

A watercolor illustration of a bookshelf. The shelf is filled with books of various colors (yellow, orange, green, blue, pink). A potted plant with green leaves and yellow flowers sits on top of the shelf. A lit candle in an orange holder is on the left. The background is a light yellow wall with a framed picture on the right. The text is overlaid on the illustration.

Jair Zandoná
Tânia Regina Oliveira Ramos
org.

A literatura e seus espaços de sobrevivência

caiaponte

PROJETO
"ALVÉOLO"
"EU TENHO UMA JIBÓIA DE VERDADE!" 2020/ABR

Jair Zandoná
Tânia Regina Oliveira Ramos
(org.)

A literatura e seus espaços de sobrevivência

1ª edição

caiaponte

2024

Caiaponte Edições
© das/os autoras/es

As ideias contidas neste livro são de responsabilidade das/os organizadoras/es e autoras/es e não expressam necessariamente a posição da editora.

Imagem da capa

Eu tenho uma jiboia de verdade! (2020)

Ana Maria Alves de Souza

Aquarela com desenho de observação, 25 x 15 cm

Capa

Mariana Vogt Michaelsen

Conselho Editorial

Alexandra Santos Pinheiro (UFGD/CNPq)

Algemira de Macêdo Mendes (UESPI/UEMA/CNPq)

Amanda da Silva Oliveira (UFSM)

André Cechinel (UFSC)

Geovana Quinalha de Oliveira (UFMS)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, professora aposentada)

Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

Simone Pereira Schmidt (UFSC)

Thaís Fernandes (UFSC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) **(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

A Literatura e seus espaços de sobrevivência
[livro eletrônico] / (org.) Jair Zandoná,
Tânia Regina Oliveira Ramos. -- 1. ed. --
Florianópolis, SC : Caiaponte Edições, 2024.
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-80212-14-9

1. Crítica literária 2. Literatura brasileira Crítica e interpretação 3. Literatura brasileira História e crítica I. Zandoná, Jair. II. Ramos, Tânia Regina Oliveira.

24-235706

CDD-B869.909

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Apreciação crítica
B869.909

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

caiaponte

<https://caiaponte.lojavirtuolpro.com/>

Sumário

PROVOCAÇÕES, DEVORAÇÕES: A LITERATURA E SEUS ESPAÇOS DE SOBREVIVÊNCIA

Jair Zandoná

Tânia Regina Oliveira Ramos

EROS INSÓLITO: O FANTÁSTICO COMO SOLUÇÃO NARRATIVA EM CONTOS ERÓTICOS DE AUTORIA FEMININA

Luciana Borges

LETRAS, LITERATURA E ARTES NA REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS

Mara Coelho de Souza Lago

(DES)FIGURAÇÕES DO EU: MONTAGENS, COLAGENS, RECORDAÇÕES DISSIDENTES EM JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

Jair Zandoná

ESBOÇOS, QUEIMAS, ESTADOS: GÊNERO E SUAS INTERSECÇÕES EM *QUATRO CINCO UM, RASCUNHO E PERNAMBUCO*

George França

“A ESCRAVA” DE MARIA FIRMINA DOS REIS: INTERSECÇÕES ENTRE LITERATURA E LEGISLAÇÃO PARA A CONQUISTA DA LIBERDADE

Renato Kerly Marques Silva

OS SERTÕES LITERÁRIOS EM PRÁTICAS PEDAGÓGICAS: ESPAÇOS DE SOBREVIVÊNCIA

Ana Cláudia Félix Gualberto

Francisco Heitor Pimenta Patrício

Késsia Kelle Flor de Lima

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral

AS (IM)POSSIBILIDADES DO AMOR EM *QUE IMPORTA A FÚRIA DO MAR*, DE ANA MARGARIDA DE CARVALHO

Bianca Rosina Mattia

LIVROS DE RECEITAS: PÁGINAS DE SOBREVIVÊNCIA DE ESCRITURAS FEMININAS

Mariana Vogt Michaelsen

COMO SOBREVIVER AO CAOS: CORPOS E PERSPECTIVAS NOS ESPAÇOS DISTÓPICOS NA OBRA DE ANGELA CARTER

Talita Annunziato Rodrigues

A LOUCURA COMO ATO SUBVERSIVO EM PERSONAGENS FEMININOS DE PAULINA CHIZIANE E CONCEIÇÃO EVARISTO

Elisângela dos Santos Faustino Röder

EGLÊ: MUITO ALÉM DE UM NOME PRÓPRIO

Marilda Aparecida de Oliveira Effting

SOBRE O VER E O SOBREVIVER DO CONCEITO DE LITERATURA EM SALA DE AULA

Gizelle Kaminski Corso

POESIA E ANGÚSTIA NA ADOLESCÊNCIA: MEMÓRIA DE UMA PRÁTICA NO ENSINO DE ARTE EM DIÁLOGO COM A LITERATURA E A PSICANÁLISE

Ana Maria Alves de Souza

AUTORAS MULHERES E POESIA VISUAL NO ESPAÇO ESCOLAR

Julia Dias Lopes

Luiza Machado dos Reis

JULIA DE ASENSI (1849-1921): UMA HISTÓRIA QUE SOBREVIVE GRAÇAS À LITERATURA

Luzia Antonelli Pivetta

A APRECIÇÃO CRÍTICA: UM MÉTODO LÉSBICO DE INVESTIGAÇÃO LITERÁRIA

Monalisa Almeida Cesetti Gomyde

CORPO DISSIDENTE: DEFICIÊNCIA E SEXUALIDADE EM *ESPECIAL*, DE RYAN O'CONNELL

Tiago Correia de Jesus

FUTURO É PRA QUEM LEMBRAR

Nádia Souza Conceição

ELEMENTOS DO GÓTICO FEMININO e DO GÓTICO LÉSBICO COMO TRANSGRESSÃO DAS ESTRUTURAS HEGEMÔNICAS EM *A SERPENTE E A FLOR*, DE CASSANDRA RIOS

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)

“ENTÃO ISSO DE ESTUPRO / NÃO É EXCLUSIVIDADE DOS HOMENS”: ZEUS E A VIOLAÇÃO DOS CORPOS FEMININOS NOS MITOS CLÁSSICOS

Viviane Moraes de Caldas

A ESCRITA FEMININA DESDE O HORROR E PARA A DESOBEDIÊNCIA: UMA LEITURA DE LILIANA COLANZI E GIOVANNA RIVERO

Nina Maria de Sousa Veras

ESPELHOS DISTORCIDOS DA REALIDADE: PATRIARCADO E GÊNERO EM DISTOPIAS DE CRÍTICA FEMINISTAS

Karina Reis

AS RAMIFICAÇÕES DO LAR NA ESCRITA DE NATALIA GINZBURG

Rafaela Cechinel Fieira

A NOITE NA CIDADE É ESCURA

Tamara Hauck Valle Machado

ESCRITA FEMININA E UMA NOVA HISTÓRIA DE HEREDITARIEDADES

Tânia Regina Oliveira Ramos


O ORNITÓLOGO

Marcelo Labes

PROVOCAÇÕES, DEVORAÇÕES: A LITERATURA E SEUS ESPAÇOS DE SOBREVIVÊNCIA


Provocations, devourations: Literature and its survival spaces

Jair Zandoná¹

<https://orcid.org/0000-0002-4301-9436> 

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Tânia Regina Oliveira Ramos²

<http://orcid.org/0000-0002-2477-0419> 

Universidade Federal de Santa Catarina

Os textos que integram o livro resultam das intervenções apresentadas no Simpósio Temático “A literatura e seus espaços de sobrevivência” que integrou a programação geral da 13ª edição do Seminário Internacional Fazendo Gênero, evento ocorrido entre os dias 29 de julho e 02 de agosto de 2024 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O tema geral do Seminário – “contra o fim do mundo: antipacifismo, anticolonialismo, justiça temática” – não poderia ser mais oportuno, haja vista que marcou, para a série de eventos do Fazendo Gênero, trocas, (re)encontros presenciais, sobretudo, depois de termos uma edição realizada – não sem muitas adaptações e incertezas – de maneira virtual, em 2021. O contexto de pandemia provocado pela covid-19 impactou significativa e definitivamente as vidas de todas as pessoas.

E por isso, para marcar e não esquecer, escolhemos para compor a capa do livro a aquarela “Eu tenho uma jiboia de verdade!”, produzida por Ana Maria Alves de Souza em abril de 2020. O trabalho é resultado de um exercício proposto às integrantes do Ateliê Alvéolo, que conversavam por WhatsApp, durante o isolamento social. Ao passo que a casa, assim como a cidade e o templo, “está no centro do mundo” é, por si só “a imagem do universo” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 196). Enquanto espaço, a casa, de alguma forma, simboliza o cosmo, o mundo organizado, especialmente em um momento pandêmico e de reclusão – e por isso mesmo está/é inseparável do tempo. Daí porque, a partir do tema “Pinte o seu jardim”, a aquarela é resultado de um desenho de observação que, conforme explicou a artista, “a coordenadora, Zulma Borges, sugeria exercícios que

¹ Doutor e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É um dos editores da Revista Anuário de Literatura (PPGLit/UFSC) e editor de resenhas da Revista Estudos Feministas (REF). Integra o quadro de pesquisadores/as do Instituto de Estudos de Gênero/UFSC. Atualmente, é professor visitante no PPGEI da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: jzandona@gmail.com. Financiamento: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001; Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência, e Tecnologia de Mato Grosso do Sul – FUNDECT/MS – Termo de outorga 176/2023.

² Professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina, pertence ao nuLIME – Núcleo de Literatura e Memória. É uma das editoras da Revista Estudos Feministas e da Anuário de Literatura. Atua nas áreas de gênero e subjetividades, história e memória literária. E-mail: taniareginaoliveiramos@gmail.com.

todos postavam no grupo e comentavam” (Souza, 2024). Essa proposta é interessante, se pensarmos retrospectivamente para o contexto em que vivíamos. Em Santa Catarina, por exemplo, o Estado havia decretado situação de emergência por causa do novo coronavírus em 17 de março de 2020 devido à crescente e incontrolável transmissão comunitária do vírus e suas consequências (Holland; Caldas, 2020). O mote do exercício é relevante ao considerarmos os significados possíveis para um jardim, como gesto de organização e controle, representa

[a tentativa] do poder do homem e, em particular, do seu poder sobre uma natureza domesticada. Em nível mais elevado, o jardim é um símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente. (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 513)

Essa compreensão sobre o jardim representa as ambiguidades do que vivíamos naquele momento. Era a compreensão da impossibilidade da domesticação da natureza com a qual nos deparamos – e que tem sido sentida em outros momentos, como nas enchentes ocorridas no Rio Grande do Sul em 2024 que foram extremamente devastadoras.

Em 2020, o espaço público, os espaços abertos, inclusive parques, campos, praias – nos quais a natureza é protagonista – deveriam ser evitados. No caso da artista, como não dispunha de sacada onde reside, o que poderia ocupar, de alguma maneira, a função de um jardim – como se estivesse ao ar livre –, decidiu por “interpretar simbolicamente o enunciado” (Souza, 2024) proposto para o exercício a partir dos recursos que dispunha em casa. A aquarela apresenta uma composição repleta de detalhes, cores, nuances. Ao passo que destaca uma estante com vários livros, com cores e formatos variados, as lombadas de apenas dois volumes permitem identificar o que está escrito: “O que é um artista” e “Duchamp”. Na parte superior da estante há um vaso com uma planta pendente cujas características remetem à jiboia. A seu lado, à esquerda, um troféu de cor dourada contrasta com o fundo claro da parede. À direita da estante, ainda, parte de um quadro compõe a *mise-en-scène*.

Com relação à estante, não por acaso, as pistas encontradas nas lombadas dos livros aliadas ao título da pintura – “Eu tenho uma jiboia de verdade!” – provocam nossa leitura: ao considerarmos o desenho enquanto montagem, espécie de *ready made* ressignificado, já que propõe a combinação de elementos como a jiboia [de verdade!] e os livros para a representação do seu jardim. A composição propõe a ruptura da imagem de um jardim, composto por apenas uma única folhagem? Ou, ainda, os livros seriam seu jardim. Diferentemente da jiboia, planta pendente que se desenvolve, se espalha, à medida em que recebe luz e água adequadas, os livros, cuja materialidade advém das plantas, quando fechados, preservam seus segredos; quando abertos, têm seus conteúdos tomados por quem os lê (Chevalier; Gheerbrant, 2015).

São os segredos que buscamos no trabalho com o literário. Os capítulos que fazem parte da coletânea vão ao encontro das provocações lançadas no Simpósio Temático, ao considerar a importância política e a importância epistemológica de pesquisas nas áreas

da história da literatura de autoria feminina tanto a recuperação da produção dos séculos XIX e XX, quanto à visibilidade de escritoras e da crítica literária feminista no século XXI cumprem seu papel de resistência ética e estética em eventos temáticos; em publicações feministas; em premiações literárias excludentes; nas *lives* e vozes de um tempo pandêmico; na militância pelas redes sociais. Nosso simpósio buscou mostrar a partir desse eixo temas transgressores na poesia, nas teorias e nas ficções; a voz e a vez das mulheres no contexto teórico, crítico, político, cultural e artístico; as suas representações; a condição feminina entre os lugares de fala e o silêncio; a literatura na escola com(o) a disciplina de resistência; as práticas culturais e os diálogos possíveis ao fabular textualidades que fazem gênero, a partir de uma expressão-chave neste espaço não apocalíptico, de sobrevivência, que ousamos chamar de “realismo afetivo”, tudo aquilo que nos afeta, nos punge, nos toca e nos sensibiliza. Além das contribuições resultantes das apresentações realizadas no evento, tivemos o prazer de receber as colaborações das professoras e pesquisadoras Luciana Borges (UFCAT) e Mara Coelho de Souza Lago (UFSC) também participantes do Seminário Internacional Fazendo Gênero 13, em duas importantes mesas-redondas, que, respectivamente, abrem o livro com resultados de suas pesquisas. Para encerrar, pois o literário sempre está a nossa espreita, temos a satisfação de colocar na estante o conto “Ornotólogo”, do escritor Marcelo Labes.

Referências

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.


HOLLAND, Carolina; CALDAS, Joana. Governo de SC decreta situação de emergência por causa do coronavírus. **G1/SC**, 7/03/2020 às 20h41. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2020/03/17/governo-de-sc-decreta-situacao-de-emergencia-por-cao-do-coronavirus.ghtml>. Acesso em 18 out. 2024.

SOUZA, Ana Maria Alves. [**Correspondência/e-mail referente à aquarela para a capa do livro**]. Destinatário: Jair Zandoná, 24 set. 2024.

EROS INSÓLITO: O FANTÁSTICO COMO SOLUÇÃO NARRATIVA EM CONTOS ERÓTICOS DE AUTORIA FEMININA

Unusual eros: the fantastic as narrative solution in erotic short stories by female authorship

Luciana Borges¹

<https://orcid.org/0000-0003-0018-2425> 

Universidade Federal de Catalão

Nota introdutória: do estranho ao erótico, o insólito desejo²

Acontecimentos insólitos ou inexplicáveis são usualmente construídos, em narrativas curtas ou longas, como estratégia retórica que visa o tensionamento de aspectos diversos, como a geração de impacto nos leitores e leitoras por meio da sensação de surpresa, terror, medo ou o simples estranhamento. Do ponto de vista das tensões existenciais que circundam personagens, estas são defrontadas com situações em que o cotidiano se torna algo inapreensível, uma vez constituído pela linguagem, esta também inapreensível e impotente diante da “coisa”, que pode ser um objeto, um animal, algo inumano, uma ocorrência fantástica. O tipo de ocorrência insólita que pretendemos perseguir nesse breve estudo é aquele que se relaciona em específico com situações em que o erotismo ou uma situação sexual ou amorosa é narrada.

Dessa forma, o presente estudo tem como objetivo analisar contos eróticos escritos por mulheres, nos quais há presença de elementos, acontecimentos ou personagens insólitos ou inumanos em mistura com a situação sexual narrada. A hipótese de pesquisa é que o uso desses elementos, como *deus ex machina*, constitui uma possibilidade de solução narrativa para a efetivação do desejo, muitas vezes reprimido ou impedido de efetivar-se como prazer “real”/ material para as personagens femininas.

Por meio de uma perspectiva de gênero associada ao erotismo, busca-se entender como animais, objetos, criaturas insólitas, extraterrestres ou metamorfos, apresentam-se como parceiras do jogo erótico, colocando, como diria Georges Bataille (2013, p. 53) “o ser em questão”, ao mesmo tempo em que tensionam a sexualidade feminina, supostamente passiva e retroflexa. Nesse sentido, a inserção do insólito ficcional nas narrativas constitui uma estratégia de resistência à repressão ou controle da sexualidade feminina, em termos

¹ Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás, Professora de Literatura na Universidade Federal de Catalão. Autora do livro *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina* (Ed. Mulheres, 2013) dentre outras produções em capítulos de livros e periódicos. O foco de suas pesquisas no campo dos estudos literários direciona-se à autoria de mulheres, erotismo e pornografia, bem como às questões de gênero e raça na literatura. E-mail: borgeslucianab@ufcat.edu.br.

² Uma versão preliminar desse texto, voltada exclusivamente para a análise de contos de Clarice Lispector, foi publicada na revista Muitas Vozes, com o título “Eros estranho: reverberações do insólito em narrativas de Clarice Lispector”.

de uma insurgência narrativa que, ao construir a ambiguidade no texto, coloca personagens femininas em agência, ainda que as situações eróticas se apresentem de modo pouco objetivo. Por vezes, a repercussão ou efeito dos fatos nos sujeitos será mais relevante do que os fatos materiais – ou supostamente ocorridos – em si. Tomando como ponto de partida um procedimento, que a nosso ver constitui uma categoria narrativa a que propomos denominar *erótico insólito*, será feita a leitura analítica de elementos específicos em contos de Clarice Lispector (1998; 2020), Marina Colasanti (1986) e Augusta Faro (2004; 2007). O insólito, nas narrativas tratadas, será observado especialmente na relação com o erótico estranho ou inusitado, considerado seu principal mecanismo de materialização discursiva na relação entre o eu e o outro.

Se viver é defrontar-se continuamente com o outro, um dos elementos dessa cartografia na qual o sujeito deve se haver com a diferença, é o enfrentamento do insólito, do inesperado ou inusual. Para Flávio García:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (García, 2007, p. 20).

No entanto, uma vez que o elemento imprevisto que rompe a normalidade, sendo gerador do insólito, pode estar no próprio cotidiano, este se torna pretexto da potencialidade de se desconfigurar em sua periclitância. Analogamente, a relação erótica é também esse defrontar-se com o outro, nos termos bataillianos, em que há sempre uma violação do ser. A junção do erótico com o insólito pode provocar verdadeiros curtos-circuitos identitários dos quais esse eu feminino sairá frequentemente transformado.

Sobre o não-familiar, o *unheimlich*, ou sobre os modos como a ruptura com o familiar ocorre em processos psíquicos, Sigmund Freud aproxima suas reflexões às proposições de Schelling, segundo as quais o estranhamento estaria ligado a algo que foi anteriormente reprimido:

Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. Segundo, se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. (Freud, 2010, p. 360).

Aquilo que usualmente inquieta personagens e situações estará em uma relação direta com a repressão e com a linguagem. Nas narrativas, situações eróticas estarão no emaranhado com o insólito que advém da interação dos sujeitos com o inumano (animal, vegetal ou mineral): o resultado é uma interação na qual o corpo humano se erotiza na

relação com o inumano, provendo, então, a cena erótica.

E o que dizer do erotismo? Para estabelecer uma abordagem dos modos em que o erótico se manifesta nos contos a serem lidos, é preciso pensar que existem duas dimensões fundamentais de compreensão do erotismo no campo literário. A primeira, uma dimensão conceitual, em que somos interpeladas a pensar as configurações epistemológicas e filosóficas da vida erótica em termos das *formulae mentis* que regem a sexualidade humana. A segunda dimensão, formal ou estética, na qual pensamos as formas por meio das quais os temas se constituem em artifícios retóricos de linguagem, em imagens eróticas constituídas pela via da linguagem e que se materializam no texto literário.

Sobre a primeira dimensão, Georges Bataille (2013) propõe uma abordagem do erotismo como experiência interior, a partir do momento que a atividade erótica se distancia da atividade sexual de reprodução. Ao se distanciar de sua função instintiva mais óbvia, o erotismo é apresentado justamente naquilo que tensiona o ser, ou seja, o jogo erótico prenuncia essa relação de continuidade e descontinuidade com o outro, no qual as partes constituídas estão sempre em vias de perder-se. Nesse sentido, o erótico é também um devir, um vir a ser no qual o eu e o outro se formam e desconformam na relação de interpenetração, recíproca ou não, que envolve o erotismo: “O que está em jogo no erotismo é sempre a dissolução das formas constituídas. Repito: dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (Bataille, 2013, p. 42). Ao romper a ordem descontínua, o erotismo funda continuidades, no entanto também dissolve contornos definidos do eu e do outro.

A dimensão retórica diz respeito às formas pelas quais o texto expressa as chamadas cenas sexuais, de modo a criar sequências de ações e pensamentos que remetem aos aspectos de expressão da sexualidade. Assim, conforme a abordagem linguística de Dominique Maingueneau (2010), a retórica do erótico se difere da retórica do pornográfico em termos da criação dessas imagens mentais e sequências de ações narradas. O corpo erotizado, de alguma forma, constitui, em ambas as perspectivas, a baliza em torno da qual sensações corporais e psíquicas se articulam no contato como o outro.

Clarice insólita ou traços do inumano na ficcionalização do erotismo

A visita de um ser de Saturno. A invasão de visitantes mascarados no quarto de uma adolescente. O êxtase noturno conduzido por um ser andrógino. As situações brevemente mencionadas reenviam a construções episódicas da ficção de Clarice Lispector, as quais confrontam personagens, bem como leitores e leitoras, com situações em que o insólito ou estranho se imiscui nas tramas e dramas do cotidiano reconfigurado pela linguagem. “Miss Algrave”, de *A via crucis do corpo* (Lispector, [1974] 1998) e “Mistério em São Cristóvão”, de *Laços de família* (Lispector, [1960] 2020), serão tomados como amostragem desse universo em que o erotismo estranhamente se manifesta.

Em seu ensaio fundador sobre a obra de Clarice, intitulado *O drama da linguagem*, Benedito Nunes aponta, a respeito de G.H., que essa personagem se apresenta dividida

entre “[...] o desejo de seguir o apelo do mundo abismal e inumano onde vai perder-se, e a vontade de conservar sua individualidade humana” (Nunes, 1989, p. 59). Tal afirmação, a despeito de se direcionar a essa personagem em específico, poderia ser associada a uma repetição de tensionamentos que envolvem personagens claricianas como um todo, na galeria de *personas* com as quais a ficcionista vai nos presenteando ao longo da sua obra. Esse “apelo do mundo abismal” é expresso em uma cartografia variada de situações e perplexidades diante das quais as personagens, especialmente personagens femininas, são tentadas a se lançar nesse universo que extrapola o humano e coloca a personagem diante de dilemas profundos, nem sempre solúveis. “[...] a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido – espaço onde ele erra, isto é, onde ele se busca – o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra” (Nunes, 1989, p. 76). O espaço de agonia onde a linguagem se encerra termina por relacionar-se com o próprio estado de emergência do sujeito que deve, então, confrontar o cotidiano naquilo que ele tem de mais imprevisível, ainda que prosaico.

O que os contos que analisamos trazem de inusitado para nós, leitores e leitoras do erotismo na literatura, é uma dimensão de entrecruzamento entre a ruptura cotidiana, a experiência subjetiva do erotismo e o insólito ficcional como estratégia representativa do elemento de erotização no universo narrado. No caso, a erotização extrapola a dimensão da humanidade e se personifica em elementos não humanos, ou inumanos, para tomar de empréstimo a proposição de Evando Nascimento (2012).

O primeiro texto a que lançamos nosso olhar é parte do conjunto de contos *A via crucis do corpo*, de 1974. Antes de abordar a construção do conto em específico, é necessário considerar que esse livro apresenta uma composição peculiar: em processo de autoficcionalização, Clarice Lispector explica no texto de abertura, a “Explicação”, que seu editor havia proposto que ela escrevesse um livro de contos sobre “assunto perigoso”. A enunciação explícita sobre qual seria esse assunto não acontece no texto, de modo que, ao percorrê-lo, é que será possível vislumbrar qual seria esse assunto tão intimidante. Primordialmente, entendemos que o assunto seria sexo, no entanto, ao logo do livro, alguns contos não vão cumprir nem mesmo a função ficcional em termos de uma fabulação restrita, quanto mais a função de uma narrativa erótica: são textos que se assemelham mais ao formato de crônica que à forma do conto, nos sentidos usuais que a teoria literária atribui a esse gênero.

Quanto ao tratamento dos temas sexuais, concentra-se no que chamamos de *retórica da contenção* (Borges, 2013, p. 367), na qual a função narradora se abstém, por vezes por declarado pudor, por vezes por estratégia retórica, de narrar determinados acontecimentos que permanecem, portanto, em seu *locus obscenum*, ou seja, etimologicamente falando, para utilizar a terminologia apropriada do teatro, atrás da cena, atrás dessas “cortinas” do texto, com a barreira linguística imposta pela narradora. Em seu estudo sobre materiais pornográficos, Linda Williams (2004)³ menciona a origem latina do

³ “If obscenity is the term given to those sexually explicit acts that once seemed unspeakable, and were thus permanently kept off-scene, on/scenity is the more conflicted term with which we can mark the tension between the speakable and the unspeakable which animates so many of our contemporary discourses of sexuality”

termo *obsceno*, produzindo um neologismo que funciona ao mesmo tempo para “indicar a normalidade com que se encara a explicitude das imagens eróticas levadas para a esfera pública e as restrições que se impõem a essa veiculação. (Borges, 2013, p. 108).

“Miss Algrave”, ao nos apresentar a personagem Ruth, move a narrativa nessa atmosfera de contenção, por meio da qual a protagonista é inicialmente composta. Puritana, religiosa, reacionária, contida. A continência de Ruth se revela em seus hábitos que negam e invisibilizam a corporeidade física, anulam qualquer traço de satisfação erótica: “Solteira, é claro, virgem, é claro. Morava sozinha em uma cobertura em Soho. Nesse dia tinha feito suas compras de comida: legumes e frutas. Porque comer carne ela considerava pecado” (Lispector, 1998, p. 13). Nesse contexto de restrições corporais e intelectuais, uma vez que Ruth não se permite nem olhar e nem mentalizar cenas de sexo ou mesmo cenas de afeto, surgirá o extraterrestre Ixtlan, ao qual será atribuída a função de iniciar Ruth nos prazeres do corpo e da carne. A apresentação de Ixtlan é emblemática de sua inumanidade: “Eu sou um eu” (Lispector, 1998, p. 16). Ixtlan não é humano nem animal, é apenas um “eu” que veio para amá-la. A natureza dele, invisível, mas sensível como no mito de Eros e Psiqué⁴, é uma natureza híbrida, fria, mas que causa um frisson em Ruth; tem uma coroa de cobras na cabeça a lembrar os cabelos da Medusa; usa um manto fosforescente cor púrpura que ilumina seu corpo como um Deus. Sua natureza estranha e compósita não importa. O que importa é que ele leva Ruth ao êxtase supremo.

O aproveitamento das remissões a Eros no mito de Psiqué recupera um dos aspectos de Eros: nesse mito, inicialmente Eros é o monstruoso, uma vez que, não tendo se revelado em sua natureza divina à sua esposa que havia sido condenada a desposar um desconhecido, as narrativas correntes sobre o deus, especialmente no meio familiar de Psiqué, era de que ela havia sido entregue a um monstro que, em algum momento, a devoraria. Nessa versão do mito de Eros, em que se associa a Psiqué, a dimensão teogônica se apresenta de parêntese com a teratológica. Analogamente, Ixtlan é também deus e monstro, concentrando em si o prazer nunca experimentado por Ruth, o divisor de águas de sua existência.

O gozo do estranho, nesse caso, opera uma verdadeira transformação na protagonista, que se sente como um aleijado que repentinamente não precisa mais de seu cajado. Ruth não apenas abandonará o moralismo, como adotará uma conduta lasciva ao perceber que o exercício pleno da sexualidade não era algo condenável: “Com ele não fora pecado e sim uma delícia” (Lispector, 1998, p. 18). A visita de Ixtlan, que podemos ler também como uma projeção do desejo contido de Ruth e como estratégia performática de liberação das amarras da coletividade cristã da qual ela havia se investido, instaura o insólito na narrativa. Um acontecimento que não tem paralelo com a realidade e que, aproximando-se do estranho ficcional, opera todo o estranhamento de Ruth em relação à realidade anterior: vinho tinto é bom, carne é delicioso, vestir vermelho é lindo, seduzir o

(Williams, 2004, p. 4). Tradução nossa: “Se obscenidade é o termo dado aos atos sexualmente explícitos que antes pareciam indizíveis e, portanto, eram mantidos permanentemente fora da cena, on/scenity é o termo mais conflituoso com o qual podemos marcar a tensão entre o falável e o indizível que anima muitos de nossos discursos contemporâneos de sexualidade”.

⁴ Para versões do mito grego e suas interpretações mais recorrentes, consultar, por exemplo, Brandão (1995).

chefe casado é estratégia de ascensão econômica... tudo isso passa a ser parte de uma orgia de sentidos que descortina para a personagem um mundo totalmente novo e uma Ruth totalmente reconfigurada em sua identidade.

“Mistério em São Cristóvão”, da coletânea *Laços de família* (Lispector, 2020), mostra o acontecimento insólito construído de forma metafórica a partir da composição de quatro personagens centrais: três rapazes que se dirigem a um baile de carnaval fantasiados com máscaras de galo, touro e demônio. No caminho, decidem invadir um jardim para roubar jacintos que enfeitariam suas fantasias. A quarta personagem é uma jovem de 19 anos que, em um dia trivial, após jantar com a família, depara-se com os rapazes roubando os jacintos. No entanto, o roubo aparentemente inocente dos jacintos terá desdobramentos sombrios que não são bem explicados no conto, e são responsáveis por sua atmosfera insólita.

Os rapazes, ainda que humanos, partilham da natureza animal e inumana ao estarem fantasiados de animais e demônio, de modo que o enfrentamento da personagem feminina com esse não humano será ressaltado a partir desse travestimento carnavalesco. O Carnaval é também esse momento de suspensão da lei e da ordem, em que a moral se configura elástica, por meio das transgressões permitidas, da subversão e da paródia dos costumes. É justamente quando o galo está a quebrar o talo da primeira flor que o inesperado irá acontecer: a moça vê a cena da invasão, a quebra da haste e, assustada, lança um grito agudo no silêncio da noite, desencadeando a fuga dos mascarados: “Mal porém quebrara a haste do jacinto maior, o galo interrompeu-se gelado. Os dois outros pararam num suspiro que os mergulhou em sono. Atrás do vidro escuro da janela estava um rosto branco olhando-os” (Lispector, 2020, p. 108).

O inusitado da situação faz com seja possível uma leitura metafórica dos acontecimentos, já que, a partir do grito, toda a tranquilidade da casa será desfeita. Os elementos do conto sugerem que a quebra do talo da flor possa ser lida como ruptura erótica do estado de virgindade da moça, como se esta fora um jardim secreto, profanado pela invasão dos mascarados. Do enfrentamento com o desconhecido que invade o jardim, surgirá uma alteração física na adolescente que, a ser socorrida pela família, está confusa. Ao quebrar o talo da flor, o elemento masculino rompe com violência esse gineceu metafórico, profanando a inocência e alçando a moça a uma condição de amadurecimento forçado, representado pelo cabelo branco que surge em sua testa.

A mocinha nada sabia explicar; parecia ter dito tudo no grito. Seu rosto apequenara-se claro – toda a construção laboriosa de sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina. Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para horror da família, um fio branco aparecera entre os cabelos da fronte. (Lispector, 2020, p. 110).

O fio branco entre os cabelos indica a reconfiguração subjetiva da personagem e o insólito que se instaura pelo aparecimento desse inexplicável fenômeno nos reenvia à máxima batailliana, segundo a qual o erotismo é, primordialmente, o lugar da violação. A ruptura simbólica acontece justamente nos limites entre a infância e uma suposta idade adulta, restando a adolescência em suspenso, adiada ou inexistente em um átimo. A violação, nesse caso, é tratada em termos implícitos em profundidade, no vago das

entrelinhas e muito ao estilo clariciano de narrar.

De ouro ou algodão: simulacros do masculino em Augusta Faro

O inumano como mecanismo do insólito frequentemente também se apresenta na construção de autômatos ou simulacros de humanos, como robôs, ciborgues, bonecos ou bonecas, estátuas de forma humana que funcionam com item fantasmático do desejo. Os dois contos de Augusta Faro, escritora goiana contemporânea, serão analisados a partir da elaboração do erotismo que apresenta materialidade nesses elementos.

Em “O homem de ouro puro”, publicado na coletânea *Boca Benta de Paixão* (2007), Augusta Faro nos apresenta uma narrativa recheada de atmosfera mística. A protagonista, em uma viagem à Índia, entra em contato com a estátua de ouro maciço de Buda e se vê imediatamente capturada pela aura de sedução que a imagem emana. A turista compra uma réplica da estátua, dourada, e coloca como ornamento em seu quarto, experimentando sensação análoga à presença do Buda verdadeiro. No retorno da viagem, ao levar a estátua para casa, começa a sentir alterações na percepção da realidade, tem a impressão de ser observada e a sensação de uma presença no ambiente, começa a ter sonhos inquietantes mais assemelhados a delírios, ainda que não visse nada de alterado no espaço do quarto. Percebe que a estátua a deseja, no entanto, essa percepção insólita é interpretada como adoecimento mental por médicos e familiares. Não obstante, ela não consegue se desfazer do Buda, até o dia em que este “toma vida”:

E ele se levantou, mais dourado do que nunca, da altura de um homem alto e com aquele antiquíssimo olhar azul. O corpo perfeito de um ser humano feito em ouro. Olhos, lábios, contorno do rosto, tudo delineado magnificamente.

Veio vindo, apoderou-se de meu corpo como um tubarão, uma naja, um vendaval, um redemoinho, um escorpião, um animal de sangue quente, um homem soberbo, elegante.

Era dono de todas as manhas e artimanhas do amor e do corpo de uma mulher. (Faro, 2007, p. 16).

O Buda transformado em homem consome todas as energias racionais da protagonista, transformando-a em alguém dependente do prazer que a estátua é capaz de proporcionar: “isso faz anos, nunca mais coloquei os pés para fora do quarto. Desejo apenas estar com o Buda. Ele é único. Inimaginável é outro homem-amante tão perfeitamente completo. Sinto-me em total transcendência” (Faro, 2007, p. 17). A ligação da entre a narradora e o Buda é tão intensa, que entre eles se estabelece uma continuidade indistinta: “Eu Buda, ele Buda” (Faro, 2007, p. 17). No sentido batailliano do erotismo, os dois convergem para um só ser, e há a dissolução de uma parte constituída que, no caso, é a da mulher, desaparecida sem deixar vestígios, conforme uma notícia de jornal:

Desapareceu sem deixar o menor vestígio a moça que se isolava, há anos, vivendo sem sair de seu quarto, sem se alimentar sequer de água. O mais estranho é que as portas e as janelas encontravam-se trancadas. A impressão que se tem é que a vítima parece ter se evaporado (Faro, 2007,

Deixou apenas um bilhete, em língua indecifrável, uma língua morta. Aos leitores e leitoras, resta a dúvida: delírio? Acontecimento extraordinário? Ao se envolver eroticamente com a imagem, a moça estabelece com ele uma relação de continuidade, por meio da qual se faz a fusão dos seres e a confusão do estado dos corpos, que vivem a sensação de se tornarem um só, até o completo desaparecimento da moça. A relação com o elemento inumano, nesse conto, resulta em sensação de completude tão intensa que leva à morte. Morte ou transcendência? O desfecho insólito mantém a dúvida e oferece as duas possibilidades.

Em “Gertrudes e seu homem” (Faro, 2004) temos uma protagonista forasteira em uma pequena cidade, cujos habitantes se encantam com suas habilidades de costureira e com o cuidado com que conduzia as tarefas domésticas e o casamento com o homem perfeito, Romão. Esse homem personifica a satisfação erótica e os relatos de Gertrudes sobre suas noites de intenso prazer terminam por despertar, em suas novas amigas e clientes, um desejo desenfreado por esse homem, cujo perfume era sempre percebido, mas cuja imagem nunca fora divisada, pois estava sempre a viajar ou a descansar das longas viagens ou das longas noites de sexo.

Esse marido, personificação do macho perfeito, imerge a personagem na lógica do sistema patriarcal, no qual a feminilidade normativa se estabelece por meio do confinamento ao espaço privado, doméstico, ficando o espaço público reservado ao masculino. Romão é o viajante, aquele que, à feição de Ulisses, desbrava novos territórios e volta para casa depois das aventuras para o merecido descanso. Gertrudes-Penélope fica em casa, tocando a pianola, plantando lírios e girassóis, mas, sobretudo, costurando e bordando uma mortalha nas noites de espera. Gertrudes, a versão fiandeira atualizada na costura, é a que exerce o ofício de coser seu sonho, forjando uma vida de esposa apenas existente em sua imaginação, um simulacro de completude para corresponder às investidas de gênero patriarcais. A operação de Gertrudes para criar seu pertencimento social se associa às afirmações de Márcia Tiburi sobre as relações entre anatomia feminina, casa e casamento que determinariam o destino das mulheres: “Ter um marido, ser mãe e, assim, viver protegida dentro de um lar. Ocorre que a casa seria, ao mesmo tempo que lugar de proteção, local de reclusão do qual ela poderia sair apenas sob autorização moral” (Tiburi, 2008, p. 56).

Ninguém vê esse homem, mas a simples menção à sua existência espalha seu halo erotizado que passa a “contaminar” toda a cidade, provocando o desejo nas mulheres, que invejam a sorte de Gertrudes:

O perfume de Romão, sempre rarefeito, sufocava e parecia derreter os ossos e nervos das freguesas. E Gertrudes a contar suas noites afogueadas, mostrar os presentes e pedir mais silêncio, pois ele ressonava. (Faro, 2004, p. 138).

