de um novo momento. **Casa de alvenaria** não repetiu o

êxito do primeiro livro e, muitas décadas depois, experimenta uma nova edição.

É importante ressaltar que a subjetividade e organização literária de Carolina vai muito além do livro que a tornou conhecida, **Quarto de despejo**, 1960, ou **Diário de Bitita,** livro que conta sua vida desde a infância pobre em Minas Gerais até a idade adulta, quando se muda para São Paulo, lançado postumamente em 1977. Antes deste último, **Casa de alvenaria**, teve sua primeira edição em 1961. Além das obras mais conhecidas, Carolina escreveu artigos, contos, poesias, letras de música, o que demonstra que a personagem dispunha de um claro projeto literário. Ela também cantava e gostava de conceder entrevistas.

Dentro da chave que nos interessa nesta reflexão, mais do que a interferência na linguagem de uma escritora que, apesar da pouca escolaridade, demonstrava uma forte vocação literária, gostaria de pensar na interferência da mediação autoral nos textos de Carolina. Esse é mais um capítulo nas antigas relações que se estabelecem na velha história entre os mediadores letrados e a escrita dos subalternos.

Ao longo das últimas décadas do século passado, o relato testemunho tem ocupado lugar privilegiado na narrativa produzida por mulheres subalternas, na América Latina. Dessa forma, feitas as devidas atualizações, continuamos a entender que o relato de Carolina de Jesus, **Quarto de despejo**, dialoga com romances testemunhos que foram lançados no mundo hispânico em torno da mesma época ou posteriores.

Nesta leitura podemos dialogar com narrativas fundadoras de mulheres subalternas: **Hasta no verte Jesus mío**, de 1969, relato oral da mexicana Jesusa Palancares, e escrito pela jornalista Elena Poniatowska; **Me llamo Rigoberta Menchú**, de 1983, escrito pela escritora Elizabeth Burgos Debray, a partir de entrevistas com a indígena maia-quiché; **Si me permiten hablar,** relato

de Domitilia Barrios, de 1987, uma mulher mestiça, líder de um coletivo de donas de casa, esposas de mineiros bolivianos, como os demais, narrado oralmente pela personagem subalterna e escrito pela professora Moema Vizzer.

Este gênero híbrido e de fronteira tem proporcionado às mulheres voz para contar e divulgar suas histórias de vida que são, na maioria das vezes, "exemplares", pois ainda que pessoais, as histórias podem representar todo um grupo social. Nossa reflexão vai abordar alguns textos significativos, com o objetivo de tentar entender como, em um gênero de margem pode-se perceber a construção de uma tradição.

A narrativa hispano-americana assumiu uma aliança de cumplicidade com o relato testemunhal, fazendo surgir uma nova forma em que se fundem as tendências da história documental e da ficção narrativa. No espaço incerto e não institucionalizado da fronteira, as mulheres, menos acostumadas ao espaço da fala, encontraram território para vir a público e contar suas histórias. O estudo do gênero (mulheres subalternas) invadiu os meios acadêmicos, principalmente depois que foi institucionalizado como categoria do prêmio Casa de las Américas, de 1983.

A obra, amplamente divulgada em todo o mundo, colocou no cenário internacional a história de vida da jovem indígena guatemalteca maia–quiché, Rigoberta Menchú. Na narração, Menchú entrega não apenas sua história pessoal, mas também revela as lutas e os valores culturais de seu povo. De mulher subalterna, silenciada, violada em seus direitos, graças ao alcance que obteve sua obra, Rigoberta Menchú transformou-se em líder política em seu país e fora dele, tendo sido agraciada com o prêmio Nobel de Paz de 1992.

Apesar de sua repercussão, o livro de Menchú/ Burgos é objeto de muitos dos questionamentos que sempre surgem quando o objeto de análise é um texto de testemunho mediado. Nele convivem todas as contradições que se estabelecem em um texto que só existe a partir

da voz de um mediador que pertence à outra classe, à outra raça, cuja identidade com a narradora oral se dá apenas pelo gênero feminino.

Em um artigo intitulado "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo", Jean Franco (1992) desenvolve uma poderosa reflexão a respeito do testemunho como o gênero que "permite" a fala dos subalternos e esclarece que, apesar de o testemunho abarcar uma grande diversidade de discursos, os que interessam, neste caso, são aqueles em que a testemunha fala para responder a um interlocutor implícito ou a um mediador. Em suas palavras: "esta forma de composición supone una distancia y un diálogo de posiciones diferentes – intelectual/activista, extranjera/indígena, escritura/oralidad, clase media/clase trabajadora"[1] (FRANCO, 1992). Os livros citados são exemplos de testemunhos mediados utilizados por Jean Franco.

A reflexão que permeia esta discussão remete ao questionamento recorrente na área dos estudos culturais desde Spivac, quando questiona se os subalternos podem falar. Jean Franco problematiza o debate ao introduzir as questões de gênero sexual e de gênero literário, palco onde se trava a luta pelo "poder interpretativo".

A crítica inglesa também está atenta ao fato de a crítica latino-americana não ter incluído, em sua agenda de interesses, a categoria de gênero sexual, como produtor de diferenças, à mesma maneira das diferenças étnicas e de classe. Adotar a diferença de gênero como categoria não significa eliminar as diferenças de raça e classe e sim, "admitir una categoría sin la cual es imposible entender todos los factores que entran en el ejercicio del poder hegemónico"[2] (FRANCO, 1992). A autora esclarece que o estudo dos gêneros é

1 "Esta forma de composição implica um distanciamento e um diálogo de diferentes posições - intelectual/ativista, estrangeiro/indígena, escrita/oralidade, classe média/classe trabalhadora" (tradução nossa).

2 "Admitir uma categoria sem a qual é impossível compreender todos os fatores que entram no exercício do poder hegemônico" (tradução nossa).

imprescindível para toda análise que pretenda levar em conta a luta pelo poder interpretativo dos subalternos.

Esses esclarecimentos são necessários quando olhamos nosso objeto de estudo, pois pensar o testemunho como gênero significa deparar-se com dificuldades que se originam dentro da luta pelo poder interpretativo e da hierarquia do poder da fala e de quem fala. Esse debate nasce na origem do testemunho do sujeito subalterno, mediatizado por um outro discurso, neste caso hegemônico. Como afirma Luisa Campuzano:

> Consideramos válido llamar "testimonios de mujeres subalternas" a los textos que aunque lo que leamos sean las páginas organizadas, seleccionadas y montadas por esas editoras euroamericanas, intelectuales de clase media, a partir de las preguntas que someten a sus informantes indoamericanas, de cultura oral, de los más bajos estratos de la sociedad (CAMPUZANO, 1999, p. 27).[3]

Ou seja, a aliança que se estabelece a partir da identidade de gênero não resolve os problemas éticos e ideológicos que nascem da tentativa do diálogo com outra cultura, outra raça e/ou outra classe. Os conflitos gerados pela própria natureza dos testemunhos em geral, e o de mulheres subalternas, em particular, estão amplamente estudados pela crítica que, dependendo da opção de sua análise, vai aprofundar questões ligadas à ética, à estética, à autoria e/ou à autoridade discursiva. Nesse sentido, Elzbieta Sklodowska (1995) prefere debruçar-se sobre a tensão entre factual ou fictício, além de discutir a função estética e/ou comunicativa desses textos.

Neste aspecto, o texto de Carolina começa a afastar-se dos

3 "Consideramos válido chamar "testemunhos de mulheres subalternas" os textos, mesmo que o que leiamos sejam as páginas organizadas, selecionadas e reunidas por aqueles editores euro-americanos, intelectuais de classe média, a partir das questões que submetem aos seus informantes indoamericanos, de cultura oral, das camadas mais baixas da sociedade" (tradução nossa).

demais textos comentados. Carolina escreveu - não foi uma narradora oral - teve um mediador/editor e, além disso, tinha aspiração estética. Contava sua vida da forma como ela se apresentava.

Por outro lado, George Yudice (1992) tende a ressaltar a condição do texto como artefato estético mais importante que sua dimensão ideológica, marginal e de conscientização. Há ainda outras linhas de análise, mais preocupadas em perceber as narrativas testemunho como objetos da história, a partir da perspectiva da historiografia do cotidiano. Apenas por essas rápidas alusões, pode-se perceber que a natureza híbrida do discurso testemunhal permite que ele possa ser lido a partir de diferentes lugares.

Frente a este quadro, é curioso perceber como, muitos anos antes, **Quarto de despejo** foi publicado. Escrito por uma mulher negra e subalterna, a obra, testemunho em forma de diário, difere fundamentalmente das obras citadas anteriormente. Naquelas narrativas, as mulheres detêm as histórias de suas vidas e apenas o poder de contá-las, seus textos permanecem restritos ao universo da fala, pois necessitam de uma voz mediadora que transforme sua narrativa oral em texto escrito. Carolina, por outro lado, escreve.

Mais de vinte cadernos manuscritos já existiam e foram entregues ao mediador, portanto, a relação entre a escritora e seu mediador/tradutor é de natureza diferente das obras aqui comentadas. O jornalista editou os textos dos cadernos manuscritos que recebeu, exercendo um papel de compilador que selecionou, cortou e organizou o texto escrito por Carolina. À maneira dos testemunhos clássicos, o texto contém um prólogo explicativo:

> A história da favelada estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história - a visão de dentro da favela.[...] A repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso

> foram feitos cortes, selecionados os trechos mais significativos (DANTAS, prólogo, 1995, p. 3).

Narradora talentosa, em um tom entre o lírico e o trágico, Carolina conta, em primeira pessoa, o seu dia a dia na favela envolta na árdua tarefa de sobreviver com dignidade, em uma realidade de carência absoluta.

Na época, não se estudava a literatura das margens. A escritura de mulheres era ainda objeto das elites e o termo "literatura testemunho" seria cunhado uma década depois. O fenômeno que transformou a vida de Carolina de Jesus tem sido objeto de estudos antropológicos, literários e históricos.

Portanto, a partir deste olhar, incorporando **Quarto de despejo** às obras citadas anteriormente, quero fazer algumas reflexões e, sobretudo, me juntar ao resgate da voz de Carolina, silenciada há quase sessenta anos.

Creio que ler a obra que lançou Carolina ao mundo das letras pelo filtro do relato testemunho, de certo, clareia algumas das contradições inerentes aos gêneros de fronteira. Quase sempre, os textos de diários, escritos de forma cronológica e presos à realidade do cotidiano de quem escreve, primam por ser um tipo de escritura íntima, sem intenção de publicação. Devido ao pouco espaço temporal entre os fatos ocorridos e narrados, quase sempre os diários íntimos carecem de reflexões e digressões, mantendo-se fiéis aos fatos da realidade de cada dia. No caso do livro de Carolina, embora a escritora não vislumbrasse, à época, nenhuma possibilidade de publicação, ao longo da narrativa, a forma de diálogo com um leitor hipotético e a linguagem utilizada, mostram que seu objetivo era a publicação, a divulgação de suas ideias e, sobretudo, seu desejo de denúncia social.

Como Menchú, Jesusa e Domitila, Carolina tem consciência do seu poder de comunicar, mas, diferente daquelas, o poder de sua voz não se estabelece a partir da aliança com um editor/mediador,

pois este não esteve presente no momento em que se produziu o texto, mesmo que tenha exercido seu poder na publicação.

O destinatário (mediador/leitores), sujeitos explícitos nos textos que nos servem de referência, está implícito no caso de **Quarto de despejo**. Está claro que o diário foi escrito para ser lido e para servir de testemunho/denúncia de uma situação de miséria pessoal e social. A história da narradora é a mesma história de muitos, daí a exemplaridade do pessoal. Nesse aspecto, ele cumpre o mesmo papel dos textos hispânicos, aqui considerados como paradigmas do gênero. No entanto, a ausência do pacto de solidariedade entre narrador oral e escritor/mediador não resolve os problemas inerentes a essa relação desigual. Mesmo sem ter tido um autor-mediador, o texto de Carolina apresenta os mesmos problemas dos demais.

Ou seja, a hierarquia cultural se sobrepôs ao poder interpretativo que a mulher subalterna aparentemente havia conquistado. Na verdade, a mídia e o poder dos órgãos de comunicação da época, que apoiaram a publicação do primeiro diário, não se consolidaram em alianças duradouras que permitissem o acesso de Carolina à "cidade letrada".

Ironicamente, essa mesma escrita festejada e celebrada em um momento histórico, em que as minorias silenciosas começam a entrar em cena na década de 60, não se sustentou em momentos futuros, frustrando as expectativas da autora, para quem a escritura tinha sido a maneira de sobreviver e de destacar-se de seu meio. Para Carolina, escrever configurava-se a conquista da voz capaz de exercer seu papel de denúncia social e de todo um grupo social do qual ela fazia parte e, ao mesmo tempo, a possibilidade de externar sua catarse pessoal além de sua vocação literária. Contraditoriamente, através da escritura, o uso da voz e da letra, ao mesmo tempo, aproxima e afasta Carolina de seus pares.

Outras características importantes dos testemunhos de subalternas, presentes na obra de Carolina de Jesus, são as alusões a

figuras políticas da época e reflexões acerca do país naquele momento histórico. A consciência de que será lida induz a escritora a tornar-se porta-voz de toda uma comunidade, exercendo a exemplaridade, comum aos relatos testemunho, mesmo que o ato de escrever a diferencie dos demais.

A veracidade de seu testemunho não está assegurada pelo fato de ser um diário íntimo, escrito no calor dos acontecimentos. Sabemos que tanto nos testemunhos como nas biografias e autobiografias, as fronteiras entre o factual e o fictício são tênues. Por sua vez, a linguagem firmemente ancorada no solo da oralidade empresta verdade e indignação à vida e aos fatos narrados.

Por outro lado, o texto de Carolina nunca deixa de ser engajado, mesmo sabendo que o editor tenha feito cortes e adaptações, roubando, assim, parte do caráter inconformado da narrativa original. O que lemos, mesmo acreditando que o texto algumas vezes pareça confuso quanto a datas e acontecimentos históricos, não perdeu sua essência de testemunho, em que o autor é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de sua escritura.

Mesmo que nos ajude a pensar, essas reflexões não resolvem os problemas e conflitos que o texto de Carolina vem suscitando há sessenta anos. No entanto, creio que a leitura de **Quarto de despejo** continua sendo necessária, por ser um tipo de escritura que descentraliza o sujeito europeu, branco, heterossexual, masculino, letrado e hegemônico de que temos conhecimento em nosso continente, há séculos. Como afirma Hugo Achugar:

> Por un lado, los testimonios que vehiculizan la lucha por el poder de un sector, grupo o comunidad o clase que intenta desalojar a aquel en el poder, y por otro, los testimonios que, sin negar lo anterior, aspiran el establecimiento por coparticipación de una comunidad plural o heterogénea sin hegemonías absolutas al menos a nivel discursivo.[4] (ACHUGAR, 1992, p.52)

4 "De um lado, os depoimentos que veiculam a luta pelo poder em um setor,

Do lixo, Carolina retirou o sustento da vida cotidiana e os cadernos usados em que escreveu seu diário. O que ela nos ofereceu em forma de escritura descentra o poder patriarcal, ao apropriar-se do poder de seu discurso, fato que não deve ser desprezado, embora não resolva plenamente a conflituada relação entre o sujeito subalterno e o seu mediador letrado.

Os textos comentados, sobretudo o diário de Carolina Maria de Jesus, nos permitem concluir que, à margem do cânone da alta literatura, pode-se perceber a construção e a permanência de literatura de testemunho de mulheres subalternas na América Latina.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura.** Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1973.

ACHUGAR, Hugo. Historias paralelas/Historias ejemplares. La Historia y la voz del *otro*. **Revista de crítica literária Latinoamericana***,* Lima, ano XVIII, nº. 36, 1992.

BARRIOS, Domitila, VIEZER, Moema. **Si me permiten hablar.** México: Siglo XXI, 1978.

BEVERLEY,John. Introducción. Historias paralelas/Historias ejemplares. La Historia y la voz del otro. **Revista de crítica literária Latinoamericana***,* Lima, ano XVIII, nº. 36, 1992.

CAMPUZANO, Luisa. Testimonios de mujeres subalternas latinoamericanas. **Mulher e Literatura.** *In*: REIS, Livia, PORTO, Bernadette, VIANNA, Lucia Helena (orgs). Niterói: Eduff,1999.

EVARISTO, Conceição; JESUS, Vera Eunice de. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. (PROLOGO). *In*: JESUS, Carolina Maria. **Casa de Alvenaria**. São Paulo: Cia das Letras, 2021.

---

grupo ou comunidade ou classe que tenta expulsar quem está no poder e, de outro, os depoimentos que, sem negar o anterior, aspiram à implantação por coparticipação de uma comunidade plural ou heterogênea sem hegemonias absolutas, pelo menos no nível discursivo" (tradução nossa).

FRANCO, Jean. Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo. **Revista de Critica literaria Latinoamericana**, Lima, ano XVIII, n.36, 1992.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 1995.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. São Paulo: Cia das Letras, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria**, Volume 1, Osasco. São Paulo: Cia das Letras, 2021.

MENCHÚ, Rigoberta, BURGOS, Elizabeth. **Me llamo Rigoberta Menchú así me nació la conciencia**. Madrid: Seix Barral, 2000.

PERPÉTUA, Elzira. O diário como gênero literário. **Lácio**: Revista de Letras do Unicentro Newton Paiva, Belo Horizonte v.1, nov.1999.

PONIATOWSKA, Elena. **Hasta no verte Jesus mío**. México: ERA, 1969.

REIS, Livia. **Conversas ao sul: Ensaios de literatura e cultura**. Niterói: Eduff, 2009.

YUDICE, George. Testimonio y concientização. *In*: ACHUGAR, H; BEVERLY, J. (orgs) Historias paralelas/Historias ejemplares. La Historia y la voz del otro. **Revista de crítica literária Latinoamericana**, Lima, ano XVIII, nº. 36, 1992.

Françoise Ega: cartas a Carolina

Eurídice Figueiredo

O livro **Cartas a uma negra,** de Françoise Ega (1920-1976), publicado postumamente em 1978 e traduzido em 2021 no Brasil, apesar do título, não consiste propriamente de cartas já que, em nenhum momento, a autora teve a intenção de enviá-las a sua correspondente, Carolina Maria de Jesus; trata-se, antes, de um diário, com entradas datadas, no qual a autora martinicana conta um pouco de sua vida em Marselha, de seu sonho de tornar-se escritora e das agruras dos imigrantes antilhanos que aí vivem. Tanto o diário quanto as cartas constituem escritas íntimas, formas tradicionais de expressão das mulheres.

O procedimento estilístico de escrever cartas a uma irmã de além-mar dá maior vivacidade aos relatos, imprimindo-lhe um tom de conversa, o que o diário não teria. Ega escreve para Carolina sabendo que ela não lerá suas cartas, da mesma maneira que Djamila Ribeiro (2021) escreve **Cartas para minha avó**, já falecida; todas as duas narram suas histórias de vida, os percalços por que passaram. Carolina e a avó de Djamila são interlocutoras eletivas, pessoas capazes de entendê-las, acolher seus relatos.

Os filhos de Ega zombavam dela, dizendo que Carolina nunca a leria, não sabia francês. Todavia, apesar de não falarem o mesmo idioma, elas têm uma sintonia do coração, "faz bem se encontrar em algum lugar, naquele lugar onde nossas almas se cruzam" (EGA, 2021, p. 21). Trata-se de um diálogo silencioso de mulheres que compartilham a experiência de quererem escrever sobre suas vidas

tão dificultosas; e Ega admira o sucesso de Carolina, que chegou a ser traduzida em francês.

Conforme as informações biográficas fornecidas por Vinícius Carneiro e Maria-Clara Machado, autores do posfácio, bem como por Samanta Siqueira e Karina Lucena, autoras de artigo publicado em 2020 na revista **Caligrama**, Françoise Ega saiu de sua Martinica natal para ir morar na França durante a guerra; casou-se com Frantz Ega em 1946. Como ele era militar, o casal foi enviado à África, tendo vivido no Senegal, na Costa do Marfim e em Madagascar; ao final da carreira, em 1955, a família se instalou em Marselha. No livro, numa entrada de 1963, ela escreve que fazia nove anos que o marido não era mais soldado; já lhe haviam oferecido vários postos reservados para ex-militares em outras regiões, mas eles gostavam de Marselha, não queriam viver em cidades frias e cinzentas do norte.

Françoise Ega descobriu Carolina através de uma reportagem da revista **Paris Match** de maio de 1962, cuja manchete era "Ela escreveu um best-seller com papel recolhido no lixo"; a matéria, de quatro páginas, continha fotos de Carolina e trechos do livro **Quarto de despejo**, traduzido para o francês com o título de **Le dépotoir** e publicado pela editora Stock. O livro de Carolina, editado pelo jornalista Audálio Dantas, tem a forma de diário com início em 15 de julho de 1955 e término em 1º de janeiro de 1960, ano em que foi publicado. Ega não chegou a ler o livro de Carolina, ficou sob o impacto de algumas citações selecionadas pelos jornalistas franceses; ela diz que não tinha dinheiro para comprar livros.

Como sonhava em se tornar escritora, Françoise Ega deve ter ficado bastante impressionada com a repercussão do livro de Carolina; talvez esse fato tenha lhe dado forças para continuar no seu projeto, apesar das dificuldades que enfrentava. Cuidava da casa, tinha cinco filhos, participava da vida associativa dos antilhanos, ajudava uns e outros na educação e nos trâmites burocráticos; sobrava-lhe, portanto, pouco tempo. Entretanto, ela persistia, contrariando a

visão burguesa de Virginia Woolf, segundo a qual as mulheres precisavam ter dinheiro e um teto todo seu para poder escrever; como afirmou Gloria Anzaldúa (2000), no texto "Falando em línguas: carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo", é preciso escrever mesmo sem ter as condições materiais para fazê-lo. "Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso". Foi o que fizeram Carolina e Françoise: não esperaram ter as condições ideais, que nunca teriam, de qualquer modo.

Apesar do caráter referencial do livro, não deixa de haver uma ficcionalização do vivido porque algumas situações narradas podem ter sido imaginadas ou contadas à escritora por suas amigas. Desse modo, para me referir à narradora usarei o nome usado no livro, Mamega, tradução de Mam'Ega, forma sincopada de Madame Ega, comum na Martinica. A primeira entrada de **Cartas a uma negra** é de maio de 1962 (sem especificar o dia) e a última é de 23 de junho de 1964, portanto o diário se estende ao longo de dois anos. A oralidade transparece desde a primeira frase do livro: "Pois é, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs" (EGA, 2021, p. 5). Os franceses liam Carolina por curiosidade e exotismo, ao passo que ela não precisava ler a narrativa de misérias porque as conhecia de perto.

Embora tivesse uma estabilidade financeira assegurada pelo marido, Mamega fazia uns bicos como faxineira para ganhar uns trocados a fim de comprar sapatos ou casacos para os filhos, enfim, o dinheiro era curto para tantas necessidades. "Trabalho quando eu bem quero, dependendo dos meus caprichos e das minhas necessidades" (EGA, 2021, p. 109). Ela repete várias vezes que não guarda rancor porque, ao sair das casas das patroas, volta ao lar e à família; tem pena daquelas que são obrigadas a ficar 24 horas por dia no espaço reservado às domésticas no domicílio de brancas lunáticas.

Como as moças caribenhas recém-chegadas reclamavam muito da maneira como eram tratadas pelas patroas, a narradora decidiu trabalhar como faxineira para viver a experiência, tendo passado por várias casas, conhecido pessoas mesquinhas, burguesas que não se dignavam a perguntar o seu nome: ela era a negra que ia limpar a casa. Chegou a trabalhar como costureira, remendando lençóis e toalhas, num prostíbulo com fachada de hotel, o que perturbou demais o marido que, muitas vezes, já lhe havia pedido para não fazer faxinas, sabendo que ela era humilhada pelas patroas.

A narradora faz menção à sua experiência na África, portanto, seria uma desleitura encará-la como uma faxineira sem nenhuma bagagem intelectual. Sua apreciação da realidade local é sempre perspicaz. "A patroa pensou que eu sabia coisas demais, ela precisava de negras vindas diretamente do mato, que nunca ouviram falar sobre direitos sociais" (EGA, 2021, p. 109). Ao insistir nessa prática de experimentar vários trabalhos, ela revelava uma atitude etnográfica: para poder escrever sobre o racismo e a exploração, era preciso vivenciar a experiência da opressão. Esse olhar etnográfico seria desenvolvido, anos mais tarde, dentro de outra perspectiva, pelo escritor da Martinica Patrick Chamoiseau, em seus primeiros romances: **Chronique des sept misères**, **Solibo Magnifique** e **Texaco**.

O status da mulher negra era de tal modo estratificado que, mesmo quando ela se apresentava para ser babá ou datilógrafa, era direcionada ao serviço de limpeza. Sua protegida, Cécile, por exemplo, era formada em contabilidade em Fort-de-France e, ao chegar, depois do fracasso em encontrar trabalho de escritório, teve de se submeter à faxina. Outras eram cabeleireiras, mas não encontravam emprego nos salões. A narradora conta que viu no jornal que havia uma vaga para datilógrafa; lá chegando, a diretora lhe disse que a vaga não estava mais disponível. "Ela olhava para mim com espanto, percebi que minha pele a tinha surpreendido"

(EGA, 2021, p. 30). É uma humilhação após a outra porque, apesar de ter consciência de sua capacidade, apesar de ser perfeccionista, caprichosa, querendo sempre fazer bem feito, ela é rechaçada em suas pretensões. Sua atitude contém uma dimensão política ao afirmar: "ninguém pode ter a chance de dizer que aquelas negras são uma nulidade, seja no que for. O que tem que ser feito tem que ser bem feito, em benefício de todas as outras negras do mundo inteiro" (EGA, 2021, p. 30). Françoise Vergès (2020, p. 24) assinala que o trabalho de limpeza, feito quase que exclusivamente por mulheres, deve permanecer invisível. "Não devemos nos dar conta de que o mundo onde circulamos foi limpo por mulheres racializadas e superexploradas". O capitalismo produz vidas descartáveis de pessoas invisibilizadas que executam tarefas extenuantes, usam produtos químicos tóxicos e são expostas a assédio e violência sexual; tudo isso deixa marcas nos corpos.

O racismo estava impregnado em todos os atos dos franceses, expresso em desprezo, indiferença ou condescendência. Uma negra só é uma negra, não uma pessoa que se escuta, como se ela não tivesse nada a dizer. No dia em que a narradora conseguiu trabalhar num escritório, foi surpreendida quando o doutor lhe serviu um refresco, o que nunca acontecia nas casas de família; essa mudança levou-a à conclusão de que "dependendo se você se dedica à faxina ou às letras, passa da condição de burro de carga à de ser humano" (EGA, 2021, p. 159).

O sadismo de algumas patroas leva-as a privar as empregadas dos aparelhos domésticos, como a máquina de lavar, o aspirador de pó, obrigando-as a fazer manualmente aquilo que seria mais fácil com o uso da máquina. Elas sobem e descem escadas por razões ridículas, passam da água quente para a água fria, enfim, o que está sendo corroído é o corpo: as mãos ficam feridas devido aos produtos químicos, os pés ficam inchados. Françoise Vergès (2020, p. 127) fala da economia do desgaste dos corpos das mulheres racializadas

para que as outras, as brancas, as burguesas, possam "desfrutar a cidade limpa, os jardins, as flores, os passeios tranquilos".

A mesquinharia e a desfaçatez se manifestam na hora das refeições; a comida é pouca, é diferente. Considera-se que uma negra não pode gostar de ostras, por exemplo, seria fora do padrão. Uma crítica recorrente é a mania da magreza das francesas, o que as leva a fazer dietas e a matar de fome as antilhanas acostumadas com alimentação farta. O mais penoso é sentir "o cheiro da vida dos outros" (EGA, 2021, p. 13), o que equivale a dizer que é nojento ter de limpar as sujeiras, lavar as roupas de desconhecidos. Ela compara a situação da faxineira com a de catadora de papel, considerando que Carolina tinha sorte porque não tinha ninguém atrás dela, inspecionando o que ela fazia. De fato, Carolina vira catadora de papel porque era insubordinada, nunca aceitou a condição de empregada doméstica, como se pode ver em **Diário de Bitita**.

A atitude da narradora em relação aos franceses brancos não é monolítica; ela critica as patroas mesquinhas, considera, às vezes, que o patrão é simpático e generoso, portanto, não existe de modo algum um antagonismo contra os brancos. "Trata-se de alguém ponderado, de gestos calculados; tem olhos azuis tão cheios de bondade que não consigo imaginá-lo fazendo algo ruim" (EGA, 2021, p. 6). Entretanto, numa outra passagem, falando de outro patrão, aparece a figura do homem assediador, mencionado por sua amiga Renélise, que o chama de "porco velho, que vive atrás de mim" (EGA, 2021, p. 29).

A narradora tem um olhar afetuoso para as crianças e as velhas que tenta ajudar e a proteger. "Ainda carrego a imagem daquela fofura aninhando sua inocente cabeça no meu pescoço, e também aquela de um ser sem familiares e sem amigos, vivendo em um porão sem sol, na casa de gente sem coração" (EGA, 2021, p. 109). Sua amiga Solange conta que durante seis anos criou a filha da patroa, que passava mais tempo com ela do que com a mãe; no

entanto, um dia, na volta da escola, a criança não quis lhe dar a mão, percebeu ou alguém lhe disse que Solange era uma mulher negra. "Fiquei dois passos atrás da menina, e me doeu tanto que saí de mala e cuia" (EGA, 2021, p. 63). Desde então, ela criou uma carapaça de indiferença a fim de não se afeiçoar a mais ninguém. Esses exemplos confirmam aquilo que Françoise Vergès (2020, p. 26) postula em seu livro **Um feminismo decolonial**:

> A vida confortável das mulheres da burguesia só é possível em um mundo onde milhões de mulheres racializadas e exploradas proporcionam esse conforto, fabricando suas roupas, limpando suas casas e os escritórios onde trabalham, tomando conta de seus filhos, cuidando das necessidades sexuais de seus maridos, irmãos e companheiros.

Através do exemplo do casal Roland e Janine, Ega trata dos casamentos mistos: homens negros casados com mulheres brancas, fato mais comum do que mulheres negras se casarem com homens brancos, seja na França ou no Brasil. O jovem protegido recém-chegado também começa a se relacionar com uma jovem branca, de origem armênia. A mestiçagem começa tão logo populações étnicas diferentes passam a conviver no mesmo território, mesmo quando isso era proibido, como foi o caso da segregação racial nos Estados Unidos e do apartheid na África do Sul.

Na entrada de 2 de fevereiro de 1963, Mamega vai à abadia de Saint Victor, no dia em que se festeja a apresentação de Jesus ao templo. Na igreja dessa antiga abadia, existe uma estátua de quase um metro, que data da Idade Média, de Nossa Senhora da Candelária; ela é chamada de Virgem Negra, porque é feita de nogueira, uma madeira que escurece com o passar do tempo; ela segura um Menino Jesus de cabelos crespos. A narradora lhe faz confidências do mesmo modo que faz confidências a Carolina porque sente-se muito parecida com ela. Essa identificação com uma Virgem Negra encontra paralelos em outras regiões da América Latina; no México,

é muito forte o culto à Virgem de Guadalupe, às vezes chamada de Virgem de Tonantzin porque é sincretizada com a deusa azteca Tonantzin. No Brasil, Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do país, também é representada por uma imagem enegrecida.

Ao descer à cripta da abadia, do arquiteto Cassien, onde estão os túmulos dos mártires, Mamega diz que sente inveja dos povos que só precisam olhar para trás para saber a história do seu passado e se indaga: "Onde está o meu passado? Trata-se de um nada? É quando o sorriso da Virgem Negra me tranquiliza, me acalma" (EGA, 2021, p. 73). Essa pergunta revela a consciência de que os negros não conhecem sua história, usurpada pela colonização que sempre impôs uma "verdade" universal, uma epistemologia com pretensões universais. Nas escolas da Martinica, no momento em que ela foi escolarizada, os livros, todos importados, repetiam o mesmo programa da metrópole. É conhecida a frase "nos ancêtres les Gaulois", epítome da alienação da educação colonial que propõe falsos mitos cosmogônicos; os ancestrais dos negros das Antilhas não eram os gauleses, mas sim os diferentes povos que foram escravizados.

Ler a *Paris Match* toda semana era um prazer e também um meio de se colocar a par dos acontecimentos do mundo. Ela diz que os negros apareciam bastante na imprensa naquele momento; afirma que tem mais em comum com Carolina do que com Madame Houphouët, esposa do presidente da Costa de Marfim, que veste traje de gala. Fica explicitada aqui a sua consciência da questão da interseccionalidade, já que ela e Carolina pertencem à mesma classe social. "Carolina, você nunca vai me ler; eu jamais terei tempo de ler você, vivo correndo, como todas as donas de casa atoladas de serviço, leio livros condensados, tudo muda rápido demais ao meu redor" (EGA, 2021, p. 7). A questão da descolonização subjaz nessa passagem porque Félix Houphouët-Boigny foi o primeiro presidente após a independência da Costa do Marfim em 1960, tendo ficado no poder por mais de três décadas, até 1993.

Em vários relatos ficamos sabendo que as moças antilhanas eram contratadas pelas patroas que pagavam a passagem de ida, a ser descontada ao longo de meses, numa nova forma de escravidão. A narradora chega a comparar a migração em direção à França de novo tráfico negreiro, que teria começado quando a atriz Martine Carol levou uma cozinheira antilhana para sua casa. As meninas recém-chegadas não tinham como enviar ajuda para a família que ficara para trás; em alguns casos, a exploração era de tal modo excessiva que Mamega teve de interferir, ameaçou denunciar a patroa. As condições habitacionais para os pobres eram precárias: "aqui não é nem o barraco, nem a favela, mas o pardieiro e a esperança que nunca abandonam os infelizes" (EGA, 2021, p. 59). Algumas vezes, as moças escreviam cartas para os familiares contando vantagens, o que suscitava neles o desejo de emigrar também, porém, lá chegando davam-se conta de que era tudo mentira, o que gerava decepção e criava situações críticas. Esse sonho sem horizonte das jovens que chegavam à França deixava-a perturbada, desencorajada.

A imigração caribenha para a França no pós-guerra se deu em virtude da necessidade de mão de obra; populações de outras regiões, como da ilha da Reunião e do Magreb (que compreende Marrocos, Tunísia e Argélia), também emigraram no mesmo período. Para evitar abusos, foi criado o BUMIDOM, referido no livro duas vezes, com uma pequena nota explicativa de pé de página. Instalado em 1963, o **Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'Outre-Mer** (BUMIDOM), em 1981 mudou de nome e passou a se chamar **Agence Nationale pour l'insertion et la protection des travailleurs d'Outre-Mer** (ANT) e em 1992 passou a se chamar **Agence d'Outre-Mer pour la mobilité** (LADOM). Apesar de prometer educação e qualificação da mão-de-obra, na prática essa agência tinha por objetivo levar jovens das ilhas da Martinica, Guadalupe e da Reunião para a França continental para exercer trabalhos subalternos e, ao

mesmo tempo, para diminuir o excesso demográfico e a taxa de desemprego nas ilhas.

Haveria, de forma mais oculta, uma tentativa de impedir a organização de movimentos de independência. A Martinica, a Guadalupe e a Guiana Francesa se tornaram Departamentos de Ultra-Mar (DOM) em 1946 e a Reunião, no Oceano Índico, em 1948. Portanto, as ilhas fazem parte do território francês (chamado, normalmente, de Hexagone, devido à forma hexagonal da França), seus habitantes tinham e têm passaporte francês. Segundo o censo de 2008, havia 364.800 pessoas nascidas nos DOM residindo na França continental (KODA, 2017). A política dessas agências também levou franceses brancos para as ilhas, para exercer trabalhos burocráticos, de chefia ou de direção.

Toda essa questão transparece em rápidas pinceladas, como a menção ao fato de os brancos terem postos superiores quando partiam para o ultra-mar, enquanto os negros que chegavam à metrópole exerciam cargos abaixo de suas qualificações e potencialidades. "As camponesas tornam-se secretárias executivas, as faxineiras são imediatamente alçadas ao patamar de mulheres de respeito" (EGA, 2021, p. 200). Poucos negros conseguiram fazer sucesso: Henri Salvador (músico nascido na Guiana Francesa) e Joséphine Baker (cantora e dançarina nascida nos Estados Unidos) são a exceção, não a regra. Em 2021 o governo francês decidiu levar as cinzas de Joséphine Baker para o Panteão, tornando-se, assim, a primeira mulher negra a receber tal honraria.

O jovem antilhano, que chega ilegalmente de navio e é levado para a casa pelo marido de Mamega, quando começa a se sentir mais à vontade, fala do movimento independentista. A narradora não parece concordar com ele, exprimindo uma opinião próxima da de Aimé Césaire que, enquanto deputado na Assembleia Nacional e prefeito de Fort-de-France (capital da Martinica), propôs a departamentalização da ilha por considerar que os negros estariam melhor

sob a proteção da França do que independentes, nas mãos dos *bekés* (os brancos locais, grandes proprietários de terra e de empresas comerciais) e sofrendo pressão política dos Estados Unidos.

A década de 1960 foi marcada por grandes convulsões decorrentes dos processos de descolonização de países africanos, a mais grave tendo sido a guerra da Argélia, que terminou com a independência do país. Na entrada de 1º de setembro de 1962, há a referência a uma patroa que era *pied-noir*, palavra que designava os franceses da Argélia, o que remete ao fato histórico de que Marselha foi o porto de chegada de 450.000 pessoas que abandonaram seu país natal após os massacres que se seguiram à independência, efetuada em 18 de março de 1962, pelos acordos de Evian.

Não há muitas referências a acontecimentos históricos; destaco a menção ao suicídio de Marylin Monroe, na entrada de 10 de agosto de 1962, visto numa revista encontrada no táxi, e ao assassinato do presidente Kennedy, na entrada de 23 de novembro de 1963. No caso da loira *sex symbol* de Holywood, Mamega considera que lhe faltou resignação, o que as mulheres negras têm de sobra; já o presidente JFK, figura carismática na época, deixa-a compungida porque pensava que ele defendia os direitos dos negros (o que é bastante discutível). "De Johanesburgo ao Mississipi, passando por Duala e Fort-de-France, os negros devem estar tão comovidos como eu" (EGA, 2021, p. 227). De qualquer modo, até hoje as investigações acerca das motivações políticas que provocaram o crime foram inconclusivas. Uma referência interessante diz respeito à chegada da televisão; ela adora o rádio porque ouvir permite a livre imaginação enquanto a imagem da televisão tolhe o sonho. "A tevê é a realidade nua e crua ao alcance de todos; a geração que está chegando jamais será capaz de sonhar. E, minha velha, o que é uma vida, mesmo endinheirada, sem sonhos?" (EGA, 2021, p. 47).

Mesmo morando na França, ela não perde o contato com a mãe que ficara na Martinica. Quando da passagem do ciclone Edith,

em 1963, preocupava-se com a situação, sabia dos estragos provocados pelas tempestades na região do Caribe. Nas reportagens que lê no âmbito do cataclismo, dá-se conta que "o mito da felicidade eterna nas ilhas, antes e depois do ciclone, ainda está vivo" (EGA, 2021, p. 217), a visão exótica e paradisíaca das ilhas é um clichê que não muda. Por outro lado, os filhos sonham em ir visitar a avó Doudou (termo carinhoso usado pelos antilhanos para se referir a uma mulher). "Conhecer a avó, não é este o sonho de todos os filhos dos desenraizados?" (EGA, 2021, p. 113). Nota-se o contraste entre a vida difícil dos antilhanos, sofrendo as consequências dos furacões e das migrações por falta de trabalho, e a visão estereotipada dos franceses que continuam a imaginar as ilhas como paraísos tropicais ideais para as férias.

Há duas longas cenas que saem da rotina da narradora: sua ida a Paris com as crianças e seu trabalho numa feira. Visitando a igreja do Sacré-Cœur em Montmartre, conhecem um padre do Congo Belga, o que causa alegria e orgulho porque seus filhos nunca tinham visto um padre negro. Entretanto, antes de acompanhá-los, ele entra na igreja para se trocar e ela se decepciona ao vê-lo sem batina, vestindo um terno; pior, começa a seduzi-la, o que a faz fugir dele. Esta cena do padre é escrita com humor, de forma um pouco romanesca. A cena da feira é vívida, variada, certamente uma ficcionalização de alguma experiência que teve, seja trabalhando, seja visitando alguma feira.

A narradora escreve porque tem força de vontade; luta contra sua situação de dona de casa multitarefas porque tem o sonho de se tornar escritora. Os compatriotas, nas reuniões dos grupos comunitários, riram dela ao ouvi-la dizer que estava escrevendo um livro; os filhos lhe roubavam os lápis e os cadernos, o marido achava ridículo perseguir esse objetivo, mas aos poucos ela consegue ganhar a família para sua causa: os filhos se divertem lendo suas histórias, ajudam a corrigir seus erros ortográficos, o marido a chama, carinhosa ou

ironicamente, de "minha escritora". Em certo momento, começa até a lhe emprestar suas canetas esferográficas, o que "não é pouca coisa vindo dele!" (EGA, 2021, p. 26). Em outros momentos, porém, diz-lhe que "sua papelada é um papelão, um mamoeiro macho! Flores ao vento! Nunca dará frutos!" (EGA, 2021, p. 33). Considera que ninguém se interessaria por histórias de negros, ela deveria escrever sobre garotas bronzeadas na praia (ou seja, garotas brancas que vão à praia para se bronzear).

O marido tem um comportamento ambíguo, incerto, variável. Quando o livro fica pronto e ela está entusiasmada com os elogios do agente literário, joga um balde de água fria: "Quanto vai custar para você publicar seus rabiscos?" (EGA, 2021, p. 114). Suas reações negativas dão conta do fato de que não tem meios de arcar com os gastos da publicação, porém em outros momentos mostra-se colaborativo. "Olha o que trouxe para você, papel para máquina, um calhamaço de mil folhas, e tirei a sua máquina da casa de penhores!" (EGA, 2021, p. 125).

Ela sonha e se desqualifica, numa atitude pendular. "As escritoras, acredito, têm escritórios com luzes apropriadas. O barulho não entra em seu santuário. Já eu, lhe escrevo à luz da enorme lâmpada da cozinha, enquanto as crianças estudam para as aulas de amanhã" (EGA, 2021, p. 117). No entanto, ela não pode deixar de reconhecer que Carolina era ainda menos privilegiada, com apenas uma lâmpada de querosene na favela.

A questão perpassa todo o livro: ela fala do assunto para suas amigas - algumas a desencorajam, outras a encorajam -, procura entrar em contato com pessoas que poderiam ajudá-la a publicar. Apesar dos elogios de uma mulher, grande amante das Antilhas, a quem enviara algumas páginas, a narradora tem consciência das dificuldades de publicar quando se é uma *outsider*.

> Publicar, eu! Não conheço ninguém do ramo, não tenho um centavo no bolso e já estou no outono da minha vida. Não posso nem

> contar com um físico extraordinário para atrair a atenção seja de quem for; sendo assim, como proceder? (EGA, 2021, p. 77).

É sua amiga Cécile quem a estimula, lhe dá forças para prosseguir, não desistir.

A narradora se interessa pelo mundo das letras. Na entrada de 16 de outubro de 1962, ela está alvoroçada porque vai assistir à inauguração de uma escola que seria feita pelo escritor e acadêmico Marcel Pagnol, cujas obras se passam na Provence. Na entrada de 31 de março de 1963, ela declara que terminou o livro e se pergunta: "É inexplicável, mas eu tinha o direito de maltratar a língua de Molière? Eu, uma pobre negra? Tinha eu o direito de dizer coisas bonitas em um francês meia-boca? É isso o que me preocupa!" (EGA, 2021, p. 88). Ela fala das dificuldades gramaticais, das gralhas do seu texto, e se compara negativamente com as pessoas que estudaram literatura e sabem escrever as frases bonitas. Teme os risos e os muxoxos daqueles que devem desprezar seus escritos.

> A multidão diz: ela foi corajosa, tendo só o diploma do curso primário! Que atrevida! O clamor aumenta, ressoa na minha cabeça com tanta intensidade que acabo largando tudo para voltar ao universo do qual nunca deveria ter saído (EGA, 2021, p. 88).

Nessa passagem suas escusas lembram um pouco o que Maria Firmina dos Reis (2018, p. 25) escreveu no prólogo de seu romance ***Úrsula***.

> Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada [...], com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo.

Ega publicou em vida, em 1966, **Le temps des madras: récit de la Martinique**, livro que é mencionado ao longo das cartas; ela fala sobre seu encontro com um agente literário, as tentativas de contatar o jornalista da *Paris Match*, os gastos implicados na publicação, enfim, não é fácil ter acesso ao mundo das letras quando

não se pertence a ele. Um agente literário lhe diz em carta que teve grande prazer de ler os fragmentos de seu manuscrito: "Há muita poesia e um verdadeiro encanto nessas páginas" (EGA, 2021, p. 113).

Antes de 1966, muitos autores negros (antilhanos, africanos e estadunidenses) tinham sido editados na França: René Maran (que ganhou o prêmio Goncourt, em 1921, com seu romance *Batouala*), os poetas da negritude (Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor), Joseph Zobel (autor do romance **Rue cases--nègres**, de 1950), Edouard Glissant (além de poesia, os romances **La lézarde,** de 1958 e **Le quatrième siècle,** de 1964), o psiquiatra Frantz Fanon (o livro **Pele negra, máscaras brancas** é de 1952).

A diferença é que todos esses homens tinham formação superior e circulavam nos grupos das letras, enquanto ela tinha educação básica e frequentava o meio popular de Marselha. Ter conseguido publicar seu primeiro livro foi uma grande conquista. E o fato de os filhos, já adultos, terem se encarregado de publicar este livro de cartas a Carolina, de que zombavam quando crianças, sinaliza algumas mudanças que se deram em relação à produção escrita de mulheres negras periféricas. Essas narrativas disruptivas, que fogem ao padrão, fazem pequenas fissuras nos pilares do chamado cânone ocidental.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Edna de Marco. Revisão de Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. **Estudos feministas**, Florianópolis, UFSC, ano 8, 1º semestre de 2000. p. 229-236. Disponível em http://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106 Acesso em: 3 ago. 2018.

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra**: narrativa antilhana. Tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. Posfácio de Vinícius Carneiro e Maria--Clara Machado. São Paulo: Todavia, 2021.

KODA, Maïté. Décryptage: Le BUMIDOM, um exil forcé ? 1Le portail des Outre-mer : France-info, 27 janvier 2017. Disponível em www.la1ere.francetvinfo.fr/decryptage-bumidom-exil-force-437543.html Acesso em: 23 abr. 2021.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. A escrava. Conto. Edição alusiva ao centenário de morte de Maria Firmina dos Reis. Belo Horizonte: Editora PUC-MG, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Cartas para minha avó**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SIQUEIRA, Samanta Vitória, LUCENA, Karina de Castilhos. Aquela que diz não à sombra: biografia e obra da escritora martinicana Françoise Ega. **Caligrama**. Belo Horizonte:UFMG, v. 25, n. 3, 2020, p. 57-75. Disponível em http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/download/17136/11256138 38+&cd=17&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em 23/04/2021.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Nação e gênero: alguns apontamentos

Mário César Lugarinho

> The nation protected the ideal of beauty from the lower passions of man and helped transform it into a symbol of self-control and purity. The national stereotype and the middle-class stereotype were identical. In the case of female, the stereotype, whether Germania or Marianne, easily conformed in matters of respectability to the Madonna-like ideal associated with Queen Louise of Prussia. (...) strength is a manly prerogative, while woman must exemplify beauty and decorum. Man was active and woman passive, and the roles not be confused. Gerald Mosse – *Nationalism & Sexuality* [1]

A emergência e a consolidação da sociedade burguesa durante o século XIX, no Ocidente, redefiniram papéis sociais desempenhados por indivíduos, modificando relações interpessoais. Dentre elas, destaca-se flagrantemente a formulação do conceito de família nuclear moderna.

A família nuclear burguesa e moderna, constituída pelo casal (marido-esposa) e seus filhos, tomou o lugar dos arranjos familiares formados por laços, muitas vezes frouxos, de parentesco, de proxi-

1 A nação protegeu o ideal de beleza das paixões inferiores do homem e ajudou a transformá-lo em um símbolo de autocontrole e pureza. O estereótipo nacional e o estereótipo da classe média eram idênticos. No caso da mulher, o estereótipo, fosse Germania ou Marianne, facilmente se conformava em questões de respeitabilidade ao ideal de Madonna associado à Rainha Luísa da Prússia. (...) a força é uma prerrogativa masculina, enquanto a mulher deve exemplificar a beleza e o decoro. O homem era ativo e a mulher passiva, e os papéis não se confundiam.

midade geográfica e afetiva (v. ARIÈS, 1981; FREYRE, 1986)[2]. O processo histórico, através do qual os arranjos familiares se submeteram ao modelo familiar burguês, se deu principalmente a partir de uma rígida definição de comportamentos sociais que se converteram em identidades sociais, indo ao encontro, principalmente, de uma ordem jurídica predeterminada, representada no estado burguês pelo poder judiciário.

Segundo Michelle Perrot (1991, p.103-104), Hegel teria (re) definido o conceito de família e das identidades que eram geradas em seu interior em função da formação do estado burguês do século XIX. Para o autor de **Princípios da filosofia do direito** (1821), o aparecimento da família nuclear interferiu nas relações interpessoais e, também, nas relações dos indivíduos com as instituições, especialmente com o Estado. Perrot aponta que Hegel, ao analisar as relações entre a esfera pública e a esfera privada, pelas quais o sujeito transita, observa que o indivíduo está subordinado à família e ao círculo essencial da sociedade civil burguesa, sendo o Estado a instância superior que regulamenta as outras instâncias. A instituição da cidadania e a difusão do poder judiciário levariam à superação de contradições sociais internas, porque o Estado se relacionava com os indivíduos através das famílias nucleares e não através da coletividade ou das multidões. Por isso a família passa

2 Já foi comum a observação de uma continuidade entre a família do Antigo Regime e a estrutura familiar patriarcal. O crescente processo de urbanização verificado na Europa desde o século XVII, levou à emergência, como parâmetro, da família nuclear burguesa, que substituiu o parâmetro da família tradicional, cujo poder agregador ultrapassava os laços de sangue, como na família patriarcal. Esta contava com um contingente humano bem maior, podendo aglutinar desde os elementos parentais, até criados, empregados, agregados diversos e escravos. A família nuclear burguesa guardaria a estrutura patriarcal, na medida em que o homem (marido, pai, filho primogênito) manteria, até certo momento, o direito do *pater familias*, mas seria bastante reduzida em extensão, além de perder a autonomia frente às instituições jurídicas do Estado que passava a discipliná-las.

a ser o núcleo mantenedor dos interesses do Estado, gerenciando os interesses privados e formando os cidadãos, transmitindo-lhes valores simbólicos e a consciência de pertencimento a uma nacionalidade. A família era estruturada a partir dos seus interesses coletivos (continuidade da descendência e acumulação de bens e capital) e não a partir dos interesses individuais, pelos quais as paixões seriam sobrevalorizadas (vale lembrar que as paixões seriam levadas em consideração apenas após a realização daqueles interesses)[3].

Nessa época, foram verificados os lugares sociais reservados a homens e mulheres, cabendo, num primeiro momento, à esfera pública, ao homem e a esfera privada, à mulher, que se realizaria, na vida familiar, através da obediência ao marido. Sendo a mulher considerada, naquela altura, desprovida de características biológicas que lhe capacitassem à liderança, eram "naturalmente" reservados ao homem o poder e o comando da família, bem como a gestão das propriedades e das finanças, quando houvesse.

Esse princípio celebrado na confecção dos códigos civis europeus, ao longo do século XIX, e estendido às legislações coloniais, disseminou um modelo evidente de estruturação social, assentado na família nuclear. Com alcance global, o modelo nuclear se sobrepôs a todos os outros modelos, instituindo-se como "natural" ponto de observação, descrição e funcionamento das sociedades colonizadas.

Göran Therborn (2006, p.33-49) revela que a reorganização dos núcleos familiares era, sem dúvida, considerado um eficaz elemento civilizador a ser introduzido nas populações bárbaras e selvagens submetidas ao poder colonial (como a África subsaariana, a Austrália e a Oceania) e "desprovidas de civilização" (como as Américas, a África saariana, as Índias e o Extremo Oriente). Dessa maneira, o processo colonial do século XIX, fundamentalmente,

3 É principalmente sob esse aspecto que a família nuclear burguesa se contrapõe à família patriarcal, já que os interesses burgueses se submetiam também às razões do Estado.

não interferia apenas no estatuto político, no direito à propriedade ou nas relações de trabalho, mas também interferia diretamente na vida quotidiana das colônias através da reformulação das relações entre indivíduos. A organização jurídica das colônias obrigava os colonos ao espelhamento do comportamento e à submissão às leis das metrópoles. Mais tarde, o fordismo seria essa concepção levada ao paroxismo, do qual se extrai o Estado como regulador de comportamento e são inseridas as corporações em seu lugar, para que as relações de trabalho sobredeterminassem os comportamentos individuais e as relações interpessoais, já que modelavam os indivíduos a um paradigma comportamental em que a produtividade era o maior valor a ser considerado[4].

O modelo de família burguesa do século XIX não possui apenas uma inserção única de classe (burguesa) ou de local (europeia), mas, segundo Therborn, atingia a toda uma sociedade que já se globalizava desde então, para além das relações unicamente econômicas, mas, também, para os aparatos culturais e comportamentais. Da transformação social operada, Therborn destaca o flagrante processo experimentado pelas mulheres em todas as classes sociais dos espaços coloniais: fosse através da condenação à imolação da viúva na Índia, fosse pela condenação e proibição da extirpação do clitóris nas colônias africanas britânicas, fosse também, ainda que raro, na promoção do acesso às mulheres nativas das colônias ao mundo do trabalho, à autogestão financeira e à educação. O sociólogo chama a atenção, ainda, para o fato de que o colonialismo teria introduzido comportamentos masculinos de índole cavalheiresca nas colônias, o que, de certa forma, destacava uma maneira de demonstração afetiva de submissão dos homens às mulheres, o que era desconhecido, principalmente, em regiões de dominação britânica (Índias e

4 No caso, a produtividade estabeleceria um modelo de felicidade e estabilidade social e individual, no qual o indivíduo trabalhador seria inserido visando ao bem-estar da sua família.

Extremo Oriente). Assim, primeiramente na Europa e na América do Norte, e depois em vagas sucessivas pelo resto do mundo, o Estado burguês promoveu formas diferenciadas de *ser* e *estar mulher* (e *homem*) nos séculos XIX, XX e XXI.

No Ocidente, a representação literária da mulher burguesa dedicada ao ócio doméstico, personagem-tipo dos romances do século XIX, cedeu lugar às várias representações possibilitadas pelo quadro multicultural, típico do capitalismo tardio, no qual a identidade feminina se multiplica pelas várias faces que eclodem por sua inserção e atuação na sociedade globalizada. Ema Bovary, cuja força paradigmática atinge as mais diversas representações do feminino no século XIX, difere fortemente das representações da produção literária do século XX, que acompanharam as sucessivas transformações que as mulheres operaram em suas práticas e formas de identificação social, fosse pela emergência definitiva da força de trabalho feminina, fosse, no âmbito literário, pela significativa produção de autoria feminina, ou, ainda, pelas diversas formas de representação que o feminino recebeu ao longo desse século.

Todavia, não bastava simplesmente operar, no mundo social e cultural, transformações significativas, se os modos de interpretação e de compreensão desses fenômenos culturais e sociais ainda se mantivessem fixados por uma ciência que se constituía a partir de um paradigma incapaz de lidar com a diferença. As teorias do discurso deixavam claro que a História, a Sociologia, a Literatura, a Psicologia, em suma, as Ciências Humanas, eram engendradas a partir de um sujeito masculino, marcado por sua identidade de classe (burguês), sua religião (cristão), sua origem étnica (branco), sua origem territorial (europeu ou norte-americano, posteriormente) e sua orientação sexual (heterossexual).