A situação erótica aparece em território estranho uma vez revelado que a protagonista, para forjar uma realidade conjugal perfeita, havia inventado esse marido

posteriormente descoberto ser um boneco articulado, um autômato no qual uma engrenagem mecânica simula batimentos e respiração compassada, mas é feito de goma e algodão. Como no mito de Eros e Psiquê, as clientes invadem o quarto em um momento de ausência de Gertrudes para desvendar a identidade desse marido oculto, e descobrem o inesperado: “Era o dia do fim do mundo. Ele, ali, verdadeiro e completo. A menor das moças, Ditinha de Sá Rita, toca-lhe os lábios. Estavam frios como gelo” (Faro, 2004, p. 139). O que se segue é a descoberta do homem-boneco e seu esquartejamento sumário. Uma semana depois, Gertrudes foi encontrada morta, na praia do rio, sem que ninguém soubesse explicar as circunstâncias de sua morte e porque ela estava “perfeita como viva” (Faro, 2004, p. 140), ainda que não mais houvesse vida em seu corpo. No conto em questão, o elemento inumano é acionado na situação erótica para simular uma conjugalidade perfeita e mascarar a solidão da personagem feminina em uma sociedade que exige das mulheres que estejam em parcerias afetivas quase compulsoriamente, para serem consideradas seres humanos completos. A “morte” do marido, despedaçado pelas mulheres que o desejaram sem ver, articula-se à morte de Gertrudes como esposa, tornando, portanto, sua vida insustentável. Diferentemente do conto anterior, em que a protagonista aparentemente é absorvida pela completude da relação erótica com o Buda, Gertrudes é tragada pela descontinuidade abrupta.

Bichos/homens: metamorfoses do desejo em Marina Colasanti

A ficção de Marina Colasanti é frequentemente habitada pelo maravilhoso e pelo insólito, especialmente pelo aproveitamento que a autora faz do universo dos contos de fadas e ambientação atemporal nas narrativas. O volume *Contos de amor rasgados* (1986), para além de uma estrutura em minicontos que exploram ao extremo as máximas desse gênero literário, como a condensação dos elementos narrativos e o forte impacto que um texto sintético pode causar a leitores e leitoras, apresenta grande número de situações insólitas e surpreendentes, ao mesmo tempo em que explora construções do feminino, das relações de gênero e relações afetivas entre homens e mulheres. Voltada ao público adulto, o erotismo também aparece como uma das abordagens para a construção das fabulações narrativas na coletânea. No presente texto, nos interessa mais diretamente a leitura de dois contos em que erotismo e construção do insólito se associam na exploração da cena erótica que envolve elemento não humano da categoria animal.

No conto “Porque era frio nas horas mais ardentes”, narra-se o envolvimento erótico de uma mulher com um *boa constrictor*, nome científico das cobras da espécie jiboia, caracterizadas por não ter veneno e matar suas presas por constrição e sufocamento: “E o mormaço, o beijo bífido, as espirais amorosas que mal lhe permitiam respirar levavam-na a delícias nunca pressentidas” (Colasanti, 1986, p. 181). Ao voltar para casa, a mulher leva a cobra em sua bolsa e a esconde no banheiro, onde continuam se encontrando, ela multiplica a quantidade de banhos e frequenta cada vez mais o banheiro, a ânsia de sempre experimentar novos prazeres. No entanto, o marido encontra o *boa* e o mata com dois tiros. Orgulhoso da tarefa realizada, manda esfolar o animal e fazer sapatos e um cinto para a

esposa:

Em ocasiões de gala pede-lhe, orgulhoso, que os use. Não sabe que ao rodear a cintura com a pele escamada ela suspira enamorada. E apertando bem a fivela, está mais uma vez presa no sufocante amplexo do seu amante (Colasanti, 1986, p. 182)

O tratamento indistinto entre uma cobra jiboia e um amante humano masculino é que transfere ao conto o ar de situação insólita, uma vez que o imaginário e as imagens sugeridas ao leitor e à leitora instauram a ambiguidade da percepção: Zoofilia? Metamorfose? Delírio ou projeção mental da personagem insatisfeita em um casamento com um marido sexualmente insuficiente? Perguntas sem resposta diante do potencial expressivo da literatura. Por outro lado, ao inserir o desejo na esfera da animalidade, a autora aciona campos específicos do erotismo que borram a fronteira interespecie. Nesse sentido, o inumano é retirado da hierarquia usualmente construída, a qual coloca animais em posição de inferioridade.

Nascimento (2012) parte do tensionamento da contraposição humano/animal, fundada nas raízes da cultura ocidental para expandir a compreensão de não humano para um conjunto amplo de seres que são insidiosamente contrapostos aos humanos (seres dominados e colonizados) e localizados em posição hierarquicamente inferior ao *homo sapiens*, em cuja centralidade se localiza toda a inteligibilidade do mundo tal qual conhecemos. Para o pensador citado,

[...] com efeito, animalidade e humanidade, em vez de identidades monolíticas, parecem constituir elementos diferenciados (em si mesmos e mutuamente) num vasto conjunto que estou chamando de “não humano”. Todavia, por isso mesmo o não humano não é o oposto negativo do humano, nem inversamente sua face melhor. Seria simplesmente, eis a hipótese, aquilo que deu origem à emergência histórica de animais e homens, em sua vasta pluralidade. (Nascimento, 2012, p. 31).

Se fosse estabelecido que o não humano seria o negativo do humano, estaríamos de todo modo conservando a hierarquia anterior, de modo que a proposição do autor é tensionar esses elementos em torno da diferença, e não de uma contraposição em termos. A nossa proposta é considerar que o inumano erótico constitui um modo metaforicamente articulado de representar a profunda desconfiguração de si que o erotismo exige do sujeito, de modo que o enfrentamento com esse “outro do eu” é levado ao limite na aproximação erótica. No caso do conto, é a aproximação com a morte – a asfixia, o sufocamento – que nos reenvia, inclusive, a uma atmosfera batailliana da percepção do erotismo.

A moça que encontra o sapo coaxando sob sua janela e o leva para a cama no conto “Perdida estava a meta da morfose”, experimenta a inversão da hierarquia ao constatar que a versão sapo do amante era bem mais interessante:

Naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo.
Mas, ao abrir-lhe os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu

lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama. Sem jamais conseguir fazê-la estremecer (Colasanti, 1986, p. 43).

A inversão parodística ao conto clássico em relação à metamorfose do animal surpreende ao mostrar a decepção da personagem pelo aparecimento de um homem no lugar do sapo, ressaltando que a qualidade da experiência erótica havia sido superior a outras anteriores, que sempre eram mais do mesmo. Ao constatar a presença do rapaz em sua cama, a moça experimenta novamente a descontinuidade erótica, interrompendo-se a ligação que experimentara. Nesse conto, o elemento insólito se constrói na relação entre humanidade e animalidade, o jogo de linguagem do título indica justamente a perda: se nos contos infantis tradicionais a evolução da personagem se dá ao assumir (ou retornar) a forma humana, no conto de Colasanti esse processo é visto como uma involução.

Por outro lado, a decepção da moça também reenvia para o descompasso entre os gêneros do ponto de vista da satisfação feminina, pois, nas relações heterossexuais, é comum a queixa das mulheres sobre a falta de satisfação plena no sexo com homens. Estudos como os de Margareth Rago (2002) indicam a oscilação da produção de conhecimento sobre o clitóris e sua fisiologia conforme as sociedades vivam momentos mais ou menos conservadores, levando a um desconhecimento anatômico altamente prejudicial ao exercício da sexualidade feminina. Michelle Perrot (2003) também nos mostra como o silêncio sobre os processos do corpo feminino contribui para confinar as mulheres a um lugar de prazer sequestrado⁵ e a considerar a “frigidez feminina como se fosse um fato da natureza, e não resultado de práticas sociais” (Perrot, 2003, p. 17). Pode-se então depreender que o histórico desinteresse dos homens pelo prazer feminino resulta também em quantidade menor de pesquisas na área médica, uma vez que, nesse ambiente patriarcal, a produção de conhecimento também se encontra sob domínio masculino. Por outro lado, do ponto de vista das vivências afetivas entre homens e mulheres, a objetificação do corpo feminino, tratado frequentemente como instrumento da satisfação sexual feminina, aliada às restrições morais e religiosas, também em menos orgasmos e mais frustrações para as mulheres. Desse ponto de vista, o conto de Marina Colasanti também trata com certa ironia a transformação do sapo em humano, tendo em vista as habilidades que o amante-sapo perderia no processo, transformando-se em apenas mais um, um homem sem nenhum diferencial.

Considerações finais ou Que estranhezas tem o erotismo

Ao reunir os contos propostos no presente estudo, consideramos como as narrativas acionam processos relacionados ao insólito, em termos de uma representação do erotismo no enfrentamento com o não humano, tomando esse processo como mecanismo retórico

⁵ A pesquisa *Prazer feminino*, conduzida pela Hibou Pesquisa e Insights em 2023, por exemplo, pode dar uma dimensão de que ainda atualmente, o orgasmo ainda é uma dificuldade para as mulheres, ao relatar que 79% das entrevistadas já fingiram orgasmo. Disponível em: https://lehibou.com.br/wp-content/uploads/2023/10/23HB_MLR01A.pdf.

de escrita. Tal expediente fabular, ainda que com variações, configura, a nosso ver, uma estratégia da ficção escrita por mulheres no tratamento do erótico, podendo, inclusive, ser perscrutado em outras narrativas, de outras autoras, como procedimento ficcional recorrente.

Seja por meio de elementos animais (sapo, cobra), seres compósitos (o alienígena e os mascarados) ou formas humanas inanimadas ou autômatas (estátua, boneco) o insólito ficcional irrompe como esse componente que, ao fissurar o cotidiano, obriga as personagens a se reconfigurarem do ponto de vista dos processos psíquicos que estão vivenciando. Interessante é observar que a maioria das ocorrências se constituem em termos da construção de personagens femininas que se deparam com a necessidade de transformação identitária, afirmação de autonomia ou amadurecimento afetivo na relação erótica.

O insólito, associado frequentemente ao inumano nessas narrativas, opera como um *Deus ex machina*, responsável por suprir um desejo ou possibilitar que uma situação erótica aconteça, uma vez que o contexto pode ser de repressão ou restrição para o pleno exercício do prazer feminino. Conforme Miguel Cardoso (2009), o termo em latim “alude a um instrumento mecânico utilizado na tragédia clássica e que permitia a uma divindade ou ser sobrenatural descer sobre o palco, oferecendo dessa forma uma saída para uma situação aparentemente irresolúvel”. Por outro lado, o uso de linguagem metafórica ou indireta também pode indicar um modo mais confortável de se lidar com a composição de cenas sexuais, tendo em vista o contexto da autoria feminina do erotismo e todo o histórico de restrições no âmbito dessa produção.

O uso do insólito, do estranhamento frente ao incomum por meio do elemento erótico não humano, também pode ser lido em perspectiva de gênero. As investidas do gênero agem com mais intensidade sobre a sexualidade feminina que, em contexto patriarcal, é sempre vista como passiva e retroflexa, podendo resultar nas soluções narrativas lidas neste artigo. Se acionamos as proposições de Judith Butler (2003; 2019), segundo as quais a condição coercitiva do gênero se relaciona a uma repetição estilizada: “[...] os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero” (Butler, 2019, p. 214), o resultado é que os rígidos códigos do gênero agirão sobre a sexualidade a partir do que a filósofa denomina heterossexualidade compulsória. Podemos, portanto, ver essa estratégia de interação com o inumano como um mecanismo de resistência, uma metafórica efetivação do desejo reprimido pelas coerções de gênero.

Em perspectiva complementar, a partir da noção de dispositivo da sexualidade proposta por Michel Foucault (2001), em *História da sexualidade*, é possível compreender os processos, que, ligados à autoria feminina, reenviam a modos de compor o erótico em termos de figuras retóricas. Ao compor a retórica da sexualidade nos territórios limítrofes do dito e do não dito, na atmosfera dos segredos, dos interditos sempre confessados, a sociedade ocidental estabelece um terreno movediço para o exercício do sexo e sua colocação em discurso. Dessa forma, é possível pensar também que o insólito erótico como

categoria analítica ilumina algumas questões que nem sempre são evidentes no campo dos estudos do erotismo ou dos temas sexuais na literatura. Questões relativas aos modos como as expectativas de gênero podem afetar escolhas de composição narrativa, ou afetar a recolha dos temas a serem tratados na ficção, são evidências dessa repercussão no campo estético da literatura.

Do ponto de vista do qual falamos, o erotismo expressará quase sempre, nas proposições teóricas de sua formulação, aspectos da vida sexual heterorientada e outros tipos de erotismo receberão marcadores semânticos de diferenciação, como acontece em homoerotismo. Por outro lado, a expressão da sexualidade também se ressentirá desses códigos rígidos do gênero. Contudo, para as mulheres, confinamento do sexo à apropriação de seu outro, o homem, acarretará consequências bastante duras do ponto de vista do erotismo como experiência existencial.

Nesse contexto, reinventar na ficção os modos de expressão do erótico, como vimos nos contos selecionados, constitui também uma ruptura com os modos estabelecidos, com as tábuas de medida que supostamente devem ser seguidas na composição de um texto fictício de temática sexual. É estratégia de sobrevivência das mulheres, sejam personagens ou autoras, em um mundo patriarcal que continuamente tolhe suas possibilidades, eróticas ou linguísticas. Tendo em vista essas considerações, encontrar na ficção escrita por mulheres esse conjunto de textos que trazem uma forma singular de representação do erótico nos mostra, mais uma vez, como é necessário diversificar as autorias para se diversificar a expressão estética da literatura e, dentre esta, da ficção erótica.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector**, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BORGES, Luciana. Eros estranho: reverberações do insólito em narrativas de Clarice Lispector. **Revista Muitas Vozes**. Dossiê Centenário de Clarice Lispector: vida, obra e recepção crítica. v. 9, n. 2, p. 455-468, 2020. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/16960/209209214108>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BRANDÃO, Junito de S. Eros e Psiqué. In: BRANDÃO, Junito de S. **Mitologia Grega**. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 209-251.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.

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

CARDOSO, Miguel. Deus ex Machina, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, 30 dez. 2009. Coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/deus-ex-machina>. Acesso em: 29 set. 2024.

COLASANTI, Marina. Perdida estava a meta da morfose. *In*: COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 43.

COLASANTI, Marina. Porque era frio nas horas mais ardentes. *In*: COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 181-182.

FARO, Augusta. O homem de ouro puro. *In*: FARO, Augusta. **Boca benta de paixão**. Goiânia: Ed. da UCG, 2007. p. 11-18.

FARO, Augusta. Gertrudes e seu homem. *In*: RUFFATO, Luiz (org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 133-141.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). FREUD, Sigmund. **Obras completas**. v. 14. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376.

GARCÍA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *In*: GARCÍA, Flávio (org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 10-22.

LISPECTOR, Clarice. Miss Algrave. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 13-20.

LISPECTOR, Clarice. Mistério em São Cristóvão. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 106-111.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PERROT, Michelle. Os silêncios sobre o corpo da mulher. *In*: MATOS, Maria Izilda de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003. p. 13-27.


RAGO, Margareth. Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do “amor venéreo”. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 25, p. 181-195, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10587>. Acesso em: 20 ago. 2024.

TIBURI, Márcia. Branca de neve ou o corpo, lar e campo de concentração: as mulheres e a questão biopolítica. *In*: TIBURI, Márcia; VALLE, Bárbara (org.). **Mulheres, filosofia ou coisas do gênero**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008. p. 53-73.

WILLIAMS, Linda (ed.). **Porn studies**. Durham and London: Duke University Press, 2004.

LETRAS, LITERATURA E ARTES NA REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS

Mara Coelho de Souza Lago¹

<https://orcid.org/0000-0001-5111-8699> 

Universidade Federal de Santa Catarina

Introdução

A *Revista Estudos Feministas* (REF) é uma revista dedicada aos estudos de gênero e feministas e, portanto, é necessariamente interdisciplinar. Foi planejada e criada por um coletivo de mulheres estudiosas do tema em instituições do eixo Rio – São Paulo – Região Sudeste e nasceu em 1992, no Rio de Janeiro, onde transitou por várias instituições universitárias, até 1998. Tem um projeto gráfico diferenciado, e seu nº 0 foi apresentado para Edital da Fundação Ford, que financiou sua implantação e consolidação.

Com dificuldades para manter a continuidade da Revista nos moldes em que a haviam idealizado e implantado, como elucida sua primeira editora Lena Lavinas (1992), em 1998 suas criadoras fizeram a proposta de transferir sua publicação para o grupo de pesquisadoras que se havia reunido em torno de evento que se consolidara na UFSC, o *Seminário Internacional Fazendo Gênero*.

Assim, em 1999, o volume 7, reunindo os números 1 e 2 da REF, marcou sua transição para Florianópolis, onde se institucionalizou sobre a responsabilidade do coletivo de pesquisadoras da UFSC, que mais tarde formaram o *Instituto de Estudos de Gênero*, tendo o *Seminário Internacional Fazendo Gênero* e a *Revista Estudos Feministas* como seus carros chefe, gradativamente compostos por novas frentes de trabalho².

A REF na UFSC

A Revista Estudos Feministas foi sempre um projeto editorial coletivo. Coletivo e fruto de trabalho voluntário de um grupo extenso de pesquisadoras de formação variada na área das Humanidades, Letras e Artes. Em sua institucionalização na UFSC, sediada no Centro de Filosofia e Ciências Humanas e no Centro de Comunicação e Expressão, a revista passou por uma “metamorfose editorial”, conforme Luzinete Minella (2008), então editora da REF e idealizadora desse processo, que buscou consolidar e distribuir melhor todo o trabalho editorial voluntário e coletivo: temos uma Coordenação Editorial, exercida sempre

¹ Doutora em Psicologia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP), mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), é Professora Titular aposentada do Departamento de Psicologia da UFSC, instituição que a agraciou com o título de Professora Emérita. Atualmente participa do Conselho Consultivo do Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC) e da Coordenação Editorial da Revista Estudos Feministas. E-mail: maralago7@gmail.com.

² Área de Concentração Estudos de Gênero do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (EGE/PPGICH), Centro de Documentação (CEDOC), Espaço Cultural Gênero e Diversidades (CGD), Ensino e Cursos.

por mais de uma editora, envolvendo os dois centros; foram criadas nesta metamorfose, várias editorias, correspondentes às diferentes seções da revista:

1. Editoria de Artigos, que se reúne mensalmente para analisar os textos submetidos que, após avaliação de cada artigo por uma editora, em reunião de toda a editoria se decide se vai ser encaminhado a pareceristas *ad hoc*, ou não. Atualmente somos 16 editoras de diferentes áreas disciplinares da UFSC e de outras instituições, incluídas as componentes da coordenação editorial;

2. Editoria de Dossiês e Seções Temáticas, com quatro componentes, de diferentes campos disciplinares³;

3. Editoria de Entrevistas, composta por quatro editoras.

4. Editoria de Resenhas, composta por quatro integrantes, três da área de Letras.

Tivemos por cerca de duas décadas, uma Editoria de Debates, que propunha a tradução de um texto fundamental de teórica feminista, discutido em artigos de várias autoras problematizando as viagens das teorias e contribuindo para o diálogo de autoras brasileiras com pesquisadoras de outras nacionalidades, no interesse da divulgação internacional dos estudos de gênero em vias de mão dupla.

Na vinda para o sul, a Revista recebeu da UFSC espaço físico, equipamentos tecnológicos (muitos deles provenientes de verbas de editais de agências financiadoras, obtidas por pesquisadoras que compõem suas editorias). Contamos, nas duas primeiras décadas da REF entre nós, com uma editora assistente funcionária da instituição, pessoa chave na execução dos trabalhos técnicos da revista. Após sua aposentadoria e em tempos de precarização política dos investimentos em educação no país, não conseguimos funcionária substituta para as funções de assistente editorial e temos dependido exclusivamente do trabalho de bolsistas. Temos contado com o desempenho competente de vários bolsistas e de inúmeras bolsistas que nos têm dado o suporte necessário para os trabalhos técnicos do fazer a REF. O inconveniente é o caráter transitório de sua permanência na instituição pelo tempo de realização de seus cursos e, conseqüentemente, o rodízio do pessoal responsável pelos trabalhos técnicos dos quais depende o fluxo da publicação do material submetido à Revista.

Para manter a Revista dependemos ainda dos trabalhos de diagramação e marcação XML (para o qual contamos com profissional que nos acompanha desde 1999) e dos trabalhos de revisão. Estes serviços são pagos e temos dificuldades para mantê-los, dependentes que somos dos Editais de CAPES e CNPq, inconstantes e pouco suficientes. Com a exclusiva publicação *on-line*⁴ do periódico deixamos de pagar sua impressão gráfica, além da postagem para assinantes. Mas as despesas não diminuíram significativamente. Assim, continuamos tendo que solicitar o apoio dos Centros e dos Programas de Pós-

³ Incorporamos também uma pesquisadora de instituição estrangeira a cada uma dessas editorias, da mesma forma que contamos com colegas de instituições internacionais em nosso Conselho Editorial.

⁴ A REF, editando inicialmente 2 números por volume anual, a partir de 2004 passou a publicar 3 números por volume, em função de recomendação do indexador SciELO, de que passou a participar em 2001 (Coleção SciELO Brasil). Em 2016, a revista deixou de ser impressa, publicando sua versão *on-line* no Portal SciELO e no Portal de Periódicos da UFSC, com distribuição subsequente para outros Portais onde é indexada e outros periódicos.

graduação da Instituição para mantermos o fluxo contínuo da publicação dos três números do volume anual da REF, uma revista de acesso aberto, para leitoras/es e autoras/es⁵.

A REF tem sido alvo privilegiado do olhar de muitas pesquisadoras envolvidas com sua edição. Em 2003 instituiu na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), espaços de reflexão sobre as publicações feministas brasileiras e internacionais⁶. Espaços que se estenderam pelas efemérides que reuniram suas criadoras no primeiro período de sua edição em instituições do Rio de Janeiro e as responsáveis pelo segundo período da Revista, na UFSC (Costa, 2004). Na continuidade, desde 2013 (Moses, 2014; Femenías, 2014; Lago, 2014; Scavone, 2014; Muzart, 2014), pela realização de Mesas-redondas sobre Publicações Feministas nos Seminários Internacionais Fazendo Gênero, em encontros de editoras que têm proporcionado reflexões sobre as experiências de edição de outros periódicos voltados para as questões feministas e de gênero, produzidos no Brasil e em países do Sul e do Norte Global. Publicações implicadas, na sua maioria, com o tema da interdisciplinaridade. Atualmente, são mais de três décadas de reflexões e produção sobre a prática de edição feminista, razão pela qual temos sempre a sensação de sermos redundantes ao retomar estas narrativas.

O primeiro artigo que publicou pesquisa realizada sobre a REF (Diniz; Foltran, 2004) debruçou-se sobre os 10 primeiros anos de sua publicação, 1993 a 2002, detalhando variados temas, especialmente relacionados a suas edições no Rio de Janeiro até 1998/99⁷, o perfil das autoras, com suas áreas de formação, com análise de editoriais, resumos, palavras-chave etc.

Em 2015, substituindo colega de Letras em um encontro de publicações acadêmicas na área de Literatura, realizei um breve balanço sobre o material publicado na REF neste campo disciplinar de Artes e Literatura (por autoras/es provenientes desta área de formação), retomando resultados da pesquisa de Diniz e Foltran (2004) sobre as presenças interdisciplinares de diferentes áreas das humanidades na Revista. Já havia me debruçado, auxiliada por bolsistas de graduação em trabalhos de Iniciação Científica (IC) sobre as formações de entrevistadas/os pela Revista (Lago, 2009; Nuñez Longhini, 2011) e acompanhava nela a gradativa presença de autoras provenientes da Psicologia (Lago; Uziel, 2014), de presença inexpressiva na Revista segundo a pesquisa de Diniz e Foltran, referente aos 10 primeiros anos de sua publicação.

Com relação aos campos disciplinares de procedência das autoras publicadas (em maioria dominante na época) na primeira década da Revista, as pesquisadoras destacam:

A pesquisa em gênero e feminismo na *REF* é um campo consolidado nas Ciências Sociais: 28% das autoras da revista possuíam graduação em Antropologia, Sociologia ou Ciências Sociais e 34% pós graduação

⁵ A Revista só não consegue oferecer a tradução de artigos para o inglês, custo que precisa ser assumido por autoras/es que a requerem.

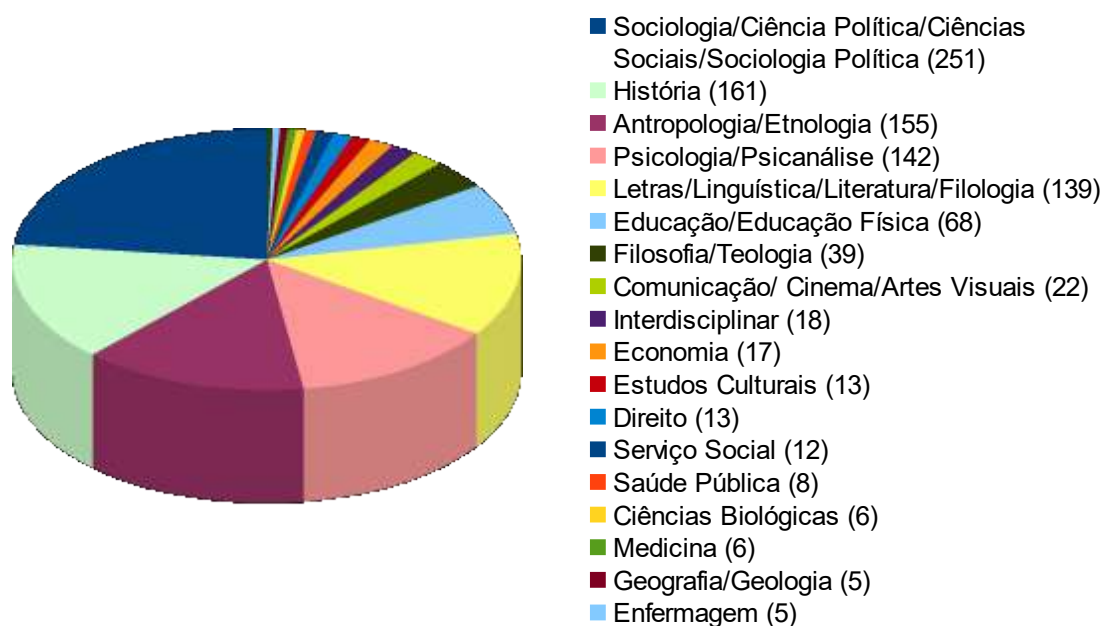
⁶ REF v. 11 n. 1, 2003; REF v. 12, Número Especial, 2004; REF v. 16, n. 1, 2008; REF v. 21, n. 2, 2013; Funck et al, 2014; Funck, Seção Especial, REF v. 26, n. 3, 2018; Veiga et al, 2019; Silva et al, 2023.

⁷ O volume de transição da REF para a região Sul em 1999 (v. 7, ns.1 e 2), foi acompanhado pela publicação, no Rio de Janeiro, de *Special Issue/1st sem./1999*, que reuniu todos os artigos produzidos por autoras brasileiras no primeiro período, destacados com tradução para a língua inglesa publicada na cartela que compôs o projeto original da Revista.

(mestrado ou doutorado) nessas mesmas áreas. Os outros campos disciplinares com maior incidência de publicações foram graduação (8%) e pós graduação em História (07%) e graduação (4%) e pós-graduação em Letras, Literatura ou Educação (8%). (Diniz; Foltran, 2004, p. 249)

Tendo como fonte banco de dados produzido por Rita Xavier Machado sobre os campos disciplinares de autoras e autores na REF e a partir da pesquisa sobre a entrada do campo PSI na Revista (Lago; Uziel, 2014), sem fazer a distinção entre níveis de formação em graduação ou pós-graduação, temos a distribuição detalhada da proveniência acadêmica de autoras/res na Revista até 2014 e 2015.

REF: Gráfico por campos disciplinares de autoras/es (2003-2015)



Fonte: Revista Estudos Feministas

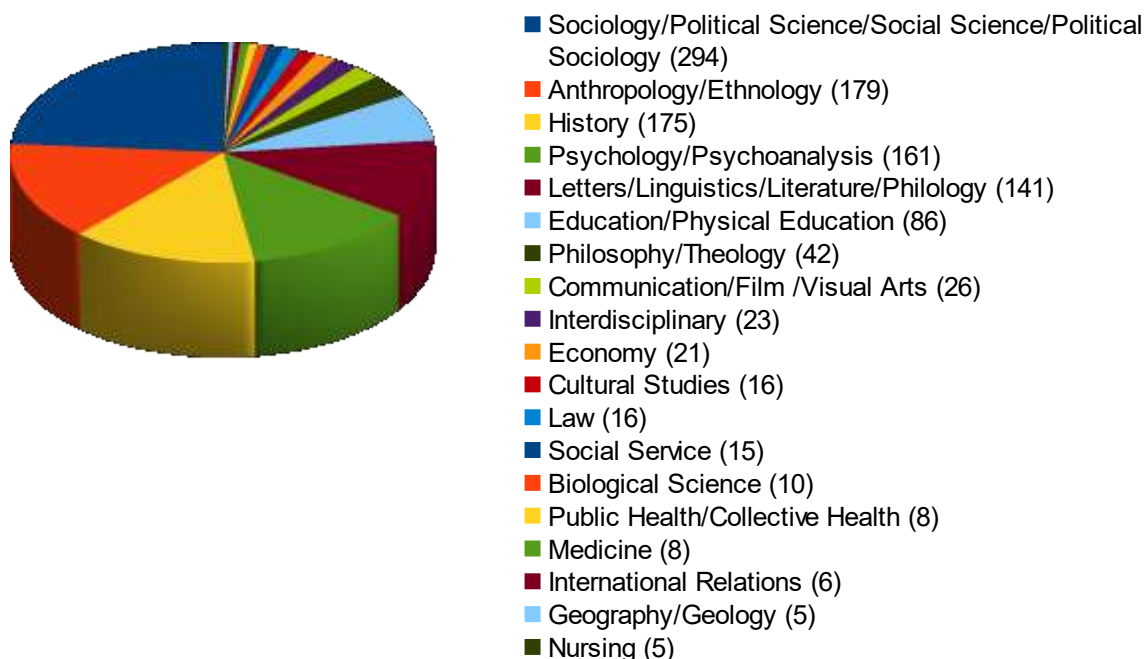
Merecem atenção alguns detalhes: como mostram os dados numéricos, as Ciências Sociais, acrescidas da Sociologia Política, continuam em predominância de autorias, secundadas pela História e pela área da Antropologia/Etnografia, em terceira posição, com o campo das Psicologias e Psicanálise se interpondo ao de Letras, Linguística e Literatura, acrescida da Filologia, em quinta posição. Mas se acrescentarmos a este campo de Letras e Literatura, outras áreas afins, como Comunicação/Cinema/Artes Visuais e mesmo os Estudos Culturais, com sua forte implicação com Letras/Literatura (além da Antropologia), teríamos este amplo campo em terceira ou segunda posição no gráfico.

Com a continuidade desses estudos na Revista, foi produzido novo gráfico (Lago, 2018) para apresentação em Mesa Redonda realizada no *Encontro Internacional Fazendo Gênero 11/Mundo de Mulheres 13*, em Florianópolis. Este acompanha as mesmas tendências do gráfico anterior, apresentando o campo de Letras/Linguística/Literatura/Filologia numa posição desvantajosa em relação às quatro primeiras posições. Mantem-se a agrupação de muitas disciplinas do campo das Ciências Sociais em uma primeira posição bem distante dos demais campos disciplinares. No

entanto, com os mesmos argumentos usados na análise anterior, defendendo o agrupamento dos campos afins de Comunicação/Cinema/Artes Visuais e ainda, Estudos Culturais, teremos a grande área de Artes, Letras, Literaturas em uma segunda posição, nesses estudos feministas e de gênero publicados na *Revista Estudos Feministas*.

Authors by Field of Knowledge

Jan. 2003/Aug. 2017



Fonte: Revista Estudos Feministas

Para concluir

Uma análise cuidada confirma rapidamente a importância e o volume crescente dos variados textos do campo estendido das Letras, Literatura, Artes e afins, nas páginas da REF.

Sem deixar de mencionar os inúmeros textos de autoras voltadas às Letras e Literatura publicados na seção Artigos, além de Dossiês, Seções Temáticas e Seções de Artigos Temáticos trazemos a seção Ponto de Vista, que publica ensaios e entrevistas e apresenta, no decorrer desses 32 anos da edição da REF, muitas entrevistas com escritoras dedicadas à literatura e também, a cinema e artes. Cabe ressaltar ainda a seção Resenhas que fecha a REF, com quatro a oito resenhas por número da Revista, num claro convite à leitura das teorias e da literatura que dizem respeito às questões feministas e de gênero.

Se nos limitarmos a uma análise dos 15 números publicados nos 5 volumes da Revista entre os anos de 2020 e 2024, poderemos ver que os estudos literários, linguísticos,

discursivos da área de Letras, Comunicação e Artes marcaram presença significativa em suas páginas, com mais de 50 títulos que merecem ser lidos, estudados e referenciados. Finalizo aqui com um dos convites com que Tânia Ramos costuma terminar nossa apresentação conjunta dos editoriais da REF, após falar das resenhas publicadas em cada um de seus números. “Desta forma, incentivamos mais uma vez as leitoras na formação de uma biblioteca contemporânea com novos nomes da produção feminista recentemente publicada” (Ramos et al, 2024).

Referências

- COSTA, Albertina. Revista Estudos Feministas: primeira fase, locação no Rio de Janeiro. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, n. esp., p. 205-210, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/r7SZBr445SyL6BxHK73tbDS/>. Acesso em: 11 out. 2024.
- DINIZ, Débora; FOLTRAN, Paula. Gênero e feminismo no Brasil uma análise da Revista Estudos Feministas. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, n. esp., p. 245-253, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/khnwMPmZy3xqbjwF33txWCt/>. Acesso em: 11 out. 2024.
- FEMENÍAS, María Luisa. MORA: la memoria de las revistas académicas. In: FUNCK, Susana B.; MINELLA, Luzinete S.; ASSIS, Gláucia de O. (orgs.) **Linguagens e Narrativas**: desafios feministas. Tubarão: Ed. Copiart, 2014, p. 371-388.
- FUNCK, Susana B.; MINELLA, Luzinete S.; ASSIS, Gláucia de O. (orgs.) **Linguagens e Narrativas**: desafios feministas. Tubarão: Ed. Copiart, 2014, p. 360-442.
- FUNCK, Susana B. Special Section. **Revista Estudos Feministas**, v. 26, n. 3, 2018.
- LAGO, Mara Coelho de Souza. A maioria da Revista Estudos Feministas: entrelaçando experiências. In: FUNCK, Susana B.; MINELLA, Luzinete S.; ASSIS, Gláucia de O. (orgs.) **Linguagens e Narrativas**: desafios feministas. Tubarão: Ed. Copiart, 2014, p. 389-406.
- LAGO, Mara Coelho de Souza. Revista Estudos Feministas, Brasil, 16 anos. **ex aequo** – Revista da Associação de Estudos sobre as Mulheres. n. 19, p. 51-62, 2009.
- LAGO, Mara Coelho de Souza. Vicissitudes of Internationalization: Academic articles in Brazilian journals. **Revista Estudos Feministas**, v. 26, n. 3, p. 01-14, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/z8rtjx4T744CXXTrn6HvFSP>. Acesso em: 11 out. 2024.
- LAGO, Mara Coelho de Souza; UZIEL, Anna Paula, Intersecções: Psicologia e Estudos de Gênero na Revista Estudos Feministas (2003-2014). **Labrys**, 2014. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys26/psy/mara.htm>. Acesso em: 11 out. 2024.
- MINELLA, Luzinete. Fazer a REF é fazer política: memórias de uma metamorfose editorial. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, n. 1, p. 105-116, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/hm4Xy4Z4V7QYVsXFQgVwDYp/>. Acesso em: 11 out. 2024.
- MOSES, Claire G.. A política das publicações feministas. In: FUNCK, Susana B.; MINELLA, Luzinete S.; ASSIS, Gláucia de O. (orgs.) **Linguagens e Narrativas**: desafios feministas. Tubarão: Ed. Copiart, 2014, p. 361-370.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Editora Mulheres: o que contar? *In*: FUNCK, Susana B.; MINELLA, Luzinete S.; ASSIS, Gláucia de O. (orgs.) **Linguagens e Narrativas**: desafios feministas. Tubarão: Ed. Copiart, 2014, p. 427-442.

NUÑEZ LONGHINI, Geni Daniela. Psicologia e Estudos de Masculinidades: uma análise documental da Revista Estudos Feministas (2003-2010). **Relatório Final de Pesquisa IC/CNPq/UFSC**. Florianópolis: UFSC, 2011.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira; LAGO, Mara C. de S.; WOLFF, Cistina S.; MINELLA, Luzinete S. Reflexões e afecções na materialidade do fazer feminista. **Revista Estudos Feministas**, v. 32, n. 3, p. 01-08, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/pHqjFwPB6XsKcmTGwP6xN6K>. Acesso em: 11 out. 2024.

SCAVONE, Lucila. Violências: um olhar sobre a Revista Estudos Feministas. *In*: FUNCK, Susana B.; MINELLA, Luzinete S.; ASSIS, Gláucia de O. (orgs.). **Linguagens e Narrativas**: desafios feministas. Tubarão: Ed. Copiart, 2014, p. 407-426.


SILVA, Janine Gomes da; ZANDONÁ, Jair; BRANDÃO, Alessandra Soares; GASPARETTO, Vera Fátima (orgs.). **Falas, percursos, práticas e modos de (r)ex(s)istir**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

VEIGA, Ana Maria; NICHNIG, Cláudia Regina; WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair (orgs.). **Mundos de mulheres no Brasil**. Curitiba: CRV, 2019. Disponível em <https://ieg.ufsc.br/cedoc/livros-eletronicos/345>.

(DES)FIGURAÇÕES DO EU: MONTAGENS, COLAGENS, RECORDAÇÕES DISSIDENTES EM JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

(Dis)figurations of the self: montages, collages, dissident memories in João Silvério Trevisan

Jair Zandoná¹

<https://orcid.org/0000-0002-4301-9436> 

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Considerações iniciais

Recorrer às próprias memórias para (des)montar figurações de si, sobre a própria vida, sempre em retrospectiva, possibilita compreender, revisitar, reorganizar, perspectivar experiências do passado. Por esse viés, tomo a recente produção ficcional de João Silvério Trevisan para motivar esta reflexão. Tanto em *Pai, pai* (2017) quanto em *Meu irmão, eu mesmo* (2023) a construção narrativa está estruturada no exercício de mobilizar as próprias memórias, antigos textos, registros, diários, cartas, e-mails trocados em um profícuo movimento próximo ao de colagens, de montagens, de enquadramentos sobre si, sobre a própria vida, seja pela conflituosa relação pai-filho, seja pela relação entre irmãos (um homossexual e outro heterossexual) sempre em retrospectiva, como possibilidade para elaborar experiências do passado – e não por acaso a maioria dos capítulos é composta de textos ou conjunto de textos breves. O escritor é figura conhecida no meio literário e atuou ativamente no movimento homossexual durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), em especial desde seu retorno para o Brasil, sendo um dos fundadores do Somos: Grupo de Afirmação Homossexual – o primeiro grupo brasileiro engajado na causa e luta homossexual – e do jornal *Lampião da Esquina* – periódico que circulou entre os anos de 1978 e 1981. Entre suas produções, há que mencionar seu segundo romance *Em nome do desejo*, “que acabou saindo primeiro graças à interferência decisiva do Herbert Daniel”¹,

¹ Doutor e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É um dos editores da Revista Anuário de Literatura (PPGLit/UFSC) e editor de resenhas da Revista Estudos Feministas (REF). Integra o quadro de pesquisadores/as do Instituto de Estudos de Gênero/UFSC. Atualmente, é professor visitante no PPGEL da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: jzandona@gmail.com. Financiamento: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001; Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência, e Tecnologia de Mato Grosso do Sul – FUNDECT/MS – Termo de outorga 176/2023.

¹ A menção a Herbert Daniel não é por acaso, já que o ativista e escritor inaugurou sua literatura a partir do relato de si, com *Passagem para o próximo sonho – um possível romance autocrítico*, publicado em 1982. As narrativas sobre a ditadura, a luta e a homossexualidade do autor aparecem não apenas como mote das narrativas, mas como espaço de produção de si mesmo. Pechstein (2015, p. 83) prefere tomar o livro como de “literatura pessoal”, já que o testemunho de Daniel é permeado de uma crítica: ao partido comunista e seus preconceitos e a uma espécie de ajuste de contas com a geração que enfrentou a ditadura civil-militar: “*Passagem* se distingue desta categorização por incluir erros, frustrações e ironias do autor [...]” – a “literatura

conforme sugere Trevisan (2023, p. 38); *Devassos no Paraíso* (cujas duas primeiras edições foram publicadas pela Max Limonad em 1986 e a mais recente, em 2018, edição ampliada e atualizada, pela Objetiva); *Ana em Veneza* (1994, 1998) com o qual recebeu o Prêmio Jabuti de romance e o Prêmio A.P.C.A (Associação Paulista de Críticos de Arte) para Melhor Ficção do Ano; entre outros.

(Des)figurações do eu

Com *Pai, pai* (2017) e *Meu irmão, eu mesmo* (2023) João Silvério Trevisan faz da memória matéria literária. Entre lembranças de situações específicas e memórias de situações cotidianas – as quais reverberam práticas e modos heteronormativos – conta de sua infância, de seu sentimento de solidão, era o filho maricas, o mais velho, que foi para o seminário e deu sentido à própria vida. Por meio da escrita, medos, angústias, violências, desejos, amores são materializados.

Com relação ao gesto de rememorar, Ecléa Bosi, em diálogo com Halbwachs, pondera que:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de casa sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (Bosi, 2023, p. 57).

A presença de João Silvério Trevisan figura de modo ambíguo ao passo que ocupa diferentes posições neste seu projeto de escrita: escritor, narrador, personagem. É, então, um homem em tornos de seus 70 anos (80 anos completos em 2024) quando situa sua narrativa em *Pai, pai*, um maricas, que se dedica ao exercício de contar-se. Esse gesto, o de narrar as próprias lembranças, por mais nítidas que pareçam, a tarefa de reconstituir a imagem de um fato antigo, da infância, por exemplo, é ter a compreensão de que “nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor.” (Bosi, 2023, p. 57). Ao contar-se, produz intricados e complexos enunciados relacionados seja à experiência dissidente, seja sobre descobrir, em 1992, que era uma pessoa soropositiva – temática sobre a qual se debruçou mais detidamente em *Meu irmão, eu mesmo*. Para esta reflexão, ainda, creio ser bastante produtiva aproximar este projeto de Trevisan à compreensão proposta por Herbert Daniel para a sua própria literatura, ao designá-la como “pessoal”, delineada com o propósito de evitar “cuidadosamente as classificações de literatura homossexual, testemunho e autobiografia. Ao mesmo tempo, todos estes temas encontram espaço no romance”, conforme observa Israel Pechstein (2015, p. 81). Essa abordagem vai ao encontro do que João, o narrador-personagem, elabora sobre a recepção de sua produção literária: “[e]m

pessoal”, na definição do próprio Daniel. Além disso, vale a pena citar que uma nova edição de *Em nome do desejo* foi lançada em agosto de 2024 pela Record há muitos anos esgotado. A publicação conta com ilustrações de Francisco Hurtz e prefácio de Alexandre Rabello.

diferentes circunstâncias, tenho sido desautorizado como escritor de literatura brasileira e relegado a um nicho – o de ‘escritor de viados’” (Trevisan, 2017, p. 210). Dessa maneira, a sexualidade dissidente é fixada, colada, vinculada à literatura e sua escrita.

Ao longo da narrativa de *Pai, pai*, o jogo – e não por acaso a primeira seção tem como título “Abrindo o jogo” – que a insígnia do “pessoal” carrega é frequentemente retomado: “este não é um livro sobre meu pai, mas sobre mim. Através dele, estou tentando me decifrar” (Trevisan, 2017, p. 222). Ao mobilizar situações, acontecimentos, memórias, anotações, a proximidade e apoio da mãe – e seu falecimento intempestivo ainda aos 50 anos –, vai montando como que colagens dos anos que viveu com sua família, a ida para o seminário e o início da vida adulta: “Meu pai me proporcionou a primeira experiência de exílio. A de ser homossexual e, por isso, alijado no âmbito paterno” (Trevisan, 2017, p. 207). É crucial que as famílias, afirma Gayle Rubin (2017, p. 103), atuem na “imposição da conformidade sexual” para garantir que haja a manutenção da lógica heterossexual. A esse respeito, João Silvério Trevisan elabora que

Ser maricas provoca desprezo e gera uma reputação maculada por risinhos debochados e comentários maldosos, às vezes pelas costas, às vezes cara a cara. É um processo de corrosão permanente e, como todo estigma, pelas bordas. A paranoia posta-se à espreita. A criança se esgueira pela vida adentro, quase se escondendo. **No período da minha adolescência, aprendi a me policiar para evitar qualquer gesto que pudesse me revelar afeminado. Trocando os polos de Simone de Beauvoir, fui aprendendo a ser homem, a me comportar como homem – até onde me era possível.** (Trevisan, 2017, p. 207, grifos meus).

Os cerceamentos aos quais alude – há uma obsessão aguda em “ser homem” que impressiona a preocupação exacerbada dos pais “com a virilidade dos filhos” (Trevisan, 2017, p. 184). Sobre essa questão, em “Pensando o sexo”, Rubin (2017, p. 103) já advertia que “não se espera que as famílias produzam ou acolham a não conformidade erótica. Muitas famílias reagem a isso tentando reformar, castigar ou exilar membros que sejam sexualmente desviantes.”

Os anos vividos como interno no seminário de padres de São Carlos, e posteriormente em Aparecida, são especialmente interessantes – e vale mencionar que o já citado *Em nome do desejo* se passa nesse espaço religioso, no qual vivem Abel e Tiquinho, dois jovens que experienciam as crises, a culpa, divididos entre o desejo do corpo e a elevação espiritual –, uma vez que, no caso de João, não apenas marca sua partida da casa familiar, com a possibilidade de distanciar-se do pai, era também, devido ao controle e das regras severas da nova morada, espaço de insegurança, de exílio: “[e]u me adestrava em assumir o exílio como forma de ser eu mesmo”, afirmará posteriormente (Trevisan, 2017, p. 155). A imagem do exílio é potente para compreender os desencaixes, os desajustes, os deslocamentos aos quais as pessoas cuja sexualidade ou identidade de gênero não conformam às socialmente aceitas: o exílio pode ser interior ou, ainda, mais radical, quando a família expulsa a pessoa de casa como reação à não conformidade erótica (Rubin, 2017).

Durante o internato compreendeu que, apesar das profundas marcas que esse

período lhe causou, foi capaz de sobreviver:

também graças ao pequeno grupo que acabei integrando, por sermos igualmente avessos às violências do jogo de futebol e preferirmos o vôlei – esporte considerado pouco nobre e menos masculino. Com esses amiguinhos, eu partilhava a tortuosa paixão por outros colegas e as descobertas tantas da primeira adolescência, que moldaram minha alegria e mitigaram meus sustos, em intervalos de encantamento. (Trevisan, 2017, p. 77).

Percebeu, enfim, que não era o único a sentir-se assim. Foi no período vivido no seminário em São Carlos que, rememora, as primeiras e arrebatadoras paixões eclodiram. Um tempo de descobertas e de sentimentos contraditórios, opostos, “tormento” causado pela fé cristã e a compreensão de que seus desejos não correspondiam à educação recebida e reforçada:

A moral cristã se encarregou de, impiedosamente, torná-los proibidos. O ímpeto entre os dois movimentos opostos, do meu corpo e do meu espírito, transformou esses intensos amores em fator de permanente tormento. Não apenas pela culpa do pecado contra o sexto mandamento (a “pérola das virtudes”), mas também pelo desconhecimento absoluto da natureza daquele terremoto que transformou minha alma num campo de batalha entre o Deus cristão e o diabo do Amor. Impunha-se sempre, e sempre sem explicação, a pergunta: O que há de errado comigo, para acontecer o que está acontecendo? Em meio a cuidados e sustos, meu segredo era partilhado com alguns poucos colegas que descobri pertencerem à mesma estirpe de amantes clandestinos – como portadores de doença contagiosa em quarentena. (Trevisan, 2017, p. 84)

Naquela altura, a escrita em seu diário cumpria a função da confissão, de produção da verdade. Como lembra Michel Foucault, a confissão, especialmente após a instauração dos tribunais da Inquisição, assumiu “papel central na ordem dos poderes civis e religiosos” (Foucault, 2020, p. 65) e se tornou “uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade”, de maneira que “[...] confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos [...]” (Foucault, 2020, p. 68). Não por acaso, quando passa a escrever mais regularmente, o narrador-personagem endereça sua produção discursiva para o “querido Jesus” e, apesar de dizer a verdade sobre si, o recurso da confissão, ainda assim, não era capaz de “estancar o pus da [...] alma infeccionada pela dor de amar na contracorrente.” (Trevisan, 2017, p. 84). Alma infeccionada, “[n]ão apenas pela culpa do pecado contra o sexto mandamento”², como que

² A respeito do sexto mandamento, o pecado da luxúria, vale retomar alguns argumentos apresentados por Foucault durante a aula de 19 de fevereiro de 1975 para situar a delicada e complexa questão a que alude Trevisan nesse momento. Antes do Concílio de Trento, por exemplo, a confissão da sexualidade “era comandada essencialmente pelas formas jurídicas: o que se pedia ao penitente quando o interrogavam ou o que ele tinha a dizer se falava espontaneamente, eram as faltas contra o certo número de regras sexuais. [...] Os principais pecados contra o sexto mandamento se referem aos vínculos jurídicos entre as pessoas: o adultério, o incesto, o rapto. Eles se referem ao estatuto das pessoas, conforme sejam clérigos ou religiosos. Também se referem à forma do ato sexual entre elas: a sodomia.” Mais adiante, pondera: “Parece-me que o que se modifica fundamentalmente nessa prática da confissão do pecado de luxúria, a partir do século XVI, é que finalmente não é o aspecto relacional da sexualidade que vai se tornar o elemento importante, primeiro,

portadora de uma doença contagiosa. As sexualidades dissidentes são compreendidas, então, como doentes, sentido produzido por meio de complexo sistema de controle sobre os corpos, como o propósito de disciplinar, de orientar, de regular a experiência sexual, de maneira a garantir a ordem compulsória do sexo/gênero/desejo, sempre alinhada à heterossexualidade (Butler, 2023). E, sobre isso, não é demasiado recuperar as contribuições de Gayle Rubin (2017, p. 81) quanto ao sexo – e por consequência o exercício da sexualidade – ao afirmar que “[p]ara grande parte da tradição cristã o sexo [...] é inerentemente pecaminoso”³. Então, a imagem de uma alma infeccionada, porque contaminada pelos desejos homossexuais, condiz com a lógica normativa.

Ainda no que diz respeito aos regimes de controle, no tocante ao Estado, Trevisan lembra que estava no seminário quando ocorreu o Golpe de 1964 no Brasil (Borges; Zacchi; Zandoná, 2020). O regime atuou com intensa repressão no âmbito moral, para censurar grupos de resistência com a justificativa de proteger a juventude, mas também de preservar a moral e os bons costumes (Quinalha, 2018) – e aqui cabe citar as menções na narrativa de Trevisan sobre sua entrada na Juventude Operária Católica (JOC), quando conheceu Waldemar Rossi, por exemplo: “Foi ele quem marcou definitivamente minha guinada à esquerda.” (Trevisan, 2017, p. 104).

Segundo explica Renan Quinalha (2018), a ditadura manteve um estado de perseguição às sexualidades desviantes por meio de diferentes agências de controle social. A sexualidade foi tratada pelos militares como assunto de segurança nacional, de maneira que os desejos e os afetos dissidentes foram considerados inimigos que deveriam ser moralmente higienizados. Foi nessa época que tomou a decisão de abandonar o seminário, já que sua próxima etapa seria cursar teologia, com a expectativa de uma futura ordenação. Em retrospectiva, ele compreende que precisava lidar com sua homossexualidade: “Libertar-me da disciplina do seminário significou abrir os braços para o mundo e me entregar a experiências insuspeitadas. Eu olhava ao meu redor e o horizonte parecia infinito, como num novo nascimento.” (Trevisan, 2017, p. 127).

Durante a ditadura, sobretudo após a promulgação do AI5 em 1968, conforme Trevisan, a censura militar vetou muitos de seus trabalhos. Inclusive, sua partida do Brasil em 1973 foi motivada pela proibição de *Orgia ou o homem que deu cria* (Trevisan, 2017, p. 159), quando percorreu diferentes países da América Latina e também viveu por algum tempo nos Estados Unidos. A repressão

fundamental, da revelação penitencial. Não é mais o aspecto relacional, mas o próprio corpo penitente, são seus gestos, seus sentidos, seus prazeres, seus pensamentos, seus desejos, a intensidade e a natureza do que ele próprio sente, é isso que vai estar agora no foco desse interrogatório sobre o sexto pensamento. [...] O novo exame vai ser um percurso meticuloso do corpo, uma espécie de anatomia da volúpia.” (Foucault, 2010, p. 158-160).

³ Para esta discussão considero relevante transcrever a continuação da elaboração de Gayle Rubin (2017, p. 81), pois o sexo apenas “pode ser redimido se praticado dentro do casamento, com fins de procriação, e se não se der atenção demasiada aos aspectos prazerosos. Essa maneira de pensar o sexo parte do pressuposto de que a genitália é uma parte intrinsecamente inferior do corpo, muito aquém e menos sagrada que a mente, a ‘alma’, o ‘coração’, ou mesmo que a parte superior do aparelho digestivo (o status dos órgãos excretórios se assemelha ao da genitália). Essas ideias ganharam vida própria e persistem para muito além da religião.”

vetou várias obras minhas e me perseguiu por “atentar contra os bons costumes”, nos tempos do jornal *Lampião da Esquina*. Dentre inúmeros outros, lembro de alguns incidentes em ambiente já “democrático”. Num jornal paulista, o próprio dono vetou sumariamente a resenha de Leo Gilson Ribeiro à primeira edição do meu livro *Devassos no Paraíso* – fato que me foi narrado pelo próprio crítico. (Trevisan, 2017, p. 209)

Pelo fato de não corresponderem à heterossexualidade compulsória (Butler, 2023; Rubin, 2017; Wittig, 2017) gays, lésbicas, travestis, transexuais, que (se) transformam no decorrer dos anos, (des)constroem suas identidades, ao passo que reinventam seus corpos, lidam com violências (nem sempre) invisíveis (Miskolci, 2009). São sujeitos invisibilizados, vistos como pessoas supérfluas – em uma leitura mais alargada sobre o exposto por Zygmunt Bauman (2009) quanto às pessoas que vivem em zonas fantasmas. É também para estes espaços que as pessoas são forçadas a ocupar/se deslocar/se refugiar. Em *Meu irmão, eu mesmo*, Trevisan (2023, p. 47), como que em um gesto de retorno ao trágico delineado por Beatriz Resende (2008) acerca da literatura contemporânea brasileira, o pavor – e o asco – ao “câncer gay” resultou em sérias consequências:

Jornais noticiavam que, receosos de contaminação, muitos dentistas não mais atendiam homossexuais, e até farmacêuticos estavam se recusando a aplicar injeção em afeminados. Abusos e violência proliferaram por todo o país, atingindo sobretudo pessoas mais visadas, como as travestis. Em cidades do interior, ocorriam casos de cabeleireiros expulsos de suas casas sob pretexto de estarem usando a piscina pública para propagar a doença. Não por acaso, muitos salões de beleza fecharam por falta de clientes. (Trevisan, 2023, p. 47)

Ao retomar uma vez mais Rubin (2017, p. 83), para quem as “sociedades ocidentais modernas avaliam os atos sexuais segundo um sistema hierárquico de valor sexual”, lógica responsável por produzir uma linha imaginária responsável por dividir o que poderia ser considerado sexo bom e sexo mau. Essa organização hierarquizante faz com que corpos de pessoas lésbicas, gays, trans, queers sejam separados por uma membrana opaca, como se essas existências significassem um perigo a ser reprimido violentamente (física, psicológica e/ou simbolicamente) da convivência social. Estratégia de assepsia social que perpassa o olhar, produz exclusão estética, mobilizada por termos éticos e políticos. Ao passo que o estigma contra as dissidências sexuais está entre as pessoas que são mais afetadas pelas mudanças legais e sociais, o pânico moral desencadeado com a descoberta da aids mistura-se ao terror sexual (Rubin, 2017; Butturi Junior, 2016). Não por acaso, em *Meu irmão, eu mesmo*, é enfatizado que Carlos, seu irmão, é quem acolherá o escritor/narrador em sua família, especialmente depois de saber que vivia com hiv.

Algumas considerações finais

As duas narrativas de Trevisan vão ao encontro das ponderações de Richard Miskolci (2009, p. 275):

Desde a emergência da epidemia do HIV-AIDS no início da década de 1980, marcou-se toda uma cultura sexual como perigo societário, gerando um pânico sexual que custa a se extinguir. Desta forma, a homossexualidade passou a ser repatologizada em novos termos, em uma mistura de epidemiologia e de determinismo cerebral.

Assim, para o sociólogo, estabeleceu-se uma relação de pessoas de risco, entre as quais gays, lésbicas, pessoas promíscuas e profissionais do sexo seriam, inevitavelmente, propagadoras desta epidemia devido às suas subjetividades supostamente perigosas. Afirma o narrador-personagem: “Sei bem como homens temem a ternura entre si, justamente para evitar qualquer conotação transgressiva da norma heterossexual.” (Trevisan, 2017, p. 98).

No caso de *Pai, pai e Meu irmão, eu mesmo*, à guisa de literatura pessoal, na tarefa de rememorar literariamente, João escritor/narrador/personagem ocupa-se de modo persistente ao próprio passado, e vai se “tornando um ser da saudade” (Trevisan, 2017, p. 226), uma vez que a tarefa resulta de – e em – sua própria vida: “Caminho num terreno minado. Tenho que prestar atenção em tudo. Estou sendo bombardeado. Ao menor cochilo, piso numa saudade. Dói.” (Trevisan, 2023, p. 195). Processo de rememoração que, em consonância ao importante estudo de Ecléa Bosi (2023, p. 69), relaciona-se à “inerência da vida atual ao processo de reconstrução do passado” [via literatura], espécie de testemunho (Seligmann-Silva, 2023) de sua geração marcada pela dissidência, pela resistência, produzindo sentidos e compressões outras, à revelia dos discursos estigmatizantes e práticas cisheteronormativas. E por isso mesmo foi capaz, em *Pai, pai*, de retornar à cidade natal – lugar de seu exílio quando criança –, agora acompanhado:

Ontem fui apresentar a cidade para o Luiz, meu amor, como retribuição à apresentação que ele me fez da sua cidade, em Santa Catarina. Eu estava acompanhado do meu irmão Toninho. Foi através dele, um Virgílio ocasional, que fiz um mergulho no passado, nosso passado. Fomos resgatar locais da infância agora desaparecidos, mas sepultados em nossa memória comum. Desfigurada pela passagem do tempo, a pequena cidade tornou-se algo quase sacrílego para nossas lembranças. (Trevisan, 2017, p. 250).

Por fim, à medida em que essas narrativas oferecem e produzem imagens, significados que ampliam a compreensão no que diz respeito à história da aids e o do hiv no Brasil atualizando-a, põem em destaque os corpos dissidentes e sua invenção (pela voz narrativa de um “senhor”⁴), em especial após o contexto de ditadura e redemocratização. Produzem sentidos que tensionam aquela epidemia discursiva dos anos 1980 densamente vinculada à morte, à aids e suas metáforas, para lembrar as oportunas contribuições de

⁴ Aproveito para citar uma passagem de *Pai, pai*, em que a questão da idade e da experiência se fazem importantes: “Penso nas minhas contradições: não gosto que me chamem de “senhor”, como uma maneira de me delegar autoridade em função da idade, mas ao mesmo tempo fico aborrecido porque não sou respeitado como um senhor mereceria – no caso em questão. Claro que aí pesa o fato de o rapaz, um historiador, desconhecer por completo minha biografia, sem nenhuma consideração por minha obra, daí me tratar como se eu fosse um moleque. É esse o ponto onde o bicho pega: ele cutucou o vespeiro das minhas amarguras por ser considerado, aos setenta e um anos, um solene desconhecido, replicando o tratamento da crítica e da mídia, vezes em me excluir ou ignorar enquanto escritor e criador.” (Trevisan, 2017, p. 205).

Susan Sontag (2007): “[s]e a aids foi a marca radical de uma época, então o vírus que me habita é um atestado de que vivi o meu tempo até as últimas consequências” (Trevisan, 2023, p. 250). Enquanto espaço de sobrevivência, são produções que oferecem outras possibilidades e outros desfechos – ficcionais ou não –, ainda que atravessadas pela morte, pela dor e pelo luto, marcadas pela potência política, pela dignidade, pela vida, pela luta, pelo afeto.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BORGES, Luiz Augusto Possamai; ZACCHI, Lara Lucena; ZANDONÁ, Jair. “Queremos ser o que somos”: o movimento homossexual no Brasil (1964-1985). *In*: WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia Carolina de (org.). **Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)**. Curitiba: Appris, 2020, v. 1, p. 191-212.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – feminismo e subversão de identidade**. 24. ed. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

BUTTURI JUNIOR, Atilio. As formas de subjetividade e o dispositivo da aids no Brasil contemporâneo: disciplinas, biopolítica e phármakon. *In*: CAMPIGOTTO, Ivânia et al. **Língua, literatura, cultura e identidade: entrelaçando conceitos**. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2016. p. 59-78.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I – a vontade de saber**. 10.ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, [1976] 2020.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. Trad. de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JARDIM, Eduardo. **A doença e o tempo: aids, uma história de todos nós**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MISKOLCI, Richard. Violências Invisíveis. *In*: TORNQUIST, Carmen Susana; COELHO, Clair Castilhos; LAGO, Mara Coelho de S; LISBOA, Teresa Kleba (org.). **Leituras de Resistência: Gênero, Violência e Poder**. Vol 1. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 265-290.

PECHSTEIN, Israel. Passagem para o próximo sonho de Herbert Daniel e seu lugar na literatura brasileira pós-regime militar. **Spanish and Portuguese Review**, n. 1, p. 78-86, 2015.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos – Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Trad. de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, [1975/1984] 2017.

QUINALHA, Renan. Uma ditadura hetero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. *In*: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (org.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018. p. 15-38.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho. *In*: JOBIM, José Luís et. al. **Novas palavras da crítica (II)**. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2023, p. 277-319.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora**. Aids e suas metáforas. Trad. de Rubens Figueiredo e Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. São Paulo: Max Limonad, 1986.

TREVISAN, João Silvério. **Meu irmão, eu mesmo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023.


TREVISAN, João Silvério. **Pai, pai**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

WITTIG, Monique. O pensamento straight. *In*: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Acioli (org.). **Traduções da cultura**. Florianópolis: Mulheres, 2017. p. 162-274.

ESBOÇOS, QUEIMAS, ESTADOS: GÊNERO E SUAS INTERSECÇÕES EM *QUATRO CINCO UM*, *RASCUNHO* E *PERNAMBUCO*

Sketches, burns, States: gender and its intersections in *quatro cinco um*, *Rascunho* e *Pernambuco*

George França¹

<https://orcid.org/0000-0003-2974-7215> 
Universidade Federal de Santa Catarina

De revistas (d)e livros

Que lugar há para os livros no século XXI, disputando a atenção do público com as redes sociais, os streamings e tantas outras formas de leitura, ocupação do tempo, entretenimento e cultura? Que lugar, ainda, para “revistas de livros”, num período em que rareiam as bancas de jornais, em que a leitura de textos jornalísticos parece viçar muito mais em meio digital do que impresso e em que, ainda, tradicionais veículos de imprensa se veem sistematicamente atacados por governantes e religiosos e pela ascensão de fenômenos como a chamada pós-verdade, as fake news, a ascensão do fascismo em diversos pontos do globo? Entre esboços, esquemas e queimas, censuras e polêmicas, em tempos nos quais o que se vê atacado parecem ser, mesmo, as bases do próprio Iluminismo e, por que não dizer da modernidade, qual o interesse, para quê e para quem insistir nos livros?

Na última década, embora na contramão de certos movimentos do mercado editorial, em que se vê uma diminuição sistemática nas vendas de livros no Brasil, fechamento de uma série de livrarias, das mais tradicionais às de franquias milionárias, e listas de mais vendidos povoadas de títulos de coaching, autoajuda ou religiosos, surgiram diversas publicações, digitais e/ou impressas, voltadas ao objeto livro. Em que pese seu caráter aurático, e por que não dizer, ainda elitizado, o livro conserva uma espécie de lugar de importância, ainda, no repertório cultural, em especial das elites, e por que não dizer, na cultura escolar. Exames vestibulares que ainda sobrevivem em algumas das maiores universidades públicas brasileiras costumam trazer listas de leituras literárias em vernáculo a partir das quais as provas de Língua Portuguesa serão elaboradas. Programas governamentais como o PNLD Literário sobrevivem, não apenas pela defesa da necessidade do contato com o objeto livro feita por professores de Português, como, também, pelo interesse do mercado editorial que vê, aí, um grande filão de vendas (mesmo

¹ Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no Colégio de Aplicação da UFSC. Doutor em Literatura pela mesma instituição. Esta pesquisa conta com a participação de estudantes do Ensino Médio do CA/UFSC, bolsistas PIBIC-EM/CNPq: Fernanda Outeiro Domingues, Victor Celestino da Rocha, Tais Webler da Silva, Joana Molinete, Davi de Deus Cardoso Craveiro e Guilherme Lukacheski Cazão. E-mail: francalgeorge@gmail.com.

que produzindo edições de menor qualidade de seus títulos para destiná-los a estudantes de escolas públicas).

Não é desusado pensar que, se o público que lê literatura hoje é, ainda, algo elitizado, várias das publicações periódicas voltadas ao tema também o são. Embora haja muitas iniciativas de editores independentes, ou ainda, de divulgação literária com algum amparo estatal – sobrevivendo à sistemática perseguição da cultura pelo Estado nos últimos anos – os custos de venda (altos) de alguns periódicos literários beiram o dos próprios livros. Projetos editoriais que incluem papel e impressão de excelente qualidade, para circunscrita circulação, em um país como o nosso, com suas mazelas educacionais e econômicas, precisam se amparar, também, nas inovações colocadas pelo advento da imprensa digital. Pensaremos, aqui, em três das várias publicações circulantes voltadas à literatura: *quatro cinco um*, que se intitula “a revista dos livros”, publicada desde maio de 2017, em São Paulo, dirigida por Paulo e Humberto Werneck; *Rascunho*, “o jornal de literatura do Brasil”, publicado em Curitiba desde 8 de abril de 2000, fundado pelo escritor Rogério Pereira; e o antes suplemento, jornal literário e hoje revista *Pernambuco*, publicado em Recife desde 1986, e à época em análise, dirigido por Schneider Carpeggiani. Temos, de partida, uma revista mais diretamente ligada ao grande mercado editorial; um jornal dito independente; e uma publicação de cunho estatal; uma publicação editada no sudeste, uma no sul e uma no nordeste do Brasil. Dentro do recorte proposto para esta análise, tratarei do ano de 2017, em que nasce a mais nova das três publicações: *quatro cinco um*.

Alguns fatos marcantes daquele ano atravessam as capas das revistas e suas páginas naquele ano. Passados quatro anos das ditas “jornadas de junho” de 2013, com a latente ascensão do fascismo em todo o país, às vésperas da desastrosa eleição presidencial de 2018 e após o golpe de 2016, pensava-se sobre o balanço daqueles movimentos. Nos EUA, Trump era eleito e tomava posse, entusiasmando a extrema direita e aumentando as preocupações internas. Na França, foi eleito Macron, opção “menos à direita” que Le Pen, e que foi em certa medida celebrado pela revista *quatro cinco um*, a qual publica um texto de François Dosse que o retrata como indivíduo letrado, de aspirações literárias e aluno de Paul Ricoeur. No Brasil, assistimos a Lula sendo indiciado pela operação Lava Jato, que viria a resultar em sua prisão sem provas, em um julgamento marcado pela exploração midiática e pelo tempo exíguo em que foi realizado para que não pudesse participar da eleição. O Oscar de melhor filme era vencido por *Moonlight*, produção que enfoca dores e sofrimentos de um rapaz gay negro em Miami. Falava-se das efemérides de quinhentos anos da Reforma Protestante, dos cem anos da Revolução Russa e na Festa Literária de Paraty, evento focal do mercado editorial brasileiro, liderado pela Companhia das Letras, Lima Barreto era o escritor homenageado. Além da reedição de várias de suas obras, muitas obras sobre ele foram lançadas também naquela feira, destacando o escritor negro preterido pelo mercado editorial e pela crítica de seu tempo, mas aclamado no presente pela sua dura percepção do racismo (e) da realidade brasileira.

Queimas

quatro cinco um, como vimos, é publicada desde maio de 2017 por um “Grupo de Editores Independentes” Juntos pelo Livro, e faz parte da Rede LEQT – Leitura e Escrita de Qualidade para Todos. Soma, atualmente (setembro de 2024), oitenta e quatro números ininterruptos. Tem por diretor de redação Paulo Werneck, editor, jornalista e tradutor de obras como *Zazie no metrô*, de Queneau, e *Persépolis*, de Marjane Satrapi, o qual também esteve à frente da revista literária *Ácaro* (nascida em 2002, com formato de caixa de disco de vinil, trabalho fortemente humorístico e duração de quatro números), juntamente com Fernanda Diamant. Werneck foi, também, curador da FLIP entre 2014 e 2016, antes, portanto, do início da revista, trabalhou na Companhia das Letras e na Cosac Naify e editou o caderno *Ilustríssima*, da Folha. Acima de seu nome, na ficha catalográfica, o do editor sênior Humberto Werneck, conhecido por ter trabalhado em uma série de grandes publicações periódicas, a começar pelo *Suplemento Literário do Minas Gerais*, fazendo o elo geracional com escritores já canônicos, como Drummond, Fernando Sabino e Pedro Nava. Desde 2019, atua como editora na revista, ainda, a historiadora Paula Carvalho.

No primeiro número do periódico, se na capa nos deparamos com a chamada para uma ‘Literatura vulcânica’ (a propósito da badalada e misteriosa escritora Elena Ferrante), é o escritor Sérgio Augusto quem escreve explicando o nome da publicação: a referência é ao romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), adaptado por Truffaut em um já clássico filme homônimo. Em “O brilho incendiário dos livros”, ao contextualizar o nome da revista e do romance, Augusto (maio 2017) destaca as ideias “iluministas” contidas no livro – homenageadas por diversos movimentos e até mesmo produtos e jogos – para dizer que “Chegou a vez de uma revista sobre livros, por motivos óbvios, aderir à reverência.” Fazendo a leitura do romance como algo “esperançoso”, em especial pela forma como acaba, o autor retoma, depois, críticas do próprio Bradbury à censura que uma das edições de sua obra impusera a alguns de termos por ele escolhidos, e depois, episódios históricos que envolvem queima de livros, censura à diversidade do pensamento e autoritarismo. O texto acaba por retomar a história de Torquemada, para quem apenas a Bíblia merecia escapar de seus autos de fé, para dizer que “Os Torquemadas do século 21 não precisam mais de fósforos.”

O texto, que marca uma espécie de programa da própria revista – embora Augusto não seja seu editor – é paradigmático de uma posição no debate das ideias num momento de ascensão religiosa fascista no Brasil, e não gratuitamente pensa se contrapor aos “Torquemadas” do presente. No quadro tétrico do mercado do livro no Brasil, as queimas simbólicas de livros e bibliotecas seguem crescendo e se fazem pelo demérito sistemático de intelectuais, universidades e da importância da leitura – fenômeno que toma vulto, politicamente, nas pouco posteriores eleições de 2018. Não por acaso, muitos dos eleitores de Haddad, ex-ministro da Educação de Lula, foram votar de livros em mãos, em contraposição ao discurso em defesa das armas do candidato que acabaria eleito. Nos anos que se seguiram a essa menção, os Torquemadas se tornaram ministros e fizeram terra arrasada de suas pastas. Certa parcela do mercado do livro, aqui, já acusava seus

medos, muito embora desse espaço para resenhas de livros como *A luta contra a corrupção*, de Deltan Dallagnol, caracterizando-o como “thriller jurídico ou quase obra de autoajuda” que “merece leitura desarmada” (na *quatro cinco um* de julho de 2017). O fomento ao lavajatismo se coaduna, pois, à ascensão do fascismo. Mas importa vender livros – aparentemente, não importa quais.

As capas das edições desse primeiro ano da revista têm enfoques diversos: na primeira edição, temos em destaque a “Literatura vulcânica” de Elena Ferrante; na segunda, “2013+4”, uma proposta de “balanço” daquelas jornadas de junho; a terceira, com “Humor negro”, enfoca a homenagem realizada na FLIP a Lima Barreto e a esperada presença de Paul Beatty naquele evento (com mais ênfase ao escritor americano); a quarta edição, “A saída é o crescimento”, destaca a problemática econômica brasileira; na quinta, uma espécie de sumário bastante diversificado dos temas abordados, iniciado por “Chimamanda por Djaïmilia Pereira de Almeida”, destacando a visão de uma escritora negra por outra quase da mesma idade, uma delas portuguesa e relativamente estreante, a outra, nigeriana e celebrada por obras como *Hibisco roxo* e a famosa conferência sobre os perigos de uma história única; a sexta, “Pais e filhos em São Petersburgo”, por conta do centenário da Revolução Russa (mesclando o tema a certa ênfase na literatura infanto-juvenil); a sétima, “Estética e política na internet”, com um desenho de um moço em claro-escuro com um celular à mão; e encerrando o ano, o anúncio (que seria recorrente) do balanço do que consideravam os “melhores livros” do ano de 2017. Diferentemente do que se veria mais recentemente, nenhuma dessas edições deu evidência de capa diretamente a questões de gênero. A questão étnico-racial, por sua vez, aparece na chamada para o número especial sobre Lima Barreto – que não estampa, no entanto, sua imagem na capa, e parece mais focada na figura do escritor vivo, norte-americano e aguardado no evento da FLIP, Paul Beatty.

Sobre Ferrante, temos no primeiro número de *quatro cinco um* o texto intitulado “A escritora genial”, de Eliane Robert Moraes, motivado pela publicação no Brasil do quarto e último romance da série napolitana da escritora. A crítica observa justamente o quanto os livros da autora são marcados e protagonizados por “meninas perdidas”, sem descartar a própria narradora e como a autora é, de certa forma, “serial”, como as séries de televisão que prendem a audiência. Moraes (maio 2017) resume seu ponto sobre a relevância da enigmática autora e de sua literatura da seguinte forma: “Tudo leva a crer que as narrativas seriadas em torno de figuras femininas fortes e problemáticas respondem a uma demanda ainda obscura da nossa vida simbólica, como se tocassem em algum ponto nevrálgico da sensibilidade contemporânea.” A respeito da questão do pseudônimo, tão discutida que foi na obsessão por se saber a identidade da escritora (o que nos afronta, de novo, com certa “ressurreição do autor”, ou da autora, sintomática do contemporâneo), afirma: “Assim sendo, o pseudônimo vem confirmar que o texto literário é sempre um laboratório de experiências imaginárias, onde se examina não ‘o que é’, mas o que poderia ter sido, ou mesmo vir a ser.” Retoma, também, os textos que Ferrante aponta como inspirações, mencionados em uma entrevista à *New Yorker* em 2016: *As metamorfoses*, de Ovídio, *A metamorfose* de Kafka e o “extraordinário” *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector –

dois textos sobre transformações, sobre devir-outro, e um em que mais do que um transformar-se de um ente a outro, temos a “perda de si” da narradora clariceana – ligada por Eliane à ideia de “desmarginação” de Ferrante. A crítica chama a atenção, nesse signo da perda, para a “fragilidade da identidade feminina no mundo contemporâneo”, e correlaciona muitas das perdas ao que lhes é arrancado por parceiros homens. Em destaque, a seguinte frase: “Importa ressaltar sua habilidade em dar forma literária às questões de gênero, sem ceder aos discursos engajados” – em que o “engajamento” aparece como algo pejorativo, quase como se fosse “panfletário”. Essa opção editorial de (não) destaque, embora aborde questões importantes do ponto de vista da escrita de mulheres, por uma mulher e sobre outra enigmática autora-personagem feminina, assinala ou exemplifica justamente a pouca relevância dada às questões de gênero nesse primeiro ano da revista. A imagem do vulcão sempre prestes a explodir, enfocada por Eliane ao fim do texto, talvez seja eloquente, também, de como as questões de gênero se fariam imperativas para além daquele primeiro ano, e de como essa vertente do mercado também buscava capitalizá-las – embora haja mais textos de colaboradores homens e sobre livros escritos por homens cisgêneros nesse primeiro número e nos demais.