Os estudos sobre a mulher, o feminino, as mulheres e a feminilidade passaram, assim, a ocupar a quase totalidade da pauta das discussões em torno das identidades de gênero a partir da segunda

metade do último século. Foi por intermédio de sua discussão que se verificou a manutenção de práticas sociais tradicionais em ambientes antes considerados revolucionários e de ruptura histórica, política, econômica, social e cultural – deixando evidente, portanto, que rupturas eficazes deveriam certamente considerar o(s) indivíduo(s) em sua pluralidade. No campo das representações culturais (literárias e artísticas), a ruptura só se daria pela clara problematização de cânones que, continuamente, fizeram das mulheres objetos e poucas vezes reconheceram sua possibilidade de subjetivação. Modelos de análise foram revistos, teorias foram abandonadas e, por fim, a História da Cultura pôde ser revista a partir de outros pontos de vista que não o predominantemente masculino.

Gayatri Spivak (1995), na esteira de Jacques Derrida, demonstrou que a análise da cultura, no fim da década de 1970, estava impregnada por oposições binárias que a restringiam a uma específica forma de observação. Alta e baixa cultura, erudito e popular, tradição e vanguarda, masculino e feminino, por exemplo, eram conceitos que reduziam a capacidade do analista de verificar a profusão de sentidos gerados pelos objetos culturais. Spivak, assim, resumiu a lista de pares conceituais opositivos ao par *centro* e *margem*, convertendo-os em palavras-chave que precisavam ser reconsideradas a partir de novas relações, a fim de que revertessem e deslocassem as oposições binárias, principalmente na crítica feminista e na análise marxista. Spivak rejeitava também um modelo estruturalista de análise que se assentava sobre os pares opositivos, o que, para ela, restringia a percepção das formações discursivas.

Mas a mera oposição entre margem e centro, para Spivak, indicava que, numa análise, a ação de se colocar um objeto no centro encobriria uma repressão. Esse processo repressivo deslocaria sentidos para a margem e que, por isso, não seriam observados e analisados no conjunto da diversidade definida pela oposição simplificada. Para impedir esse procedimento, o analista deveria observar

o lugar de onde o discurso acerca do objeto era gerado e verificar quais outros sentidos, não previstos no centro, seriam apontados na medida em que são gerados à margem. A contribuição de Spivak foi fundamental para abrir novas possibilidades para a crítica da cultura, principalmente para a emergência e revisão dos discursos ditos subalternos.

A análise da sexualidade e do gênero como fenômenos estritamente culturais deve à perspectiva de Spivak a sua reformulação, na medida em que deixou de lado o binarismo das relações de gênero instituído pela oposição biológica de *macho* e *fêmea* e passou a compreender o exercício da sexualidade e a construção de identidades baseadas na sexualidade como um movimento dinâmico e subjetivo. A teoria *queer* começa a nascer daí, ao impor uma severa revisão dos estudos de gênero, já que, segundo Judith Butler (2003), o gênero seria o dispositivo que promove o agenciamento de múltiplas disposições sexuais. Para Butler, o gênero estabelece a hierarquia da estrutura heterossexual, impondo identidades sexuais distintas e internamente coerentes, o que submeteria a complexidade e a dissonância ao gênero, excluindo identificações que questionam a ordem do desejo heterossexual (BUTLER, 2003, p.102). Em síntese, para Judith Butler "o gênero é a transformação cultural de uma polissexualidade biológica em uma heterossexualidade culturalmente comandada" (BUTLER, 2003, p.113).

Concomitantemente, Raewyn Connell questionou a exclusiva atenção dos estudos de gênero às mulheres e à feminilidade, porque essa exclusividade não poderia, por si só, colocar em pauta a discussão da ordem de gênero, no qual reconhece o padrão que sistematiza a criação de homens e mulheres e as relações por eles e entre eles travadas. (v. CONNELL, 1992). A masculinidade, que ocupa o centro da cultura, deveria ser relativizada e historicizada, da mesma forma que o mesmo procedimento era realizado frente à sua contraface, a identidade feminina (CONNELL, 1985, p.260-261). Assim, Connell

definiu masculinidade como sendo o conjunto de práticas dadas a partir da posição ocupada por homens nas relações de gênero, acrescentando que, usualmente, há mais de uma masculinidade. Daí ter se tornado consenso falar em "masculinidades" e não em "masculinidade" (CONNELL, 1995, p.188). No entanto, das diversas masculinidades observadas por Connell, ganharia relevo o conceito de "masculinidade hegemônica" e que corresponderia a um ideal de masculinidade – no senso comum o "homem", dotado de todas as características que o distinguiam de quaisquer outros indivíduos. Ao seu lado, existiriam as "masculinidades não hegemônicas" e que estariam em relação de subordinação, cumplicidade ou de marginalização em relação à hegemônica (CONNELL, 1997, p.39-43).

De maneira geral, o pensamento de Connell redundou na construção de uma dicotomia mais funcional, na medida em que as formas não hegemônicas tendiam a se sobrepor, quando cruzadas com as características de classe, etnia, nacionalidade etc. É por essa via, que Miguel Vale de Almeida (2003) pôde apontar o aparecimento de várias masculinidades para além daquelas apontadas por Connell. A partir das transformações das relações de gênero e do caráter móvel e contingente da relação entre masculinidade, homens e poder, as identidades masculinas poderiam ser percebidas a partir da inter-relação dos conceitos de "masculinidade hegemônica" e "masculinidades não hegemônicas", estratificando também as relações sociais para além das formas tradicionalmente consideradas, como as de classe social ou etnia. A "masculinidade hegemônica" se constituiria no mesmo lugar do poder político estabelecido, do poder econômico, do controle social, enfim, do poder sobre os corpos que a ela se submetem, estabelecendo padrões de comportamento e de relações entre gênero.

Vale de Almeida (2003, p.12), contudo, coloca em suspenso o conceito de hegemonia para compreender as diversas masculinidades na medida em que verifica que as relações entre os estratos

sociais são atravessadas pela chamada solidariedade de gênero, que se atrela às relações de poder. Aqueles que se colocam no lugar do masculino (homens ou mulheres, biologicamente considerados) defendem a manutenção de uma "ordem de gênero", que se confunde com a ordem política, social e cultural – pondo em relevo a "defesa" da família nuclear, institucionalizada pelo Estado, onde existiriam identidades fixas e homogêneas.

Engendering[5] the nation

Há uma forte e flagrante relação entre masculinidade e nacionalidade. A formulação dos discursos das identidades das nações europeias (modelos dos estados nacionais modernos) construiu paradigmas identitários que orientaram a formação dos indivíduos como súditos, primeiramente, e como cidadãos, em seguida. Por definição, esses paradigmas também definiram quais indivíduos deveriam ser excluídos do discurso identitário nacional.

George Mosse (2000) aponta que, especialmente durante o século XVII, os estados europeus se fecharam em fronteiras determinadas pela ordem dinástica. No interior desses territórios, passou a se constituir uma "cultura" baseada numa flagrante homogeneização linguística, religiosa e étnica, que, além de determinar a construção de traços comuns e contínuos entre os indivíduos, por eleger e instituir uma narrativa comum de origem, excluiu indivíduos que não se submetiam e/ou não se reconheciam a partir daquela narrativa. Dependendo da predominância populacional existente no interior das fronteiras das monarquias e estados daquele tempo, ser católico,

5 O verbo inglês to engender tanto porta o sentido de procriar (que em português seria engendrar), quanto pode portar o sentido de instituir o gênero de um objeto (levando em consideração que a noção gramatical de gênero, na Língua Inglesa, é inexistente, como lembrou Teresa de Lauretis (1994)). Na Língua Portuguesa, não há uma palavra que designe a ação de instituir o gênero de um objeto, visto que esta ação está naturalizada pela própria língua, assim, recorre-se ao artifício anglófono, seja por ironia à nossa língua, seja porque se recorre a certas práticas investigativas já consolidadas.

ortodoxo ou protestante, latino, germânico ou eslavo, ou ter algum desses traços na origem familiar, instituía indivíduos e grupos em condições hegemônicas ou não. O estado dinástico, então, passava a se instituir como estado nacional. Cabe lembrar que a nação, seguindo a lição de Benedict Anderson (2007), a "comunidade imaginada", fora construída a partir de indivíduos que possuíam uma identidade comum e partilhavam experiências comuns e que se reconheciam a partir de uma narrativa fundadora.

De imediato, judeus e ciganos (notadamente na Europa Central), mas também indivíduos mestiços de toda sorte, foram excluídos do estatuto das identidades nacionais europeias. Com o passar do tempo, com a estabilização do paradigma racial/étnico e religioso, outras características foram adicionadas, na medida em que a Ciência avançava sobre a narrativa mítica fundadora, acompanhada pela expansão capitalista e pela própria instituição do Estado, através do Direito e da Justiça: assim, a sanidade mental e a orientação sexual, o capital acumulado e o respeito à legislação interna e à ordem política estabelecida também passaram a hierarquizar os traços identitários individuais e coletivos em relação à identidade nacional paradigmática. Por negação aos desvios, que eram fortemente descritos pela ciência emergente, o paradigma da identidade nacional se estabelecia – um paradigma flagrantemente masculino. Para Mosse (2000), nesta altura, a centralidade da identidade masculina é levada ao paroxismo a fim de dar sentido às identidades nacionais, com a criação, ao longo do século XVIII, na Europa, dos exércitos nacionais[6]. A criação do braço armado do Estado nacional determina uma mudança drástica na cultura europeia, a partir da qual o serviço ao Estado passava a agregar

6 Os agrupamentos armados reunidos em função de uma identidade nacional comum devem ser observados em contraste com os exércitos mercenários, expediente historicamente anterior e a que os estados dinásticos recorriam.

valor de masculinidade ao indivíduo, alçando–o da esfera comum da vida cotidiana aos desígnios nacionais (como se observa pela transformação operada em Heathcliff, protagonista de **Wuthering Heights**, de Emily Brontë (1847).

Connell observara que a estruturação da "ordem de gênero" é devida ao reconhecimento da masculinidade hegemônica a partir da qual todos os indivíduos de um agrupamento social são colocados em função – assim, o modelo do homem burguês e moderno ainda muito deveria ao modelo do homem do Antigo Regime, apesar de diferirem de maneira flagrante. Na tradição ocidental do Antigo Regime, a masculinidade hegemônica estava instalada pelo patriarcado, instituição social, cuja face jurídica, advinda do Direito romano, era o princípio do *pater famílias*. O patriarcado concedia ao chefe do agrupamento familiar o direito de dispor sobre a vida de todos que a ele se subordinavam (homens e mulheres, esposas, concubinas, amantes, filho e filhas, legítimos ou não, empregados, servos e escravos, de todas as etnias, raças, religiões, origens e possíveis orientações sexuais). O patriarca, num tempo em que as comunicações eram difíceis entre espaços distantes, era efetivamente um representante bastante autônomo do poder imperial e, posteriormente, colonial. Apenas com a formulação do estado nacional e com a instalação da vida burguesa, o *pater familias* foi sendo esvaziado paulatinamente até o seu completo desaparecimento – o direito sobre a vida dos subordinados, ao passar para o Estado, através da disseminação das instituições jurídicas, exigiu uma redefinição da forma de ser e estar homem e das características que viriam a pautar a masculinidade[7].

7 O duelo, por exemplo, que entrara no século XIX como prática legítima, ao seu fim, estava juridicamente banido das legislações ocidentais que punia severamente aqueles que o praticassem. A honra, conceito difuso, mas atributo fundamental da masculinidade, e que era o efetivo objeto de disputa num duelo, passou a ser defendida e definida pelo Estado. A autonomia plena masculina adentra, portanto, o século XX fortemente abalada.

Connell apontava ainda que masculinidades não hegemônicas se constituíam em função dos indivíduos que desempenhavam a hegemonia no agrupamento social e, dessa maneira, estabilizando e consolidando os papéis sociais que construíam a "ordem de gênero". Uma articulada rede de relações hierarquizava e, ainda, hierarquiza os agrupamentos sociais e os indivíduos se também a ela forem acrescidas as relações estabelecidas entre raça/etnia, religião, orientação sexual etc., constituindo uma imagem piramidal, cujo topo é ocupado por indivíduos que exercem a masculinidade hegemônica, mas para a qual todos os outros indivíduos concorrem sem necessariamente serem do sexo biológico masculino[8]. A sociedade ocidental burguesa, entretanto, paralisou a dinâmica anterior ao constituir papéis sociais fixos que deveriam ser desempenhados por indivíduos a partir de seu sexo biológico – como se fosse estabelecida uma sinonímia imediata entre o *ser* e o *estar* na masculinidade hegemônica. A "ordem de gênero", tal qual a sociedade ocidental a definiu, foi, assim, exportada para todos os quadrantes do globo terrestre pelo capitalismo, pelo colonialismo, pelo neoimperialismo e, ainda, hoje, pela globalização.

A produção cultural dos países colonizados não fugiu a essa regra, estejam eles localizados nas Américas, África, Ásia ou Oceania. Os estudos que descrevem a "ordem de gênero" nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa demonstram-na.

O gênero, ainda tratado como papel social, foi um imperativo para que se construíssem as identidades nacionais dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOPs), apesar dos agenciamentos experimentados no âmbito das sociedades coloniais e que colocavam em xeque o modelo hegemônico, advindo da sociedade burguesa da metrópole.

8 A masculinidade hegemônica, mais do que um exercício exclusivo de indivíduos do sexo biológico masculino, é um dispositivo da cultura que pode ser exercido, circunstancialmente, por quaisquer indivíduos.

Apesar de serem observados que traços aparentemente distintos foram convocados para a construção de paradigmas de masculinidade pautados por uma "origem" africana, pode se perceber que tais traços eram a transposição de elementos dispostos pela cultura e pela história do colonialismo dos séculos XIX e XX, na medida em que as literaturas dos PALOPs foram produzidas a partir de estéticas ideologicamente marcadas pela proposição do "homem novo", cunhada pelo marxismo-leninismo e pelo estado soviético. A requisição do conceito de "homem novo" não foi uma exclusividade dos movimentos de libertação nacional, tampouco da produção literária engajada nessas lutas – o conceito também fora propagado pelo Estado Novo português, como uma conversão cristã do ideal do "homem novo" do nazifascismo. O "homem novo", nazifascista e estadonovista, afinal, era o paradigma sobre o qual o nacionalismo do século XX assentara a sua proposta de renovação social, cultural e nacional, concomitantemente à perspectiva do comunismo soviético que, de igual maneira, propunha um "homem novo" como agente e paciente da revolução proletária (MOSSE, George (1985, 2000); KOLBANOSKY, V. (1947); LUGARINHO, M. C. (2013)).

No âmbito português, inicialmente de maneira isolada, a Agência Geral das Colônias (AGC), entre 1926 e 1974, tratou de incentivar uma produção literária que não apenas disseminasse o ideal colonial e imperial na população da metrópole portuguesa, mas que, também, a partir da "política do espírito" (1933) de António Ferro, dirigente do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), viesse a formular paradigmas válidos para a constituição do "homem novo" do Estado Novo, (v. ROSAS, 2001), sujeito da portugalidade. Em contrapartida, a reconhecida produção literária da qual derivaram as literaturas nacionais dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, investindo também no "homem novo" formulou paradigmas para o sujeito da africanidade, num primeiro momento, para, em seguida, investir no "homem novo" nacional, sujeito da caboverdia-

nidade, da moçambicanidade e da angolanidade, que moldaram o discurso das identidades nacionais nas literaturas de Angola, Cabo Verde e Moçambique.

Sendo um discurso vigoroso, porque emanado pelo Estado colonial, foram propostas fórmulas acabadas de masculinidade que fomentaram os "contradiscursos" dos movimentos de libertação das nações africanas; se o poder colonial construía modelos, históricos ou literários, outros modelos, antagônicos ao modelo oficial e colonial, foram construídos[9]. Ao mesmo tempo em que investiam na constituição de modelos de masculinidade, necessários para a (re) instituição e revisão da "ordem de gênero" que o colonialismo impusera, as literaturas nacionais dos PALOPs encontravam condições de criticar esses mesmos modelos, na medida em que percebiam as contradições e aporias das culturas que emergiam ao fim do colonialismo, como se verifica na obra de Luandino Vieira ou de Luís Bernardo Honwana.

Mas vale mais alguma reflexão em torno da simbiose conceitual entre gênero e nação.

Se, num primeiro momento, o paradigma do "homem novo", tornava-se visível e disseminava-se nos programas políticos dos movimentos de libertação (v. CABRAL, s/d; CABAÇO; 2009), por derivação constituía-se uma "ordem de gênero" a partir da qual eram estratificadas e instrumentalizadas as relações entre indivíduos, masculinos e femininos, homens e mulheres. Dessa forma, o estudo das relações que instituíram ao mesmo tempo a nação e a ordem de gênero, que a sustentava, aponta tanto para uma perspectiva libertária, notadamente feminista, quanto para uma perspectiva

9 Como no romance de Manuel Lopes, Flagelados do vento leste, 1959, a personagem José da Cruz que é tomada como paradigma de uma caboverdianidade por suas virtudes demonstradas ao longo da narrativa, demonstrando um grau potencializado de honra e solidariedade e tornando-se modelo a todos os outros personagens.

conservadora, que mantém, ao mesmo tempo, práticas oriundas das tradições autóctones e do colonialismo. Diante disso, caberia perguntar se as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, ao experimentarem o seu processo de conversão em Literaturas Nacionais, ressignificaram as relações de gênero.

Na produção literária dos PALOPs, observa-se o investimento notório no protagonismo feminino, como acontece flagrantemente na obra de Luandino Vieira. Esse modelo será herdado pelas gerações mais jovens de autores, especialmente aqueles que começaram a publicar a partir da década de 1980. Desse conjunto, podem ser destacadas as narrativas de Paulina Chiziane, Dina Salústio ou João Melo, devedores da emergência do feminino nos contextos social, político e cultural africano, introduzindo novas possibilidades de subjetivação nos discursos literários. Sem dúvidas, essa emergência potencializou a problematização que começara a ser operada, por exemplo, por Francisco José Tenreiro ou Noémia de Souza, na medida em que, ao questionarem o *status quo* da condição colonial, abriram fendas na ordem de gênero reclamando não apenas a emergência do "homem novo", mas, também, a sua efetiva inscrição na cultura do porvir que projetavam em suas obras.

Desde fins da década de 1980, começaram a emergir, nas literaturas de Cabo Verde, Angola e Moçambique, obras que problematizam a ordem de gênero instituída pelo colonialismo e mantida pelos movimentos nacionalistas no período pós-independência. Apesar dos esforços nacionais que propunham a disseminação do "homem novo", esse conceito recai, sobretudo, no masculino, ao definir uma prática renovadora reservada primordialmente aos indivíduos do sexo biológico masculino. As sociedades das emergentes nações africanas, entretanto, mantiveram e estabilizaram as práticas que sustentavam tanto a ordem de gênero, dada pelo colonialismo, quanto aquela herdada da tradição, mesmo que colocada em suspenso pelas parcelas mais urbanizadas das populações.

A proposta do "homem novo" que, no discurso dos movimentos de libertação, se resumia à negação do tribalismo, da tradição local, da gerontocracia, do nepotismo e do sexismo (v. CABRAL, s/d), não atingiu seus objetivos. A permanência da relação imediata entre gênero e papel social, verificada como crítica social na obra de inúmeros autores, dentre os quais se destaca vivamente a moçambicana Paulina Chiziane, cumpre ser superada. Cabem as perguntas: *ser* mulher é, ainda, *estar* mulher? *Ser* homem é, ainda, *estar* homem? Cumpre, em nome da superação dos vícios do colonialismo, superar a equação e abrir espaço para a crítica da ordem de gênero, como se verifica não apenas em Chiziane, mas também em Ungulani Ba Ka Khosa, Luandino Vieira, João Melo, Evel Rocha, Dina Salústio ou Danny Spínola, dentre outros.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel Vale de. Antropologia e Sexualidade: Consensos e Conflitos Teóricos em Perspectiva Histórica. *In*: FONSECA, Lígia; SOARES, C.; VAZ, Júlio M. (Orgs.). **A Sexologia, Perspectiva Multidisciplinar** (Vol. 2). Coimbra: Quarteto, 2003. p.53-72.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Género, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. **Anuário Antropológico** (Tempo Brasileiro), n.95, p.161-190, 1996.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ARIÈS, Phillippe. **História Social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique***:* identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CABRAL, Amílcar. **Livro**. s/l; s/ed; s/d. http://www.amilcarcabral.org. Acesso em 15 de julho de 2011.

CONNELL, R. W. A very straight gay: masculinity, homosexual experience and the dynamics of gender. **Ameriican Sociological review**, n.57, p.735-751, 1992.

CONNELL, R. W. La organización social de la masculinidad. *In*: VALDES, Teresa; OLIVARRÍA, José (Orgs.). **Masculinidad/es**: poder y crisis. Santiago de Chile, Isis y Flacso–Chile, 1997. p.31-48.

CONNELL, R. W. Políticas da Masculinidade. **Educação & Realidade**, vol.20, n.2, p.185-206, 1995.

CONNELL, R. W. Theorizing Gender. **Sociology**, v.19, n.2, p.260-272, 1985.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Circulo do Livro, 1986.

KOLBANOSKY, V. A Moral Comunista (1947). **Problemas – Revista Mensal de Cultura Política**, n.17, fev-mar. 1949. http://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/17/moral.htm. Acesso em 18 de julho de 2011.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao "homem novo" (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). **Abril**, Niterói, n.10, p.15-38, 2013.

MORGAN, Robin. **Sisterhood is forever:** the women's anthology for a new millennium. New York: Washington Square Press, 2003.

MOSSE, George L. **La imagen del hombre:** la creación de la moderna masculinidad. Madrid: Talasa Ediciones, 2000.

MOSSE, George L. ***Nationalism and Sexuality:*** Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe. New York: Howard Ferting, 1985.

PERROT, Michelle. **A Família triunfante** [História da vida privada, v. 4, Dir. Ariès, Ph.; Duby, G.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, v.35, n.157, p.1031-1054, 2001.

SPIVAK, Gayatri C. **The Spivak reader**. New York: Routledge, 1995.

THERBORN, Göran. **Sexo e poder**: a família no mundo 1900-2000. São Paulo: Contexto, 2006.

O que quer a poesia *queer* de Emily Dickinson?

Adalberto Müller
Baruc Martins

I - Limites teóricos da literatura *queer* e a questão de gênero

Contemporânea e leitora contumaz das irmãs Brontë e de George Eliot, Emily Dickinson é uma das grandes vozes femininas das literaturas de língua inglesa do século XIX. Essas vozes, que a partir dos textos de Jane Austen e de Mary Woolstonecraft formaram a base das reivindicações teóricas e políticas dos Woman Studies e do Feminist Criticism, desembocaram na constituição de um cânone feminino na história da literatura que pôde se contrapor com força à ideia de um "cânone ocidental" (à *la* Harold Bloom). Nesse sentido, (re)ler a imensa antologia, **Literature by Woman,** de Sandra M. Gilbert e Gilbert e Susan Gubar (1996) ensina muitas coisas sobre histórias e cânones literários, mas sobretudo dá-nos a certeza de que a literatura feminina/feminista, pelo menos na língua inglesa, não é uma construção *a posteriori*: não apenas tem longa data, mas chega a um ponto, nos séculos XVIII-XIX (com autoras, como Mary Shelley e Louise Fuller, além das mencionadas), em que já não há mais como entender a literatura, *tout court*, sem pensar as obras das escritoras. O mesmo poderia valer para uma história da poesia: retire-se as obras de Safo, de Sor Juana Inés de la Cruz, de Emily Dickinson, de Maya Angelou, de Audrey Lorde, e o que resta corre o risco de ser nada mais que uma visão patriarcal e/ou misógina da poesia.

Mas a história da literatura tem muitas histórias. Histórias que podem ser contadas, histórias que podem ser imaginadas, histórias que jamais podem vir a ser possíveis. O trato entre e história e literatura foi tão próximo que o próprio aparecimento do termo, cunhado por Voltaire em **Dictionnaire philosophique** (CARVALHAL, 2006, p. 9), mas notabilizado por Madame de Staël, marca essa indeterminação. Não obstante, essa dificuldade inicial de definir o termo literatura, por ser abrangente demais (quando deixou de sê-lo?), diz respeito à própria necessidade de se caracterizar – ou limitar, o que dá no mesmo – o que seja no texto, de fato, literário[1].

Nesse sentido, esse primeiro problema sobre a relação entre literatura e história transfere para os objetos literários parte de sua carga problemática. Quando um texto é literário ou não? Em que condições um texto literário surge? Onde acaba a literatura e começa aquilo que não é literatura? Essas perguntas, imbuídas de um caráter crítico, podem se estender até os limites daquilo em que, comumente, se caracteriza como literatura. É o caso, por exemplo, da poesia, a qual, para uma parcela de críticos e autores literários, não seria propriamente literatura, pois estaria mais próxima da música do que da escrita (CAMPOS, 1978, p. 84).

Dessa forma, antes de se colocar a questão sobre quais são os tipos de literatura que existem, a crítica literária faz sempre um caminho recursivo, reflexivo, sobre as mesmas noções constituintes de toda crítica literária. Esse caminho faz da teoria da literatura uma espécie de disciplina de segunda *ordem*, pois ela investiga de forma

1 A dificuldade disso é tão grande que se tornou lugar-comum na teoria da literatura a proposição de que a literatura não pode ser definida, pelo menos, de maneira definitiva. Jonathan Culler (1999), ao discutir o problema "o que é a literatura?", mostra que há uma série de artifícios que empregamos quando tentamos defini-la. O que revela que o problema da noção de literatura é o de ser impossível conseguir uma definição que seja puramente intraliterária, ou seja, que seja exposta e definida em termos puramente literários.

reflexiva (secundária) os pressupostos e noções mais fundamentais (ou primárias) sobre a literatura (COMPAGNON, 1999, p. 24). Isso significa dizer que a teoria da literatura, além de elencar objetos e dar a eles um tratamento diferenciado, coloca questões que, desde o início, implicam repensar o que é a literatura e o que pensamos tradicionalmente sobre ela.

Com efeito, todo trabalho teórico é sempre um trabalho de nomeação, de classificação e de escrita. Uma escrita que comporta, a um só tempo, gesto e fala, performance e discurso. Como pensar, por exemplo, a ideia de tradução proposta por Walter Benjamin sem fazer perceber nas teses de **Sobre o Conceito de História** (BENJAMIN, 2020) uma crítica à socialdemocracia e, ao mesmo tempo, a sensação de perigo iminente de uma vida e de todas as vidas diante do horror anunciado do holocausto nazista? Como pensar, entre restos e palavras, a atitude literária de Maria Carolina de Jesus sem recorrer ao seu corpo, sem perceber na materialidade de sua vida e da miséria à sua volta um elemento fundamental da crítica e teoria literárias?

A História da Literatura preocupou-se muito pouco com essas questões durante a maior parte de sua trajetória, que teve início apenas a partir da segunda metade do século XIX, e que se consolida nas obras de Hippolyte Taine e Gustave Lanson, sob a égide do mesmo historicismo criticado por W. Benjamin: é a história dos "vencedores", ou seja, de séculos de opressão, e consequentemente a história de exclusão dos "oprimidos" (BENJAMIN, 2020), sobretudo daqueles que falam como oprimidos. Dessa forma, a História da Literatura se constitui como a guardiã dos "bens culturais" a serem preservados, o que em literatura veio a se chamar de "cânone ocidental" – que evidentemente excluiu autores considerados "menores", ou "periféricos" (autores negros, autores de países subdesenvolvidos, autores que colocavam a heteronormatividade em questão, autores que flertavam com a cultura de massa, autores que usavam

o testemunho direto, etc.). A crítica literária, sobretudo a partir da década de 1970 com o surgimento dos Estudos Culturais – e antes, na década de 1960, com os Estudos Feministas –, começou a colocar sob suspeita essa naturalização do cânone literário como uma imposição cultural, seguindo transformações políticas, econômicas e sociais da segunda metade do século XX, e ensejando a busca de novas formas e formatos de literatura.

Nessa perspectiva, o percurso crítico dessas novas literaturas procurou constituir genealogias com a consciência de serem, elas mesmas, inventadas[2], pois um ponto de confluência do pensamento crítico da segunda metade do século XX foi o de desvelar os perigos dos discursos oficiais que se autoproclamavam neutros e objetivos. Essa desnaturalização do objeto expôs o papel do sujeito cognoscente de um modo muito mais radical do que aquele empregado por Kant em sua revolução copernicana: não apenas só há objeto *para* um sujeito, mas o próprio sujeito é uma invenção discursiva.

É com essa consciência crítica que podemos falar em literatura negra, feminista, indígena etc. Do ponto de vista crítico, o atributo qualificador de literatura não se fixa perfeitamente ao substantivo, porque, ele mesmo, deixou de ser substancializado. Assim, com a expressão "literatura indígena", por exemplo, abrimos um caminho crítico para a tradição literária, que sempre preconizou um certo tipo de escrita em detrimento da oralidade, com o objetivo de conquistar espaço nessa mesma tradição por meio de uma estratégia tanto literária quanto política (SANTOS; WIELEWICKI, 2009). Afinal, quando estamos falando de minorias políticas, nunca é demais lembrar que os indivíduos não partem do mesmo lugar na estrutura da sociedade e sequer têm o seu direito assegurado de participarem

2 Em Manifesto do Ciborgue, publicado originalmente em 1985, a ideia de uma objetividade científica é posta em xeque por Donna Haraway (2009) ao propor uma narrativa teórica para pensar o presente, mesclando, entre outras coisas, ficção científica e biologia.

da interação social. Essa é a justificação racional, por exemplo, para reivindicar políticas de reparação, como as cotas sociais e raciais etc.[3]

Por outro lado, a expressão "literatura feminista" não serviu apenas para chamar a atenção da crítica literária para a relação entre literatura e escrita, como ocorreu com as disputas em torno das noções de literatura indígena e negra –, mas para a ausência de participação da mulher na história da literatura, a contestação do cânone tradicional e a afirmação de uma identidade específica (ZOLIN, 2009b). Nesse sentido, antes de colocar a emergência de uma literatura feminista, seria mais apropriado pensar, pelo menos nesse primeiro momento histórico de discussão teórica, numa história da literatura feminina, assumindo que o atributo "feminina" designa mulher e está restrito a um perfeito acordo entre orientação sexual e identidade de gênero. De todo modo, essa aproximação entre os adjetivos "feminista" e "feminino" aponta para um momento histórico em que ainda não se colocava sob suspeita a própria necessidade da categoria mulher para o movimento feminista, pois havia uma importação de muitos termos da filosofia iluminista que pregavam a noção de autonomia e esta, para ser possível, era necessariamente vinculada à atividade de um sujeito.

No entanto, a partir da década de 1960, com o advento do pós-estruturalismo realizado por pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, passou-se a inquirir de modo mais sistemático a cultura, tomando-a como um problema discursivo e de linguagem. Desse modo, o lugar central do sujeito foi substituído pelo discurso, que passou a figurar como um *locus* social e estético dos problemas contemporâneos. Essa virada no pensamento implicou uma virada na crítica. No caso da crítica feminista, por exemplo,

3 Para uma discussão pormenorizada quanto à questão se as cotas raciais tratam de um problema de justiça ou não, ver: VELASCO, Marina. O que é justiça? O justo e o injusto na pesquisa filosófica. Um exemplo: as cotas raciais universitárias. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2009.

deixou-se de estudar textos masculinos para se debruçar sobre textos femininos com o objetivo de encontrar neles os "fundamentos culturais de gênero (opondo-se às perspectivas essencialistas e ontológicas dos estudos que abordam a questão da mulher) e promover a derrocada das bases da dominação de um gênero sobre outro" (ZOLIN, 2009a, p. 227). Mais do que isso, obras como as de Gilbert e Gubar (1996) mostram que um cânone literário de textos escritos exclusivamente por mulheres pode ser tão ou mais potente do que aqueles estabelecidos pelas tradicionais histórias da literatura heteronormativas e brancas, que quase sempre conformam os programas oficiais de ensino fundamental. É nesse sentido também que reler a obra de Emily Dickinson pode abalar convicções empedernidas sobre o conceito tradicional de poesia moderna, quase sempre escorado em autores como Baudelaire, Mallarmé e T.S. Eliot.

Essa virada dos Estudos Culturais garantiu, assim, o surgimento de uma nova noção que serviu tanto para orientar a direção metodológica quanto para pensar uma dimensão social. Essa nova noção é a categoria de gênero. Até então compreendido de um ponto de vista social, o gênero opunha-se ao sexo, que era visto como algo restrito ao campo biológico. Contudo, o adensamento das lutas por afirmação da identidade após a Revolta de *Stone Wall*[4] pôs essa noção, ao mesmo tempo, em evidência e em crise.

Conforme Richard Miskolci (2016), o surgimento da teoria *queer* foi marcado pela conjuntura gerada após essa revolta, pois com o crescimento da repressão e o aparecimento da aids, que foi apelidada pejorativamente de "peste gay", o movimento de minorias

4 Stone Wall Inn é o nome de um bar localizado no bairro de Greenwich Village, em Nova York, e que agregava diferentes indivíduos que desviavam das normas convencionais de gênero e sexualidade. Em 28 de junho de 1969, a polícia invadiu o bar e reprimiu duramente as pessoas. A partir daí, houve um levante de homossexuais, travestis, lésbicas etc., que durou semanas e procurou resistir contra esse tipo de repressão que vinha ocorrendo constantemente. Essa resistência recebeu o nome de Revolta de Stone Wall.

sexuais, que não tinha o apoio do Estado, sobretudo na década de 1980 com o governo do conservador Ronald Reagan, passou por um processo de higienização para ser aceito. Esse processo implicou uma assimilação aos padrões normativos hegemônicos (MISKOLCI, 2006, p. 22-25).

Com isso, surgiram movimentos novos – entre eles, o movimento *queer* – que pregavam uma não assimilação aos valores normativos e padrões dominantes. Esses manifestantes defendiam a bandeira da afirmação da dissidência sexual e buscavam mudar a sociedade para que ela lhes fosse aceitável (MISKOLCI, 2006, p. 25). Assim, muito antes de uma identidade, o *queer* foi pensado como signo de uma inconformidade, um estranhamento com as normas e os lugares fixados. Não demorou muito, por isso, para que essa crítica presente nos movimentos sociais ganhasse eco na academia. Em 1991, o termo "Teoria *Queer*" foi cunhado por Teresa Lauretis como "um rótulo que buscava encontrar o que há em comum em um conjunto muitas vezes disperso e relativamente diverso de pesquisas" (*idem,* p. 32). Teoria *Queer* passou a significar, assim, um conjunto de propostas teóricas que apresentavam como núcleo comum um inconformismo com os paradigmas normativos ocidentais. Ainda Conforme Miskolci, o *queer* passou a apontar para uma estratégia de confrontação à ordem heteronormativa, ou seja, à "ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo" (*ibidem,* p. 46-47).

Desse modo, ao contrário do movimento gay que procurava combater a heterossexualidade compulsória, mas deixava intactas diversas normas pelas quais a diferença sexual (homem e mulher) se processava e rebaixava os dissidentes sexuais (como a instituição do casamento, a monogamia etc.), o movimento *queer* procurou criticar a heteronormatividade, de modo a fazer com que o estranhamento e a crítica à assimilação a uma identidade fixa e estável fossem dois elementos fundamentais para a atuação política e teórica.

Nesse contexto, um ano antes de Lauretis cunhar o termo

Teoria *Queer*, em 1990, a filósofa estadunidense Judith Butler lançou o livro seminal **Gender Trouble** [Problemas de Gênero] em que analisava categorias centrais para o feminismo, como a categoria mulher, articulando antropologia, estudos gays e lésbicos e teoria pós-estruturalista. Como objeto de investigação e crítica, Butler interrogou o problema da diferença sexual por meio da análise crítica das noções de gênero e sexo.

Para Butler (2017), essas noções não são tão opostas quanto, em um primeiro momento, parecem ser, pois o sexo já pressupõe uma base cultural e o gênero só pode ser pensado por meio de uma referência a isso que, apressadamente, se chama "biologia", mas que não se confunde nem se reduz a ela – pois o gênero nunca deixa de ser algo do campo do artifício.

Para pensar essa dimensão problemática da relação entre gênero e sexo, Butler propôs a noção de performatividade de gênero para se afastar tanto de uma tradição dualista quanto de uma tradição construtivista, que pregava um voluntarismo na escolha do gênero. Segundo Butler,

> atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. (BUTLER, 2017, p. 235).

Desse modo, Butler encontra nesse jogo entre o eu e o outro, que constitui a identidade pessoal e a alteridade, parte do artifício de gênero que reproduz e mantém a diferença social. Com isso, o trabalho de desnaturalização da teoria *queer* não se constitui apenas

como uma simples crítica aos pressupostos de gênero, mas diz respeito a uma desconstrução ativa desses mesmos pressupostos.

Nesse contexto, quando aplicado à literatura e à arte, o *queer* não destrói as oposições entre alta e baixa cultura, entre literatura e não literatura, mas torna essas oposições indistinguíveis, assumindo uma negatividade que perverte, critica e suspende todos os binômios opositivos. Butler cita o exemplo da performance *drag* para pensar como a paródia de gênero empregada por esses artistas torce as normas convencionais de gênero, problematizando o corte operado pela diferença sexual e expondo, nesse movimento, uma outra relação com o gênero, a qual torna *nonsense* as afirmações que unificam as identidades sexuais, como a que constitui, por exemplo, a categoria mulher (*ibidem*., p. 235).

No entanto, atenta aos efeitos que se produzem na linguagem, Butler, segundo Paul Beatriz Preciado (2014), esqueceu-se do fato de que o gênero é, primeiramente, prostético antes de ser performativo. Ou seja, ele se passa antes na materialidade dos corpos do que no nível das "práticas culturais linguístico-discursivas" (PRECIADO, 2014, p. 29). Para Preciado, há que se perceber o funcionamento do gênero no próprio nível das intervenções cirúrgicas, da regulação biológica da vida pelo Estado. Pensar a arte *queer* desse ponto de vista passa por conceber uma prática que vai além da linguagem, instalando-se na vida concreta.

Nesse contexto, pensar a literatura *queer* é um desafio, pois o atributo "*queer*" não serve para garantir uma característica ou qualidade ao termo literatura, mas se apresenta como um modo de perverter a linguagem em sua relação pragmática com a vida. Com isso, o *queer* é uma forma de tornar a literatura menos tragável e mais abjeta. Uma literatura que não pode ser enunciada seriamente, pois o *queer* gera um riso ácido, marca de uma carnavalização dos discursos e das práticas sociais que se transpõem para a literatura, como defendeu Bakhtin (1981) em outro contexto.

Além disso, o *queer* impede uma entronização da literatura *queer* na história literária, pois a relação do *queer* com a tradição é de conflito, perversão e suspeita. O *queer*, já dissemos, não se deixa assimilar. Logo, ele não se deixa capturar por genealogias, a menos que seja para pervertê-las ou para rir delas. Ainda assim, é possível analisar de uma perspectiva *queer* a história da literatura, de modo a fazer com que ela seja tensionada de muitas formas. Desse modo, a afirmação do *queer* e as proposições que ele põe a termo são *non-senses*, pois não podem ser valoradas como verdadeiras ou falsas. O *queer* é o delírio da lógica, não a sua destruição.

II - Quem tem medo de Emily Dickinson?

Não faltam anedotas sobre a vida de Dickinson. A mais famosa delas é que se tratava de uma moça tímida, casta e reclusa. Quase uma freira. Analisada do ponto de vista do que dissemos acima, é uma imagem que quadra bem com uma produção discursiva de caráter heteronormativo e paternalista da literatura, se não da mulher. Digamos, logo, em resposta: não.

Primeiro, não era tímida, pois suas cartas à amiga Susan Gilbert (Sue, posteriormente sua cunhada, Susan Gilbert Dickinson) e a outras amigas e amigos revelam antes uma pessoa bastante "oferecida", como diríamos em baixo calão. Para além das propaladas (sempre por críticos do sexo masculino) hipóteses do relacionamento de Dickinson com um reverendo casado (Wadsworth), com um coronel e crítico literário sedutor (Higginson) e com um juiz ancião viúvo (Ottis Lord), estudiosas, como Rebecca Paterson (1951), Ellen Louise Hart & Martha Nell Smith (1998), levantaram sérias hipóteses de mais de um relacionamento lésbico ou homoafetivo de Dickinson, coisa que as recentes produções audiovisuais como a série *Dickinson* (Apple TV+, 2020/2021) hoje exacerbam.

Segundo, na falta de informações verídicas (parte de sua correspondência passiva "desapareceu", suas biografias foram

escritas quase sempre por homens pouco interessados em discutir problemas de gênero), a leitura de seus poemas revela que a questão de gênero (*gender*) em Dickinson é complexa, apontando para uma sexualidade, no mínimo, difusa. Terceiro, os motivos da reclusão de Dickinson também podem ser relidos por uma ótica distinta daquela da reclusão monástica: ela passa pelos eventos traumáticos da Guerra Civil Americana, pela aceleração industrial em Massachusetts, pela recusa ao modelo heteronormativo/paternalista, pela decisão de escrever uma obra volumosa, pela decepção com seus prováveis editores, por problemas graves de saúde e de doenças na família, e, por fim, por problemas psicológicos/psicanalíticos a que não temos acesso senão por uma leitura "arqueológica" (FOUCAULT, 2008) das suas cartas e dos seus poemas com outras formações discursivas.

Tudo isso somado, a visão que temos hoje de Emily Dickinson permite-nos situá-la muito mais no campo performativo de uma identidade *queer* do que de uma moça tímida e recatada que escrevia bilhetinhos de amor cifrados a senhores de boa reputação. Mais do que isso, como veremos, é a própria poesia de Dickinson que se assume como *queer*, na medida que recusa praticamente todas as regras do "bom comportamento" literário, questiona as formas e formações discursivas de poder e autoridade (nem Deus escapa do crivo crítico de Dickinson) e introduz temas inusitados e provocadores na poesia, temas que só viriam deixar de ser tabus a partir dos anos 1960 na poesia americana. Evidentemente, a leitura dessa Emily Dickinson *queer* depende muito de uma visada menos essencialista e menos heteronormativa/paternalista para seus poemas e cartas. E, entre nós, de uma nova forma de traduzir os seus poemas.

Quem primeiro chamou a atenção para o caráter *queer* da poesia de Dickinson foi ninguém menos que a poeta e crítica feminista Adrienne Rich, num ensaio seminal publicado originalmente em 1976, intitulado "Vesuvius at Home: The Powers of Emily Dickinson". Para Rich, o lesbianismo de Dickinson só

pode ser entendido quando se foge dos estereótipos paternalistas e preconceituosos que formaram e ainda formam a crítica literária, e, ao mesmo tempo, o aspecto elíptico, sintaticamente ambíguo, e *estranho* dos seus poemas, bem como a sua dúvida cética da fé e dos valores, devem ser vistos como um ato de inconformismo contra o patriarcado, um ato que revela o poder de um vulcão em erupção:

> O que tentei fazer aqui foi acompanhar algumas das origens e consequências da sua escolha de ser, não apenas uma poeta, mas uma mulher que mergulhou fundo na própria mente, sem seguir nenhuma das regras da ortodoxia. Dizer "sim" ao seu poder não foi simplesmente um grande ato de não-conformismo no século XIX; mesmo no nosso próprio tempo, presumiu-se que Emily Dickinson, e não a sociedade patriarcal, era "o problema". Quanto mais reconhecermos as leis e tabus não escritos e escritos que sustentam o patriarcado, menos problemáticos, certamente, parecerão os métodos que ela escolheu. (Rich, 1993, p. 176-177).

Levando isso em consideração, leiamos o poema que dá título ao ensaio de Adrienne Rich, seguido da nossa tradução:

Volcanoes be in Sicily
And South America
I judge from my Geography
Volcano nearer here
A Lava step at any time
Am I inclined to climb
A Crater I may contemplate
Vesuvius at Home.

Vulcões há na Sicília
E na América do Sul
Diz a minha Geografia –
Um Vulcão aqui de lava
Sempre me desafia
Toda hora ando em Brasa

Daqui vejo a Cratera
Um Vesúvio em Casa
(Dickinson, 2021, p. 530-531)

Trata-se de um poema cujo original se perdeu, e que foi transcrito posteriormente por Susan Dickinson, a quem o poema foi provavelmente enviado. Essa informação é importante para entender a "obra" de Dickinson, uma obra que não foi publicada durante a vida dela (em grande parte por culpa do sistema literário da sua época, sabemos hoje), e que permaneceu durante muito tempo sendo composta e recomposta ao bel prazer dos editores (e dos tradutores). Esse caráter duvidoso da existência de um "original" já aponta em si para o caráter estranho de sua obra dentro da história da poesia, uma história marcada pelo papel ativo dos autores em construir um livro "orgânico" (Baudelaire) ou "vertebrado" (J. Cabral). Comparativamente a esses autores, a obra de Dickinson tem um caráter instável, o seu "centro" parece se deslocar o tempo todo, se é que há algum centro. Mas a informação editorial sobre esse poema também pode apontar para o papel que algumas das amigas e correspondentes de Dickinson tiveram na preservação de uma marca autoral, ou de uma assinatura. Nesse sentido, sabemos que o papel de Susan Dickinson foi muito além da mera amiga e cunhada: ela era leitora, crítica, e, mais de uma vez, agiu como o que se chama de uma "agente" literária de Dickinson. Não é improvável, aliás, que se questione a autoria deste poema, e que se afirme cada vez mais o papel de co-autora de Susan Dickinson.

Um segundo aspecto do poema diz respeito à questão da geografia: Dickinson elabora uma "geografia imaginária" (MÜLLER, 2022) na qual a América do Sul e a Itália têm conotações eróticas e homoafetivas, não raras vezes associadas a Susan Gilbert Dickinson. Lendo o poema por essa clave, não é difícil perceber que a metáfora do vulcão descreve de forma bastante precisa todo o aparato ou o

dispositivo do gozo feminino. Trata-se aqui, em termos retóricos, de um símile, ou seja, uma metáfora desenvolvida (*métaphore filée*, como dizem os franceses), na qual os elementos rítmicos (o uso do *common metre*) e as figuras de sonoridade e de similaridade gráfica (aliterações, assonâncias, paronomásias) vão também descrevendo a relação entre o corpo feminino e o prazer, criando uma correspondência perfeita entre a materialidade do texto e do corpo, fazendo com que um se materialize no outro. Assim, embora o poema tenha sido lido como uma metáfora da mística e da religiosidade (associando os seus vulcões, por exemplo, com os abismos metafísicos de Pascal), como se fez frequentemente de sua obra, uma visada *queer* fará aquilo que Lacan (LACAN, 1998) dirá sobre a carta roubada do conto de Edgar Allan Poe: com a carta roubada, o vulcão atua como um significante (o Inconsciente) que não se deixa reduzir a um significado dado de antemão. O significado depende de um jogo político-interpretativo, e nem sempre quem tem a carta (ou o vulcão!) ao alcance da mão é quem é capaz de entender aquilo que ela pode realmente fazer.

Lidos por uma clave *queer*, os poemas de Dickinson deixam de ser "metafísicos" e apontam para a relação entre corpo e prazer, ou entre prazer e dor. Também não faltam poemas em que ela tece considerações sobre as desvantagens do casamento para a liberdade do prazer feminino. É nesse sentido que se deve, a meu ver, interpretar o voar "indefinidamente" das abelhas no poema que se inicia com "Could I but ride indefinite" (DICKINSON, 2021, p. 154-155):

> Could I but ride indefinite
> As doth the Meadow Bee
> And visit only where I liked
> And No one visit me
> And flirt all Day with Buttercups
> And marry whom I may

And dwell a little everywhere
Or better, run away

With no Police to follow
Or chase Him if He do
Till He should jump Peninsulas
To get away from me —

I said "But just to be a Bee"
Upon a Raft of Air
And row in Nowhere all Day long
And anchor "off the Bar"

What Liberty! So Captives deem
Who tight in Dungeons are.

Se eu voasse indefinidamente
Como a Abelha no Jardim
E fosse tudo visitando
Sem visitas para Mim –

E flertasse com os Ranúnculos
E casasse com quem quisesse
E morasse um pouco Algures
Ou melhor, se eu fugisse

Sem me seguir o Polícia
Ou O mandasse embora
Que fosse pular Penínsulas
E de mim ficasse longe –

Eu disse "Só ser uma Abelha"
Numa Jangada de Ar
E morar sempre em Nenhures
E ancorasse "longe do Altar"

Que Liberdade! O Prisioneiro
Sonha assim o dia inteiro.
(DICKINSON, 2021, p. 154-155)

Vale lembrar que as abelhas aparecem frequentemente na poesia de Dickinson associadas à sexualidade lésbica. Em muitos poemas, a relação de polinização entre a abelha e as flores é tomada como uma imagem suprema da realização erótica. Em não poucos poemas, a própria Susan é identificada como "Bee" ou "Bumblebee" (o mais famoso sendo "The Bee is not affraid of me", que traduzi por "A Abelha Rainha é amiga minha"). O que vemos aqui não foge a esse esquema imagético, pelo contrário, o amplia. Dickinson não apenas descreve a relação entre a abelha e a flor em termos eróticos (os termos "visit", "flirt", e "marry" não estão aí por acaso), mas em termos polieróticos: a polinização se transforma numa metáfora do que hoje chamamos de *poliamor*, ou seja, um tipo de conduta afetiva não prescrita pelos códigos heteronormativos e religiosos. Mas Dickinson não se contenta em descrever poeticamente a polinização poliamorosa, ela ainda revela as formas de cerceamento e de controle social do comportamento das "abelhas": sempre há um "Polícia" disposto a coibir a busca da liberdade, e, em última instância, aprisionar numa masmorra (o mesmo "Dungeon", em que se prendiam as rapunzéis e bruxas medievais) quem ousa buscar a liberdade.

Assim, ao invés da poeta romântica que fala de florezinhas delicadas, de prendas domésticas, e de relacionamentos frustrados com senhores de boa cepa, vemos a autora *queer*, que assume outras formas de relacionamento erótico e afetivo, que busca libertar o corpo das amarras heteronormativas, e que, ao mesmo tempo, faz enlouquecer a própria língua de Milton e Shakespeare.

Essa Dickinson dá medo. Mas por isso mesmo, devemos aprender a amá-la mais ainda.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

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

DICKINSON, Emily. **Poesia Completa**. V. 1. Os Fascículos. Tradução e notas de Adalberto Müller. Brasília: Editora da UnB, 2020.

DICKINSON, Emily. **Poesia Completa**. V. 2. Folhas soltas e perdidas. Tradução e notas de Adalberto Müller. Brasília: Editora da UnB, 2021.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org. e trad.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, pp. 33-118.

HART, Ellen Louise & SMITH, Martha Nell (org.) **Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson**. Ashfield, Mass.: Paris Press, 1998.

LACAN, Jacques. O seminário sobre "A carta roubada" [1955], em **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 p. 13-66.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. 2ª ed. revisada e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MÜLLER, Adalberto. Dickinson Latina: Imaginary Geography. *Oxford Handbook*: Emily Dickinson. Edited by Cristanne Miller & Karen Sanchez-

Eppler. Oxford: Oxford Press, 2022.

PATTERSON, Rebecca. **The Riddle of Emily Dickinson**. Ann Arbor; Cambridge. University of Michigan; Riverside Press, 1951.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RICH, Adrienne. "Vesuvius at home". Poetry Complete and Prose. New York: Norton Critical Edition, 1993.

SANTOS, Célia Regina dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária***:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 337-352.

VELASCO, Marina. **O que é justiça?**: o justo e o injusto na pesquisa filosófica. Um exemplo: as cotas raciais universitárias. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009a, p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009b, p. 217-242.

Maternidade e desigualdade de gênero no romance *As alegrias da maternidade*, de Buchi Emecheta

Martha Julia Martins

Considerações iniciais

O presente artigo tem como objetivo propor uma reflexão sobre a protagonista Nnu Ego, a partir do entendimento de maternidade como condição compulsória para mulheres nigerianas – *igbos* – do início do século XX até a década de 1950, retratando através da narrativa ficcional as alegrias e os dessabores da maternidade para a protagonista, em que, embora apresentem-se como temas comuns do período histórico em questão, conseguem atravessar as barreiras do tempo, alcançar o momento atual e materializar-se na vida de muitas mulheres contemporâneas.

No livro, **As alegrias da Maternidade,** da escritora nigeriana Buchi Emecheta publicado pela primeira vez em 1979, acompanhamos a vida da personagem Nnu Ego, desde a infância até o final de sua vida, e a forma como as relações familiares e a maternidade impactaram na vida da personagem. A obra trata-se de narrativa que permite ao leitor conhecer a realidade da mulher nigeriana através da escrita-denúncia de Emecheta, que questiona as imposições sobre a vida das mulheres nigerianas e as opressões impostas a essas mulheres, frequentemente inferiorizadas e reservadas ao papel exclusivo de reprodutoras e cuidadoras. A própria autora foi vítima de violência de gênero perpetrada pelo marido na Nigéria e viveu à beira da miséria após emigrar para o Reino Unido

na tentativa de fugir de seu agressor com os filhos. Nesse sentido, a história das mulheres *igbos* de **As alegrias da maternidade** e a história da própria Emecheta entrelaçam-se servindo de crítica à realidade e ao tipo de educação destinada às mulheres da Nigéria naquele contexto, ressaltando a supervalorização da maternidade como única possibilidade na vida e a própria estrutura patriarcal que deslegitima a autonomia das mulheres naquele país.

As dificuldades passadas pela personagem Nnu Ego refletem a configuração de uma cultura violenta, típica do patriarcado colonial, que a coloca em posição de inferioridade e subordinação ao homem – fosse europeu e branco ou nigeriano e negro. A influência inglesa na região da Nigéria data do princípio do século XVIII, mas o país do Golfo da Guiné só vira oficialmente colônia britânica a partir do século XIX. O processo de independência viria apenas na década de 1960 do século XX. A narrativa começa na década de 1930, quando o país ainda era colônia da Inglaterra, e mostra como Nnu Ego, filha da insubmissa Ona, amante do poderoso Agbadi, foi ao longo da vida perdendo sua autonomia, conformando-se a um padrão familiar que a subalternizou e acabou por levá-la a uma situação de miséria e privações. Nnu Ego é apresentada ao leitor como mais dócil e mais complacente que a própria mãe, o que a torna também mais vulnerável aos meandros das normas sociais locais e às mudanças pelas quais a sociedade nigeriana está passando. Sua mãe, por ter uma personalidade mais combativa e assertiva, viveu uma vida relativamente mais livre, inclusive sexualmente, e pôde, dentro do que fora possível para a época, subverter sua condição de mulher submissa em uma Nigéria colonial do princípio do século XX. Ona, mãe de Nnu Ego, era amante do pai de Nnu Ego e recusou-se casar com ele para não ser possuída por homem algum e conformar-se a um padrão que apaga e destrói a subjetividade das mulheres.

Nnu Ego, em contrapartida, sonhava desde cedo casar-se e virar mãe e cumprir o papel esperado de seu sexo, e assim, tão logo

alcança a idade para casar, casa-se com seu primeiro marido, Amatokwu, e após alguns anos, como não consegue ter filhos, é relegada a uma condição secundária dentro de sua própria casa, momento em que é forçada a trabalhar no campo enquanto o esposo adquire uma segunda mulher para ter filhos com ela. Sem poder gerar filhos, passa a ser vista como "seca e arisca" pelo marido, que acreditava que a continuidade de sua linhagem estava acima dos sentimentos entre esposo e esposa. O ápice do relacionamento, mas também de sua derrocada, é quando Nnu Ego é espancada pelo marido após ser flagrada amamentando o filho do marido com a segunda esposa. Sem filho, sem marido, sem lar, sendo culpada por sua própria infertilidade, Nnu Ego é acolhida na casa de seu pai, que providencia prontamente um segundo casamento de sua filha.

Objetificada, negociada como um produto, Nnu Ego segue para a capital, onde passa a viver com o novo marido. Nnaife, segundo marido de Nnu Ego, não é conhecido por sua beleza, mora em Lagos, vive a opressão da pobreza e da colonialidade todos os dias de sua vida, trabalhando como lavadeiro de roupas para uma família de brancos ricos britânicos. Tudo em Nnaife incomoda a Nnu Ego – o corpo desengonçado, pouco atlético, a parcimônia com que aceita trabalhar lavando as roupas íntimas do casal britânico, trabalho considerado por Nnu Ego pouco digno de um homem arrimo de família, orgulhoso de sua etnia, de sua origem, pois para Nnu Ego, presa aos costumes do campo, um homem deveria trabalhar na lavoura, no serviço braçal. Nnaife, em contrapartida, assimila o costume da cidade em prol de sua subsistência. Com Nnaife, Nnu Ego experiencia a maternidade, mas tão logo alcança a felicidade proporcionada por poder gerar uma vida, sofre com a morte súbita de seu primeiro filho.

Da incapacidade de Nnu Ego em gerar um filho em seu primeiro matrimônio, passando pela tentativa de suicídio após a perda do primeiro filho, finalizando com sua morte em meio ao anonimato

e a frieza de uma estrada qualquer na Nigéria rural, é possível dizer que o tema central da narrativa gira em torno da forma como os verdadeiros sentimentos acerca da maternidade vão sendo desnudados, deixando aparentes todos os sacrifícios feitos por Nnu Ego. No final, os filhos cresceram, seguiram com suas vidas e ela obteve pouco reconhecimento com a tão sonhada maternidade; todas as privações, advindas de uma vida sem estudos, sem profissão, são aprofundadas pela sua condição de mulher, com muitos filhos para sustentar, em uma Nigéria marcada pelo colonialismo.

Soma-se a isso, os conflitos provenientes dos efeitos do colonialismo na vida dos personagens, tais como a adoção de costumes alheios ao povo nigeriano, a disseminação do Cristianismo como religião local, a presença do capitalismo ocidental, todos esses fatores de alguma forma contribuíram para a erosão das relações, já tão conflitantes entre as diversas etnias do país, marcadas por um sistema que tem na exclusão e na opressão as bases da sua sobrevivência. A forma como Nnu Ego compreende a unidade familiar está muito apegada a valores mais tradicionais do interior da Nigéria baseada em uma lógica de coletividade comunal que não se encaixa na lógica de um centro urbano em ascensão, como a cidade de Lagos, onde nascem e crescem os seus filhos. Inapta para compreender e acompanhar as mudanças da sociedade nigeriana cada vez mais influenciada por valores do capitalismo branco ocidental, Nnu Ego resiste, presa aos valores *igbo*, presa às ironias da maternidade e aos dissabores advindos dessa quebra de expectativa em torno da maternidade.

Ao pensarmos na personagem Nnu Ego, é preciso questionar certos ideais que universalizam o conceito de mulher para buscar entender outras configurações familiares que destoam do padrão patriarcal ocidental, o que não significa que a forma como os papéis de gênero são organizados na Nigéria sejam livres da opressão patriarcal, apenas que mulheres vivenciam esse patriarcado de forma

diferente. Somos herdeiras de uma lógica euro/estadunidense que, embora tente desconstruir as dicotomias impostas pelo patriarcado no ocidente, acaba por universalizar um modelo que nem sempre contempla todas as mulheres e os papéis ocupados por elas em todas as formatações de sociedade. Assim, o que observamos é um modelo que favorece um mecanismo binário e cartesiano e que coloca a mulher como um oposto do homem, uma espécie de o Outro do homem ou uma parte defeituosa do homem, aquela que é marcada; enquanto o homem se apresenta como o neutro, o não-marcado, o padrão.

Na próxima seção, discutiremos o ideal de maternidade de sociedades patriarcais, à luz do pensamento contra-hegemônico de autoras que reconhecem a existência de outras configurações familiares que reivindicam posições mais equânimes para mulheres.

A maternidade na sociedade *igbo* patriarcal

Oyewùmí (1997), pesquisadora nigeriana, confronta a ideia de mulher construída pelo feminismo de segunda onda, que muito estrutura o pensamento feminista hoje no ocidente. Embora reconheça os grandes nomes do pensamento ocidental e as teóricas do feminismo branco ocidental, Oyewùmí entende que o conceito de mulher e a forma como gênero é pensado no ocidente não conseguem abarcar as particularidades africanas, em especial as da Nigéria, pois negligencia as diversas etnias que compõem o povo nigeriano, tais como a Igbo, a Iorubá e a Hauçá. A pesquisadora questiona, por exemplo, a ideia de corpo como produto de um processo histórico, tal qual pensado em Foucault ([1976], 2019) que entende a ideia de sexualidade como um dispositivo histórico fruto de uma *scientia sexualis* que impôs uma moralidade sexual para os indivíduos ao longo dessa construção histórica. Para Oyewùmí, a categoria social mulher usada no ocidente advém dessa construção de controle e disciplinamento de corpos como sugerido por Foucault, que pensa a categoria mulher, como categoria social, histórica, predetermi-

nada e que transplanta esse mesmo modelo eurocentrado durante a colonização, para países como o Brasil e a Nigéria, por exemplo.

Oyewùmí vai além e questiona a ideia de gênero que se baseia em um construcionismo social, porque, para ela, essas categorias são também essencialistas e não contemplam os corpos de mulheres africanas. Ela defende que se o gênero é socialmente construído, em oposição ao determinismo biológico, então a ideia de gênero foi criada em um tempo e espaço específicos que parte de uma construção histórica e cultural de um tempo igualmente específico, logo, é possível presumir que em algumas sociedades a construção sob a ótica do gênero, como um filtro, como um balizador, não existia. Oyewùmí supõe que pode ter existido um tempo em que gênero, como uma lente genderizada, não existia em algumas sociedades; apenas a presença do colonizador europeu teria alterado essa estrutura, como aconteceu na Nigéria pré-colonização, em que a mulher como categoria social analítica só passou a ser adotada após o contato com o colonizador britânico.

É ainda Oyewùmí quem diz que o determinismo biológico trabalha como uma espécie de filtro. Para Oyewùmí (1997, p. 1, tradução nossa), "a biologia é o destino ou a destino é a biologia". Dessa forma, não é possível escapar desse filtro determinista de gênero, e portanto, gênero vira uma categoria que é inadequadamente universalizada, pois não consegue dar conta de todos os corpos e todas as opressões do patriarcado. O olhar da população de etnia iorubá não era genderizado, mas sim baseado em uma ancestralidade e em hierarquias classificatórias que se baseavam nas raízes do tempo, nos graus de parentescos, menos na noção de gênero em que a mulher é o oposto diminuído do homem, pois gênero, como categoria na sociedade iorubá, não incluía, nem excluía, pois não se tratava de modelo analítico balizador das relações interpessoais, já que as categorias sociais eram outras, logo, o corpo iorubá não era construído com base no gênero (*gender-constructed*) (OYEWÙMÍ, 1997).

No ocidente, os corpos femininos são sempre corpos sociais, porque a lente do gênero assim nos condiciona. Por isso não conseguimos nos dissociar dessa lógica dualista, cartesiana e binária. Corpos genderizados produzem significados igualmente genderizados. Assim, os significados em torno da construção das mulheres no ocidente é diferente da construção de sentido em torno dos corpos masculinos e de corpos transexuais, por exemplo. Oyewùmí ([2002], 2019) é categórica ao apontar que "a família nuclear é uma família de gênero por excelência" (p. 174). Isso significa que a estrutura dessa família é pensada pela ótica do gênero e organizada por essa ótica.

Para Oyewùmí:

> A família nuclear é um modelo notadamente euro/estadunidense; não é universal. Mais especificamente, a família nuclear continua a ser um modelo alienígena, estrangeiro em África, apesar dos esforços para promovê-la feitos pelo estado colonial e neocolonial, pelas agências internacionais de (sub) desenvolvimento, pelas organizações feministas, pelas organizações feministas, pelas organizações não governamentais contemporâneas, entre outras (Oyewùmí, [2002], 2019, p. 175).

Em **As Alegrias da maternidade** fica claro desde o princípio da narrativa que a maternidade é compulsória não apenas para garantir a continuidade das linhagens familiares, como também para assegurar a relevância das esposas no âmbito familiar. Não gerar filhos significava ser substituída por esposas em idade reprodutiva, aptas para gerarem herdeiros, varões, mão de obra trabalhadora para garantir o sustento no campo. Esposas mais velhas que já tinham cumprido com os seus papéis de procriadoras também eram substituídas por esposas mais novas que passavam a ser responsáveis pela satisfação sexual do marido da casa. De qualquer forma, fosse pela idade, fosse pela inaptidão em produzir filhos, as mulheres *igbos* eram ostracizadas e subalternizadas dentro do seio familiar.

Colocar a maternidade no centro da identidade das mulheres desconsidera que existem mulheres que não podem ou não querem ter filhos, dando ênfase a um aspecto biológico que não leva em consideração que o sentido do que é ser mãe pode ser estendido a outras configurações de maternagem, como mães adotivas, por exemplo, pois tais modelos partem da simbologia de que mãe é aquela que cuida, que dá amor e que cria, ampliado a possibilidade da maternagem para diversas mulheres. A sexualidade feminina exclusivamente como desejo objetificado masculino também é posta à prova e fracassa quando olhamos apenas pela lente cisheteronormativa, que não consegue explicar mulheres que reivindicam outras práticas de exercício da sexualidade (BAIRROS, [1995], 2019).

Bairros quem justifica que não existem modelos para a identidade feminina, pois "não existe uma identidade única, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinada" (BAIRROS, [1995], 2019, p. 206). A construção ideológica que subalterniza a condição da mulher e confina-a, exclusivamente, ao seu papel de mãe, é baseada em uma construção simbólica que se concentra nos afetos e na exploração do trabalho doméstico, geralmente desempenhado por mulheres confinadas a redes de cuidado, pois são mulheres pobres que sempre são encarregadas de cuidar de filhos, idosos e parentes em situação de vulnerabilidade. Essa construção simbólica coloca a mulher em condição de desigualdade com a contraparte masculina, uma vez que recai quase sempre na mão de mulheres – principalmente negras – a responsabilidade pelo cuidado com os outros (BIROLI, 2018).

Para a protagonista Nnu Ego, não ser mãe a desmoralizava perante sua própria família e comunidade, especialmente porque ela era filha de um homem poderoso, logo esperava-se que ela fosse capaz de reproduzir e garantir a continuidade orgulhosa da linhagem. Ser mãe também era motivo de inferiorização, pois à medida que tinha mais filhos, Nnu Ego empobrecia sem condições de criá-los

em Lagos, além de ser, constantemente, culpabilizada pelos desvios de conduta e comportamentos inapropriados de seus filhos, quando, por exemplo, um deles decide não ajudar no sustento da família, mas dedicar-se aos estudos. De qualquer forma, a maternidade subalternizou Nnu Ego, ajudando a pavimentar seu trágico fim.

Para Biroli (2018) as relações familiares podem ser divididas em duas dimensões – a dimensão de controle e a dimensão dos privilégios. O controle diz respeito aos mecanismos que impõem padrões de normatização nas relações intrafamiliares. Nesse sentido, questões como sexualidade e papéis de gênero exercem importância notória dentro dessas relações, priorizando modelos baseados exclusivamente na lógica cisheteronormativa. Para Biroli (2018, p. 92) são criados alguns ideais de sucesso "na regulação das relações, como o da domesticidade feminina, da maternidade e do amor romântico, estabelecem, em conjunto com a heteronormatividade, perspectivas para julgar vidas". Assim, os corpos que não se enquadram ao modelo cisheteronormativo **são excluídos ou condenados.**

A dimensão dos privilégios é também a dimensão onde se descortina a desigualdade, pois implica que ações de políticas governamentais sejam incluídas ou excluídas a partir daqueles modelos que são reconhecidos como aceitos pela sociedade. Isso significa que direitos reprodutivos das mulheres, sistema de adoção e herança, bem como o reconhecimento de paternidade e maternidade viram refém do espectro que alcança apenas aqueles que pertençam ao espaço privilegiado de poder.

As relações familiares não são construídas com base em um componente biológico, uma vez que são situadas socialmente em um contexto político de uma determinada era; sendo assim, sofrem influência inequívoca desse momento histórico e são pensadas a partir da cultura, das leis e das políticas públicas desse determinado recorte temporal. A maternidade tem sido historicamente fator de desigualdade entre homens e mulheres, pois restringe a participa-

ção e atuação das mulheres na esfera pública, uma vez que o tempo dedicado à maternagem é quase sempre superior à paternagem. Nas camadas mais pobres, a maternidade é acompanhada da opressão de raça e gênero e da precariedade social (BIROLI, 2018).

Na sociedade nigeriana retratada em **As alegrias da maternidade**, as dimensões de controle e privilégio ficam nítidas nas vidas das meninas e mulheres daquela sociedade, pois, além de serem proibidas de estudarem e seguirem carreiras, são controladas pela família paterna nos primeiros anos de vida e depois pela família do marido após contraírem matrimônio. Além disso, ficam sujeitas à hierarquia das primeiras esposas e das esposas mais velhas da casa. Aos homens, em contrapartida, é dado o direito de estudar e seguir uma carreira, além de terem acesso ilimitado ao corpo das mulheres para satisfazerem seus desejos. Fora isso, nunca são punidos ou recriminados pela educação dos filhos, que recai completamente sobre as mulheres. O fato de não poderem estudar e continuarem analfabetas as vulnerabiliza ainda mais, como é o caso de uma das filhas gêmeas de Nnu Ego: casou-se com um jovem escriturário e professor que, embora tivesse instrução, preferia uma esposa instruída como Taiwo, pois almejava apenas uma esposa que conseguisse "gerar filhos e manter o quarto limpo"; o fato de Taiwo ser calada e bonita era um bônus para ele. Além disso, o pai de Taiwo, marido de Nnu Ego, só pensava no dinheiro do dote que conseguiria com o casamento da filha.

Nnu Ego nunca demonstrou arrependimento com a maternidade, pois a alegria da mulher vinha do fato de ter podido criar seus filhos, mesmo que tenha sido abandonada por eles e morrido no esquecimento. Ao falar sobre maternidade e arrependimento, Donath (2017) aponta que não é possível falar sobre esse assunto sem responsabilizar a sociedade por alguma parcela de culpa, pois do contrário, a maternidade é debatida como se fosse uma responsabilidade individual inerente à identidade da mulher, que desconsidera

outros fatores ligados ao desempenho dessa maternidade. Donath (2017, p. 13) aponta que "as sociedades parecem se eximir da culpa por empurrar veementemente todas as mulheres consideradas física e emocionalmente saudáveis não apenas para a maternidade, mas também para a solidão de lidar com as consequências dessa persuasão". Donath reconhece ainda que a necessidade de responsabilizar a sociedade permite legitimar as emoções das mulheres ligadas ao desempenho dessa maternidade.

Para a autora:

> Se pensarmos nas emoções também como uma maneira de se manifestar contra os sistemas de poder, então o arrependimento é um alarme que deveria não apenas instar as sociedades a facilitares as coisas para as mães, mas nos convidar a repensar as políticas de reprodução e nossas ideias sobre a obrigação de ser mãe. Tendo em vista que o arrependimento marca o 'caminho não tomado', arrepender-se de ser mãe indica que há na verdade caminhos que a sociedade proíbe as mulheres de tomares, eliminando *a priori* vias alternativas como a não maternidade (DONATH, 2017, p. 13).

A maternidade é cercada de mitos e frequentemente é associada a um laço sacrossanto que serve para alimentar a ideia biológica por trás dela, sendo constantemente relacionada como inerente à personalidade feminina. Dessa forma, a pressão gerada em torno da maternidade exige que mulheres, além de exercerem a maternidade, exerçam-na de forma correta – o que quer que isso signifique – e exibam essa maternidade com orgulho e sem culpas. Em outras palavras, o que existe é a regulação do exercício dessa maternidade (DONATH, 2017).

As opressões que recaem sobre mães negras são maiores, pois recaem sobre elas as imagens de controle – positivas ou negativas – que reforçam tanto o mito das mães negras afro-americanas heroicas e fortes alimentadas por homens negros, quanto a imagem

da matriarca feliz criada pelos homens brancos. Essas imagens acabaram por consolidar uma perniciosa distinção entre mulheres negras autênticas e mulheres negras não autênticas, sendo a mãe negra autêntica aquela que sofre até as últimas consequências em benefício de sua prole. O problema das imagens de controle, como por exemplo da mãe guerreira, é que, embora se apresente de forma elogiosa à resiliência dessas mães negras que criam seus filhos sob grandes adversidades, acabam por oprimir mulheres negras que porventura não se encaixam nesse padrão. As imagens acabam ajudando a apagar as dificuldades em torno da maternidade que recaem para as mulheres afro-americanas de forma pungente, romantizando sofrimento e desigualdades estruturais (COLLINS, [1990], 2019).

Todavia, não existem fórmulas prontas para o desempenho da maternidade. Ao refletir sobre a comunidade negra, Collins aponta que, para algumas mulheres, a maternidade pode ser um fardo aprisionador que se soma às demais opressões vividas pela mulher da comunidade afro-americana. Para outras, em contrapartida, a maternidade pode significar crescimento pessoal, reconhecimento dentro da comunidade em que vive e uma forma de ativismo político, como acontece com famílias multirraciais, em que a mãe branca de filho/a negro/a politiza-se a partir da experiência da maternidade para defender os direitos e os interesses de seus filhos/as (COLLINS, [1990], 2019).

Fica evidente na narrativa que Nnu Ego sofreu mais enquanto não podia ter filhos ou quando perdeu seu primogênito do que quando foi abandonada por eles, como se existisse uma certa conformação nessa postura, como se fosse esperado que seus filhos de alguma forma seguissem com suas vidas.

Na seção seguinte analisaremos os efeitos da maternidade compulsória na vida de Nnu Ego, ao que chamamos de forma anedótica de “as ironias da maternidade”.

As ironias da maternidade

As alegrias da maternidade prometidas no título da obra não se materializam na vida de Nnu Ego, por isso aqui brincamos com a quebra de expectativa dessa maternidade que não se realizou na prática. Prestes a morrer, Ona, mãe de Nnu Ego, faz seu amante, pai de Nnu Ego, prometer que ele "deve permitir que ela tenha vida própria, um marido, se desejar. Permita que ela seja mulher" (EMECHETA, 2019, p.22). Ona desejava que a filha fosse livre, dentro do possível permitido para mulheres, na sociedade nigeriana daquele contexto. A passagem é ilustrativa do sentimento de Ona, mulher, mãe e amante, que sabia das dificuldades de se ser mulher na Nigéria e que tenta, em seu leito de morte, a todo custo garantir que sua filha não sofra com o destino que recai sobre todas as mulheres. O apelo de Ona é em vão; sem sucesso, Nnu Ego sofreria as derrotas e os dessabores propiciados por dois casamentos e pela maternidade.

A ideia de maternidade introjetada no imaginário de Nnu Ego não corresponde à realidade vivenciada pela personagem no dia a dia. Constantemente Nnu Ego depara-se com críticas e ressentimentos que atingem diretamente sua qualidade de vida, sua aparência física e sua paz. Aos 40 anos, Nnu Ego aparentava ser mais velha que sua idade biológica e o peso da maternidade mal sucedida a faz fantasiar uma vida em que fosse possível ter tido menos filhos e menos preocupações com esses filhos, embora não verbalize arrependimentos ou desejo de ter outra identidade a não ser a de mãe, mãe de seus filhos de forma assertiva.

Fica claro para ela mesma que tanta doação não garantiu alegria e reconhecimento, mas sim crítica e solidão. Nnaife, marido da protagonista, culpa Nnu Ego de todos os fracassos e da rebeldia dos filhos; enquanto a ele eram direcionados os elogios, as vitórias e as alegrias; Nnu Ego, então, mais uma vez reflete – "agora não tenho certeza de que tudo isso valeu realmente a pena (...). Percebeu

que Nnaife começava a se referir a eles como filhos dela, filhos que ela pusera no mundo para matá-lo antes do tempo" (EMECHETA, 2019, p.182).

As angústias da personagem principal parecem acentuar-se com o avanço da idade de Nnu Ego e com as mudanças na sociedade nigeriana, que vão ficando mais evidentes. Os costumes patriarcais arraigados do interior da Nigéria chocam-se com as transformações pelas quais passam a capital do país e o país como um todo e Nnu Ego demonstra dificuldade de absorver tais mudanças. Assim, dicotomicamente, velho e novo, interior e cidade, homem e mulher são apresentados a partir de suas divergências e do impacto dessas mudanças na trajetória dos personagens.

Após longa ponderação, Nnu Ego questiona em oração: "Deus, quando você irá criar uma mulher que se sinta satisfeita com sua própria pessoa, um ser humano pleno, não o apêndice de alguém?" (EMECHETA, 2019, p.167). A própria existência de Nnu Ego estava atrelada à existência de outras pessoas, tais como o pai, o marido e os filhos.

Os filhos da vida de uma mulher *igbo* nigeriana é a própria manifestação da sua identidade, é o complemento dessa identidade, o que explica o fato de Nnu Ego atentar contra a própria vida quando seu primeiro filho vem a óbito. São essas imagens abstratas do que é a maternidade que fazem parte do imaginário da protagonista e que são, em grande medida, responsáveis pela idealização irreal do que seria a maternidade na prática. Ao deparar-se com as dificuldades, a abstração da maternidade é posta em perspectiva, o que acarreta sofrimento e dor. Nnu Ego não se arrepende do exercício dessa maternidade; ela simplesmente cogita uma vida com menos privações advindas do número elevado de filhos e da responsabilidade de sustentar a todos eles.

Em suas reflexões pessoais ao fim da vida, após o término de suas próprias ilusões, Nnu Ego atribui aos homens parte da culpa

e do peso da maternidade, uma vez que percebe que a maternidade em si não é danosa, mas sim as expectativas e as pressões em torno do desempenho dessa maternidade. Para a personagem, são os homens que criam as normas e que submetem os corpos femininos a essas normas, e muitas mulheres corroboram com o que ela chama de "leis dos homens", tornando-se cúmplices das opressões. Alcançaria ela, então, a liberdade? Nnu Ego questiona-se. A resposta vem dela mesma: "nunca, nem mesmo na morte. Sou uma prisioneira de minha própria carne e de meu próprio sangue" (EMECHETA, 2019, p.167) e ainda completa "seu amor pelos filhos e seu sentimento de dever para com eles eram como as correntes que a mantinham em sua escravidão" (EMECHETA, 2019, p.166).

A maternidade desde o princípio aprisiona Nnu Ego, pois no começo da narrativa a personagem sofre com uma possível infertilidade, uma vez que não consegue engravidar de seu primeiro marido, Amatokwu; posteriormente, o sofrimento é decorrente da perda de seu primeiro filho e a dor do luto, seguido da tentativa de suicídio; em sequência, o sofrimento manifesta-se em decorrência da quantidade de filhos que ela tem e da impossibilidade de prover por todos eles adequadamente; e por fim, o sofrimento é representado pelo abandono dos filhos que decidem não se responsabilizarem pela mãe na velhice, que morre sozinha, anonimamente, sem ninguém da família a seu lado.

A expectativa em torno de Oshia, filho de Nnu Ego, não se concretiza e o menino, que teve sua educação paga pelo pai Nnaife, foge da responsabilidade de sustentar a família após o término dos estudos e segue em busca de seus sonhos para os Estados Unidos da América. Todos aguardavam o momento em que os estudos de Oshia pudessem propiciar um certo conforto a sua família, mas Oshia faz planos de continuar tais estudos fora da Nigéria, causando dor e tristeza a todos, principalmente para Nnu Ego. O destino de Adim, segundo filho de Nnu Ego, não é tão diferente assim e ele acaba

emigrando para o Canadá, fugindo das responsabilidades atribuídas a ele como o segundo filho homem da família.

Os sofrimentos de Nnu Ego são prenunciados desde o primeiro capítulo, quando o leitor depara-se com uma Nnu Ego desorientada, que corre sem rumo após a notícia de morte de seu primogênito; ademais, no primeiro capítulo fica estabelecida a relação entre Nnu Ego e o seu *chi*, uma espécie de espírito que está em todo indivíduo *igbo*. Com Nnu Ego não é diferente, entretanto, seu *chi* é o espírito de uma escrava que fora morta quando Nnu Ego foi concebida. O leitor é levado a entender que o *chi* de Nnu Ego é uma divindade de punição, que a atormentava, pois "sabia que seu chi era uma mulher não apenas porque em sua opinião só apenas uma mulher seria tão absoluta ao punir outra mulher" (EMECHETA, 2019, p.5). Dessa forma, alimenta-se não apenas a noção de rivalidade e competição entre mulheres, como também culpabilizam-se mulheres pela condição e sofrimento de outras. A inevitabilidade do sofrimento de Nnu Ego é explicada por dois motivos: primeiro, porque nasce mulher e segundo, porque possui um *chi* pertencente a uma outra mulher que a pune com intensidade que só uma mulher conseguiria punir.

O ambiente de rivalidade entre as mulheres também está presente em toda a narrativa e tem impacto na vida e na maternidade de Nnu Ego. Não só é preciso garantir a maternidade logo no início do casamento, como a não-maternidade relega a personagem à condição de uma não-mulher, à medida que é substituída por outra esposa em seu primeiro casamento, para gerar o filho que Nnu Ego foi incapaz de gerar. Ao ser substituída por outra mulher, Nnu Ego perde a posição de esposa principal, o que frequentemente significa perda de status e atenção. Nnu Ego também teve que suportar duas outras esposas do seu segundo marido, Nnaife, – Adaku e Okpo. Adaku é a esposa do irmão falecido de Nnaife. Parte do seu tempo é gasto rivalizando com Nnu Ego em pequenos atos do cotidiano doméstico, entretanto, Adaku não se conforma à pressão familiar

da estrutura patriarcal e às expectativas em torno dela e vai para as ruas viver como prostituta, pois entende que a vida como esposa secundária não trará a independência a que ela tanto almeja. Okpo tem outros filhos com Nnaife e torna-se uma espécie de esposa favorita de Nnaife, especialmente por ser mais nova, mais disposta ao sexo e à maternidade do que Nnu Ego, que já passava dos quarenta e sentia-se velha demais.

A morte de Nnu Ego é também carregada de significado e melancolia, mostrando ao leitor a sensação de fracasso, dor e abandono da protagonista. De volta a Ibuza, interior do país, acaba falecendo sozinha, mas ganha dos filhos, que decidem retornar à Nigéria, um funeral digno de uma filha de chefe local. Ironicamente, os filhos fazem por ela em morte aquilo que não fizeram por ela em vida. Uma espécie de altar é levantado pelos filhos em homenagem a Nnu Ego para que ela pudesse interceder por aquelas mulheres que sonhavam em serem mães, ou seja, Nnu Ego acaba santificada, como a protetora das mães, das mulheres, das grávidas. O que se sabia, entretanto, era que Nnu Ego nunca atendia às orações das mulheres que desejavam ter filhos, como um ato de rebeldia após sua morte, em decorrência da dor provocada pela maternidade.

A figura literária da personagem mãe ao longo da literatura de língua inglesa observou mudanças significativas, conforme os debates e os temas acerca dos estudos de gênero seguem avançando. É possível observar representações da maternidade que vão desde a ênfase na paternidade a partir dos anos 1950, passando pelo apelo radical em torno da não-maternidade dos anos 1960, especialmente após as revoluções políticas e sociais oriundas da descoberta dos remédios contraceptivos, chegando até o novo paradigma ficcional da mãe consciente de sua opressão, mas em contrapartida mais livre sexualmente na década de 1970 (FUNCK, 2016).

Embora **As alegrias da maternidade**, livro do final da década de 1970, mostre a vida de mulheres condicionadas por uma

visão binária e biologizante, o livro contém forte componente irônico, a começar pelo seu próprio título **As alegrias da maternidade** que poderia facilmente ser lido como "Os infortúnios da maternidade" ou "As desilusões da maternidade", uma vez que tenta contestar o papel social das mulheres de toda a narrativa.

A seguir, apresentaremos a conclusão com o intuito de arrematar os principais pontos expostos neste trabalho.

Considerações finais

O presente trabalho apresentou a trajetória da personagem Nnu Ego, na obra **As alegrias da Maternidade** ([1979], 2019) da escritora nigeriana Buchi Emecheta, com foco especial para as relações desniveladas entre homens e mulheres, as configurações do casamento na sociedade patriarcal igbo e a culpabilização da figura da mulher nesta sociedade. Demonstrou, ainda, a constante rivalidade entre mulheres – todas oprimidas e tolhidas de expressarem suas identidades, dentro do modelo dessa sociedade. A importância socio-histórica da narrativa resgata, ainda, as histórias que compõem as relações de poder em torno da vida de mulheres não-ocidentais, em uma sociedade marcada por relações coloniais de meados do século XX.

A complexidade em torno das configurações domésticas-familiares das relações patriarcais nigerianas, especialmente *igbo*, não conseguem ser contempladas e compreendidas por completo à luz do pensamento ocidental e da teorização ocidental, especialmente do feminismo branco. Assim, faz-se necessário olhar para os personagens com lentes que enxerguem essas especificidades. O pensamento feminista decolonial, nesse sentido, consegue desconstruir a categorização do conceito mulher como homogêneo e universal, para ampliar o debate e outras formas de sociabilidade além do ocidente.

Irônica e reveladora, **As alegrias da maternidade** reivindica um olhar mais atento à literatura de Emecheta e a represen-

tação das mulheres nigerianas do momento histórico em questão, versando sobre temas de importância até hoje no ocidente, tais como inferiorização da mulher, visão binária dos papéis sociais de gênero, o ideal de maternidade, etc.

REFERÊNCIAS

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *In*: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). **Pensamento Feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 206-214.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades**: limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, [1990] 2019.

EMECHETA, Buchi. **As alegrias da maternidade.** 2. ed. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1**. A vontade do saber. São Paulo: Editora Paz e Terra, [1976], 2019.

FUNCK, Susana. **Crítica Literária Feminista.** Uma trajetória. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

OYEWÙMÍ, Oyèrònké. **The invention of women.** Making an African sense of Western Gender Discourses. Mineápolis: University of Minessota Press, 1997.

OYEWÙMÍ, Oyèrònké. Conceitualizando gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Rámon (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, [2002], 2019, p. 171-181.

Ritos de passagem: como veias abertas na terra do *feminino*[1]

Inocência Mata

Felizmente a palavra dissidente ficou de fora, pronta a usar: exerce sobre nós a enorme sedução do fruto proibido, durante tanto tempo, do sabor a loengos selvagens: corta os lábios, fere a boca, mas cura a sede e apazigua a fome.

Ana Paula Tavares

Ritos de Passagem: um local seminal

A memória do tempo
Está inscrita nos seus gestos pequenos
Que tornam o avesso da terra
Tão perfeito como a ilha
Que se move lenta
Por dentro do cerco.

Paula Tavares (2010, p. 48)

Quando, em 1985, Paula Tavares (de seu nome civil Ana Paula Ribeiro Tavares, Huíla, 1952) publicou Ritos de Passagem, a literatura angolana vivia um período de certa inércia estética, salpicada por obras mais desviantes da "tradição literária", como Mayombe (1980), Quem me dera ser onda (1982) e, no mesmo ano, O Cão e os Calus (1985). Algumas obras, sobretudo de poesia, foram sendo

1 Este texto resulta de uma expansão do artigo "Ritos de passagem: inscrições de uma enunciação no feminino", publicado na revista Navegações, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 76-77, jan./jun. 2009.

publicadas e foi por essa altura que escritores da sua geração – da safra de 1950, como refiro essa geração, que Luis Kandjimbo designaria como a "Geração das Incertezas" – foram sendo conhecidos (alguns começaram a publicar nos anos 70), mas continuando na senda de reivindicar a pátria e celebrar a vitória, na senda da escrita dos poetas-políticos. Tratou-se de uma fase menos produtiva, em termos de originalidade, uma fase marcada por uma certa panfletarização e sloganização da escrita (MATA, 1998). Por isso, detendo-me apenas nesta modalidade, com este primeiro livro (que sempre chamei caderno, a edição portuguesa, que citarei, tem 70 páginas), a autora, que se inscreveu na galáxia literária angolana como Paula Tavares, tendo optado posteriormente pelo nome de Ana Paula Tavares como prosadora (cronista e romancista)[2], abriu os trilhos por onde começou a enunciação feminina num universo em que o gênero era declinado como uma das categorias no entrecruzamento diferentes sistemas de relações de poder. Por isso, pretendo, neste ensaio, desvelar o local seminal da viragem pós-colonial que este caderno opera na literatura angolana (e dos Cinco), entendendo por pós-colonial a capacidade de interpretar o presente à luz de uma leitura mais criteriosa do passado:

> The *post* prefix is used here to call forth not a subject paralyzed between nostalgia and cynicism in a Fukiyaman "end of history," but a subject newly capacitated to read the present in light of a broadened more discerning reading of the past. (PRATT, 2008, p. 460)

É à luz dessa leitura mais ampla do passado, de que fala Mary

2 É importante referir que, como poetisa, a autora assina como Paula Tavares – e não Ana Paula Tavares, conforme aparece na antologia *Amargos como os frutos*: Poesia reunida (Rio de Janeiro: Pallas, 2011). E não importa se para a autora é indiferente, como já uma vez foi assinalado; o que importa é que a literatura é uma instituição, com instâncias de legitimação e outros factores e factos como os produtores, ou seja, os autores e receptores, portanto o público leitor, que se reconhece no trabalho dos produtores e se identifica com o mundo criado no papel.

Louise Pratt, e convocando essa memória inscrita nos pequenos gestos que, no entanto, vão mudando a ilha por dentro, na expressão do sujeito de Como Veias Finas na Terra, que é possível reler **Ritos de passagem**, publicado em Luanda em 1985, pela União dos Escritores Angolanos, no mesmo ano de Sabores, Odores & Sonho, de Ana de Santana (de quem nunca mais se ouviu falar em termos literários3), para conhecer o estado de uma dupla questão em Angola, antecipando-se a autora a todas as suas companheiras de pena angolanas (Amélia Dalomba, Maria Alexandre Dáskalos, Chô do Guri, Isabel Ferreira, Carla Queiroz), e até nos Cinco, pois, em São Tomé e Príncipe, Maria Olinda Beja só publicaria *Bô Tendê*? apenas em 1992; Vera Duarte, *Amanhã Amadrugada,* em 1993; Odete Semedo, *Entre o Ser e o Amar* em 1996; enquanto, em Moçambique (embora Lília Momplé tenha publicado em 1988 *Ninguém Matou Suhura*), Sónia Sultuane publicou *Sonhos* apenas em 2001: a da autoria feminina na literatura e a da dimensão eminentemente simbólica do significante mulher na literatura de autoria feminina em tempos pós-coloniais. O ineditismo das suas temáticas permite perceber a importância e o lugar inovador de **Ritos de Passagem**. A sua reedição, em 2007, pela Editorial Caminho, veio confirmar o lugar inaugural da poesia de Paula Tavares, já então autora de mais quatro livros de poesia, e, enquanto Ana Paula Tavares, de dois livros de crónicas **Sangue da buganvília** (1998) e **A Cabeça de Salomé** (2004) para além um romance, **Os Olhos do Homem que Chorava no Rio** (2005), escrito a quatro mãos com Manuel Jorge Marmelo, a que se seguiram **Como Veias Finas na Terra** (2010) e **Verbetes para Um Dicionário Afetivo** (2016), agora a oito mãos, as suas, as de Paulinho Assunção, Manuel Jorge Marmelo e Ondjaki e, mais recentemente, outro

3 Trata-se de um livro tão esquecido que nem aparece referido na bibliografia sobre literatura angolana em português, da cátedra de português língua segunda e estrangeira, da Universidade Eduardo Mondlane.

livro de crónicas, **Um Rio Preso nas Mãos** (2020). Como então afirmei no Prefácio que escrevi para essa reedição portuguesa, que foi reproduzido na antologia **Amargos como os Frutos**, publicada no Brasil, "via pela primeira vez, na poesia africana, uma escrita em que a voz da mulher se fazia ouvir na sua individualidade, na sua feminilidade, na sua corporalidade" (MATA, 2007, p. 9).

É que com este seu primeiro, Paula Tavares protagoniza uma transgressão liminar que a dicção poética de **Ritos de Passagem** actualiza, tanto no que se refere ao sujeito enunciador – aquele que vocaliza as suas vivências, expressa as suas experiências, sentimentos, emoções, percepções –, quanto ao modo de enunciação, um modo intensamente lírico, que, todavia, não deixa de traduzir as experiências do social, do político e do cultural, nem deixa de se contaminar pelo épico, no sentido em que essa poesia ainda se faz representação de uma comunidade, expressão colectiva, articulando os seus valores, crenças, aspirações, perspectivas, vozes.

Tratou-se, na verdade, em 1985, de um livro inovador. E talvez a primeira inovação a assinalar seja no modo de representação, agora eminentemente lírico, diferentemente do modo épico da poesia das gerações anteriores, da "Geração da *Mensagem*", em que poderíamos incluir, pela proximidade etária, a obra de Alda Lara, até então a mais significativa poesia de autoria feminina em Angola, e mesmo dos anos 70. Um pequeno livro que se afastava da enunciação nacionalista (na substância e na retórica) que a literatura angolana ainda vivia nesses anos 80 do período do pós-independência (vejam-se os livros então publicados pelos "consagrados" entre 1975-1985 e mesmo pelos da "geração das incertezas"); um pequeno livro que se anuncia pela iniciação ao *Eu* em rituais de trânsito, *ritos de passagem* para o conhecimento do mundo interior da mulher enquanto indivíduo, começando esse conhecimento pelo tactear do mapa do corpo feminino, em que o espaço do sujeito se constrói de vivências que compõem os perfis dos sujeitos dessas diferentes

vozes poéticas femininas que se fazem ouvir, de forma estridente, na poesia de Paula Tavares, o que confere a essa poesia um efeito de protesto pela liberdade, como no poema "Desossaste-me", em que claramente o grito se percebe pelo verbo em caixa alta. "VOU/ para o sul saltar o cercado".

Este sujeito, representação de todos os corpos femininos dominados e subalternizados, deixaria de funcionar em relação metonímica com a geografia ideológica que nomeia o homem africano e suas vinculações à Terra-Pátria-Nação, como antes o corpo da mulher e seus corolários sígnicos em que se localizavam as inscrições do núcleo simbólico da nação, quer na poesia de autoria feminina, como "Testamento" ou "Prelúdio", de Alda Lara; "Raparigas das docas" ou "Negra", de Noémia de Sousa; "Avó Mariana", "Para a Tânia" ou "Às mulheres da minha terra", de Alda Espírito Santo; ou em poesia claramente nacionalista, como a de Agostinho Neto (por exemplo, o emblemático "Adeus à hora da largada" ou "Um 'bouquet' de rosas para ti"), de António Jacinto ("Carta de um contratado"), ou nessoutro, em que Mãe emerge como símbolo da Mãe-África, enquanto as imagens da *nação* passaram a ser construídas a partir da pauta do corpo feminino (voz, dorso, regaço, olhos), a partir da presença da Mãe "drama vivo duma Raça,/ Drama de carne e sangue/Que a Vida escreveu com a pena dos séculos!", terminando o poema como anunciado no início: "Canto de esperança":

> Pelos teus olhos, minha Mãe
> Vejo oceanos de dor
> Claridades de sol-posto, paisagens
> Roxas paisagens
> Dramas de Cam e Jafé...
> Mas vejo (Oh! se vejo!...)
> mas vejo também que a luz roubada aos teus olhos, ora esplende
>
> demoniacamente tentadora - como a Certeza...

cintilantemente firme – como a Esperança...
em nós outros, teus filhos,
gerando, formando, anunciando

– o dia da humanidade

O DIA DA HUMANIDADE!...

É que se a mulher foi sempre, desde os primórdios da literatura angolana, presença assídua na poesia produzida em Angola (como objecto de amor romântico, de encantamento nativista, de desejo e prazer e como sujeito marcado pela diferença), foi na produção poética anticolonial que ela ganhou estatuto de símbolo: de José da Silva Maia Ferreira a Cordeiro da Matta, de Alfredo Troni a Tomás Vieira da Cruz, a diferença com a poesia nacionalista não é grau – é de natureza. Mas aqui, por imperativos ideológicos, sem espaço para o sentir individual e muito menos o *saber-sentir*, afinal a dimensão que consagra o cultural, uma vez que o *Nós* se sobrepunha ao *Eu*, mesmo na poesia de autoria feminina (Mata, 2015, p. 24), em que mulher aparecia nos poemas sobretudo como mãe-filha-irmã-companheira, em que o sujeito da enunciação se assumia como porta-voz – e os poemas de Alda Lara, Noémia de Sousa e Alda Espírito Santo são muito emblemáticos nessa postura do poder da fala, em que o *locus* da enunciação sanciona a naturalização de hierarquias, neste caso, epistémica, cultural e de classe, mantendo-se, portanto uma colonialidade para além do colonialismo.

E, embora decantadas pelos objectivos da escrita, as imagens que projectavam o sujeito feminino estavam tão vinculadas à *terra* (e seus elementos), à *nação* (com a sua significação política de pátria agrilhoada) e à comunidade transnacional (o continente africano e a diáspora negro-africana) que se pode afirmar que esse sujeito feminino nunca chegou a sê-lo, pela dimensão reificante com que era cantado: é que nesse tempo de *endurance* anticolonial era preciso calar o contencioso que advinha da falta de equidade no exercício

da partilha do poder simbólico entre os colonizados (daí a ideia da dupla colonização da mulher) e fazer a apologia de homogeneidade (confundida com unidade) de aspirações, preocupações e projectos (Mata, 2015).

2. Uma estética política temperada pela ética dos sentidos

A mãe despe a pele das casas
Todos aos anos
Só para as revestir de novo
Do barro das origens.

Paula Tavares (2010, p. 50)

Ritos de Passagem anuncia, assim, uma viragem que, a partir dos anos 80 e, mais sistematicamente a partir dos anos 90, começa a impor-se com a publicação de obras que revelavam significativos indícios de uma viragem interna no tom e na dicção na percepção do mundo. Essa nova dicção conduziu à implosão do modo como a literatura angolana, (quase) exclusivamente de tradição masculina, conjugava o verbo da *nação* e da "comunidade imaginada", numa radical omissão de uma enunciação feminina, embora a mulher escritora de então concentrasse na mulher os sonhos dessa *nação* (Alda Lara, Lília da Fonseca ou mesmo Maria Eugénia Neto, que apesar de ser do grupo etário da geração de seu marido Agostinho Neto, apenas começa a escrever depois da independência).

Pode dizer-se ser com Paula Tavares que os *lugares* femininos deixam de ser exclusivamente geradores do corpo da nação e de identidade cultural, embora possam continuar a ser tela de localizações socioculturais e ideológicas, como podemos ver pela epígrafe, retirada do *corpus* da sageza Cabinda (um provérbio), de um singelo poema sobre a partilha de uma vida: "Chorar não chorar/ A planície fica na mesma"; ou no último poema da colectânea de vinte e quatro poemas, "Cerimónia secreta", que "relata" uma

prática tão vulgar quanto empírica, rural ou urbana, e que revela um *modus faciendi* de convivial relação com a natureza: transformar o mamoeiro macho em fêmea.

Antes, na poesia nacionalista, a nação se construíra a partir de um imaginário ligado à Terra (e seus derivados: elementos da natureza vegetal, animal ou cosmológica) e à "comunidade imaginada" (a história do país e suas figuras) que, entretanto, significavam em expansão metonímica, representando a Pátria, e não raramente uma *superpátria* negro-africana (como na poesia negritudinista), através de imagens de imanência feminina (mãe, irmã, amada, ama, prostituta, lavadeira; colo, seios, lábios, mãos, leite, ventre, ancas; andar, sorriso, gestos, beijos, carinhos) e seus sujeitos. A figura da mulher funcionava, assim, como o elemento copular de uma poesia constantemente revoltada, através do qual o sujeito poético reflectia as angústias de todo o tipo de precariedades. Neste contexto, não admira que essa poesia tivesse silenciado as pulsões que emergiam da corporalidade e sensibilidade femininas, inscritas na tela das significações íntimas e individuais, privilegiando as emanações simbólicas desse corpo enquanto *locus* uterino de uma nova Mãe-África, à altura alienada e espartilhada numa geografia metafórica que celebrava a Terra e o Homem.

O prazer – que antes a dor colectiva abafava e rasurara, para expressar reivindicações colectivas – é agora retirado da pauta do corpo e, quando não, é desejado e procurado não resultando de lembranças de uma vida dedicada aos *outros* (sejam eles filhos, companheiros, ou o Povo). Através de imagens sensoriais, de memórias emocionais, cria-se um mundo de apreensões subjectivas em que o *eu-lírico* se move e apreende as desigualdades e assimetrias ditadas por uma ordem que impulsiona a passividade: "depois é só esperar/ nela desaguam todos os rapazes." ("A abóbora menina"). A sensualidade em Paula Tavares, consubstanciada em imagens sensoriais (cheiro, tecto, gosto, olfacto, visão), é transgressora porque não tem

um fim: ela basta-se a si própria e se esgota na sua actualização vital. Não sem razão considera o *alter ego* de Paula Tavares, a Ana Paula Tavares, em afirmação que regasto da epígrafe:

> Felizmente a palavra dissidente ficou de fora, pronta a usar: exerce sobre nós a enorme sedução do fruto proibido, durante tanto tempo, do sabor a loengos selvagens: corta os lábios, fere a boca, mas cura a sede e apazigua a fome.
>
> Colocada lado a lado da responsabilidade que nos cabe na transformação deste mundo dos homens e das mulheres, sabe a pouco, mas como é bom usar! (TAVARES, 1998, p. 91)

A poesia que **Ritos de Passagem** inaugura, livro a que se poderia acrescentar **Sabores, Odores & Sonho** (também de 1985), de Ana de Santana, e, até, **Jardim das Delícias** (1991), de Maria Alexandre Dáskalos, já não é poesia celebrativa, embora mantendo-se o seu teor ideológico, com uma nova concepção política do sujeito feminino investido de sua individualidade subjectiva. O trabalho com os sentidos informa sobre a percepção do mundo em metáforas, tornando visíveis as vivências e as experiências dos sujeitos que se expressam pelos sentidos. E essa estratégica informa sobre o processo de consciencialização do corpo e o seu lugar na expressão do *eu*. **Ritos de Passagem** foca o quotidiano da mulher, expondo os limites desse quotidiano e quebrando códigos de uma tradição que a confina a um silêncio feito de esperas. O quotidiano que aparece na poesia de Paula Tavares remete para a reivindicação da liberdade do *Eu* e não do *Nós* (como na poesia anterior, tanto de autoria masculina quanto feminina), uma vez que é diferenciado, não sendo evocações de qualquer trabalho, mas aqueles que a sociedade restringe à mulher:

> Hoje levantei-me cedo
> Pintei de tacula e água fria
> o corpo aceso

Não bato a manteiga
Não ponho o cinto

VOU
para o sul saltar o cercado
("Desossaste-me")

Interessante é que, para tal, a poetisa ainda utiliza os mesmos "materiais" da natureza – os elementos da natureza, no caso mormente os frutos da natureza tropical, nos poemas da primeira parte, **Do cheiro macio ao tacto**, em que apenas o último poema da série se reporta a natureza animal, ao matrindindi; e da sociocultura angolana (os deveres e obrigações da mulher na sociedade tradicional, os rituais de subalternidade feminina, as relações históricas com o espaço civilizacional) na segunda fase do percurso iniciático, **Navegação circular**, e, finalmente, o desenlace que se evidencia na amarga consciência da condição feminina na pirâmide social: leia-se, em **Cerimónias de passagem**, os poemas "Desossaste-me", "Alphabeto" ou "Rapariga":

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me às costas a tábua de Eylekessa

Filho de Tembo
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passarem

Sou do clã do boi –

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,
a falta de limite...
(...)

Com uma dimensão igualmente teleológica, de forte pendor pedagógico, que aponta para fora do texto, **Ritos de Passagem** surge em 1985 como um *contradiscurso*. A diferença reside em que o corpo da mulher surge *vocalizado*, sendo que a enunciação em primeira pessoa, apesar de revelar a consciência do compromisso com a "comunidade imaginada", a desobriga, à mulher, à submissão da sua subjectividade individual (desejos, frustrações, amor, satisfação sexual, aspirações) à pulsão colectivizante do corpo fecundado e fecundante da Terra (fertilidade, fecundidade, maternidade), contaminado por figurações sémicas da Pátria.

3 . Ensaiando manter as veias abertas em 1985...

A mulher das palavras antigas
Enche de água nova
as panelas
onde os espíritos se reconhecem
e matam a sede dos dias e das noites.

Paula Tavares (2010, p. 48)

Desde **Ritos de Passagem** que Paula Tavares continua a proceder a um inventário de cenários opressivos, porém tentando tornar visíveis, pela vocalização do *Eu* feminino, um tempo de possibilidades satisfatórias que o *eu lírico* expõe, juntamente com ecos subjectivos – a sua história, da sua família e da sua comunidade – que o fundam como indivíduo e como partícipe de um espaço-tempo, porventura metonímia do sujeito subalterno africano. Lançando desde então, uma miríade de pontos de fuga, Paula Tavares inaugurou, na poesia de autoria feminina nos Cinco, a possibilidade de reinventar estratégias discursivas (temáticas e de linguagem) que permitem desalojar as heranças naturalizadas da dominação de género, de matriz "tradicional" e colonial. Pois, como afirma na sua crónica-poema "O sangue da buganvília", de uma coisa está certa:

venha quem vier, mudem as estações, parem as chuvas, esterilizem o solo, somos cada vez mais como as buganvílias: a florir em sangue no meio da tempestade (TAVARES, 1998, p. 35).

REFERÊNCIAS

CRUZ, Viriato da. **Poemas**. Lisboa: Edição da CEI, Colecção Autores Ultramarinos, 1961.

MATA, Inocência. "Literatura angolana: entre utopias e distopias". *In*: **Textos & Pretextos***: Angola (Poesia e Prosa)*, Centro de Estudos Comparatistas/FLUL, nº 19, primavera/verão 2015, p. 9-28.

MATA, Inocência. "Passagem para a diferença". *In*: TAVARES, Paula. **Ritos de Passagem**. Lisboa: Editorial Caminho, 2ª edição, 2007.

PRATT, Mary Louise. "In the neocolony: destiny, destination and the traffic in meaning". *In*: Mabel Moranã; Enrique Dussel; Carlos Jáuregui (Eds.). **Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate**. Durham: Duke University Press, p. 459-475, 2008.

TAVARES, Paula. **Como Veias Finas na Terra**. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

TAVARES, Paula. **Ritos de Passagem**. Lisboa: Editorial Caminho, 2ª edição, 2007.

TAVARES, Ana Paula. **O Sangue da Buganvília**. Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

Corpos e palavras em “Chaco”, de Liliana Colanzi

Gracielle Marques

Voz feminina na contística boliviana

Nuestro mundo muerto (2017), da escritora boliviana Liliana Colanzi (Santa Cruz, 1981), é um livro composto por oito contos[1] que se desvia das facilidades de retratos localistas e exóticos. Os contos exploram temas como a sexualidade e violência de gênero, as marcas da opressão colonial em corpos subalternos, a imigração e as ameaças contra o meio ambiente, entre outros, a partir de novos ângulos que mobilizam elementos como o inquietante, o horror e o fantástico, para descolonizar certos medos relacionados às personagens atravessadas pelas categorias de gênero e raça.

Em seu conjunto os contos nos dão notícias das renovações presentes na cena literária boliviana, marcada pela participação de autores (as) que ampliam a representação do espaço geocultural nacional. Colanzi ultrapassa física e tematicamente as fronteiras nacionais para projetar suas poderosas lentes narrativas sobre realidades diversas, aproximando-se dos passos de outros autores bolivianos como Edmundo Paz Soldán e Giovanna Rivero.

O domínio que a autora demostra sobre essa modalidade narrativa, no que se refere ao ritmo, tensão, à exploração das vozes narrativas, às temáticas presentes nas chamadas ficção científica e

1 “El Ojo”, “Alfredito”, “La ola”, “Meteorito”, “Caníbal”, “Chaco”, “Nuestro mundo muerto” e “Cuento con pájaro” (COLANZI, 2017).

ficção especulativa, tem chamado a atenção da crítica literária. Alguns contos dessa coletânea estão ambientados no interior de departamentos como Santa Cruz de la Sierra e Tarija, isto é, na porção oriental da Bolívia, onde se situa parte do Chaco. Contudo, algumas histórias estão situadas em cenários como Ithaca (Estados Unidos), atual cidade da escritora, e em uma imaginária estação espacial em Marte.

Nuestro mundo muerto foi traduzido simultaneamente para o inglês, francês e italiano. Em 2017 o conto "Chaco", objeto deste estudo, ganhou a tradução ao português e foi publicado por Laura Del Rey na revista de literatura latino-americana e caribenha escrita por mulheres, **Puñado**, de sua editora independente Incompleta. Optamos por utilizar essa tradução, com o intuito de reforçar o principal objetivo da revista, ou seja, divulgar textos e entrevistas dessas autoras, traduzidos por mulheres.

Nesse sentido, é necessário abrir um parêntesis para enfatizar o esforço coletivo dessa iniciativa, a qual se norteia por uma prática decolonial. A tradução desses textos atravessa não apenas as fronteiras linguísticas, mas, sobretudo, busca romper a assimetria de poderes que se apoiou, entre outras estratégias, na prática tradutória como um instrumento de poder colonial masculino. O ato tradutório permite remodelar a circulação das produções hispano-americanas, descosturando dicotomias como literatura central *versus* periférica, que durante muito tempo condicionou nossos olhares para modelos considerados centrais e universais, deixando imensas lacunas em nosso diálogo e intercâmbio no âmbito latino-americano, especialmente com a Bolívia.

Dessa forma, nossa análise se centra no percurso narrativo do narrador-personagem do conto "Chaco" como uma possibilidade para pensar, a partir da construção literária de uma escritora boliviana, os efeitos atuais da violência colonial sofrida nos corpos das populações indígenas e mestiças e, consequentemente, a luta por um espaço de visibilidade e afirmação da multiplicidade de existências.

A justaposição de vozes, o discurso mnemônico, o uso expressivo da relação entre o humano e o não humano e certos padrões de masculinidade, explorados no conto em questão, delineiam os embates e a problemática de se repetir os clichês do discurso do preconceito racial e social presente na fórmula da "mestiçagem feliz". Assim, buscaremos ressaltar como esses aspectos são revestidos ficcionalmente de forma crítica por meio de um fazer literário decolonial, ou seja, a contrapelo dos discursos hegemônicos de poder (capitalista, patriarcal).

Nossa leitura se apoia na metáfora-conceito de mestiçagem *ch'ixi*, atrelado à heterogeneidade multitemporal, desenvolvido pela ativista e socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018) e no conceito de pedagogias da crueldade da antropóloga argentina Rita Segato (2018).

A pedra fraturada[2]: aquelas gentes que negamos

"Chaco", o quinto conto de **Nuestro mundo muerto**, é narrado, inicialmente, na primeira pessoa por um jovem de dezoito anos. Este vive com a mãe, conhecida como a Gaga, e o avô. Essas personagens não possuem uma designação própria. O jovem relata a transformação da vila, imposta pela exploração de recursos naturais, e suas consequências ambientas e sociais. A difícil convivência familiar é provocada pela agressividade do avô alcoólatra. Essa situação se vê alterada no dia em que o jovem mata acidentalmente um indígena Weenhayek. Após esse acontecimento, a alma do indígena se une a do jovem, instalando suas histórias em sua mente: "Começava a dizer algo quase sem querer e logo já não podia recuar: as histórias do mataco e as minhas se juntavam sozinhas" (COLANZI, 2017,

2 No afã de reaver o potencial metafórico do aimará, Rivera Cusicanqui (2018, p.81) adota a noção de wut walanti, a qual lhe foi transmitida pelo escultor Víctor Zapana. A expressão é usada pela socióloga em reconhecimento da fissura colonial, pois significa "o irreparável, aquilo que se rompe, a pedra fraturada".

p.63). Nesse ponto, a voz narrativa se duplica, assumindo a forma da segunda pessoa do plural. Guiando-se pela voz do Weenhayek, o jovem mata o avô e abandona a vila para ir à Santa Cruz de la Sierra, onde encontra seu destino, advertido em sonhos.

O enredo é simples, porém desconcertante. O espaço no qual a trama se passa é explicitado pela descrição da vila e da casa, primeiramente, e depois a estrada e a cidade de Santa Cruz. À medida que o enredo se desenvolve, as espacialidades narrativas são perpassadas por imagens simbólicas, acessadas por meio de sons, sonhos e visões. Essa variação cria as condições para uma ambientação que oscila entre realista e insólita, para a qual conflui uma experiência do tempo múltipla.