Chama atenção, ainda, o texto “Sobre mulheres em motocicletas roxas”, em que Antonia Pellegrino resenha quatro obras sobre o feminismo: *Minha vida na estrada*, de Gloria Steinem; *50 anos de feminismo: Brasil, Argentina e Chile* (várias autoras); *Problemas de gênero* (não o de Butler, mas o homônimo, de várias autoras) e *Mulheres, raça e classe*, de Angela Davis. Da trajetória de Gloria, em que se assinala o quanto o pessoal é político, Antonia passa para a inserção do debate feminista no Brasil – através de Nísia Floresta e da tradução de Mary Wollstonecraft e Bertha Lutz. O paralelo com a situação brasileira assim é resumido: “Ou seja, se nos anos 70 as americanas viajam o país montadas em motocicletas roxas, as brasileiras tentavam sobreviver.” No terceiro livro da resenha, “Tínhamos um conceito – o gênero –, objetos de pesquisa – a mulher, o feminino – e uma imensa questão: compreender por que a diferença sexual ainda nos inferioriza”, escrevem Carla Rodrigues, Luciana Borges e Tânia Regina Oliveira Ramos, na apresentação da antologia por elas organizada: *Problemas de gênero*. O quarto livro, de Angela Davis, é unido a esse pela questão da maternidade voluntária, e destaca-se que, embora fundamental e lançado em 1981, só em 2017 *Mulheres, raça e classe* estava ganhando uma edição brasileira – apontando que o que era considerado como um direito para mulheres privilegiadas veio a ser interpretado como um dever para mulheres pobres. A resenhista conclui, ainda, que

Não existe democracia de fato enquanto o que segue “incompleto” na revolução silenciosa for gigantesco. O ‘estágio precário’ do feminismo no Brasil não é menos que um problema para a democracia brasileira. E “democracia é simplesmente algo que você deve fazer todos os dias, como escovar os dentes”. Ou descobrimos nossas motocicletas roxas e saímos pilotando por aí, ou o Brasil seguirá sendo um país de banguelas. (Pellegrino, maio 2017)

Esboços

Por outro lado, *Rascunho* já soma mais de vinte anos de publicações, e está no número 264. No site do jornal, no entanto, na área para assinantes, encontram-se digitalizados apenas os números a partir de janeiro de 2014 (edição 165). Em fontes não oficiais, encontram-se alguns números mais antigos que esse; foi realizado, ainda, um financiamento coletivo, da ordem de 80 mil reais, para estruturação do jornal em seu formato digital, com o qual se pretende ter todos os números, desde o primeiro, de 2000, digitalizados. O jornal é dirigido desde sua fundação por Rogério Pereira e conta com uma equipe diversa de colunistas, os quais se dedicam apenas a temas literários – diferentemente da *quatro cinco um*, cujo objeto é o livro, não apenas de literatura (embora esta também aumente sua presença progressivamente ao longo da evolução da revista). Justamente, segundo Pereira, “Ao dedicar sua existência à literatura, aos livros, à leitura, o *Rascunho* busca, mesmo que de maneira microscópica num país imenso, dilatar a consciência dos leitores, abrir frestas para novas experiências diante da palavra escrita, fisgar desavisados, estimular os bons debates, apresentar a literatura brasileira, discuti-la, promovê-la”. *Rascunho* publica, além de textos sobre literatura, contos, poemas e outros textos de criação literária; há, ainda, entrevistas, ensaios e textos de natureza diversa. Alguns colaboradores são fixos, no período, como José Castello, Tércia Montenegro e Wilberth Salgueiro. A estrutura também o é: notícias curtas sobre o mundo literário e cartas do leitor no início, além de uma seção sobre tradução e o “rodapé”; resenhas intercaladas com textos ensaísticos e artigos dos colaboradores fixos ao meio, um inquérito e uma entrevista com escritores e alguma criação e tradução literária, de contos e poemas, ao fim. As capas no período estudado não anunciam qualquer temática que virá a ser encontrada dentro do periódico. São trabalhos visuais de diferentes artistas, nos quais vemos, muitas vezes, figuras masculinas: um judeu diante de um trilho de trem (205), uma figura semelhante a Fernando Pessoa descendo uma escada (206), dois meninos em posição descontraída (207), uma figura masculina cuja cabeça virou flores (208), uma sombra semelhante a Nosferatu (209), figuras sem gênero definido de óculos (210), braços segurando olhos (211), um grupo com três mulheres e um homem (e algo semelhante a uma mulher partida ao meio) sentados em uma praia (212).

Entre as mulheres que responderam ao “inquérito” ou à “entrevista”, em 2017, se encontram Marina Colasanti, Noemi Jaffe, Luci Collin, Adriana Armony e Michelle Verunschik; entre os colaboradores fixos, apenas Tércia Montenegro, assinalando a publicação no período como predominantemente masculina cisgênera. Na edição que coincide temporalmente com o lançamento de *quatro cinco um*, apenas dois dos textos versam sobre mulheres: um sobre Adriana Lisboa e outro sobre a autora do já canônico *A cabana do Pai Tomás*, Harriet Beecher Stowe. No segundo número, as chamadas para obras de mulheres são em tom de demérito: os poemas de Prisca Agustoni em *Hora zero* são de um inusitado “sem artifícios”, e *O método Albertine*, de Anne Carson, é um “malogrado esforço” para atrair o leitor à obra de Proust. No número seguinte, temos a publicação de poemas de Chantal Maillard, resenhas de Anne Tyler, Yoko Ogawa, e um

tímido aumento da presença feminina. A morte de Elvira Vigna, em agosto de 2017, é objeto de um texto de homenagem de autoria de Fernando Monteiro, o qual mais parece um necrológio da própria literatura brasileira – que teria perdido nela não apenas uma grande figura da escrita de ficção, mas mais propriamente, superlativamente se perdido.

As questões da população LGBT aparecem ainda de uma maneira muito tímida nas revistas de 2017. No número de setembro, algum holofote se lança sobre a bissexualidade em relação a Katherine Mansfield, e com o lançamento de *O tribunal da quarta-feira*, de Michel Laub, livro em que através de um personagem homossexual e soropositivo, Walter, o autor perpassa a história da AIDS no Brasil e sua percepção pelo homem médio brasileiro como “praga gay”, forma pela qual foi tratada a doença inclusive na imprensa. O livro joga, ainda, na conversa entre os dois personagens amigos, com toda uma tradição do humor brasileiro que se valeu do racismo, da misoginia e da homofobia, explorando justamente os estereótipos. Textos como este, de certa maneira, fissuram um jornal que, no período analisado, embora se diga independente e tenha como eixo central apenas “a literatura” (como uma entidade una, e não recortada por tantos fatores quantos quem a faz), reproduzem a primazia do homem branco heterossexual cisgênero também nesse campo.

Estados

Pernambuco nasceu como suplemento do Diário Oficial daquele Estado, teve seu primeiro número publicado em 2007, pela Companhia Editora de Pernambuco, fazendo parte de uma iniciativa do Governo do Estado para incentivar a criação de conteúdo literário e sobre literatura nacional e análise de clássicos. A Companhia Editora de Pernambuco – Cepe é uma sociedade de economia mista vinculada à Secretaria de Comunicação que tem como atividade principal justamente a edição e impressão do Diário Oficial. O “suplemento” *Pernambuco* tornou-se depois jornal e hoje é uma revista. Diferentemente das outras publicações analisadas, trata-se, pois, de um órgão estatal. Publica reportagens, perfis, resenhas e textos originais brasileiros e estrangeiros. Conta com colaboradores fixos como Everardo Norões, Igor Gomes, Schneider Carpeggiani (que o dirigia) e José Castello. Carpeggiani, no período em análise o editor da revista, é doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco e trabalhou como editor do periódico até 2023. Em detrimento do que se diga sobre a pouca presença de escritores daquele estado durante sua passagem pela editoria, é digna de nota a maior visibilidade dada pelo editor, um homem cisgênero gay, a escritoras. A mudança de perfil da publicação, com sua saída, é bastante visível, em especial nas escolhas de capas e dossiês temáticos – majoritariamente versando sobre escritores homens e canônicos – e também não nascidos ou radicados em Pernambuco.

O número 135 do suplemento, que coincide com o lançamento de *quatro cinco um*, em maio de 2017, traz a escritora Maria Valéria Rezende na capa e, em letras maiúsculas, a palavra “MAIORIA”, com o subtítulo: “Maria Valéria Rezende e o mulherio que repensa o dogma da literatura hoje”. A referência é o coletivo “Mulherio das letras”, organizado através do Facebook por Maria Valéria e várias outras escritoras. No texto referido na capa,

chamado “Elementos de perturbação”, o editor Schneider Carpeggiani parte de uma frase do ensaísta Ivan Lins, dita nos anos 70 a propósito da entrada de mulheres na Academia Brasileira de Letras, à qual era contrário, pois as via como tais “elementos de perturbação” em mais um espaço da hegemonia masculina, a literatura. Carpeggiani destaca Maria Valéria, recém vencedora do prêmio Casa de las Américas por *Outros cantos*, como um dos “nomes de frente” do coletivo, que se reuniria em João Pessoa. Em seguida, retoma os episódios do prêmio Bravo! de literatura, que tinha apenas homens no júri e também apenas homens indicados ao prêmio – fazendo a crítica à forma como essa constituição, por si só, diminuía a qualidade da produção literária de mulheres brasileiras. Vê-se, pois, que não apenas se trata de mulheres e das redes que construíam e constroem entre si, como também aponta para o problema colocado por premiações que reproduzem o paradigma de pensamento e de poder em que apenas homens julgam e apenas homens são, pretensamente, elegíveis ou produzem algo de qualidade. A historiografia literária, tanto pregressa quanto futura, nos mostra o quanto essa perspectiva centradamente masculina invisibilizou e apagou a produção de mulheres e de outros sujeitos dissidentes da norma, mesmo que não representando uma minoria numérica. O movimento que se mostra ali, portanto, é de afirmação e de ocupação de um lugar.

É digno de destaque, ainda, que diferentemente de *quatro cinco um*, que se abriu sob o signo de Elena Ferrante, o enfoque aqui está em vários nomes da produção nacional feminina e em sua necessária visibilidade. No texto, Maria Valéria, ouvida pelo autor, faz uma defesa da unidade entre diferentes movimentos e pautas tidas como “minoritárias” – as quais, juntas, poderiam conformar uma “maioria”, ainda que o conceito de “povo trabalhador” tenha perdido o poder de aglutinar essas forças, a seu ver.

No mesmo número, chama a atenção outro texto, sobre o perfil da crítica acadêmica brasileira, em que o autor, Igor Gomes, resenha a pesquisa desenvolvida pelos professores Regina Delcastagnè, Anderson da Mata (UnB) e Igor Graciano (Unilab) que constata que vivíamos uma espécie de “marasmo acadêmico” nos estudos sobre literatura (em 2017), o que se consubstanciava no foco da grande maioria das pesquisas em alguns autores, os mesmos, a partir da leitura de artigos publicados nas revistas A1 de diferentes regiões do Brasil. Seguia, pois, havendo a primazia dos mesmos autores canônicos brasileiros – Guimarães Rosa, Machado de Assis e Drummond, e a única mulher a aparecer nesse “cânone” seguia sendo Clarice Lispector (também uma das mais frequentes no próprio suplemento). Entre os referenciais teóricos, a mulher que aparece com maior número de citações era Linda Hutcheon – em décimo quinto lugar, e não sendo uma pesquisadora de estudos de gênero. A primazia dos autores canônicos tinha por efeito, também, na conclusão dos pesquisadores, a “ausência quase total de perspectivas subalternas ou periféricas” e a pouca renovação de objetos e do horizonte teórico no país.

É notável, também, que ao longo daquele mesmo ano as mulheres foram motivo recorrente nas capas e nas matérias principais e dossiês de *Pernambuco*. Exceção feita a uma edição com Drummond, uma com o poeta negro Ricardo Aleixo e uma por conta dos vinte anos de lançamento de *Cidade de Deus* – o famoso livro de Paulo Lins que virou filme e trata da população periférica do Rio de Janeiro, as outras capas da revista sempre

estamparam mulheres. Numa delas, Heloísa Buarque de Hollanda surge à frente de *seja marginal, seja herói*, de Hélio Oiticica – insistindo que as formas de mudar o mundo têm mudado e destacando a importância da escuta. Angélica Freitas é o destaque do mês seguinte, com seu *Um útero é do tamanho de um punho* – substituído por “mundo”, para pensar a importância de sua poética para o feminismo. O número seguinte redescobre Maria Firmina dos Reis, primeira mulher negra brasileira a publicar um romance – e de teor abolicionista, e a ela rende-se um número especial no centenário de sua morte. Por fim, o último número do ano de 2017 o lê como “O ano da aia”, pensando a atualidade do romance de Margaret Atwood, que voltava a estar em evidência graças à produção, pela Hulu, da série *The handmaid’s tale*. Esse conjunto demonstra, por si só, uma opção editorial que dá muito mais peso e lugar a mulheres – e mais ainda, às brasileiras. Trata-se, pois, de uma escolha política, de quem é contratado para conduzir um veículo estatal e procura cumprir com um objetivo, qual seja, o de usar desse lugar crítico de poder para não reproduzir as próprias estruturas de dominação que conformam uma sociedade machista e patriarcal como a nossa.

Carpeggiani relata no suplemento seus encontros com Heloísa Buarque de Hollanda, e a aposta da escritora de que se o século XX foi da imagem, o XXI seria da palavra – e usa a cena do impeachment de Dilma Rousseff, marcada por profunda misoginia institucional, como exemplo do perigo do poder da palavra. Novamente, no texto, aparecem os questionamentos aos pretensos “universais” erigidos pela crítica acadêmica, e que Regina Dalcastagnè – e também Heloísa Buarque criticam nas seleções de uma antologia de Leyla Perrone-Moisés ou na insistência de Ivan Cavalcanti Proença de que o trabalho de Carolina Maria de Jesus não seria “literatura”, ambos a partir de um mesmo paradigma. Heloísa insiste na importância da escuta do tempo presente, das vozes dissonantes – e nesse sentido, talvez sua fala tenha sido paradigmática de como a partir dali parte dessas revistas começa a dar destaque à produção de mulheres, de pessoas negras, LGBTQIA+, entre outras, e identificando-as como tais, entendendo a importância da enunciação e da afirmação desses marcadores identitários. Ela mesma coloca a luta das mulheres como tendo passado do “reconhecimento” para a “representação” como objeto – e nesse sentido, reafirma a necessidade da escuta do diferente – essa mesma que aqui parece se afirmar mais do que em outros veículos analisados.

A edição número 139 de *Pernambuco*, datada de agosto de 2017, novamente traz em alto relevo temática correlata ao feminismo. Desta vez, o destaque é a poeta Angélica Freitas – cujo livro *Um útero é do tamanho de um punho*, lançado havia cinco anos, era lido por Adelaide Ivánovna como obra que repensava o feminismo. “Como age, pensa e o que é uma mulher?”, pergunta-se a crítica, também poeta, no título de seu texto. O texto tem feição de depoimento, motivado pelo relançamento e publicação em Portugal do livro de Angélica, e é embebido da admiração de Adelaide por Angélica, bem como de um relato sobre como esta entrou em contato com o feminismo e projetou o livro em questão – por ela mesma pensado como uma “investigação”.

Adelaide, por sua vez, pede a 25 poetas vivas que lhe escrevam sobre o que a leitura do livro de Angélica representou para elas. Com o depoimento de Micheline Verunschik,

passa a pensar no *backlash* que autora e livro receberam². Pensando no contexto de seu lançamento, pré 2013, em outro tempo de não tanta popularização das discussões feministas no país, Ivanovna argumenta que a recepção do livro negava ou apaziguava seu teor feminista, por enfatizar termos como “universo feminino” e negligenciar o apontar de um dedo para um Brasil “machista pra caralho”. E segue: “*Um útero* ganhou a briga porque se tornou, ele mesmo, a metáfora da denúncia que fazia: como o corpo de uma mulher – que nunca tem autonomia – o livro virou terra de ninguém, cada um com seu aval, ignorando o desejo do corpo do texto, do corpo da autora-sujeito.” (Ivanovna, setembro 2017) Por fim, no diálogo, Adelaide e Angélica ponderam como algumas coisas mudaram, talvez e inclusive porque este e outros livros existem – não deixando de apontar, também elas, para o machismo de premiações e outros eventos literários.

Se *quatro cinco um* abriu suas páginas sob o signo do vulcanismo de Ferrante, *Pernambuco* fez o balanço do ano de 2017 como “O ano da aia”. Ana Rüsche escreve longo texto pensando a obra de Margaret Atwood como lente para ler “o ano que acaba”, falando do quanto o real ultrapassa a ficção. Rüsche, estudiosa da obra da escritora canadense, fala de como foi pega de surpresa pela volta à baila do livro, lançado originalmente em 1985, que se tornou série de TV e até mesmo fantasia de Halloween nos EUA (e depois, de carnaval no Brasil, suscitando, também, a discussão sobre transformar uma obra sobre violência em “brincadeira”). Ali, a crítica pondera o quanto a visível ascensão conservadora se materializava na vitória de Trump e fala de uma manifestação de grupos feministas e LGBTQIA+ ocorrida no dia seguinte à divulgação do resultado das eleições, em que lia nos cartazes: “Make Margaret Atwood fiction again”.

O livro se apresentaria como algo que prepara para “suportar tempos sombrios”, uma vez que na ficção se assiste à queda, dentro do fundamentalismo cristão de Gilead, de todas as garantias e liberdades individuais mínimas e de todo e qualquer direito das mulheres. O anverso de toda a situação, observado pela crítica, é justamente a apatia com que, na ficção, o povo americano aceita todas as privações de liberdade que a instauração do regime da Gilead vai gerando. Se há algum tipo de resistência, ela é silenciosa e apenas se faz aos sussurros, sem tomar as ruas ou se fazer ouvir. A brecha utópica estaria no país vizinho, o Canadá, para onde se tentava fugir: “A distopia possui o condão de mostrar a ingenuidade de nossos sonhos em tempos felizes”, diz. Por fim, pensa no quanto o livro, ao surgir, contemplava o horizonte de feministas brancas dos anos 80 – contrastando com o trabalho de mulheres negras suas contemporâneas, como Alice Walker, Toni Morrison e Octavia Butler, eclipsando a questão racial – e em como personagens como a mãe da protagonista e a amiga Moira encarnam dois estereótipos, o da mulher da antiga esquerda

² Indicado como leitura obrigatória para o Vestibular Unificado UFSC/UFSF de 2020, *Um útero é do tamanho de um punho* mobilizou a bancada de extrema-direita da Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina, a qual fez aprovar uma “moção de repúdio” contra a universidade pela inclusão do livro na lista. À época, como argumento para justificar a censura à obra, diziam os deputados conservadores que “O conteúdo de ideologia de gênero que está vinculado ao livro não foi aprovado pelos nossos deputados federais, não faz parte do currículo”, fazendo uso do não-conceito de “ideologia de gênero” para perseguir e procurar barrar a necessária discussão sobre as questões de gênero e as diversidades no espaço escolar. Acertadamente, a UFSC resistiu e manteve o livro entre as leituras obrigatórias para a prova daquele ano.

comunista e o da ativista LGBT+ dos anos 80. A série, pois, procurava mitigar essa lacuna da discussão racial justamente contemplando uma maior diversidade racial na constituição de seu elenco e de suas personagens – tanto o marido de June, quanto Moira são representados por atores negros.

Rüsche termina seu texto reivindicando – quase como um manifesto – que o fechamento da distopia demanda de nós que criemos ficções especulativas e horizontes possíveis, que não nos imobilizem. Os tempos que viriam depois de 2017 revelariam, por si mesmos, a insuficiência da própria distopia, uma vez que o próprio mundo fora das páginas de ficção se revelaria desafiador até mesmo para o imaginário distópico. Líderes políticos histriônicos e negacionistas assumiriam o comando de vários países do mundo, desde os Estados Unidos, passando pelo Brasil e a Argentina, e sobreviria uma pandemia que ceifaria milhões de vidas no planeta – à qual esses líderes deram, justamente, sua resposta negacionista. As ficções especulativas que nos abram horizontes de mundo parecem-nos cada vez mais distantes, jogados que somos ao deserto do real e embotadas que são as sensibilidades por avalanches de vídeos curtos, fenômenos virais e jogos com a economia da atenção que pouco espaço deixam, propriamente, para o exercício da imaginação.

Resta, pois, a pergunta, feita naquele mesmo texto e ainda carente de resposta, diante de tanto cenário de horror que haveria por vir e veio: como refazer a vida?

Referências

PERNAMBUCO. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, v. 135-142, 2017. Mensal. Disponível em: <https://issuu.com/suplementopernambuco>. Acesso em: 05 set. 2024.


QUATRO CINCO UM. São Paulo: Associação Quatro Cinco Um, v. 1-12, 2017. Mensal. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/obra-completa>. Acesso em: 05 set. 2024.

RASCUNHO. Curitiba: Rascunho, v. 205-212, 2017. Mensal. Disponível em: <https://rascunho.com.br/edicoes-impressas/8/>. Acesso em: 05 set. 2024.

“A ESCRAVA” DE MARIA FIRMINA DOS REIS: INTERSECÇÕES ENTRE LITERATURA E LEGISLAÇÃO PARA A CONQUISTA DA LIBERDADE

“A escrava” by Maria Firmina dos Reis: intersections between literature and legislation for the conquest of freedom

Renato Kerly Marques Silva¹

<https://orcid.org/0000-0003-2250-929X> 

Secretaria de Educação do Estado do Maranhão

Introdução

Em 2022, foram realizados diversos eventos em alusão ao bicentenário de nascimento da escritora Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Essas comemorações refletem um longo processo de divulgação de sua obra, cujos marcos são as publicações coordenadas por Nascimento Moraes Filho (1975), Luiza Lobo (1993) e Zahidé Muzart (2000), trabalhos fundamentais para que o legado da maranhense atingisse o público leitor contemporâneo. Como reflexo dessas publicações, a partir dos anos 2000, temos visto o surgimento de uma significativa produção crítica sobre sua obra, sua importância no cenário literário brasileiro e, principalmente, sobre a produção literária de escritoras brasileiras do século XIX. Este trabalho está inserido nesse movimento de divulgação e análise da produção da escritora.

É importante destacar que a crítica à obra de Maria Firmina é produzida na intersecção entre a análise de seus textos e as informações biográficas disponíveis. Desse modo, sua ascendência africana, sua atuação como professora e escritora, seu envolvimento com as atividades abolicionistas em sua obra são elementos importantes para pensarmos sua produção literária como uma manifestação das relações sociais em que ela estava inserida. A atual atenção sobre a maranhense está relacionada à situação de opressão que ainda é experimentada por mulheres e pelos descendentes daqueles que foram escravizados, uma vez que a misoginia e o racismo ainda orientam grande parcela da sociedade brasileira.

A preocupação de Firmina com a população negra aparece em posição de destaque no romance *Úrsula* (1859), sua primeira publicação, quando ela abre espaço para que uma mulher nascida na África conte sua história anterior ao sequestro e à escravização, permitindo que essas memórias reconstituam a violenta história do tráfico humano entre a África e as Américas. A restituição da História é uma das grandes contribuições da escritora

¹ Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, SC, Brasil. Integrante do Núcleo de Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade – LITERATUAL. Professor da Secretaria de Educação do Estado do Maranhão (SEDUC), em São Luís, MA, Brasil. E-mail: renatokerly@yahoo.com.br.

e funciona como um elemento para conectar o povo negro com uma história de liberdade que fora perdida no Brasil. O racismo, ao reduzir o povo negro à imagem de escravizados, apaga a contínua luta das populações escravizadas por liberdade e esquece a grande quantidade de pessoas negras que, assim como a autora em destaque, viveram livres no Brasil, muito antes do final da escravidão.

Em “A escrava”, texto publicado em 1887, às vésperas da Abolição, Firmina não utiliza mais a estratégia presente em *Úrsula*. Ela não disfarça a crítica à escravidão com a narração do amor impossível entre jovens brancos. Passaram-se quase trinta anos entre as publicações, e havia um atuante movimento abolicionista no Maranhão que colaborava na compra de alforrias e na fuga de escravizados (Abranches, 1992).

“A escrava” está centrada na história da personagem Joana e em seu drama diante da sociedade escravocrata. Além dos vários elementos que a obra de Firmina apresenta, neste artigo destaca-se o intertexto que a autora estabelece com a legislação vigente. No conto, situado historicamente em um momento posterior à publicação da Lei do Ventre Livre, a escritora insere informações que dialogam com a legislação que entrou em vigor após o ano de 1871. Quando essa lei foi promulgada, pensava-se que ela seria o instrumento para levar a escravidão ao fim, pois, em alguns anos, não haveria mais a substituição dos escravizados, já que os nascidos após 1871, em algum momento, atingiriam a liberdade. Apesar do nome, um artigo da lei explicava que a liberdade dos nascidos do ventre livre não seria alcançada facilmente.

Art. 1º Os filhos de mulher escrava que nascerem no Império desde a data desta lei, serão considerados de condição livre.

§ 1º Os ditos filhos menores ficarão em poder ou sob a autoridade dos senhores de suas mães, os quais terão obrigação de criá-los e tratá-los até a idade de oito anos completos. Chegando o filho da escrava a esta idade, o senhor da mãe terá opção, ou de receber do Estado a indenização de 600\$000, ou de utilizar-se dos serviços do menor até a idade de 21 anos completos. No primeiro caso, o Governo receberá o menor, e lhe dará destino, em conformidade com a presente lei. A indenização pecuniária acima fixada será paga em títulos de renda com o juro anual de 6%, os quais se considerarão extintos no fim de 30 anos. A declaração do senhor deverá ser feita dentro de 30 dias, a contar daquele em que o menor chegar à idade de oito anos e, se a não fizer então, ficará entendido que opta pelo arbítrio de utilizar-se dos serviços do mesmo menor (Brasil, 1871).

Além de afirmar que a liberdade pudesse ser adiada até a idade de 21 anos, garantindo que os nascidos a partir de 1871 fossem submetidos ao trabalho escravo por até 14 anos, os senhores de escravos ainda utilizavam diversas estratégias para burlar tal lei, como fraudar a data de nascimento daqueles contemplados pela legislação. Utilizando a literatura, Maria Firmina expõe tais artimanhas e, mais que isso, sugere formas para que a sociedade pudesse colaborar para a liberdade dos escravizados, questionando a moral cristã e empregando as ferramentas legais disponíveis.

O conto “A escrava”

A cena inicial da narrativa se passa em um salão, onde uma senhora começa a listar motivos para a condenação da escravidão. Segundo a personagem, “por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e sempre será um grande mal” (Reis, 2004, p. 242). A análise da personagem mobiliza três elementos: a escravidão contraria os desígnios de Cristo, não é economicamente vantajosa e nega a evidente mistura de raças existente no ambiente escravocrata.

O primeiro motivo vinha da religião cristã: “para que se deu em sacrifício, o Homem Deus [...] Então não é verdade que seu sangue era o resgate do homem! É então uma mentira abominável ter esse sangue comprado a liberdade?” (Reis, 2004, p. 241-242). A passagem remete ao perdão assegurado pelo sangue do Cristo na cruz: se o pecado de Adão havia condenado a todos, a expiação do Cristo teria perdoado.

Porque, se pela ofensa de um só, a morte reinou por esse, muito mais os que recebem a abundância da graça, e do dom da justiça, reinarão em vida por um só, Jesus Cristo. Pois assim como por uma só ofensa veio o *juízo* sobre todos os homens para condenação, assim também por um só ato de justiça veio a graça sobre todos os homens para justificação de vida (A Bíblia [...], 1980, Rom. 5, 17-18, p. 178).

A ideia presente no Novo Testamento é lembrada para expor a limitação do argumento que a Igreja Católica usava para defender a escravidão a partir de “A maldição de Cam” (A Bíblia [...], 1980, Gên. 9). No texto bíblico, Noé, após embriagar-se, foi visto nu por seu filho Cam, cujo neto, chamado Canaã, foi amaldiçoado por Noé, que se ofendera: em vez de branca, a pele de Cam passara a ser negra. A passagem teria sido usada para explicar a origem das populações negras para povos judeus, cristãos e muçulmanos. Entretanto, no século XV, ela passou a ser usada como argumento que autorizava o Reino de Portugal a expandir seus domínios sobre a costa africana e o Atlântico. Na bula *Romanus Pontifex*, promulgada em 1455, foi concedido a Portugal o direito de capturar e subjugar povos não cristãos, tornando-os escravos. A partir dessa passagem bíblica, a Igreja Católica sancionava a escravidão, estabelecendo as bases para a lucrativa rede de comércio que seria estabelecida em torno do tráfico humano.

O segundo motivo dizia respeito à economia: da escravidão decorre “a decadência do comércio; porque o comércio, e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro: o seu trabalho não é indenizado” (Reis, 2004, p. 242). Nesta passagem, Maria Firmina retoma uma ideia presente nas “Meditações” (1846), de Gonçalves Dias, segundo a qual a exploração da mão de obra escravizada seria um dos motivos para que o Brasil não se tornasse uma grande nação.

E o escravo não pode ser arquiteto, porque a escravidão é mesquinha, e porque a arquitetura, filha do pensamento, é livre como o vento que varre a terra. E o escravo será negligente e inerte, porque não lhe aproveitará o suor do seu rosto; porque a sua obra não será a recompensa do seu trabalho (Dias, 1868, p. 21).

A ideia de que a escravidão impede o crescimento econômico se torna uma questão central na forma como o capitalismo passa a se organizar no século XIX. Com a Revolução Industrial, a Inglaterra implantou mudanças para a ampliação dos mercados consumidores, passando a estimular o trabalho assalariado. No caso das colônias americanas, mais que estimular, a Inglaterra impôs sanções aos Estados que praticavam o tráfico de humanos, o que representava uma grande mudança, pois comerciantes ingleses haviam feito fortunas com o tráfico de pessoas entre África e América. No Brasil, a resistência ao fim da escravidão foi longa, sempre justificada pelo direito à propriedade e pela forma com que o sistema agroexportador estava organizado. Para os defensores da escravidão, a liberdade dos escravizados levaria os agricultores à falência e quebraria a economia do país.

Após a Inglaterra iniciar intenso combate pelo fim do tráfico de escravos, o governo brasileiro promulgou a Lei Eusébio de Queiroz (1850), confirmando a determinação daquele país. No papel, a norma decretou o fim do tráfico de africanos no Brasil e estabeleceu medidas de repressão a essa prática. No entanto, a chegada de africanos prosseguiu por meio de portos clandestinos, burlando a lei local estabelecida e, conseqüentemente, descumprindo as normas sancionadoras da Inglaterra.

Anos mais tarde, o ciclo do café demandava uma grande quantidade de trabalhadores, e para suprir essa demanda foi estabelecido o tráfico interno. A economia maranhense enfrentava uma profunda crise; com isso, muitos agricultores venderam escravizados para as províncias do sul. Estima-se que mais de quinze mil escravizados foram levados do Maranhão para outras províncias (Costa, 2018), sobretudo para trabalhar nas plantações de café. O tráfico entre as províncias só foi proibido em 1882.

O terceiro motivo estava relacionado à hipocrisia presente na sociedade, diante da notória miscigenação dos colonos, pois o “cruzamento das raças estampa-se na fronte de todos nós. Em balde procurará um dentre nós convencer ao estrangeiro que em suas veias não gira uma só gota de sangue escravo...” (Reis, 2004, p. 242). Com essa passagem do conto vem à tona outra marca da organização social brasileira: a miscigenação, produzida, sobretudo, a partir dos abusos sexuais cometidos pelos colonizadores/escravocratas contra as mulheres indígenas e negras. A mestiçagem era visível no rosto de todos os presentes no salão em que a senhora contava sua história, assim como era visível no rosto de políticos e intelectuais maranhenses, socialmente considerados brancos. A grande quantidade de pessoas negras no Brasil e a conseqüente presença de características fenotípicas de povos africanos começaram a se tornar um incômodo para a elite brasileira, que passou a instituir políticas públicas que buscavam anulá-las por meio do branqueamento da população. Pensava-se que a miscigenação entre pessoas negras e brancas resultaria em um constante clareamento da pele e na perda daqueles traços fenotípicos. Este processo foi representado no quadro “A Redenção de Cam” (1895), de Modesto Brocos (1852-1936), em que uma senhora negra louva o nascimento de um neto branco.²

² No século XIX, pensava-se que, da mesma forma que o processo descrito no quadro de Brocos, em três gerações a miscigenação levaria a população brasileira a perder os traços negros e a parecer-se com as populações europeias. Tal expectativa orientou o estímulo a um intenso processo de imigração de europeus para o Brasil entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Após a reflexão inicial, em que a autora destaca elementos fundamentais da estruturação daquela sociedade, o conto se encaminha para sua segunda parte, em que surgem as personagens Joana e Gabriel. Dessa forma, ocorre a inserção de uma história dentro da história.

A senhora, personagem central da primeira parte do conto, narra um encontro com dois escravizados. Primeiro, ela vê “uma mulher correndo em completo desalinho” esconder-se em uma moita. Em poucos instantes, aparece um feitor, em busca da fugitiva. A senhora lhe indica o caminho contrário ao tomado pela mulher que escapara de uma fazenda próxima. À cena, logo chega um novo personagem, “trêmulo e desvairado”, de “fisionomia franca e agradável”, e a senhora supõe tratar-se de um “calhambola”, um quilombola. Este homem procurava a mãe, a mulher escondida sob a moita. Seu nome é Gabriel, e sua mãe se chama Joana. A senhora ajuda os fugitivos. Após transportar Joana para casa e lhe fornecer algum cuidado, dá-se início à parte mais importante do conto: Joana toma a palavra e conta a história de sua vida. Sempre vivera nas terras do senhor Tavares, do Cajuí:

— Minha mãe era africana, meu pai de raça índia, mas eu de cor fusca. Era livre, minha mãe era escrava.

Eram casados, e desse matrimônio nasci eu. Para minorar os castigos que este homem cruel infligia diariamente à minha pobre mãe, meu pai quase consumia seus dias ajudando-a nas suas desmedidas tarefas, mas, ainda assim, redobrando o trabalho, conseguiu um fundo de reserva em meu benefício.

Um dia apresentou a meu senhor a quantia realizada, dizendo que era para o meu resgate. Meu senhor recebeu a moeda sorrindo-se — tinha eu cinco anos — e disse: A primeira vez que for à cidade trago a carta dela. Vai descansado (Reis, 2004, p. 254).

O testemunho de Joana apresenta informações importantes para a conquista do leitor à causa abolicionista. Tratada como fugitiva, ela era livre, havia sido enganada pelo senhor que entregou uma carta falsa a seu pai e, após a morte do pai, com sete anos, foi mandada para os trabalhos. Sua mãe morre com a descoberta de que haviam sido enganadas pelo senhor, e Joana fica “só no mundo, entregue ao rigor do cativo” (Reis, 2004, p. 254). Mais que uma cena de ficção, os senhores usavam diferentes artimanhas para ludibriar os escravizados.

A notoriedade de abolicionistas como Luiz Gama veio, entre outras razões, por sua atuação em causas semelhantes à relatada por Joana: pessoas que compraram suas cartas de alforria ou foram alforriadas e depois ludibriadas por escravocratas; africanos desembarcados no Brasil após a proibição do tráfico marítimo; nascidos após a Lei do Ventre Livre (1871), cuja documentação fora falsificada; libertos sequestrados e retornados aos trabalhos forçados, exemplos que representavam situações recorrentes.

Além de expor o comportamento dos senhores de escravos, a passagem indica os arranjos familiares possíveis entre negros e indígenas, africanos e nativos. As relações de trabalho e as formas de conquista da liberdade que Maria Firmina parece defender também emergem na passagem. A liberdade de um escravizado deveria ocorrer com a compra da

alforria e a apropriada indenização do proprietário.³

Ao continuar seu testemunho, Joana afirma que perdera dois de seus filhos, Carlos e Urbano:

Tinham oito anos.

Um homem apeou-se à porta do engenho, onde juntos trabalhavam meus pobres filhos – era um traficante de carne humana. Ente abjeto, e sem coração! Homem a quem as lágrimas de uma mãe não podem comover, nem comovem os soluços do inocente.

Esse homem trocou ligeiras palavras com o meu senhor e saiu.

Eu tinha o coração oprimido, pressentia uma nova desgraça.

À hora permitida ao descanso, concheguei a mim meus pobres filhos, extenuados de cansaço, que logo adormeceram. Ouvi ao longe rumor, como de homens que conversavam. Alonguei os ouvidos; as vozes se aproximavam. Em breve reconheci a voz do senhor. Senti palpitar desordenadamente meu coração; lembrei-me do traficante... Corri para meus filhos que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos (Reis, 2004, p. 256).

Na sequência, após recobrar os sentidos, Joana ainda implorou para que seus filhos não fossem levados. Uma informação rápida deixa perceber a ilegalidade da situação, os filhos gêmeos de Joana tinham oito anos (Reis, 2004, p. 256). Como dito, o tráfico interprovincial só foi proibido em 1882, e isso significa que, por alguns anos, a prática conviveu com a Lei do Ventre Livre (1871), que alforriava os nascidos após sua promulgação. Cronologicamente, situar o conto em um momento histórico posterior à Lei de 1871 sugere que o registro da idade das crianças indica mais uma das ilegalidades da ação dos senhores de escravos. Ao informar que seus filhos teriam oito anos, a personagem parece denunciar que a venda das crianças não era mais possível, pois eles teriam nascido após a nova legislação. No entanto, o pedido da mãe não surte nenhum efeito sobre os traficantes. Os gêmeos, Carlos e Urbano, foram para o Rio de Janeiro para trabalhar no cultivo do café.

Joana morre ao concluir seu relato. Durante a noite, a senhora consegue mobilizar a sociedade abolicionista, providenciando a liberdade de Gabriel. O documento é apresentado ao senhor Tavares logo que ele chega à casa da senhora em busca do foragido. Ao receber a carta que libertava seu escravo, Tavares se mostra indignado e afirma:

o direito de propriedade, conferido outrora por lei a nossos avós, hoje nada mais é que uma burla...

A lei retrogradou. Hoje protege-se escandalosamente o escravo, contra seu senhor; hoje qualquer indivíduo diz a um juiz de órfãos.

Em troca desta quantia exijo a liberdade do escravo fulano – haja ou não

³ Possivelmente para evitar sanções dos escravocratas, tanto em *Úrsula*, quanto em “A escrava”, a liberdade dos personagens Túlio e Gabriel é conquistada após o pagamento de suas alforrias. Túlio consegue a quantia necessária após salvar a vida de Tancredo. Gabriel é libertado por integrantes de uma sociedade abolicionista, que depositaram o valor a um juiz de órfãos e encaminharam a carta de alforria para a senhora que o acolheu.

aprovação do seu senhor (Reis, 2004, p. 261-262).

A mobilização do movimento abolicionista havia constituído alguns instrumentos legais para assegurar a possibilidade de liberdade de escravizados. A Lei do Ventre Livre (1871), em seu Art. 4º, parágrafo segundo, assegurava que a alforria deveria ocorrer mesmo que não houvesse a anuência do proprietário:

§ 2º O escravo que, por meio de seu pecúlio, obtiver meios para indenização de seu valor, tem direito a alforria. Se a indenização não for fixada por acordo, o será por arbitramento. Nas vendas judiciais ou nos inventários o preço da alforria será o da avaliação (Brasil, 1871).

Este instrumento legal garantia os direitos de propriedade aos senhores de escravos e os indenizava quando um de seus cativos podia arcar com os custos da liberdade. Entretanto, na fala do senhor de escravos, o direito à propriedade é algo mais amplo que o valor econômico que determinava a indenização a ser recebida em troca da liberdade do escravizado. Menos que afetar seus bens, a legislação reduz o seu poder sobre o mundo, pois a liberdade deixa de depender exclusivamente dos seus interesses. Aqui aparece uma nova ordem social que reduz os privilégios do patriarca. Como agravante, é uma mulher quem lhe frustra as vontades. “Hoje protege-se escandalosamente o escravo, contra seu senhor” (Reis, 2004, p. 261) afirma Tavares ao ser surpreendido com a liberdade de Gabriel. Com esse desfecho, o texto expõe a insatisfação dos senhores de escravos com as mudanças que estavam ocorrendo.