O tempo narrativo é pautado por dois níveis, ou seja, o do presente da ação vivenciado pelo jovem e seus conflitos familiares e o do passado do indígena Weenhayek. Dessa forma, a consciência identitária projeta um discurso que se reparte nessas temporalidades fraturadas pela violência colonial: aquela do jovem mestiço e a do Weenhayek. Colanzi, portanto, concebe o mundo ficcional do conto como um plano-justaposição, no qual elementos heterogêneos se aproximam de forma tensiva para afirmar a condição variegada da multitemporalidade *ch'ixi*.

Essa disposição também é explorada de forma a obter um efeito de sentido semelhante no conto "Cuento con pájaro". Nesse conto, a fuga de um cirurgião plástico para a zona rural, após cometer uma imperícia em uma rica paciente de Santa Cruz, interliga o passado de exploração da mão de obra escrava indígena e infantil, base para o enriquecimento de uma família de imigrantes europeus, ao presente de decadência ainda opressivo. O passado intensifica o momento presente de incerteza e medo que vive o médico, perseguido pela visão de um corpo feminino, que retorna para transtorná-lo.

O foco na justaposição conflituosa de passado e presente, elaborado em boa parte da literatura latino-americana, incide na

problemática da condição colonial, isto é, na vigência do jugo colonial inscrito na violência contra as populações e saberes indígenas, africano e mestiço (WALTER, 2013, p. 299). Nos contos mencionados, esse imbricamento é a base para a projeção do futuro. Em outras palavras, é na fronteira dessas relações históricas de forças e poderes desiguais, atuantes no processo de modernização, que aparece anunciado o futuro das personagens.

Para compreendermos melhor essa aposta narrativa, lançamos mão da noção de *ch'ixi* desenvolvida por Rivera Cusicanqui. A partir da noção da ruptura colonial (*wut walanti*), a socióloga boliviana propõe olharmos os horizontes históricos de nossa realidade latino-americana (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.18). Na Bolívia, esses horizontes internos são conformados pela contiguidade de camadas de diversos passados (pré-hispânica, colonial, liberal, populista), as quais atravessam diferentes momentos da vida cotidiana, contudo são encobertas pela noção totalizadora da modernidade.

Para Rivera Cusicanqui (2018, p.79), embora seja ilusório pensar em recuperar a unidade cultural pré-hispânica perdida, perigosamente vista como imóvel e estereotipada, é possível pensar em reverter os processos de debilitação e autodestruição auspiciados pelo colonialismo interno, que nos encobre sem que possamos nos identificar com outros gestos epistemológicos. Para tanto, a socióloga reivindica a necessidade de recuperação da força metafórica da linguagem para poder repensar a realidade.

Dessa forma, o conhecimento da língua aimará lhe permitiu restaurar o poder metafórico das palavras, entre elas o contido na palavra *ch'ixi*. Esse termo, aprendido com o escultor Víctor Zapana, designa uma cor formada pela justaposição de pontos e manchas pretos e brancos, vermelhos e verdes. Cores reunidas que não se misturam e destoam entre si, ainda que a uma certa distância gerem a percepção de uma terceira cor. Tonalidades manchadas, contaminadas e cinzentas jaspeadas são legitimadas metaforicamente por

Rivera, a fim de questionar os estereótipos em torno ao impuro e criar categorias para se pensar as identidades compostas por manchas contraditórias, provenientes de contribuições de diferentes horizontes temporais e espaciais.

Nesse viés, *ch'ixi é uma palavra* que adquire a função de designar e não "encobrir" a condição contraditória do mestiço, como acontece com as palavras na perspectiva do colonialismo (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p.19). A potência significativa das línguas indígenas permite pensar a realidade boliviana de forma mais bilíngue, considerando as diferenças sem recair na homogeneidade.

Essa ideia fundamenta as reflexões de Rivera Cusicanqui sobre práticas e discursos descoloniais. O conceito de *ch'ixi* se opõe à miscigenação latino-americana instrumentalizada pela política colonizadora, que pretendeu misturar o europeu e o indígena para apagar as origens, especialmente indígenas. As versões oficiais desse projeto acreditaram na fusão completa. Entre tais utopias está a da "raça cósmica", proposta pelo mexicano José Vasconcelos, com evidente defesa da superioridade do branco.

Nesse contexto, Rivera Cusicanqui distingue a "mestiçagem de fusão", calcada no esquecimento, na negação e na polarização, a qual é denominada de mestiçagem *chhixi* ou *pä chuyma*. Para a socióloga essa mestiçagem tem a alma dividida, às vezes é indígena, depois de um tempo torna-se branca, tem fortes complexos e, principalmente, no caso dos homens, desenvolve a tendência à violência misógina para resolver seus conflitos com os brancos. Esse tipo de miscigenação é o que vem sendo entronizado pelos discursos dominantes, ainda que a tomada de consciência dessa fissura permita transformá-la em uma condição *ch'ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.79).

O *ch'ixi*, portanto, é a forma emancipada e emancipadora da mestiçagem; da possibilidade de ser e habitar mundos diferentes. Esse pensamento contrasta com a utilização e defesa de uma etnicidade forçada ou de qualquer tentativa de instaurar purezas

impossíveis, dado os horizontes multitemporais que atravessam o mundo social moderno. A própria Rivera Cusicanqui (2018, p.122) expressa sua conexão com sua "indígena interior", advinda da tradição oral, do entorno natural e da vivência com sua *awayu*, sua mãe substituta, além de sua herança indígena familiar.

Sua concepção de mestiçagem também se posiciona a partir do aforismo da língua aimará, *qhipnayr uñtasis sarnaaqapxañani* ("caminhamos para frente, para o passado"). A ideia expressa nesse aforismo é a de que o presente conjuga o presente-passado. O futuro não existe, é sempre uma miragem, dessa forma, caminhar olhando para o passado se torna a única direção possível para nos guiar no presente. Essa concepção, de modo geral, permeia as cosmovisões pan-indígenas. Conforme Rivera Cusicanqui (2018, p.89) ressalta, a alteração tempo-espaço e o rompimento com a linearidade também foram pensados por Walter Benjamin através da imagem da dialética e da constelação.

Todos esses aspectos relacionados à existência de camadas identitárias bolivianas e da heterogeneidade multitemporal, preconizadas como empecilhos à modernização, estão presentes, entre outros, no discurso ficcional de Colanzi. A escritora, ademais, é enfática ao revelar seu interesse em problematizar a questão racial presente na situação de colonialismo interno no Oriente boliviano:

> Santa Cruz repete o mito da mestiçagem feliz. Mas por trás desse mito estão as histórias de vários grupos indígenas e suas circunstâncias de exploração e expropriação. Celebramos a miscigenação para não termos que nos responsabilizar por essa história, uma história que, ao contrário talvez dos aimarás e dos quíchuas, não tem quem a reivindique. Interessou-me que a voz indígena infiltrasse em minhas histórias como um lembrete dessa tarefa pendente, mas que o fizesse de modo oblíquo, como um fantasma que volta para incomodar.[3] (COLANZI, 2017, online, tradução nossa).

3 Cf. o texto fonte "Santa Cruz repite el mito del mestizaje feliz. Pero debajo de ese mito están las historias de varios grupos indígenas y de sus circuns-

Esse deslocamento da perspectiva histórica sobre os sujeitos do Oriente boliviano, tal como está presente no conto "Chaco", também busca lançar novas ângulos para as inflexões político-culturais abordadas no cânone nacional boliviano. Nesse sentido, para a escritora Giovanna Rivero (2017, p.176), os novos escritores bolivianos também se aproximam de tópicos narrativos tradicionais, nos quais a relação sujeito-política foi conjugada por fortes tensões ideológicas com os poderes hegemônicos, com a diferença de que suas recriações exploram outros ângulos da história, deixados de lado pelos discursos dominantes.

"Chaco": mestiçagem e masculinidade

Em "Chaco", conforme pretendemos demonstrar, a potencialidade da mestiçagem *ch'ixi* atua como uma força ativada pelo elemento indígena, oriundo do lado materno, que regressa para iluminar esse ponto no qual a condição mestiça se converte em uma zona de contaminação composta por existências mínimas, incorpóreas, inascíveis, em uma simbiose entre o humano e o não-humano, ameaçando as pedagogias e tecnologias de neutralização *pä chuyma* ou da "mestiçagem feliz". A autora opera uma série de elementos, como seres e fenômenos, os quais estão relacionados com uma origem oculta, que se mostra tanto ambígua e estranha quanto familiar.

Adentrar na construção dessa lógica proposta por Colanzi exige um trabalho cuidadoso para compreender melhor os sentidos desprendidos das justaposições de tempo, espaço e corpos/identidades. Para isso, propomos uma leitura cerrada, que acompanha os passos do(s) protagonista(s). Sendo assim, observamos que, inicialmente, o olhar e os ouvidos do narrador se dirigem ao avô.

---

tancias de explotación y expropiación. Celebramos el mestizaje para no tener que hacernos cargo de esa historia, una historia que, a diferencia tal vez de la aimara y quechua, no tiene quién la reclame. Me interesó que la voz indígena se colara en mis cuentos como recordatorio de esa tarea pendiente, pero que lo hiciera de manera lateral, como fantasma que regresa a incomodar."

Ele é o referente masculino basilar que, a nosso ver, experimenta a condição de mestiçagem *pä chuyma* analisada por Rivera Cusicanqui (2018): "Meu avô passava o dia inteiro na cadeira, bebendo e discutindo com a própria embriaguez. [...] Na juventude foi violinista e todo o Chaco o procurava para tocar nas festas, mas eu já o conheci enfiado em casa, emburrado, sussurrando coisas ao álcool." (COLANZI, 2017, p.61).

O decaimento do avô advém do roubo da "fluência do tempo vital" (SEGATO, 2018, p.15) do mundo social de sua comunidade. Essa situação, na narrativa, foi desencadeada pelo achado de um caçador de javalis, que encontrou petróleo nas terras indígenas. Ao colaborar com o governo na expulsão da população local, o avô deixa de ser um violinista para se tornar caçador dos Weenhayek, denominados pejorativamente de matacos.

Essa alusão à invasão dos territórios indígenas do Chaco rememora ficcionalmente a violência sofrida pelos autodenominados Weenhayek (gente diferente). A empresa extrativista que se instala na vila para produzir commodities para o mercado global exerce a "pedagogia da crueldade", explicada por Rita Segato (2018, p.4, tradução nossa), na violação da terra e da mulher, capturando a fluidez da vida, representada pela música e pelas festas comunitárias, e impondo "[...] a inércia e a esterilidade da coisa mensurável, vendível, comprável e obsoleta, como convém ao consumo [...]"[4].

O avô, vendo-se enganado pelas promessas de recompensa do governo e sem dinheiro e amigos, encontra no álcool um alívio para a frustação que passa a carregar. Nesse momento, o homem mestiço que acreditava pertencer a identidade dominante se coagula. A embriaguez talha os valores mimetizados do patrão e do indígena que traz consigo. Por um lado, "[...] as violências atávicas e os gestos

4 Cf. o texto fonte " [...] la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo [...]

de autoritarismo ou misoginia"[5] (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.88, tradução nossa) do patrão afloram. Por outro, tal reação oculta a vulnerabilidade de sua condição social marginal, incompatível com as exigências do padrão de masculinidade disseminado pelo patriarcado (SEGATO, 2018, p.6).

Desse modo, em suas discussões com a garrafa o avô desperta sua ancestralidade e fala palavras em castelhano e na língua indígena.

> [...] cada palavra tem seu dono e que uma palavra certa faz a terra tremer. A palavra é um raio, um tigre, um vendaval, dizia o velho me olhando com raiva enquanto se servia de álcool de farmácia, mas ai de quem usa a palavra sem prudência. Sabe o que acontece com os mentirosos?, dizia. [...] Sabe o que acontece com quem mente?, [...] A palavra o abandona, e quem fica vazio, qualquer um pode matar. (COLANZI, 2017, p.61).

Nesse fragmento, podemos encontrar os resquícios do pensamento dos guaranis do Chaco boliviano, para os quais a transmissão de saberes se faz por meio do Ñee (a palavra fundada no sentimento) e do *Arakuaa* (a sabedoria fundada na razão). A raiva e a violência do avô podem ser contextualizadas como o afloramento de um sofrimento e engano obrigados ao silenciamento. E também expressam aquilo que Rivera Cusicanqui (2018, p.39, tradução nossa) observa no homem mestiço colonizado:

> Na superfície sintagmática do aqui-agora nas ações e na fala cotidiana das pessoas reaparecem as fúrias de passados não digeridos [...] Em toda parte você pode sentir o (mal) viver de cada arrivista que ficou no meio do caminho, ou que foi sacrificado como um "fusível" para proteger os de acima[6].

5 Cf. o texto fonte "[...] violencias atávicas y gestos de autoritarismo o misoginia"

6 Cf. o texto fonte "En la superficie sintagmática del aquí-ahora en las acciones y en el hablar cotidiano de la gente resurgen las rabias de pasados no digeridos [...] Por todas partes se huele el (mal)vivir de cada arribista que se quedó en medio de la escalera, o que ha sido sacrificado como 'fusible'

A ambientação do conto contribui para marcar esse sentido de sacrifício pelo progresso. As ações iniciais ocorrem no Chaco em uma vila denominada Aguarajasë, que significa a "raposa chora" em guarani, segundo a nota da tradutora. A vila está separada do rio pela estrada, construída após a implantação da refinaria de petróleo. O espaço narrativo é construído artisticamente para denotar as disjuntivas impostas pela modernização entre o homem e sua relação ancestral com a terra. As referências aos animais, como "os urubus que davam voltas no imundo céu do povoado" (COLANZI, 2017, p.61), os mosquitos que subiam do rio, a víbora que morde o cachorro do caçador de javali e "as raposas que choravam do outro lado da estrada", parecem colaborar com a experiência de um mundo em agonia e a antecipação das significações que o indígena weenhayek irá verbalizar.

Nesse prisma, a contaminação do céu, gerada por uma fábrica de cimento, envolve a todos e sugere, como analisa Greg Garrard (2013, p.23), "a ameaça da opressão hegemônica' (p.41) oriunda de empresas ou governos poderosos em contraste com as comunidades ameaçadas".

> Na vila não acontecia quase nada. Nuvens tóxicas provenientes da fábrica de cimento engordavam sobre nossas cabeças. Ao entardecer essas nuvens resplandeciam em todas as cores. Quem não estava doente da pele, estava doente dos pulmões. Mamãe tinha asma e carregava um inalador por toda parte. (COLANZI, 2017, p.62).

Inerte e sustentando a modernização, o povoado é privado de suas benesses; recebe o sinal televisivo com interferência e o que se vê são apenas chuviscos. A única diversão parece ser as rinhas de galos e a passagem de motociclistas pela vila. Esse ambiente externo envenenado é espelhado na casa, onde a mãe tenta matar os ratos com pesticidas e o jovem sofre o maus-tratos do avô, ou seja, ao

para proteger a los de arriba."

contrário de um ambiente de amparo está profundamente cindido pelo desentendimento e a incomunicação.

Quando o jovem pergunta para a mãe sobre o significado das palavras em língua indígena que o avô sussurra ela responde: "Dei--dei-xa s-s-seu a-avô em paz, ela me disse, a-a-a curiosidade é-é-é a ba-ba do diabo" (COLANZI, 2017, p.61). Nesse ponto, percebemos que a afasia da mãe pode ser indicativa das violações exercidas pela política de dominação patriarcal que despoja as mulheres de uma posição de sujeitos de seus desejos e da própria linguagem, esvaziando-as da possibilidade de criar novas realidades por meio da enunciação de suas histórias e dores.

Tal leitura ganha espessura ao lermos que seu filho é fruto de um relacionamento marcado pelo abuso e pelo abandono paterno, conforme lemos: "Minha mãe foi engravidada por um vendedor de panelas Tramontina que passava pela vila e de quem ninguém soube mais." (COLANZI, 2017, p.62). A mãe é representada como uma figura retraída ao ambiente doméstico, religiosa e estigmatizada pelo insucesso de seu vínculo amoroso, situação transmitida ao filho, que, ao desconhecer sua origem paterna, é hostilizado pelo avô.

Um dia, ao voltar da escola, o jovem tem sua atenção atraída por um Weenhayek caído ao lado da estrada, "bêbado e perseguido pelas moscas [...] Índio sujo, beberrão, o povo falava" (COLANZI, 2017, p.62). Há nessa passagem a representação do atravessamento de discursos racistas utilizados como eficazes instrumentos para a dominação social e que marcaram corpos de forma histórica e geopolítica (SEGATO, 2021, p.67).

A esse respeito, vale a pena reforçar que as circunstâncias em que o Weenhayek é encontrado remetem a um processo histórico resultado do sistema colonial que segue em plena vigência. O domínio da região do Chaco foi marcado, desde o período colonial, pela presença de missionários estrangeiros, a serviço de Deus e do Rei, e mais tarde em nome do estado boliviano. Já no século XX,

essas populações locais sofreram uma drástica intervenção por meio do recrutamento forçado de mão de obra para o trabalho em engenhos de açúcar no norte argentino. Posteriormente, a concessão de suas terras, administradas no começo do século XX pelas missões franciscanas, para empresas e grupos familiares estrangeiros intensificou a estratificação social e a acumulação de poder dos produtores pecuários das elites agrárias (BARRIENTOS, 2009, p.21).

Outro acontecimento desestabilizador que atravessa a história dessas populações foi a violência física e cultural sofrida durante a Guerra do Chaco (1932-1935). O exército boliviano considerou os Weenhayek e Tapiete, por exemplo, como grupos inimigos, devido à suposta associação com povos do outro lado da fronteira (BARRIEN-

TOS, 2009, p.21). As batalhas desiguais entre soldados e indígenas se traduziram em uma grande matança. O impacto espacial da guerra, que obrigou o abandono de suas terras ou o aprisionamento e transferência forçada para o Paraguai não seria menos nocivo que a introdução de novos valores, os quais afetaram as percepções sobre o consumo e certos comportamentos sociais, ocasionando a prostituição e o alcoolismo.

No conto, ao tentar chamar a atenção do indígena, o garoto atira uma pedra em sua cabeça: "O mataco não se mexeu, mas uma poça vermelha começou a serpentear no asfalto". Na sequência, o registro da narrativa na primeira pessoa se altera para o plural: "O vento chegava cheio do grito das chulupacas. Nós, inquietos, escutávamos na escuridão" (COLANZI, 2017, p.63). Essa operação, facilmente perceptível pela mudança da pessoa gramatical, é acompanhada de uma transformação mais sutil, isto é, o assalto de elementos não humanos: o vento e o grito dos insetos que ressoam na escuridão de um tempo. Para dizer com as palavras de Julia Kristeva ([1988] 2013, p.17, tradução nossa), a personagem desperta

para "[...] o tempo do esquecimento e do trovão, do infinito velado e do momento em que a revelação estala[7]".

O jovem recolhe a pedra manchada de sangue, metaforicamente transformado em serpente, como indica a ação verbal. A desgraça e o desamparo final do corpo do Weenhayek morto à beira da estrada e recolhido em meio às piadas dos policias, pois era "apenas um índio" (COLANZI, 2017, p. 63), demostra a abjeção moldada pelos discursos coniventes com o setor estatal-empresarial, que patrocinou as agressões e a desorientação no tecido comunitário, o qual, uma vez desarticulado, é relegado às margens dessa estrada que representa a ideia de progresso.

Assim, ao surgir na mente do jovem, o Weenhayek apresenta seus propósitos:

> O coração do mataco era uma névoa vermelha. Quem é você? O que quer? Por que se alojou em mim?, perguntei. Eu sou o Aiaiai, o Vingador, Aquele que Põe e Tira, o Mata-Mata, A Raiva que Estoura, falou o mataco. E também quero saber: quem é você? Já não tem mais você nem eu, de agora em diante somos uma só vontade, falou. (COLANZI, 2017, p.63)

A sequência de epítetos para designar o "mataco" potencializa os afetos de vingança pelo sofrimento e humilhação silenciados. O amparo nessa ancestralidade indígena redimensiona a crise identitaria do jovem, conjuga outros ódios diante da eminência do salto entre esse abismo que representa a passagem entre a adolescência e a vida adulta. No entanto, a primeira transformação não é da ordem da violência física, como parece sinalizar as palavras do Weenhayek, mas da suspensão da cultura letrada, representada pela escola, e a abertura ao domínio da tradição oral indígena e popular. O jovem se converte em um conversador, inventa histórias protagonizadas por animais e moradores da vila. Sua imaginação, contudo, é re-

7 Cf. o texto fonte "[...] el tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación."

primida pelo avô, que lhe dá uma surra e expõe sua filiação paterna desconhecida: "Você é como a cana, oco por dentro, filho sabe lá de que semente, falou" (COLANZI, 2017, p.64).

Esse conhecimento ameaçador advindo das raízes indígenas encontra um paralelo em outros contos da coletânea. Em "Alfredito", por exemplo, a tensão com a sabedoria ancestral aparece na forma de uma babá indígena, Elsa, que conta histórias fantásticas a uma curiosa menina. A transmissão cultural por meio de crenças que envolvem a cosmovisão indígena também é reprovada pela mãe que considera as histórias prejudiciais à filha.

Os saberes ancestrais e populares soterrados são ativadas pela vizinhança com o espaço do incorpóreo, resultante do corpo violentado do Weenhayek pela ordem social dominante, no conto "Chaco". A expressão de outras subjetividades se manifesta por meio da revolta, em comunhão com uma dimensão não humana: "Meu sangue ferveu, tinha as veias cheias dessas formigas bravas. O mataco se pôs a pular dentro de mim. O que você espera para se vingar, cria de víbora vermelha?" (COLANZI, 2017, p.65). O jovem consuma a vingança e atira a pedra no avô que morre alguns dias depois.

A transformação do jovem segue aproximando-se do mundo do não humano e da cultura oral, criando para si um "lugar-lar" geográfico, linguístico e cultural feito dos fragmentos de "uma cultura/história/identidade estilhaçada e parcialmente perdida" (WALTER, 2013, p.304). Escutando os murmúrios do morto, o jovem se identifica com as palavras do indígena, com a tragédia de seu povo. Isso o desaloja de sua individualidade para instalá-lo em um "nós", o qual reclama a memória traumática:

> Eu ficava acordado, brincando com a pedra que palpitava entre minhas mãos e escutando o murmúrio do outro que era eu: O frio chegou à mata, o rio desvaneceu. Aiaiai. A rã saltou no ramo, a víbora a comeu. A garota em busca d'água, morta apareceu. Aiaiai. O jovem saiu à caça, morto apareceu. Aiaiai. O velho foi

> para casa, morto apareceu. Aiaiai. A que dançou com o outro, morta apareceu. Aiaiai. O da risada de mico, morto apareceu. Aiaiai. A do queixo quadrado, morta apareceu. Aiaiai. Os vultos dos defuntos, ninguém queria tocar. Bem no meio da mata, começaram a definhar. As almas dos finados voltavam a chorar. Aiaiai. Ela disse: acaso entre almas puras é que nós vamos ficar? E no dia seguinte não estava. Aiaiai. (COLANZI, 2017, p.65).

Essa incorporação rítmica e esquizofrênica provocada pela pedra palpitante, impregnada da memória dos Weenhayek mune o jovem de histórias e atua como chave simbólica de acesso a outra temporalidade. Esse "fantasma recalcado" assume a força das existências do inumano, uma virtualidade que vai se desenhando ao longo do conto por meio de imagens e gestos. Apesar das enumeras conotações que a pedra pode oferecer na narrativa, escolhemos relacioná-la com a pedra jaspeada, a pedra *ch'ixi*, a qual:

> [...] esconde em seu seio animais míticos como a cobra, o lagarto, as aranhas ou o sapo, animais *ch'ixi* que pertencem a tempos imemoriais, ao *jaya mara*, aymara. Tempos de indiferenciação, quando os animais falavam com os humanos. A potência do indiferenciado é que conjuga os opostos.[8] (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p.69, tradução nossa).

A pedra é o elemento que conjuga os mundos opostos sem misturá-los e isso é expresso ficcionalmente pela fronteira incerta entre a voz do narrador, a voz do mataco e a voz dos não humanos.

A mãe desconfia das mutações sofridas pelo filho e com um olhar comunica seu afastamento, pois já não o reconhece mais. Para esquivar-se da necessária perda desse laço afetivo, a voz do Weenhayek o aconselha: "Não demore, não se despeça, não olhe

8 Cf. o texto fonte "[...] esconde en su seno animales míticos como la serpiente, el lagarto, las arañas o el sapo, animales ch'ixi que pertenecen a tiempos inmemoriales, a jaya mara, aymara. Tiempos de la indiferenciación, cuando los animales hablaban con los humanos. La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos."

para trás. Lá no caminho alguém vai te esperar". O jovem segue os comandos, deixa a casa. Seu último olhar é lançado para o céu onde "As nuvens estavam altas, carregadinhas de veneno" (COLANZI, 2017, p.66). Rapidamente consegue uma carona em um caminhão de transporte de combustível que viaja em direção à Santa Cruz de la Sierra.

No caminho a paisagem retratada é sucinta e contundente. Enunciado por meio da anáfora ("vimos"), o jovem e o Weenhayek testemunham um mundo agonizando (árvores secas, um bicho preguiça ferido por queimadura). Um letreiro anuncia a volta de Jesus, enquanto em outro se oferece pão e gasolina. Essa sequência remete às ações úteis aos interesses neocoloniais empreendidas na região, perpetradas pela igreja e pelo Estado. As mesmas que expulsam os personagens em direção à Santa Cruz e rumo ao desconhecido.

Durante a viagem o jovem é forçado a manter relação sexual com o caminhoneiro, descrito como velho e nojento. Seu corpo é convertido em moeda de troca. Neste ponto, um terceiro personagem que o aguarda no destino final, Santa Cruz, é anunciado pelo Weenhayek. Essa promessa salvadora passa a pairar no horizonte das expectativas do jovem. Sua revelação é ratificada em um sonho:

> [...] sonhei que morria e que do outro lado da morte um rapaz bonito como o sol me esperava. Eu cortava a minha língua e a dava para ele, e ao entregá-la ficava mudo, mas meu coração já lhe atribuía um nome: Meu Salvador. Acordei com o tremor do motor desligando. (COLANZI, 2017, p.67)

Esse excerto nos leva a perceber que o conto mobiliza uma semântica da palavra, da voz e do murmúrio como atitude inerente à postura perceptiva da escritora, quando lida como o resultado da opressão vivenciada por diferentes existências: a voz abafada pelo álcool do avô, a voz entrecortada da mãe, os murmúrios do Weenhayek, a voz da tradição oral e o rumor da natureza. E, assim, a antecipação do destino do jovem é selada pela língua mutilada,

órgão físico, que assume, pelas projeções metafóricas da voz, o valor de um silêncio resistente.

Na sequência narrativa, após a parada, o jovem chega a uma clareira onde "uma lagoa de águas quentes surgiu, borbulhando como sopa" (COLANZI, 2017, p.68). O reflexo do sol na água cega o personagem e o coloca em um lugar de sujeito passivo de um processo de desestabilização do real. O jovem vê diante de si uma imagem monstruosa que oscila entre o real e o (in)sólito. A criatura emerge na superfície cristalina da água, lançando com uma luz sinistra mensagens para o futuro:

> O sol me batia na cara; a princípio, o reflexo da superfície e o vapor que subia me cegaram. Depois o vi. Deitado sobre a rocha, um polvo ondulava seus tentáculos. Os braços eram bem gordos e rosados, cobertos por ventosas do tamanho de uma bola de bilhar, e envolviam um filhote de raposa que tremia, assustado demais até para fugir. [...] Quando percebeu minha aproximação pela margem, o polvo encolheu seus braços como uma senhora gorda que recolhe a saia para cruzar o rio. Se arrastou até a água, rápido, desconfiado, o polvo, deixando para trás a sua presa. [...]. A pequena raposa voltou para o mato, livre, e logo tudo estava quieto e parecia que nunca tinha havido bichos. Alguns peixes transparentes, desses dos quais se vêem as tripas, comiam perto da margem. Mas a criatura gigante devia estar dormindo ou esperando embaixo, no fundo da água. (COLANZI, 2017, p.68).

A imagem é construída de modo a perturbar nossa percepção da realidade. Ela nos lança questionamentos sobre o quanto conseguimos penetrar nessas águas e ver o que está incubado nela; o quê dela obscurece a possibilidade da personagem se instalar em um ambiente seguro e estável. E ainda nos interpela sobre o fato de que se a visão da estranha criatura, deslocada de seu habitat natural, é fruto do desamparado jovem, então, ela própria não seria produzida pelas circunstâncias sociais e culturais que estamos analisando?

Na trajetória do personagem, conforme estamos acompanhando, essa figura viscosa sugere a presença de elementos dispares: alusivos dos órgãos sexuais femininos (boca) e masculinos (tentáculos), da morte, do poder regenerativo e da imortalidade, do anúncio de uma eminente catástrofe ambiental e do vínculo trágico com o personagem, ao abocanhar a raposa. De fato, a criatura, após agitar a calma transparência das águas, retorna as profundezas sem horrorizar o jovem. Entretanto, ele sente nojo e repulsa – ambos os afetos são facetas do medo – pelo fato do animal se conectar com atributos femininos, já que, segundo o narrador, o lugar fedia a mulher e os braços do polvo se pareciam a de uma senhora gorda. A sensação de estranhamento advém, de certo modo, de algo familiar que se insinua como uma ameaça, isto é, o corpo feminino. Também em "Cuento con pájaro" o corpo feminino perturba a mente do protagonista, conforme já mencionamos. A mulher, vítima da cirurgia mal sucedida, aparece com suas vísceras expostas nas alucinações do cirurgião plástico, expondo o seu medo e horror diante do corpo feminino deformado.

As ações finais do conto "Chaco" ocorrem em Santa Cruz, entrada a noite, onde a última experiência inquietante do jovem sucede. A personagem caminha pelas ruas de Santa Cruz quando um carro se choca contra ele. A troca de olhares assombrados entre o jovem e o condutor ("o moço bonito, o dos meus sonhos") sugere uma nova forma de participação no corpo social e político. É para um homem branco, prenunciado em sonho, que o jovem em seu transe entrega a sua língua. Uma relação tátil, viscosa e tentacular que envolve a mutilação de seu corpo, a do órgão da palavra, oferecida a esse homem branco e citadino em uma espécie de sacrifício e reencarnação, em um gesto que reitera a reclamação de existências subalternas e os conflitos anteriores ao presente. A mutilação, a ferida que não se cicatriza, também presente no conto "Cuento con pájaro", que ironicamente é protagonizada por um médico.

Assim, esse corpo deformado e deformante oferece a possibilidade de leituras que ponderam sobre a rememoração de violações no tecido social, das relações de gênero imposta pelos projetos neocoloniais e a iniciação violenta na masculinidade de sujeitos cruzados pelo tempo-espaço indígena.

Considerações finais

Como procuramos demonstrar, o conto "Chaco" projeta a existência conflitiva das camadas tempo-espacial pautada pelas rupturas coloniais, expressas por Rivera Cusicanqui, na história do deslocamento do jovem mestiço do oriente boliviano. A escolha da autora pelo narrador-personagem masculino e adolescente, cruzado por questões geracionais, raciais e pela contiguidade com o não humano, nos sugere que o desalojamento dos corpos, das palavras e de outras existências não humanas é o conduto pelo qual e(s) coam modos de vida emudecidos ou não renegociados pelas vozes dominantes. Assim, a opção por trazer para o primeiro plano as personagens masculinas lança luz ao debate de masculinidades subalternas, marcadas pela violência epistêmica patriarcal e de um masculino estereotipado, oprimido pela ideia de sucesso.

Essas escolhas deixam entrever uma complexa dinâmica de poderes e (des)afetos na qual a mulher aparece em um segundo plano. Também é significativo o enfoque de gênero e raça dado por Colanzi às figuras masculinas, uma vez que nessa intersecção se dá a crítica de um tipo de masculinidade ligada às práticas *pä chuyma*, de negação do elemento indígena, das relações familiares, da alienação alcóolica e consequentemente de vitimização das mulheres.

O conto analisado se abre para a representação de um mundo contaminado e contaminante, associado às formas contemporâneas de exploração de recursos naturais por instituições estatais aliadas ao interesse empresarial privado. Um dos principais motores desse projeto é a dissecação da vida, que envolve de forma cruel as relações

de gênero. Por um lado, instala-se a exploração sexual, transformando os corpos das mulheres em coisas e, por outro, promove-se uma masculinidade voltada para o distanciamento, a guerra, a crueldade e a falta de empatia (SEGATO, 2018, p.6). O vazio de palavras, posterior a degradação dos vínculos comunitários, produz a morte do corpo, conforme alerta o avô. É a esse corpo oco de memória, apagada pela exaltação da mestiçagem *pä chuyma*, que Colanzi devolve sentido político. Todo o contexto de contaminação presente no conto gera a simbiose, a qual une a palavra ao corpo permitindo aos seus interlocutores múltiplas convivências, ainda que conflitiva, a fim de (re)conhecerem maneiras de interagir com outras existências, fraturando o que se mantinha supostamente homogêneo, na superfície do presente da colonial-modernidade.

REFERÊNCIAS

BARRIENTOS SALINAS, J. Alejandro. **Gente diferente**: experiencias y desafíos del pueblo Weenhayek en el Gran Chaco. Santa Cruz: PADEP/GTZ, 2009. Disponível em: https://www.bivica.org/file/view/id/3480. Acesso em: 13 abr. 2020.

COLANZI, Liliana. **Nuestro mundo muerto**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

COLANZI, Liliana. Chaco. Trad. Laura Del Rey. **Puñado**, Editora Incompleta, São Paulo, SP, ano 2, v. 2, n. 5, 2017. p. 60-70.

COLANZI, Liliana. Liliana Colanzi: La voz indígena en mis cuentos es un fantasma que regresa a incomodar [Entrevista cedida a] Santiago Espinoza Antezana. La opinión, Cochabamba, 27 de jan. 2017. Disponível em: https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/liliana-colanzi-voz-ind-iacute-gena-mis-cuentos-es-fantasma-regresa-incomodar/20170122220700674236.html. Acesso em: 18 jan. 2021.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: UNESP, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión**: ensayos sobre Louis-Ferdinand Céline. Buenos aires: Siglo Veintiuno, 2013.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakaxutxiwa, una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

RIVERO, Giovanna. "2007-217: descorriendo el tupido velo de la mediterraneidad". In: CHÁVEZ CASAZOLA, Gabriel (org.). **Un río que crece**: 60 años de la literatura boliviana (1957-2017). La Paz: Asoban, 2017. p.154-196.

SEGATO, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Bueno Aires: Prometeo Libros, 2018.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. Trad. Danielli Jatobá, Dnú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

WALTER, Ronald. Mapas mnêmonicos, geografias críticas: poéticas de rememorização nas Américas. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (Orgs.). **Entre traços e rasuras**: intervenções da memória na escrita das Américas. Rio de Janeiro: 7Letras: Faperj, 2013.

Alegorias da violência: as máscaras do poder em "teu segredo: os nomes", de Maria Lúcia Medeiros

Nicia Petreceli Zucolo

Escrever das margens sobre as margens não é um processo simples. A primeira coisa a se fazer, é apresentar seu objeto de estudo, já que – por estar à margem - certamente não compõe o catálogo de grandes editoras com distribuição nacional.

Maria Lúcia Medeiros, escritora paraense, constitui-se em uma escritora marginal, não só pela localização de sua fala, como pelo conteúdo dela. Fora do cânone, habitante das margens, sua visão excêntrica proporcionou a revisão de mitologemas estruturados no imaginário hegemônico masculino, como em "Quarto de hora"; denunciou o compadrio e exploração infantil, em "Velas. Por quem?"; mostrou a indiferença social e o suicídio em "Noche oscura"; expôs a violência simbólica e seus desdobramentos em "Mater dolorosa" e "Jogo de damas", questionou a adequação da mulher a um papel em "Nimbus, cirrus" e em "Chuvas e trovoadas"; apresentou faces da hipocrisia religiosa e indiferença cristã, além da violência doméstica explícita, em "Teu segredo: os nomes", texto de que tratarei aqui.

Em 1988, publicou sua primeira coletânea de contos, **Zeus ou A menina e os óculos**; em 1990, **Velas. Por quem?**; em 1994, **Quarto de hora**; no ano de 2000, **Horizonte Silencioso**. Seu último livro de contos, **Céu caótico**, foi publicado postumamente, em 2005. Desses livros, apenas **Horizonte silencioso** foi publicado pela Boitempo Editorial, uma editora com maior possibi-

lidade de distribuição que a Secretaria do Estado do Pará, Editora Amazônia ou em editoras do estado, em edições com pouca tiragem e distribuição restrita.

Neste artigo, procederei à leitura do conto "Teu segredo: os nomes", destacando a capacidade da escritora em tecer de modo lírico um discurso que revela situações traumáticas pelas camadas de violência apresentadas no seu texto. O conto alegoriza as relações de poder e de violência, calcadas em gênero e religião.

O conto inicia narrado em terceira pessoa, apresentando uma cena de violência doméstica, na cozinha: um homem e uma mulher. Ele, chamado Gigante; ela, inominada.

Enquanto tenta se defender das agressões, um flashback mostra a tarde despreocupada que a personagem teve: o trajeto do trabalho para casa, o tabuleiro de jambo, a vitrine contemplada com calma, o rapaz à janela que galantemente lhe piscou um olho; no presente, a mulher chega à conclusão de que ter tardes tranquilas é para contrastar com as inevitáveis noites de terror. Caída no chão da cozinha, questiona-se sobre a indiferença das pessoas, clama – sabendo que não será atendida – por um auxílio divino:

> o olho escorrendo angústia por sobre as tábuas da mesa, pedindo que alguém viesse em seu socorro, surgisse do nada qual milagre, aparecimento santo.
>
> Mas agora era o frio aterrador. Defender-se dele, quem poderia? Brotava o suor gelado, o Gigante firmava o olho na testa porejante e mais e mais se erguia e o chão tenteava, fugia-lhe dos pés. Os gritos iam para longe como se longe ele estivesse.
>
> A Santa Ceia, os apóstolos e ela tão sozinha em campo aberto, a voz sem sair, ninguém para acudi-la ou ver o desregramento e protestar, vir em socorro. Sumiam todos, ninguém se arriscava interpondo-se entre eles dois, ninguém. (MEDEIROS, 2000, p. 29-30)

A cena apresentada traz alguns elementos condutores do conto: a personagem percebe a sua solidão e abandono em meio à violência que a cerca, grita, pede que alguém milagrosamente "surgisse do nada", um "aparecimento santo", mas sabe que ninguém se interporia entre ele, o "Gigante", e ela.

A imagem do "olho escorrendo angústia" é muito mais contundente e expressiva do que dizer que ela apenas chorava. O seu choro era muito mais do que a expressão da dor, já era uma espécie de resignação: a angústia, a lágrima, "escorre", quase que "naturalmente". Já que não socorrerão seu grito, menos valor darão para um clamor em forma de choro, por isso ele "escorre", e isso dimensiona o seu desespero: se sabe impotente e sem auxílio.

O espaço em que a agressão acontece é paradigmático, é dentro da casa, na cozinha, espaço que o senso comum (e o preconceito da sociedade patriarcal) determinou à mulher, mas ela sente como se estivesse "em campo aberto", sem ter para onde fugir, sem auxílio nem das pessoas que a poderiam "acudir", nem do divino, pois toda a cena se dá com a aquiescência dos apóstolos, homens, envolvidos em uma atividade particular, sem disposição para ir ao auxílio da mulher agredida diante de seus "olhos".

A violência só cessa quando mendigos batem à porta de sua casa, pedindo comida, e o marido ordena que ela atenda aos pedintes: "assim ela fez apertando os lábios para esmagar o ódio, a andar meio cambaleante até lá fora para esmagar também o desejo de partir com eles e bater a cada porta. Mendigar" (MEDEIROS, 2000, p. 31).

A partir desse momento, há uma alteração formal da narrativa: em termos gráficos, um espaço entre esta última palavra "mendigar" e o parágrafo seguinte, que apresenta uma alteração na pessoa verbal utilizada pelo narrador. Troca os verbos de 3ª pessoa para verbos em 2ª pessoa: "ontem sonhavas. E desvencilhavas teu corpo para apressar tua marcha [...]. Teu abatimento [...] o teu desassossego" (MEDEIROS, 2000, p. 31).

A leitura proposta é de que houve uma mudança de estado da personagem: o narrador, quando expõe a vontade dela de sair a mendigar, sugere o que aconteceu com a personagem. Antes, por ser de conhecimento geral a violência notória, o narrador dirigia-se a todos; agora, cúmplice da mulher, de sua fuga, dirige-se apenas a ela, compartilhando somente com ela os acontecimentos, sem o risco de "revelar" o seu paradeiro.

Quando os mendigos chegam e a atitude do homem muda, evidencia-se que, certamente, sua condição de "Gigante" não diz respeito apenas à sua diferença física em relação à mulher, mas algo referente também à sua condição social. Seu recuo na agressão e ainda a imposição para que a mulher atenda os mendigos, mostrando sua "generosidade", é um indício disso, ou, pelo menos, da hipocrisia: dentro de casa um selvagem; fora, um homem caridoso e, talvez, até gentil.

A mulher desiste de seu conforto material, prefere o amparo da rua, deixando claro que qualquer condição é melhor do que as violências que sofre em casa. O seu *desamparo* sob o teto contrasta com o *amparo* da rua, uma antítese evidente e cruel. O modo alegórico com que é retratada a situação, não diminui a crueldade evidenciada em todo o conto, por várias perspectivas.

Por ter mudado de condição, de uma pessoa de um lado da cerca social, com moradia, emprego, alimentação, para outra, do outro lado da cerca social, com ausências e necessidades, da dignidade à alimentação, do respeito ao teto, ela se tornou uma invisível. Perceba-se que a caracterizo como *invisível*, diferente de *invisibilizada*, o que sempre foi, como mulher que sofria violência. Desse modo, *invisível*, poderia andar pela cidade, esconder-se à luz do dia, pois não seria percebida.

Fernando Braga da Costa (2004), a partir de uma pesquisa realizada junto aos garis da cidade universitária da USP, percebeu que certos ofícios, certas práticas, são atravessadas pelo que ele chamou

de *invisibilidade pública* — espécie de desaparecimento psicossocial de uma pessoa no meio de outras. Durante algum tempo, uma vez por semana, vestiu o uniforme e foi trabalhar com os garis, na USP. Percebeu que seus colegas e professores não o reconheciam porque simplesmente não o "viam": enxergavam apenas o uniforme, de que desviavam, sem sequer olhar para "perceber" a pessoa que vestia a roupa indicativa da função.

Seu estudo aponta que certas tarefas são marcadas por "ingredientes psicológicos e sociais profunda e fortemente marcados pela degradação e pelo servilismo [...] atividades cronicamente reservadas a uma classe de [pessoas] [...] que se tornam historicamente condenados ao rebaixamento social e político" (COSTA, 2004, p. 43).

Uso de sua constatação referente a certos trabalhos e tarefas,

para ler o conto: a vida da personagem é apresentada em dois momentos, o que abre o texto, o da violência quotidiana praticada pelo Gigante e, demarcado tipograficamente, o momento em que vive a *invisibilidade*, como mendiga. Conseguiu livrar-se da violência do Gigante: porém, ao mendigar pela cidade, não passa de uma "morta social" andando entre os vivos, conforme o trabalho de Fernando Braga da Costa (2004) aponta.

A ideia de que certas instituições acolheriam essas pessoas rebaixadas socialmente (e ignoradas politicamente) é fantasiosa, ao menos para a personagem do conto, que mantinha esperança de ser acolhida pela igreja:

> [a]vistar a igreja já te acalmava o coração. Pelo menos ali estavam todos presos pelo mesmo fio, coerentes, corpos unidos, o medo diluído, a fé.
>
> E te enfiavas entre os fiéis para ouvir alguma palavra [...].
>
> Sempre havia alguém que, sem parar de rezar, te examinava da cabeça aos pés obrigando-te a recuar. Atos de contrição rolavam das bocas fantasmagóricas e recuavas (MEDEIROS, 2000, p. 31).

O elemento religioso aparece em mais de um momento no texto, desde o quadro da santa ceia até a menção aos apóstolos indiferentes ao seu sofrimento, passando pela referência da espera de uma intervenção divina, de um milagre, de um aparecimento santo até chegar a esse momento em que a instituição é mencionada diretamente, seguida da afirmação de crença no juízo final.

A fala do narrador aponta que a mera visão da igreja acalmava a personagem, entretanto – mais uma vez – a constatação da hipocrisia ou da indiferença: provavelmente pelos trajes, pela aparência miserável, por ser uma mendiga, era medida, julgada, hostilizada, por pessoas que estariam na igreja expressando seu arrependimento, externalizando a tristeza pelos pecados cometidos, esperando o perdão sem julgamento. Como a personagem percebe, todos os que estavam naquele espaço compartilhavam da esperança de redenção, para si. Porém, o próprio excerto encaminha para o engodo da situação: as pessoas estavam "presas" pelo "mesmo fio", amarradas, portanto, *obrigadas* a estarem ali por algum motivo, provavelmente culpa, repetindo, automaticamente um "ato de contrição" aparente. Ao repudiar a miserável que entrava na igreja, apenas evidenciavam o falso arrependimento pelos pecados cometidos, pois rezavam, contritos, enquanto cometiam mais um pecado, talvez o mais grave, contra quem deveriam "amar como a si mesmos".

Nessa passagem, e pelas referências ao elemento religioso, percebe-se que a personagem também sente culpa.

Pode soar, no mínimo, curiosa a afirmação, para não dizer disparatada, mas explico: a culpa advém justamente da sua religiosidade, que é, também, um constructo social, cultural. A maioria das religiões prega a resignação, sofrimento, como condição para angariar um lugar/condição melhor pós-morte e a personagem abandona sua casa, fugindo da violência, escapando do homem que a subjugava.

A personagem mostrou-se crédula ao esperar um milagre que a salvasse, ao buscar consolo na igreja, não encontrando nem um,

nem outro. Adiante, na narrativa, ela anda pela rua, tentando passar despercebida, evita "olhar as pessoas, [busca] **fugir** dos automóveis e de **Deus e seus desígnios**" (MEDEIROS, 2000, p. 31 – grifo meu). Destaquei "fugir de Deus e seus desígnios" porque entendo que neste momento a culpa fica evidente: por escapar da violência doméstica, ela estaria infringindo as leis da igreja, que determinam que a condição para alcançar uma vida eterna beatífica, seria manter-se resignada à violência do seu marido, afinal, se estava naquela condição, era por *desígnio*, por "determinação" divina. Ela sofria violência, porque "deus tinha um propósito", fazia parte do "plano maior" sofrer a violência. Ela "merecia" aquilo, por algum motivo desconhecido racionalmente, mas inculcado pelas instituições, desde a infância.

A educação da mulher a condena ao lar, aos inevitáveis filhos e atende às diretrizes do patriarcado, o qual, embasado, no determinismo biológico, subjuga a mulher, naturalizando uma diferença que foi construída (BOURDIEU, 2019).

Essa diferença biológica deriva – de certo modo – de diferenças apontadas pela religião, principalmente a partir da Idade Média.

Howard Bloch em seu livro **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental** (1995) traça um panorama de como mulheres e homens são entendidos pelos pensadores e intelectuais da Idade Média e como isso determinou uma visão misógina que se estende até a contemporaneidade. Em seu texto, apresenta a percepção medieval de que o homem é concebido como unidade e a mulher como diferença, o que lhe determinaria a condição de subalternidade. Levando em consideração que a intelectualidade só se desenvolvia sob os auspícios do clero, a "ciência" que havia era a exegese dos textos bíblicos, e mesmo quando deixou de ser "científica", a subalternidade da mulher, continuou a ser política, fundamental à manutenção do patriarcado.

O autor destaca teorias de alguns pensadores medievais, dentre as quais, a do beato imperador Graciano, segundo o qual "é

natural que as mulheres sirvam os homens [...] porque é justo que o ser inferior sirva o superior" (BLOCH, 1995, p. 33); destaca, ainda, a ideia medieval da existência plena de Adão, criado diretamente por Deus, e da existência parcial de Eva, criada de sua costela torta, sendo ela uma "ramificação da divisão e da diferença" (BLOCH, 1995, p. 35).

Esses excertos ilustram como a religião alimentou-se da e cultivou a imagem da mulher, "por natureza subordinada ao homem, já que o poder de discernimento racional é por natureza mais forte no homem" (BLOCH, 1995, p. 39). A culpa é incutida na mulher, iniciada em seu corpo: já que a espiritualidade é do homem (criado direto por Deus), ela é a corporalidade, o pecado, a fenda para satã poder, através dela, tentar o espiritualizado masculino. A violência masculina encontraria, assim, uma justificativa antropológica (e espiritual): salvaguardar o espírito do homem da tentação, do pecado, do desvio, da mulher, enfim. A demonstração de força e poder não seria, sequer, julgada, pois a violência masculina é um modo de proteger a mulher do mal que ela carrega em si: uma espécie de exorcismo quotidiano.

Em **Malleus Maleficarum**, o Manual da Inquisição, poderiam ser encontradas *dicas* para identificar bruxas, as consortes de Satã. Entendam-se as *dicas* como roteiro de tortura. Nesse cenário, a introjeção da culpa feminina e a naturalização da diferença, encaminha-se, repito, quase que *naturalmente* para a justificação da violência cometida contra mulheres, cabendo a elas a resignação, a aceitação de sua condição.

A personagem, após recuar, na igreja, para não *ofender* aos contritos cristãos que rezavam, apresenta mais um elemento para endossar a sua religiosidade e a sua condição de mendiga:

> contavas e recontavas a um canto teus ganhos e muitas perdas acumuladas sempre com um sorriso de humildade porque querias ir até o fim, porque acreditavas no Juízo Final.

> Ontem sonhavas. E, despossuída, tua marcha arrefecia, cambaleavas para ouvir os hinos e olhavas todos como a teus irmãos enquanto a cidade adernava no escuro (MEDEIROS, 2000, p. 32).

"Contavas e recontavas [...] teus ganhos", os *ganhos* materiais, as moedas, em oposição a "muitas perdas acumuladas"; mesmo que estivesse livre da violência doméstica, ainda estava sujeita à fome, a falta de abrigo, pelo menos. E isso é mais um dado da crueldade da situação: como condição de sobrevivência, precisou sair de casa. De acordo com a Secretaria de políticas para mulheres do estado da Bahia, "mais de três mil mulheres (3.737) foram assassinadas no Brasil em 2019. Este número inclui circunstâncias em que as mulheres morreram por causa de sua condição de gênero, ou seja, em situação de violência doméstica ou familiar" (2021).

Entenda-se que para a personagem e para muitas mulheres em situação equivalente à dela, a questão de gênero é a tônica para que a violência ocorra: os homens são violentos com as mulheres porque "podem". Porque têm escusas de uma sociedade patriarcal que culpabiliza a mulher, a vítima. Porque as instituições que deveriam proteger os mais fracos estão a serviço dos mais fortes.

Prosseguindo na leitura do excerto, percebe-se a ambiguidade guardada na palavra "despossuída": a personagem despossuída tanto pode ser entendida como uma mendiga, sem posses, como também pode ser alguém que não pertence a outra pessoa, não é posse de ninguém.

Há outros elementos que remetem à religiosidade, como a crença da personagem no Juízo Final, a vontade de ouvir os hinos, o "olhar a todos como a irmãos". Aqui, resgato o comentário feito acima, sobre as pessoas medirem os outros a partir de si mesmas, sobre empatia e mesmo caridade. A personagem, na sua invisibilidade, *olha* os outros, considera-os, a ponto de entender-lhes o desprezo, afinal é uma condição para ser bem *avaliada* no Juízo Final, por isso

"sorria com humildade", esperando a sua redenção, na vida eterna, já que na vida encarnada não seria possível sequer aceitação.

A culpa, o sacrifício e o arrebatamento religiosos podem ser percebidos na seguinte passagem: "holocausto e êxtase que te faziam alargar os passos e esperar que a locomotiva passasse resfolegando entre fumaça e fogo para que o cheiro do carvão sufocasse em ti outros cheiros e o rosto do Gigante desaparecesse no negrume" (MEDEIROS, 2000, p. 34). Como a personagem está em uma situação marginal, *amparada* apenas pela sua crença em um juízo final que a redimirá de sua culpa (ter *fugido* à violência que lhe era designada), pelo sacrifício feito (mendigar), alcança o êxtase (religioso) quando se percebe na situação em que está. É uma situação circular, pois a personagem fica girando na mesma esteira, sem deslocar-se ou sair do caminho: sente culpa – passa por sacrifícios por essa culpa – tem consciência de que sofre as consequências do sacrifício, o que a coloca em estado de graça por sacrificar-se... e assim repetidamente, sem transformar o círculo em ciclo.

Essa passagem encaminha para o fim do conto, sugerindo que a personagem transita, durante o dia, pelo centro da cidade, e durante a noite acomoda-se pela periferia, por onde o Gigante não a procuraria, onde ela poderia esquecer-se momentaneamente dele, onde "o rosto do Gigante desaparecesse no negrume".

O esquecimento momentâneo é um alento para a personagem, que, mesmo andando pela cidade como uma mendiga, uma invisível, sente medo de ser encontrada/reconhecida pelo Gigante. Então, ao andar pelas ruas

> vigiavas teu flanco esquerdo, o Gigante era infinitamente mais poderoso e viria a qualquer momento para te apunhalar; [evitava] olhar as pessoas. Temias que o Gigante te segurasse pela roupa e te obrigasse a revelar teu segredo, os nomes todos, as sílabas claras, o começo da história. Tua mão úmida de medo. Acontecia de ouvires teu nome mas nem isso te fazia voltar a cabeça (MEDEIROS, 2000, p. 31).

Em outra passagem, “tua caminhada se fazia das dezenas de vezes em que evitavas olhar para trás, receio de que o calor da fornalha anunciasse o Gigante cravado ao teu calcanhar [...], [a]tada a um círculo de medo” (MEDEIROS, 2000, p. 33).

O medo que sentia beirava a irracionalidade, causava-lhe reações físicas, como as mãos úmidas; causava-lhe alucinações, como ouvir o nome e supor que era por ela que chamavam, como sentir o Gigante próximo, prestes a “segurá[-la] pela roupa” (MEDEIROS, 2000, p. 31).

Simone de Beauvoir (2019) argumenta sobre como o sistema patriarcal absorveu a ideia da inferioridade da mulher, a ponto de criar modelos, regras de comportamento para o espaço público, destacadas a obediência e o silêncio, além da postura física, o controle do vestuário e acessórios usados. A mulher virtuosa, ou seja, a mulher modesta, “prendada”, mãe (inclusive do marido) desprovida de ambição, aumentava o status social do homem: ela tornava-se um bem simbólico.

Logo, a violência que as mulheres sofrem está enraizada na desigualdade de gênero: mulheres que sofrem violência doméstica mantêm-se casadas por questões econômicas, por medo/submissão, na maioria das vezes. Se essas mulheres tivessem as mesmas oportunidades de estudo, trabalho e desenvolvimento pessoal que os homens, sentiriam segurança, fugiriam à submissão, e poderiam se manter economicamente, escapando à violência. Como não é o caso da personagem, ela encontra a saída/salvação no seu “apagamento”, na mendicância, na invisibilidade pública. Essa é uma variação de resistência praticada por mulheres ao longo da história: suicídio e loucura.

A personagem, por sua formação religiosa, não praticaria o suicídio, o que ficou indicado na passagem da página 32, “querias ir até o fim, porque acreditavas no Juízo Final”: até o fim da própria vida, de forma “natural”, esperando o julgamento e a redenção.

Entretanto, ela não está livre da loucura.

A sutileza desta narrativa permite que eu apresente um outro viés de análise para o conto. Continuo entendendo a cisão narrativa no mesmo momento, com a alteração gráfica e a troca de pessoas verbais utilizadas pelo narrador. A hipótese que apresentei sobre o narrador deixar de dirigir-se a *todos* e passar a usar a 2ª pessoa, dizia respeito a uma espécie de cumplicidade: ao dirigir-se apenas à personagem, não compartilharia com outras pessoas o seu paradeiro.

O que proponho, como outra possibilidade de leitura, é que a personagem cindiu-se, após a cena protagonizada de violência e poder pelo gigante, que a obriga a atender aos mendigos. Após a palavra "mendigar", a narrativa se passa no espaço mental da personagem, que se refugiou na loucura como um modo de resistência, como um modo de não ser alcançada pelo Gigante.

A passagem:

> ontem sonhavas. E não precisavas mais sucumbir às pressões do corpo, flutuavas junto com ele, ao longe os arrecifes, tua alma banhada. Improvável, tua caminhada se fazia das dezenas de vezes em que evitavas olhar para trás [...]. Ontem sonhavas. Teus pertences, tuas sílabas de segredo, palavras inventadas em jogos de solidão, jeito de desvencilhar-se das perplexidades (MEDEIROS, 2000, p. 32-33).

mostra uma espécie de dissociação entre corpo e alma, como se a alma estivesse salvaguardada do que viesse a acontecer com o corpo; marcando temporalmente uma dissociação temporal, a anáfora "ontem sonhavas" inicia vários parágrafos, uma espécie de mantra, de confirmação de que ali, naquele espaço da "rua", ela estaria salva. Atente-se para o paradoxo: a "rua" é dentro da sua mente, o único lugar em que poderia estar a salvo do Gigante e das instituições que o apoiam, social e historicamente falando.

Ao afirmar que ontem a personagem sonhava é como se estivesse afirmando que hoje é diferente: ontem, ela sonhava, desejava,

aspirava; hoje, isso não é mais necessário, pois a condição é outra. A caminhada da personagem é caracterizada como "improvável", mas se fazia "dezenas de vezes", pois não era uma caminhada do corpo – ela não "dependia" mais dele: sua alma/mente banhada flutuava, livre da pressão/prisão do corpo. A marca de um mundo particular, onde alma e corpo dissociados podiam movimentar-se, é dada quando o narrador aponta para seus "jogos de solidão, jeito de desvencilhar-se das perplexidades"; um mundo em que a personagem teria espaço para segredos e pertences, longe dos olhos e controle do Gigante.

A violência contra a mulher tem como

> traço comum [...] ser resultante da desigualdade de poder entre os gêneros, isto é, da objetificação da mulher, do controle sobre suas vidas e seus corpos, compondo esse cenário amplo de discriminação resultante de uma cultura brasileira ainda fortemente patriarcal e machista. (YAMAMOTO; COLARES, 2015).

No caso da personagem, o Gigante nitidamente controlava sua vida, em uma sociedade patriarcal, hipócrita, restritiva às mulheres. A maneira encontrada pela personagem para resistir, mantendo-se em seu mundo foi a loucura.

A personagem simbolicamente se equilibra na tênue linha que separa a loucura da consciência. Não usarei a palavra lucidez, por entender que lucidez a personagem tem, tanto que, apesar do medo que sente do Gigante, não é mais alcançada por ele, guardada dentro de si.

O narrador dirige-se a ela, diretamente, com a narração em 2ª pessoa, funcionando como uma espécie de guia, como uma corda, que lhe permite ter, minimamente, noção do que acontece nesses dois mundos: o seu, próprio, em que sua alma está a salvo (mesmo com medo) do Gigante, e o outro, em que seu corpo continua à mercê dele:

> revés da sorte, a noite enfim chegava, soava pesada a tua hora, a de abandonar a tua sege em via estreita e conduzir cavalos

> ilusórios ao pasto do desalento.
>
> Linhas de trem! De longe ouvias os gritos da louca encarcerada pelo Gigante [...] e então sonhavas.
>
> Tua noite inacessível. Teus braços abertos. (MEDEIROS, 2000, p. 35).

A chegada da noite marcaria o retorno do Gigante à casa, com tudo o que acompanha um homem violento. Era o momento de a personagem guardar a imaginação, os seus cavalos imaginários, os símbolos de liberdade, no "pasto do desalento". Momentaneamente, durante a noite, durante o período de agressões, os cavalos não teriam como se alimentar a não ser do desânimo dela... afinal eles (e a sege) marcam a sua imaginação, a sua liberdade de alma, pois o corpo ainda está à mercê do agressor.

Ela "ouvia os gritos da louca encarcerada pelo Gigante", e mergulhava na noite da inconsciência, pois, apesar de estar livre em sua loucura, o que a protegia do Gigante, o seu corpo, dissociado, sofria agressões. Para o corpo, impossibilidade de fugir à violência; para a mente, impossibilidade de ignorar o corpo, por isso o fecho do conto se dá com duas frases nominais: "tua noite inacessível"; "teus braços abertos". Não há "ação" possível para a personagem, nesse momento, não há verbo que expresse qualquer ação da personagem. No momento da agressão, as linhas de trem demarcam – simbolicamente – o alcance do homem, até onde ele pode ir: "velhas riscas no chão poeirento por onde porfiavas, combatendo às cegas duas mil cabeças de Gigantes repulsivos. Linhas de trem. Fronteira do nada, barragem erguida diante de ti [...] para te fazer recuar" (MEDEIROS, 2000, p. 34).

Apesar de protegida por sua loucura, de poder deambular como uma mendiga invisível, o fragmento anterior é desconfortante e pessimista, pois não importam os mecanismos encontrados pela personagem para resistir à violência sofrida, o Gigante sempre

encontrará um modo de a atingir, afinal ainda há um corpo que ela habita. A violência que sofre é concretizada pelo Gigante, mas também são violências a indiferença, a hipocrisia, a falta de empatia (ou mesmo caridade) que vão se transformando em duas mil cabeças de Gigantes, a serem combatidas às cegas, sem que a personagem tenha consciência exata do que se está a combater, já que é difícil perceber que a igreja – com seu descaso e omissão diante da violência – se torna uma cabeça a ser combatida. Do mesmo modo, a vizinhança com seu desinteresse e apatia diante de seus gritos por socorro, a sociedade como um todo, guardando, indiferente, o espaço privado, mesmo que cause mortes.

O conto vem revestido de lirismo, de sutilezas, mas nem por isso é menos chocante, pois a cisão entre o corpo e alma estabelece o ciclo do horror e do medo: "hora de enxugar o suor e experimentar outra vez juntar os episódios todos, refazer narrativa insensata, penetrar mais nos labirintos dos recomeços" (MEDEIROS, 2000, p. 34), a cada noite, a cada amanhecer, cabe à personagem reconstruir a narrativa que construiu para resistir. A personagem está tão imersa nessa narrativa, o seu medo, mesmo na sua vida projetada, é tão grande, a ponto de temer "que o Gigante te segurasse pela roupa e te obrigasse a revelar teu segredo, os nomes todos, as sílabas claras, o começo da história" (MEDEIROS, 2000, p. 32). Ela tem medo de que o Gigante a obrigue a revelar o nome das pessoas que a ajudaram a fugir, medo de que a obrigue a explicar como conseguiu escapar da cozinha onde a violência se repetia, todas as noites... ela tem medo de que o gigante a faça perceber que ela não escapou, de que "a louca encarcerada pelo Gigante", (MEDEIROS, 2000, p. 35) de quem ouvia os gritos, de longe, é, ainda, ela.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo Sexo.** Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

Como e por que morrem as mulheres. Disponível em: https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/capitulos/como-e-por-que-morrem-as-mulheres/. Acesso em: 11 out. 2021

COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis**: relatos de uma humilhação social. São Paulo: Globo, 2004.

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA - SECRETARIA DE POLÍTICAS PARA MULHERES. **Atlas da violência 2021: 66% das mulheres assassinadas no Brasil são negras.** Disponível em: http://www.mulheres.ba.gov.br/2021/09/3327/Atlas-da-Violencia-2021-66-das-mulheres-assassinadas-no-Brasil-sao-negras.html. Acesso em: 05 out. 2021.

MEDEIROS, Maria Lúcia. Teu segredo: os nomes. *In*: **Horizonte silencioso.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SPRENGER & KRAMER. **Malleus maleficarum**. Trad. Paulo Froes. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2015.

YAMAMOTO, Aline; COLARES, Elisa Sardão. **Por que falar em feminicídio?** Disponível em: https://assets-compromissoeatitude-ipg.sfo2.digitaloceanspaces.com/2015/05/BOLETIM-OBSERVA-GeNERO_N47_maio.pdf. Acesso em: 11 out. 2021

O gênero feminino na poética de Violeta Branca

Elcione Sousa da Silva Cordeiro
Veronica Prudente Costa
Cátia Monteiro Wankler

[...] Eu canto porque o instante existe
E a minha vida está completa.
Não sou alegre, nem sou triste:
Sou poeta.
(Cecília Meireles)

Introdução

Historicamente, não podemos negar que a mulher na sociedade patriarcal não era aceita como dotada das mesmas capacidades intelectuais que os homens. Era considerada um ser inferior, com inúmeros deveres, mas cujos direitos eram negados. No campo do conhecimento, eram os homens que se mostravam como os "únicos seres pensantes" capazes de conquistar o mundo. Tal fato se evidencia no campo intelectual literário, quando seus nomes são aplaudidos, enquanto muitas escritoras ainda são invisibilizadas. São séculos sem que qualquer forma de representação feminina pudesse ser evidenciada publicamente, pois a "dominação masculina" abordada por Bourdieu (2002) sempre se fez presente em todas as áreas do conhecimento humano.

Sobre a dominação masculina e a violência simbólica, Bourdieu (2002) salienta que as mulheres eram excluídas das atividades consideradas mais nobres. Socialmente se assentavam em lugares inferiores e deviam se comportar "adequadamente" diante dos ho-

mens. Além disso, realizavam tarefas consideradas penosas e até humilhantes, como carregar estrume, dentre outras. Tais exemplos tipificam a violência simbólica presente nos afazeres domésticos e na maneira de se "comportarem publicamente". Além de se manterem em silêncio, também não podiam ocupar espaços e nem lugares considerados próprios dos homens. E essa forma adequada era permanecer humilhada, inferiorizada e silenciada diante dos padrões sociais estabelecidos na época.

Suas aparições públicas também eram sob regras pré-estabelecidas e, na maioria das vezes, estavam ligadas às atividades religiosas, que também eram definidas como "coisa de mulher". Inclusive, nos dias atuais, as mulheres são as mais envolvidas nas atividades religiosas. A exemplo da sociedade de Cabília, utilizada por Bourdieu (2002), onde as mulheres deviam permanecer afastadas dos lugares públicos, com o rosto escondido. E, ao necessitar andar em público, deveriam direcionar o olhar para o chão e, caso falassem com alguém, deveriam usar a única expressão conveniente a ela: "Eu não sei". Assim como a sociedade de Cabília, muitas outras sociedades condenavam a mulher a viver uma vida de exclusão, de distanciamento e silenciamento através da relação de dominação. Neste sentido, o mundo da escrita se configurava como um dos ambientes sociais frequentados exclusivamente por homens. E assim, a escrita literária feminina pertencia a um grupo seleto do gênero masculino.

Outro aspecto que também prejudicava a produção escrita feminina era o analfabetismo, a maioria das mulheres não produzia qualquer tipo de escrita porque não eram educadas para ler e escrever, mas para se tornarem "boas esposas" capazes de gerenciar a casa, a família, de maneira silenciada. E a minoria que escrevia, por melhor que fosse sua produção, sucumbiria ao esquecimento pelo fato de ser mulher, com raras exceções a essa regra. Além disto, historicamente a educação feminina era visivelmente precária. O

acesso à educação, além de privilégios de poucos, ainda era elitista. As pequenas cidades, os povoados, as áreas rurais e mais distantes permaneciam no abandono total. Ainda nesse contexto, a educação das mulheres era diferenciada. Louro (2002) comprova que, mesmo quando as mulheres passaram a ter acesso à educação, esse acesso era fundamentado na concepção machista: matemática seria coisa de homem e bordar e costurar seriam atribuições de mulheres. Para a autora, seria um entendimento "grosseiro" defender que a educação de meninos e meninas acontecesse de forma única.

Os estudos de Louro (2009) nos permitem recordar as condições educacionais das mulheres no final do século XIX e início do século XX e nos possibilitam refletir sobre a produção escrita feminina nesse contexto. Ser uma mulher escritora significava se tornar uma pessoa fora de qualquer padrão social da época, e, mais que isso, poderia ser a destruição de sua reputação social. Entretanto, Norma Telles (2004), discute sobre as transformações que ocorreram no mundo no século XIX, destacando os tempos difíceis para os trabalhadores na Europa, para os colonizadores e para as mulheres. Além disso, evidencia o surgimento de movimentos sociais, dentre eles o feminismo, e o surgimento de uma nova mulher, socialmente falando, e de como esses movimentos sociais refletem sobre a questão da produção escrita feminina.

Apesar de todas as dificuldades enfrentadas pela mulher, foi nesta época que o número de mulheres escritoras com publicações aumentaram significativamente na Europa e nas Américas. Segundo Telles (2004, p. 401), elas tiveram que buscar a palavra escrita erudita depois de muitos anos de educação superior negada. Quando era permitida, essa educação incluía prendas domésticas, e a erudição não estava inclusa nesse processo de formação.

Sobre a produção literária feminina, Woolf (2014, p.79) salienta, que a maioria dos homens, com toda a carga de machismo e preconceito, acreditava que "nada poderia ser esperado das mulheres

do ponto de vista intelectual". Segundo a autora, as mulheres que tivessem interesse em escrever literatura necessitariam exercer o seu "papel social de mulher" e lutar contra atitudes e discursos hegemônicos em todos os âmbitos sociais, inclusive dentro de sua própria casa. Woolf (2014, p.63) destaca: "é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de uma literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou de um soneto". As palavras irônicas da autora nos fazem refletir sobre o fato de que se as mulheres estão sempre presentes em grandes produções masculinas como personagens, como não podem ser autoras de suas próprias histórias?

É inegável que as mulheres que desejassem conquistar o seu espaço no campo literário, deveriam ter consciência de que a luta seria contra toda uma sociedade machista, cujo pensamento arraigado culturalmente se tem registro desde os primórdios da civilização humana em muitas culturas. Neste entendimento, Woolf (2014, p.12) enfatiza que para uma mulher produzir literatura "precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção...". A autora agrega para esta discussão o dinheiro e um ambiente próprio, sossegado, para que a mulher possa escrever. Assim, as dificuldades que a mulher enfrentava para escrever só aumentavam.

Para a escritora, ter um espaço tranquilo para escrever e o seu próprio dinheiro eram fora de questão para a grande parte das mulheres de seu tempo. Caso a mulher fosse de família rica, talvez pudesse ter a regalia para produzir a sua própria literatura. Woolf (2014, p. 61) afirma que é impossível medir o valor e dom de qualquer pessoa. Acreditava que os valores um dia se modificariam, de modo que mudariam por completo e as mulheres deixariam de ser inferiorizadas, podendo realizar todas as atividades ou trabalhos que sempre foram impedidas de fazer.

Diante do exposto, podemos inferir que são esses alguns dos

motivos pelos quais a leitura e a escrita foram comprovadamente, durante séculos, práticas impensadas para as mulheres. E, por isso, a produção literária masculina se sobressai. Por outro lado, uma mulher de posse da leitura e da escrita seria intelectual e socialmente emancipada, e logo se tornava uma ameaça para a sociedade androcêntrica. Segundo Soihet (2004, p.132), fica evidente que o conhecimento transforma o pensamento, o comportamento e as atitudes do ser humano. A mulher transformada pelo conhecimento é capaz de enfrentar seus medos, dialogar, questionar, expor seus pensamentos e exigir seus direitos. O receio dos homens era de que, através do conhecimento, as mulheres deixassem de exercer as funções sociais que sempre lhes foram impostas. Essas funções são vistas pelos homens como papéis "naturais" das mulheres, e a ausência deles trariam grandes prejuízos para a sociedade.

O Brasil não se difere dos demais países em relação ao tratamento dispensado às mulheres. Os homens, fruto dessa mesma sociedade patriarcal e machista, também se mostraram superiores às mulheres. Devido a isso, a mulher brasileira também foi estigmatizada e também foi excluída do mundo da literatura.

Essa realidade pode ser claramente evidenciada pelos registros históricos da literatura brasileira. Schmidt (2009, p.396) confirma que, no século XIX, quando a literatura brasileira forma sua identidade nacional, as mulheres autoras não foram inseridas dentre os principais autores deste país. O autor denominou de *monólogo masculino:* os homens se destacaram como o "único" sujeito pensante e "crítico", a mulher aparecia apenas como personagem principal e servia apenas como inspiração para a poesia e para a ficção. E, assim, os escritores brasileiros também falaram em nome das mulheres, da cultura e da cidadania nacional, consagrando-se o cânone literário brasileiro.

Excluídas da produção literária, as mulheres tiveram que conviver com uma literatura fundamentada em uma visão androcêntrica,

elitista, dominadora, que se perpetuava no país, conformando-se apenas em ler alguns gêneros como romances. De maneira que alguns títulos ainda lhes eram proibidos ler.

Santana e Cortivo (2018) ressaltam que as leituras (romances e poesia) autorizadas às mulheres, quando podiam ler, tinham suas páginas impregnadas de machismo. Traziam mulheres como seres frágeis, que precisavam de um homem, o qual mais parecia um príncipe encantado, para protegê-las. Essa proteção só seria possível através do casamento. De certa maneira, tais leituras apresentavam às mulheres o casamento como a única alternativa possível. E quando as leituras não eram permitidas, traziam em seu contexto mulheres de índole duvidosa, infiéis, dentre outros exemplos.

Jolene Paula (2018, p. 22) ressalta que a autoria feminina se mostra como uma "tensão social entre os gêneros masculino e feminino", visto que, quando as mulheres lutam para conquistar seu espaço dentro da literatura, precisam confrontar "padrões hierárquicos, bem estabelecidos e mantidos", que estão enraizados desde o surgimento das civilizações. Embora reconheça essa tensão entre os gêneros e sua pesquisa não se direcione pelo viés de gênero propriamente dito, Paula (2018) evidencia a contribuição dos movimentos feministas não somente para as questões literárias, mas também em muitos outros aspectos que resultaram em grandes conquistas para as mulheres por todo o mundo, inclusive no Brasil. Santana e Cortivo (2018) apontam para a importância de destacar as mulheres brasileiras influenciadas pelas teorias difundidas na Europa no século XVIII, ideias que questionavam "sobre a posição da mulher na sociedade e suas reivindicações de igualdade". Escritoras brasileiras como "Nísia Floresta[1], Maria Firmina[2], dentre outras que difundiram

1 Dionísia Pinto Lisboa, que adotou o pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta, nasceu no dia 12 de outubro de 1809, em Papari, hoje município de Nísia Floresta, no Rio Grande do Norte. Precursora do feminismo brasileiro, educadora, escritora e poetisa.

2 Maria Firmina dos Reis foi a primeira mulher a publicar um romance no

as primeiras teorias feministas no cenário nacional brasileiro.

Sobre essas mulheres, Bonnici e Zolin (2003, p. 165) afirmam que elas "romperam o silêncio e publicaram textos de alto valor literário, denunciadores da opressão da mulher, embora a crítica não os tenha reconhecido na época". Embora esses textos não tenham sido reconhecidos na época, suas autoras merecem ser reconhecidas pela coragem e pela ousadia de terem escrito textos atualmente memoráveis, reconhecidos e até inspiradores por todo seu valor histórico, social e político para as mulheres, em todos os aspectos.

Constata-se que as mulheres destemidas escreveram os primeiros capítulos da história literária feminina brasileira a partir de seu próprio olhar. Matos (2009, p. 279) afirma que "[...] as mulheres entraram em cena e se tornaram visíveis na sociedade e na academia, onde os estudos sobre a mulher se encontravam marginalizados da maior parte da produção e da documentação oficial." Para a autora, a entrada das mulheres no cenário da produção literária marcou um novo tempo para elas. Elas deixam de estar à margem da produção literária e documental e passaram a ser visibilizadas tanto na sociedade quanto na academia.

Agora, os estudos e escritos sobre as mulheres se realizam a partir do lugar de fala delas, são produzidos por elas, para elas e para quem mais desejar ler. E, mesmo que a inserção da mulher na literatura tenha ocorrido ao redor do mundo, ainda há muitos obstáculos a serem enfrentados. A luta por seu espaço, pelo seu próprio sustento e por "um teto todo seu" ainda possui muitos capítulos a serem escritos.

Apesar do surgimento do movimento sufragista no Brasil ter ocorrido no final do século XIX, foi no início do século XX, com a urbanização das cidades, que o movimento demonstrou maior notoriedade. Zinani e Polesso (2010, p.102) afirmam que, nesse período

Brasil. **Úrsula**, escrito com o pseudônimo «uma maranhense» em 1859, o qual é considerado precursor da temática abolicionista na literatura brasileira.

histórico, a escrita e a leitura não eram acessíveis a toda população brasileira, sendo privilégio de uma pequena parcela de pessoas da elite, na sua maioria homens. De modo que a participação das mulheres como escritoras e leitores se restringia a poucas mulheres, das quais se destacam Rachel de Queiroz[3], Cecília Meireles[4] e Clarice Lispector[5] como as mais conhecidas no cenário nacional. Segundo Viana, (1995, p. 172), Lispector é aquela que "abre uma tradição para a literatura da mulher no Brasil, gerando um sistema de influências que se fará reconhecida na geração seguinte". Apesar de Clarice Lispector ser apresentada por Viana (1995) como a autora que abriu as portas para as demais mulheres produzirem literatura no cenário nacional no século XX, a Literatura amazonense, embora discreta, também escreveu seus primeiros passos para a inserção da mulher no campo da autoria literária local.

Com base em registros históricos amazonenses, podemos afirmar que as primeiras manifestações de escrita feminina aconteceram no contexto da comunicação. Documentos antigos como jornais e revistas mostram a participação feminina no campo da imprensa amazonense. Mulheres como Mathilde de Mattos Areosa, Olívia Canuto Torres e Rosália Beatriz contribuíram com a escrita de jornais locais publicando artigos, crônicas, anúncios, notícias e até mesmo poemas na imprensa do Amazonas. Apesar destes nomes já destacados, é a poeta amazonense Violeta Branca que abordaremos nesta análise.

---

3 Rachel de Queiroz (1910-2003), tradutora, romancista, escritora, jornalista, cronista e dramaturga brasileira. Autora de destaque na ficção social nordestina. A primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras.

4 Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964) jornalista, pintora, poeta, escritora e professora brasileira. É uma das grandes poetas da língua portuguesa. Fez oposição à palavra poetisa por causa da discriminação de gênero.

5 Clarice Lispector (1920-1977) escritora e jornalista de origem judia naturalizada brasileira. Autora de romances, contos e ensaios, é considerada uma das escritoras brasileiras mais importantes do século XX.

O sujeito feminino na poética de Violeta Branca

Violeta Branca Menescal de Vasconcellos[6] é apresentada como sendo a precursora da produção escrita literária amazonense na primeira metade do século XX. Os registros históricos afirmam, que foi através da imprensa manauara, através da **Revista O Rio Negro**, que Violeta Branca publicou os seus primeiros poemas aos 14 anos de idade. E apesar da sua pouca idade, a crítica literária afirma, que seus versos eram apreciados e maduros diante da temática que abordavam.

Em 1935, aos 23 anos de idade, Violeta Branca publicou a sua primeira obra poética intitulada **Ritmos de Inquieta Alegria**[7]. E aos 25 anos de idade, dois anos depois, Segundo Farias (2018) consagrou-se a primeira mulher amazonense a publicar uma obra "inteiramente concebida e realizada no Amazonas" e também a primeira mulher a ingressar na Academia Amazonense de letras-AAL em 1937[8]. De acordo com Farias (2018), Violeta Branca foi recebida na academia sem preconceito, apesar do pensamento machista ainda ser predominante naquela década. A festa de recepção da poeta na academia contou com a presença da alta sociedade manauara.

Violeta Branca recebeu, da parte dos intelectuais amazonenses, considerações, receptividade e muito reconhecimento. De maneira que, tal reconhecimento se estendera para outros meios sociais, levando-a ser convidada para uma visita na ilustre Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, capital do Brasil no século XX, a convite do então presidente Rodrigo Otávio.

---

6 Nasceu em 15 de setembro de 1912 em Manaus-AM e faleceu em 07 de outubro de 2000 aos 88 anos de idade no Rio de Janeiro, onde também foi sepultada.

7 Considerada a obra de maior popularidade da poeta. É constituído de 60 poemas, e em 2014 foi lançada a sua 3ª edição.

8 No dia 15 de setembro de 1937, em um grande evento social, ocorreu a posse de Violeta Branca na AAL

Braga (1982) salienta que Rodrigo Otávio, além de todos os elogios feitos à poeta, disse acerca de seus versos, que para ele, a poesia escrita pela amazonense era capaz de encantar, porque seus versos eram vibrantes, com **Ritmos de Inquieta Alegria**, capazes de fazê-lo imaginar o que lia e transmitiam sentimentos repletos de poesia. E, mesmo sem o rigor da metrificação e das rimas tradicionais, eram capazes de ter música, suavidade e harmonia. Sobre a produção escrita de Violeta, Péricles Moraes *(2001)*, destacou que a autora era como uma poeta sensível, tinha brilho próprio e sabia fazer literatura.

Em outras palavras, sua sensibilidade e brilho apenas compunham as muitas qualidades de uma jovem autora que tinha habilidades para produzir uma literatura delicada, própria e genuinamente amazônica. A alma artística de Violeta Branca transmitia em seus versos emoção, sentimento capaz de envolver o leitor e despertar nele os mais secretos sentimentos, sensações e vibrações, sua alma poética escreveu versos que expressavam delírio, excitação ansiedade e inquietude. Aplaudida pela crítica da época, Braga (1982, p. 9) afirma que seus poemas receberam grandes destaques e chegaram a "ocupar espaços nobres tanto na imprensa de Manaus como também da capital da República".

Depois de seu matrimônio, Violeta Branca passa a residir no Rio de Janeiro e apesar de continuar frequentando o meio intelectual literário, só publicou seu segundo livro **Concerto a quatro mãos** em 1981 em parceria com Andrade Belo[9]. E em 1982, publica o seu último livro **Reencontro poemas de ontem e de hoje**[10].

Diante de todo o exposto, podemos afirmar que apesar de

9 Escritor pernambucano, com quem Violeta Branca publicou esse livro. Composto de 20 poemas e destes, apenas 10 são de nossa poeta, **Concerto a quatro mãos** é uma obra raríssima.

10 É uma obra composta de 77 poemas. Destes, 27 Violeta Branca classificou como poemas de ontem e 50 são poemas de hoje, inéditos.

seu pioneirismo e de toda a sua relevância para a construção da identidade poética literária feminina amazonense, a poesia de Violeta Branca não era de cunho feminista. Compreendemos que, nas décadas de 1920 e 1930, os estudos feministas ainda não tinham ganhado força no Brasil. Entretanto, o fato de Violeta Branca ter tido a coragem de escrever uma obra, publicar em um contexto histórico, social e cultural predominantemente masculino e ainda abordar temáticas consideras "tabus", isto é, inapropriados para uma moça de família, a tornam uma mulher a frente de seu tempo que lutou pela sua liberdade intelectual com as armas que dispunha naquele tempo. Sobre isto, Ribeiro (2020, p.85) destaca que "todas as pessoas possuem um lugar de fala, pois estamos falando de localização social".

A sua coragem, a deixava numa posição social desconfortável porque corria riscos como lembrou Sideny Paula (2014) "de cair em desgraça social". A sua reputação de "moça de família" estava ameaçada. Apesar disto, Violeta Branca é a criadora de uma poesia genuína, com uma diversidade de temáticas onde o meio amazônico, com suas riquezas, belezas e mistérios são as maiores inspirações da voz poética feminina. Além disto, há grandes evidencias de um espírito autêntico, orgulhoso de suas origens, que sonha, mas ao mesmo tempo busca a liberdade.

Símbolo
É porque nasci no Amazonas
que tenho a alegria das cachoeiras,
a minha voz
o ritmo das águas rolando sobre pedras,
e os meus olhos são dois muiraquitãs,
com a fosforescência dos olhos das onças...
E que os meus cabelos têm o reflexo do sol na escuridão das matas,
e o perfume agreste das orquídeas

que as minhas mãos sugerem gaivotas
voando pelas praias, ou lenços brancos dizendo adeus a quem se vai...
que meus versos têm a sonoridade do canto dos pássaros
e o meu riso a suavidade das espumas...
E é porque eu sou um poema humano
escrito com a água dos rios
e o sumo dos frutos silvestres
que a tua sensibilidade de homem do sul,
acostumado a lutar com o oceano,
encontrou em mim um motivo novo,
uma festa inédita
na luminosidade da tua vida ...
(BRANCA, 2014, p. 48)

A voz poética presente no poema "Símbolo" evidencia a sua identidade feminina. Uma voz que valoriza e enaltece o seu lugar de pertencimento, bem como as suas origens e a sua cultura. Além disto, utiliza-se de todo o encantamento deste lugar para se autor descrever como mulher amazônica. Descreve o seu corpo como se fosse um poema perfeito, digno de ser apreciado e admirado. Os seus braços, ao despedir-se com um adeus, são comparados por ela às gaivotas, aves de penas brancas como a lã, que enfeitam os céus e embelezam as praias em época da seca amazônica. Elas se juntam em grandes bandos para desovar nas praias e, assim, seguir a ordem natural da procriação. Fazem isso ao som de seu canto forte, que tem a função de intimidar os predadores para garantir a segurança de seus ovos e o nascimento de seus filhotes. O eu poético ainda salienta que seu sorriso é suave como espuma, a qual se forma pela velocidade das correntezas dos rios: quando se encontram, formam aquelas espumas que perdemos de vista à medida que o rio corre.

A descrição feita neste poema possibilita a recriação de imagens acerca de traços da vida interiorana e da paisagem local

amazônica. A respeito das imagens, Bosi (2000, p. 22) afirma que "a imagem nunca é um 'elemento': tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência". Compreendemos, com isso, que as imagens criadas a partir dos poemas de Violeta são repletas de significados. Isto é, os poemas foram escritos num passado distante, mas sempre que lidos, as imagens são relembradas no presente, permanecendo guardadas na memória. Além das imagens, os seus versos também são constituídos com metáforas e sinestesias, a exemplo de quando usa as águas e os sabores silvestres regionais. Ao lembrar do cheiro do cupuaçu, abacaxi, maracujá, laranja, camu camu, dentre outras variedades, já faz a boca salivar. Os aromas e sabores ganham vida.

E este homem, a quem se refere nos versos, mesmo sendo alguém de outra região do país, encontrou nela um motivo novo, uma espécie de festa divertida, capaz de acrescentar novos sentidos e emoções para a vida dele. A voz poética feminina em Violeta Branca mostra-se segura de seu valor de mulher. Segura de seus encantos, de sua beleza, de seu poder de sedução, mas principalmente de sua individualidade de mulher do norte.

E para ainda salientar a sua origem e a sua identidade feminina, o poema "Minha Lenda" recria um ambiente onde o melancólico, o místico e o real se misturam para nos comunicar o seu nascimento, o despertar para a vida, a descoberta do amor e o sofrimento por se apaixonar e o seu castigo recebido:

Minha lenda

À sombra de um igapó escuro e parado,
branca como as areias e as espumas,
e mais triste que um gesto de adeus,
com a forma de uma vitória-régia imensa,
desmaiada de indiferença, eu florescia...

Tupã uma noite, olhou-me com os olhos de luar
e se enamorou de mim.
e, numa fala que lembrava a suavidade
do rio das águas,
correndo sobre pedras, disse:

"És triste e bela. E por isso terás a glória suprema,
que é a maior que o triunfal poema
que canta o Irapuru em voz tão clara.
Toma a pedra muiraquitã,
desce ao fundo dos rios:
vai ser Iara".

Depois...
Numa hora de encantamento e beleza,
com os cabelos enfeitados de aguapés
e no corpo o fascínio dos mistérios,
prendi a alma ingênua de um marujo incauto.
E o deus lendário da Amazônia,
sentindo o amor palpitar em meu canto,
voltou a me falar...
Nesse dia os seus olhos tinham lampejos de sol
e a voz o ressoar da pororoca:

"-Não mereces mais glória de ser Iara,
Não ficarás aqui nem um dia sequer.
Vais receber o teu castigo..."
... e transformou-me em mulher.
(BRANCA, 2014, p.15)

O contexto geográfico amazônico é o cenário que a voz poética lança mão para contextualizar a sua origem. Tudo aconteceu à "sombra de um igapó escuro e parado". Essa região da floresta é uma área de várzea baixa que sempre alaga durante a cheia dos rios.

É coberta pela floresta densa, com sombras naturais, e as águas são paradas. O solo é formado por muitas folhas apodrecidas e restos de árvores que caem. É uma região calma, propícia para a pesca. Sobre as águas, é comum se ver espumas esbranquiçadas que até parecem areias.

É neste cenário amazônico que ela surge. E é um ambiente considerado triste, deixando-a solitária como "uma vitória régia imensa" e indiferente. A vitória régia, elemento a quem ela se compara, é uma planta rara aquática da Amazônia. Ela possui a forma arredondada em qualquer tamanho e tons diferentes de verde. Ao florescer, surge uma flor branca e suas raízes estão firmadas no profundo das águas. A vitória régia é rara porque não se encontra em qualquer ambiente. A sua origem se relaciona às lendas e conhecimentos populares, em que a presença do mistério e do sobrenatural se faz presente. Assim, a voz poética nasceu, menina de pele branca, solitária, envolvida nos mistérios da região.

> [...] Tupã uma noite, olhou-me com os olhos de luar
> e se enamorou de mim.
> e, numa fala que lembrava a suavidade
> do rio das águas,
> correndo sobre pedras, disse:
>
> "És triste e bela. E por isso terás a glória suprema,
> que é a maior que o triunfal poema
> que canta o Irapuru em voz tão clara.
> Toma a pedra muiraquitã,
> desce ao fundo dos rios:
> vai ser Iara". [...]
> (BRANCA, 2014, p.15)

Na segunda estrofe do poema, de maneira singela, a voz poética se utiliza do sagrado e do profano dentro de sua cultura.

Como aspecto do sagrado, podemos destacar Tupã, que na língua tupi-guarani significa trovão. Tupã não é um deus, mas sim a manifestação de um deus através do som do trovão. No poema, *Tupã* a viu de forma especial e se agradou dela, e através de seu som, que ela traduz como fala, desvendou segredos de sua alma, como a tristeza. Destacou a sua beleza e a elevou a um ser supremo como a *Iara*[11]. Foi um "presente dos deuses". Recebeu a pedra muiraquitã, amuleto abençoado pelos deuses, e se consagrou como a própria Iara.

Ainda nesta estrofe, há referência a duas figuras lendárias populares na cultura e identidade indígenas: a lenda[12] da Iara e do Irapuru. Para Coelho (2003), as lendas são histórias que variam entre o sobrenatural, acontecimentos passados, contendo personagens e regras de conduta, e explicam fenômenos naturais. Além disso, podem ser narradas por qualquer pessoa e em qualquer momento. As lendas presentes na poesia são exemplos de lendas Amazônicas porque, segundo Coelho (2003), elas expressam a cultura amazônica. Ao ouvirmos sobre elas, lembramo-nos de quem realmente somos. São consideradas patrimônio cultural do povo a que pertence porque são reveladoras da cultura e da identidade de seus membros.

Segundo Bosi (2000, p. 119), tanto as palavras quanto as imagens possuem diversos significados. As palavras assumem "um valor psicológico enquanto as imagens são produtos imaginários". Diante disso, podemos afirmar que, de todos os recursos empregados e expostos por Violeta Branca, fica evidente que as imagens criadas permitem aos seus leitores reviver a realidade, pois "um poema não tem mais sentido do que suas imagens".

Nas duas últimas estrofes do poema "Minha lenda", percebemos que a beleza de um corpo misterioso, com cabelos soltos e orna-

11 Figura folclórica de uma sereia dos rios amazônicos, cujo canto encanta os homens, e os leva para o fundo do rio.

12 As lendas amazônicas são histórias tradicionais e antigas usadas com a finalidade de explicar eventos inexplicáveis para aquela época.

mentados com flores coloridas e variadas dos aguapés - espécies de plantas aquáticas flutuantes próprias dos rios amazônicos, marcam o fim do tempo de encantamento e perfeição que Tupã lhe concedera.

> [...] Depois...
> Numa hora de encantamento e beleza,
> com os cabelos enfeitados de aguapés
> e no corpo o fascínio dos mistérios,
> prendi a alma ingênua de um marujo incauto.
> E o deus lendário da Amazônia,
> sentindo o amor palpitar em meu canto,
> voltou a me falar...
> Nesse dia os seus olhos tinham lampejos de sol
> e a voz o ressoar da pororoca:
>
> "-Não mereces mais glória de ser Iara,
> Não ficarás aqui nem um dia sequer.
> Vais receber o teu castigo..."
> ... e transformou-me em mulher.
> (BRANCA, 2014, p.15)

Tupã descobre que ela ama alguém, que foi personificado na figura do marujo imprudente[13], e, por isso, passa a sofrer por esse amor. Vendo o seu sofrimento, Tupã se dirige a ela novamente e a pune severamente. Tupã entende que a descoberta do amor e o sofrimento por ele causado desqualifica a jovem como Iara. Com isso, impõe-lhe um castigo, transformando-a em mulher.

Essa condição a torna humana como qualquer outra mulher, sofrendo todas as penalidades que a vida natural reserva às mulheres.

13 O eu lírico feminino apresenta-nos a figura de um marinheiro que aparece desde os seus sonhos de infância.

Por isso, Simone de Beauvoir (1990) afirma que "Não se nasce mulher, torna-se mulher...". No poema, o eu poético vivencia o momento de conhecer o amor e das experiências que tal sentimento pode oferecer ao ser humano, assim como vai experenciar a construção dos papéis sociais que lhes serão impostos. Neste sentido, comprovamos que a identidade feminina estará sempre sendo moldada, e, para isso, conta com o tempo e com todas as experiências que a vida oferece. A expressão "torna-se mulher" evidencia uma identidade de gênero em construção diária desde o nascimento.

O poema "Festa" apresenta um eu lírico também distante e despreocupado em romper com os modelos patriarcais de seu tempo. Neste poema também podemos mensurar que seus versos, apesar de não seguirem os padrões estéticos da poesia dominante daquela década, buscam valorizar outros elementos como a própria escrita acadêmica da Língua Portuguesa.

Festa
A vida é uma ascensão.
É uma festa ritual,
deliciosa, para ser vivida.
Nela, todos dançam a dança emocional
das águas cantadas
e dos rios chorados.
Quantas vezes tu cantas para não chorar!
Quantas vezes, eu choro de sorrir!

A vida é bela. E é mais bela ainda,
quando se traz na alma, a esperança do amanhã,
quando se busca, ávida e entontecida,
o encantamento da própria vida,
que se desfaz em parcelas de emoção...
E ela se torna ainda mais bela e ardente e clara
quando a vejo
através de meu sangue moço cantante

> e do meu desejo de viver, oh! Singelo desejo!
> compreendo a voz das coisas e do pensamento...
> (BRANCA, 2014, p. 43)

A voz lírica compreende a vida como uma grande festa dançante, cheia de momentos alegres e tristes, que deve ser vivida intensamente. Para ela, a vida é bela. Todavia, para ser melhor, precisamos manter a esperança na alma, acreditando sempre em dias melhores. O eu poético afirma que a sua juventude torna a vida mais bela, cheia de sonhos e com mais desejos de viver. É dessa maneira que ela compreende a voz dos seus pensamentos mais íntimos.

Compreendemos, pois, que a vida é de fato bela, cheia de altos e baixos, choros, emoções, ao passo que também é curta e nunca sabemos quanto tempo ainda nos resta. As incertezas da vida nos impulsionam a viver sem reservas. Diante disso, Candido (1996, p.64) salienta que quem produz versos, antes de tudo, é possuidor de um dom especial, dom que pode ser compreendido como alguém que manuseia bem as palavras, capaz de absorver delas uma eficácia com esse manuseio. Para o autor, essa capacidade é entendida por ele como inspiração, a qual ele define como "uma força interior que os leva para certos caminhos da expressão". Conforme Candido (1996), Violeta Branca, ao expressar a sua identidade feminina, bem como o seu lugar de fala dentro da poesia amazonense na década de 1930, nos revela principalmente que a inspiração, a arte de manusear bem as palavras e a sensibilidade de se expressar através da poesia é um dom inerente a homens e mulheres.

A arte poética não desmerece, não oprime e nem subalterniza, pelo contrário é uma maneira bela de valorizar, libertar, igualar e reconhecer o ser humano em todas as suas diferenças.

Considerações Finais

Podemos considerar que, apesar de todas as conquistas das

mulheres ao longo dos séculos e da luta pela igualdade de gênero, a mulher ainda é subalternizada pela sua condição. A dominação masculina ainda prevalece em todas as esferas sociais e, muitas vezes, é conduzida de forma até sutil. A mulher pode ser o que ela quiser ser, e viver como desejar, mas precisará ser forte o suficiente para enfrentar o machismo e a hipocrisia social, frutos da dominação simbólica masculina que se perpétua no século XXI.

No campo da produção literária, as produções femininas comprovam que a mulher possui as mesmas capacidades intelectuais que os homens para produzir literatura. A prova disto é o crescente número de produções escritas por mulheres. Entretanto, o que permanece são a falta de oportunidades e a invisibilidade que tais escritoras/poetas enfrentam para divulgar as suas produções. Os homens ainda são os nomes que mais se destacam, ao passo que as mulheres, além de assumir outros papéis sociais, ainda enfrentam a desigualdade de gênero na sociedade a qual pertence.

A literatura amazonense ainda apresenta outro agravante: homens e mulheres que desejam produzir e viver de literatura precisam migrar para outros estados do país, numa tentativa de ter o reconhecimento e de divulgação de suas obras. A localização geográfica do Amazonas, distante dos grandes centros urbanos econômicos do país, deixa os artistas amazonenses sem incentivos e invisíveis em sua própria terra. Os preços abusivos de uma publicação literária e da divulgação limitam o autor e o público leitor a adquirirem as obras, contribuindo para que grandes produções literárias produzidas no Amazonas permaneçam no esquecimento.

Considerando todo o exposto sobre a mulher, bem como a produção escrita feminina produzida no Amazonas, podemos confirmar que Violeta Branca Menescal de Vasconcellos foi a primeira mulher a romper o silêncio literário feminino no estado, publicando um livro de poemas em 1935.

Apesar de toda a grandiosidade de nossa poeta e de sua

contribuição para a literatura feminina local, e sem desmerecer o seu talento, torna-se relevante destacar que a posição social de sua família também contribuiu significativamente para a sua publicação e para a sua inserção da Academia Amazonense de Letras. Desta maneira, Violeta Branca entrou para a história da produção literária feminina no Amazonas como o nome feminino que protagonizou o pioneirismo da escrita local, em meados do século XX, mas, sobretudo, descortinando esse espaço predominantemente masculino para outras mulheres poetas que desejassem escrever poesia.

E apesar de seus poemas não discutirem a desigualdade de gênero, apresentam um eu lírico que ansiava por liberdade constantemente. A mulher, em sua produção poética, rompe com a tradição escrita masculina porque publica um livro com liberdade de sonhar, amar, sofrer e ser feliz, sem questionar os papéis sociais para os quais, se acreditavam, a mulher fora criada. Outra forma de liberdade também é a sua própria escrita, seus poemas não obedecem nenhum rigor estético literário, tornando a sua obra ainda mais peculiar.

Encontramos uma mulher que canta, valoriza e exalta a sua terra em seus versos, mas que sonha com o mar e expressa o desejo de conhecer outros lugares. Por isso, a sua temática poética é diversificada, e, em cada obra - que de certo modo representa fases diferentes de sua vida -, agrega outros temas e valores em seus poemas. A sua poesia em conteúdo e forma apresenta uma quebra de paradigmas na literatura amazonense.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (Org.). **Teoria Literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas.** Maringá: EDUEM, 2003.

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

BRAGA, Genésio. Palavras o caminho do reencontro. *In*: BRANCA, Violeta. **Reencontro: poemas de ontem e de hoje**. Manaus: s.d., 1982.

BRANCA, Violeta. **Ritmos de Inquieta alegria**. 3.ed. Manaus: Editora Valer, 2014.

BRANCA, Violeta. **Reencontro: poemas de ontem e de hoje**. Manaus: s.d, 1982.

BRANCA, Violeta; BELLO, Andrade. **Concerto a quatro mãos**. Rio de Janeiro: Editora Arte Moderna LTDA, 1981

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

COELHO, Maria do Carmo Pereira. **As narrações da cultura Indígena da Amazônia**: Lendas e histórias. 2003. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. *In*: PRIORE, Mary Del. (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2002.

MATOS, Maria Izilda. História das Mulheres e Gênero: usos e perspectivas. *In*: MELO, Hildete Pereira de *et al*. (Orgs.). **Olhares feministas**. Brasília: Ministério da Educação/ UNESCO, 2009.

MORAES, Péricles. **Os intérpretes da Amazônia**. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2001.

PAULA, Jolene da Silva. **A poesia no Amazonas - autoria feminina**: voz e silenciamento. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação. Manaus, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/6266/5/Dissertacao-Jolene.S.P.Cunha.pdf. Acesso em: 10 set. 2018.

PAULA, Sideny Pereira de. A poesia amazonense de Violeta Branca e seus anseios por mares nunca dantes navegados. **Revista Decifrar**: Uma Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa da UFAM, Manaus, v. 2, n. 03, Jan/Jun-2014. (ISSN 2318-2229). Disponível em: https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/

article/view/1039. Acesso em: 18 abr. 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

SANTANA, Leoniza Saraiva; CORTIVO, Raquel Aparecida Dal. **Ritmos de Inquieta Alegria**: Presença de Liberdade nos poemas de Violeta Branca. 2018. Trabalho de conclusão de Curso-Licenciatura em Letras. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018. Disponível em: https://edoc.ufam.edu.br/retrieve/80cd1ccf-577b-4ddf-b8e9-195abf333dbf/TCC--Letras-2018-Arquivo.011.pdf. Acesso em: 03 fev. 2020.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres Reescrevendo a Nação. *In*: MELO, Hildete Pereira de *et al*. (Orgs.). **Olhares feministas**. Brasília: Ministério da Educação/ UNESCO, 2009.

SOIHET, Raquel. Pisando no Sexo Frágil. **Revista Nossa História**, Ano 1, n. 3, jan. 2004.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. *In*: PRIORE, Mary. **História das Mulheres no Brasil**. (org.). 7.ed. São Paulo: Contexto, 2004.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa; Glauco Mitoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

VIANA, L. H. Por uma tradição do feminino na literatura brasileira. Seminário Nacional Mulher e Literatura, 5, 1993, Natal. **Anais**... Natal: UFRN, Universitária, 1995, p. 168-174.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; POLESSO, Natália Borges. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. **MÉTIS**: história & cultura, v. 9, n. 18, p. 99-112, jul./dez. 2010. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/998/1054. Acesso em: 19 mar. 2020.

Cantoras líricas em trânsito na amazônia oitocentista

Luciane Viana Barros Páscoa

Introdução

Este estudo é decorrente de um projeto de pesquisa que procurou investigar imagens e narrativas de artistas em trânsito na Amazônia oitocentista, sobretudo nas cidades de Belém e Manaus, que receberam um intenso fluxo migratório de estrangeiros e brasileiros de outros estados, cuja dinâmica impulsionou a efervescência do teatro musical entre os anos de 1880 e 1910. Restou deste período documentação iconográfica que reúne informações sobre os artistas, a vida musical, a estética e os elementos cênicos utilizados para os espetáculos de ópera e opereta da época. Este conjunto documental iconográfico, reunido virtualmente, porém disperso em sua materialidade, ao mesmo tempo em que cristalizou as informações visuais sobre uma atividade artístico-musical, sintetizou a estética da fotografia oitocentista, principalmente àquela produzida em estúdios com direção de arte e com fins de divulgação.

Através da pesquisa histórica em fontes primárias, do inventário de fontes imagéticas e textuais, da análise das imagens e da recuperação da crítica ou crônica musical acerca do desempenho das artistas selecionadas, este estudo pretende refletir sobre os aspectos sociais e criativos presentes nas narrativas da linguagem visual e do texto crítico, bem como sobre a repercussão da fotogra-

fia de gabinete na tradição iconográfica e cultura visual da estética oitocentista. Soma-se a isso, a intenção de discutir a condição social das mulheres no teatro musical, contribuindo para os estudos de gênero em música. Fundamentam ainda essa reflexão os trabalhos de Annateresa Fabris (1993), John Rosselli (1995), Judith Tick (2001), Ruth Solie (2001) e Liliane Ferreira (2017), Márcio Páscoa (2000, 2006, 2009), entre outros.

Entre os diversos artistas em trânsito, podem ser encontrados os nomes de cantoras líricas, pianistas e empresárias que apesar de terem desenvolvido carreira estão hoje esquecidas. Para este estudo, destacam-se as trajetórias de duas cantoras italianas que atuaram no Brasil: Adele Naghel (1850-1891) e Adele Marchesi Coniglio (c.1875 -?). A motivação para a pesquisa surgiu a partir das fotografias de gabinete que retratam as artistas, que relacionadas à crítica e à crônica musical, indicam possíveis configurações do percurso profissional nas companhias líricas.

As fontes primárias informam que as mulheres participaram integralmente das companhias artísticas e que enfrentavam o desafio de longas viagens para se dedicar à carreira musical. Adele Naghel circulou mais intensamente entre o Norte e o Nordeste do Brasil, fixando-se em Belém, onde chegou pela primeira vez em 1884. Segundo Páscoa (2009a, p.29), o ressurgimento dos espetáculos de ópera em Belém na segunda metade da década de 1880 depois de alguns anos de lapso, se deve a Adele Naghel. Ao permanecer no Brasil, associou-se a diversos artistas para trabalhar em récitas concertantes e em espetáculos de variedades. Adele Machesi Coniglio foi uma das principais cantoras do gênero de operetas em sua época, transitando em seguida para o repertório de ópera quando obteve elogios por sua atuação como Mimi, em **La bohéme**, em Buenos Aires, no ano de 1898. Em 1897 e 1899, atuou em Belém e Manaus, onde se destacou no repertório de operetas, com aclamação do público e da crítica.

A partir dos registros visuais e das narrativas, pretende-se abordar as duas trajetórias e o impacto destas artistas na cena lírica do Norte do Brasil.

O lugar das mulheres na música

Os estudos feministas começaram a emergir nas investigações da música na década de 1970, como um ramo da musicologia tradicional destinada a ampliar o campo de visão da disciplina para incluir as mulheres. Seu objetivo era localizar mulheres musicistas esquecidas na tradição europeia, disponibilizar suas obras para publicação e gravação e estudar seu papel na história da música como é entendida atualmente. Para Ruth Solie (2001), estes projetos logo desenvolveram uma vantagem crítica, no entanto, os pesquisadores se conscientizaram sobre a maneira pela qual a experiência dessas artistas desafiavam os paradigmas histórico-musicais predominantes de gênero, periodização, local e prática da performance.

Os padrões de acesso à educação musical e esferas profissionais separadas entraram em foco, através dos quais os papéis de gênero e valores sociais existentes foram inevitavelmente impressos nas atividades musicais das mulheres. Essas questões, por sua vez, levaram, como em outras disciplinas, como literatura e história da arte, ao exame crítico da formação do cânone, dos conceitos de talento e gênio e dos padrões dominantes de valor estético. (SOLIE, 2001)

No ambiente do teatro musical, é necessário observar a composição das companhias líricas e seu contexto de trabalho no século XIX. A organização de uma companhia lírica era uma tarefa complexa e exigia do empresário uma série de habilidades, contatos e persuasão. Cabia a ele contratar os artistas e a equipe de apoio, alugar o teatro para as apresentações, comprar das editoras as partituras para execução das óperas, promover a venda de bilhetes e assinaturas, adquirir materiais, cenários, figurinos, contratar a iluminação, ou seja, organizar a montagem do espetáculo de ma-

neira geral, incluindo ainda transporte, logística e acomodação dos membros da companhia (FERREIRA, 2017, p. 214).

Em relação à contratação dos artistas era costume o empresário não só escolher pela reputação, como também realizar de audições e testes, para verificar as qualidades vocais dos cantores. Quando não era possível ao próprio empresário presenciar os testes, ele poderia delegar essa tarefa a agências italianas, nem sempre obtendo os melhores resultados. De qualquer forma, um empresário lírico necessitaria de um perfil que estabelecesse boas relações, que tivesse capacidade para lidar com eventuais artistas rebeldes e flexibilidade para trabalhar com situações desfavoráveis (FERREIRA, 2017, p. 279).

Logo que os contratos com cantores eram feitos, dava-se publicidade do elenco na imprensa, para vender espetáculos. Os contratos dos cantores e maestros podiam ainda prever a récita de benefício, que segundo Rosselli (1995, p.142), já estava em desuso na Europa, embora se mantivesse a tradição nas Américas, sobretudo na América do Sul. Tratava-se de uma apresentação extraordinária concedida aos principais artistas da companhia, em que o beneficiado recebia homenagens, presentes, além de participar dos lucros relativos à venda de ingressos dessa apresentação (FERREIRA, 2017, p. 133-134).

Sobre a formação musical das mulheres, a situação poderia ser precária, em decorrência da sua condição social. Quando a mulher recebia alguma instrução musical, geralmente era ensinada por algum familiar, de modo que um número expressivo de cantoras vinha de um núcleo familiar de artistas. Contudo, Liliane Ferreira pondera que as carreiras das cantoras eram tuteladas por seus familiares, pois "naqueles tempos, se desejasse se tornar cantora, devia estar bem assessorada por familiares (pai, irmãos, marido) ficando implícitos os perigos de uma perversão em decorrência da carreira artística" (2017, p. 162). O ensino doméstico ou por um tutor

compunha uma tradição do ensino musical do qual muitos homens também usufruíram.

O processo de emancipação das mulheres pelo trabalho musical foi historicamente lento e sempre acompanhado de preconceitos. John Rosselli menciona que no século XVIII na Itália, como em outros países mediterrânicos, as mulheres "respeitáveis" deveriam estar em casa ou em espaços públicos como a igreja e preferencialmente acompanhadas de um familiar (1995, p.56).

A profissão de cantora carregava consigo a necessidade de lidar com compositores, instrumentistas, maestros, admiradores, além de estar nos ensaios e nos palcos. Depois de 1800, algumas mulheres musicistas influenciadas por um movimento feminista emergente, perceberam a necessidade de acesso a uma educação musical completa. A partir do século XIX, as mulheres musicistas começaram a reivindicar o acesso à formação musical como a dos homens. Com o surgimento de conservatórios seculares, houve uma mudança crucial. Isso colocou um limite na educação musical dominada pela igreja, que era sexista e excludente, pois os conservatórios ofereceram às jovens educação formal pública. Porém, Tick (2001) menciona que a maioria dos conservatórios admitia mulheres, apenas para lhes oferecer uma educação inferior.

No Conservatório de Leipzig, por exemplo, havia diferença no currículo dos cursos oferecidos: os homens faziam um curso teórico de três anos e as mulheres um curso de dois anos, "organizado para as suas necessidades" (TICK, 2001). O Conservatório de Paris dirigia aulas de solfejo e harmonia ao piano para mulheres, impedindo-as de frequentar aulas de harmonia superior e composição até a década de 1870.

Além de vencer barreiras para ter acesso à uma educação musical completa, seria necessário transpor muitos obstáculos para ocupar uma posição de liderança num universo tradicional e masculino. Sobre a condição feminina na cena lírica, Judith Tick (2001)

informa que continuidades e mudanças moldaram os padrões de carreira das artistas desde 1800. As cantoras como Angelica Catalani, Henriette Sontag, Maria Malibran, Pauline Viardot e Jenny Lind alcançaram o auge do sucesso internacional.

Foi tão grande a admiração pelas cantoras no século XIX, que escritores e escritoras fizeram delas o símbolo da mulher livre e emancipada, cuja voz representava poder, liberdade e uma autoridade moral que transcendia as convenções (TICK, 2001).

Nota-se uma aceitação da cantora lírica como mulher emancipada e este pressuposto é confirmado pela historiadora Michelle Perrot, ao mencionar que as mulheres do espetáculo, estrelas do teatro e da ópera, se impunham tanto pelo talento quanto pela beleza, ditavam suas leis aos homens e às mulheres e se empenhavam em subverter os códigos de sedução no século XIX (PERROT, 1998, p.25). Tais elementos que podem ser observados nas trajetórias que agora serão relatadas.