Ao publicar “A escrava”, Maria Firmina se mostra comprometida com a liberdade dos escravizados; mais que isso, ela figura como o exemplo da artista como intelectual, aquela que, a partir do seu trabalho, semeia o projeto de uma nova sociedade aos moldes de escritores românticos como Victor Hugo (1802-1885), na França, e Castro Alves (1847-1871), no Brasil. A perspectiva romântica expressava uma visão exaltada e apaixonada da realidade que projetava “uma comiseração paternalista pelos deserdados e miseráveis (em nome, é claro, dos sentimentos de piedade e caridade cristãs)” (Tinhorão, 1994, p. 19). A oposição entre bem e mal orienta o tipo de relações estabelecidas entre as personagens do conto. Assim, a dinâmica de construção das personagens buscava, ao criar caracteres resilientes às opressões e elevados espiritualmente, conquistar os leitores e levá-los a desejar o fim daqueles que oprimem os heróis das narrativas.

Dentre as narrativas da escritora, esta é a única em que é possível identificar um final feliz. A senhora ordena diante de um Tavares enfurecido: – “Gabriel ergue a fronte, Gabriel és livre!” (Reis, 2004, p. 262). A comoção que a leitura desperta expõe a estratégia abolicionista na literatura: usar do sentimento humanitário (Candido, 2000, p. 247) para converter a opinião da população em prol do fim da escravidão.

Considerações finais

O trabalho literário de Maria Firmina dos Reis apresenta uma forte crítica à sociedade escravista do século XIX. No conto “A Escrava”, são narradas diversas ações dos

escravocratas para ludibriar os escravizados a despeito das interdições legais que os abolicionistas conseguiram estabelecer, sobretudo após a aprovação da Lei do Ventre Livre. Ao denunciar a reescravização de Joana, após seu pai pagar por sua liberdade, bem como as ilegalidades cometidas contra ela e seus filhos, Maria Firmina apresenta um registro dos crimes operados pelos senhores de escravos e afirma a posição das pessoas negras como vítimas desse processo de exploração.

Ao produzir um texto que denuncia tais relações, a escritora fundamenta-se na legislação vigente, especificamente na Lei Imperial n.º 2.040, de 28 de setembro de 1871, a Lei do Ventre Livre, para destacar possíveis estratégias para a conquista da liberdade dos escravizados. Ao se apropriar da legislação e divulgá-la em seu texto, além de apresentar críticas a respeito da ação dos senhores de escravos, como a venda de nascidos após a promulgação da Lei do Ventre Livre, a autora informa ao possível público leitor com os elementos jurídicos que regulavam o desmedido poder atribuído às elites escravistas, principalmente, ao revelar que a conquista da alforria não estava mais subordinada aos interesses dos senhores. Com a nova lei, o pagamento pela liberdade poderia ocorrer, ainda que os senhores se negassem a aceitá-lo.

A divulgação sobre a Lei de 1871 aparece no conto no momento em que é registrado que os filhos de Joana tinham oito anos. Dessa forma, a autora apresenta uma pista sobre seu descumprimento. Este elemento e as outras violências denunciadas acionam a comoção do público leitor. Despertando um dos elementos que colaboram para a autora conquistar o destaque atual, as questões discutidas em “A escrava” ainda apresentam pontos de contato com a realidade dos leitores, sobretudo entre as pessoas negras que ainda sofrem com práticas racistas. Para este público, a obra da escritora e ela própria parecem funcionar como símbolos da luta do povo negro e prenunciam que, com a mobilização pela conquista de direitos, assim como ocorreu com as ações abolicionistas, condições dignas de vida serão conquistadas.

Referências

A BÍBLIA Sagrada. 44. ed. Trad. de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira: 1980.

ABRANCHES, Dunshee de. **O Cativo**. São Luís: ALUMAR, 1992.

BRASIL. **Lei Imperial n. 2.040, de 28 de setembro de 1871**. Declara de condição livre os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta lei, libertos os escravos da Nação e outros, e providencia sobre a criação e tratamento daquelles filhos menores e sobre a libertação annaul de escravos. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1871. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim040.htm . Acesso em: 10 jan. 2024.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 2.

COSTA, Yuri Michael Pereira. Sociedade e escravidão no Maranhão do século XIX. **Revista Brasileira de História e Ciências Sociais**, [s. l.], v. 10, n. 20, p. 241-263, 2018.

Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10769>. Acesso em: 10 jan. 2024.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Meditações*. In: DIAS, Antônio Gonçalves. **Obras Posthumas**. São Luís: Bellarmino de Mattos, 1868. v. III, p. 9-128. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4112>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MORAIS FILHO, Nascimento. **Maria Firmina dos Reis**: fragmentos de uma vida. São Luís: SIOGE, 1975.

MUZART, Zahidé L. (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.


REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula; A escrava**. Belo Horizonte: PUC Minas; Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Romances em Folhetins no Brasil (1830 à atualidade)**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

OS SERTÕES LITERÁRIOS EM PRÁTICAS PEDAGÓGICAS: ESPAÇOS DE SOBREVIVÊNCIA


Literary backgrounds in pedagogical practices: spaces of survival

Ana Cláudia Félix Gualberto¹

<https://orcid.org/0000-0001-5198-0318> 


Universidade Federal da Paraíba

Francisco Heitor Pimenta Patrício²

<https://orcid.org/0000-0001-6774-2349> 


Universidade Federal da Paraíba

Késsia Kelle Flor de Lima³

<https://orcid.org/0009-0007-5894-5030> 

Universidade Federal da Paraíba

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral⁴

<http://orcid.org/0000-0002-4473-3236> 

Universidade Federal da Paraíba

... paixão é a grossa artéria jorrando volúpia e ilusão, é a boca que pronuncia o mundo, púrpura sobre a tua camada de emoções, escarlate sobre a tua vida, paixão é esse aberto do teu peito, e também teu deserto.

Hilda Hilst

A obra de Hilda Hilst foi, por muitos anos, o objeto do meu desejo. Após concluir o doutorado e já atuar como professora na Universidade Federal da Paraíba, sentia uma dificuldade imensa em me despedir da produção de Hilda, o que me impediu de seguir adiante em busca de novas experiências acadêmicas. Era como se eu estivesse presa a um amor platônico, sem conseguir explorar outros horizontes. Com isso, percebi que necessitava respirar novos ares, precisava me apaixonar novamente, seja pela obra de outra autora ou por um novo tema. Meu objetivo era redescobrir o prazer da pesquisa, que outrora me fascinava, e incluir essa nova paixão na minha vida acadêmica.

Durante a pandemia da Covid 19, retomei leituras sobre crítica feminista e comecei

¹ Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, atualmente coordena o grupo de pesquisa FaLaS – Feminismos, Literaturas e Sertanidades. E-mail: anacfgualberto@gmail.com.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: heitor2014@hotmail.com.

³ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, com bolsa Capes. Integra o Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos de Poesia (LEP). E-mail: kessiakelleflor@gmail.com.

⁴ Leonardo Boa (Brandão de Oliveira Amaral) é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba. É bolsista CAPES. E-mail: leonardobrandaoa@gmail.com.

a participar de um grupo de pesquisa, e, com isso, o desejo ressurgiu em mim. Agora, estava apaixonada pela literatura brasileira do século XXI, especialmente aquela produzida nos, sobre e pelos sertões nordestinos. De acordo com bell hooks:

Para devolver a paixão à sala de aula ou introduzi-la nas salas onde ela nunca esteve, os professores universitários têm de encontrar de novo o lugar de Eros dentro de nós e, juntos, permitir que a mente e o corpo sintam e conheçam o desejo. (hooks, 2013, p. 264)

Com base na experiência adquirida no grupo de pesquisa de iniciação científica FaLaS – Feminismos, Literaturas e Sertanidades –, que coordeno desde 2021, e nas práticas em sala de aula da graduação, quando lecionei o componente curricular “Literatura II – Campo, sertão e cidade”, elaborei uma disciplina para ser ministrada na pós-graduação, intitulada *A (i)mobilidade dos corpos nos sertões: incursões literárias*.

No decorrer dos encontros, discutimos as representações dos sertões nordestinos na literatura brasileira ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, examinando obras de autores como José de Alencar, Graciliano Ramos, Jarid Arraes, Socorro Acioli, Stênio Gardel e Luciany Aparecida, além de Itamar Vieira Júnior. Abordamos as temáticas que permeavam essas narrativas, analisando como diferentes personagens transitavam em suas histórias e como suas (i)mobilidades refletiam contextos sociais e culturais multifacetados, em consonância com os estudos interseccionais. Essa abordagem não apenas enriqueceu a compreensão das obras, mas também fomentou um diálogo crítico sobre a inter-relação entre a literatura e a complexa realidade dos “sertões brasileiros”. Portanto, as discussões se tornaram um espaço propício para refletirmos sobre como as literaturas dialogam com as vivências reais protagonizadas por seus personagens, revelando nuances significativas da cultura e da sociedade sertaneja.

A turma era pequena e as aulas ocorriam nas tardes das quartas-feiras. Durante a disciplina, ao compartilhar minha subjetividade, tinha a sensação de estar imersa na minha pesquisa, onde expunha lacunas enquanto buscava articular teoria e prática. Nesse processo, desconstruía, reinventava e ressignificava a mim mesma. Refletia sobre de que sertão eu vinha, para onde estava indo, o que havia se perdido ao longo da minha trajetória e como pretendia resgatar as memórias de um passado tão presente que entrelaçava meu futuro. Esse mergulho profundo, intenso e transformador, às vezes me deixava sem fôlego, mas, ao mesmo tempo, era um incentivo para continuar explorando minhas raízes. Acredito que, aos poucos, comecei a compreender a direção do meu caminhar. O “ser-tão” que habita em mim começava a se materializar, revelando camadas da minha identidade que antes estavam ocultas. Essa jornada não apenas enriqueceu minha prática docente, mas também me proporcionou um novo entendimento sobre a importância das narrativas do meu lugar de “pertencimento”:

Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança. Em “Pertencimento:

uma cultura do lugar”, presto uma homenagem ao passado como um ponto de partida para que revisemos e renovemos nosso compromisso com o presente, com a criação de um mundo no qual todas as pessoas possam viver de forma plena e satisfatória, no qual todos tenham a sensação de pertencimento. (hooks, 2022, p. 25)

Mas a que sertão me refiro? No cânone literário e no imaginário brasileiro, existe uma certa idealização do sertão e do ser sertanejo, como se essa categoria fosse homogênea, desconsiderando as diferenças e interseccionalidades que a compõem. Há uma tendência a pensar que existe apenas uma representação possível para esse espaço, seja ele um lugar, um não-lugar ou um entre-lugar.

Nesse contexto, como podemos desconstruir o imaginário de um único sertão, que tem sido moldado desde a formação da literatura brasileira por autores como Cornélio Pires, Paulo Setúbal, Catulo da Paixão Cearense, Lúcio de Mendonça, Afonso Arinos de Melo Franco, Valdomiro Silveira, e Hugo de Carvalho Ramos, entre outros? É fundamental destacar que obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, são pilares na difusão do conceito de sertão no imaginário nacional. No entanto, de onde, afinal, surge o conceito de sertão? Segundo Janaína Amado, em “Região, Sertão, Nação”:

[...] desde o século XIV, os portugueses empregavam a palavra “sertão” ou “certão” para referir-se a áreas situadas dentro de Portugal, porém distantes de Lisboa. A partir do século XV, usaram-se também para nomear espaços vastos, interiores, situados dentro das possessões recém-conquistadas ou contíguos a elas, sobre os quais pouco ou nada sabiam. [...] “sertão” ou “certão” seria corruptela de “desertão”, ou proviria do latim clássico *serere*, *sertanum* (trançado, entrelaçado, embrulhado), *desertum* (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor). (Amado, 1995, p. 147)

Assim, ao refletirmos sobre essas questões, somos levados a indagar: o sertão realmente se resume a uma única narrativa ou ele é um palimpsesto de vozes que clamam por ser ouvidas? Desse modo, quais veredas epistemológicas devemos explorar? Como revelar os diversos lugares de enunciação e os espaços identitários que transitam pelos variados sertões, sem recorrer a dispositivos coloniais? Quais ferramentas metodológicas podem ser empregadas para entender esses sertões desmembrados em múltiplos espaços geográficos, psíquicos, linguísticos, sociais, históricos, culturais e políticos? Como podemos mapear essas particularidades, seja pelas diferenças ou semelhanças, rupturas ou permanências? Além disso, como “desconfigurar” o imaginário que se forma acerca do sertão nordestino brasileiro, enfatizando a relevância de uma escrita que contribui para a desconstrução de um discurso hegemônico?

Nas primeiras décadas do século XXI, o mercado editorial brasileiro e a literatura contemporânea demonstraram um significativo interesse pelos distintos “sertões brasis” e suas particularidades. Autores e autoras, como Stênio Gardel, Jarid Arraes, Socorro Acioli, Itamar Vieira Júnior, Luciany Aparecida e Maria Valéria Resende, têm conquistado destaque nas prateleiras das grandes livrarias e nas lojas de comércio *online*, explorando

a temática do sertão ou situando-se nesses contextos geopolíticos e culturais.

Historicamente, tanto o sertão quanto o sertanejo foram representados na literatura dentro do contexto do regionalismo, protagonizando a narrativa do rural/campo *versus* o urbano/cidade. O Regionalismo, em suas origens, como evidenciado nos romances de autores como José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Alfredo de Taunay, funcionava como uma forma de definir a nacionalidade brasileira. Contudo, no final do século XIX e início do século XX, essa abordagem evoluiu para o conto sertanejo, que retratava o homem rural sob as perspectivas do pitoresco, do humor e do sentimentalismo (Oliveira, 1998).

Nesse sentido, o Regionalismo pode ser considerado uma tecnologia de poder na literatura. O que é lido ou denominado como regionalista muitas vezes é colocado à margem da literatura considerada universal, sendo visto como o pitoresco, o exótico, o diferente — o Outro para que o Mesmo permaneça. De acordo com Lúcia Lippi de Oliveira,

O lugar geográfico ou social identificado como sertão acompanha este caminho que recebe ora uma avaliação positiva, ora negativa. As definições de sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais: região agreste, semiárida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoada e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes. A força de seu habitante aparece relacionada à capacidade de interagir com a natureza múltipla. O cabra – o cangaceiro – aparece como a encarnação do herói sertanejo. Para além destes atributos, aparece no imaginário social a idéia de que não há um sertão, mas muitos sertões e que o sertão pode e deve ser tomado como metáfora do Brasil. (Oliveira, 1998, p. 196-197)

Com o objetivo de refletir sobre a (auto)representação dos sujeitos sertanejos, frequentemente estigmatizados, silenciados e invisibilizados nas páginas dos romances “regionalistas”, apresento neste trabalho a experiência de uma doutoranda e de dois doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Essa reflexão se baseia na escrita criativa de um conto ambientado no sertão nordestino, acompanhada de um relato de experiência sobre o processo de produção. Este trabalho representa o resultado final da disciplina que ministrei, intitulada *A (i)mobilidade dos corpos nos sertões: incursões literárias*, no semestre 2024.1.

O texto foi organizado em três tópicos, cada um dedicado a um autor ou autora. Os títulos dos tópicos correspondem aos títulos dos contos produzidos e cada seção é composta pelo conto seguido do respectivo relato de experiência. Por meio dessa prática, buscamos observar como as personagens são representadas e quais temáticas emergem nas narrativas ambientadas nos sertões nordestinos, abordando questões como identidade, resistência e a complexidade das vivências sertanejas.”

O primeiro tópico, “Santíssima Trindade”, de Francisco Heitor Pimenta Patrício, apresenta uma narrativa em que o patriarcado se desmorona ao longo do tempo, passando de uma geração para outra. A estrutura do conto sugere um certo suspense, o que torna a leitura instigante. Embora o sertão rural se apresente como um lugar comum, a narrativa é

conduzida de maneira a repaginar a geração de 30, trazendo à tona questões contemporâneas que desafiam a percepção tradicional do sertanejo.

No texto “O Cabo”, de Késsia Kelle Flor de Lima, destaca-se o deslocamento da personagem do litoral para o sertão/interior, proporcionando um olhar sobre o sertão urbano. A autora prioriza essa ambientação, permitindo que a voz narrativa desvende os pensamentos de Luíza à medida que ela se insere em um novo contexto, revelando também as relações que estabelece com as demais personagens da narrativa. Este conto retrata a complexidade do “pertencimento”, mostrando o quanto somos atravessadas por nossa origem e as interseccionalidades que nos moldam.

Em “Nosso apartamento agora já não me seduz”, de Leonardo Boa, evidencia-se uma escrita de si permeada de metaficção. A composição da narrativa é marcada por uma fusão entre o real e o ficcional, onde tudo se transforma em conto e tudo se torna narrativa. Essa intersecção não apenas desafia as fronteiras da linguagem, mas também provoca um questionamento profundo sobre a identidade e a memória. Falar de si é um ato doloroso, e essa dor se faz presente ao longo do texto. Ao permitir-se explorar sua experiência de/no/sobre o sertão, o autor embarca em um processo de subjetivação que revela as complexidades e contradições de sua história pessoal.

Enfim, ler, discutir, refletir e trocar, deixando o corpo se fazer prática em forma de teoria foi para mim um misto de prazer e desconforto. Esse desconforto, como uma forma de crescimento, se manifestou em diversos momentos: nas discussões intensas sobre a (auto)representação dos sujeitos sertanejos, nas reflexões sobre a crítica feminista e na análise das narrativas que desafiam a visão “estereotipada” do sertão. Corroboro, assim, com bell hooks, quando ela defende que:

...pedagogia crítica procura transformar a consciência, proporcionar aos alunos modos de saber que lhes permitam conhecer-se melhor e viver mais plenamente no mundo, em certa medida ela tem de se basear na presença do erótico em sala de aula para auxiliar o processo de aprendizado. (...) A compreensão de que Eros é uma força que auxilia o nosso esforço geral de autoatualização, de que ele pode proporcionar um fundamento epistemológico para entendermos como sabemos o que sabemos, habilita tanto os professores quanto os alunos a usar essa energia na sala de aula de maneira a revigorar as discussões e excitar a imaginação crítica. (hooks, 2001, p. 256-258)

Santíssima Trindade, por Francisco Heitor Pimenta Patrício

Depois de longos dias de silêncio, ouvi o barulho da gaveta da cozinha se abrindo, depois os degraus da velha escada de madeira rangendo sob passos inseguros, depois uma breve pausa à porta, e soube que a mesma história estava para acontecer. Cada vez mais jovens, os homens dessa família me procuravam, para a minha surpresa. A ordem era sempre a mesma:

o silêncio prolongado,
a gaveta,
a velha escadaria,

a pausa.

Todos surgindo como uma sentença, uma certeza.

um fim.

Dessa vez, contudo, era mais novo, apenas com vinte e poucos anos. Não houve tempo para esse Vicente, o neto, ter filhos ou construir uma família, passar o sangue, as terras, a plantação de algodão, ou pelo menos usar o que aprendeu na faculdade. Deixou na parede da sala o diploma com seu nome completo, uma conquista há muito planejada.

Vicente, o neto, deixaria, além disso, lembranças, um certo alívio para os familiares que sofriam desde que tudo (re)começara, duas irmãs que já cuidavam de tudo em sua presença tão ausente. Nada além de seu rosto em fotos espalhadas pela casa, e um buraco no peito dos que dividiam com ele o sobrenome da família.

Vicente, o avô, foi o primeiro.

A vida desse primeiro Vicente não foi extraordinária, mas teve doses pontuais de interessantis. Nasceu em uma família que não era rica, mas que tão pouco era pobre. Seu pai, por ordem do prefeito, que era seu tio, se tornou gerente da primeira fábrica de sandálias da cidade. Sua mãe era filha de fazendeiro e tinha terras. De forma que o primeiro Vicente teve condições de ir estudar Direito na capital, onde descobriu a paixão logo suprimida por lecionar, para se tornar o advogado que teoricamente nascera para ser.

Quando voltou para a cidade, recebeu a proposta de representar a mãe nos negócios da família, de cuidar de suas terras, até ganhar experiência, firmar os pés no mundo adulto e aprender a ser homem.

Conheceu e se casou com Rosa, a professora. Teve filhos com ela. Continuou cuidando dos negócios da mãe, da fazenda, e quando viu tinha suas próprias terras.

Resolveu que ia plantar algodão, plantou.

la comprar as terras herdadas pelos outros tios, comprou.

Esqueceu as ideias que um dia tivera durante a faculdade, a vontade de lecionar, de educar. As letras não lhe interessavam mais. Com pouquíssimo esforço também esqueceu o Direito.

Como planejado quando voltou da capital, aprendeu a ser homem. Aprendeu o não planejado também: a ser fazendeiro, dono de terra, algodão, a dar ordem, a ter funcionário, aprendeu também a ter dinheiro sobrando e a ser rico.

Vicente, o primeiro, construiu os bens que iriam garantir o sustento e uma vida confortável para as futuras gerações. Para os filhos que somavam cinco, quatro mulheres e um homem – a quem resolveu chamar de Vicente Segundo – e para os netos que começavam a chegar.

Vicente, entretanto, que sempre havia sido um homem calado, se fechou ainda mais em seu silêncio. Aos poucos foi deixando que a esposa cuidasse dos negócios, que as

filhas e os genros tomassem decisões, foi deixando de ver as plantações à tardinha, quando o sol alaranjava o algodão. Vicente aos poucos foi caindo em um esquecimento de si próprio, desprendeu a viver.

A família, preocupada, levava a igreja, chamava padres e rezadeiras, buscaram médico na capital, todos queriam entender o mal que acometia Vicente. Não sentia dor, dizia, os exames não acusavam nada de errado com o corpo, a não ser uma leve pressão alta. Quando perguntavam por que ele estava daquele jeito, cabisbaixo, amuado, sem forças, que nem parecia homem, Vicente virava o rosto e olhava para o nada. Trancou-se em silêncio.

O tempo fez sua parte e passou.

A vida fez sua parte e correu.

A família fez sua parte e cresceu.

Enquanto o algodão reluzia nas vastas plantações.

E quando alguém passava em frente à casa principal da fazenda via o homem sentado em sua cadeira de balanço, na calçada alta, à sombra, olhos sempre vazios de alma, mas cheios de uma tristeza pastosa, um vazio molhado nos olhos de Vicente, que calado ia permanecendo. Havia ficado mais magro, mais curvado, a pele imitando os sulcos que surgiam na terra no mês de outubro. Parecia que fazia parte da paisagem. Antes de anoitecer levantava com a ajuda da esposa e ia para o quarto. Era possível ouvir os seus passos lentos, as portas abrindo, seu suspiro cansado antes de entrar no quarto e deitar.

Nos olhos das filhas e do filho, dos netos, via-se pena, via-se questionamento, mas também se via uma raiva profunda pelo pai, por ter sumido assim mesmo quando estava à vista de todos. Uma raiva pela fraqueza de Vicente.

Um dia qualquer, talvez uma terça, quando não havia ninguém em casa – teriam ido à igreja? – um silêncio duro, ouvi a gaveta da cozinha. Assustado, pensei que seria algum funcionário que havia entrado na casa, mas logo descartei essa possibilidade. Havia chegado algum dos moradores? Não tinha ouvido barulho do carro, nem da carroça, nem voz nenhuma.

Por mais estranho que fosse, só poderia ter sido Vicente.

Foi quando ouvi o barulho da escada. A velha escada que chegava até mim e ninguém subia há muito tempo. No máximo um empregado ou outro. Naquele tempo eu já permanecia sempre escuro, empoeirado, o único lugar onde ainda se podia ver as telhas e as ripas, ao contrário dos outros cômodos da casa, forrados com gesso na reforma mais recente. Da pequena janela, era possível ver as vastas plantações, por muito tempo orgulho de Vicente e agora orgulho da família.

Ouvi então uma pausa à porta, que depois se abriu. Vi, então, Vicente, que era tão ele quanto o dia podia ser noite.

Não restava nada ali.

Vicente esperou alguns instantes, me olhou como um todo, percebendo as teias de aranha, a poeira e as paredes carcomidas. Percebi quando seus dedos ficaram mais brancos com a força que fazia, talvez sem perceber, ao apertar a corda em sua mão esquerda.

Lá de cima ouvi quando vozes disseram que o segundo Vicente, o filho, tinha uma espécie de transtorno, um tipo de melancolia, provavelmente herdado do pai, e que afetava profundamente seus humores.

Vicente Segundo foi criado em meio aos trabalhadores da fazenda e aos amigos abastados da família, o que lhe deu desenvoltura para tratar com os empregados acostumados à vida simples e à capacidade para lidar com a clientela cada vez mais refinada que conseguiam. Tudo colaborou, inclusive o fato de ser o único filho homem, e também o mais velho, para que Vicente Segundo fosse quem gerenciasse mais diretamente a fazenda, indo morar lá mesmo, na mesma casa de seu pai, com sua família.

Segundo estudou o suficiente para não passar vergonha, mas não quis ir para fora, para a capital. O estado do seu pai também não era dos melhores, e ele se sentia – e de fato era – responsável pela mãe e pelas irmãs.

No dia do ocorrido, foi Segundo quem encontrou o pai flutuando no porão. Ele, que já cuidava de praticamente tudo, também cuidou dos preparativos para o velório. Não chorou uma única lágrima, nem nos dias seguintes nem nos meses e nos anos que se passaram.

Todos diziam que Vicente Segundo, o filho, era muito diferente do pai. Falava alto, era espaçoso, abraçava e beijava os amigos, as irmãs, os empregados. Trabalhava de sol a sol e aproveitava bem o dinheiro que ganhava. Segundo, diziam todos, sabia viver.

Antes do pai morrer, Segundo costumava ajudar a cuidar dele. Falava com o pai sobre os assuntos da fazenda, contava das namoradas e depois passou a contar da esposa e dos planos para ter filhos, aumentar a família. Quando precisava, nos últimos dias, também dava banho, se perguntando, com revolta, como um homem podia ficar daquele jeito, sem vergonha de ficar entregue assim.

O tempo fez sua parte e passou.

A vida fez sua parte e correu.

A família fez sua parte e cresceu.

Enquanto o algodão reluzia nas vastas plantações.

A casa, que havia ficado vazia depois do mal que acometeu o pai, começou a se encher de novo. Segundo tratou de arrumar esposa e filhos que encheram o lugar. As duas filhas mais velhas traziam amigas, o filho mais novo trazia os amigos e, assim, a sombra da tragédia foi se dissipando daquele lugar, dos rostos daquelas pessoas.

Entretanto, o que se faz pode muito bem ser desfeito e Vicente Segundo, muito afeito à diversão, começou a pesar a mão na bebida, e quando pesava a mão na bebida também pesava a mão na mulher e nos filhos. Por isso que Beatriz, a mais velha, casou e foi embora para longe, com o marido, assim que fez dezoito. A do meio, Helena, foi embora depois que a avó morreu, quando tinha vinte e dois, para estudar e trabalhar sem precisar ficar suportando o pai. O filho mais novo, Vicente Neto, também jovem saiu de casa para estudar, o pai queria que ele trouxesse as novas tecnologias para a fazenda. Crescer os negócios

e se atualizar era importante.

Nos anos que correram após a saída de todos os filhos da casa, Vicente Segundo foi se expandindo por completo, em especial a personalidade difícil, e ficou impossível de aturar, a bebedeira aumentou e agora ele trabalhava sempre meio bêbado, maltratava funcionário, levava processo, fazia negócio que não lembrava.

Eu continuava sem ser lembrado. Um vazio.

Um dia, Vicente Filho não levantou logo cedo como era de costume, não quis comer, muito menos almoçar. Postergou os negócios que tinha para fazer e ficou de cama. Todos pensavam ser um mal-estar, o cansaço pelo álcool e as festas, uma virose. Contudo, as semanas começaram a passar e o homem continuava naquele torpor, como se anestesiado da vida. Ainda tentou levantar, se arrumar, como antes, adquirir sua postura altiva e valente, ralhou com a mulher nesse dia, todos pensavam – e acho que até ele – que tinha voltado ao normal. Entretanto, ao sair de casa, a chave da caminhonete na mão, estancou. Sem mais nem menos sentiu uma vontade de chorar, uma tristeza que lhe doía o peito, uma angústia pegajosa que lhe subia à garganta. Ali, no alpendre da casa, sentou na antiga cadeira de balanço que ninguém lembrava que existia, na calçada alta, olhando aquela plantação grande e branca de algodão, e chorou.

Os meses depois desse dia foram de tormento. As filhas voltaram, a mulher assumiu os negócios que podia, o padre veio fazer visita, fez orações, benzeu a casa e os familiares, fizeram até missa na fazenda, para espantar aquele mal que ninguém sabia o nome – ou quando sabiam não ousavam falar, o que é o mesmo que não saber – depois médicos amigos da família foram chamados, sendo recebidos cabisbaixos, já sabendo que o quadro de Vicente não era dos melhores e ali, com aquele povo, era difícil o tratamento adequado. Com muita insistência dos médicos, chamaram psiquiatras que receitaram remédios que a família se recusava a dar. Quem já se viu, remédio de doido, e Vicente não era doido.

Vendo que não tinha jeito, contrataram uma enfermeira que lhe dava os remédios, lhe dava banho e fazia companhia.

As filhas, quando viram que o pai não melhorava, foram embora. Não podiam, agora, ter afeto por aquele homem, não haviam aprendido. Quando o viam deitado na cama, sem vida no olhar, sentiam um desprezo fino e afiado, um gosto barrento na boca que atribuíam ser de vingança. Vicente Neto, o filho mais novo, não veio.

Durante dois anos o segundo Vicente da família padeceu do mesmo mal que o pai.

Até que um dia, enquanto a casa estava em silêncio, eu ouvi a gaveta da cozinha.

Quando ele apareceu em minha porta, não julguei, pois não cabe a mim julgar.

Tentei ficar mais arejado, mais confortável, me fiz de espera e de consolo, como não tinha braços não pude abraçar, como não tinha mãos não pude afagar o seu cabelo.

Dei o que pude.

Antes de ir para a faculdade, se formar em engenharia, Neto viveu calmamente na fazenda. Quando o pai chamava solicitando ajuda, saía do quarto com o semblante irritado,

fazia a vontade do pai e voltava, dizendo que precisava estudar.

Tanto o pai disse que queria modernizar a fazenda pelas mãos do filho, que Neto acreditou.

Quando não estava estudando, ficava andando sem rumo pelas terras da família, falando brevemente com os trabalhadores. Era simpático o menino, à sua maneira, e educado. Puxara da mãe o semblante delicado, os gestos finos e um olhar brando, o que fazia com que ganhasse facilmente a confiança e o carinho dos que o rodeavam.

Todos acreditavam fortemente no futuro brilhante que o menino teria, e de certa forma até ele.

O jeito manso e calado fez com que passasse a adolescência sem sair muito de casa, não arrumou namoradinhas, como era comum, nem tinha muitos amigos. Nos anos de juventude que viveu na fazenda, nunca ouvi a casa de encher com as vozes dos seus amigos, nem com a sua própria voz. Neto, assim como eu, se desenvolvia em silêncio.

Foi fazer faculdade longe, no sul. Queria mudar de ares. Ver mais do mundo. Parecia que queria compensar o tempo que ficou trancado no seu quarto na fazenda.

Durante os cinco anos de engenharia, só foi visitar os pais uma vez.

Quando o pai se foi, Neto disse que estava em período de provas, não podia largar tudo, e já havia se acostumado à ideia de que o pai ia embora uma hora ou outra. Nas poucas vezes que conversava com a mãe, Vicente Neto falava que o pai tinha depressão, precisava de tratamento adequado, de remédio, terapia, mas a mãe não aceitava e ele desistia.

Quando voltou para a fazenda, já adulto, tinha se livrado do futuro que fora construído. O pai estava morto e a mãe nunca foi boa em estabelecer autoridade para com o filho. Então Neto dormia, mexia no celular por horas a fio, fazia algumas caminhadas e quase nunca conversava com ninguém.

Seu único interesse era, algumas vezes, procurar algum trabalhador da fazenda, levar para algum lugar reservado e se enroscar em um sexo desajeitado por uns dez minutos. Todos sabiam dessas “aventuras” do rapaz, mas ninguém tocava no assunto. Pelo menos era discreto.

A verdade é que Vicente Neto, ao contrário do seu avô ou do seu pai, os outros dois Vicentes de quem vivia à sombra, era desinteressantíssimo. Não tinha ímpeto para construir nada, não possuía vontades que lhe ardessem o peito, era um homem sem paixões. Até mesmo o seu sexo era morno. Vivia uma vida cercada por grandezas construídas por outras pessoas, e o seu fracasso, sua pequenez e mesquinharia era refletida em todos os lugares.

O tempo fez sua parte e passou.

A vida fez sua parte e correu.

A família fez sua parte e cresceu.

Enquanto o algodão reluzia nas vastas plantações.

E Vicente Neto continuava a mesma vida de sempre. Perdeu rápido os traços delicados que lhe tornavam bonito e se tornou um rosto esquecível. As irmãs tinham filhos, cuidavam da fazenda com seus maridos, a mãe crescia junto com o dinheiro que continuava a entrar graças ao algodão, e Neto ia se transformando quase em um móvel da grande

casa. Um móvel antigo e pouco funcional que não combinava com a decoração.

Quando Vicente Neto esqueceu quem era, perdeu sua fraca essência, parou de sentir coisa alguma, quando finalmente rachou sua alma e o brilho pastoso de tristeza aderiu ao seu olhar, quando não tinha forças nem para procurar conforto no sexo, quando largou de vez o celular, parou de tomar banho, de se cuidar, envelheceu em poucos meses, ninguém percebeu.

Vicente, o neto, o terceiro, o desinteressante, sumiu ainda em vida, assim como os outros Vicentes. A diferença foi que ninguém percebeu o terceiro Vicente sumindo, muito menos quando sumiu.

Quando foi até mim com a corda na mão, quando teve seu fim, ninguém percebeu.

Ficamos sozinhos durante o resto do dia. Ouvi os barulhos que a família fez ao chegar de algum lugar que eu não sabia onde era. Ficamos sozinhos durante a noite também. Eu vendo os pés dele flutuarem no chão, as mãos retesadas com unhas azuis, a barba por fazer e o cabelo oleoso de quem não se limpava já havia um tempo. Ficamos sozinhos metade do outro dia, que foi quente e lento. Eu olhava aquela cena e pensava no meu papel nessa narrativa triste.

Às dezesseis horas, quase um dia depois da história se repetir pela terceira vez, uma empregada veio pegar um objeto qualquer.

Vicente Neto, então, foi visto.

fim

Relato de experiência

O presente relato busca descrever como foi a experiência de escrever um conto sobre o sertão na disciplina em *Tópicos especiais em autoria – A (i)mobilidade dos corpos nos sertões: incursões literárias*, com a Prof.^a Dr.^a Ana Claudia Felix Gualberto. A disciplina, compreendida entre os meses de maio e junho de 2024, buscou debater as diversas problemáticas que se apresenta ao tentarmos definir e pensar o sertão. No relato abaixo, tento descrever também de qual lugar vem a minha experiência sertaneja, como eu defino o meu sertão e como, no conto, eu tentei quebrar com os estereótipos que acompanham este conceito. Portanto, o texto migra entre a subjetividade e a objetividade de pensar criticamente e teoricamente ao escrever sobre algo que me atravessa.

Algo na composição de Belchior sempre chamou minha atenção. Desde que comecei a ouvir o cantor, em algum momento entre 2010 e 2015, uma curiosidade genuína se apoderou de mim, porque eu não entendia de onde vinha tamanha identificação. As músicas de Belchior, em sua maioria, falam de um sujeito desterritorializado, conturbado, desajustado do meio em que vive e longe de sua terra original. Esse sujeito sempre mostra uma constante sensação de deslocamento, de não pertencimento e nostalgia, talvez saudade de uma época ou um espaço que não volta mais. Com o tempo, à medida que me descobria adulto, também descobri ser nordestino – tal qual Belchior – e ainda sertanejo. Eu vivia no Sertão.

Esse fato até poderia justificar em alguma medida a minha identificação com o cantor

cearense, mas não contemplava a profunda relação que se estabelecia entre suas letras e minha forma de ver o mundo. Até que percebi que as canções de Belchior não conversavam com a minha vivência como sendo do sertão; conversavam com as histórias que havia ouvido durante minha infância e que se repetia na adolescência, narrativas de vida de parentes, tios, primos e do meu pai. Vivência de pessoas que, deixando sua terra natal e a profunda sensação de pertencimento e identificação que rodeia a ideia do espaço onde nascemos, não se encaixavam ou não encontravam acolimento em outras formas de vivenciar suas subjetividades, porque estavam em um lugar que lhes era estranho, ao qual eles eram estranhos. A lírica de Belchior, ao falar sobre uma vida em uma terra distante, do trabalho árduo, da saudade da família, da relação com a cidade grande, da perda de perspectiva, ecoava nas histórias dos homens da minha família que haviam repousado dentro de mim. Era a voz deles que eu ouvia ao escutar Belchior.

Foi então que em 2020 eu li *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito. A narrativa traz a voz de Adonias, nascido em Recife, vindo para a fazenda Galileia – no sertão dos Inhamus – para o aniversário do avô convalescente, acompanhado de dois primos. Na viagem, os três personagens relembram momentos da infância na fazenda, histórias que a família escondia e a hipocrisia de seus antepassados. A voz de Adonias é crítica ao espaço que o circunda, não é a voz dos narradores tradicionais, que exalta a identidade sertaneja, o “cabra” ou a “mulher-macho”, a força para vencer as intempéries da seca constante.

A narrativa desfaz com a imagem de um sertão secular, regionalista, parado no tempo e no espaço. Assim como Adonias, os primos também agem como essa voz que contesta uma possível identidade sertaneja inata, um passado comum àquele povo, nas imagens estereotipadas que os próprios moradores insistem em perpetuar. Esse sertão que Ronaldo constrói em *Galileia* (2008), assim como também no livro de contos *Faca e livro dos homens* (2017), é caracterizado pela constante mobilidade, pelo embate cada vez mais forte entre a tradição e a modernidade, pelos atravessamentos que desfazem e recriam as mais diversas identidades.

Tendo nascido na zona rural de uma cidade de menos de trinta mil habitantes, estar no sertão sempre foi algo muito dúbio para mim: de um lado, as referências imagéticas que tínhamos contato no cinema, na literatura e na televisão sobre esse espaço existiam concretamente; de outro, o sertão era representado de forma reduzida aos estereótipos. As representações do espaço sertanejo que eu tinha contato, quase exclusivamente *mainstream*, trilhavam o caminho que Charaudeau (2017) define como a criação do estereótipo. Ou seja, a homogeneização dos sujeitos, das identidades e dos símbolos que compõem determinadas sociedades sob uma única designação. Nesse sentido, apesar da ideia de nação ser inventada, como afirma Anderson (2008), e ser fundada em um passado criado a partir de discursos dominantes, buscando exaltar símbolos e estereótipos que buscam manter uma “ordem social” precedente, a nossa ideia de identidade é profundamente ancorada nessas noções. Hall (2006) e Mendes (2002) reafirmam a importância do espaço, das nossas referências de pertencimento, para construir nossa identidade.