Adele Naghel

Adele Naghel nasceu em Parma em 1850. Estudou na Regia Scuola di Musica de Parma entre 1868 e 1870 e posteriormente, no Liceu Rossini de Bologna, onde se aperfeiçoou (PÁSCOA, 2006, p. 274). Em 1875 integrou elenco de ***I falsi monetari*** de Lauro Rossi no Teatro Reinach, em sua cidade natal. Na década de 1880 esteve em trânsito pelo Brasil, cantando em várias cidades do sul do país e em seguida nos principais teatros das capitais do norte e nordeste.

O início do percurso de Adele Naghel no Brasil se dá com a Companhia Lírico-Cômica Italiana de óperas e operetas dirigida por Fausto Scano, seu marido. Em janeiro de 1882, foram anunciadas récitas da companhia em Santos. Durante 1882, o grupo fez espetáculos em Montevidéu, Porto Alegre, Rio Grande e outras cidades da região às margens do Guaíba (BITTENCOURT, 1998, p.149). Em 1883, apresentou-se em Curitiba (DIÁRIO DO BRAZIL, 1883,

p.2). Só há notícia dela de novo em novembro desse ano, quando chegou a São Luiz, no Maranhão (PACOTILHA, 1883, p.4). Em junho seguinte a companhia se transferiu para Belém, estreando no Teatro Circo Cosmopolita (A CONSTITUIÇÃO, 1884) e em seguida passando ao Teatro da Paz.

A meio dessa temporada, Fausto Scano faleceu aos 28 anos, deixando o público belenense consternado. A companhia se recompôs e em setembro de 1884 já figurava no palco do Teatro Santa Izabel, em Recife, com a direção Luiz Milone[1] e Storni, tendo Adele Naghel como primeira-dama contralto cômica do elenco. Em seguida, o grupo se apresentou no Teatro São João em Salvador em novembro de 1884. Porém, desta vez, a direção da empresa era de Adele Naghel. (JORNAL DO RECIFE, 1884, p.1)

Após passagem por Recife, em junho de 1885, a companhia de Naghel sem demora transferiu-se para Belém, onde atuou entre julho e agosto de 1885. Para além das atividades empresariais, a artista continuava protagonizando as peças do repertório, exibindo sempre boa desenvoltura:

> [...] A Sra. Adele Naghel desempenhou o papel de Boccacio com uma correção e penetração admiráveis. Cremos que em toda a sua companhia não haveria quem reproduzisse com mais maestria o difícil papel de Boccacio, do que Adele Naghel. Esta era, não só pelo jogo cênico, grandemente desenvolvido, pela sua dicção clara e suave, pelo mavioso de voz no canto, tem ganhado as simpatias da nossa plateia, que muito a aplaude, e aos bravos do qual eu juntos os meus. [...] (DIÁRIO DE BELÉM, 1885, p.3)

Em agosto de 1885 foi noticiada a dissolução da companhia, entretanto, em menos de uma semana, Naghel já se apresentava pela companhia dramática de Manuela Lucci, num espetáculo

1 Luigi Milone (c.1840-1907), cantor e empresário italiano que dirigiu diversas companhias líricas e de diversos gêneros teatrais no Rio de Janeiro e São Paulo. (FERREIRA, 2017, p.229)

beneficente no Teatro da Paz. Possivelmente, a artista buscava expandir os negócios, tentando agregar outras cidades e públicos e renovar elenco.

Em setembro desse mesmo ano, Naghel foi para Manaus, onde se apresentou no Teatro Beneficente, em espetáculo que alternava peças líricas e canções. Como consequência imediata da viagem a Manaus, se inicia uma associação empresarial entre Adele Naghel e Joaquim Franco, que em seguida viajaria para Milão incumbido de organizar uma companhia que seria dirigida por ambos (PÁSCOA, 2000, p.44).

O ano de 1886 foi um dos mais produtivos para a artista. A Companhia Lírica Italiana de Óperas e Operetas da Empresa Franco & Naghel estreou em São Luiz no mês de fevereiro, com a opereta **La Bella Elena** de Offenbach. Naghel realizou sua festa artística no dia 24 de fevereiro com a **La figlia de Madame Angot** (PACOTILHA, 1886, p.1). Seguiu para Belém em março, onde fez sua estreia com a ópera **La Favorita**, de Donizetti. A temporada paraense se estendeu até o mês de maio, quando Naghel teve o reconhecimento público de seus esforços por ocasião de sua récita de benefício.

É necessário destacar que Naghel promoveu a estreia de **Aida**, de Giuseppe Verdi, em Belém. A montagem desta significativa obra de Verdi para os belenenses antecedeu uma nova etapa na vida operística da cidade. Ainda em 1886, agora sozinha na direção de sua companhia, retornou a São Luiz para uma nova temporada. Na passagem pelo Maranhão, Naghel contratou o maestro Leocádio Rayol que seguiria com empresa para uma série de espetáculos em Fortaleza (PACOTILHA, 1886, p.3). Joaquim Franco reapareceu na direção da orquestra da companhia quando da representação da **Aida** de Verdi na capital do Ceará (LIBERTADOR, 1886, p.4). Novamente juntos, Naghel e Franco seguiram para a Bahia e fizeram temporada no Teatro São João de Salvador em outubro do mesmo ano (A LANTERNA, 1886, p.2).

O intenso ano artístico de Naghel terminaria com espetáculos no Recife em dezembro de 1886 (JORNAL DO RECIFE, 1886, p.1). O sucesso ali não foi menor, pois ao que tudo indica a temporada pernambucana se estendeu até julho de 1887, podendo ter havido alguma intermitência. Nessa altura, a direção do elenco da companhia já estava sob a incumbência do barítono Cesare Ficarra (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1887, p. 3).

Em 1888, Adele Naghel retornou a Belém no Teatro Circo Cosmopolita em 17 de abril, em récita de benefício artístico da qual tomou parte a atriz Apolônia Pinto, assim como alguns artistas de sua companhia dramática (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1888, p.3). Em janeiro de 1889, Naghel tentou encetar mais uma temporada em São Luiz, mas teve pouca adesão do público (PACOTILHA, 1889, p.3). Páscoa (2009b, p.44) relatou a chegada de Adele Naghel em Manaus entre abril e julho de 1889 para atividades cênico-musicais no Éden-Theatro. A cantora desempenhou a primeira revista de costumes amazonenses de que se tem notícia, intitulada **No reino da lua**, de autor desconhecido[2].

A partir do final de 1889 a aparição da artista nos arquivos de periódicos se torna escassa. Em fevereiro de 1891, em Belém, encontra-se um anúncio de venda de bilhetes para a companhia lírica de Adele Naghel, disponíveis na Tabacaria Paraense (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1891, p.2). Entretanto, em abril deste ano foi publicado o obituário da artista, onde consta que morreu vítima de tuberculose pulmonar, após completar 41 anos (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1891, p.3).

A fotografia de Adele Naghel, que aqui se apresenta, foi realizada pelo fotógrafo italiano C. Rinaldi, no seu estúdio em Brescia por volta de 1880 e certamente antes de a artista viajar para o Brasil (Figura 1). Trata-se de uma fotografia de gabinete que representa a

2 A ocasião desta apresentação refere-se à presença do Conde D'Eu, esposo da Princesa Izabel, que estava de passagem pelo Amazonas e assistiu à récita.

cantora em trajes de cena, no estúdio. Os aspectos formais revelam uma composição que segue a estética oitocentista: inclinação da cabeça em diagonal e olhar para um ponto fora do eixo foco central, pernas cruzadas, panejamentos do vestido e sobreposições com ênfase nos volumes, contrastes com os adereços.

O traje certamente é de figurino de opereta, e seu gestual altivo expressa certa ousadia diante dos códigos de vestir da época: é possível entrever parte das pernas da cantora, o que foi cuidadosamente estudado na composição da cena. O vestido possui uma fenda lateral ousada, um decote ombro a ombro com aplicação de rendas e a cantora está com os braços nus, numa postura em *mise-en-scene*. Os tecidos utilizados reforçam os elementos de contraste da fotografia. Naghel veste botinas no estilo Luiz XV de salto quadrado, muito comuns na década de 1870.

Figura 1. Adele Naghel. Foto de C. Rinaldi. Brescia/Itália, c.1880. Fonte: PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Belém*. Belém: Associação de Amigos do Theatro da Paz, 2006, p.54.

Trata-se de um traje completo de baile: vestido de mangas curtas, colo desnudo, saia bem detalhada e com camadas, possui uma cauda com uma fenda lateral (comum num figurino de cena, pela ousadia). No decote, há uma aplicação floral e no cabelo, um penteado dos anos 1880, com arranjo. Também usa uma gargantilha com fita no pescoço, além de braceletes e anel. Um traje de gala, entre 1877 e 1882, costumava ser cortado em um ponto muito baixo nas costas e na frente, com uma curvatura alta sobre os quadris nas laterais. Um decote baixo na frente estava na moda para vestidos de noite no final da década de 1870. (SESSIONS, 2020)

O enquadramento com eixo diagonal é nítido e o cenário de fundo é iluminado, mas propositalmente desfocado, para obter a atmosfera pictorialista (FABRIS, 1993, p.15). Como complemento da composição, há uma cadeira, na qual a artista está sentada, ao lado de uma mesinha, com um vaso. A postura ousada de Adele Naghel na fotografia, reflete sua atitude diante da vida e da arte.

É instigante perceber que a artista conseguiu se reorganizar após a perda do marido e reestruturou a própria companhia lírica. Em sua trajetória singular, verificam-se indícios de emancipação. Houve vários percalços, companhias organizadas e dissolvidas, mas observa-se em seu percurso uma resistência e disposição para o trabalho no teatro musical. Não havia constrangimento para ela em ser empresária teatral e depois integrar uma companhia dramática ou lírica, como artista contratada, para então mais adiante, reorganizar seu próprio grupo. Sua passagem pelo Norte incitou o gosto pelo lírico e a movimentação do teatro musical na segunda metade da década de 1880.

Adele Marchesi Coniglio

Adele Marchesi Coniglio (c. 1875-?), soprano nascida em Ferrara, iniciou seus estudos com Reiss Scotti. Fez fama como cantora de operetas e integrou o grupo de Rafaelle Tomba e outros

empresariados por seu marido, o maestro Francesco Coniglio, nos quais ela era a principal artista (PÁSCOA, 2006, p. 269).

Em 1897 e 1899, atuou em Belém e Manaus, onde cantou apenas o repertório de operetas. No começo do século XX, passou ao repertório de óperas e viajou por vários países, interpretando **La traviata**, que se tornou sua especialidade, além de outros papéis. Esteve em São Petersburgo, Odessa, Bucareste, Alexandria, Amsterdam, Montevidéu, Havana e cidades da Turquia e da Grécia. Na Itália, percorreu importantes teatros de Gênova, Bari, Veneza, Palermo, Ancona, Monza, Roma, Trieste, Verona, Nápoles, Bologna. Além de **La traviata**, seu repertório operístico incluía as protagonistas de **Faust**, **Manon**, **L´Amico Fritz**, **Pagliacci**, **Adriana Lecouvreur** e **Zazá,** em diversos teatros de ópera (PÁSCOA, 2006, p. 269).

A imagem que aqui se apresenta é uma fotografia realizada em Manaus pelo artista italiano Arturo Luciani, que ali residiu. Luciani era um artista formado pela Academia de Belas Artes de Florença e chegou a Manaus no fim do período imperial. Além da fotografia, Luciani também se dedicou ao desenho artístico, ao retrato e à pintura decorativa, chegando a ocupar o cargo correspondente no Instituto de Educandos Artífices. O artista também empreendeu trabalhos decorativos no antigo Teatro Eden, que se chamava então Eldorado. Nesse mesmo período, abriu um ateliê fotográfico em Manaus.

Figura 2 – Adele Marchesi Coniglio. Foto Arturo Luciani, Manaus, ca.1897. Albumina, 145 x 98mm.

Fonte: Fondo Antonio Cervi. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.[3]

Os princípios formais da pintura podem ser observados nessa fotografia que retrata Adele Marchesi Coniglio. A fotografia de estúdio evidencia o jovial traje de cena da cantora, que é representada

3 Disponível em: http://badigit.comune.bologna.it/cervi/863.htm. Agradeço a autorização de publicação da fotografia de Adele Marchesi Coniglio, concedida pela Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio de Bologna, na pessoa da dra. Alessandra Curti.

com os cabelos presos e penachos, vestido e corpete, mangas curtas bufantes com aplicação de rosas, laços e sobreposição de tecidos na saia. Os tecidos utilizados reforçam as expressões de contraste da fotografia, que possui iluminação pictorialista. Quanto ao gestual, a cantora segura a saia, numa postura graciosa em *mise-en-scène*, com os braços à mostra.

Provavelmente trata-se da representação de uma personagem de opereta realizada durante a temporada em Manaus. Diante dos adereços e estilo do figurino, que ainda é composto pelas joias, um colar de duas voltas com pingente e pulseiras, numa postura coquete, acredita-se que a composição remete à personagem Clairette, da opereta **La fille de madama Angot**, de Charles Lecocq, encenada ao menos em três ocasiões durante a temporada de 1897. Na fotografia há uma inscrição, em que consta que o retrato foi oferecido a Alarico Lamberti (1845-1901), diretor-fundador do periódico **Il Picollo Faust**, também diretor de dois teatros em Bologna, o Del Corso e o Brunetti. No retrato, vemos a assinatura da cantora com a data de 26 de setembro de 1897, mesmo ano da temporada em Manaus e da realização da fotografia.

Em 1897, a companhia de operetas de Rafaelle Tomba, bastante conhecida no Brasil, se apresentou em Manaus pela primeira vez. Ofereceu cerca de quarenta espetáculos, metade deles récitas de assinatura, com as operetas mais significativas da época: **Orfeo all'inferno**, de Jacques Offenbach, **I campane di Corneville**, de Robert Planquette, **Donna Juanita**, de Daniel Auber, **La mascotta**, de Edmond Audran, **Boccaccio**, de Franz Suppé, **I moschettieri al convento**, de Edouard Varney, **La figlia di madama Angot**, de Charles Lecocq, **Il chitaraio**, de Karl Milhöcker, **Il venditore d'uccelli**, de Karl Zeller, **I Granatieri**, de Vincenzo Valente, **Pescatori di Napoli**, de Sarriá, **Don Pedro de Medina**, de Vico Redi, **Rafaello e Fornarina**, de Paolo Maggi. Foram apresentadas duas zarzuelas, **El rey que rabió e Gran via**, e duas

óperas cômicas, **Fra Diavolo**, de Auber, e **Crispino e la comare**, dos irmãos Ricci.

Segundo Páscoa (2009, p. 66), a temporada de operetas, começada num intervalo de cerca de quarenta dias depois de encerrada a de óperas pela companhia de Joaquim Franco, foi bem-sucedida e contava com boa produção cênica, pois a crônica relata o uso de artifícios elétricos, concertos com trechos de óperas e exemplos de habilidade pessoal de seus membros.

Adele Marchesi Coniglio era muito celebrada, pois possuía as qualidades cênicas e os recursos vocais mais que necessários para o gênero leve a que se dedicou. Obteve crítica positiva em vários lugares por onde cantou, destacando-se aquela da famosa **Gazzetta Musicale di Milano,** que a colocou entre as rainhas da opereta. Em Manaus, a cantora alcançou um sucesso esplêndido e a crítica mais rigorosa da cidade rendeu-se aos atributos da soprano italiana na segunda temporada, em 1898:

> Muito nova ainda, pois conta apenas vinte e três anos, já conquistou um lugar distinto na difícil arte de representar, havendo obtido sempre um verdadeiro triunfo no desempenho de cada papel que se tem encarregado.
>
> É desnecessário fazer-lhe elogios, porque não existe em Manaus quem a não conheça, quem não haja avaliado seu valor artístico e quem não tenha sincera e entusiasticamente aplaudido logo que ela entra em cena, de que é, digamo-lo já, uma cintilante estrela. Modesta ao extremo, perde-se às vezes por essa boa qualidade que numa artista deve ser considerada como defeito; entretanto, é incontestável que como atriz ou como cantora o seu trabalho é completo e, em bom português, é superior à toda crítica.
>
> Tem mérito real, conhece profundamente todos os segredos da arte a que se dedicou, é simpática e insinuante, conquista as plateias num instante, por uma frase bem-dita, um simples olhar ou um magnífico gorjeio de sua garganta privilegiada, é

> em conclusão e em resumo, uma artista que figura por direito em primeiro lugar, em todos os teatros das principais cidades da Europa e da América.
>
> É pálido excessivamente, chega a ser banal, o que acabamos de dizer com intuitos de elogiar a formosa Sra. Adele Marchesi, a elegante prima-donna da companhia que ora trabalha no nosso primeiro teatro, mas a verdade é que perante o seu valor artístico ou nada se diz ou esgota-se a adjetivação.
>
> De resto nós dissemos acima que ela é uma atriz completa; – que mais dizer [...]
>
> É uma estrela fulgurante do palco cênico, estrela de primeira grandeza a quem nós hoje, humildes cronistas, saberemos prestar nosso preito e admiração e conosco todo o público [...]

> Adele Marchesi alia a uma bela voz um conhecimento profundo da cena, onde pode jactar-se de ser a rainha, pois na própria Itália ela não encontra competidora que lhe possa empanar o brilho. (COMMERCIO DO AMAZONAS, 1898)

Vale destacar que na festa artística da cantora na temporada de 1897, somaram-se ao benefício da artista o violinista, maestro e pedagogo Adelelmo do Nascimento, o compositor e violinista Elpídio Pereira, mais os violinistas Paulino de Mello, Geraldo Amorim, Raimundo Filgueiras e o flautista (artista visual, decorador e cenógrafo do Teatro Amazonas) Chrispim do Amaral. O registro sobre a récita de benefício da cantora revelou uma festa emocionante:

> [...] a festa artística da sra. Adele Marchesi foi um sucesso em Manaus. Enchente real e muito entusiasmo durante o espetáculo que foi variadíssimo. [...]
>
> Como todos os outros esteve a sra. Marchesi muito bem no seu papel de Nini, a plateia não regateou aplausos e, em certas ocasiões as palmas já eram em excesso, pois obrigavam o pano a levantar-se muitas vezes prolongando ainda mais o espetáculo, que veio a acabar depois de 1 hora da manhã.

> [...] Impressos em folhetos e cartões voavam de vez em quando algumas poesias e um acróstico cujo autor começou com o nome de operetas e o terminou com nomes de alguns artistas da Companhia Tomba. À festejada foram oferecidos pelos seus admiradores diversos mimos e um seu retrato numa moldura de meio metro de comprimento...
>
> Também saiu-se muito bem a sra. Marchesi na Valsa das Flores, recebendo muitos aplausos e flores. No fim dessa peça a distinta artista atirou ao público diversos cartões nos quais vinha impresso uma poesia em agradecimento à Família Amazonense. Nessa ocasião apareceu no fundo da cena um escudo cercado de focos de luzes elétricas, tendo em cima a bandeira brasileira e em forma de faixa as cores da bandeira italiana, separando as iniciais M. C. feitas em focos elétricos. [...] (AMAZONAS, 1897)

Percebe-se nessa descrição os cuidados de requinte com a produção do espetáculo de benefício da artista. Com a participação dos artistas em trânsito e residentes na cidade, evidencia-se aqui a circulação de obras e produtos culturais num ambiente que se quer cosmopolita, apesar do isolamento geográfico da Amazônia do oitocentos. Castelnuovo (2006, p. 204) ao tratar do trânsito de artistas no renascimento italiano menciona que a unificação estilística se deveu aos artistas itinerantes. De fato, um artista, ao se colocar em trânsito, coloca em movimento suas ideias, suas visões de mundo e sua poética.

A fotografia de Arturo Luciani, remete ao contexto da companhia de operetas de Rafaelle Tomba e, por ser realizada em estúdio local, além de ser um raro registro, evidencia o aparato técnico e estético presente na cidade e decorrente da circulação e fixação de artistas estrangeiros.

Considerações Finais

O panorama das trajetórias artísticas das cantoras aqui abordadas revela aspectos de uma vida profissional intensa no período que corresponde ao trânsito pelo Brasil. Artistas do teatro musical

precisavam ter muita disposição para as temporadas, nas quais poderiam desempenhar vários papéis e estar prontas para realizar tantos quanto fossem necessários. Artistas líricos durante sua formação deveriam estudar no mínimo vinte títulos, para se tornar competitivos naquele mercado musical. Era preciso resistência para as turnês, normalmente desgastantes, pois as apresentações poderiam ser sequenciais ou alternadas com um dia de descanso. O excesso do trabalho poderia contribuir para o declínio vocal precoce ou mesmo para o adoecimento.

As longas viagens intercontinentais ou pelo país eram enfrentadas com naturalidade por parte desses profissionais. Além disso, a vulnerabilidade às febres e doenças tropicais era mais um motivo da interrupção precoce de carreiras. Além do imaginado *glamour* dos palcos, havia um árduo trabalho por trás dos espetáculos do teatro musical. Esse trabalho movimentava econômica e culturalmente as cidades, proporcionando uma circulação de ideias, produtos criativos, tradições e aspectos da vida urbana como restaurantes, botequins, cafés, livrarias, dentre outros.

Ao observar a cronologia lírica de Adele Naghel e sua dupla atuação, conclui-se que a artista teve uma carreira bem-sucedida no âmbito do teatro musical, pois aparentemente não houve quem superasse suas iniciativas. Certamente a flexibilidade para colaborar com outros grupos lhe garantiu uma significativa rede de contatos, para reconstruir os projetos. Vale ressaltar que nas crônicas compiladas, a reputação da artista é das melhores, pois é referenciada de maneira respeitosa e elogiosa e seus esforços pelo empreendimento na cena lírica são reconhecidos.

Diferente do percurso de Adele Naghel, a passagem de Adele Marchesi Coniglio pelo Norte foi amparada pelo suporte familiar, que conferia maior segurança para uma mulher no ambiente do teatro musical no século XIX. Adele Marchesi talvez tenha sido uma das cantoras mais amadas do público amazonense naquele perío-

do, de acordo com a crítica. As duas cantoras contribuíram para a construção de um gosto pelo repertório operístico e, também, pelo gênero leve das companhias que circularam pela Amazônia. Para o público local a apreciação de óperas e operetas significava o contato com títulos tradicionais do modelo dramatúrgico do período, que os ligava a uma comunidade maior, adotando práticas e valores culturais emancipatórios e universais.

Ao concluir, surge uma questão: qual seria a razão do esquecimento dessas artistas? Seria preciso vencer duas barreiras de invisibilidade: a de ser uma mulher artista e a de atuar em trânsito, duas características que as impeliram para as margens da história.

Judith Tick (2001) afirma que a investigação acadêmica sobre as mulheres na música tem muitos desafios pela frente, pois ainda há muito o escrever e reescrever sobre o tema.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Ezio. **Sob um olhar urbano:** sociabilidade, cultura e teatro no Brasil Meridional, Vol.II. Banco de dados: Subsídios para o estudo da movimentação teatral no Rio Grande do Sul. 1998, 202 f (vol.2). Tese (Doutorado em História – Programa de Pós-Graduação em História). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1998.

FABRIS, Annateresa. A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade. **Revista de Artes Visuais** (UFRGS), Porto Alegre, v.5, n.8, p. 7-16, 1993.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. **Cenários da ópera na imprensa carioca:** cultura, processo civilizador e sociedade na Belle Époque (1889-1914). 2017, 698 f. Tese (Doutorado em História/Programa de Pós-Graduação em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PÁSCOA, Márcio. **Cronologia Lírica de Belém**. Belém: Associação de Amigos do Theatro da Paz, 2006.

PÁSCOA, Márcio. **Cronologia Lírica de Manaus.** Manaus: Valer/Go-

verno do Estado do Amazonas, 2000.

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer, 2009a. Série Ópera na Amazônia (1850-1910)

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009b. Série Ópera na Amazônia (1850-1910)

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

ROSSELLI, John. **Singers of Italian opera**: the history of a profession. New York: Cambridge University Press, 1995.

SESSIONS, Debbie. **1880s Fashion Dresses, Clothing, Costumes**.

Disponível em: https://vintagedancer.com/victorian/1880s-fashion/ Acesso em: 5 jul.2021.

SOLIE, Ruth A. Feminism. **Grove Music Online**, 2001. Oxford University Press. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041237. Acesso em: 8 jul. 2021.

TICK, Judith; ERICSON, Margaret; KOSKOFF, Ellen. Women in music. **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554. Acesso em: 2 jul. 2021.

Periódicos:

A Constituição, Belém, 9 de junho de 1884, ano XI, nº 131.

A Lanterna, Salvador, 8 de outubro de 1886, ano V, nº 108.

Amazonas, Manaus, 1897.

Commercio do Amazonas, Manaus, 1898.

Diário de Belém, 27 de dezembro de 1885, ano XVIII, nº. 293.

Diário de Belém, Belém, 12 de dezembro de 1885, ano XVIII, nº.281.

Diário de Belém, Belém, 14 de agosto de 1885, ano XVIII, nº.183.

Diário de Belém, Belém, 26 de julho de 1885, ano XVIII, nº 147.

Diário de Belém, Belém, 5 de agosto de 1885, ano XVIII, nº.175.

Diário de Belém, Belém, 8 de agosto de 1885, ano XVIII, nº 178.

Diário de Belém. Belém, 4 de agosto de 1885, ano XVIII, nº. 174.

Diário de Notícias, Belém, 11 de agosto de 1888, ano IX, nº 180.

Diário de Notícias, Belém, 12 de abril de 1888, ano IX, nº.93.
Diário de Notícias, Belém, 16 de abril de 1891, ano XII, nº 82.
Diário de Notícias, Belém, 24 de fevereiro de 1891, ano XII, nº 42.
Diário de Pernambuco, Recife, 11 de junho de 1887, ano LXIII, nº.132.
Diário de Pernambuco, Recife, 26 de julho de 1887, ano LXIII, nº.168.
Diário de Pernambuco, Recife, 31 de julho de 1887, ano LXIII, nº173.
Diário do Brazil, Rio de Janeiro, 9 e 10 de abril de 1883, ano III, nº43.
Jornal do Recife, Recife, 23 de dezembro de 1886, ano XXIX, nº 294.
Jornal do Recife*,* Recife, 28 de novembro de 1884, ano XXVII, nº 275.
Libertador, Fortaleza, 13 de agosto de 1886, ano VI, nº182.
Pacotilha, São Luiz, 1 de fevereiro de 1886, ano VI, nº27.
Pacotilha, São Luiz, 10 de julho de 1886, ano VI, nº165.
Pacotilha, São Luiz, 10 de novembro de 1883, ano III, nº304.
Pacotilha, São Luiz, 13 de julho de 1886, ano VI, nº167.
Pacotilha, São Luiz, 24 de fevereiro de 1886, ano VI, nº47.
Pacotilha, São Luiz, 28 de janeiro de 1889, ano IX, nº 24.

A dupla subalternidade de mulheres/imigrantes: uma leitura de *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy e *Amrik*, de Ana Miranda

Lorena de Carvalho Penalva
Liozina Kauana de Carvalho Penalva

Penso em meu cisne, no seu gesto delirante,
Tal qual os exilados, grotesco e sublime,
Roído de um desejo sem fim! e adiante (...)

Nos que perderam o que não se recupera
Jamais, jamais! nos que lambem suas feridas
E vão mamar na Dor como uma boa fera!
Nos órfãos magros tal qual flores ressequidas!

(BAUDELAIRE, [1857] 2006)

Para abrir a reflexão, um trecho do poema de Baudelaire, "O cisne", que pode ser lido como imagem ou metáfora do exílio. O cisne relembra o seu "beau lac natal" e clama por chuva, já que se encontra duplamente exilado – do seu lugar de origem, o lago, e de sua condição de nadar, que é a essência de sua existência. É a partir dessa imagem do cisne -"dos que perderam o que não se recupera"- que se deseja desenrolar as reminiscências de mulheres (i)migrantes, ou melhor, a imagem da (i)migração nos romances **A chave de Casa**, de Tatiana Salem Levy e **Amrik**, de Ana Miranda. Não se trata, portanto, de uma discussão pautada basicamente em viagens realizadas pelas protagonistas, mas todos os processos migratórios narrados a partir da margem: Amina – narradora de **Amrik**, e a narradora não nomeada, de **A Chave de Casa**. As duas autoras, Tatiana Salem e Ana Miranda, desenham a figura da mulher

e todos os percalços que envolvem as migrações, os processos de desintegração e de reconstrução de identidades na experiência do exílio e da errância.

Deve-se esclarecer, para dar início, as diferenças entre Amina e a protagonista de **A chave de casa**, a respeito dos trânsitos migratórios realizados por elas. Amina é uma imigrante, que saiu de uma aldeia no Líbano, juntamente com seu tio Naim, com destino à América do Norte. O tio era um exilado político que se viu obrigado a deixar sua terra natal na tentativa de viver livremente, longe das perseguições de caráter político e religioso. Amina foi obrigada a acompanhar o tio cego, pois, na visão do pai, a filha mulher não tinha tanta serventia e não faria falta na manutenção da família. O tio Naim, pelas regras da imigração americana, não foi aceito no país e acabou sendo mandado para o Brasil, diferentemente de Amina, que conseguiu entrar nos Estados Unidos para dançar em uma Feira de Negócios, mesmo que por um curto período de tempo. Depois, a pedido do tio Naim, Amina embarca para o Brasil. Já a protagonista de **A chave de Casa** não é uma imigrante, ela é neta de judeus sefarditas, ou seja, representa a terceira geração de imigrantes. Intitula-se essa protagonista como uma exilada "voluntária" que carrega o peso ancestral da mobilidade. Importante frisar que o romance retrata uma série de movimentos migratórios, tanto voluntários como involuntários, em que a viagem aparece como "uma dobra da memória, como uma volta ao fantasma do início, da fundação (FIGUEIREDO, 2020, p.176). São muitas histórias de deslocamentos e todas elas são válidas para pensar as questões identitárias e culturais que afloram no contato com a alteridade - a história do exílio dos pais da narradora em Portugal, na época da ditadura; a emigração do avô da Turquia para o Brasil; as próprias viagens da narradora que revelam uma grande volta ao passado próximo e longínquo, pois ela retorna a Portugal (em um passado remoto a sua família fora expulsa de Portugal, emigrando para

Turquia) e à Turquia (onde o avô morava antes de emigrar para o Brasil). Todas as gerações da família de Tatiana Salem são impelidas ao movimento: os avôs, os pais e a neta.

Esta discussão foi pensada a partir de três leituras, um artigo de Maria Zilda Ferreira Cury, intitulado "Imigração no feminino: **Amrik**, de Ana Miranda"; o livro **Pode o subalterno falar?**, de Gayatri Chakravorty Spivak e **Estrangeiros para nós mesmos**, de Julia Kristeva. Tem-se, a partir dessas leituras, a intenção de esclarecer algumas concepções teóricas, a saber: como compreende-se a figura do estrangeiro? Como configura-se o subalterno? Qual é a perspectiva da narrativa de imigração do ponto de vista feminino? Quais as visões da mulher imigrante no contexto maior da imigração em geral?

Gayatri C. Spivak (2012) constrói seu argumento em torno do subalterno por meio de um viés problematizado pela desconstrução derridiana, pela psicanálise kleiniana e pelo dialogismo bakhtiniano. O termo subalterno, conforme a autora, é costumeiramente apropriado de maneira errônea. O vocábulo não pode ser utilizado para tratar todo e qualquer marginalizado, mas a partir do significado que Gramsci lhe atribui ao se referir ao proletariado, ou seja, aquele em que a marginalidade o impede de articular agenciamento: "as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (SPIVAK, 2012, p.17).

Com essa definição, Spivak sugere o pensamento da desconstrução para dar conta da complexidade da realidade do sujeito subalterno, tendo como enfoque em seu trato teórico o recorte de gênero. Sobre a subalternidade feminina, a que nos desperta interesse neste momento, a autora sustenta o argumento de que a mulher subalterna se encontra em uma posição ainda mais periférica devido a problemas referentes às questões de gênero. "Se, no contexto da

produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade" (SPIVAK, 2012, p.17).

Spivak (2012) invoca, dessa forma, uma reflexão em torno das mais diversas formas de obliteração do sujeito subalterno, sugerindo a necessidade de problematizar esses corpos sexualizados, que, segundo a autora, são sistematicamente silenciados. Diante disso, "pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno?" (SPIVAK, 2012, p.110). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas agir contra a subalternidade, criando espaços para que ele possa se articular e ser, consequentemente, ouvido – esse seria o papel do intelectual. E é desse modo que essa autora coloca a necessidade de uma leitura ética da história como uma urgência, em que os intelectuais possam praticar o exercício da desconstrução da subalternidade.

> Ao buscar aprender a falar ao (em vez de ouvir ou falar em nome do) sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna, o intelectual pós-colonial *sistematicamente* "desaprende" o privilégio feminino. Essa desaprendizagem sistemática envolve aprender a criticar o discurso pós-colonial com as melhores ferramentas que ele pode proporcionar e não apenas substituindo a figura perdida do (a) colonizado (a). Assim, questionar a inquestionável mudez da mulher subalterna mesmo no projeto anti-imperialista dos estudos subalternos não é, como sugere Jonathan Culler, "produzir a diferença ao diferir" ou "invocar (...) uma identidade sexual definida como essencial e privilegiar experiências associadas a essa identidade" (SPIVAK, 2012, p.114).

É nesse sentido que se observa a importância da produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de fala, no intuito de disseminar outras visões nos esquemas representacionais ocidentais construídos a partir de um único sujeito – homem, branco, escolarizado e de

classe média alta. Nessa perspectiva, os romances de Ana Miranda e Tatiana Salem elaboram personagens femininas descentradas e deslocadas que questionam o lugar conferido à subalternidade. Ambas lançam mão da representação de personagens, cujas trajetórias nos fazem pensar na condição da mulher do Terceiro Mundo, especificamente, bem como reflexões acerca dos papéis tradicionais de gênero. Interessa, por conseguinte, notar a forma que essas autoras "encenam uma imigração no feminino" (CURY, 2016, p.141).

Tanto Ana Miranda quanto Tatiana Salem se apropriam de um discurso ativo para criticarem a autoridade paterna da tradição canônica. Fazem isso a partir de uma linguagem transgressora, da escolha das narradoras, nas imagens produzidas sobre a mulher imigrante em terras estranhas, também pelos discursos que procuram desnaturalizar estereótipos em torno do corpo ou da figura feminina. Neste cenário, a relação entre escrita feminina e narrativa híbrida (autoficção/ficção/historiografia) não é ocasional, decorre de um processo de questionamento do lugar historicamente atribuído à expressão feminina: o da linguagem privada, pensada nos limites da moral burguesa – de estarem reservadas ao âmbito do lar. Assim, há uma ética na elaboração de escritas públicas que colocam em xeque visões tradicionais dos gêneros discursivos, explorando as possibilidades de sentido entre o documental e o literário ou ao processo íntimo e pessoal de reconstrução de uma subjetividade fragmentada pelas impossibilidades e perdas do eu narrativo.

Por ora, pretende-se discutir a mulher (i)migrante, pensar a narrativa de (i)migração elaborada e vivenciada por mulheres, "que fala de si mesma falando deste outro, estranhado/estrangeiro/feminino, espaço propício para a enunciação desta falta como própria ao feminino" (CURY, 2016, p.144). As duas autoras dão voz a duas mulheres que narram experiências migratórias a partir de violências distintas e maneiras que ora se assemelham, ora se diferenciam. Almeja-se compreender, portanto, como estas migrantes

reinterpretam e reinventam diferencialmente as suas experiências de vida, no contexto de mudanças dramáticas e do confronto com valores culturais diversos. Reflete-se a construção das narrativas de Tatiana Salem e de Ana Miranda, pensando nas imagens que elas produzem da mulher marcada pela dupla subalternidade: a de ser entrecortada por duas culturas, dois mundos – a realidade migrante – e também a de ser mulher, de ser desejo e sedução no mundo masculino, trazendo a marca da estrangeiridade, mas, também, da resistência por ocupar o espaço da marginalidade. Assim, busca-se estudar a condição da mulher (i)migrante, estrangeira, hóspede, no contexto maior da imigração em geral.

Em Ana Miranda, há uma discussão a respeito de gênero de uma forma mais pujante, tanto que a epígrafe do romance já nos leva a pensar a respeito disso, "ser livre é, frequentemente, ser só". Amina, protagonista e narradora, coloca em xeque o casamento e a maternidade, ou melhor, exotismos em torno da mulher oriental. Há uma quebra de expectativa com relação à história de Amina: ela fora doada pelo pai ao tio Naim, cego, para ser sua serva, no entanto, ela será incentivada a ler, aprender outras línguas, desse modo, quebrando com paradigmas de todo um sistema patriarcal, em que a mulher era apenas objeto de troca. Em Tatiana Salem Levy, por sua vez, as reflexões em torno da condição da mulher aparecem – mesmo que de uma forma mais velada - quando a autora incorpora interferências relacionadas ao processo íntimo e pessoal de um eu feminino que busca reconstruir sua subjetividade estilhaçada a partir de viagens que reinventam a história de uma tradição. Levy, através de uma autoficção transgressora, apresenta problemas, contradições da mulher brasileira/judia/turca/portuguesa, ultrapassando as barreiras espaciais e culturais por meio de suas viagens, propondo reflexões sobre a autonomia e a liberdade da mulher. Por meio de uma viagem, sobretudo, interna, a autora sugere o pensar na morte, na herança, na angústia, na depressão,

na dor, no corpo dilacerado, questionando a si mesma e a todo um sistema cultural no qual está inserida.

Parte-se, agora, para pensar o exílio, ou melhor, na condição de ser-estar estrangeiro na literatura. Não é apenas a situação de estar fora de seu país, mas a sensação de ser estrangeiro em qualquer lugar. Tatiana Salem conta histórias de deslocamento (viagens, exílios) a partir de várias perspectivas e tons de fala. Apresenta a viagem do avô, que veio da Turquia para o Brasil na tentativa de vida nova depois de um envolvimento amoroso proibido, e, ainda, fugindo da possibilidade de servir ao Exército. As descrições desse processo de mudança, inicialmente, aparecem de modo um tanto melancólico, uma viagem cheia de percalços, porque, na verdade, o avô não estava muito motivado a começar uma nova vida tão distante de suas raízes.

> Vinha de terceira classe, a cama apertada, colada a tantas outras em dois andares. Os passageiros eram, em sua maioria, homens sozinhos ou famílias inteiras. Quase não havia mulheres desacompanhadas. O cheiro era azedo desde o princípio da viagem, e ele pensou que seria difícil conviver com o fedor, os desconhecidos, a gritaria das crianças, os bêbados e ao mesmo tempo carregar tanta dor no corpo. Na verdade, não estava motivado para começar uma vida nova tão distante de suas raízes (LEVY, 2010, p.35).

No trecho acima, a narração do ponto de vista feminino da longa viagem ao Brasil, marcada pela dor e pelo sofrimento de quem viaja em uma terceira classe. Nesse caso, a problematização do sujeito imigrante frente ao desconhecido, a um novo país, a uma nova língua, a uma nova cultura – "não estava motivado para começar uma vida nova tão distante de suas raízes". Atenta-se de maneira especial à descrição dos viajantes: "em sua maioria homens sozinhos ou famílias inteiras. A partir desse excerto delineia-se o perfil dos imigrantes, grande parte homens que se aventuravam

para conseguir vida melhor em um país diferente. De acordo com Catherine Quiminal (2009, p.140), a figura dominante do emigrado é, então, a de um "homem jovem, solteiro, encarnando uma mão de obra barata, pouco qualificada, móvel, simples força de trabalho". Isso não quer dizer que não existiam mulheres imigrantes, mas, conforme Quiminal (2009), o relativo desenvolvimento de pesquisas sobre mulheres migrantes só ocorreu no final dos anos 70 e início dos anos 80, porque tinha-se a imagem da mulher imigrada reclusa, "que tem por função assegurar as tarefas domésticas e transmitir uma tradição julgada arcaica", o que acaba por ocultar a presença de mulheres no mundo do trabalho, além da presença das que chegaram a sós. Embora atualmente as representações do imigrante tenham se alterado, ainda continuam fortemente masculinas, mesmo que as mulheres representem 45% da população estrangeira. Ainda sobre a citação à qual se faz referência, identifica-se a tradição cultural de submissão e inferioridade feminina - "quase não havia mulheres desacompanhadas". Desse modo, Tatiana Salem já abre espaço para reescrever e interferir em uma época marcada por tradições conservadoras em torno da figura da mulher.

Jefrey Lesser (2001), para descrever a condição do imigrante em um novo país, utiliza-se de um termo de Matthew Frye Jackson, denominado "tristeza especial". Talvez, seja esse sentimento que Levy descreve nessas poucas linhas, um passado traumático e um presente solitário perpassado de melancolia. Apesar desse tom amargurado, aos poucos, as descrições vão tomando outra feição, vão surgindo possibilidades de vida no país estranho, mesmo com digressões sobre acontecimentos vividos no país de origem. Experiencia-se a chegada do irmão mais novo ao Brasil que traz a esperança de dias melhores, sem tanta dor. O irmão simbolicamente seria a proximidade com suas origens, seu passado. "Vou ao Brasil, vou me juntar a você, é chegada a minha hora". A alegria lhe subiu ao peito, encheu seu corpo de um frescor leve" (LEVY, 2007, p.88).

> Estava sonolento num banco da praça, quase dormindo, quando ouviu o apito que esperava: era ele, era seu irmão que chegava. Levantou-se e foi correndo até a beira do píer, queria vê-lo logo, acenar ao irmão para assegurá-lo de sua presença (...) Abraçaram-se durante longo tempo, beijaram os rostos melados, o suor escorrendo pelo corpo todo. Riam, choravam. (LEVY, 2007, p.89).

Gradativamente, a narrativa vai delineando-se de forma mais otimista, quando narra, por exemplo, o encontro do avô com Hilda no baile, que, mesmo depois de ter jurado nunca mais amar outra mulher, apaixona-se por ela e constrói uma família. "E assim foi: ele e Hilda formaram um casal como muitos outros. Os negócios dele começaram a crescer, os lucros ficaram cada vez mais satisfatórios, ele então resolveu aumentar a loja" (LEVY, 2007, p.10). É como se houvesse uma tentativa de se desvencilhar do passado – "imigração, Turquia, guerra e dificuldade eram palavras banidas do vocabulário da casa" (LEVY, 2007, p.111). O que parece é que as dores de tudo que envolve a imigração foram silenciadas para que a paz pudesse estar entre eles. "O importante era que agora estavam bem, com saúde, trabalho e harmonia. O resto era passado, e o passado deve ser silenciado, adormecido entre os fios da memória" (LEVY, 2007, p.111).

Acredita-se que o estrangeiro apresenta uma nova ideia de felicidade, "entre fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória" (KRISTEVA, 1994, p.12). Como se o próprio desenraizamento trouxesse felicidade (por ter chegado na terra prometida), mas uma "felicidade cabisbaixa", pois ele sempre terá na lembrança o território de outrora, mesmo estando inserido economicamente na nova sociedade que o recebe. A dor do processo é sempre existente, ela é apenas silenciada como forma de procurar caminhos ou de dar uma trégua a si mesmo. Precisa-se esquecer o passado para viver o presente. Como a narradora, mesmo que em um outro contexto, revela: "quando o silêncio cresce sem freios, quando ele

é assim muito grande, torna-se ainda mais perigoso" (LEVY, 2007, p.186). Acredita-se que existe silêncio, porque existe trauma, e o que é trauma a linguagem não alcança.

Voltando ao ponto inicial dessa discussão, a migrância da protagonista é a história central do livro, uma viagem voluntária em busca de sua herança cultural e de superação de traumas vivenciados ao longo da vida. A viagem promove um processo intersubjetivo de encontros e desencontros com "eus" e os "outros" (nós) que habitam o sujeito feminino.

> Nunca tinha viajado assim antes, com um objetivo a ser cumprido, mas depois de ouvir meu avô e pensar com meus botões acabei decidindo encarar o desafio. Mal ou bem, era uma possibilidade de encontrar algum sentido para as minhas dores e tentar me desfazer delas. Queria voltar a andar, encontrar o meu caminho. E me parecia lógico que se refizesse, no sentido inverso, o trajeto dos meus antepassados ficaria livre para encontrar o meu (LEVY, 2010, p.27).

Nesta tentativa de "comandar seus fantasmas interiores", ela vai à Turquia. Neste percurso de volta às origens, ela passa por situações curiosas, como a de um banho turco. O constrangimento ou a sensação de estranhamento é descrito desde a entrada, quando nenhuma das mulheres falava inglês, já que não era comum receber estrangeiras. Ali, então, ela era a estrangeira – "vínhamos de dois mundos distintos, e a nossa falta de jeito – de uma com a outra – nos lembrava a cada instante que eu era a estrangeira" (LEVY, 2010, p.94). Fora lá para participar de uma limpeza que iria, curiosamente, tirar o que estava morto. O choque começou pelo estranhamento ao ambiente, que não era nada do que ela tinha imaginado, um ambiente, segundo as descrições, bastante sujo e quente. Pensou até em ir embora, mas "se eu quisesse de fato experimentar o mundo delas, teria de deixar o meu na porta" (LEVY, 2010, p.94). Os detalhes da descrição mostram o quanto os olhares das mulheres que estavam

em volta denunciavam a sua condição de intrusa. No final do banho, a moça Sihem fez questão de mostrar a quantidade de pele morta no chão, como se dissesse a ela o quão suja ela estava. Neste momento, um choque de culturas: afinal, quem estava suja? As mulheres que estavam em um ambiente cheio de cabelos ou ela "que tinha mais espaguetes que as outras"? (LEVY, 2010, p.97).

Logo depois da esfoliação, veio a massagem, em que Sihem percebe a tensão da narradora. "Você carrega o mundo nas costas? (...) não é o mundo: carrego meu passado" (LEVY, 2010, p.98). Depois que a narradora contou que o avô tinha emigrado de Esmirna, "foi como se, naquele momento, nos tornássemos iguais pela primeira vez". Ela não era tão estranha/intrusa assim. Apesar de não falar turco, ela tinha os traços turcos e isso as tornou mais próximas e quebrou o mal-estar que havia se estabelecido entre elas. "Ela intensificou ainda mais a massagem, feito para fazer a sua parte na tentativa de me desvencilhar do passado" (2010, p.99).

Essa descrição do banho faz pensar na indagação de Julia Kristeva (1994, p.11): "existem estrangeiros felizes?". Segundo ela, o rosto do estrangeiro queima a felicidade, porque todas as características do estrangeiro – rosto, lábios, olhos – destacam e lembram que ali existe um "outro", um alguém. Esses traços nos atraem e, ao mesmo tempo, nos repelem. É isso que, literariamente, descreve Tatiana Salem, pois naquele banho a personagem não teve possibilidades de ocultar a sua estrangeiridade, e as observadoras, por sua vez, naquele ritual, tiveram que celebrar a hospitalidade (aqui entendida como uma impossibilidade, conforme profere Jacques Derrida). Em seu livro, intitulado **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**, Derrida afirma:

> O estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade (...) ele deve pedir a hospitalidade numa língua que, por definição, não é a

> sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc. Estes lhe impõem a tradução em sua própria língua, e esta é a primeira violência (DERRIDA, 2003, p.15)

Derrida (2003) reflete sobre a hospitalidade abrindo um leque de discussões que envolvem os paradoxos que o termo e sua prática abrangem. Como se vê na citação acima, hospedar o outro implica, em si mesmo, uma relação de poder imposta pelo "dono da casa". Aquele que necessita da hospedagem – o estrangeiro, o outro, o não-familiar – submete-se a um campo de poder. Nesse sentido, o estrangeiro precisa ser provido de um nome, já que não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo, pois seria tratado não como estrangeiro, mas como bárbaro.

> Tudo se passa como se a hospitalidade definisse essa própria impossibilidade, como se não se pudesse senão transgredi-la, como se a lei da hospitalidade absoluta, incondicional, hiperbólica, como se o imperativo categórico da hospitalidade exigisse transgredir todas as leis da hospitalidade, a saber, as condições, as normas, os direitos e os deveres que se impõem aos hospedeiros e hospedeiras, aos homens e às mulheres que oferecem e àqueles e àquelas que recebem a acolhida. Reciprocamente, tudo se passa como se as leis da hospitalidade constituíssem, marcando seus limites, poderes, direitos e deveres a desafiar e transgredir a lei da hospitalidade, aquela que exigiria oferecer ao chegador uma acolhida sem condições (DERRIDA, 2003, p.69).

No banho turco descrito acima, por exemplo, a protagonista só é aceita/acolhida em sua diferença quando se apresenta, quando conta sua história e seu vínculo com a Turquia – e ali ela é, claramente, a intrusa, a estrangeira. No entanto, essa acolhida de sua "estrangeiridade" quebra com o pacto da hospitalidade, quando as moças que promoviam o ritual, paradoxalmente, tentam tornar a estrangeira (no caso, a narradora) como "igual a si". Portanto, há uma impossibilidade de estabelecer uma interação com esta alteridade

radical, pois a "hospitalidade absoluta" desde a sua definição é uma impossibilidade, pois não há acolhida ao estrangeiro sem a explicitação/violência da diferença. "Não há hospitalidade sem finitude, a soberania só pode ser exercida filtrando-se, escolhendo-se, portanto, excluindo e praticando-se violência" (DERRIDA, 2003, p.49).

Ana Miranda, por sua vez, elabora uma personagem feminina transgressora que lança uma crítica à condição subalterna da mulher na família patriarcal oriental, ou, pensando em um contexto mais abrangente, à sociedade brasileira do final do século XIX. Logo na primeira página do romance, tio Naim lança uma pergunta a Amina que servirá de mote às reflexões e rememorações do desenrolar da narrativa: "Amina, aceita casar com o senhor Abraão?" (MIRANDA, 1997, p.11). Diante da dúvida, a protagonista mergulha em lembranças que vão desde a infância em uma aldeia no Líbano até a fase adulta nos Estados Unidos e, posteriormente, em São Paulo. Essas memórias suscitam críticas à cultura libanesa e, ao mesmo tempo, vão desvelando as dificuldades dos imigrantes no Brasil e nos EUA, com especial destaque, à situação da mulher imigrante que é diariamente vista como sujeito dependente do homem.

Na tentativa de narrar de forma imprecisa e não transparente, Amina diz: "na minha casa não havia espelho, eu só via meu rosto numa bandeja velha de prata esfumaçada, nem sei que rosto era" (MIRANDA, 1997, p.13). Metaforicamente, anuncia a sua condição de "estrangeira para si mesmo" ou como uma mulher em fuga, que não se deixa apreender em sua totalidade. Para dar conta dessa condição deslizante da personagem, Miranda constitui o romance a partir de uma linguagem fluida, sem marcações formais, sem preocupação com a pontuação, com uma mistura de várias línguas e rica em descrições e onomatopeias.

De acordo com Lúcia Castello Branco, no livro *O que é escrita feminina*, um dos pontos mais relevantes da crítica feminista, apesar de divergências quanto à temática, é com relação à linguagem: é pre-

ciso desconstruir a linguagem vigente, representante da dominação patriarcal da escrita, para que as mulheres possam construir um discurso centrado nas suas experiências. É preciso haver um trabalho de desconstrução da linguagem falocêntrica, criada por e para os homens – ponto fulcral para a crítica feminista de tendência francesa. Ainda conforme Castello Branco (1991, p.22-23), essa crítica propõe priorizar "mais a voz, o som, que o sentido; mais o como se diz que o que se diz, mais a coisa que o signo", pois é "aí que o feminino e a mulher se interseccionam, uma vez que, na mulher – e na escrita feminina – o corpo ocupa lugar privilegiado". Talvez, por isso, Ana Miranda, em *Amrik*, se aposse de uma linguagem que se aproxima bastante da fala, repleta de saberes e ditados populares, com muitos sabores e cores descritas minuciosamente, além de todo um trabalho corporal que instiga a pensar na violência instituída contra a mulher que dança e vive fora do ambiente da casa. Em Tatiana Salem, a questão do corpo também é sugestiva, tem-se uma mulher que tem no corpo marcas de uma herança que a impede/impulsiona a viajar, além de uma relação conflituosa com um namorado que expõe e violenta o seu corpo diariamente.

Na narrativa de Ana Miranda, observa-se que os homens são "destituídos" de "voz", dando oportunidade ao discurso do Outro, da mulher, refutar verdades históricas. Por esse ângulo, a voz de sua avó ganha destaque, apresentando-a como a guardiã dos saberes tradicionais. Curiosamente, uma outra voz de suma importância na narrativa é a do tio Naim, um homem intelectual que incentiva Amina a ler, a escrever e a estudar línguas, filosofia, música, mesmo que em vão, pois ela "tinha sido forjada na dança e na cozinha" (MIRANDA, 1997, p.27). No entanto, de forma irônica, o tio é cego e é Amina que o guia, "tio Naim precisava dos meus olhos como seus". Mesmo ele sendo uma figura que detém saber, ela não fica em uma condição de passividade frente a ele – "tio Naim tão sabido ficava perdido num lugar modesto no mundo dos homens, um príncipe no exílio ou um

rei que teve os olhos arrancados" (MIRANDA, 1997, p.27).

Com um tom bastante poético, a narradora vai lançando retratos da vida dos imigrantes que chegaram ao Brasil a partir de 1870. Um misto de pesquisa histórica e poesia, que confere bastante originalidade e força à obra. A protagonista descreve as cenas de quando "sai da ilhazinha para a ilha maior" (MIRANDA, 1997, p.35), do Líbano para os Estados Unidos. Tio Naim, que era a sua companhia, fora mandado para o Brasil, e ela "com o coração vazio e os olhos cheios" (MIRANDA, 1997, p.35) ficara sozinha nos EUA, dançando em uma feira de negócios, "na frente de pinturas de paisagens árabes falsificadas nas paredes e muitos espelhos" (MIRANDA, 1997, p.35). Chega com a ilusão do imigrante de conseguir facilmente ascensão social:

> Eu pensava que ia ficar rica verdadeiramente rich era a terra das liberdades das oportunidades ia me vestir como a rainha de Sabá ia me cobrir de jóias perfumes chapéus com plumas sapatos de veludo ia ser uma princesa usar vestidos esvoaçantes de musselina branca como as mulheres que eu ia nas carruagens (MIRANDA, 1997, p.36).

No entanto, logo se vê diante de uma outra realidade, descrita de forma hostil e dolorida. A vida dos imigrantes pobres está bem longe de se igualar ao do sonho imaginado. O que Ana Miranda escancara com as experiências de Amina é a situação do imigrante nas grandes cidades, tendo que lutar contra um sistema capitalista, que impõe condições injustas e degradantes de trabalho. Amina, em sua narrativa de imigração, apresenta o espaço urbano como lugar da marginalidade, ou melhor, um ambiente de mal-estar constante para quem chega e deseja construir um novo estilo de vida.

Para Amina, os lugares do imigrante "são os abandonados por Deus" (MIRANDA, 1997, p.37). Com essas reflexões, Amina revela as perturbações da imigrante no Brasil e nos Estados Unidos a partir

de uma dupla fragmentação – a de estrangeira e a de ser mulher. "Andava entre os mascates no domingo, olhava suas quinquilharias com vergonha de ser mulher apaixonada, com vergonha de ser imigrante, com vergonha de ser libanesa com eles" (MIRANDA, 1997, p.110). Confessa ainda: "A visão de uma mulher sozinha entre os velhos que tratavam de negócios atraiu os olhares" (MIRANDA, 1997, p.111). Como se vê, por intermédio da personagem desvela-se a discriminação ao estrangeiro, sobretudo à estrangeira:

> O dono do café tinha sempre um sorriso leve nos lábios, eu tomava com ele chá, falávamos das nossas aldeias, de nossas famílias, do dia em que chegamos na América, de nossos sonhos, ele era gentil mas tinha medo de mim, um brilho no olhar turvado por um escuro, ele usava chapéu e ele me dava atenção (...) mas ele sempre suspeitou de mim, não dizia nada mas o modo como nos conhecemos foi para ele um desgosto, ele pensava assim, Se ela dançou para um estranho na rua pode dançar para qualquer outro estranho na rua, que a mentira já é um indício da verdade (MIRANDA, 1997, p.43).

Essas memórias, organizadas e encenadas em diversos capítulos, estão intimamente ligadas ao corpo, à dor e à violência. Amina é uma personagem bastante interessante, nesse sentindo, pois não se configura como uma mulher "militante", que tem acesso formal à leitura e à escrita, mas, suas escolhas e modos de vida lhe atribuem caráter transgressor: "sem deixar de estar pensando na vida e no destino, na filosofia e nos mais magnos assuntos para uma pobre de mim, mulherzinha" (MIRANDA,1997, p.31). Amina aparece para desequilibrar ou desajustar essa lógica, utiliza-se da dança para romper tradições e marcar o seu lugar de independência e liberdade, mas sofre as consequências de tal escolha. A dança, símbolo da cultura oriental, interliga as três gerações de mulheres da família: a avó Farida, a mãe Maimuna e Amina – conferindo-lhes um modo de ser e enfrentar o mundo. O corpo assume, portanto,

o foco da questão.

> Dança é um desejo de solidão, uma contemplação do interior da selvageria do corpo, das nostalgias da memória, mágicos efeitos, celebração da calma do espírito clarividente, corpo, a simbólica encarnação da infinita luxúria a obediência à paixão e ao perverso temperamento feminino (MIRANDA, 1997, p.21).

Para Maria Zilda Ferreira Cury (2016, p.156), a dança, a música e a culinária, em Ana Miranda, aparecem como sinônimos de afirmação cultural e resistência política. No romance, a dança não é apenas associada à sedução, mas à liberdade do corpo e solidão, "marcas da condição contraditória da mulher e de sua afirmação como sujeito" (CURY, 2016, p.156). A atitude mais audaciosa de Amina foi quando dançou al nahal, a dança proibida da abelha em que "com gritos agudos para indicar que uma abelha entrou em sua roupa, a dançarina tira peça por peça toda a sua vestimenta" (MIRANDA, 1997, p.193). Essa dança foi realizada em uma festa de casamento em que o noivo, Abraão, abandona a noiva, enfeitiçado por sua dança, e é, por conta disso, "apedrejada" pelo comportamento transgressor. Amina deseja espaço e liberdade, e o casamento seria uma forma de podar desejos: "naquela casa sem um quarto só para mim". Casar-se seria referendar o patriarcalismo da aldeia e da comunidade. A ideia do quarto pode ser lida com uma reivindicação de autonomia e afirmação da sua condição de "dona" da própria história.

Já caminhando para o desfecho do capítulo, evoca-se uma reflexão proposta por Paul Zumthor (2005, p.185), no livro **Escritura e Nomadismo***:* "Para um imigrante, para o nômade involuntário, a questão existencial é provavelmente esta: quando se apagará a consciência de estar em outra parte? Em outra parte que não o lugar em que se nasceu; outra parte talvez para além de uma certa imagem de si mesmo acalentada, com ou sem razão". Essa é uma pergunta retórica à qual não se tem a pretensão de responder objetivamente,

mas propiciar e conduzir reflexões em torno do ser/estar estrangeiro. Ana Miranda e Tatiana Salem parecem reivindicar a heterogeneidade e a diferença como um princípio necessário e urgente para pensar o mundo de imigrantes, exilados, errantes. Os romances, portanto, tratam de um "eu mulher imigrante" que é também "nós mulheres imigrantes", que encenam possibilidades diversas de identidade, em lugar de uma concepção unilateral, homogênea e excludente do ser/estar mulher.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense,1999.

CURY, Maria Zilda Ferreira. A chave de casa, de Tatiana Salem Levy: exílio e corpo. *In*: **Mulheres em Letras**: diáspora, memória, resistência. Duarte, Constância Lima (orgs)...[*et al.*]. Viçosa, MG: As organizadoras, 2019.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigração no feminino: Amrik, de Ana Miranda. *In*: Neto, Godofredo de Oliveira; CHIARELLI, Stefania. **Falando com estranhos**: o estrangeiro e a literatura brasileira. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003a.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras.** Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LESSER, Jefrey. **A negociação da identidade nacional. Imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil**. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LEVY, Tatiana Salem**. A chave de casa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MIRANDA, Ana. **Amrik**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

QUIMINAL, Catherine. Migrações. *In*: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÈ, Hélène, SENOTIER, Danièle (orgs.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo:** entrevista e ensaios. Trad. Jerusa Pires, Sonia Queiroz. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

“O valor erótico do texto” de Maria Teresa Horta — “o ilimitar dum corpo que em palavras se move”

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Sei que me embalas
até onde estás
na penumbra da sala
atrás...
enquanto eu vou tecendo
bordando
a matiz
(a matriz)
o tecido da fala
(Maria Teresa Horta, 1986)

Ao receber o convite para participar do quarto volume de **Trânsitos e fronteiras literárias: gêneros**, da parte da minha primeira e querida orientanda de Mestrado, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Veronica Prudente, fiquei feliz e honrada, principalmente pelo fato de ter acompanhado a sua promissora e merecida trajetória acadêmica e intelectual. Agradeço, portanto, de coração a ela e às duas outras colegas, admiráveis professoras e organizadoras do livro — Gracielle Marques e Lívia Reis. É bastante gratificante ver três competentes Instituições de Ensino superior (UFRR, UNIR e UFF) de mãos dadas neste projeto! Para tanto, ocorreu-me reler a coletânea de contos **Azul Cobalto** (2014) de Maria Teresa Horta — uma das mais importantes escritoras portuguesas contemporâneas da segunda metade do século XX e das duas primeiras décadas do século XXI — agora publicada no Brasil. Assim, eu teria a oportunidade de escrever, mais uma vez, sobre a

sua ficção[1] que me fascina desde a publicação de **Novas cartas portuguesas** (1972). Resolvi, portanto, ressaltar a cartografia erótica e a viagem do sujeito por dentro de si mesmo, presente na narrativa intitulada "Transfert", capaz de assinalar a ruptura com determinadas posturas canônicas ou cristalizadas, referentes não só ao gênero sexual, como também ao literário. A opção sexual da personagem feminina e a manifestação do seu desejo assinalam a ruptura com uma fronteira social e coercitivamente demarcada e a sua construção identitária, que se espraia durante a sua fala, revela que o "eu" é o outro. E o texto selecionado pressupõe, a partir do seu próprio título e da organização interna textual, "movimentos", deslocamentos e deslizamentos de sentido, ao apresentar semelhanças, em sua composição com **Ambas as mãos sobre o corpo** (1970). A respeito deste primeiro romance, de autoria de Maria Teresa Horta, Eduardo Prado Coelho nos alerta de que há a presença de

> uma longa fala dirigida a um interlocutor que, sem nunca a deter, a todo o tempo a polariza: interlocutor latente que, pela sua presença emudecida, transforma a narração em diálogo, o livro em discurso orientado, redescoberta, encontro, reconhecimento, afirmação comum (COELHO, 2019, p. 111).

Caracterizada, desde o início da sua trajetória literária, por uma postura passível de refletir a "partilha do sensível", na acepção de Jacques Rancière, ao unir política e estética, a produção poética e ficcional da autora escolhida privilegia uma temática que remete à paixão, à sexualidade e à transgressão feminina, às tensões constantes na relação entre mãe e filha, ao processo de desnudamento e, ao mesmo tempo, de opacidade de uma subjetividade que se encena em seu

1 Refiro-me ao texto FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. "'Durar é melhor que arder?' — a via crucis da paixão em Maria Teresa Horta e Clarice Lispector, publicado em O sentido primeiro das coisas. Ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta. In: FLORES, Conceição. (org.) Natal: Escribas, 2019. p.83-98.

próprio discurso, ao revelar a sua "mágoa narcísica", ou seja, "a dor de uma ferida que ainda não deixou de sangrar" (FREUD *apud* KEHL, 2020, p.16). Maria Teresa Horta nos oferece "um texto de diálogos apagados ou contidos" implícitos a "uma extensa e interminável fala que por vezes emerge, rompe a superfície do silêncio e goteja levemente nas zonas em que a solidão é mais insuportável ou aguda: frases libertas, sufocadas, que logo se recolhem" (COELHO, 2019, p. 112).

Tal escrita singular, caracterizada, inclusive, tipograficamente, por espaços em branco e pelo entrelaçar de poemas e prosa de ficção, privilegia o "imaginário das ruínas", marcado por resíduos, fragmentos, deslocamentos, sobreposições e diferenciações, o que termina por dar origem à produção de "fantasmas"[2] e ao resgate de imagens-auráticas retidas na memória — ícones exalados pela cultura e pela tradição. No espaço da representação ficcional de "Transfert", surge o diálogo interartes que colabora, de maneira privilegiada, com "a elaboração da questão do Ser e com a expressão de Sentido do Mundo", como nos aponta Merleau-Ponty, ao considerar a arte como "deiscência do Ser" (HUCHET *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 7)[3]. A personagem feminina, ao revelar o seu

2 Eduardo Prado Coelho, ao comentar **Ambas as mãos sobre o corpo** (1970), romance de Maria Teresa Horta, explicita o termo da seguinte forma: "Situamo-nos aqui ao nível do fantasma, isto é, ao nível em que o sujeito se projecta, se forma e se define na própria encenação que o seu discurso produz. O sujeito não chega a realizar uma ação ou a contemplar um espetáculo ou a enunciar um discurso: ele está incluído na sua própria acção, no seu próprio espectáculo, no seu próprio discurso. O fantasma está na gênese primordial do sujeito que resulta da integração recíproca do seu corpo e de um discurso singular." (COELHO, 2019, p. 114).

3 No prefácio à edição brasileira de **O que vemos, o que nos olha**, de Georges Didi-Huberman, "Passos e caminhos de uma teoria da arte", Stéphane Huchet ao comentar que o filósofo e historiador da arte "herdou os liames ontológicos que a fenomenologia merleau-pontiana ou a psicanálise lacaniana sempre estabeleceram com a arte", cita a fonte originária da citação empregada: PONTY-MERLEAU. M., ed. bras., O Olho e o espírito.

fascínio diante de uma tela, existente no Museu do Louvre, deixa entrever uma ideia obsedante e revela uma estrutura fantasmática em elaboração. Dessa forma, observa-se que "o essencial se joga noutra cena, lugar do imaginário e da incidência do simbólico, e não na visibilidade do real imediato que o discurso refere" (COELHO, 2019, p. 115). Assim, a navegação pela memória sem margens possibilitará o encontro do "Outrora com o Agora" e o "jogo incessante entre o perto e o distante, ritmo a reger as alternâncias entre cheio e vazio, presença e perda", na acepção de Georges Didi-Huberman — filósofo e historiador da arte — em **O que vemos, o que nos olha**.

Em "Transfert", narrativa inserida na coletânea **Azul Cobalto**, o leitor depara-se, a princípio, com cinco poemas numerados a título de epígrafes que anunciam as partes em prosa que se seguem. Tal sedutora estratégia textual, baseada em "movimentos" ou trânsitos, reflete a descontínua e fragmentária vivência psíquica da realidade de uma personagem feminina, situada no presente do relato e imersa em um espaço confessional — o consultório de uma analista, considerada "pastora", "guardadora" das suas palavras e "mãe primordial" (HORTA, 2014, pp. 78 e 83). Desde o início, através de um processo de erotização da escrita, observa-se, para usarmos uma bela frase-interpretação de Eduardo Prado Coelho, o "ilimitar dum corpo que em palavras se move" (2019, p. 123). Chama-nos a atenção a proposta estética de Maria Teresa Horta: um corpo feminino, em sua dimensão erótica e poética, empreende um solilóquio ao "tecer e bordar a matiz (a matriz) do tecido da fala". Há, portanto, "uma 'situação de fala' dirigida a um interlocutor ausente que, sem nunca a deter, a todo o tempo a polariza: interlocutor latente que, pela sua presença emudecida, transforma a narração em um [pressuposto] diálogo" (COELHO, 2019, p. 111). Tais falas, elaboradas em nível fantasmático, levarão a analisanda ao reconhecimento de suas pulsões e sintomas

São Paulo: ed. Abril, 1984. p. 109 (Col. Os Pensadores). Op. cit. p. 7

ou à redescoberta de si mesma e dos seus desejos mais recônditos. O primeiro poema denominado "Transfert" — título que significa transferência, traslado, baldeação de uma estação à outra — deflagra o processo. Vejamos:

> Com a tua placenta
> quieta
>
> Ficas aí atrás
> apenas
> como quem escuta
>
> As flores a crescerem-te
> pelo avesso
> da fala
> (HORTA, 2014, p. 67).

E, mais adiante, ao navegar pela memória sem margens, o sujeito da enunciação discursiva verbaliza o espelhamento ou a transferência inerente ao processo psicanalítico, em que os limites entre o corpo de um e o corpo do outro se desfazem:[4] "e por vezes pergunto-*me,* pergunto-*te*: o que vou fazer agora com tudo isso que descubro?" (HORTA, 2014, p. 79, grifos nossos). Pressupõe-se que o que se silencia ou "o avesso da fala" deve ser captado pelo outro que não se manifesta verbalmente, mas que possibilitará o desvelamento do trauma ou da "ferida narcísica" inerente ao sujeito ensimesmado. Sem saber "aonde ancorar as suas agruras", a personagem manifesta-se: "Muitas vezes enovelo-me e julgo ser eu a minha própria escuta" (HORTA, 2014, p. 83). Entre os

4 "O 'estádio de espelho' para Lacan inaugura a matriz do ideal da estrutura do eu, cuja lei é o transitivismo: o eu é o outro ou, dito de outro modo: nas relações especulares, os limites entre o corpo de um e o corpo do outro se desfazem." (Ver Lacan, o grande freudiano de Marco A. Coutinho Jorge e Nádia P. Ferreira, 4ª.ed., Rio de Janeiro: Zahar ,2011, p. 41. (Coleção Psicanálise, Passo-a-passo, 56).

corpos que se interseccionam, ao nível da abstração, sem se tocarem, encontram-se o da analista, o da analisanda, o da sua mãe que, ao abandoná-la, ainda na infância, tornou-se fantasmático e desaparece/ reaparece em sua memória — possível causa da fratura identitária. Durante todo o relato, o leitor depara-se com a ressurgência de uma imagem que, na acepção de Walter Benjamin, incorporada por Georges Didi-Huberman em suas reflexões filosóficas, vem a ser definida como "aquilo no qual o *Pretérito* encontra o *Agora* num relâmpago para formar uma constelação" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 182, grifos nossos). Instauram-se, assim, através da fala, a experiência poético-visual da intermitência em que luzes e sombras se alternam, ao serem resgatadas histórias de corpos e de desejos, de almas e de dúvidas íntimas. Dessa forma, a personagem "começa a esticar o fio" da memória, "a descer por ele", "como um puzlle", "a mergulhar sessão após sessão, mais fundo, mais fundo, mais fundo... até onde nada se reconhece, mas onde pouco a pouco já se vislumbra, ressuma, se entreabre, se descortina," (HORTA, 2014, p. 68).

O processo de desvelamento e de desconcerto da queda por dentro de si mesma é inerente à busca de auto-conhecimento e ao desejo de reciprocidade do amor do outro. Vejamos uma citação longa, porém inevitável:

> Pandora[5], julgo adivinhar-me dona dessa caixa mal fechada:

5 "Pandora simboliza a origem dos males da humanidade: eles vêm através da mulher que, segundo o mito, foi modelada sob as ordens de Zeus como um castigo pela desobediência de Prometeu que tinha roubado o fogo dos céus para dar aos homens. O homem, que arrebatou o fogo dos deuses, suportará a queimadura pelo fogo do seu desejo. Pandora, a primeira mulher, simboliza o fogo dos desejos que causam a desgraça dos homens." (Dicionário de símbolos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. 3 ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990. p.680-681). Convém lembrar que a produção poética e ficcional de Maria Teresa Horta possui, de forma recorrente, ecos ou ressonâncias intertextuais e, entre elas, destaca-se a Antiguidade Clássica.

> espécie de caixa de música com o fito de esconder o que de transgressor te digo, colocada diante dos teus olhos, pois *exposta te espero, de carinho e mão que nunca chegam*. Calo o meu brilho e afirmo o teu, de lua acesa ou de luz cintilante e foz de rio, por onde estarei pronta a descer, a descer, indo até a nascente dos alicerces de tudo, lugar onde mulher quererá dizer na verdade o começo do mundo, perturbação e mãe, ela mesma continente do primeiro corpo,
>
> de primeiro silêncio e obscuridade, dos desejos ínfimos. Mais tarde descobrindo eu tanta perda e tanta fuga e dor daninha, e por isso me ponho a falar, deitada no divã, enquanto tu ouves as minhas *memórias dobadas, tecidas, crescidas com a raiz das lágrimas na correnteza dos ventos. E por isso digo, me repito e me mostro, descubro e cresço, debruço-me num abismo sem fundo nem matriz.*
>
> *Minha imagem em busca de si mesma.*
>
> (HORTA, 2014, pp. 83-84, grifos nossos)

"O esperar por um carinho e mão que nunca chegam" — imagem recorrente ao desamparo da analisanda — pertence, insistimos, ao "jogo incessante entre o perto e o distante, ritmo a reger as alternâncias entre cheio e vazio, presença e perda", como nos ensina Georges Didi-Huberman. Aprendemos com esse autor e leitor atento de Freud que toda imagem (assim como toda palavra) provém, em seu contexto de origem, do jogo acima referido, jogo que permite o aflorar da memória ou o seu contraponto necessário ao equilíbrio psíquico do sujeito — a desmemória ou o esquecimento de determinados momentos traumáticos vivenciados. Por isso a alusão não gratuita, no poema que se segue, aos "olhos brancos da memória", em que a cor, atribuída ao substantivo, referência, segundo Kandinsky, um "silêncio deslumbrante e abissal". Por isso, logo após o fragmento narrativo acima citado, o sentido inerente a ele desliza para o poema-epigráfico III:

Tens os *olhos brancos*
da memória

os olhos
brandos

Debruçados nos narcisos
das águas interiores
(HORTA, 2014, p. 85, grifos nossos).

Entre "os narcisos das águas interiores" — "flores" existentes no "avesso da fala" e que deveriam vir à tona, através de uma fala plena de elaborações de reminiscências ou recordações —, encontram-se, relatados por um narrador onisciente em terceira pessoa, determinados traumas que remontam à infância dessa menina "consciente da perda e dos desconcertos da queda" (HORTA, 2014, p. 82): as internações da "mãe abandonatória" (HORTA, 2014, p. 81), possuidora de um "olhar perdido a bordejar a lonjura" (HORTA, 2014, p. 81), em hospitais psiquiátricos; a sua saída definitiva de casa; a morte da avó de mãos dadas com ela. A essas "feridas narcísicas", assinaladas por "miseráveis dias de passagem sem textura nem história" (HORTA, 2014, p. 75), somar-se-ão outras vivenciadas na idade adulta e, entre elas, uma bastante singular: "a consciência da perda do prazer, da vulva, da vagina /.../ do clitóris" (HORTA, 2014, p. 87) desencadeará um "sonho" ou uma "história inventada" (HORTA, 2014, p. 86) a ser escrita ou contada à analista — a aquisição de uma "cintura e de falsas pernas de metal" (HORTA, 2014, p. 87) imunes ao prazer do toque com as mãos. A consciência da perda do prazer sexual propiciará a inserção do poema IV — viés metafórico do prazer concedido a si mesma e considerado, a princípio, transgressor e capaz de articular o questionamento do feminino que se afirma:

Que mulheres
são estas

que bordam como as rosas

Como se fossem
orgasmos

A ponto-pé-de-flor
do clitóris?
(HORTA, 2014, p. 89, grifos nossos).

Não nos esqueçamos de que o desafio ao papel social e sexual atribuído às mulheres sempre foi um tema caro à Maria Teresa Horta. Desde a publicação de **Minha Senhora de Mim** (1971) e das **Novas Cartas Portuguesas** (1972), a ficção da autora privilegia uma cartografia erótica, ao falar do corpo, da sexualidade feminina, do poder figurativo do sonho e do desejo em clave de libertação. E, como nos aponta Georges Didi-Huberman, a respeito do documentário **Comizi d'amore** (Comício do Amor), de Pasolini (1963), em **Sobrevivência dos vaga-lumes**, "as formas assumidas e marginais da sexualidade implicam ou supõem uma certa posição política que vem sempre acompanhada — como no amor — de uma certa dialética do desejo" (2011, p. 54).

Logo no primeiro fragmento narrativo, através da utilização de inúmeros recursos inerentes a uma linguagem cinematográfica, passíveis de criarem e condicionarem a expressividade da imagem (enquadramentos, diversos tipos de planos, ângulos de filmagem e movimentos de câmera), a cartografia do corpo se imprime. É interessante observar como a expressão das formas em movimento da personagem feminina e sua linguagem gestual plena de significação tornam-se capazes de expressar a sua interioridade, os movimentos que revelam os seus desejos mais recônditos, as paixões da alma:

> Dispo o casaco, deito-me. E o silêncio cai dependente de mim. Primeiro deixo as mãos sobre o ventre, para logo as subir ao longo dos braços até aos ombros, e mais acima ainda, passo-as pela

> cara, pelos olhos e lentamente começo a falar, a retirar, a puxar pelo avesso do corpo, da minha cabeça, pelo dentro do antes: antes da memória na busca da memória, a deixar a memória vir ao de cima, imagem a imagem, episódio a episódio, personagem a personagem, da minha história pessoal.
>
> Como um *puzlle*. (HORTA, 2014, p. 68, grifo nosso)

Em "Transfert", a reflexão sobre as formas espaciais e temporais do sentir torna-se análoga a um "puzlle" — enigma, adivinhação, quebra-cabeças a ser remontado a partir de resíduos ou fragmentos existentes nas dobras da memória. Observa-se, nesse "ilimitar dum corpo que em palavras se move", um movimento tátil e uma dimensão essencial do olhar, a "temporalidade de tempo passado e por vir, aproximando-se e afastando-se simultaneamente" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 168).

Ao buscar ressignificar momentos vividos, a personagem feminina, deitada em um "divã anônimo" (HORTA, 2014, p. 75), reconstitui os rastros de sua postura desejante e expectante diante do corpo da mãe.[6] Assim, no fragmento narrativo I, pressupõe-se que a analisanda fala de uma experiência própria como se fosse alheia: "A criança espreita pela frincha da porta a mulher deitada na cama" (HORTA, 2014, p. 70), antes de adentrar no quarto. E o leitor, transportado para o papel de espectador de um filme ou de uma peça de teatro, acompanha o percurso da menina em sua tentativa de aproximação — decifração do corpo adormecido e erótico da mãe refletido no espelho. Tal *mise-en-scéne* cria um suspense na narrativa, ao ocultar a intencionalidade do olhar infantil, o que faz com que o leitor, quase também "à beira de um abismo", aguarde um ato de desmedida, desmesura, *hybris* ou violência motivado pelo *páthos* vivenciado pela personagem enigmática. Adjetivos e verbos, presentes no re-

6 Em **Minha mãe meu amor** (1986), observa-se, inclusive, a primazia concedida à figura materna: a mãe representa a figura primordial (Eva), a pulsão primitiva e a tentação. Em "Transfert", a psicanalista será um objeto de transferência, assim como a estrangeira encontrada durante uma viagem

lato, devidamente destacados de uma estrutura linear e discursiva, em forma de orações absolutas, evidenciam a atitude da "criança [que] toma conta da 'Indefesa' mãe": "Ávida", "Estremece", "Leve", Absorta", "Mansa", "Furtiva", "Esquecida?", "A ouvir", "Acocorada" (HORTA, 2014, pp. 71,72,73). Assim, neste primeiro fragmento da narrativa, observa-se o corpo adormecido da mãe como um objeto inerte e indiferente que fatalmente tornará a sê-lo, ao abandonar a filha. Convém ressaltar que Didi-Huberman, ao "iluminar de forma surpreendente, o nosso modo de ver e apreciar as imagens" (MARTINS *In* DIDI-HUBERMAN, 2010, orelha), alerta-nos que "ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é perder." (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). Assim, a personagem feminina, ao rememorar o fato, "toma pouco a pouco da memória o seu poço" (HORTA, 2014, p. 78) e "recua" com a analista à sua "beira", "pronta a agarrá-la na queda", "apesar de jamais impedir a [sua] vertigem, onde tanto ódio se assemelha ao tanto amor, "o que faz com que a analisanda reconheça tais sentimentos como sendo "de faca e fio de lâmina, raramente linho". (HORTA, 2014, p. 78).

O processo de transferência psicanalítica, presente na temática de "Transfert, assinalada pela figuração da ausência e pela eternização do desejo, surge, também, como estratégia de organização textual, a partir de seus significados correlatos. O traslado ou transporte ou a baldeação de uma estação para outra mais uma vez se instaura e se concretiza, entrelaçando as principais epígrafes da obra **Azul Cobalto**: "Ao Luís com o excesso da paixão. A voar no excesso da paixão da escrita" e "Voar, é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar" (Hélène Cixous). Assim, o poema — epigráfico IV, que contém, verbalmente e gestualmente uma transgressão — as mulheres que bordam "a ponto-pé-de-flor do clitóris" — possibilitará o voo comparativo: a inserção de uma obra de arte contemplada, descrita e comentada, com extremo fascínio, no fragmento narrativo subsequente. Trata-se da tela

"Gabrielle d'Estrées e uma das suas irmãs"[7], sem autoria definida, pertencente ao acervo do Museu do Louvre e originário da Escola renascentista de Fontainebleau. A enigmática e aurática[8] representação pictórica, ao falar do corpo, do desejo, do interdito e da sexualidade feminina, pode ser considerada um desafio do papel social e sexual atribuído às mulheres.

Figura 1
Gabrielle d'Estrées e uma das suas irmãs

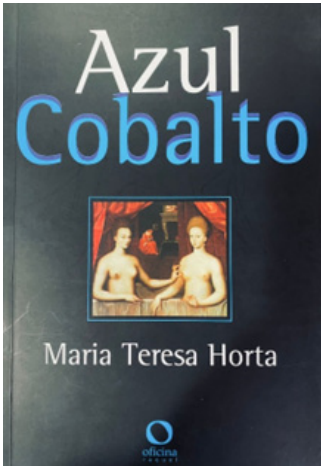

Figura 2
Capa idealizada por Bia Salgueiro

A tela (reproduzida na capa da edição de **Azul Cobalto**, publicada pela editora Oficina Raquel), retrata duas irmãs semi-desnudas em uma tina. Compõe o cenário uma cortina vermelha, o que remete a um palco teatral. As figuras femininas têm rostos,

7 Figura 1: "Gabrielle d'Estrées e uma das suas irmãs", Disponível em: http://agoralascou.blogspot.com/2011/02/gabrielle-destree-e-uma-de-suas-irmas.html. Acesso em: 17 out. 2021.

8 Estamos empregando o sentido de "aura", a partir das reflexões críticas de Walter Benjamin, em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", a saber: a "aura" é uma aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja." Além de ser fundamental a leitura do texto original, torna-se interessante ler o capítulo O problema da aura" da autoria de Flávio René Kothe, em Benjamin & Adorno: Confrontos. São Paulo: Ática, 1978, p.36-46. (Coleção Ensaios, 46).

seios redondos e pequenos bem semelhantes, e peles da mesma cor. Gabrielle (a loira), Condessa de Villars, amante de Henrique IV, rei da França, tem o seu bico do peito entre os dedos indicador e polegar de sua irmã. Pressupõe-se, segundo alguns estudiosos da obra, que tal ato significaria, simbolicamente, o anúncio da gravidez do filho ilegítimo. A sua mão, ao segurar um anel, exibiria um presente do rei. Ao fundo, vislumbra-se a figura de uma costureira, bordando ou fazendo o enxoval do bebê. A inquietação do ver e a invenção do jogo rítmico (próximo e distante) denotam a coexistência entre o jogo de palavras e o jogo de imagens instaurando um novo processo de transferência e de suspeição: "a sombra de um crime, que nos está a ser denunciado em antecipação." (HORTA, 2014, p. 92). Em "Transfert", surge, inclusive, um jogo intersubjetivo de identidades construídas espaciotemporalmente, em que o falar de outrem implica o falar de si mesma. Vejamos:

> Elas estão como se fosse à boca de cena. A da esquerda a tocar de leve o mamilo erecto da outra, num recado mudo que os séculos não descodificaram, não revelaram mas também não danificaram; gesto perturbador de quem tacteia ainda antes de prosseguir, de referir um desejo sem regresso. As duas quase iguais: rostos semelhantes, seios idênticos, púbis por mim imaginados e na realidade encobertos, mas até onde poderia apetecer subir a boca.
>
> Até nós mesmas.
>
> Resguardo de ti própria? (HORTA, 2014, p. 91).

Pensamos que tal quadro, reproduzido verbalmente na narrativa, e, uma vez interpretado, representa a própria alegoria da transferência e a metamemória: o estádio do espelho e o "avesso da fala". "O olhar intensifica-se, adquire uma dimensão erótica, fixa em imagens perversamente suspensas a presença do outro, imobiliza os gestos em cenas rituais. Dissociado da fala, o olhar é um instrumento agressivo ou um intensificador erótico" (COELHO, 2019, p. 119). O

olhar o outro significa olhar para si próprio; o desejo manifesto do outro significa o próprio desejo encoberto ou resguardado.

No fragmento IV de "Transfert," a personagem feminina, ao olhar para o quadro "Gabrielle d' Estrées e uma das suas irmãs", descreve e comenta, com detalhes precisos, a postura das duas mulheres retratadas, o que nos permite relacionar a reciprocidade do olhar, inscrita no fragmento textual, com a proposta da teoria da arte didi-hubermaniana. Vejamos: "Elas estão colocadas como se fosse à boca de cena. E *olham-nos a nós que as olhamos* do lado de fora", e, "E *fitam-nos a nós que as fitamos* do lado de cá" (HORTA, 2020, p. 90, grifos nossos). Embora consciente de que se trata de uma imagem pictórica, a personagem feminina, ao olhar, atentamente, para ela, recupera a sua "memória intacta" e manifesta o seu desejo: "as duas à flor da tela, silenciosas e hirtas" /. . ./ A *desejar-se tocar* aqueles corpos macios e ardentes até à tensão na sua chama inquieta, num clima malsão e inquinado, até a fusão com o desconhecido." (HORTA, 2020, p. 90-91, grifos nossos). Constata-se, assim, que a produção estética de Maria Teresa Horta rompe com a distância entre imagem retratada e vida "real". Parece-nos que todo o Fragmento IV de "Transfert" denota "o limiar de uma prática dialética que procura frisar os momentos nos quais uma voz cultural e histórica recalcada, suspensa, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento" (o quadro data do século XVI) será resgatada na contemporaneidade: o "Outrora", portanto, através de uma imagem dialética, encontrará o "Agora" do seu desvelamento (HUTCHET, 2020, p. 22).

Claro está que, em **O que vemos, o que nos olha**, segundo Stéphane Huchet, "encontra-se a integração de duas redes conceituais benjaminianas que, desde alguns anos, dinamizam a filosofia, a da *aura* e a da *imagem dialética*. Assim,

> A aura é um conceito (secularizado por Didi-Huberman) que procura dar conta da "dupla eficácia do volume: ser a distân-

> cia e invadir" enquanto "forma presente", forma cujo impacto sustenta-se de latências que ela exprime. *Entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro*. É preciso um vazio que seja o não-lugar de articulação dessas duas instâncias envolvidas na percepção e no encontro entre "olhante" e "olhado", *olhante e olhado que pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem quanto ao do antropos*. (HUCHET *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 21-22, grifos nossos).

Convém ressaltar que, em "Transfert", estamos diante de uma imagem fantasmática e ilusória, diante de uma fantasia inconsciente (a fantasia é a realização de uma pulsão), de um "fantasme — conceito que, segundo Roberto Vecchi, "na especialização psicanalítica, expressa um roteiro de um cenário imaginário onde o sujeito está presente e representa, pelo mascaramento de processos defensivos, a satisfação de um desejo incônscio". (2003, p. 189). Na nossa opinião, a obra de Maria Teresa Horta amplia o significado anterior de *fantasme*, deslizando para o que foi proposto por Didi-Huberman, a partir do momento em que o enunciado e a enunciação discursiva se materializam, inclusive, através de "um corpo que em palavras se move". A alusão e os comentários sobre o quadro "Gabrielle d'Estrées e uma de suas irmãs", feitos pela analisanda personagem feminina, espelham a teoria da arte na acepção de Didi-Huberman, uma vez que o filósofo francês e historiador da arte,

> rompe com o *principis individuationis* que regia uma certa crítica psicanalítica da arte encarregada de liberar o potencial pulsional e libidinal do sujeito. O *fantasme* não é a fantasia de um indivíduo subjetivo, mas aquela da obra enquanto *corpo*, da obra enquanto *corpo do fantasme* (HUTCHET *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 14, grifos nossos).

Esse caráter residuário do passado, que permanece como representação ("o resgate de rastos enquanto restos e signos") (VECCCHI, 2003, p. 195), concretiza-se, a princípio, também, nos versos que se seguem ("Como tornar a descobrir o paraíso perdido.

/Refúgio?") (HORTA, 2014, p. 94), e introduz o poema epigráfico do Fragmento V:

> Cheiravas de súbito
> a *plantas*...
>
> Vaginais
> (HORTA, 2014, p. 95, grifos nossos).

É interessante observar, na enunciação discursiva e "fantasmática", inerente à Maria Teresa Horta, a presença de uma natureza antropomorfizada, representada pela vegetação e pelas flores: ora a personagem feminina apropria-se delas, ao "inventar sangues femininos em frascos largos" ("Fazia grandes frascos de menstruação, esmagando na água pétalas de flores vermelhas, goivos, sardinheiras e rosas púrpura" HORTA, 2020, p. 77), ora tece metáforas e comparações passíveis de revelar a sua percepção de mundo e sentimentos, naturalmente, manifestos, como lemos em: há "*flores* a crescerem-te/ pelo avesso da fala" (HORTA, 2020, p. 67, grifo nosso), há "olhos debruçados / nos *narcisos* das águas interiores" (HORTA, 2020, p. 85, grifo nosso), há "mulheres que bordam /como as *rosas*/ a ponto *pé-de-flor* do clitóris (HORTA, 2020, p. 89, grifo nosso) e há "*plantas* vaginais" (HORTA, 2020, p. 95, grifo nosso). Parece-nos que tanto as flores quanto o quadro anônimo da Escola de Fontaineblau surgem como manifestação do silêncio que se deseja afastar ou da ruptura com a interdição imposta — tênues manifestações de alegria e epifania, signos de abertura para o mundo externo em meio à solidão e ao ensimesmamento, luminosas sublimações das sombras interiores.

E o processo de transferência e/ou de deslizamento de sentidos, à proporção que a narrativa se aproxima do fim, recuperará não só o desejo de tocar a mão da analista (ou será a do leitor? — interlocutor também resguardado em seu silêncio durante a fruição

do texto?) ("A tua mão. Poder apertar a tua mão enquanto falo.") (HORTA, 2014, p. 96), como também fará vir à tona a recordação de outras mãos: a mão da avó morta e a da mãe, "tomada — dada à [sua] durante o sono, perdida e nunca mais reencontrada até hoje" (HORTA, 2014, p. 96); a "mão do pedófilo, predador" que a personagem feminina prendeu na sua "sem a conseguir largar, no escuro do cinema", quando tinha cerca de dez anos (HORTA, 2014, p. 96), e, a mão que afaga a de uma outra mulher estrangeira, dentro de um carro, ao atravessarem a "paisagem nocturna de uma cidade desconhecida" (HORTA, 2014, p. 97). O "clandestino acto dos /. . ./ dedos, entrelaçamento e nó doendo na sua única presença uma", assume a dimensão de "centro do mundo" (HORTA, 2014, p. 97). Eis, portanto, a "inquietação", "tumulto" ou a sensação do "punhal do desassossego cravado no peito" (HORTA, 2014, p. 97) da personagem, ocasionados pela memória ou invenção daquilo que começa a contar: o ousado afago dos dedos ao longo da perna direita da companheira de viagem, "naquele momento mais real do que tudo o resto, a sentir na boca um entontecedor travo a *rosas damascenas*" (HORTA, 2014, p. 97, grifos nossos). Convém observar a presença de um novo processo de traslação de sentido, correlacionado às flores: as "rosas", símbolos efêmeros da perfeição e da plenitude do desejo transgressor, "voraz", "incoerente" e "inesperado" (HORTA, 2014, p. 98), serão identificadas pelo leitor-decifrador do texto como uma alusão às "plantas vaginais" presentes no poema. "Incertas do que poderia ter acontecido" (HORTA, 2014, p. 97), ambas (a personagem feminina e a companheira de Congresso vislumbrada no hall do hotel) acabam por fugir de si próprias e a não realizar o seu desejo incônscio. Daí, a presença residual na memória do relampejar do momento de prazer e excitação: "assim ficou, somente: a minha mão entre as tuas; guardada ou detida?" (HORTA, 2014, p. 99). As mãos, metonímia do próprio corpo erótico do sujeito, transmuta-se na metáfora de um momento de epifania, vivido em plenitude

de afeto, porém perdido, impreciso e indecifrável. E, mais de uma vez, deparamo-nos com a ótica de Didi-Huberman, relacionada à imagem sobrevivente, em que "O Outrora encontra o Agora do seu desvelamento" (HUCHET *In* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 22). A personagem feminina, que assume o relato em primeira pessoa, prestes a concluir o processo de auto-conhecimento, "encontra-se perdida, de um outro modo longínquo, para sempre irremediavelmente sozinha" (HORTA, 2014, p. 99).

Em "Transfert", portanto, o processo psicanalítico de transferência alia-se ao princípio fundador da teoria da arte: ambos revelam-se inerentes ao "valor erótico do texto" e referenciam o "ilimitar dum corpo que em palavras se move". Seduzido, ao olhar para ele, o leitor tenta decifrá-lo através de outras palavras que assume como suas.

Parece-nos que o último fragmento da narrativa aponta para a sua circularidade e para a permanência de um corpo movente e ávido de afeto e de escuta. Parece-nos que o texto, aí inscrito, poderia vir a ser utilizado como epígrafe geral de tudo o que acabamos de ler ou de interpretar, uma vez que o processo de transferência pressupõe e engloba a construção do corpo erótico da mãe, o da analista, o da companheira de viagem, o da analisanda, o do próprio texto em sua concretude semovente e o do próprio leitor-decifrador do texto que o seduz. Talvez seja pertinente resgatar as palavras de Fiamma Hasse Pais Brandão, presentes no início do poema "Barcas Novas": "Todo texto é epigráfico — lápide e versão, indistintamente", transferindo-as para a instigante narrativa de Maria Teresa Horta "Transfert". Vejamos:

> A partir de uma presença existente, mas silenciosa e invisível, pode construir-se um sujeito de paixão. Lentamente, progressivamente, primeiro vulto e em seguida *corpo*.
> Cintila. Cheira. Move-se.

> E fazemos com que responda ao nosso apelo. Que corresponda com desejo ao nosso desejo, e esse desejo crescerá, tornando-se liberdade ou cárcere,
> ora doce ora vulcão, ora dor.
> Deitado no divã o *corpo* treme em sobressalto:
> *transfert*.
> (HORTA, 2014, p. 100, grifos nossos).

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Trad. Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Revisão: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COELHO, Eduardo Prado. Ambas as mãos sobre o corpo: a gramática transformacional segundo Maria Teresa Horta. *In*: FLORES, Conceição. (org.). **O sentido primeiro das coisas***:* ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta. II Volume. Natal: Escribas, 2019. p. 109-124.

HORTA, Maria Teresa. Transfert. *In:* **Azul Cobalto**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014. p. 67-100.

HORTA, Maria Teresa. **Ambas as mãos sobre o corpo**. 3ª.ed. Portugal: Publicações Europa-América, Lda. [s.d].

JORGE, Marco Antônio Coutinho e FERREIRA, Nadiá Paula. **Lacan, o grande freudiano**. 4ª. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Coleção: Passo-a-passo, 36).

KHEL, Maria Rita. **Ressentimento**. 3ª.ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: Confrontos.** São Paulo: Editora Ática, 1978.

MARTINS, Alberto Alexandre. Orelha. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Trad. Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS).

VECCHI, Roberto. Das relíquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas

literárias da Guerra Colonial. *In*: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula. (org.) **Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Portugal: Campo das Letras Editores S.A., 2003. (Colecção: Campo da Literatura/Ensaio, 97). p. 187-202.

Maria Quitéria / soldado medeiros no século XXI:o romance, a biografia e a literatura infanto-juvenil

Helder Thiago Maia

Maria Quitéria de Jesus/Soldado Medeiros nasceu em 1792, no interior da Bahia, na vila de São José das Itapororocas, antigo distrito de Cachoeira, primogênita de Gonçalo Alves de Almeida e Quitéria Maria de Jesus, onde viveu aproximadamente até os doze anos. Após a morte da mãe e da primeira madrasta, e com o terceiro casamento do pai, a família se muda para a Serra da Agulha, onde viveu com outros oito irmãos. Em setembro de 1822, aos trinta anos, sob o nome de Soldado Medeiros, assentou praça como soldado, em Cachoeira, no regimento de artilharia, sendo logo depois transferido para a infantaria, no Batalhão Voluntários do Príncipe, mais conhecido como Batalhão dos Periquitos, onde lutou pela independência da Bahia e do Brasil (REIS JUNIOR, 1953, p. 17-45).

As guerras de independência da Bahia, que visavam expulsar a autoridade portuguesa do estado, onde era mantida uma grande frota militar, aconteceram entre fevereiro de 1822 e julho de 1823, no entanto, o Soldado Medeiros lutou entre setembro de 1822 e julho de 1823. Nesse curto período, não só foi reconhecido e ascendeu militarmente pela sua bravura, especialmente pela sua atuação nas batalhas da Pituba, de Itapuã e da foz do Rio Paraguaçu, como também teve descoberto o seu trânsito de gênero e se casou. Apesar da falta de informações sobre o seu primeiro companheiro, que provavelmente morreu em combate, uma portaria de 31 de março

de 1823 sugere que estave casada e/ou amigada com o furriel João José Luís (REIS JUNIOR, 1953, p. 48).

Ainda que não saibamos exatamente quando o trânsito de gênero é conhecido pelos seus companheiros e superiores, sabemos que uma portaria de 28 de março de 1823, do Conselho Interino do Governo, destina "ao cadete Maria Quitéria, dois saiotes de camelão ou de outro pano semelhante" (REIS JUNIOR, 1953, p. 47) para que feminizasse o seu uniforme com a incorporação de um saiote escocês, o que significa não só que viveu como homem e soldado por pelo menos seis meses, mas que também lhe foi autorizado a seguir como Soldado Medeiros, ainda que fosse entendido como uma mulher. Sendo feminizado o uniforme, a sua manutenção não indica necessariamente um trânsito de gênero, mas antes uma transgressão, uma vez que é entendido como um fardamento feminino.

Após o fim da guerra, recomendada pelo comandante do Batalhão dos Periquitos, embarca em 29 de julho de 1823 para o Rio de Janeiro, onde é recebida como soldado, no dia 20 de agosto, pelo imperador D. Pedro I. Maria Quitéria é condecorada com a insígnia de Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro, honraria dada aos heróis do país recém independente, e recebe a pensão de alferes em retribuição de seus feitos (REIS JUNIOR, 1953, p. 57). Entre 1823 e 1843, mora provavelmente em Feira de Santana, onde luta judicialmente pela herança do pai, e, entre 1843 e 1853, em Salvador, viúva e com a filha (REIS JUNIOR, 1953, p. 63-68). Maria Quitéria/Soldado Medeiros morre, de inflamação no fígado, em Salvador, em 21 de agosto de 1853, viúva, anonimamente, praticamente cega e com grandes dificuldades financeiras (REIS JUNIOR, 1953, p. 70).

Apesar de pouco conhecida, há uma extensa lista de livros históricos e literários a narrarem a vida de Maria Quitéria/Soldado Medeiros, de onde podemos destacar: **Diário de uma viagem ao Brasil** (1824), de Maria Graham, **Paraguassú: epopeia da guerra da independência da Bahia** (1837), de Ladislau dos

Santos Titara, **À heroína** (1859), de Franklin Dória, **Brasileiras Célebres** (1862), de Joaquim Norberto Souza Silva, **Anno biográfico brazilieiro** (1876), de Joaquim Manoel de Macedo, **Mulheres Illustres do Brazil** (1899), de Ignez Sabino, **Grandes vultos da independência brasileira** (1922), de Affonso de Taunay, **Heroínas Bahianas** (1936), de Bernardino José Souza, **Precursoras Brasileiras** (1945), de Olmio Barros Vidal, **Biografia de Maria Quitéria de Jésus** (1952), de Fernando Alves, **Maria Quitéria** (1953), de Pereira Reis Júnior, **Maria Quitéria: peça em três atos** (1958), de Nancy Navarro Carvalho, **Vidas preciosas** (1977), de Dahas Zarur, **A incrível Maria Quitéria** (1977), de João Francisco de Lima, **O soldado que não era** (1980), de Joel Rufino dos Santos, **Honra e Glória a Maria Quitéria** (1995), de Osvaldo Sales Gonçalves, **Maria Quitéria** (1997), de Marici Salomão, **Guerreira Maria: presença de Maria Quitéria** (2004), de Sônia Coutinho, **Maria brasileira** (2005), de Antônio Carlos Vilela, **Maria Quitéria** (2007), de Walter Vetillo, **Mariazinha Quitéria: a primeira mulher soldado do Brasil** (2014), de Regina Drummond, e **Mulheres do Brasil: a história não contada** (2018), de Paulo Rezzutti.

No artigo "Maria Quitéria / Soldado Medeiros: um soldado entre as condecorações nacionais e o esquecimento" (2021), analisamos as doze primeiras obras publicadas sobre a personagem, e concluímos que as narrativas a reduzem a uma perspectiva narrativa militarista, o que significa que a sua vida está narrada sempre a partir da guerra, com exceção da obra de Carvalho (1958), que sem deixar de narrá-la a partir da guerra, também a descreve a partir de uma perspectiva narrativa feminista. No artigo "Maria Quitéria / Soldado Medeiros: o soldado que (não) era" (2021), analisamos as cinco obras seguintes, e concluímos que elas seguem presas a uma perspectiva militarista, embora a obra de Santos (1980), sem deixar de ser militarista, produza uma releitura da personagem

a partir de uma perspectiva "abolicionista", e a obra de Salomão (1997), sem deixar de ser militarista, narre Maria Quitéria/Soldado Medeiros a partir de uma perspectiva não só "abolicionista", mas também feminista.

Neste novo artigo, estamos interessados em analisar as cinco últimas obras sobre a personagem, todas elas publicadas entre 2004 e 2018, com o objetivo de entendermos como essas obras mais recentes dialogam com a tradição literária sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros. Nesse sentido, analisaremos o romance de Sônia Coutinho (2004), a biografia de Paulo Rezutti (2018) e as obras infanto-juvenis de Antônio Carlos Vilela (2005), Walter Vetillo (2007) e Regina Drummond (2014), tentando inferir se há novas perspectivas narrativas sobre a personagem, e como as perspectivas militaristas, feministas e "abolicionistas" aparecem ou não nessas obras.

Guerreira Maria: a história não contada?

Publicado em 2004, **Guerreira Maria: presença de Maria Quitéria**, de Sônia Coutinho, é a primeira obra sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros do século XXI. O romance, que está dividido em cinco partes, assim como a novela de Santos (1980), inverte a cronologia narrativa hegemônica sobre a personagem, e ao invés de apresentá-la em sua infância começa por narrá-la em sua velhice. A obra, portanto, inicia-se com uma Maria Quitéria envelhecida, que já não se reconhece no valente soldado das guerras de independência da Bahia.

Assim como todas as outras obras sobre a personagem, o romance de Coutinho também a narra a partir de uma perspectiva militarista, o que significa que a vida da mesma está sempre mediada em função das guerras de independência. No entanto, podemos dizer que a obra de Coutinho se constrói também em torno de tópicos feministas, o que remete às obras de outras duas escritoras, Carvalho

(1958) e Salomão (1997), mas também em torno da reescritura da história da personagem em relação ao sistema escravocrata, o que remete às obras de Santos (1980) e Salomão (1997).

O romance de Coutinho, portanto, dialoga com a perspectiva narrativa hegemônica sobre a personagem, a militarista, o que remete às obras produzidas desde o século XIX até a primeira metade do século XX, mas também a outras perspectivas narrativas que surgem na segunda metade do século XX, a feminista e a de "valorização da cultura negra" e/ou "abolicionista". O feminismo em Coutinho significa uma problematização das normatividades em torno do feminino, assim Maria Quitéria/Soldado Medeiros luta não só pela pátria, mas também pela liberdade das mulheres brasileiras, enquanto a "valorização da cultura negra", entre muitas aspas, significa que pessoas negras escravizadas aparecem na obra, o que constitui um elemento relativamente novo na tradição literária sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros, mas não há uma real problematização da estrutura escravocrata brasileira. Há uma espécie de tolerância e certa apropriação de elementos culturais africanos, mas não um questionamento das estruturas racistas.

Na verdade, a vida de Maria Quitéria/Soldado Medeiros está todo o tempo mediada pela cultura e pela religiosidade negra escravizada, no entanto, esse "pertencimento" não a faz questionar o sistema escravocrata. Nesse sentido, por exemplo, nasce sob a proteção de Oiá (COUTINHO, 2004, p. 4), possui uma orixá, que como ela é uma "mulher forte, com espírito de liderança" (COUTINHO, 2004, p. 5), quando vai a guerra, "vestida de homem", Oiá aparece para ela (COUTINHO, 2004, p. 35-36), conhece a história da escravidão brasileira e a origem das pessoas escravizadas (COUTINHO, 2004, p. 8), frequenta lundus (COUTINHO, 2004, p. 22), mas nada disso a faz perceber as injustiças e violências da escravidão, uma vez que há certa romantização não só na descrição do trabalho escravo na fazenda paterna (COUTINHO, 2004, p.7-8), mas também na relação

de abuso sexual do pai em relação às mulheres negras escravizadas (COUTINHO, 2004, p.15-16).

Essa percepção romântica e naturalizada sobre a escravidão só é tensionada quando chega no Rio de Janeiro, onde Maria Quitéria/ Soldado Medeiros se espanta e se entristece com o Valongo, maior porto de chegada de pessoas escravizadas, mas nada faz para perturbar essa estrutura, apenas não deseja mais presenciar a injustiça da escravidão, como podemos ver nesse trecho:

> Na fazenda do meu pai, a presença dos negros me parecia coisa natural, eles eram amistosos.
>
> Só no Rio fui pensar com clareza sobre o sofrimento deles. Tive a horrível informação de que um entre cada cinco escravos embarcados na África não sobrevivia à viagem para o Brasil, nos "tumbeiros".
>
> E os que sobreviviam, era apenas por sete anos, em média.
>
> Certo dia, levei um grande susto: num dos meus passeios a pé, em companhia de Paresi, entramos por acaso numa rua longuíssima.
>
> Chamava-se "o Valongo" e era o mercado de escravos do Rio.
>
> [...]
>
> Cheia de tristeza, pedi a Paresi que me levasse embora dali (COUTINHO, 2004, p. 62-63).

No que se refere a uma perspectiva narrativa feminista, Maria Quitéria/Soldado Medeiros sabe que está rompendo normas seculares sobre "até onde pode ir uma mulher?" (COUTINHO, 2004, p. 35) não só por viver como homem e soldado durante as guerras de independência, mas também por anteriormente caçar animais de grande porte e montar cavalo a pelo, e principalmente por se recusar a casar, o que a submeteria a um outro homem. Maria Quitéria/Soldado Medeiros entende a vida como soldado como o encontro com seu "destino" (COUTINHO, 2004, p. 35), assim como o casamento

como um acordo comercial que submete as mulheres a um marido (COUTINHO, 2004, p. 17). Estranhamente, no entanto, após o fim da guerra passa a viver dentro das normatividades de gênero que sempre rejeitou.

Quanto ao seu gênero, apesar de ter vivido um trânsito de gênero, onde deixa de ser a filha de um fazendeiro escravocrata para ser um soldado nas guerras de independência da Bahia, entende, na velhice, a vida como homem e soldado como disfarce, dissimulação (COUTINHO, 2004, p. 71). Nesse sentido, fala de si sempre no feminino. Curioso é que após o pai publicizar o trânsito de gênero do soldado, enquanto o comandante avisa que sabia do trânsito de gênero (COUTINHO, 2004, p. 44), o soldado José Luís imaginava-se apaixonado por outro homem (COUTINHO, 2004, p. 40). No entanto, a "confissão" do Soldado Medeiros rapidamente transforma o desejo homoerótico em desejo heterossexual (COUTINHO, 2004, p. 40).

Quatorze anos depois, o historiador Paulo Rezzuti publica novo texto sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros. Retomando uma tradição narrativa da segunda metade do século XIX, que remete às obras de Souza Silva (1862[2004]), Macedo (1876) e Sabino (1899), Rezutti publica **Mulheres do Brasil: a história não contada** (2018), que apresenta pequenos trechos biográficos sobre mulheres importantes para a história brasileira. Nesse sentido, *a priori* podemos dizer que não há uma história não contada sobre mulheres, há sim uma história que não é ouvida e nem é ensinada.

A breve biografia sobre Maria Quitéria aparece no capítulo "Heroínas e vilãs", onde também são narradas as vidas de outras heroínas nacionais, como Clara Camarão, Anita Garibaldi e Jovita Feitosa, ao lado de vilãs nacionais, como Suzana von Richthofen, o que é no mínimo controverso, uma vez que o autor iguala personagens que lutaram pelo Brasil a uma mulher cujo grande feito é ser uma parricida. As informações sobre Maria Quitéria/Soldado

Medeiros, no entanto, são anteriores a este capítulo, uma vez que ainda na introdução do livro o autor estabelece uma comparação entre Maria Quitéria e Maria Felipa de Oliveira.

Nesta Introdução, Rezzutti (2018, p. 18) afirma que Maria Quitéria foi recuperada pela história brasileira porque se trata de uma mulher branca, de classe média, que após a guerra volta a se submeter a autoridade paterna, enquanto Maria Felipa de Oliveira, que também lutou nas guerras de independência, foi completamente esquecida pela história brasileira por se tratar de uma mulher negra, pobre, iletrada, líder comunitária e capoeirista. Apesar de não discordarmos das afirmações de Rezzutti, consideramos as mesmas extremamente simplificadoras por desconsiderar outros fatores, como a herocidade das ações militares e a participação formal no exército brasileiro, o que será decisivo na recuperação histórica da personagem[1], mas também por desconsiderar a disputa que há no começo do século XX em torno do embranquecimento, ou não, de Maria Quitéria/Soldado Medeiros[2]. Ademais, ambas são iletradas.

No que se refere às notas biográficas sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros, não há nenhuma nova informação histórica, e ainda que o autor aponte a obra de Maria Graham (1824[1990]) como sua principal fonte histórica, podemos dizer que o relato de Rezzutti, pelas informações do pós-guerra, está mais próximo da biografia de Reis Júnior (1953), ainda que este não seja citado. Nesse sentido, no que se refere especificamente à nossa personagem, Rezutti não narra uma história não contada, ao contrário reesquenta informações que circulam nos últimos duzentos anos.

É importante dizer também que a narrativa está restrita a uma perspectiva militarista, onde tudo que se refere à personagem é narrada em função da guerra. Além disso, o trânsito de gênero vivido pela personagem é reduzido à ideia de disfarce (REZZUTTI,

1 Sobre isto, ver Maia (2021a e 2021b).
2 Sobre isto, ver Maia (2021a).

2018, p. 11), sendo a personagem entendida unicamente como uma mulher cisgênera. Assim, podemos dizer que todas as obras sobre a personagem, inclusive a mais recente delas, seguem entendendo o trânsito de gênero como uma impossibilidade não só epistemológica, mas também ontológica.

A literatura infanto-juvenil

Publicado em 2005, **Maria brasileira**, de Antônio Carlos Vilela, com ilustrações de Edu A. Angel, inaugura um novo gênero na representação literária de Maria Quitéria/Soldado Medeiros, a literatura infanto-juvenil, mas não inaugura uma nova perspectiva narrativa, uma vez que a personagem é narrada exclusivamente a partir de uma perspectiva militarista. Nesse sentido, o livro não só não enfrenta o debate em torno da escravidão, ainda que historicamente a família de Maria Quitéria/Soldado Medeiros seja escravocrata, como também produz um absoluto silêncio sobre a presença negra tanto na vida familiar quanto nas lutas de independência.