Depois de *Galileia* (2008) outras obras com que tive contato me apresentavam um

sertão muito mais parecido com o meu. Não semelhante em termos de cultura ou imagens, mas em relação à transitoriedade e à transformação que percebia nesse espaço e nos sujeitos que o compõem. Obras como *Outros cantos* (Maria Valéria Rezende, 2016) e *A palavra que resta* (Stênio Gardel, 2021) representam um sertão a partir de imagens que já são conhecidas e que apelam, mesmo que inconscientemente, para uma noção de pertencimento. Entretanto, não se prendem a isso, pois abarcam a singularidade de cada indivíduo localizado nesse espaço e a plurissignificação que este espaço pode tomar em cada obra.

Diante disso, como um estudante de pós-graduação que olha criticamente para esse espaço que também é o seu espaço, de onde por muito tempo tirou as referências para construir sua própria identidade, a sensação de deslocamento presente em *Galileia* (2008) e nas obras citadas também é a percepção que venho a ter enquanto sujeito. Não apenas particularmente, como também de forma coletiva. A identidade sertaneja, o sertão, que antes poderia ser descrito ou representado a partir de imagens fixas, hoje se desfaz a essas percepções à medida que se torna múltiplo, polissêmico, renovado e autocrítico, apesar das contínuas tentativas dos discursos dominantes de manterem os antigos estereótipos.

O meu sertão, hoje, se divide em dois eixos: como pesquisador, entendo que as noções de identificação com o espaço, com a cultura ou o “modo de ser” são construções ilusórias e que, de fato, não existem puras e concretas como se faz pensar em um discurso nacionalista. Da mesma forma, entendo que afirmar “sou do sertão” ou “estou no sertão” pode tomar inúmeros significados a depender do interlocutor e do contexto em que essa afirmação é feita, porque existem tantos sertões quanto existem pessoas que vivem nesses espaços. Essa, inclusive, é outra forma de entendê-lo: é acreditar no sertão como uma experiência, um estado em que se encontram sujeitos, identidades e espaços entrelaçados em constante transformação. Faço eco, portanto, às palavras de Rosa (1956) ao afirmar que “sertão é dentro da gente”. Essa plurissignificação poderia abrir caminho para pensarmos a forma como definirmos o espaço em narrativas como *A cabeça do santo* (Socorro Acioli, 2014), *Torto arado* (Itamar Viera Jr., 2019), e *Caminhando com os mortos* (Micheline Verunschik, 2023), por exemplo. Apesar de muito diferentes entre si, o espaço nas narrativas citadas é majoritariamente definido como sertão ou sertanejo.

Sendo assim, escrever sobre o sertão tentando romper com estereótipos tão profundamente enraizados no imaginário nacional foi uma tarefa um tanto contraditória. O conto em questão possui, em sua narrativa, imagens já muito conhecidas quando tratamos de histórias ambientadas no sertão: as paisagens rurais, a presença forte da religião, o patriarcado como forma de organização social. Todas essas imagens figuraram incansavelmente na literatura nacional ao longo do tempo. Entretanto, apesar do caráter estereotipado, elas existem e resistem em certos contextos sociais brasileiros. Nas cidades do interior do Ceará, na região do Cariri, a sobrevivência por muito tempo foi condicionada à agricultura familiar, especialmente nas zonas rurais. Os exemplos contrários dessa realidade eram os políticos, normalmente donos de grandes porções de terras que foram herdadas, confirmam a regra. Muitas vezes, famílias pobres conseguiam uma ascensão social considerável a partir de acordos familiares advindos do casamento, de juntar terras

e, depois disso, do comércio ou da exportação de alimentos. Como também acontece no conto escrito para a disciplina, as famílias que alcançavam determinado prestígio viam na possibilidade de enviar os filhos para a capital uma forma de demonstrar poder. Esse filho, certamente, deveria voltar para cuidar dos negócios da família. Os laços de sangue, no sertão, parecem ser mais fortes.

Tanto é que para além da herança, da grande fazenda que vai passando de geração em geração, é transmitido também a mesma condição aos homens da família. Enquanto a fazenda cresce e se transforma, os homens da família entram em decadência. Por motivos diferentes, mas que sempre esbarram na relação entre o desejo, a identidade e as pressões que a sociedade acaba infringindo em cada sujeito. O conto quebra com as expectativas de uma narração sobre o sertão, com protagonistas masculinos, porque desconstrói a imagem do “cabra-macho”, do homem valente e inabalável, dos grandes coronéis. A herança, no conto, não é a fazenda, é a dissolução e o sofrimento advindos da necessidade de performance, da forma como as noções de gênero se enraízam em nossa forma de ser no mundo.

Ao mesmo tempo, busquei construir o conto de forma crítica. Por causa disso, há repetições na estrutura, como ecos de tantas gerações que sucumbiram em si mesmas, como histórias contadas, mas nunca de fato compreendidas. Também por causa disso é que a voz narrativa no conto não é de nenhum dos três personagens, como também não é uma voz fora do universo diegético. A voz narradora parte do espaço, da casa especificamente, como o ponto de vista do próprio sertão. Por último, como afirma Brito (2005) “escrevo a partir de uma memória inventada, [...] afirmo que essas coisas não aconteceram nunca, mas nunca deixaram de existir”.

O Cabo, por Késsia Kelle Flor de Lima

Luíza passou toda sua infância e adolescência no Cabo de Santo Agostinho, município localizado em Pernambuco. Na fase adulta, decidiu começar uma nova vida em terras distantes, onde pudesse recomeçar do zero, cometendo novos acertos e erros. Sua ligação com a história da cidade natal era superficial, apesar de ter vivido lá por muitos anos. O que mais permaneceu em sua memória sobre a história do Cabo foi a teoria de que o Brasil teria sido descoberto, não na Bahia, mas no litoral pernambucano, pela expedição das “Caravelas de Pinzón”. Porém, a ancoragem não deu muito certo, pois, mesmo Vincente Pinzón, navegador espanhol, registrando a descoberta, a Espanha não reivindicou seus direitos, em razão do Tratado de Tordesilhas entre Portugal e Espanha. Esse episódio histórico, marcado pelas ruínas visitadas em um passeio escolar e pelo hotel nomeado “Caravelas de Pinzón” em Gaibu, era praticamente tudo que ela recordava e registrava sobre o feito. Além disso, assim como muitos pernambucanos, Luíza tinha um orgulho regional que a fazia valorizar esses indícios históricos, preferindo enaltecer Pernambuco em detrimento da Bahia, que se orgulha do seu título de ponto de partida do Brasil.

Por estar situada no litoral, Luíza dedicava suas admirações às belas praias que

cercavam a cidade, onde o azul amplo do mar dominava: Suape, Calhetas, Gaibu, Enseada dos Corais, Itapuama e Paiva. Eram praias repletas de beleza, porém pouco conhecidas, cheias de encantos e peculiaridades que frequentemente eram subestimadas em comparação às praias mais renomadas, como Tamandaré, Porto de Galinhas, Candeias, Piedade e Boa Viagem. Entre todas as lembranças e saudades que nutria por sua terra natal, as mais intensas e melancólicas eram sempre associadas às águas salgadas do Cabo. Nada se comparava à beleza, à nostalgia e à insubstituível lembrança dos passeios vespertinos que fazia diariamente. Nenhuma outra praia possuía o aroma da maresia igual ao das praias do Cabo.

Mesmo com a ânsia de permanecer no Cabo, o destino induziu Luíza a viver em terras distantes, sem os famosos causos locais a que estava acostumada, os aromas que tanto admirava e as vivências de que tanto sentia falta. No novo solo, era uma anônima sem passado, apenas presente. Longe das praias, iniciou uma nova vida em uma cidadezinha qualquer, pequena, com bananeiras, laranjeiras, homens, cavalos e burros andando devagar. Tudo prescrito por Drummond, parecia até mesmo um pré-requisito para o estilo de cidades pacatas com vidas bestas. E que vida besta ela vivia!

Nos primeiros minutos, ela chorou. Desesperou-se. Não tinha ninguém além de si mesma e seus pertences: cama, lençóis, travesseiro, roupas, talheres, pratos e copos com pares soltos, solitários, tentando combinar com outros pratos e copos incompatíveis. Incompatíveis! Nada mais!

Nas horas seguintes, se autoconsolou, lamentou, se arrependeu, comeu um pão com manteiga Deline, quase vencida, e dormiu com lágrimas secas no rosto. Tais lágrimas eram as únicas coisas que combinavam com ela e o ambiente; de resto, tudo permanecia incompatível.

Com o passar dos dias, começou a perceber que precisava se adaptar. Dava bom dia aos vizinhos que pouco trocavam palavras. Primeiro, desejou um excelente dia aos quatro pinguços que bebiam Pitu ao lado do seu portão todos os dias. Seu bom dia era seco, sem troca de olhares; mal abria a boca. Era uma socialização pouco afetiva, pois ela queria manter um equilíbrio: não buscava ser a nova vizinha assanhada com os bebuns, mas também não queria ser a vizinha mal-educada que não dirigia um mísero bom dia àqueles pobres coitados, de quem algum dia poderia precisar.

No primeiro mês, o coração permanecia apertado; continuava sem nome, apenas conhecida como a inquilina do Sr. Tico, o proprietário da casa onde residia. Como o próprio apelido já sugeria, o Sr. Tico era um senhorzinho viúvo que, a olho nu, media um metro e quarenta. Criou seus três filhos sozinho após o falecimento da esposa e permaneceu sendo o provedor do lar, mesmo com os filhos casados e com netos. Sempre que ia pagar o aluguel, ela entregava o dinheiro aos filhos do Sr. Tico; era o único momento em que os via, mas sempre teve a impressão de que o dinheiro nunca chegava às mãos do doce senhor.

Um ano se passou, muitas coisas mudaram, exceto os quatro consumidores de Pitu à sua porta, o Sr. Tico com sua simplicidade encantadora e a cidadezinha, que nunca haveria de mudar. Ela já havia percebido que ou se adaptava ao novo lar ou permaneceria

estranha naquele espaço. No decorrer dos meses daquele primeiro ano, passou a frequentar diferentes lugares, incluindo um único boteco mais bem arrumado, que não tinha o aspecto de “pega bebo” como os que conhecia. Ao beber sua cerveja barata, mas gelada, observava tudo e todos ao seu redor: os clientes fiéis e os inéditos; os velhos e os novos casais; os jovens inexperientes com bebidas alcoólicas que finalizavam os expedientes dos garçons sendo expulsos do bar. Esse bar foi, por muito tempo, seu refúgio. Observar a vida alheia era o melhor passatempo, até porque ela passou a entender que as cidadezinhas só eram monótonas aos olhos de quem não acompanhava sua rotina e personagens. Sempre havia alguém passando vergonha, outro sendo traído, outra abandonada, um filho desviado de uma personalidade conhecida; tudo ali acontecia, mas em seu tempo...

No decorrer dos anos, ela continuou frequentando o único e importantíssimo bar daquela cidadezinha todas as terças, sextas e sábados. Em meio às suas observações, um dia ela direcionou o olhar a um casal aparentemente comum, mas que lhe chamou a atenção. Eles frequentavam o bar quase todos os sábados: Jó bebia cervejas, enquanto Diana tomava *drinks*; sempre pediam uma porção de batata frita para acompanhar. Ambos eram maduros; ele tinha um aspecto sério e o olhar sempre compenetrado em sua parceira. Embora não fosse bonito visualmente, a forma como a tratava era encantadora. Diana, loira e não tão vaidosa, aparecia às vezes sem batom e com o cabelo não tão arrumado. Era bonita, mas não seguia o padrão de beleza admirado socialmente. Se o Sr. Tico media um metro e quarenta de altura, Diana aparentava pesar cento e quarenta quilos. No entanto, a observadora percebeu que o casal ficou ausente do local por alguns meses. Quando retornaram, Diana ressurgiu, mas oitenta quilos dela haviam desaparecido; parecia que ela havia feito cirurgia bariátrica, o que justificava o sumiço. Jó continuava o mesmo; a única coisa que mudou foi sua fixação por ela, que se tornou ainda mais intensa, embora essa circunstância não parecesse mais recíproca. Diana estava sempre muito bem arrumada e com a autoestima bastante elevada. A cirurgia lhe conferiu uma segurança que a pernambucana não percebia anteriormente. Com o tempo, o jovem casal já não frequentava o bar com a mesma constância. Os dois iam juntos às terças, enquanto Diana aparecia bela e sozinha às sextas e sábados. Posteriormente, ela passou a chegar acompanhada por outros rapazes nesses dias, mas continuava indo com o companheiro apenas às terças. Baseando-se em suas observações, Luíza notou que Jó e Diana sempre pareciam tristes às terças.

Depois de um bom tempo, nada mais lhe interessava além das circunstâncias da juventude, uma vez que sentia falta da sua própria, que passou sem que percebesse, ocupada demais observando e lamentando. Por sua inclinação à mocidade, ela admirava a vida de uma universitária que morava no final da rua com seus pais e seu irmão mais novo. A jovem, Loma, como era carinhosamente chamada pela mãe, tinha uma rotina tranquila. De manhã, estudava no terraço de casa; à tarde, ia para a universidade. Seu pai a levava e buscava, e, ao retornar animada no final do dia, sempre encontrava um capricho da mãe: um cafezinho quente e um jantar saboroso que ela pedia. Tudo isso, a eterna intrusa escutava e observava de longe. No fundo, invejava Loma, pois a menina tinha tudo o que ela jamais teve: pais presentes, um irmão com quem mantinha fortes laços afetivos,

e o amor e cuidado paternos e maternos que nunca experimentou. Tudo aquilo nunca foi e nunca seria dela!

Os anos passaram e, com eles, a idade da pernambucana avançou. A casa que pertencia ao Sr. Tico agora era dela, pois, após o falecimento do inesquecível senhor, os filhos preferiram vendê-la. Como a inquilina se apegou ao imóvel depois de tantos anos, decidiu comprá-lo em vez de se mudar. O botequim que frequentava já não era mais o único, e a cidadezinha havia se tornado a “Rainha do Vale”. Ela já não tinha mais saúde nem disposição para frequentar esse tipo de lugar. Quanto ao jovem casal, soube que interromperam a relação e, após isso, não se interessou mais pela história deles. A respeito de Loma, viu a moça sair de casa após o casamento, mas ela continuava visitando os pais frequentemente.

No final de sua vida, entre uma observação e outra, ela continuava refletindo sobre sua juventude nas praias pernambucanas e como sua vida havia mudado. Agora, suas lembranças eram ainda mais intensas. Poderia ter feito tudo diferente? Deveria ter ficado? Ou seu destino foi melhor por ter partido? Ela realmente recomeçou? Eram essas as perguntas que a atormentavam. Naquela época, era uma outra Luíza, com nome, história, família, com vida! Mesmo se voltasse, nada mais seria como antes.

5 de julho de 2024

Relato de experiência

Desde o início da disciplina de *Tópicos Especiais em Autoria – A (i)mobilidade dos corpos nos sertões: incursões literárias*, esperava-se que as discussões e reflexões girassem em torno das produções literárias ambientadas no sertão, especialmente no contexto do século XX. No entanto, à medida que a disciplina avançava, as leituras e conversas provocaram novas reflexões sobre o que realmente define a sub-região e onde ela se encontra. A ausência de uma definição clara – se é que uma definição é realmente possível – me levou a entender que o sertão não se restringe apenas à sua localização geográfica, bioma ou clima; ele também se revela na cultura e nas pessoas. Refletindo sobre os sertões que marcam indivíduos e os acompanham em suas jornadas, escrevi o conto “O Cabo” como parte do trabalho final da disciplina. Contudo, essa produção representa, para mim, o início de uma exploração mais profunda tanto do sertão quanto da minha própria escrita, dois temas que eu acreditava conhecer bem.

Em linhas gerais, o título do conto sugere, à primeira vista, uma ligação com o nome da cidade natal da personagem, mas também faz referência ao objeto que puxa, sustenta e amarra. Na narrativa, esse “cabo” simboliza a conexão que une as relações e os espaços apresentados. Além disso, ao longo de toda a história, a personagem se questiona e lamenta sobre seu senso de pertencimento, mas a verdade é que esse pertencimento é “puxado” por ambos os ambientes – tanto pelo lugar de onde ela vem quanto pelo destino que a acolhe.

Reconhecendo a complexidade do tema e evitando o risco de reduzir o sertão a estereótipos, optei por não detalhar excessivamente o ambiente e suas características

típicas. Em vez disso, preferi focar nos sertões que se revelam nas histórias, nos costumes, nas pessoas, nas ações e nas reflexões. Assim, criei a história de Luíza, que deixou o litoral pernambucano, no município do Cabo de Santo Agostinho, para recomeçar sua vida em um lugar não explicitamente nomeado, mas que pode ser interpretado pelo/a leitor/a como um ambiente sertanejo. Ambos os locais podem ser considerados sertões, dependendo das vivências de cada leitor/a. No caso do Cabo, embora localizado na região metropolitana de Pernambuco, ele pode ser visto como sertão por aqueles que vivenciam uma realidade mais urbanizada. Comparado ao recifense, o cabense pode ser considerado sertanejo devido à sua relação mais íntima com o espaço e a cultura, mesmo estando a apenas 33 km da capital, Recife. No conto, destaquei, por exemplo, as praias menos valorizadas em comparação com as mais procuradas por turistas e pernambucanos, além do desconhecimento sobre o fato histórico de que as Caravelas de Pinzón chegaram ao território brasileiro antes dos portugueses.

À medida que a protagonista se desloca para um novo espaço, as marcas de um possível sertão tornam-se mais evidentes, tanto para Luíza quanto para o/a leitor/a, criando uma apresentação mais profunda do ambiente onde ela passa a viver. Esse processo acaba por dissolver a identidade individualizada da personagem, que se camufla no novo espaço. Um reflexo disso é o apagamento gradual do nome de Luíza ao longo da narrativa; ele aparece com maior destaque no início da história e é mencionado apenas uma vez em seu desfecho.

Assim, a narrativa apresenta um sertão que não se define pela seca, pelos cactos, pela fome, pela extrema pobreza ou pela ignorância. Em vez disso, a sub-região se revela através de suas histórias e vivências populares, que criam uma conexão mais íntima entre os indivíduos e o ambiente. Ademais, os sertões se manifestam de maneiras diversas e em diferentes intensidades, como é o caso do Cabo e da pequena cidade mencionada, onde ambos podem ser associados ao sertanejo, mas em graus variados de veemência.

Com base nessas reflexões, a experiência de escrever um conto ambientado no sertão, com o intuito de romper os estereótipos tradicionalmente associados a esse espaço no imaginário nacional, foi guiada pelas minhas observações pessoais de diferentes lugares e pessoas. Embora eu não me identifique completamente com a protagonista, todas as histórias e personagens secundários são inspirados em pessoas e enredos reais. Diferentemente de outros lugares onde vivi, o município de Mamanguape, localizado na Paraíba, trouxe à tona essas histórias e pessoas que observei durante o tempo em que morei lá. Essas observações não se manifestaram com a mesma intensidade e curiosidade em outros locais “menos sertanejos” ou mais urbanizados. Uma possível explicação para isso é que, em ambientes mais distantes do sertão, é a sociedade como um todo que orienta o local; ou seja, são as ações coletivas que moldam o espaço. Em Mamanguape, no entanto, pela primeira vez senti que o ambiente guiava e moldava as pessoas, exercendo uma influência muito mais profunda na vida da coletividade do que nos centros urbanos.

Falando mais detalhadamente sobre minhas vivências, morei nos municípios pernambucanos de Recife, Olinda e Cabo de Santo Agostinho, e na Paraíba, em Rio Tinto, Mamanguape e João Pessoa. Gradativamente, esses ambientes me aproximaram dos

sertões que existem neles, ou seja, o conhecimento de diferentes espaços contribuiu para a identificação das peculiaridades locais. No entanto, essa visão só se tornou mais evidente ao longo da disciplina. No primeiro dia de aula, a professora Ana Cláudia nos perguntou sobre nossos contatos com o sertão, e eu afirmei que não tinha tais experiências. Contudo, essa percepção mudou à medida que comecei a entender que os sertões não estão apenas associados aos estereótipos nacionais da sub-região.

Entre os deslocamentos muitas vezes necessários dos sertanejos, recordo-me de Manuel Bandeira, que, em *Itinerário de Pasárgada*, inicia seu relato com a seguinte informação (1984, p. 17): “Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências.” Ao ler esse trecho, confesso que, por um momento, me senti desapontada com o poeta que tanto admiro por não escolher a sua cidade natal. No entanto, mais adiante em sua obra, ao tratar de “Evocação do Recife”, Bandeira faz a seguinte confissão (1984, p. 21): “Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante”. A partir desse comentário, busquei compreender que Manuel Bandeira não seria o escritor que marca até hoje a literatura brasileira se não tivesse se afastado da província; além disso, mesmo com sua partida, o poeta de Pasárgada revela o quão intensa e íntima é sua relação com o ambiente provinciano, um lugar que persiste dentro do indivíduo de modo inesquecível.

Como resultado desses estudos, assim como da minha produção ficcional, hoje sou capaz de identificar os diferentes sertões nos espaços que vivenciei e afirmar que eles estão muito mais presentes nas pessoas do que em uma localização geográfica específica. As interações entre os indivíduos revelam uma espécie de reconhecimento mútuo entre aqueles que, de alguma forma, já vivenciaram o sertão. Assim, entre os diferentes motivos que levam os sertanejos a deixarem suas terras, o que permanece dos sertões são as partículas que essas pessoas carregam consigo, impregnadas na memória, na cultura e nos costumes. Partículas essas que são fragmentos do próprio sertão. Hoje, o sertão se desloca continuamente com os sertanejos, assim como o carregou comigo.

Nosso apartamento agora já não me seduz, por Leonardo Boa

Três anos, elevados à terceira em carteiras de cigarro barato, passaram em silêncio antes que conseguisse ouvir do início ao fim aquilo que, a sufocantes cortes, seriam as últimas três horas e meia da nêga dele. Ela nunca pediu ou queria. De que adiantava insistir? Uma voz que se vê completa só canta o presente – e o passado, quando convém.

Fulaninha casou de novo, mas ela não queria. Pra quê, né? Eu tô acompanhada, filho, olha aqui. Retrato bonito, Inho com os cabelos bem branquinhos. Me chama de “nêga”, conto dos filhos e ele reclama! Tenho medo das coisas, mas só conto de sonho. Fazer o quê, né?

O Inho dela também reclamava comigo em sonho, mas de boca fechada. Ficava lá, parádão, no meio do mundo de conhecidos. Eu pegava nele, tocava as chagas, chamava

todo mundo pra ver, só que ninguém entendia.

É caladão, né? Mas cantava e tocava, aprendeu só. Tu nunca ouviu, né? Gravava sozinho, olha ali, os CD.

Escutei primeiro no dia do enterro, mas calei. Eita coisa bonita, palavra bem falada rouba a voz. Só dá pra guardar.

Olha ali, menino, mexeu! Tu viu? Vai ver, tá mexendo o pano! É o ventilador, vovó, mas eu vejo.

Como é que guarda? Seu Inho tá aqui, cobrando. Cobrando? Talvez guardando. O que ela quer, a gente não tem pra dar.

Como era antes? Mudou muito? Oxe, mas meu deus, era muito diferente! Eu fui ver a enchente, a perna lavou de sangue. Todo mundo ficou quietinho, os meninos foram pegar uma bananeira no sítio de João Bacurau. Pra quê? Pra ferida, né. Pai era sapateiro, daqui mesmo. E Inho? Ele veio pra cá porque o negócio do pai faliu. Eu fui professora, Madre Feitosa me ajudava. Eu sinto falta do sítio, vovó, por que venderam? Ai, era tão bom na Serra, né? A gente gostava também, mas construíram umas casonas lá, tinha festa e roubaram três vezes! E era longe, imagina se passa mal. Chorei tanto quando vendeu... Tinha muito menino pra cuidar, e eram danados, viu... L. um dia mãe trouxe, porque a dela não podia criar. Eu dizia pra mãe que queria uma menina, aí ela pegou pra eu cuidar. Os irmãos? Tão por aí, tem um que mora no Exu, Francisco tá em Fortaleza. Oito? Quinze? Sei não, tinha muito, que quando mãe morreu pai casou de novo. R., filho de Ro., tá estudando filosofia, sabia? Suas tias vêm mais tarde, pra dormir comigo. C., filha de B., tá tão bonitinha, tu viu? E V., filha de Ve., tá independente, no seu apartamento, né. Ela tem dois pais, que Inho cuidava dela como filha.

A senhora cantava também? *Eu mesmo não.* “Cantava sim, na igreja, ela cantava e Inho tocava”.

Guardei pro CD dela, mas faltou tanto, Inho...

Ouvir é mais difícil. Inho parou de aparecer, deixou as reclamações para os CDs, ecoando eternamente.

Chorei, não consegui compreender, todos viram / fingiram pena de mim, não precisava... Quase chorei quando vi, em letras garrafais... Nosso apartamento agora já não me seduz...

A nêga dele não apareceu. O CD dela foi refém. Esperei, esperei e esperei. Mas no sonho ela não veio, sua voz já estava completa antes. O que ela queria, conseguiu só.

Autoanálise ou ensaio de escrita criativa?

O conto acima foi escrito no decorrer da disciplina de *Tópicos especiais em autoria*, como experimento de escrita criativa ativado por um trabalho adiado. Para descrever sucintamente esse processo, dividi-lo-ei em duas etapas, embora sejam, em certa medida, simultâneas.

Das conversas em sala de aula, duas questões, discutidas nos encontros, perseguiram-me: 1) como compreender a experiência no sertão, dada sua pluralidade; e 2)

como ouvir a vida pela voz do sertanejo. Embora tenha vivido minha infância entre a cidade e os sítios, minha adolescência e vida adulta foram principalmente urbanas. Meus pais, tios e avós, sim, viveram o dia a dia do imaginário sertanejo “clássico”. Ainda não sou capaz de responder satisfatoriamente à primeira questão, talvez nunca seja, mas achei uma possível saída através da segunda.

De 2018 a 2020, fiz parte do projeto de pesquisa *Estéticas da oralidade na tradição popular no Cariri*. Entre os trabalhos desenvolvidos, entrevistei, gravei e transcrevi conversas com sujeitos centrais para as suas comunidades. Inspirado em alguns bolsistas que entrevistavam seus avós, passei a gravar conversas com a minha avó paterna.

De 2018 a 2021, este sendo o ano em que ela adoeceu de modo que se tornou impossível continuar com as conversas gravadas, registrei todas as vezes que nos encontramos só nós dois. Àquele tempo, já me preocupava o estado de saúde do meu avô, marido dela. No mesmo ano em que comecei a gravar, ele faleceu. Então, postei nas redes sociais uma foto de quando era criança e, no sítio, auscultava o peito dele, com a legenda de que ele não precisava preocupar-se, pois cuidaríamos da sua “nêga”, como ele a chamava.

No velório, minhas tias falaram que ele tinha CDs sobre os quais eu nunca ouvira falar. Dispus-me, dado o trabalho com áudio que fazia na faculdade, a compilá-los e disponibilizá-los digitalmente. Meu avô era um homem muito sensível, mas irremediavelmente solitário. Nos seus últimos anos, estive em claro estado depressivo. Uma das suas válvulas de escape era a música, que praticava em segredo. Só minha prima, que ele tinha como uma filha, ouvia-o tocar. Violonista autodidata, apresentava na igreja e em grupos de amigos. Na velhice, tocava e cantava para essa prima, que gravava os CDs. Às vezes, quando alguém o magoava, ele gravava um especificamente para aquela pessoa, selecionando as músicas do seu repertório da memória.

Experiência mais insólita que a descoberta desse talento veio depois. Passei a sonhar regularmente com ele. Aparecia calado, não dizia absolutamente nada. Quanto a mim, sabia que ele estava morto, por isso chorava e procurava mostrar às pessoas que ele estava ali, mas não o viam ou não sabiam da sua morte.

Na vigília, continuei as gravações com minha avó. Neste empreendimento, os empecilhos foram a pandemia e o meu mestrado. Ainda assim, consegui muitos registros e conversas boas.

Pensando em como ouvir a voz do sertanejo, durante a disciplina, retomei os volumosos arquivos dessas conversas. Já em 2018, interessava-me por conhecer a realidade dela, uma vez que muito sabia da minha avó materna, mas pouco da paterna. Embora tenha conseguido boas histórias, ela nunca demonstrou interesse no assunto. Seus tópicos preferidos eram do presente: alguma fofoca nova, falar mal de algum vizinho e perguntar sobre a minha vida. Quando falava do passado, sempre incorria sobre os mesmos episódios que a magoaram ou agradaram.

Essa “falha” do projeto, de captar a experiência do sertanejo, pareceu-me campo para uma tentativa de fazer ver a vida no sertão, para então elaborar entendimentos. Ao mesmo tempo, decidi reunir e editar os áudios para compartilhá-los com a família. Foi um

trabalho demorado e dolorido. A maior parte do que havia registrado precisou ser apagada, seja pela tristeza dos relatos ou pela sensibilidade das conversas.

Quando terminei, quase três anos após a morte dela, senti que ela havia acabado. Uma vida resumia-se a três horas e meia, nada mais. Então, já não era mais visitado pelo meu avô. Ela nunca veio em sonho, embora tenha sido a morte mais impactante da minha vida.

A aflição que senti virou, então, conto. Lembro de Cortázar, quando descreve o conto-coágulo. Uma massa informe, clara em sonho, confusa e sem sentido na vigília. Este coágulo, no subterrâneo da mente, causa tamanho desconforto que só se encontra paz quando é arrancado a tiras de palavras: o conto.

Este, em si, já estava formulado. Era sobre as entrevistas e meu avô fantasma. Digo fantasma porque aparecia tanto no sonho quanto na vigília. Minha avó lamentava a todo momento a ausência dele, chamava-o sempre para nossas conversas. Toda noite, antes de dormir, sentava-se ao lado do retrato dele, com quem conversava sobre o dia e os medos.

No dia da morte, também houve uma aparição. Na noite após uma súbita melhora, ele revolveu a rede em pesadelo. Acordou e falou da visão de uma senhora de longos e brancos cabelos e vestido. Minha vó dizia que era a mãe dele, que falava para não se preocupar que a dor já acabava.

Eu sabia, assim, o começo e o fim. Primeiro, a origem da aflição: as três horas e meia. Ao final, a paz do reencontro deles e a saudade dos que ficam. A questão foi, então, pensar as tiras de palavras que confeririam fluidez e coerência ao conto e, ao mesmo tempo, o enriqueceriam de leituras. Uma história fechada, sobre o casal que se encontra no além, resultaria em um novo fechamento, que substituiria três horas e meia por duas folhas A4.

Nesse momento, a ambientação sertaneja passou a segundo plano. Não por ser menor, mas porque aquela história já era a sua pluralidade. Para alcançar o sertão, preferi partir da vida de uma sertaneja, na busca de frestas e vozes que ressoassem com outras vidas. Esta segunda etapa era a escrita em si.

A temporalidade do conto precisava ser fragmentada. As entrevistas e os tópicos foram espaçados no tempo. Ainda, não era conveniente à pluralidade conceber uma intriga linear, que tem começo, meio e fim. Comecei, portanto, pelo fim, sem, todavia, conferir-lhe sentido completo.

Três anos, elevados à terceira em carteiras de cigarro barato, passaram em silêncio antes que conseguisse ouvir do início ao fim aquilo que, a sufocantes cortes, seriam as últimas três horas e meia da nêga dele. Ela nunca pediu ou queria. De que adiantava insistir? Uma voz que se vê completa só canta o presente – e o passado, quando convém. Fulaninha casou de novo, mas ela não queria. *Pra que, né? Eu tô acompanhada, filho, olha ele aqui. Converso com esse retrato bonito, Inho com os cabelos bem branquinhos. Ele me chama de “nêga”, conto dos filhos e ele reclama! Tenho medo das coisas, mas só conto de sonho. Fazer o*

*quê?*⁵

Arredondei, primeiro, o tempo para três anos. Havia certa ironia a ser obtida do jogo entre os três anos e as nove carteiras de cigarro, as quais também arredondei: foram sete. Esse número, que a numerologia medieval de Dante associa ao milagre, não simboliza uma ressurreição propriamente dita, mas o sepultamento de uma voz em um número que é duas vezes três (três horas, 30 minutos), este sem necessidade de arredondamento. Em seguida, marquei a ausência da vontade dela na ação. De fato, ela me autorizou a gravar, mas tinha pouco, para não dizer nenhum, interesse. Em seguida, utilizei ou não o itálico para marcar as nossas conversas, saltando parágrafos e períodos para destacar a descontinuidade. Todas as conversas são reais, por isso reduzi os nomes a iniciais.

O Inho dela também reclamava comigo em sonho, mas de boca fechada. Tava lá, parado, no meio do mundo de conhecidos. Eu pegava nele pra checar e chamava todo mundo pra ver, só que ninguém entendia.
É caladão, né? Mas cantava e tocava, nem precisou de aula. Tu nunca ouviu, né? Ele gravava sozinho, olha alí, tem um monte de CD.

Contrapus, adiante, o silêncio do meu avô em sonho às suas músicas solitárias.

Escutei pela primeira vez no dia do enterro. E fiz-me silêncio. Eita coisa bonita, o que dizer depois? Só guardar.
Olha alí, menino, mexeu! Tu viu? Vai ver, tá mexendo o pano nele! É o ventilador, vovó, mas eu vejo.

Novamente, relatei os eventos do velório. O segundo parágrafo, embora não mencionado anteriormente aqui, também é real. Eu e minha irmã passamos o velório ao lado da minha avó. Ela tinha tomado sua medicação para ansiedade, mas ainda estava muito impactada. Na sala em que o caixão estava posto, com um véu sobreposto, havia vários ventiladores, que moviam sutilmente os panos de tempos em tempos. Ela notou e pediu para que eu conferisse (Olha alí, Léo, acho que Mazinho tá vivo). O uso de “vovó”, embora não condizente com o modo como falava com ela (sempre chamava por “vó”), é mais íntimo e infantil, o que considero condizente com minhas memórias.

Nossas conversas foram muitas, então havia muito para escrever. Um relato prolongado sobre os detalhes da sua vida, no entanto, pesaria negativamente. Contar linearmente coisa por coisa concederia uma continuidade tumular a uma existência que segue em aberto. Para a estrutura do conto, seria igualmente prejudicial, pois romperia a unidade do pensamento e do ritmo. Optei, portanto, pela fragmentação dos relatos, escolhendo trechos simbólicos, todos presentes nas gravações.

Como era antes? Mudou muito? *Oxe, mas meu Deus, era muito diferente! Eu fui ver a enchente, a perna lavou de sangue. Todo mundo ficou quietinho, os meninos foram pegar uma bananeira no sítio de João Bacurau. Pra quê? Pra ferida, né. Pai era sapateiro, daqui mesmo E Inho? Ele veio pra cá porque o negócio do pai faliu. Eu fui professora, Madre Feitosa me ajudava.*

⁵ Há diferenças entre o conto e os trechos citados. Deve-se isso às alterações entre versões: o conto foi revisado para a presente publicação, os trechos citados conservam a versão entregue ao final da disciplina.

Eu sinto falta do sítio, vó, por que venderam? Ai, era tão bom na Serra, né? A gente gostava também, mas construíram umas casonas lá, tinha festa e roubaram três vezes! E era longe, imagina se passa mal. Chorei tanto quando vendeu...Tinha muito menino pra cuidar, e eram danados, viu... L. um dia mãe trouxe, porque a dela não podia criar. Eu dizia pra mãe que queria uma menina, aí ela pegou pra eu cuidar. Os irmãos? Tão por aí, tem um que mora em Exu, Francisco tá em Fortaleza. Oito? Quinze? Sei não, tinha muito, que quando mãe morreu pai casou de novo. R., filho de Ro., tá estudando filosofia, sabia?Suas tias vêm mais tarde, pra dormir comigo. C., filha de B., tá tão bonitinha, tu viu? E V., filha de Ve., tá independente, no seu apartamento, né. Ela tem dois pais, que Inho cuidava dela como filha. A senhora cantava também? Eu mesmo não “Cantava sim, na igreja, ela cantava e Inho tocava”. Guardei pro CD dela, mas faltou tanto, Inho...

A pergunta inicial equivale à minha intencionalidade nas conversas sobre o passado. Todas as histórias seguintes correspondem à vida dela e da família. Sobre o Crato, escolhi o trecho sobre a enchente do rio Grangeiro e os saberes locais, que também enfatiza a vivência dela e dos irmãos. Marquei a mobilidade no sertão, da busca de oportunidades e da relação dela com Madre Feitosa, freira influente na educação caririense e por quem ela tinha profundo afeto. O sítio mencionado foi o paraíso imaginado por ela e meu avô, na serra próxima à cidade. Como meu avô materno, meu avô paterno fazia parte de uma geração que saiu da zona rural para a urbana em busca de emprego. Alcançando a aposentadoria, ambos imaginaram o retorno à vida idealizada da juventude: o bucolismo, a criação de animais e a comunidade familiar. Em seguida, trato da relação da minha avó com os filhos. L. foi adotada pela minha bisavó pois a mãe a teve antes de casar e minha avó, ainda criança, queria cuidar de uma bebê. Logo depois, selecionei suas histórias do presente, sobre os filhos, netos e irmãos, espalhados pelo Brasil. Por fim, retomei o tópico da música. Embora ela negue, todos sabem que ela cantava na igreja e, não duvido, nas rodas.

“Guardei pro CD dela, mas faltou tanto, Inho...”, assim terminam os relatos do centro do texto. De fato, essa é a agonia inicial. Guardei as histórias para o CD dela. No entanto, diferentemente do que ele cantou, conforme sua própria intenção, o dela sente-se limitado, incompleto. Há tanto que gostaria de saber, mas ela não tinha interesse de contar. Não ligava para o seu passado, cobria-o com um véu de banalidade. Ao mesmo tempo, não importa quanto ela falasse, não seria o suficiente: dez, quinze, trinta ou cem horas não dariam.

Ouvir é mais difícil. Inho parou de aparecer, deixou as reclamações só nos CDs, repetindo para sempre
Chorei, não consegui compreender, todos viram / fingiram pena de mim, não precisava... Quase chorei quando vi, em letras garrafais...Nosso apartamento agora, já não me seduz...
A nêga dele não apareceu. O CD dela foi refém, esperei, esperei e esperei. Mas no sonho ela não veio, sua voz já estava completa antes, e o que ela queria conseguiu só.

Restava a parte mais difícil, a costura do final ao início. Os trechos em itálicos, do

segundo parágrafo, são os versos centrais das músicas que ele canta em um dos arquivos. Quando os ouço, a voz dele ecoa nas paredes, mesas e estantes. Ao tempo da morte dela, ele já não aparecia, em sonho ou em vida. Ouvir os CDs, para escrever o conto, foi um baque. O verso final, que dá nome ao conto, senti na sua precisão. Meus avós tiveram casas e casas, percorro suas ruas e seus locais preferidos, sonho com um passado repetitivo, caminho o sertão, mas nenhum lugar me seduz, eles não estão lá.

Da primeira vez que pensei em compilar os áudios dela, logo após o seu velório, como fiz com os CDs do meu avô, hesitei e adiei. À época, justifiquei isso com a recusa da minha irmã, que estudava audiovisual e ajudar-me-ia. Ela não era capaz de ouvir os áudios. Eu poderia ter feito, mas não fiz. Tentando encontrar sentido nisso, no decorrer da disciplina, lembrei-me das visitas do meu avô em sonho. Será que ela apareceria para mim? Sinto-me culpado, em parte, por ter estado longe no último ano dela, quando sua saúde havia deteriorado repentinamente. As conversas dela foram minhas reféns, como um fiel de Santo Antônio que amarra e aprisiona o santo em um lugar escuro. Só posso pensar que ela não se importava, não fazia diferença ter sua voz gravada. Sua vida, com os altos e baixos da pobreza e do sertão, não lhe carecia de revisão ou registro. Ela estava plena em suas escolhas e só reclamava do presente, nunca repensava o passado. Não precisava de ajuda, fizera tudo sozinha, conquistaria seu lugar no céu, afogando a saudade do seu nêgo e deixando aqui a dela.

Certamente, muito me escapa nesse espaço feito vivência que é o sertão. Não há síntese no horizonte. Sem nos adiantar a isso, deixando tanto peso para trás, procuremos um caminho com os olhos fechados, guiados por vozes de lugares desconhecidos, que falam e depois silenciam. Talvez encontremos uma trilha entre as fraturas do passado, em cujo trajeto uma luz brilhe, para que arregalemos nossos olhos e enxerguemos, em nova visagem, as trajetórias percorridas.

Referências

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, v. 8, n. 15, p. 145-152, 1995.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Galileia**. São Paulo: Alfaguara: 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. **Entrepalavras**. Fortaleza, v. 7, p. 571-591, 2017. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/857/433>. Acesso em: 30 ago. 2024.

HALL, Stuart **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. **Pertencimento**: uma cultura do lugar. Trad. de Renata Balbino. São Paulo: Editora Elefante, 2022. *E-book*.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**. São Paulo: HUCITEC, 2013.


MENDES, José Manuel Oliveira. O desafio das identidades. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **A globalização e as Ciências Sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002. p. 503-527.

OLIVEIRA, Lúcia Luppi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, 5 (suplemento), p. 195-215, 1998.

AS (IM)POSSIBILIDADES DO AMOR EM *QUE IMPORTA A FÚRIA DO MAR*, DE ANA MARGARIDA DE CARVALHO

The (im)possibilities of love in *Que importa a fúria do mar*, by Ana Margarida de Carvalho

Bianca Rosina Mattia¹

<https://orcid.org/0000-0002-0136-1241> 
Universidade Federal de Santa Catarina

*[...] as cartas impossíveis são escritas apesar dos
Remetentes
as cartas impossíveis são lidas apesar dos
Destinatários*

a Carta inscreve-se-em-nós.

(Isadora Fóes Krieger, *Tanatografia da mãe*)

Ao me guiar pelo mote da décima terceira edição do Seminário Internacional Fazendo Gênero: “Contra o fim do mundo: antifascismo, anticolonialismo e justiça climática”, e pela proposta do Simpósio Temático que abriga minha proposta de leitura “A literatura e seus espaços de sobrevivência”, penso inicialmente – pelo eco das palavras e das leituras – em Ailton Krenak (2019) e nas suas *Ideias para adiar o fim do mundo*: a expansão das subjetividades como modo de sobrevivência, o saber-se não único, mas parte do todo², e em Carola Saavedra (2021) e a possibilidade de desdobrar o mundo: um modo de (re)criá-lo pela literatura, desdobrar o texto, ou seja, sentidos desdobráveis que abrem espaço para novas formas de nascimento, para novos mundos: “[...] colocar palavras onde antes havia o nada ou apenas um contorno”, nas palavras da autora (Saavedra, 2021, p. 187). São esses os ecos que desejo permaneçam no decorrer dessas linhas.

Quero pensar em um espaço bastante frágil de sobrevivência da literatura – e que só por descuido pode assim não parecer: o espaço da memória. Em *Lembrar escrever*

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC com apoio de bolsa CNPq. Integra o quadro de pesquisadoras/es do Grupo de Estudos sobre a Novíssima Ficção Portuguesa (GENFIP/UFSCar/CNPq) e do Núcleo de Literatura Brasileira Atual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade (Literatual/UFSC). E-mail: biancamattia@gmail.com.

² “Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos.” (Krenak, 2019, p. 17).

esquecer, Jeanne Marie Gagnebin (2009), em nota inicial, lembra-nos dessa vulnerabilidade:

Dos poetas épicos aos escritores sobreviventes dos massacres do século XX, passando pelos múltiplos exercícios filosóficos, sempre retomados, de explicitação do enigma do real, a memória dos homens [e das mulheres, acrescento eu] se constrói entre esses dois polos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdure por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência. Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la. (Gagnebin, 2009, p. 11).

Ainda que frágil, conservada pela escrita, a memória se faz testemunha. No campo literário, o exemplo do romance-testemunho de Primo Levi, *É isto um homem?*, publicado em 1947, construído pela sua *memória testemunhal* de sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial é incontornável nesse sentido. Romance-testemunho, este, que Teresa Cristina Cerdeira (2020) coloca ao lado, pelo gancho do testemunho, do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (1995)³: enquanto aquele se constrói por uma memória testemunhal de sobrevivente, este é construído pela *memória inventada* do seu autor, o que permite imprimir na literatura, assim como acontece com o primeiro, uma marca que a faz também ser, ela mesma, testemunha:

Percebo que hesitei cada vez que me referia ao livro de Primo Levi em chamá-lo romance, optando por variantes que iam de narrativa testemunhal a livro, obra, e já não sei que outras possibilidades para falar de *É isto um homem?*. Findo agora já sem esse escrúpulo, aproximando – sem identificar – os dois escritores de que aqui tratei por ousarem crer num dos possíveis lugares de investimento da literatura: o modo do testemunho. (Cerdeira, 2020, p. 43).

Em termos conceituais, apoio-me nos estudos de Márcio Seligmann-Silva (2003a; 2003b) para destacar, ainda que de forma breve, dois pontos centrais quanto à literatura de testemunho: primeiro, que ela não se limita a uma classificação de gênero: “[...] [a literatura de testemunho] é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência⁴ – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’”. (Seligmann-Silva, 2003a, p. 373). Segundo, a imprescindibilidade de ter em mente que este “real” não

³ Escreve a autora: “[...] quero dizer que o romance de José Saramago pode – e ganha – em ser lido como um documento pós-holocausto e, neste caso, duplamente trágico, a constatar que, o horror não foi suficiente para evitar que o massacre se repetisse, numa (pré)visão de outros semelhantes genocídios de que o século XXI tem sido palco, não para os cegos (pura metáfora), mas para outras tantas seleções arbitrárias e excludentes, tais como a dos refugiados de guerra, segregados nos novos campos de concentração, por ameaçarem o simulacro da engrenagem lubrificada do neoliberalismo devastador de sociedades economicamente estruturadas e, por isso mesmo, ostensivamente poderosas. É nesse sentido que penso que *Ensaio sobre a cegueira* é um texto inscrito na história, [...]” (Cerdeira, 2020, p. 17).

⁴ Mantenho a ortografia da edição citada.

se confunde com a “realidade” como característica dos romances realistas e naturalistas: “[...] o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação.” (Seligmann-Silva, 2003a, p. 373, grifo do autor). A chave freudiana do *trauma* vem à tona justamente pela simultaneidade que opera no testemunho de uma necessidade de falar/narrar e de uma impossibilidade de fazê-lo dada a precariedade/insuficiência de linguagem para tanto, seja por estar-se diante de fatos inenarráveis, seja por serem fatos inimagináveis, logo desprovidos de verossimilhança, isso porque “a experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. [...] A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção.” (Seligmann-Silva, 2003b, p. 48, grifo do autor). Ganha espaço, então, a imaginação:

Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “*real*”) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o “*real*” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (Seligmann-Silva, 2003b, p. 46-47, grifos do autor).

O desafio à intraduzibilidade passa, portanto, pelo estético. A passagem para o estético, destaca Seligmann-Silva, tornou-se uma saída para o problema enfrentado por testemunhas sobreviventes da Segunda Guerra que viam a si mesmas como inventoras, dado o caráter inconcebível daquilo que tinham vivido, tomadas pelo sentimento de que a sua experiência não poderia ser contada, que ninguém poderia entendê-la. A passagem para o estético significa, assim, “a busca da voz correta”. Escreve o autor:

A leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à “musealização” do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é o do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes. Não só na literatura, também nas artes plásticas percebe-se esse percurso em direção ao testemunho, ao trabalho com a memória das catástrofes [...]. As fronteiras entre a estética e a ética tornam-se mais fluídas: testemunha-se o despertar para a realidade da morte. (Seligmann-Silva, 2003a, p. 57-58, grifos do autor).

É sobretudo a partir dessas premissas, em especial de uma memória que se destina a “manter o passado ativo *no presente*”, que proponho – em hipótese ainda inicial de pesquisa – considerar não mais, ou não apenas, o testemunho construído pela memória como uma qualificação da literatura, mas antes como um equivalente seu, ou seja, pensar *a literatura como testemunho* e aqui tentar encontrar um espaço para sua sobrevivência. Escolho, para tanto, a leitura do romance de estreia da escritora portuguesa Ana Margarida de Carvalho. Publicado em Portugal em 2013 e ainda inédito no Brasil, o romance traz no título, *Que importa a fúria do mar*, um verso da canção-manifesto “Maio, Maduro Maio”, do

disco *Cantigas do Maio*, de José Afonso, lançado em 1971⁵: “[...] Maio com meu amigo quem dera já / Sempre no mês do trigo se cantará / Qu’importa a fúria do mar / Que a voz não te esmoreça vamos lutar.”.

A história narrada entrelaça passado e presente por meio de duas personagens separadas por tempo e espaços diversos: Joaquim da Cruz, um dos últimos sobreviventes do campo de concentração do Tarrafal, na ilha de Santiago, em Cabo Verde, durante os anos da ditadura salazarista, especificamente durante a década de 1930, e Eugénia, jovem jornalista que o entrevista para uma reportagem sobre os sobreviventes do também chamado “campo da morte lenta”, dada as condições de um clima quente, quase desértico, a escassez de comida e de meios de higiene, além da submissão dos prisioneiros a trabalhos forçados. Das linhas – que em muito se querem esquecidas ou mesmo apagadas – da História (de Portugal), Ana Margarida de Carvalho resgata, pelas linhas da ficção, o fato de ter Portugal construído e mantido em atividade um campo de concentração com a finalidade de aniquilar física e psicologicamente portugueses e africanos que faziam oposição à ditadura de Salazar e à manutenção do regime colonialista português.

Em 2009, durante um simpósio que marcava os trinta e cinco anos do encerramento do campo do Tarrafal, ocorrido no dia primeiro de maio de 1974, uma semana após a *Revolução dos Cravos*, o historiador português Fernando Rosas (2009) afirmou que o Tarrafal pode ser considerado o “pico da repressão em Portugal” e a “forma mais brutal de repressão que o fascismo encontrou” contra os resistentes, sendo “um terreno onde se junta a luta dos antifascistas portugueses com a luta dos anticolonialistas ou os patriotas dos movimentos de libertação nacional”. Isso porque a prisão portuguesa teve duas fases: uma primeira que esteve em funcionamento de 1936 a 1956 e que recebeu, nesse período, presos portugueses antifascistas, e uma segunda, de 1962 a 1974, quando os presos eram sobretudo anticolonialistas que lutavam pela independência das então colônias portuguesas, nomeadamente Angola, Guiné- Bissau e Cabo Verde.

No *Inferno Amarelo*, outro nome atribuído pelos presos ao campo, tendo em vista a cor dos prédios da oficialmente nominada *Colónia Penal do Tarrafal*, existia a chamada “Frigideira”, uma “câmara de eliminação” ou “câmara das torturas”: local de punição onde os presos eram torturados, sendo privados de comida, luz, e sob temperaturas entre os 50 e 60 graus. No vídeo-documentário “Campo do Tarrafal em Cabo Verde” (2007), produzido pela *RTP Ensina* (Rádio e Televisão de Portugal)⁶, é possível ver as imagens do campo, da “frigideira”, e ouvir o depoimento de um sobrevivente: Edmundo Pedro que, a 19 de outubro de 1936, junto de cerca de 150 homens, fora deportado com seu pai, com os marinheiros revoltosos e com os principais líderes da direção do Partido Comunista e da organização anarco-sindicalista para o campo do Tarrafal, de lá vindo a sair apenas em 1945. Da oficialidade da História, até aqui assinalada, partimos agora para a ficção, já que, bem sabemos, há um tanto de brechas sem fontes e documentos.

⁵ Proibido pela censura da Emissora Nacional quando de seu lançamento, o disco teve concedida, contudo, como exceção para a Rádio Renascença, a canção “Grândola, Vila Morena”, esta que foi o segundo sinal nacional, nesta mesma rádio, para os revolucionários do 25 de Abril.

⁶ Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/campo-do-tarrafal-cabo-verde/>.

Em *Que importa a fúria do mar*, somos apresentados ao campo do Tarrafal por um de seus últimos sobreviventes, personagem-testemunha que recupera a experiência vivida pela via da memória, uma memória que é ficcionalizada, e que assim precisa de ser: é a voz que Ana Margarida de Carvalho encontra, não pela sua memória testemunhal – como fez Primo Levi –, mas por uma *memória inventada*, destinada a criar testemunho: fazer da literatura testemunho.

Dos encontros entre Joaquim e Eugénia sobressaem as memórias do passado de ambos, em tempo e espaço diversos: são mais de 70 anos entre o que viveu Joaquim em Cabo Verde e o que agora conta para Eugénia, na cidade do Porto, sob uma sempre chuvosa primavera. Os encontros colocam também em cena o passado e o presente de Portugal: são memórias individuais indissociáveis e, ao mesmo tempo, reveladoras de memórias coletivas, talvez melhor seria dizer memórias inventadas que permitem a recuperação de uma memória coletiva em constante ameaça de apagamento. É o que se depreende, por exemplo, dos trechos a seguir transcritos: o primeiro, na voz de Eugénia, ainda nas primeiras páginas, às voltas com a reportagem; o segundo, do diálogo entre a jornalista e o seu editor-chefe:

O que é que interessa uma coisa que se passou há mais de setenta anos, por amor de Deus? O Tarrafal agora vem nas montras das agências de viagem, tem coqueiros, *resorts*, areias finas e águas cristalinas. Para quê estar a remexer na poeira?, este cheiro a mofo mata-me. (Carvalho, 2013, p. 28).

E, entre tantas particularidades telegénicas, já se esquecera de lhe contar que ele, nascido e criado lá nas berças da Marinha Grande, se vira de repente em latitudes tropicais, deportado em pleno Tarrafal (evitou usar o termo campo de concentração), com os seus coqueiros e praias paradisíacas. E aqui o editor soltou um esboço de sorriso. Claro que sabia, o Tarrafal, até lá tinha estado a passar férias com a família. Num *resort*. Ah que interessante, (tentativa de estabelecer cumplicidade com o editor, trocaram-se experiências divertidas, os cabo-verdianos, as batucadas são demais!, houve risinhos breves). (Carvalho, 2013, p. 109).

A quase ganhar certa independência das páginas que se seguem, o romance é inaugurado pela voz de um homem que não nos diz seu nome, reclama sua ausência da história que já nessas linhas começa a ser contada, diz que anda por ali, “entre mato rasteiro e bravio”, a “ganhar a morte” (Carvalho, 2013, p. 11); leva uns óculos em cima do nariz desde criança, quando, então, “tudo se fez brilho, e pormenor, e diferenciação” (Carvalho, 2013, p. 13), tarde, porém, para recuperar a “motricidade fina de segurar a caneta [...] tanto calo de enxada e de pelejar mato bravio, ensarilhavam-se os dedos no lápis, [...]” (Carvalho, 2013, p. 14). Assim, não se tendo metido a escrever, afirma, contudo, que lê:

E li. O endereço meio desbotado que constava no molho de cartas.
Ao portador destas cartas se roga o encarecido favor de as entregar à
menina Maria Luísa Fradinho. Aldeia de Vale de Éguas, Marinha Grande.
Assinado: Joaquim da Cruz, 27 de Fevereiro de 1934.
E inverti minha marcha para o depositar no devido paradeiro. Por isso me

insurjo contra esta exclusão, lá por ser feio, rude e ter estes dois olhos de cágado, ao fundo das lentes de aquário. (Carvalho, 2013, p. 15).

Ao dizer ainda que é “um mero apêndice de funcionalidade na história”, afirma ter sido ele quem ligou “os dois precipícios”, que sem ele nada do que se vai passar teria acontecido, não de igual maneira: “Porque fui eu que encontrei o amor ao fundo das formigas iradas da minha infância, [...] Se fui eu das cartas o único portador... [...] E afinal sou o único amado desta história de amor.” (Carvalho, 2013, p. 17). “Personagem preterida pelo próprio autor, usada para a caminhada hermenêutica”, são palavras deste narrador inominado que aqui se vinga do seu autor nas próprias linhas da história – vingança respingada na leitora e no leitor –: “A melhor forma de destruir alguém é ignorá-lo. Pois não direi também – e que tal reste na acta da vossa ignorância – porque passeava eu naqueles ermos, numa madrugada húmida e mal amanhecida, junto à linha de comboio. Para que não conste.” (Carvalho, 2013, p. 17).

Passamos, assim, inquietos do prólogo, “[...] que ao mesmo tempo inclui e exclui, em estado de ambivalência nesta oscilante condição do progredir da narrativa” (Carvalho, 2013, p. 15-16), e ganha número e título a primeira parte do romance: “1. De como o chão deste mundo é o tecto de um outro”. Narrativa cinematográfica pela qual se acompanha um louva-a-deus fêmea durante a indecisão de se saber manhã ou não; é um louva-a-deus fêmea que se abriga num trambolho ainda condensado de orvalho e que começa a pingar com o amanhecer, “um entulho, que de perto se anuncia um molho prensado de cartas ensopadas e desbotadas, envoltas numas meias finas de mulher, luxo tamanho na segunda metade dos anos 30, para ser abandonado assim aos caprichos de uma invernia de maus humores” (Carvalho, 2013, p. 21). E é já agora um sapo que se acomoda sobre a humidade do pacote e se mostra indiferente ao cair tão perto do embrulho “um objecto cintilante não identificado”:

Uma mão apalpa o terreno. O míope tem a luz nas pontas dos dedos, e nem precisa de olhar para ver que roçou a pele peçonhenta de um sapo, enxotado com repugnância para longe. O sapo vai à sua vida, o homem pega no pacote, tateia o solo mais uma vez e apanha os óculos. Estão eles já no seu devido lugar, que é sobre um nariz de arquitectura deformada com a concavidade arroxeadada de anos de uso destas lunetas [...]. É só preciso ajustar, deixá-los assentar na respectiva depressão nasal, para o homem pegar no embrulho, puxá-lo para si, tapar a contraluz com a palma da mão e ler, por entre a seda esfiapada das meias, numa caligrafia firme e decidida, as seguintes letras desbotadas – e as que se encontravam sumidas só teve de adivinhar:

Ao portador destas cartas se roga o encarecido favor de as entregar à menina Maria Luísa Fradinho. Aldeia de Vale de Éguas, Marinha Grande. Assinado: Joaquim da Cruz, 27 de Fevereiro de 1934. (Carvalho, 2013, p. 22).

Como que dois elos soltos de uma mesma corrente, o prólogo e o primeiro capítulo começam agora a ganhar mais proximidade pela voz de uma jornalista no segundo capítulo dessa primeira parte: “2. De como o essencial nunca aparece debaixo dos holofotes”. Acompanhamos aqui o seu tédio e a sua impaciência na tarefa de gravar uma reportagem

sobre os sobreviventes do Tarrafal. Ainda não sabemos seu nome, mas ela está ali, a dirigir seus pensamentos à mãe, num monólogo por meio do qual conhecemos aos poucos o seu passado, suas memórias, entrecortado pelos afazeres da equipa de gravação instalada na casa do octagenário Joaquim da Cruz. Este que, de início, mostra-se relutante às primeiras tentativas de o fazer falar, mas não tarda a irromper do silêncio para, então, dizer, quando instado pela jornalista se havia sofrido no Tarrafal, se de lá havia lembrança: “É impossível não esquecer” (Carvalho, 2013, p. 30). O que se segue, para a irritação dela, é o contar das memórias deste senhor, desde a sua infância, quando começou a trabalhar em uma das fábricas de vidro da Marinha Grande, assim como outras crianças à época – os aprendizes: “alguns eram tão pequenos que os pais os levavam ao colo de madrugada, ainda a dormirem, para trabalharem na fábrica” (Carvalho, 2013, p. 31). Mas o que se segue também é o encantamento dela, “fiscada pelos seus olhos [de Joaquim], pela figura do homem que foi, pelo seu discurso” (Carvalho, 2013, p. 32). Deixa-se estar, o tempo passa, já sem câmara, sem entrevista, sem o restante da equipa, ouve-o falar da infância curta, da fábrica, das noites frias, muito frias dos invernos na Marinha Grande... Sobressalta-se, precisa de ir:

Olhe, depois conversamos com mais calma, eu volto. Tem de me contar essa história toda do Tarrafal, ouviu? [...] vê de relance o sorriso de Joaquim, na penumbra da saleta, pendente no ar como o do gato da Alice.

O Tarrafal? Mas isso é uma história de amor...

A jornalista diz que sim, mas já roda a maçaneta da porta. Precisa de apanhar ar, urgentemente. Só atenta nas palavras do velho

(já é velho, outra vez),

quando desce a calçada de pavimento escorregadio pela chuvinha hesitante.

Uma história de amor.

[...]

Uma história de amor,

as palavras palpitam-lhe na cabeça. Era capaz de jurar que também o ouviu falar numas cartas. Ou já teria sido da precipitação da saída.

As cartas.

[...] A casa do velho ficou para ali arrumada num arquivo meio nebuloso do lóbulo frontal, que é onde o cérebro guarda as memórias recentes. O velho e a história de amor.

E as cartas. (Carvalho, 2013, p. 36).

Se até aqui a história parece vir se construindo um pouco desconexa, sobretudo pelas diferentes vozes e discursos, ao chegarmos ao fim do terceiro capítulo: “3. De como praticar a demência é um ofício duro e Hamlet bem o sabia”, o romance ganha alguma acomodação – não em um sentido facilitador, mas por familiarizar alguns elementos até então recorrentes. É nesse momento que sabemos de Joaquim, junto aos demais prisioneiros, embarcados todos pela PIDE⁷ (Polícia Internacional de Defesa do Estado) no comboio do Porto em direção a Lisboa, onde os aguardava o barco para o Tarrafal. É da

⁷ A PIDE foi a polícia política portuguesa durante o período do Estado Novo.

janela do comboio que Joaquim lança um pacote de cartas⁸, o mesmo do qual a existência já ouvimos falar desde as primeiras páginas:

O pacote de cartas envolto nas meias de mulher que com tantos desvelos manteve escondido, amarrado com farrapos de roupa por baixo da camisa, já não estava com ele naquele comboio.

Consegui,

lançou-o pelo postigo do vagão. Lembra-se de se ter desembaraçado das algemas e, apesar da escuridão, calcular o momento em que o comboio passava nos campos nas imediações da Marinha Grande. Era agora ou nunca. Valeu-lhe aquela cena lamentável, um lanho na cabeça, um desmaio, a reprovação dos companheiros. Mas:

Alguém há-de encontrar as cartas e fazê-las chegar a Luísa, e ela vai ver que ele não a esqueceu, que nunca a esquecerá, apesar do exílio sem fim à vista. (Carvalho, 2013, p. 47-48).

[...]

“Era preciso, era urgente que Luísa as lesse,

que percebesse que os levavam para Lisboa e depois para um desterro insalubre, numa insularidade a duplicar, algures em Cabo Verde.

Não importava, haveria de sobreviver, o essencial era que ela soubesse, que, mesmo com o mar pelo meio, ele continuaria ligado a ela, para sempre. (Carvalho, 2013, p. 49).

Porque a memória é falha, frágil, editável, conflituosa, porque ela vai e vem a depender de quem e quando a traz para o espaço oral e/ou verbal, a depender de quem e quando se põe a ouvi-la, a lê-la, porque “o retorno ao passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”, escreve Beatriz Sarlo (2007, p. 9), também assim se constrói a arquitetura textual deste romance: um jogo polifônico de vozes, discursos que se cruzam, diretos e indiretos, conjugações presentes e pretéritas, na utopia, enfim, de nunca esquecer. E porque Joaquim “tem medo de perder a memória. Precisa de a recuperar, e lembrar é contar” (Carvalho, 2013, p. 152); precisa de quem o escute: Eugénia.

Eugénia ouviu – anotou e gravou – Joaquim contar da prisão, da viagem de comboio, do atirar das cartas envoltas nas meias, cartas do seu amor por Luísa; ouviu-lhe sobre os dias a bordo do navio *Luanda* com destino a Cabo Verde, do tempo no campo e seus horrores: a escassez proposital de água, o calor intermitente, a comida apodrecida, os mosquitos a propagarem malária e as febres intestinais, disenterias hemorrágicas, mortes, muitas mortes, a de Francisco, amigo desde a infância, as brigadas de trabalho forçado: “A realidade é mesmo uma coisa repugnante” (Carvalho, 2013, p. 203). E das torturas outras:

⁸ “[...] naquele preciso instante em que detectou que era altura de se levantar no comboio e lançar as cartas para Luísa pela fresta da janela do vagão J. Não se deteve a seguir o voo do pacote aos tropeções carris abaixo, no meio de arbustos e da arquitectura parda o arvoredo. Um vórtice formado por vários punhos e pés desabou sobre ele, uma carga de pancada, arreando ao acaso, o sangue já a derramar-se e ele a resistir ao desmaio, até que uma pontada aguda no ventre, provavelmente aplicada pelo joelho do guarda frente, o fez dobrar-se de dor e esvair-se num uivo agudo, que foi emudecendo até terminar num sopro seco. O baque do seu corpo a tombar. [...] Mas o que se passou a seguir não constava dos apontamentos eficientes de Eugénia. Nem podia. O único conhecedor da história estava de sentidos perdidos. E os seus colegas em alvoroço nunca lhe quiseram contar, apostados que estavam em que Joaquim esquecesse esta tineta das cartas e de Luísa e se concentrasse mais nas orientações partidárias.” (Carvalho, 2013, p. 99-100).

teve de ouvir de Joaquim o período na “frigideira”⁹ e de como “passou a ter aquela estalagem tórrida como um localizador temporal. Na sua cabeça, o tempo dividiu-se em antes e depois da passagem pela churrasqueira humana” (Carvalho, 2013, p. 221). Ouviu de quando Rui, um camarada da Marinha, traçou o retrato de Luísa só pela descrição e de como Joaquim o levou consigo, escondido no cós das calças, além da certeza de que as cartas teriam chegado até Luísa e que ela estava a esperar por ele: foi isso, esse amor (im)possível, – “Só me restas tu, Luísa”, Joaquim amava a projeção de Luísa – que o fez sobreviver durante os dez anos de clausura e tortura no campo do Tarrafal.

São as cartas, objeto tátil do seu amor por Luísa, que sustentam esta história; são elas, mais que o fio condutor do romance, o meio pelo qual se recupera uma memória, não a de Joaquim, mas a memória do que ele, personagem-testemunha, representa: aqueles homens todos que no Tarrafal estiveram e por que lá estiveram, e também aqueles que lá estiveram e não voltaram. Se Luísa assume aqui as vestes de guardiã dessa memória, Eugénia, na tarefa da escuta e do registro, não deixa de ser testemunha. Eugénia é a ouvinte que está fora de um “círculo de fixação e de identificação”, ou seja, ela não é “herdeira direta de um massacre”; são os ouvintes que, recordando Primo Levi, Gagnebin (2009) destaca como os únicos capazes de retomar e transmitir em palavras diferentes a história. Daí uma necessária ampliação do conceito de testemunha:

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2009, p. 57).

No dia em que, enfim, foi ao ar a reportagem de Eugénia sobre o Tarrafal, “[...] apareceu ensanduichada entre um concurso edificante, que obrigava gordos a meterem-se dentro de um carro, e outro ainda mais edificante, que consistia em saber qual dos concorrentes conseguia emborcar mais *donuts* em cinco minutos. Ninguém comentou nada, [...]” (Carvalho, 2013, p. 227). Suspeitava ela que nem mesmo Joaquim teria assistido, tão tarde no seu horário de já estar a dormir, mas naquele dia foi ao seu encontro. Encontrou-o sentado na cama e pôs-se ao seu lado, “Joaquim mostrou-lhe uma moldura, nela estava amarelecido um retrato em papel encarquilhado, esburacado, que já tinha sofrido tantas sevícias como aquele que o transportara durante anos.” (Carvalho, 2013, p. 232): o retrato de Luísa. Não só:

Ao fim da tarde, depois do ritual da sesta, [...] Joaquim levantou-se do sofá,

⁹ “Nesta cápsula de cimento fritava-se. [...] Uma caixa de cimento, de forma rectangular, com total exposição solar, cinco a seis metros de comprimento por três de largura, um tecto de betão e uma parede a dividir duas celas. As portas de ferro tinham meia dúzia de orifícios com diâmetro inferior a um centímetro, por onde o ar fingia que entrava, porque na verdade voltava logo para trás, à aproximação daquele ambiente viciado de dióxido de carbono, onde sufocava e se suava copiosamente.” (Carvalho, 2013, p. 209).

pela primeira vez sem dar o pré-aviso ao gato, que desabou das suas pernas subitamente erguidas para aterrar no chão, indignado, claro, mas com as quatro patas amortecedoras à prova de tombos. Eugénia seguiu-o com o olhar, viu-o procurar uma chavinha com a qual abriu um armário. De lá de dentro sacou um molho algo apodrecido, que exalava um cheiro a mofo. As cartas. Afinal, a história não acabava aqui. Fechara-se um ciclo. O molho de cartas de amor devolvidas ao remetente. (Carvalho, 2013, p. 233).

Afinal, a história não acaba, no seu muro há sempre fendas a preencher ou por onde se infiltrar, lugar estreito, perigoso de passar, por vezes quase imperceptível, é por ali que passa a literatura, e ao passar, resgata memórias, (re)cria a história, testemunha o que poderia ter sido e não foi contado, e – por que não – o que foi e se quis apagado. É um modo digno e ousado, para além de corajoso – atributo indispensável – de sobreviver.

Post-scriptum

E para que conste na História e nas histórias que virão: no documentário algures mencionado no texto, Fernando Rosas afirma que o campo do Tarrafal é apenas um de cerca de mais de uma dezena de campos de concentração nas condições do antigo regime português sobretudo em Cabo Verde, em Angola e em Moçambique.

Em tempo: como se pode ler na página do IPC – Instituto do Patrimônio Cultural de Cabo Verde¹⁰, em dezembro do ano 2000 foi inaugurado no Tarrafal o *Museu da Resistência*, um “espaço de memória coletiva transnacional”.

Referências

CARVALHO, Ana Margarida de. **Que importa a fúria do mar**. Alfragide, Portugal: Teorema, 2013.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. **Formas de ler**. Belo Horizonte: MG: Moinhos, 2020, p. 15-45.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Edição do Kindle).

KRIEGER, Isadora Fóes. **Tanatografia da mãe**. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2022.

ROSAS, Fernando. Tarrafal foi “pico da repressão em Portugal, diz Fernando Rosas. **Expresso**, Portugal, 29 de abril de 2009. (Arquivo Tarrafal). Disponível em: https://expresso.pt/dossies/dossiest_actualidade/dossie_tarrafal/tarrafal-foi-pico-da-repressao-em-portugal-diz-fernando-rosas=f511680. Acesso em: 08 set. 2024.

¹⁰ Disponível em: <https://ipc.cv/museus/museu-da-resistencia/>. Acesso em: 20 set. 2024.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021. (Coleção Nosotras, v. 4).

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.


SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o "real". *In*: Seligmann-Silva, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003a. p. 371-385.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. *In*: Seligmann-Silva, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003b. p. 45-58.

LIVROS DE RECEITAS: PÁGINAS DE SOBREVIVÊNCIA DE ESCRITURAS FEMININAS

Cookbooks: survival pages of feminine writings

Mariana Vogt MichaelSEN¹

<https://orcid.org/0000-0001-8389-529X> 

Universidade Federal de Santa Catarina

Existências sussurrantes

As páginas amareladas pelo tempo registram o saber e o sabor de uma escritura feminina. Se o lar articulou impossibilidades, elas atravessaram as ruas, trocaram receitas, alimentaram, ensinaram a cozinhar e fizeram dos livros de receitas a herança de um saber feminino. A escritura de receitas culinárias não é apenas o registro de um fazer, mas um gesto criativo articulado na coletividade. Tenho o livro de receitas *Quitutes da D.^a Carolina Porciúncula: arte culinária*, de Carolina Marcondes Porciúncula, minha bisavó, como marca e testemunho da pluralidade da escritura feminina.

Organizado e publicado como material de apoio aos cursos de culinária, o livro passou a fazer parte do cotidiano de outras mulheres, alunas do curso ou filhas e netas que o herdaram. Nas páginas, as subjetividades se inscrevem e uma rede de relações é formada a partir da troca de receitas, essa prática comum registra nomes próprios entre parênteses ao lado do título, indicando quem presenteou. Assim como as receitas continuam a ser feitas e modificadas, a (re)escritura marca o constante movimento culinário de alteração, edição e criação. Quando a cozinha se estabelece como espaço de criatividade, é possível repensar lugares preestabelecidos de gênero.

A escrita de receitas culinárias – junto com os diários, as correspondências e as anotações da casa – foi autorizada às mulheres no século XIX, pois não era vista como uma ameaça ao patriarcado, conforme ressalta a historiadora Michelle Perrot (2005). Se os diários e as correspondências foram recorrentemente queimados por suas autoras, apagando os rastros de memórias e subjetividades femininas (Perrot, 2005), as receitas culinárias, por outro lado, foram trocadas entre mulheres e transmitidas de geração a geração, assim, elas criaram espaços de existência. Atear fogo na própria escrita se tornou uma maneira de apagar seus segredos, suas subjetividades: “assim as mulheres frequentemente apagam de si mesmas as marcas tênues de seus passos neste mundo, como se a sua aparição fosse uma ofensa à ordem” (Perrot, 2005, p. 37).

¹ Mariana Vogt MichaelSEN é mestra e doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bolsa CAPES. É bacharel em Psicologia pela UFSC. Integrante do nuLIME – Núcleo de Literatura e Memória. Compõe a Comissão Editorial da revista *Anuário de Literatura*. E-mail: marivogt1104@gmail.com.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Apesar de muito próximos do fogo, os livros de receitas não foram queimados. A existência sussurrante das mulheres na cozinha, portanto, parece inofensiva. Seria isenta de segredos? Falsa percepção. Os segredos estão na cozinha, são contados entre o picar de cebolas e o ferver da água para cozer feijão. No que tange às receitas culinárias, o sucesso da receita pode ser transmitido oralmente, ficando fora do registro escrito. Desse modo, quem conta a maneira de fazer decide para quem deseja ou não contar. Mas, além disso, segredos de outra ordem percorrem a cozinha: assuntos familiares, da cidade, de vizinhas ou amigas. Eu mesma soube de vários segredos familiares dentro da cozinha, revelados enquanto a minha avó enrolava um docinho ou fervia um pano de prato. O gesto cotidiano dos fazeres culinários disfarçam os segredos contidos nesse ambiente.

Os sussurros e o burburinho entre o borbulhar dos doces foram, historicamente, nomeados como fofoca no intuito de deslegitimar as mulheres. Segundo Silvia Federici (2019, p. 83), “a fofoca é parte integrante da desvalorização da personalidade e do trabalho das mulheres, em especial do trabalho doméstico, supostamente terreno ideal para que essa prática prospere”. Parte dessa desvalorização se estabelece no sentido de não reconhecer os saberes femininos e a transmissão destes para as gerações seguintes (Federici, 2019). A cozinha se faz, no terreno doméstico, um importante espaço de transmissão: não só as formas de cozinhar ou de acertar o ponto de uma receita, mas também as formas de vida, de relacionamento e de afetos. O convívio na cozinha engendra subjetividades.

Para Tamara Kamenszain (2005), a conversa entre mulheres, muitas vezes feita aos sussurros, no limiar do silêncio, criou uma cadeia de saberes femininos transmitidos oralmente. Entre bordar, costurar e cozinhar, esses saberes articulados no espaço doméstico são formas de escrita (Kamenszain, 2005). Nesse sentido, revisitar as escrituras e os fazeres femininos permite acessar saberes articulados nas entrelinhas e aos sussurros. A materialidade acessada quando seguramos uma peça costurada à mão ou um livro de receitas manuscrito diz sobre o contexto histórico e social e, mais além, carrega todo um contexto escrito fora da história oficial. A delicadeza – e talvez até o disfarce na delicadeza – carrega a força de transmissão e permanência desses saberes.

No frigar dos ovos, oralidade e escritura se mesclam na construção dos saberes femininos e culinários. A rede de relações formada entre mulheres pode ser traçada quando lemos nomes próprios escritos entre parênteses ao lado do título de receitas culinárias, ou seja, a nomeação de quem presenteou certa receita liga uma mulher à outra. Os nomes próprios escritos sem sobrenomes indicam a proximidade entre elas, que trocavam receitas com familiares, vizinhas e amigas. A troca culinária estabelece um saber coletivo em constante mudança. Estas mudanças podem ser vistas nas alterações feitas: o acréscimo de uma xícara de açúcar, a mudança da temperatura do forno ou a retirada de algum ingrediente.

Os exemplares do livro *Quitutes da D.^a Carolina Porciúncula: arte culinária* apresentam diversas modificações: novas receitas escritas nas páginas em branco, alterações na quantidade de ingredientes ou na maneira de fazer, mudança no utensílio usado (como a inserção da forma de teflon), mas também respingos, manchas, rasgos e

páginas perdidas. As receitas existem quando são feitas e a sobrevivência delas se move junto com os gestos cotidianos que alteram os sabores. Assim, essas mulheres cozinham levantando a cabeça. A frase faz alusão à expressão *ler levantando a cabeça*, de Roland Barthes (2012), que indica como a leitora, o leitor também escreve um texto quando o lê: escreve com e no próprio corpo. Sendo assim, as mulheres que têm ou tiveram em suas mãos o livro de receitas aqui apresentado reescrevem o texto culinário quando o leem, cozinham e alteram.