Ademais, apesar de ser construída como uma menina e uma mulher inadaptada às normatividades do feminino (VILELA, 2005, p. 3), o texto não provoca uma desconstrução desses papeis de gênero, sendo a personagem narrada e tolerada a partir do signo da excepcionalidade. Nesse sentido, por exemplo, o trânsito de gênero vivido por Maria Quitéria/Soldado Medeiros é entendido como um disfarce, que a transforma em uma figura que não parece homem, nem parece mulher (VILELA, 2005, p. 11), o que provoca comentários homofóbicos de outros soldados (VILELA, 2005, p. 14), que só cessam com a publicização do trânsito de gênero e o entendimento de que é uma mulher "feminina, delicada" (VILELA, 2005, p. 37). Assim, o trânsito de gênero parece mais reafirmar uma mulheridade cisgênera normativa do que uma possibilidade de reconhecimento de si.

As ilustrações de Angel servem antes de tudo para construir visualmente aquilo que é narrado pelo texto escrito, sem acrescentar

novas informações à narrativa. Apesar disso, as imagens visuais constroem uma nova representação para Maria Quitéria/Soldado Medeiros, seja porque o fardamento não corresponde à representação hegemônica sobre o Batalhão dos Periquitos seja porque após a publicização do trânsito de gênero o fardamento não é acrescido de um saiote. Nesse sentido, contrariando as informações históricas, mesmo após ser conhecido o trânsito de gênero, não há uma distinção entre o fardamento da personagem e o fardamento de outros soldados. Sobre isto, ver Imagem 1 abaixo.

Imagem 1: Detalhe da página 36, Vilela (2005).

Publicado em 2007, dentro da Coleção Saga de Heróis, que também narra em outros volumes a vida de Tiradentes, Zumbi e Pedro Alvares Cabral, **Maria Quitéria**, de Walter Vetillo, com ilustrações de Eduardo Vetillo, está indicado para crianças de 4 a 10 anos. Assim como as outras obras, Maria Quitéria/Soldado Medeiros segue sendo narrada a partir de uma perspectiva militarista, o que significa que tanto a infância quanto a velhice são narradas em função da guerra e de suas habilidades guerreiras.

O livro tem uma perspectiva narrativa relativamente feminista, uma vez que, apesar de não ser narrada como alguém inadaptada às normatividades do gênero feminino, a participação "feminina" na guerra é narrativamente entendida como parte da emancipação da mulher brasileira. Como afirma o texto: "A independência do Brasil coincidiu com a libertação de Maria Quitéria. O Brasil emancipava-se e, com ele, a mulher brasileira" (VETILLO, 2007, p. 24). O trânsito de gênero vivido pela personagem é entendido, no entanto, como um disfarce necessário para a participação feminina na guerra, sendo Maria Quitéria/Soldado Medeiros narrada unicamente como uma mulher cisgênera.

A publicização do trânsito de gênero se resolve facilmente com a transferência para a infantaria, uma vez que "Um fuzil era mais apropriado a uma mulher do que um canhão" (VETILLO, 2007, p. 15), e com a incorporação de um saiote ao fardamento, afinal "Como era mulher, a solução encontrada foi acrescentar um saiote à escocesa para diferenciá-la dos demais soldados" (VETILLO, 2007, p. 15). Ao contrário de Vilela (2005), em Vetillo (2007) o fardamento é feminizado e, consequentemente, corresponde às informações históricas, como podemos ver abaixo.

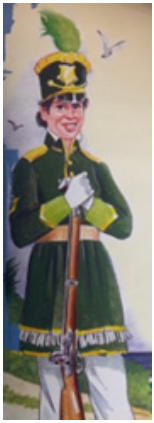

Imagem 2: Detalhe da página 15, Vetillo (2007).

No que se refere às discussões em torno das pessoas negras escravizadas, podemos dizer que enquanto essas pessoas não são sequer mencionadas na obra de Vilela (2005), em Vetillo (2007) há duas menções. Apesar disso, há uma naturalização da escravidão, uma vez que não só não há qualquer questionamento ao sistema escravocrata, como há uma desumanização dessas pessoas. Nesse sentido, homens negros escravizados lutam pela independência do Brasil, mas não lutam pela sua própria liberdade (VETILLO, 2007, p. 20-21), enquanto Maria Quitéria/Soldado Medeiros, ao se casar, recebe como dote "apenas um escravo e dois animais" (VETILLO, 2007, p. 23).

Assim como as ilustrações de Angel (VILELA, 2005), as de Eduardo Vetillo também parecem complementar o sentido da obra sem propor grandes inovações ao texto escrito. No entanto, há duas "dissonâncias" que envolvem as ilustrações, que destacamos a seguir, apesar de não conseguirmos explicá-las. A primeira delas se refere à imagem de Maria Quitéria/Soldado Medeiros, que é sempre narrada visualmente como uma mulher branca, com exceção de uma única imagem que a constrói como uma mulher com traços e pinturas indígenas, além de ter a pele mais escurecida (VETILLO, 2007, p. 4) (Ver Imagem 3), enquanto a segunda "dissonância" se refere ao fardamento de Maria Quitéria/Soldado Medeiros, uma vez que o texto escrito afirma que a heroína envergava "um uniforme azul-escuro", enquanto a imagem visual desenha um fardamento verde (VETILLO, 2007, p. 20-21).

Imagem 3 – Detalhe da página 4, Vetillo (2007).

Por fim, em 2014, Regina Drummond publica a última obra infanto-juvenil conhecida sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros, o livro **Mariazinha Quitéria: a primeira mulher soldado do Brasil**. A obra, que é parte da Coleção Personalidades Brasileiras, da qual faz parte outras sete figuras históricas brasileiras, está indicada para crianças de seis a dez anos, e tem como objetivo "não [..] apenas apresentar as figuras mais importantes do passado, mas também mostrar como era a vida dessas pessoas, com o foco no tipo de infância que tiverem e que as levaram a ser o que foram" (DRUMMOND, 2014, p. 38).

O livro repete sem novidades uma perspectiva narrativa militarista sobre a personagem, mas também a narra a partir de uma perspectiva feminista. Nesse sentido, não só Maria Quitéria/Soldado Medeiros é uma menina que não se adapta às normatividades de gênero por ter "gostos masculinos", como montar a cavalo, atirar e nadar nua no rio (DRUMMOND, 2014, p. 14-16), como a sua luta é também pelas mulheres brasileiras, como podemos ver no trecho abaixo.

> Maria Quitéria sabia que não estava lutando apenas por ela mesma, para libertar uma garota da tirania paterna, da monotonia da vida no meio do mato, da falta de perspectivas a que a sociedade forçava sua condição feminina. Ela tinha a certeza de que uma nova mulher sairia dali e se espalharia, formando muitas outras novas mulheres, que poderiam inaugurar o direito de ser do jeito que eram e de gostar do que gostavam sem ser condenadas, de pensar e de dizer o que pensavam sem se preocupar se isso seria adequado ou não para uma moça. Dali sairiam vidas novas e livres. Elas seriam como as feias e cinzentas lagartas, que se transformavam em belas borboletas coloridas (DRUMMOND, 2014, p. 24-25).

O trânsito de gênero, no entanto, é entendido como um disfarce, que ao ser publicizado entre a tropa não a impede de permanecer no exército, especialmente devido a sua disciplina exemplar e grande capacidade guerreira (DRUMMOND, 2014, p. 23). No que se refere às pessoas negras escravizadas, o livro ignora completamente a existência dessas pessoas. Nesse sentido, é como se não existem pessoas negras escravizadas não só na fazenda paterna, mas também no Brasil.

Sobre a relação entre texto escrito e texto visual, apesar do texto escrito estar todo o tempo intercalado por imagens, e apesar das imagens reconstruirem aquilo que é narrado verbalmente sem propor novos sentidos, nem sempre o texto verbal conversa diretamente com o texto visual. Nesse sentido, por exemplo, enquanto o texto fala da rivalidade entre Maria Quitéria e sua última madrasta, a imagem visual representa Joana Angélica, madre superiora assassinada durante as guerras de independência, história que só será narrada três páginas depois (DRUMMOND, 2014, p. 16-19). Quanto ao fardamento da nossa personagem, com exceção da cor, a imagem segue as descrições históricas sobre o Batalhão dos Periquitos, como podemos ver abaixo.

Imagem 4 – Detalhe da página 20, Drummond (2014).

Conclusões

No que se refere ao gênero literário e à estrutura narrativa das obras sobre Maria Quitéria/ Soldado Medeiros analisadas neste artigo, podemos dizer que o romance de Coutinho (2004) está muito próximo ao romance de Santos (1980), enquanto a biografia de Rezzutti (2018) aproxima-se das obras da segunda metade do século XIX (SOUZA SILVA, 1862; MACEDO, 1876; SABINO, 1899). No entanto, podemos dizer que as obras de Vilela (2005), Vetillo (2007) e Drummond (2014) inauguram um novo gênero na representação literária da nossa personagem, a literatura infanto-juvenil.

Apesar do novo gênero literário, estas obras seguem trabalhando com perspectivas narrativas do século XIX e XX, afinal, todas as obras adotam uma perspectiva narrativa militarista, o que significa que as guerras de independência servem para explicar o passado, o presente e o futuro da personagem. A perspectiva nar-

rativa feminista inaugurada por Carvalho (1958), e depois utilizada por Salomão (1997), reaparece no romance de Coutinho (2004) e na novela de Vetillo (2007). Nesse sentido, apesar de narrativamente minoritária, a perspectiva feminista sobre a personagem vem dando frutos literários.

No que se refere às pessoas negras escravizadas, podemos dizer que até a novela de Rufino (1980), os textos literários sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros ou ignoravam completamente a presença dessas pessoas, e nesse sentido era como se não houvesse escravidão no Brasil, ou naturalizavam o sistema escravocrata, e nesse sentido era como se a escravidão fosse algo não violento e não problemático. As obras de Rezzutti (2018), Vilela (2005), Vetillo (2007) e Drummond (2014), ao narrarem Maria Quitéria/Soldado Medeiros, seguem essa fórmula de silêncio e/ou de naturalização ao não discutirem a participação desta heroína brasileira, e de sua família, no sistema escravocrata.

O romance de Coutinho (2004), no entanto, tem uma relação narrativa um pouco diferente com a escravidão, uma vez que, ainda que não seja abolicionista como as obras de Santos (1980) e Salomão (1997), procura valorizar a história e a cultura negra africana. Nesse sentido, Maria Quitéria/Soldado Medeiros valoriza a religiosidade, a música, a comida e as danças das pessoas negras escravizadas, mas em nenhum momento se coloca ao lado dessas pessoas na luta contra a escravidão, ao contrário, o sistema escravocrata é na maior parte do tempo naturalizado e entendido como algo não violento. Assim sendo, a perspectiva narrativa abolicionista inaugurada por Santos (1980), e seguida por Salomão (1997), ainda não rendeu frutos literários no século XXI.

A *novíssima* literatura brasileira sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros, portanto, é nova apenas em relação à data de publicação das obras e à inauguração de um novo gênero literário sobre a personagem, a literatura infanto-juvenil. No entanto, essas

obras não apresentam novos dados históricos e seguem reescrevendo tópicos narrativos do século XIX e XX. Nesse sentido, faz falta, principalmente, a narração não naturalizada da escravidão e da relação familiar e pessoal da personagem com pessoas negras escravizadas. Assim sendo, podemos dizer que não há uma história não contada sobre Maria Quitéria/Soldado Medeiros, há uma história que não tem sido lida, nem ouvida e nem estudada, uma vez que as obras do século XXI, com exceção do gênero literário, pouco acrescentam à narrativa sobre a heroína baiana.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Nancy Navarro. **Maria Quitéria**: peça em três atos. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1958.

COUTINHO, Sônia. **Guerreira Maria**: presença de Maria Quitéria. Rio de Janeiro: Dublin, 2004.

DRUMMOND, Regina. **Mariazinha Quitéria**: a primeira mulher soldado do Brasil. São Paulo: Rideel, 2014.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: USP, 1990.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Anno biographico brazileiro**. Rio de Janeiro: Typ. e Lithographia do Imperial Instituto Artistico, 1876.

MAIA, Helder Thiago. **Maria Quitéria / Soldado Medeiros**: um soldado entre as condecorações nacionais e o esquecimento. No prelo Revista Pontos de Interrogação. 2021a.

MAIA, Helder Thiago. **Maria Quitéria / Soldado Medeiros**: o soldado que (não) era. No prelo Revista Terra Roxa. 2021b.

REIS JUNIOR, Pereira. **Maria Quitéria**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953.

REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil**: a história não contada. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

SABINO, Ignez. **Mulheres Illustres do Brazil**. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

SALOMÃO, Marici. Maria Quitéria. *In*: **O Teatro de Marici Salomão**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SANTOS, Joel Rufino**. O soldado que não era**. São Paulo: Moderna, 2003.

SOUZA SILVA, Joaquim Norberto. **Brasileiras Célebres**. Brasília: Senado Federal, 2004.

VETILLO, Walter. **Maria Quitéria**. São Paulo: Escala, 2007.

VILELA, Antônio Carlos. **Maria brasileira**. São Paulo: Boa Companhia, 2005.

Uma ficção feita em versos: Ana Luísa Amaral, uma releitura do cânone ocidental e sua reterritorialização

Camila do Valle

Nota de despedida:

"...- achais-me 'descontrolada' – não tenho Tribunal."

(Carta de Emily Dickinson de 7 de junho de 1862, traduzida por Ana Luísa Amaral)

O texto que ora se apresenta foi finalizado antes de nos despedirmos de Ana Luísa, nesse recente 05 de agosto de 2022. Ela chegou a ler este trabalho pronto, enviado por email, e respondeu contente. Na história de todas as literaturas, organizadas por classificação de nacionalidade ou por qualquer outro princípio organizador – gênero, por exemplo, para fincarmos pé neste volume -, há datas significativas que transformam a temporalidade imediatamente posterior a elas. Estudiosos de Literatura Portuguesa já não poderão passar por um próximo agosto sem contabilizar o tempo da falta que Ana Luísa faz, seja pela contundência como ela colocava sua literatura a favor das pautas pelas quais lutava nessa sociedade cada vez mais hostil a valores democráticos, seja pela beleza da poesia que cultivava. A institucionalização dos estudos de Literatura Feminista na Universidade do Porto, e em Portugal, ficará a dever a ela este trabalho, que continuará, certamente. Ficaram versos a embalar as memórias. Gregária como era, muitos de nós, professores de Literaturas de Língua Portuguesa, escritores e poetas teremos histórias vividas com ela para serem compartilhadas com quem não a conheceu e, assim,

também, perpetuaremos seu sentido de comunhão, de sociedade e de como manter a beleza de uma conversa. O sentido do efêmero da vida humana, e não do verso, está presente em diversos poemas seus e, também, na poeta estrangeira que ela mais se dedicou a traduzir e a estudar: Emily Dickinson. Deixo aqui, então, nesta despedida, uma flor da poeta norte americana traduzida por Ana Luísa Amaral.

"Qualquer carta que eu escreva
Não tão bela assim –
Sílabas de veludo –
Frases de Pelúcia,
Poços de Rubi, plenos,
Escondido, o Lábio, para Ti –
Finge que era um Beija-Flor –
Vindo beber-me – a mim –"
(Emily Dickinson, p. 43)

"Diferente me concebo e só do avesso" (Luísa Neto Jorge, "Minibiografia")

"Qual é a sensação de ser um problema?" (W.E.B. Du Bois, "The souls of black folks")

Próspero morreu[1]. Ariadne desiste de salvar Teseu do labirinto. Esconde o fio, o que ficou conhecido como "de Ariadne", no bolso. Havia se apaixonado pelo Minotauro: nem homem, nem mulher, nem tão-somente animal: outro tipo de sujeito. Tarde demais: Teseu, o herói, já o havia assassinado, ao seu amado. Ariadne prende-se de amor, então, a Caliban. Mas Caliban vem de outra história: é personagem de Shakespeare, em **A tempestade**. Não importa: enfrentará os riscos da tradição e atravessará (ou melhor, ignorará) as fronteiras nacionais e as da língua para viver o seu amor. Pagará por seu desejo, se necessário, com a vida. Rebelar-se-ia assim

1 Título de Ana Luísa Amaral publicado em 2011.

como Eurídice havia se rebelado, também ela, contra o destino, e desistido de morrer, em **Epopeias**, terceiro livro publicado por Ana Luísa Amaral, no qual esta autora dialoga com a tradição clássica das viagens. Eurídice estragara, assim, a formação da tradição órfica, masculina, que ainda hoje predomina (BOURDIEU, 1998) nos meios acadêmicos e literários. Como diz Maria Irene Ramalho no prefácio da reedição de **Minha senhora de quê** (2011), título da primeira reunião de poemas de Ana Luísa publicada em livro: "uma Eurídice que tem a audácia de se recusar a morrer".

> De pé sobre o abismo
> e não morri:
>
> Canto gregoriano
> muito limpo
> não me chegou:
> o fim
> Catedral
> sobre o risco,
> sobre um azul tão grande
> que afundar-me podia
> Ao fundo do mais fundo
> mergulhei
> e não morri:
> amei (AMARAL, "Orfeu do avesso")

Em se tratando de audácia, Ariadne decide realizar seu amor com Caliban. Atravessa as fronteiras nacionais (afinal Caliban é personagem do bardo inglês e já figura como uma espécie de estrangeiro mesmo na obra de Shakespeare), as fronteiras de gênero (quem foi que disse que as mulheres poderiam escolher o que fazer com seus corpos e seus desejos?) e a fronteira étnica (como assim,

uma mulher europeia, destinada a ser objeto de desejo do homem branco europeu, "decide" se apaixonar por um homem não branco, e, ainda para rematar o absurdo, filho de feiticeira?).

Este mesmo personagem, Caliban, é reivindicado pelo martinicano, afrodescendente e escritor francófono Aimé Césaire e pelo cubano Roberto Retamar como símbolo da resistência e da voz silenciada que precisa ganhar corpo e territorialidade literária – e não só literária - para representar, a um só tempo, os afrodescendentes e os latino-americanos (segundo Edward Said em **Cultura e Imperialismo,** p. 269-271). Césaire escreve **Uma tempestade**, "afetuosa contenda" com **A tempestade** de Shakespeare; Retamar reivindica a possibilidade de Caliban ter uma história, escrita por ele mesmo, de sua própria autoria: a autoridade sobre sua própria história,: o direito cultural entendido como direito humano à autor-representação, a "autodefinição dos povos" à qual se referem diversos tratados internacionais promulgados por instituições como a ONU e outras que vieram na esteira das discussões identitárias que se estabeleceram após a Segunda Guerra Mundial.

> "O principal é ser capaz de ver que Caliban tem uma história passível de desenvolvimento, como parte do processo de trabalho, crescimento e maturidade a que apenas os europeus pareciam ter direito. (...) Dessa visão vêm as literaturas, inúmeros partidos políticos, uma legião de outras lutas pelos direitos das minorias e das mulheres e, na maioria das vezes, Estados independentes" (SAID, 271)

Como poderia estar dizendo Patrice Lumumba, assassinado aos 36 anos, em 1961, depois de ter protagonizado o processo de independência do Congo dito belga até aquele momento. Ou Frantz Fanon (2008), atento às novas elites formadas nos novos estados independentes da África:

> (...) A verdade é que a raça negra se dispersou, não possui mais unidade. Quando da invasão da Etiópia pelas forças do Duce,

> um movimento de solidariedade esboçou-se entre os homens de cor. Mas se, da América, um ou dois aviões foram enviados ao agredido, nenhum negro mexeu-se efetivamente. O preto possui uma pátria, faz parte de uma União ou de um Commonwealth. Qualquer descrição deve se situar no plano do fenômeno mas, mesmo lá, somos levados a perspectivas infinitas. Há uma ambigüidade na situação universal do preto, que contudo se resolve na sua existência concreta. É assim que, de certo modo, ele se assemelha ao judeu. Contra os obstáculos apresentados acima, apelaremos para uma evidência: *onde quer que vá, o preto permanece um preto*. (FANON, 2008, p. 149).

Caliban seria o representante dos "outros povos", aqueles que são chamados na teoria literária de "outro", de alteridade, feita visível através dos escritores oriundos de povos ex-colonizados, escritores dos Palmares por escrever. Tendo sido criado por Shakespeare, seria Caliban, ainda, um representante dessa nova categoria que se inscreve no presente, que lateja em nossa contemporaneidade, o "afropeu"? Questão para outro momento. Fato é que é este, e não outro, o amado de Ariadne; e esta, a eleita por Ana Luísa mais de uma vez (em **Próspero morreu** - teatro - e em seu sexto livro, **Imagens**) como representante da resistência e da voz feminina. Em **Imagens**,

> "[a]o quarto poema, percebemos que a mulher é a princesa de Creta, Ariadne, a do fio, com o fio bordando agora a história de como do Minotauro salvara Teseu, o traidor ingrato, esse que a abandonara em Naxos, e que nenhum barco faz agora voltar por sobre o azul Egeu. É uma sequência riquíssima, esta, e nela se interligam, em gesto anunciado já no livro anterior, as tradições helénica e hebraica, com barcos, mares e viagens intermináveis, Jonas e Ulisses de mãos dadas (...)" (RAMALHO, 1999).

Reinvenções da tradição helênica, reinvenções da tradição hebraica: tudo pedido aos bastidores. E "bastidores": essa palavra de dupla função. Onde "ela" borda e onde os atores se preparam para o palco, a vida a publicar. "Ela, aprendemos pouco depois, é

a mulher do bastidor rodeada de barcos e de monstros, que sonha labirintos — e borda, espera, deseja e recusa." – de novo, Maria Irene Ramalho. Tudo isso, ela o faz quase à sombra, sem passaporte, ainda, para a luz do palco – da vida pública. Aguardando a volta, num intervalo que vale a vida. O intervalo, essa temática persistente nesta poeta portuguesa contemporânea.

> (...)
> Os barcos não chegavam,
> Os barcos não traziam
> Novas de nada, (...) (AMARAL, 2000).

Ou, ainda, em **Imagens**, o poema "Ângulos e navios"

> A mesa de madeira
> Permanecera em séculos, igual.
> A mesma onde escrevera
> Coisas de longa data, ou de nem tanto:
> labareda da tarde, ou de uma noite,
> o bordado do mar,
> os barcos que não vinham
> e esperar junto a cais
> inexistente.
> Conhecera de frente o ser de lado,
> o ser de ângulo algum.
> "Porquê?", quase dissera,
> se, em vez de dois navios:
> navio nenhum. (AMARAL, 2000).

Não só aqui, com a temática dos barcos e das viagens, Ana Luísa dialoga com temática cara à tradição canônica portuguesa. Mais tarde, em sua obra, em seu décimo livro **A Gênese do amor**, ela falará, dialogará, diretamente com a lírica de Camões, embora também ali nomeie Dante e Petrarca, dando voz, corpo portanto, e lugar de destaque a suas musas, Beatriz e Laura, e às camonianas

Natércia e Catarina. Como a dizer que este diálogo entre homens e mulheres - entendendo uns como criadores e outras como criaturas antes de se tornarem criadoras como exemplifica Ana Luísa nos versos de **A Gênese do Amor -**, que esta tradição de mulheres que são faladas e não falam, não se prende a territorialidades oficiais, a nacionalidades (afinal Dante e Petrarca não são portugueses – fazem parte de outra também ficção de Estado-nação, com pacto histórico e social construído, tanto quanto o português): em termos ocidentais, a questão de gênero e de etnia são padrões de "problemas" (epígrafe de Du Bois) que ultrapassam línguas e fronteiras, como o amor de Ariadne e Caliban: desenham outros mapas, outras cartografias afetivas. E Ana Luísa dialoga não só com a lírica camoniana, visto que ali também é espaço onde se retoma a obra épica **Os Lusíadas**, mais especificamente o episódio onde as mulheres insatisfeitas e chorosas com o grandioso destino do Ocidente aparentemente reservado a Portugal, aparecem em plano secundário, ou ainda inferior a este, já que o canto onde aparecem é mais lembrado pela figura do Velho do Restelo. Choro contido da estrofe LXXXIX a XCII. (CAMÕES, 1990, p. 180-182).

> Em tão longo caminho e duvidoso
> Por perdidos as gentes nos julgavam.
> As molheres cum choro piedoso.
> Os homens cum suspiros que arrancavam
> Mães, esposas, irmãs, que o temeroso
> Amor mais desconfia, acrecentavam
> A desesperação e frio medo
> De já nos não tornar a ver tão cedo.
>
> XC
> Quem vai dizendo: - Ó filho, a quem eu tinha
> Só pera refrigério e doce amparo
> Desta cansada já velhice minha,
> Que em choro acabará, penoso e amaro,

Por que me deixas, mísera e mesquinha?
Por que de mim te vas, ó filho caro,
A fazer o fúnereo enterramento
Onde sejas de pexes mantimento?

XCI
Qual em cabelo: - Ó doce e amado esposo,
Sem quem não quis Amor que viver possa,
Por que is aventurar ao mar iroso
Essa vida que é minha e não é vossa?
Como, por um caminho duvidoso,
Vos esquece a afeição tão doce nossa?
Nosso amor, nosso vão contentamento,
Quereis que com as velas leve o vento?

XCII
Nestas e outras palavras que diziam,
De amor e de piadosa humanidade,
Os velhos e os mininos as seguiam,
Em quem menos esforço põe a idade.
Os montes de mais perto respondiam,
Quase movidos de alta piedade;
A branca área as lágrimas banhavam,
Que em multidão co elas se igualavam.

Na XCIII, já é a narrativa do homem que embarca para suas batalhas sem nem ao menos se despedir. Não é de se estranhar que Ariadne queira abandonar Teseu no labirinto.

XCIII
Nós outros, sem a vista alevantarmos
Nem a mãe, nem a esposa, neste estado,
Por nos não magoarmos, ou mudarmos
Do prepósito firme começado,
Determinei de assi nos embarcarmos,
Sem o despedimento costumado,

> Que, posto que é de amor usança boa,
> A quem se aparta ou fica mais magoa. (CAMÕES, 1990, p. 182)

Este "não se despedir" ou essa dramatização trágica da despedida das mulheres na praia do Restelo remete diretamente à **Eneida**, de Virgilio, e ao suicídio de Dido - o amor como tradição feminina de bastidores pois a realização deste como impossibilidade na cena pública da tradição ocidental é paga com a morte, com a loucura, com a estigmatização das mulheres. Lembremo-nos que Dido ofereceu compartilhar o reino de Cartago, onde ela era rainha, com Enéas, mas este preferiu sair em viagem para fincar sua bandeira em alguma terra onde ele fosse rei exclusivamente. A cena de Dido entristecida a ponto de enlouquecer com a partida de Enéas é, talvez, a mais dramática da épica virgiliana e deu origem a inumeráveis releituras, inclusive a várias óperas. Não só em italiano como em inglês[2]. **Os Lusíadas** é uma epopeia explicitamente dialogante com a forma da epopeia de Virgílio. É justamente no canto IV de **Os Lusíadas** que se situa o episódio do Velho do Restelo e das mulheres que choram na praia pela partida dos homens nas naus. Em **Eneida**, também é no canto IV a despedida de Dido e Enéas, quando este último parte em navegação para encontrar a terra onde estabeleceria seu povo, que seriam os ancestrais dos romanos. Lembremo-nos que Virgilio era senador do Império Romano em um momento delicado da constituição desse império.

Quanto à lírica camoniana com a qual a autora estabelece diálogo direto, destacamos o conjunto dos poemas de **A Gênese do Amor**, onde encontramos uma Natércia exigente em "Diálogo entre Camões e Natércia": "E não fales de mim/fales comigo". (p. 460). Natércia é criação de Camões, anagrama de Catarina, senha amorosa: já que Camões não podia nomear a mulher real. Em outro

2 Dido, Queen of Carthage é uma ópera inglesa e seu libreto foi adaptado do trabalho de uma ópera em italiano, Didone abbandonata.

poema, “Natércia responde a Camões”, que sucede a “Camões fala outra vez a Natércia”, Ana Luísa cria uma Natércia que reclama:

> “Um novo engenho
> para que eu morresse
> ou artes novas
> para que ficasse
> (...)
> Mas como pode amor
> Ter nova arte,
> Se me é vedado o verso
> E a palavra
> E sinto que sem ti
> A vida é nada,
> Que vivendo contigo
> É já morrer?” (p.468)

A situação de Natércia é ainda mais veementemente dramatizada em “Natércia fala a Catarina”; no entanto, é justamente através dessa dramatização que os corpos femininos são conclamados a [se] escreverem e a saírem dos bastidores de vários tipos:

> “Nunca eu por inteiro,
> embora a meio,
> assim me és:
>
> tu, corpo, de verdade,
> eu, na verdade:
>
> nada
> Musa, se o for sequer,
> ou coisa amada,
> que se deseja em verso,
> mas não morre
> Desejo a morte
> que tu podes ter,

porque podes ser carne
e sangue, e pele

Eu sou só essa
que sonhou aquele
que entre sonhos
e versos
me sonhou

Reúne-te comigo,
minha amiga,
minha metade
que desejo inteira

E ao teres o dom da fala,
diz-lhe a ele
que eu anseio por ser
o que tu és

Sem desejar ser tu:
inominada" (p.465)

Voltando aos barcos, eles continuam a partir, há séculos. Carregados de uma tradição ocidental masculina que faz chorar, copiosas lágrimas, tantas mulheres e outras alteridades. A insatisfação que Ana Luísa registra aqui em verso, pleno ano 2000, em **Imagens**, quando fala de uma Ariadne que se recusa a ser fiel como Penélope, esta insatisfação, já outros a registraram, porém sem dar grande importância ao sofrimento feminino. Documentos de civilização, documentos de barbárie. Vide Virgílio que, em **Eneida**, faz chorar, enlouquece a personagem Dido, ao ponto do suicídio: ela que além de mulher, era rainha: representava uma coletividade: não europeia, é bem verdade... Nem o enlouquecimento seguido de suicídio de uma rainha - não europeia e provavelmente não branca, nunca é demais dizer - deixa Enéias em maus lençóis: ele, sem dúvida, torna-se um dos heróis da literatura canônica ocidental. Daí encontrarmos, na

década de 70, em Portugal, na chamada primavera marcelista, o seguinte trecho escrito em obra que funcionou como "ato político de alto valor simbólico" (BESSE, 2006, p. 261):

> Terminemos com mistificações e falsos
> pudores, quebremos até ao fundo
> toda água onde nos afundamos.

Água. Mar. Expansão marítima. E o "quem" da terra, abandonado, juntamente com os velhos, as mulheres.

Voltemos à **Minha senhora de quê**, primeiro livro de Ana Luísa Amaral. Observemos a capa com que é publicado: quatro mulheres estão ali representadas. 3+1 é diferente de 4. Quatro é homogêneo; 3+1 remete à inclusão. Três escreveram as **Novas cartas portuguesas**. Há uma a mais. **Minha senhora de quê** dialoga diretamente com **Minha senhora de mim**, de Maria Teresa Horta, justamente uma das autoras das **Novas Cartas**, sendo as outras duas autoras da obra coletiva, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Diz Ana Luísa: "Dona de nada senhora nem/ de mim", como a responder a Maria Teresa Horta, esta, dona de uma voz convicta e desassombradamente feminista, que acredita na identidade feminina do ser mulher, biológica e culturalmente designada, e que pretende tomar de volta a voz que o poeta, homem, tem emprestado à mulher através dos séculos, no eu-lírico nas cantigas de amigo, por exemplo. Ana Luísa, por sua vez, dialoga com uma onda posterior do feminismo e instala a dúvida, reinventa a questão, torna vulnerável a certeza da sexualidade centrada no gênero, biologicamente definido («dona de quê»; «dona de mim nem sou»): "E assim se viram do avesso tanto o homem poeta como a mulher poeta, tanto Orfeu como Eurídice." (RAMALHO, 1999). Ana Luísa voltaria a glosar o mote em "Minha Senhora a Nada", de **Epopeias**, ao negar-se «nem dona nem senhora/ nem poeta». A recusa, explícita, à identidade fixa, determinada, pré-determinada. No entanto, ambas, Maria Teresa e Ana

Luísa, fazem de seus textos peças de destaque como contestação do poder patriarcal da sociedade e do cânone da literatura portuguesa e europeia-ocidental.

Se Camões é nomeado por Ana Luísa como uma espécie de ancestral na linhagem canônica literária - e sabemos, com Pierre Bourdieu, o quão significativo é este "livro de linhagens" para o estabelecimento do campo intelectual e literário ocidental -, isto é feito, nomeadamente, através do questionamento do estatuto existencial das mulheres que ele cantou. Em **A Gênese do amor**, Natércia e Catarina. Em **Próspero morreu**, com Bárbara, a escrava. "De mim falais, senhor?" Diz Bárbara a certa altura, dirigindo-se a Luís, que seria mais conhecido, posteriormente, pelo sobrenome Camões. A história de amor de Ariadne e Caliban é narrada juntamente à história de amor de Luís de Camões e Bárbara, a escrava, musa de Camões e personagem da peça de teatro de Ana Luísa Amaral chamada **Próspero morreu**.

Nesta última obra, há o reforço do elo entre gênero e etnia: as questões identitárias e as contestações ao poder patriarcal são feitas pelos critérios de gênero e pelos critérios étnicos. Os questionamentos dirigidos ao Estado-Nação e às fronteiras nacionais são estendidos para o cânone literário: tudo invenções masculinas¿ Parte do repertório que diversas linhagens de crítica feminista permitem desconstruir.

Ana Luísa Amaral torna ainda mais explícita, então, em **Próspero morreu**, uma identificação com todos aqueles "outrxs" que estão às margens da sociedade dominada pelo padrão masculino ocidental. Tornam-se mais explícitas as necessidades das alianças pós-coloniais. Como diz Besse, "o estatuto da mulher no pensamento patriarcal foi sempre definido pela marginalização, pela estigmatização e pela domesticação. Dependentes e submissas, vítimas do amor ou da paixão, as mulheres foram durante séculos o verdadeiro Outro do homem, o "continente negro" que Freud assumia como inacessível." (BESSE, 2006)

Na ficção poética e dramática de Ana Luísa sobre o cânone ocidental reescrito, Ariadne e Caliban terminam assassinados por Teseu, símbolo da tradição e do pensamento ocidental. Masculino e branco, escusado é dizer. Mas o sublinhamos, em consonância com Maria Isabel Barreno, uma das autoras das **Novas Cartas Portuguesas**, que diz que o cânone da literatura ocidental é sexuado de partida e que é uma falácia pensá-lo neutro. Para Ana Luísa, uma falácia pensá-lo masculino ou feminino. Repetiríamos, dessa forma, as dualidades: masculino, feminino; heterossexualidade, homossexualidade. Melhor pensarmos que os textos têm, sim, gênero, mas que suas sexualidades fazem parte de um *corpus queer*. Repetir a fórmula de pensamento das dualidades seria uma atitude condizente com a instalação do mal no cotidiano pela linguagem automática: repetição de fórmulas, linguagens, conceitos, identificações do outro e comportamentos pré-existentes; tudo que remete à automatização da interpretação, e portanto banalização, do outro – e isso nos remete ao já conhecido dispositivo da banalização do mal, conforme Hannah Arendt.

Estamos em pleno campo da contemporaneidade pós-colonial, das políticas identitárias que reescrevem histórias e personagens e questionam padrões pré-estabelecidos e critérios de exclusão e inclusão no campo da historiografia, inclusive, literária. Como nos lembra Stuart Hall, o conceito de pós-colonial assim como o de multiculturalismo está no campo de batalha para definição de seu significado. O contemporâneo é o próprio campo de batalha. E, segundo Giorgio Agamben numa muito bem encontrada fórmula já bem disseminada, o contemporâneo é também a latência do que tem estado oculto. Melhor explicado como canta Caetano Veloso em **Um índio**:

> "E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
> Surpreenderá a todos não por ser exótico
> Mas pelo fato de poder ter sempre estado culto
> quando terá sido o óbvio"[3].

3 DOCES BÁRBAROS (disco). Caetano Veloso et al. Rio de Janeiro: Poly-

A literatura se dobra inúmeras vezes sobre sua própria história para reescrever-se, reinscrever-se. E as histórias e personagens a serem escritos, reescritos, reinscritos nas tradições literárias ultrapassam línguas e fronteiras: em que língua fala a poesia? Dependendo do critério historiográfico, se gênero ou etnia, por exemplo, a história literária abarcará autores que falam e escrevem em línguas diferentes e desenharão, assim, novos mapas. Lembremos, aqui, as três instituições nomeadas por Benedict Anderson em **Comunidades Imaginadas** como tendo a primazia de domesticar os povos para governá-los a partir do Estado: "Censo, mapa, museu". No entanto, a lucidez descritiva do Estado-Nação com a qual se compõe este livro não deixa e lado a importância das reescritas nacionais realizadas a partir da linguagem literária: o primeiro e muito minucioso capítulo desse já clássico livro para o entendimento do funcionamento desse conceito cristalizado a partir do século XIX, "estado-nação", versa a literatura em suas intrincadas relações com os mecanismos de poder dos imperialismos, que deixam a língua dos colonizadores de herança, mas a língua literária não é, necessariamente, a língua dócil por ser colonizada. Uma concepção de democracia e de classificação geográfica e historiográfica, política, advinda do século XIX tem lugar de análise como propósito nesse livro, embora se detenha mais nos desdobramentos de casos pós coloniais asiáticos.

> "(...) o censo, o mapa, o museu: juntos moldaram profundamente a maneira como o Estado colonial imaginava a sua soberania – a natureza dos seres humanos que governava, a geografia dos seus territórios e a legitimidade da sua ancestralidade." (ANDERSON, p. 222)

"Imaginava a sua soberania" repetimos com o autor citado. Da imaginação como força política, recordemos a lição e Hannah Arendt. E justamente porque a nação incide sobre classificações, lembremos aqui a **História da sexualidade**, de Michel Foucault. A dada altura, problematiza o hermafrodita: como classificá-lo, qual

Gram, 838 564- 2/842 920-2 e 838 565-2/842 920-2, 1989. 2 discos-laser.

instituição é pensada levando seu corpo em conta? Qual disciplina? Qual literatura? E mais amargamente perguntando: qual ciência, qual cultura? Em outras palavras, temos problemas evidentes de classificação. Honrar estes problemas faz parte de toda uma nova tradição, inventada, legitimamente inventada (HOBSBAWM e RANGER, 2002). Como Sóror Mariana Alcoforado: ponto de partida, arquétipo da tradição literária feminina portuguesa que se funda, não casualmente, no estrangeiro, este sempre outro de nós mesmos: suas cartas são escritas em francês e publicadas em Paris e, no entanto, fazem parte da História da Literatura Portuguesa.

Em Ana Luísa Amaral, temos a refundação de Portugal sem esquecer os segredos dos bastidores: ao contrário, fazendo deles o material com o qual se dialogará e se desenhará novas cartografias literárias e não só. Em outras palavras, novas identidades e territórios possíveis de serem imaginados e, portanto, realizados. É nesse espaço intervalar entre um e outro, entre o real e o imaginado, espaço do diálogo para construção de novos significados, é durante este processo que vai se configurando outro dos mais preciosos componentes de sua poesia: o intervalo, o estar entre, em plena transição. Ou, dito de outro modo, "Ana Luísa Amaral consegue situar-se no espaço permanentemente ambíguo que o fragmento do verso de Sá-Carneiro 'qualquer coisa de intermédio', (...) o espaço de um sujeito que é e não é, que se vai fazendo ao longo da interrogação de si nos textos". (MORÃO, 1994)[4].

Maria Irene Ramalho elegeu **o avesso** como uma das ideias frequentes na leitura da poesia de Ana Luísa; adiciono o intervalo na lista prioritária de temas, insistências, estratégias e, sobretudo, teoria poética com que esta poeta desenvolve sua poesia. Eis um intervalo: **"entre dois rios e outras noites"**, mais um título na lista de publicações dessa autora. E, já no título, o intervalo. Entre a pergunta que se lança do espaço ao tempo e a resposta que há de vir.

4 Paula Morão. Colóquio-Letras, nº131, Jan./Mar. 1994.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.

AMARAL, Ana Luísa. **A Gênese do Amor**. Gryphus. Rio de Janeiro, 2007.

AMARAL, Ana Luísa. **Entre dois rios e outras noites**. Porto: Campo das Letras, 2007.

AMARAL, Ana Luísa. **Imagens**. Porto: Campo das Letras, 2000.

AMARAL, Ana Luísa. **Imagias**. Lisboa: Gotica, 2002.

AMARAL, Ana Luísa. **Próspero morreu**. Alfragide: Caminho, 2011.

AMARAL, Ana Luísa. **Se fosse um intervalo**. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BESSE, Maria Graciete. **As "Novas Cartas Portuguesas" e a contestação do poder patriarcal**. Latitudes, nº 26, 2006.

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

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Vários Tradutores. 2ª reimpr. da 6.ed de 2005. São Paulo, Perspectiva, 2009.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1990.

CÉSAIRE, Aimé. **Una Tempestad**. 1ªed. Trad. Ana Ojeda. Buenos Aires: El 8vo. loco, 2011.

DICKINSON, Emily. **Duzentos poemas**. Tradução, posfácio e organização: Ana Luísa Amaral. Lisboa: Relógio D'água, 2014.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade** I: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.

HOBSBWAM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 3ªed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

RAMALHO, Maria Irene. "Prefácio" e "Posfácio". *In*: AMARAL, Ana Luísa. **Minha senhora de quê**. Lisboa: Quetzal editores, 1999.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Caliban e outros ensaios**. Trad. Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

Índice

A
Adele Marchesi Coniglio, 179
Adele Naghel, 168, 172-177, 184
América Latina, 10, 14, 22. 30
Ana Luísa Amaral, 7, 8, 245, 246, 257
Ana Miranda, 188, 190, 192, 193, 201-205
Ancestralidade, 80, 115, 119

B
Buchi Emecheta, 75, 92

C
Carolina Maria de Jesus, 10, 11, 22, 24
Comunidade, 49, 55, 82, 86, 97, 99-104
Conto, 38, 70, 106-115, 121, 124
Cultura amazônica, 159

D
Decolonialidade, 93
Desigualdade de gênero, 75, 138, 163, 164

E
Emancipação, 171, 177, 237
Emily Dickinson, 57, 62, 68, 73, 74, 246

F
Favela, 12, 13, 18, 32, 36
Françoise Ega, 24, 25, 39

I
Identidade feminina, 44, 46, 82, 155, 156, 161, 162,
Identidade nacional, 49, 148, 205
Imigrante, 24, 109, 188-192, 194, 195, 200, 202, 203, 205
Independência do Brasil, 237
Invisibilidade, 132, 136, 138, 163, 185

L
Liberdade, 70, 72, 89, 98, 102, 141, 154, 164, 166, 172, 193
Liliana Colanzi, 126
Literatura angolana, 94, 95, 99, 100, 105
Literatura boliviana, 127
Literatura brasileira, 10, 148, 166, 205, 242
Literatura portuguesa, 245, 257, 260
Literatura queer, 57, 65

M
Maria Lúcia Medeiros, 128
Maria Quitéria, 227-244
Maria Teresa Horta, 207-215, 220-225, 256
Mestiçagem, 30, 108, 111-113, 126

O
Ordem de gênero, 46, 48, 50-55

P
Papel social, 51, 55, 92, 147, 215
Paula Tavares, 94-98, 100, 102, 104
Política, 48, 49, 52, 56
Psicanálise, 211

R
Religião, 44, 51, 78, 129, 134, 135
Representação literária, 44, 235

S
Século XIX, 40-44, 50, 57, 59, 76, 146, 148, 151
Século XX, 151, 152, 163, 164, 178, 207
Século XXI, 227, 230, 242
Sexualidade, 67, 258, 260
Soldado Medeiros, 227-241
Subalternidade, 103, 134, 188, 190
Subjetividade, 13, 14, 76, 120, 192, 193, 208

T
Tatiana Salem Levy, 188, 205
Teatro musical, 167-169, 183, 184
Teoria queer, 46, 63-65, 74
Testemunho, 10, 13-22, 59
Trânsito de gênero, 227, 228, 233-237, 240

V
Violeta Branca, 152-154, 156, 160, 162, 164, 166

Sobre os (as) autores (as)

Adalberto Müller

É professor Associado de Teoria da Literatura da UFF, escritor e tradutor. Foi pesquisador visitante nas Universidades de Münster (Alemanha), Lyon2 (França), e Buffalo (English Department), e realizou pós-doutorado/estágio sênior CAPES na Yale University (com Dudley Andrew, no Film Studies Program). Publicou recentemente o livro de contos **O traço do calígrafo** (Editora Medusa) e a tradução anotada da **Poesia Completa** de Emily Dickinson (Editora da UnB/ Editora Unicamp, 2. vol). No prelo, estão a sua retradução de **Partido das coisas**, de Francis Ponge (Iluminuras) e um livro de ensaios: **A imagem sob a imagem** (Eduff). Atualmente se dedica à pesquisa de línguas e culturas indígenas do tronco tupi-guarani do Cone Sul, particularmente Mbyá e Kaiowá. E-mail: adalbertomuller@gmail.com

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Professora Associada 4 de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui formação em Graduação (1973), Mestrado (1988) e Doutorado (1999) em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedica-se aos estudos da ficção portuguesa contemporânea dos séculos XX e XXI. Possui artigos e ensaios publicados em livros e periódicos especializados sobre a ficção de António Lobo Antunes, Lídia Jorge, João de Melo, José Saramago, Almeida Faria, Teolinda Gersão, Gonçalo M. Tavares e Maria Teresa Horta, entre outros. Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa - "A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI – que visa estabelecer um diálogo entre a literatura, a arte, o cinema, a filosofia. E-mail: decarvalhofariaangelabeatriz@gmail.com

Baruc Martins

É Graduado em Comunicação Social/Jornalismo (UFS) e em Letras (UFF), e Mestre em Teoria da Literatura pela UFF. Desde 2018, é Doutorando em Literatura Comparada pelo programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense, com pesquisa sobre o problema da cegueira nas poéticas de Glauco Mattoso e de Jorge Luis Borges. É professor concursado de Língua Portuguesa nos municípios de Araruama e Rio das Ostras.

Camila do Valle

Poeta e professora associada 2 de Literaturas de Língua Portuguesa da UFRRJ. É graduada em Letras pela UFJF, mestre e doutora pela PUC-Rio e pós-doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Porto. Foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Seus trabalhos de mestrado e doutorado sobre o ensaísmo lourenciano deram origem a um diálogo com o pensador português Eduardo Lourenço, que escreveu "Carta a Camila" como último capítulo de *A morte de Colombo – Metamorfose e Fim do Ocidente como Mito*, que dá continuidade a tópicos de suas pesquisas. Desde há 15 anos, vem construindo um caminho de análise entre a Literatura e a Antropologia. Entre 2007 e 2009, dirigiu, a convite do Itamaraty, em Buenos Aires, a Fundación Centro de Estudios Brasileños, onde coordenava, em convênio com a Universidad San Andrés, a pós graduação em Cultura Brasileña. Ainda na Argentina, deu aulas na pós graduação em Estudios Afroamericanos, da UNTREF, fundou a Cátedra de Estudios Brasileños na UBA e coordenou a Cartografia Social dos Caboverdeanos de Buenos Aires. Foi professora na UFPA entre 2009 e 2011, período em que coordenou a Cartografia Social dos Afrorreligiosos de Belém do Pará para o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Seu livro mais recente é a antologia bilíngue *La costumbre de pintar*, publicado em maio de 2022 pela Editora Nebliplateada na Argentina. E-mail: camiladovalle@yahoo.com.br.

Cátia Monteiro Wankler

Professora Titular dos Cursos de Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS). Mestre em Letras- Literatura Portuguesa (UFF). Graduada em Letras (UFF). Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação da UFRR (2004 a 2006). Foi docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRR (2010 a 2014) e sua primeira Coordenadora. Pesquisas e produção bibliográfica voltadas para as relações entre literatura, lugar, história e identidade nas literaturas Portuguesa e de Roraima. Professora do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UEA. Líder do Grupo de Pesquisa em Estudos de Literaturas e Identidades (CNPq/UFRR). Pesquisadora da Cátedra Amazonense de Estudos Literários e da Cultura (CNPq/UEA) e do Grupo de Pesquisa Africanidades, Literaturas e Minorias Sociais (CNPq/UFRR). E-mail: cmwankler@gmail.com

Elcione Sousa da Silva Cordeiro

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas-PPGICH pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA(2021). Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa. Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Inglesa. Professora efetiva da SEDUC Amazonas. Graduada em Licenciatura em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2005). Graduada em Licenciatura em Letras-Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Amazonas - PARFOR (2018).

Eurídice Figueiredo

Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Publicou **Por uma crítica feminista:** leituras transversais de escritoras brasileiras (Zouk, 2020), **A literatura como arquivo da ditadura brasi-**

leira (7letras, 2017), **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção e autoficção (EdUERJ, 2013), **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura (7Letras, 2010), **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana** (EdUFF, 1998), além de artigos em obras coletivas e revistas nacionais e internacionais. Organizou vários livros e números de revistas. É pesquisadora 1B do CNPq. E-mail: euridicefig@gmail.com

Gracielle Marques

É doutora e mestre em Letras Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista (FCL/UNESP/Assis). Atualmente é professora adjunta do Curso de Letras Língua Espanhola do Departamento de Línguas Estrangeiras e professora permanente do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos Literários (PPGMEL) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). É colíder do grupo de pesquisa "Literatura Educação e Cultura: caminhos da alteridade" (LECCA-UNIR) e membro do Grupo de Estudos da Tradução da Amazônia (GETRA-UNIR). E-mail: gracie.marq@gmail.com

Helder Thiago Maia

É doutor em literatura comparada (UFF, 2018), bolsista FAPESP de pós-doutorado (USP, 2018/19521-4), professor do PPG em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP), pesquisador do NuCuS (UFBA) e editor da Revista Periódicus (UFBA). Autor dos livros **O devir darkroom e a literatura hispano-americana** (2014) e **Cine[mão]:** espaços e subjetividades darkroom (2018). E-mail: helderthiagomaia@gmail.com

Inocência Mata

É Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), na área de Literaturas, Artes e Culturas, com pós-doutoramento em Estudos Pós-coloniais pela University

of California, Berkeley. Entre 2014 e 2018, foi professora na Universidade de Macau (China), com licença especial da FLUL, tendo sido vice-diretora do Departamento de Português da Universidade de Macau, coordenadora do Programa de doutoramento, doutorado em estudos Literários e Interculturais Portugueses, e diretora do Centro de Investigação de Estudos Luso-Asiáticos (CIELA). Também é investigadora no Centro de Estudos Comparatistas (CEC-FLUL). É autora de diversos livros sobre literaturas africanas e sobre teoria pós-colonial, entre os quais: **Laços de Memória & Outros Ensaios sobre Literatura Angolana** (2006); **Literatura Angolana:** Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta (2001); **Diálogo com as Ilhas:** sobre Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe (1998). E-mail: mata.inocencia@gmail.com

Lívia Reis

É professora titular de literaturas hispânicas na Universidade Federal Fluminense, é doutora em Letras (Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (1997) e pós doutora pela Universidade de Alcalá de Henares (2008). Foi diretora do Instituto de Letras da UFF, Universidade em que leciona nos cursos de graduação e pós-graduação desde 1991. Tem experiência docente e de pesquisadora na área de Letras, com ênfase em Literatura Hispano- Americana e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: relações literárias e culturais na América Latina, literatura testemunho, literatura e história, literatura e outras artes. Foi diretora da EdUFF, Editora da Universidade Federal Fluminense, e há dez anos atua como Superintendente de Relações Internacionais na mesma universidade. Publicou e organizou diferentes revistas no Brasil e no exterior e publicou os seguintes livros: **Fronteiras do Literário**, Niterói: EdUFF, 1997, **Mulher e Literatura**, Niterói: EdUFF, 1999, **Fronteiras do Literário II**, Niterói: EdUFF, 1999, **Hispanismo 2000**, Rio

de Janeiro, ABH/ Consejería de Educación, 2001, **Dom Quixote**: Utopias, Niterói: EdUFF, 2005, **Sentido dos Lugares**, Rio de Janeiro, Abralic, 2005, **Uma suíte carioca, Alfonso Reyes e o Brasil**, Rio de Janeiro, 7 letras , 2013 e **Conversas ao sul, ensaios sobre literatura e cultura latino-americana**, Niterói, EdUFF, 2009. E-mail: liviareis@id.uff.br

Lorena de Carvalho Penalva

Doutora em Estudos Literários, pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Teoria Literária, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Letras Português, pela Universidade Federal do Pará. Professora de Língua Portuguesa e Literatura, do Instituto Federal do Pará, Campus Marabá Industrial. E-mail: lorena.penalva@ifpa.edu.br

Liozina Kauana de Carvalho Penalva

Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Espírito Santo. Graduada em Letras, pela Universidade Federal do Pará. Professora de Língua Portuguesa e Literatura, do Instituto Federal do Pará, Campus Marabá Industrial. E-mail: kauana.penalva@ifpa.edu.br

Luciane Viana Barros Páscoa

É graduada em Artes Plásticas e em Música pela UNESP, mestre em História pela PUC-SP e doutora em História Cultural pela Universidade do Porto. Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas lotada no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. É pesquisadora no Laboratório de Musicologia e História Cultural, e líder do grupo de pesquisa Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult). Preside o GT do Repertório Internacional

de Iconografia Musical no Amazonas (Ridim-Brasil). É autora dos livros Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada (Editora Valer 2011), Álvaro Páscoa: o golpe fundo, Edua (2012), e co-organizadora de Alteridades consonantes: estudos sobre música, literatura e iconografia (FAPEAM/PPGLA/Valer, 2013) e de Música em Diálogo (Editora UEA, 2019). E-mail: lpascoa@uea.edu.br

Mário César Lugarinho

É Professor Associado da Universidade de São Paulo na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. É bolsista de produtividade em pesquisa (nível 2) do CNPq, recebendo sucessivos apoios desde 2001. Possui graduação em Letras (1988) e especialização em Teoria Literária (1989) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestrado (1993) e doutorado (1997) em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e livre-docência na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2012). Fez estágio de pós-doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2002-2003) e no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (2012-2013). Foi Professor Associado do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, tendo atuado nas áreas de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (1994-2007), Professor Visitante na Universiade de Lisboa (2013, 2019, 2021) e na Universidade de Macau (2015-2016). Com outros pesquisadores, fundou em 2001 a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH). E-mail: lugarinho@usp.br

Martha Julia Martins

É professora do curso de Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na mesma instituição. É doutora e mestra em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina

(UFSC). Tem como interesses de pesquisa a interseccionalidade de raça, classe e gênero, os estudos decoloniais e antihegemônicos e a relação entre discurso e sociedade. É coordenadora do grupo de pesquisa do CNPq, o GREG - Grupo de Estudos de Gênero e coordena os projetos de extensão "Feminismo na Universidade" e "Clube de Leitura Jovem Adulto". E-mail: marthajumartins@gmail.com

Nicia Petreceli Zucolo

Graduada pela Universidade Federal de Santa Maria (RS), fez seu mestrado no Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA – UFAM). Doutora em Letras pela USP, é professora da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), atuando no curso de graduação e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL – UFAM). Lidera o Grupo de pesquisa Relações de gênero, poder e violência em literaturas de língua portuguesa. Publicou **Contos de sagração:** Benjamin Sanches e a experimentação estético-formal e **Uma rapsódia portuguesa**: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge, ambos pela editora Valer. Desenvolve pesquisa sob supervisão da Profª Drª Constância Lima Duarte, como pós-doutorado pelo Pós-Lit-UFMG. E-mail: niciazucolo@ufam.edu.br

Veronica Prudente Costa

Realizou Pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense -UFF, com financiamento do PROCAD Amazônia - CAPES. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atuou como Professora da Educação Básica nos anos iniciais e finais do Ensino Fundamental e no Ensino Médio regular e EJA. Foi Professora Adjunta na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) entre 2011 e 2018. Atualmente, é Representante Regional Norte da ABRAPLIP, Professora Adjunta na Universidade Federal de Roraima (UFRR) e atua no PPGICH-UEA e no PPGL-UFRR.