Os livros de receitas de Carolina(s)

Como começo a contar a vida de minha bisavó Carolina? Escolho alguns biografemas (Barthes, 2005), começo pelo fim. Na cozinha, Carolina passou a esquecer as receitas que sempre soube de cor, estranhou esse primeiro sintoma de Alzheimer. Soube disso por minha avó Maria Helena, quem me contou várias vezes essa história na confeitaria da família. Só me lembro de Carolina acamada, sem falar, quase sem movimentos. Ela faleceu em 2006, eu tinha doze anos. Viveu mais de dez anos com Alzheimer. Os outros, passou boa parte na cozinha. Para além de causas fisiológicas, penso na imagem dessa mulher calada na cama, sem memórias nem receitas, como metáfora para o apagamento dos fazeres femininos.

Biografemas femininos estampam as páginas do livro de receitas. A materialidade da palavra, impressa ou manuscrita, permite acessar os fazeres da autora e de outras mulheres. As receitas culinárias não são apenas o registro de um fazer, mas uma escritura endereçada que tem em sua formação uma escolha lexical. Não somente a escolha das palavras, mas o modo como é escrito, o frequente uso do imperativo, para quem a receita é endereçada e qual informação será escrita ou contada oralmente. As subjetividades femininas, portanto, se inscrevem nas páginas e através delas podemos acessar alguns biografemas, traços biográficos que não pretendem generalizar uma existência, mas pincelar alguns pormenores de vida:

se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir a tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada [...] (Barthes, 2005, p. XVII).

O que sei sobre a vida de Carolina me foi contado por meus avós, minha mãe, meus tios, parentes e alunas dela. Dizem que era divertida, mas séria durante os cursos de culinária. Temos algumas fotografias, algumas panelas e utensílios de cozinha que eram dela, também a mesa de jantar e a cristaleira da minha casa. Alguns modos de preparo me foram transmitidos e, assim, os ensinamentos dela percorrem gerações. Além das memórias, outra forma de acessar uma vida é através de objetos, registros escritos ou fotográficos.

O livro de receitas materializa na palavra escrita a existência de minha bisavó. Foi

publicado nos anos 1970 e servia como material de apoio aos cursos de culinária. Desse modo, escrita e prática convergem na transmissão dos saberes culinários. Parte dos ensinamentos foram transmitidos oralmente e na prática de cozinhar, afinal, as aulas eram práticas. As alunas compravam os ingredientes listados, cozinhavam com a orientação de Carolina e, depois, comiam juntas ou levavam as refeições para casa.

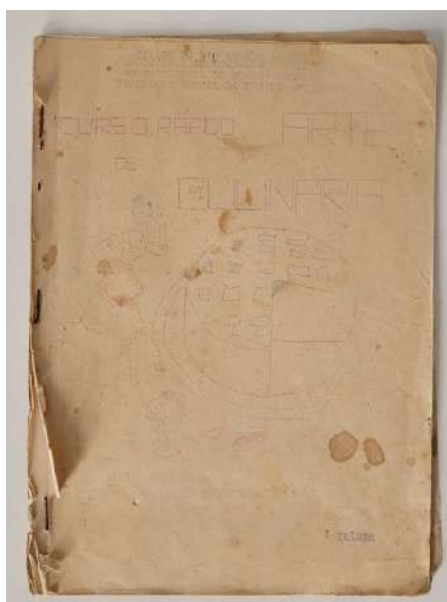
Figura 1 – Fotografia de uma aula do curso de culinária ministrado por Carolina



Fonte: arquivo pessoal de familiares de Carolina

Antes da publicação do livro, foram produzidas algumas cartilhas (figura 2) com as receitas culinárias ensinadas durante o curso, datadas entre as décadas de 1950 e 1960:

Figura 2 – Capa de uma cartilha organizada por Carolina em 1962



Fonte: arquivo pessoal de familiares de Carolina

Os efeitos do tempo causam o apagamento da capa da cartilha, dificultando a sua leitura. Não só o tempo, mas o contato com os alimentos, os respingos, as manchas e os rasgos. Além disso, a cartilha é mais curta, tem 26 receitas, pois foi produzida para um curso rápido de culinária, enquanto o livro é mais extenso, tendo 198 receitas. Das 26 receitas, 16 são de doces e 10 são de salgados. A publicação data de 1962, conforme consta no prefácio escrito por Carolina. A maioria das receitas presentes na cartilha também estão no livro *Quitutes da D.^a Carolina Porciúncula: arte culinária*, publicado alguns anos depois.

Com a capa vermelha e o título na cor branca, o extraordinário (Perec, 2013) livro de receitas sempre esteve na confeitaria de minha família, nomeada como “Carolina’s Confeitaria” pela minha avó Maria Helena em uma homenagem à sua mãe. Cresci nessa cozinha, espaço cotidiano de criação de sabores, onde o livro se torna um espaço de questionamento do cotidiano.

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? [...] Como falar dessas “coisas comuns”, ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como dar-lhes um sentido, uma língua: que elas falem enfim do que é, do que somos (Perec, 2010, p. 79).

Partindo das provocações de Georges Perec (2010), a aproximação com extraordinário livro de receitas se mostra como uma possibilidade de prestar atenção no comum e, assim, ampliar compreensões sobre o espaço doméstico e da cozinha, bem como reconhecer de que modo esse objeto fala sobre quem essas mulheres foram. As mãos que cozinham são as mesmas que escrevem, e no cozinhar as receitas se reescrevem. Elas encontraram nos livros de receitas um espaço possível de escrita e de criação. Outros espaços possíveis de escrita feminina foram as correspondências, os diários e o cadernos, nestes “de mistura com os gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola” (Telles, 2016, p. 335).

Lygia Fagundes Telles (2016) destaca o recurso do caderno de casa como um espaço onde as mulheres puderam escrever sobre si, portanto, um espaço também para os segredos e para a criação literária: “vejo nas tímidas inspirações desse cadernão um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira de letras – um ofício de homem” (Telles, 2016, p. 335). Partindo de lembranças de sua mãe mexendo a goiabada no tacho de cobre, a escritora nomeia como mulher-goiabada as donas de casa, que não seguiram outras carreiras profissionais, senão a doméstica:

Mulheres sem condições se ousar a profissão, sem coragem de atender ao chamado, *vocare* em latim. A vocação, a paixão. Eu me lembro, era menina quando ia com a cesta para colher goiabas no quintal da nossa casa lá em Sertãozinho e onde meu pai era promotor. Minha mãe seria mais feliz se

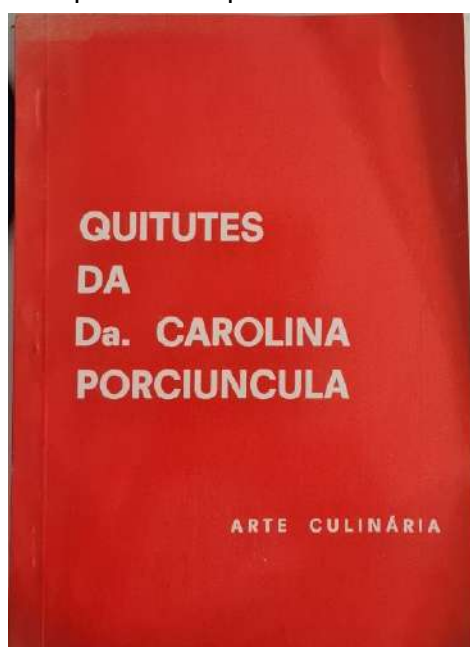
fosse pianista? E se ela continuasse estudando e compondo naquele antigo piano preto com os quatro castiçais, hein? Mas esta seria uma extravagância, uma ousadia e em vez de abrir o álbum de Chopin ela abria o caderno de receitas (Telles, 2008, p. 17).

O que se abre quando uma mulher abre um caderno de receitas? Se o esperado é a separação dos ingredientes, o forno ligado e as medidas exatas para cozinhar uma deliciosa receita, Lygia Fagundes Telles nos mostra como as mulheres encontraram nessas páginas outras possibilidades de escrita de si: “minha mãe guardava um desses cadernos que pertencera à minha avó Belmira. Lembro-me da capa dura, recoberta com um tecido de algodão preto. A letra vacilante, bem desenhada...” (Telles, 2016, p. 335). A escritora recorda a capa do caderno como um elemento importante, afinal guarda os escritos de sua avó, bem como demonstra todo um zelo na feitura da capa dura recoberta de tecido de algodão preto.

A decisão de guardar o caderno da avó Belmira o coloca em posição de importância familiar, mais ainda: torna-o importante objeto de reflexão sobre a escritura feminina a partir do olhar de uma das mais relevantes escritoras brasileiras, que reconhece nas palavras de sua avó as primeiras investidas da mulher na carreira de letras. A nomeação mulher-goiabada e as reflexões acerca de seus escritos permitem categorizar uma experiência comum de certa geração de mulheres, evidentemente não podemos generalizar essas experiências, mas compreender o contexto da época e as especificidades de vida das mulheres nomeadas assim.

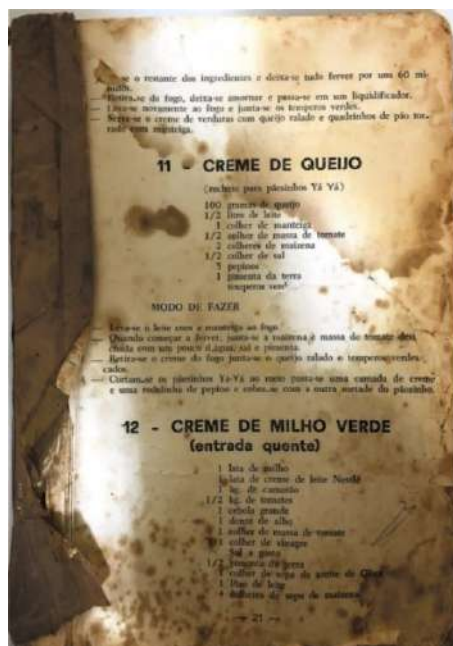
Retornamos, então, para as capas do livro de receitas de Carolina.

Figura 3 – Capa do exemplar 1 do livro de receitas



Fonte: arquivo pessoal de familiares de Carolina

Figura 4 – Capa do exemplar 2 do livro de receitas



Fonte: arquivo pessoal de familiares de Carolina

Os efeitos de uso provocam mudanças nos livros de receitas. Se compararmos os dois exemplares (figura 3 e 4) publicados no mesmo ano, mas com manuseios diversos na cozinha, notamos que a materialidade se (des)faz conforme o uso. O primeiro exemplar estava guardado em um armário da família, não tem manchas de alimentos e está bem preservado. Já o segundo exemplar, usado na confeitaria, não tem mais a capa nem as primeiras páginas, possui diversos rasgos e manchas causados pelo uso e as páginas se prendem por uma fita adesiva. Além disso, tem novas receitas manuscritas nas páginas em branco e alterações em algumas receitas publicadas.

Das intempéries que podem afetar um livro, conhecemos nas traças e na maresia causas comuns. Já no caso dos livros de receitas, o efeito humano do constante manuseio do livro e dos alimentos deixam a sua marca. São manchas, muitos respingos, rasgos, páginas perdidas e fitas adesivas tentado evitar que mais páginas se percam. Quando em uso, os livros de receitas tendem a amarelecer mais rápido. A receita que não se sabe de cabeça precisa estar acompanhada do registro escrito durante a sua feitura. Por isso os livros estão tão suscetíveis aos respingos: eles precisam estar próximos do preparo, eles precisam estar nas cozinhas, nas mãos de quem cozinha.

É do contato com quem cozinha que esses livros se alteram, isto é, recebem novas receitas ou alterações nas já publicadas. A forma como o livro *Quitutes da D.^a Carolina Porciúncula* é organizado privilegia um espaço de escrita, pois temos receitas de um lado e páginas em branco no verso. Algumas das páginas em branco foram preenchidas com novas receitas. Desse modo, os exemplares do livro – com exceção dos que não sofrem nenhuma alteração – são diferentes uns dos outros, possuem um conjunto de receitas diverso. Conforme o gosto, cada pessoa escolhe quais receitas incluir em seu exemplar. Nesse sentido, a pluralidade da autoria em um livro de receitas se qualifica no fazer e refazer das receitas, bem como na escritura e na reescritura destas.

Os cursos de culinária ministrados por Carolina não visavam a criação de novas receitas, mas o ensino de um conjunto de receitas culinárias agrupadas em uma cartilha ou em um livro. No entanto, o saber transmitido possibilitou a abertura para novas criações escritas nas páginas em branco. Através das alterações registradas nos livros percebemos como as mulheres continuaram a cozinhar e a escrever receitas culinárias. Sendo assim, as subjetividades se inscrevem no movimento de cozinhar levantando a cabeça.

Escrever entre receitas

A manutenção dos saberes culinários se afirma na feitura e na transmissão de receitas culinárias. A troca destas é uma prática comum, sobretudo entre mulheres, mas seria preciso um longo trabalho para dimensionar os percursos percorridos por uma receita. Porém, a partir do livro *Quitutes da D.^a Carolina Porciúncula: arte culinária* é possível dimensionar a capacidade de expansão dos saberes e sabores. Diversas alunas e familiares de alunas têm um exemplar do livro em suas casas e, além de cozinharemos o que foi aprendido nos cursos, elas também elaboraram, alteraram, escreveram e trocaram receitas culinárias. Não somente a reunião de mulheres pode ser símbolo da coletividade feminina nesse contexto, mas, principalmente, o modo como coletivamente elas constroem e reconstroem os saberes culinários. Cada uma expressa algo de si quando cozinha e quando escreve.

Minha avó Maria Helena manteve a tradição familiar transmitida por sua mãe Carolina, ministrou diversos cursos de culinária e fundou a confeitaria da família, que existe até hoje em Ijuí. Vó Lena começou estudar na universidade, mas, quando se casou, o seu pai parou de pagar a mensalidade, assim, ela seguiu na carreira de sua mãe. Aproveito as palavras de Lygia Fagundes Telles para perguntar: minha avó seria mais feliz se fosse graduada? Deixando de lado as fabulações, compreendo que a complexidade do espaço da cozinha está entre as resistências e as opressões. Por causa de um não dito à Vó Lena no passado, hoje posso retornar à cozinha de outro modo, refletir sobre quem foram e o que fizeram (d)essas mulheres escritoras de receitas culinárias.

Cresci na cozinha porque um não foi dito à minha avó. Meu avô Oscar, graduado em Engenharia Mecânica pela Universidade Federal de Santa Maria, acabou se tornando confeitoiro junto com minha avó. Tenho uma mãe nutricionista, uma tia graduada em Direito, mas confeitoira, uma irmã graduada em Gastronomia. O cozinhar é cotidiano em nossa família, mas, ao voltar o olhar para o extraordinário (Perec, 2013) livro de receitas, pude perceber como a criatividade e a coletividade não estão somente no ato de cozinhar, mas também no gesto de escritura culinária. As páginas em branco tornaram-se espaços possíveis de inscrições subjetivas, e a cozinha torna-se uma escolha.

Há algo da experiência de estar na cozinha que escapa do registro escrito, pois a transmissão passa pela experiência. Por exemplo, mesmo que certa receita não tenha sido ensinada, por estar na cozinha e conviver com esses preparos, é possível que esses fazeres sejam transmitidos. A escritora mexicana Laura Esquivel (1998) relata que quando teve a sua primeira filha, queria que ela comesse as mesmas comidas de sua infância,

assim, ligava para a sua mãe para perguntar sobre os preparos, até que não precisou mais ligar:

Al principio, llamaba a mi madre por teléfono pero un día, apenada por mi falta de memoria, intenté recordar una receta por mí misma y fue así que descubrí que, efectivamente, como lo había sabido en mi niñez, era posible escuchar voces en la cocina. Oí con toda claridad a mi madre dictándome la receta paso a paso. Después, ya con un poco más de práctica, pude escuchar la voz de mi abuela muerta que me decía cómo preparar tal o cual platillo (Esquivel, 1998, p. 19-20).

A forma de preparar as receitas, de alguma forma, havia sido transmitida à Laura Esquivel. Nesse sentido, é possível traçar um paralelo com os cursos de culinária que, apesar de terem um caráter formativo de ensino, a experiência continua sendo elemento importante na cozinha. Por isso, os exemplares do livro de receitas são diferentes uns dos outros. Cada mulher acrescenta ou altera conforme os seus gostos, suas experiências e seus afetos. A condição de sobrevivência dos livros de receitas está na feitura das receitas, mas, sobretudo nas modificações que imprimem as subjetividades de quem cozinha.

Referências

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ESQUIVEL, Laura. **Íntimas succulencias**: tratado filosófico de cocina. Madrid: Ollero & Ramos, 1998.

FEDERICI, Silvia. Sobre o significado de “gossip”. In: FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. Trad. de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 75-84.

KAMENSZAIN, Tamara. **Historias de amor y otros ensayos sobre poesía**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 12, n. 1, p. 177-180, jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/gctzvY4kPBnCc5fCc6vjZc4K/?lang=pt#>. Acesso em 28 ago. 2024.

PEREC, Georges. **Lo infraordinario**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PORCIÚNCULA, Carolina Marcondes. **Quitutes da D.^a Carolina Porciúncula**: arte culinária. Ijuí: Litografia Serrana, [197-].


TELLES, Lygia Fagundes. Lygia Fagundes Telles: entrevista. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 42, n. 4, p. 17-20, dez. 2008. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000400003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 21 jul. 2024.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. *In*: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (org.). **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 333-342.

COMO SOBREVIVER AO CAOS: CORPOS E PERSPECTIVAS NOS ESPAÇOS DISTÓPICOS NA OBRA DE ANGELA CARTER

How to survive in chaos: bodies and perspectives in dystopian spaces in the work of Angela Carter

Talita Annunziato Rodrigues¹

<https://orcid.org/0009-0006-9465-6570> 

Faculdade de Tecnologia de Indaiatuba

Introdução

Imaginar novos mundos, novas formas de existência formam a base de muitos textos literários. A literatura, nesse sentido, é um dos meios mais importantes pelo qual diferentes culturas podem investigar novas formas de existir e também de explorar alternativas para o *status quo* político e social. A utopia, com sua busca pelo ideal, parece representar a síntese desse projeto, configurando-se como um gênero de interesse e potência para muitas escritoras, tomando contornos específicos no contexto do feminismo moderno (Funck, 1993).

Para Booker (1994), todavia, a literatura distópica é, especificamente, a escrita que se situa em oposição direta ao pensamento utópico, que adverte contra as potenciais consequências negativas presentes nesse sistema, revelando mais claramente suas falhas e contradições (Booker, 1994). Para muitos, a distopia surge como uma espécie de ponte com o real e suas dinâmicas de poder, evidenciando os efeitos nocivos aos sujeitos.

É nesse contexto que se busca, neste trabalho, analisar a figura dos corpos e suas perspectivas nos espaços distópicos presentes nas narrativas da autora inglesa Angela Carter. Em seus textos, pode-se observar uma proposta de reavaliação das experiências femininas, problematizada por meio da trajetória das personagens dentro do universo no qual estão circunscritas.

Distopias carterianas

Angela Carter faleceu muito jovem, com apenas 51 anos, em 16 de fevereiro de 1992, deixando uma considerável contribuição à literatura inglesa. Ao longo de sua vasta obra, Carter voltou-se para as diversas formas literárias, buscando com seu trabalho questionar imagens e certas narrativas presentes em nossa sociedade, mais especificamente da sociedade judaico-cristã, e que formam a base da nossa cultura e do imaginário coletivo ocidental. Um dos principais meios pelo qual Carter tenta subverter

¹ Doutora em Letras pela UNESP/Assis. Professora de Língua Inglesa da Faculdade de Tecnologia de Indaiatuba. E-mail: tarodrigl@yahoo.com.br.

qualquer desigualdade determinada culturalmente é pela reivindicação, bem como redefinição, das formas estereotipadas das representações femininas e masculinas e suas inter-relações. Ao examinar as maneiras em que o gênero é dado como uma construção social, Carter põe também em questão as noções tradicionais de identidade e subjetividade.

A fim de delimitar o escopo deste amplo tema, a análise se deu a partir de dois romances: *Heroes and Villains*, publicado em 1969, e *The Passion of New Eve*, de 1977, sendo este último traduzido para a língua portuguesa pela editora Rocco.

Heroes and Villains narra a história da jovem Marianne desde a infância na comunidade dos Professores, até sua ascensão como matriarca na tribo dos Bárbaros. O romance é ambientado no cenário apocalíptico do pós-guerra, onde as sociedades são marcadamente divididas por castas. O título da obra é uma alusão à brincadeira feita pelos filhos dos Professores, na qual as identidades são pré-definidas: os Soldados são heróis e os Bárbaros são os vilões. Ao longo do romance, entretanto, vemos que essas identidades pré-definidas são postas em questão e, como no caso da heroína Marianne, possivelmente redefinidas.

Em *The Passion of New Eve*, foca-se na reconstrução da identidade do protagonista Evelyn. Fugindo de uma Nova Iorque tomada por uma Guerra Civil, Evelyn vai para o deserto e é sequestrado pela personagem Mãe, líder de um matriarcado que o transforma em mulher, a “Nova Eva”. O romance é narrado em primeira pessoa e a narrativa é o retrospecto da jornada do personagem nesse processo.

As obras apresentam características que garantem um diálogo muito produtivo. Mesmo que os ambientes sejam caracterizados em um futuro pós-apocalíptico, onde a destruição da civilização poderia permitir a uma ruptura das instituições normativas, resultando potencialmente em espaços alternativos que permitissem a construção de uma ordem social diferente, há um movimento inverso: observa-se um esforço para recriar e reforçar estruturas hierárquicas opressivas. A própria forma de reconhecer o Outro é baseada nas construções dos mitos que muitas vezes reforçam a ideologia dominante. Aproximando-se dos escritos de outras autoras como Margaret Atwood e Marge Pierce, os textos de Carter subvertem as convenções literárias do gênero, rejeitando o desfecho do enredo manifestado pela subjugação do indivíduo, apresentando uma contra-narrativa utópica que abre a possibilidade de contestação efetiva da ordem dominante (Meireles, 2021).

Estruturas distópicas e seus signos

Ao elaborar sobre o espaço literário, Soethe (2007) aponta que nos textos ficcionais tal elemento pressupõe a utilização de recursos verbais que explicitem a percepção do entorno pelas personagens. Nesse contexto, o papel central da visão dos objetos para o sujeito perceptivo é contemplado, portanto, com a descrição desse entorno, figuras humanas e objetos com os quais se defrontam as personagens. Para o autor, o que fundamenta a conformação ficcional da percepção do espaço por elas é a descrição da forma visual como limite que delineia e separa corpos e objetos do meio e entre si, ou seja,

a reordenação imaginária, pela linguagem, pela textura, volumes e cores das coisas e paisagens percebidas. Diante destes aspectos, Soethe (2007) define o espaço literário como um conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou pelo narrador em seus elementos constitutivos, e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si (Soethe, 2007, p. 223).

É nessa relação entre o espaço e seus elementos representativos que as roupas adquirem o peso social e cultural nos romances. O vestido de casamento assume uma função metonímica na medida em que remete à análise da sociedade patriarcal e seus efeitos sobre as mulheres, questionando, assim, os papéis sociais femininos. A autora explora o poder semiótico da veste para construir uma crítica à sua representação tradicional. A veste pode ser vista, portanto, tanto como uma espécie de fantasia que faz parte do ideal de feminilidade quanto imagem representativa do casamento como instituição definida por uma relação de poder.

Tanto em *Heroes and Villains* quanto em *The Passion of New Eve*, o casamento é caracterizado como uma das instituições fundamentais do patriarcado². Os papéis sexuais nesse sistema, tanto masculinos quanto femininos, são produtos na configuração do poder. Esses lugares são ocupados em uma situação estratégica, que dotam o homem de um maior exercício de poder que a mulher. Para se afirmar a superioridade masculina, procede-se um apagamento do feminino.

Segundo Oliveira (1999), a afirmação da superioridade masculina coincide com o nascimento da família enquanto microestrutura social. É neste subsistema que são atribuídos papéis distintos, o pai-esposo como representante da classe dos homens, a esposa ao grupo das mulheres, os quais se articulam à sociedade com a organização do parentesco e a regulamentação da sexualidade. A autora afirma que esse processo de complexificação social está estreitamente ligado à extensão e ao aprofundamento do poder masculino, principalmente pelo viés da proibição do incesto, fenômeno considerado princípio fundador da cultura. Diante da lei desta proibição, as regras do casamento fundam a relação de assimetria social radical entre os sexos, na qual a mulher é vista como objeto de troca. Para os homens, a troca de mulheres estabelece um vínculo social entre eles, uma vez que um homem só pode obter uma mulher de outro homem, enquanto para as mulheres, a troca acarreta sua redução ao *status* de objeto: não passam de moeda de troca, signos e emblemas do *status* dominante dos homens (Oliveira, 1999, p. 33).

Com base na discussão de Lévi-Strauss (1976), Gayle Rubin (1975) observa que a essência do sistema de parentesco consiste exatamente nessa troca de mulheres entre homens. Considerada como um objeto ou um presente, a mulher afirma ou cria um vínculo social entre os parceiros de uma troca, resultando em um comércio social. O casamento é

² Por patriarcado, entendem-se os pressupostos da antropologia, que o define como um sistema de organização social historicamente específico e caracterizado por uma grande família chefiada por um patriarca, bem como os da teoria feminista, que o considera enquanto um conjunto universal de instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina, reforçando o controle e a repressão da mulher (Bonnicci, 2007, p. 198).

visto como a mais fundamental troca de presentes, no qual as mulheres são os bens mais preciosos dentre eles. A troca de mulheres é uma percepção profunda de um sistema no qual as mulheres não têm direitos plenos sobre si próprias (Rubin, 1975, p. 10).

É por meio do sistema de parentesco, explorado na literatura antropológica de Levi-Strauss e Gayle Rubin, que a garantia de uma dada cultura é determinada. Esse sistema tem como objetivo a reprodução sexual de acordo com o sistema matrimonial, baseado na norma heterossexual que requer a reprodução de identidades de gênero de modo a perpetuar o funcionamento desse sistema. A associação do sexo com o gênero e com a atração ao sexo/ gênero oposto é revelada como uma conjunção de construções culturais a serviço dos interesses reprodutivos.

Levi-Strauss mostrou que o tabu do incesto funciona para garantir a canalização da sexualidade nos vários modos de casamento heterossexual. Partindo dessa observação, Gayle Rubin argumentou que o tabu do incesto produz certos tipos de identidades de gênero e sexualidades. Para Butler (1988, p. 524), um modo no qual esse sistema de heterossexualidade compulsória é reproduzido e ocultado é através do cultivo de corpos sexuados de aparência natural e disposições heterossexuais naturais. A autora sugere, em paralelo aos argumentos apresentados por Rubin, que as identidades de gênero contemporâneas são marcas ou traços residuais do sistema de parentesco.

A noiva, nesse contexto, funciona como termo relacional entre grupos de homens na medida em que assegura a reprodução do nome, objetivo funcional do matrimônio, bem como viabiliza o intercuro simbólico entre o universo masculino. Ela não tem uma identidade, e tampouco troca uma identidade por outra nesse processo. Ela reflete a identidade masculina, precisamente por ser o lugar de sua ausência (Butler, 2003, p.68).

No mundo pós-apocalíptico de *Heroes and Villains*, Marianne, na condição imposta de noiva, troca a comunidade patriarcal repressiva, na qual foram feitas tentativas para defini-la segundos os termos de seu pai e dos códigos da comunidade dos Professores, pela tribo bárbara, que também tenta moldá-la de acordo com os preceitos de Donally (uma espécie de figura paterna) e de seu futuro marido, Jewel. Como objeto de valor, a vida da personagem nessas comunidades segue, a princípio, um movimento de subordinação em relação aos homens, passando do papel de filha para esposa.

Em um dos trechos mais significativos do romance, Donally faz Marianne usar um vestido velho e deteriorado durante sua cerimônia de casamento, em uma tentativa de restabelecer o patriarcado na tribo dos Bárbaros. Quando Marianne percebe que a vida na sociedade bárbara era diferente daquela que tinha idealizado, ela tenta fugir dos Bárbaros, porém, Jewel a resgata na floresta e a estupra, alegando que, agora que fizeram sexo, eles teriam que se casar. Os atos de violência de Jewel parecem ser motivados pela determinação de dominar Marianne, indicando a relação de poder na qual ele se encontra engajado.

O casamento, contudo, é uma imposição para ambos os personagens. Jewel revela que a cerimônia faz parte dos planos de Donally para a criação de sua própria mitologia entre os Bárbaros, da qual ele também faz parte. Como Marianne, Jewel também é uma das peças fundamentais para a (re)construção da estrutura social arquitetada por Donally.

O vestido de noiva é, portanto, o artefato simbólico que representa a produção cultural da feminilidade na tentativa de Donally de reafirmar os valores da sociedade patriarcal. A veste, contudo, não é destinada a todas as mulheres da tribo dos Bárbaros. Com a chegada de Marianne, Donally vê a oportunidade de colocar seus planos em prática.

Em sua fantasia, Donally planejava transformar Jewel no messias dos Yahoos e o educa para ser o herói da tribo enquanto Marianne deveria ser sua esposa. Irritada com a situação, Marianne o confronta sobre o casamento e Donally lhe revela sua ambição: o colapso da civilização pode ser um bom momento para se criar uma religião. Enquanto os Professores fizeram da manutenção da cultura um de seus principais objetivos, os Bárbaros sobreviviam em meio ao caos do pós-guerra. Eles não sabiam ler, não tinham conhecimento histórico e acreditavam em um sistema de superstições. Apesar de terem uma estrutura familiar rudimentar, o casamento não é celebrado. Muitas mulheres ali nunca viram um vestido de noiva. Assim, Donally, sendo um refugiado da comunidade dos Professores, pretende construir seu próprio sistema social usando de pedaços de culturas e símbolos antigos. Baseado na sociologia das religiões primitivas e no próprio mito de origem de Adão e Eva, ele busca instaurar na sociedade dos Bárbaros sua estrutura de poder. Na idealização do mito que tenta criar, não há escolha para Marianne. Fica clara a limitação dos papéis para a mulher na ideologia de Donally: tornar-se esposa ou queimar como uma bruxa.

O estupro e o casamento forçado rompem com o ideal romântico promovido pela crença dos Professores que os tomava como “experiência espiritual”. Marianne diz a Jewel que o pai acreditava que as pessoas que formam um casal deveriam ser complementares umas às outras. A experiência vivenciada por Marianne comprova que a teoria do pai funciona apenas no plano ideal. Na prática, sexo e casamento podem se configurar espaços de violência e opressão.

Em *The Passion of New Eve*, a rigidez do modelo patriarcal é representada pelo poeta Zero. Dotado de um olho e uma perna (caracterização simbolicamente fálica), o personagem reúne todas as características exacerbadas do poder patriarcal. Seu comportamento é inteiramente definido pelo desejo de preservar uma atitude dogmática, realizada pela tendência a reproduzir a percepção masculina. Zero é o primeiro homem que Eve tem contato após ser transformada em mulher. Ao resgatá-la do deserto ele a estupra e a força a se casar com ele. Novamente vê-se a violência e a opressão como o duplo movimento do espaço patriarcal.

No harém de Zero, além de servir como objetos sexuais, as esposas são fonte de sustento do marido. Para tanto, elas passam alguns meses do ano se prostituindo a fim de garantir o pagamento das despesas. Violento, Zero não permite que elas se comuniquem com palavras. Ele acredita que as mulheres são seres inferiores aos homens e, por isso, não precisam de artefatos da civilização, como talheres, fazendo-as comer com as mãos. Elas carregam em seus corpos a marca da violência, apresentando marcas de feridas e mordidas em sua pele. Zero tenta anular suas mulheres, atacando sua condição feminina. Cortando seus cabelos e arrancando-lhes os dentes, ele nega o acesso a qualquer cuidado que lhes garanta individualidade, transformando-as em seres grotescos e abjetos.

No entanto, é a atriz Tristessa, uma atriz e ex-diva de cinema, presa em um corpo masculino, o maior alvo da misoginia de Zero. Ele é obcecado pela crença de que ela o fez ficar infértil, e que apenas sua violação e morte restauraria sua virilidade e capacidade de procriar. Consequentemente, Zero realiza uma busca incansável no coração do deserto, até encontrá-la em sua casa.

Quando Zero finalmente a encontra e rasga suas vestes com intenção de violá-la e dar cabo de seu plano, ele descobre seu segredo. Com Tristessa completamente nua, o órgão masculino é exposto. A descoberta deixa Zero ainda mais furioso, e lhe dá a ideia de realizar um casamento forçado com Eve.

A cerimônia de casamento imposta por Zero parece uma tentativa do patriarca em reforçar a matriz heterossexual, base do modelo de sociedade que ele representa. Cabe lembrar sua desconfiança quanto à ambiguidade de Tristessa, a razão pela qual ele acreditava ser infértil, bem como a de Eve, pois a considerava perfeita e, assim, “mais mulher” que suas demais esposas. Quando descobre o segredo de Tristessa, Zero faz com que Eve, quem ele considera ser mulher, vista roupas masculinas, enquanto Tristessa, com corpo masculino, vista o vestido de noiva. Recorrendo aos elementos culturalmente disponíveis e viáveis, ou seja, as roupas inseridas na configuração do sistema binário de gênero (masculino/ feminino), ele busca pela inversão das vestes manter o referencial heterossexual para impor a norma patriarcal.

Nesse sentido, a imposição de Zero se aproxima da tentativa de Donally em criar sua própria mitologia em *Heroes and Villains*. Os romances partem de um mesmo princípio: a afirmação de um contexto marcado pela supremacia patriarcal, que se define pela superioridade do homem, que por sua vez, impõe a heterossexualidade, base da estrutura de parentesco na qual a mulher é tida como objeto de troca nas relações. Com isso, tudo aquilo que foge à noção dessa norma está condenado à opressão, à objetificação e ao discurso limitado pelo controle masculino. É contra esse sistema marcadamente opressor que as personagens de Angela Carter, em especial as personagens femininas, tem que lutar para buscar sua autonomia.

Assim, o ritual do casamento tem um sentido mítico profundo na medida em que se configura como instituição que perpetua o sistema hierárquico de gênero. O vestido de casamento, desse modo, torna-se uma peça simbólica na medida em que marca os papéis sociais dentro desse contexto. A seguir, analisaremos como ele é trabalhado nos dois romances.

Os papéis sociais nos universos distópicos

Como parte desse imaginário feminino, o vestido de noiva pode ser considerado, portanto, uma peça performática na medida em que é associado aos papéis sociais esperados da mulher no modelo de sociedade patriarcal. A noiva, e por extensão a veste que a caracteriza, simboliza a transição dos papéis de filha para o papel da esposa e mãe na cultura ocidental. Como enfatiza com tons de ironia Tristessa: “Casar-se de branco não é o sonho de toda moça?” (Carter, 1987, p. 129).

Apesar de ser uma imagem recorrente nas narrativas de Angela Carter e representar um momento de transformação com relação às personagens que o vestem, o vestido de noiva não apresenta uma mudança positiva para o sujeito feminino em seus textos. Na maior parte das vezes, ele é caracterizado como uma espécie de armadilha da qual as mulheres devem escapar. Ao contrário do encantamento romântico do vestido na mitologia marital, Carter descreve a figura da noiva de forma irônica, como um símbolo supremo da mulher como objeto sexual e nada mais, alegando que, graças às mudanças sociais, as garotas se emanciparam das formas rígidas da sexualidade icônica (Carter, 1997, p. 108-109).

O vestido de noiva é relacionado a Marianne em *Heroes and Villains* por meio da transgressão. Após a tentativa de fuga e o estupro, começam os preparativos para o casamento. A personagem é forçada a usar um vestido de noiva velho, amarelado, do tipo que ela vira apenas em fotografias do tempo antes da guerra. Quebradiço e desgastado pelo tempo, ela sente que o tecido da veste pode se desfazer a qualquer momento em seu corpo:

The dress had a satin bodice, now fissured with innumerable fine cracks; long, tight, white sleeves that came to a point over the backs of the hands and an endless skirt of time-yellowed tulle. There was a vast acreage of net veil and a small garland of artificial pearls. Most of the pearl coating had detached itself from the surfaces so they were now only little globes of white glass. Mrs. Green laid the dress out on the bed with a bemused expression on her face. Marianne screwed up a handful of the hem and watched the fabric shiver to dust between her fingers, just as the paper had done. There were shadows of mildew in every fold of the voluminous skirt and all smelled musty and stale (Carter, 1981, p. 68).

No trecho supracitado, o vestido construído por Carter se afasta do simbolismo positivo tradicional. Sua caracterização (o corpete rachado, o tule amarelado, as pérolas caídas e a embalagem empoeirada) remete a significados negativos de uma cultura arcaica, que talvez não tenha mais lugar nesse futuro pós-apocalíptico, tais como opressão e decadência. Perdido na realidade desgastada dos símbolos, o vestido é apenas uma relíquia de épocas passadas, representando o mundo caótico no qual vivem os Bárbaros, em oposição à racionalidade dominante na comunidade dos Professores.

A ideia é reforçada na medida em que o vestido é associado à representação do ambiente da narrativa. A descrição do vestido como algo grotesco, como uma “infecção palpável”, se aproxima da percepção de Marianne do espaço dos Bárbaros quando ela vê a casa onde eles habitavam.

A associação entre o vestido e o mundo dos Bárbaros, portanto, ocorre pela aproximação de sua descrição, na medida em que ambos se referem à ideia de doença, contágio e miséria. Noções idealizadas como o casamento, representada pelo vestido de noiva, e a imagem romântica do bom selvagem são desconstruídas quando Marianne vivencia na prática aquilo que ela conhecia somente em teoria, por meio dos ensinamentos do pai, o Professor de História. Em sua pesquisa sobre os ideais de Jean-Jacques Rousseau, ele projeta nos Bárbaros a inocência e o contentamento dos homens em um

“estado natural” (Rousseau, 1968, p. 13).

Ao traçarmos um paralelo com o contexto de produção de *Heroes and Villains*, época de grandes questionamentos a respeito da condição da mulher e de seus papéis na sociedade, podemos interpretar também a imagem do vestido amarelado e decadente de Marianne como uma imagem anacrônica do arquétipo feminino da noiva e das formas rígidas da sexualidade icônica, termos postos pela própria autora (Carter, 1997, p. 108-109). Cheio de marcas deixadas pelas outras noivas que o usaram antes dela, o vestido sugere, de acordo com Peach (1998, p. 95), que há um elemento universal com relação à experiência das mulheres, representando um símbolo de uma sociedade na qual elas teriam que cumprir certas expectativas e papéis sociais.

Ao contrário dos valores tradicionais da sociedade dos Professores, que se aproximava muito do modelo de sociedade patriarcal, Marianne não tinha como objetivo o casamento. Sua idealização dos Bárbaros quando imaginava a vida na floresta do alto da torre onde vivia era a de uma vida livre, o que a motivou fugir quando teve a oportunidade. No entanto, quando Marianne passa a conviver com os Bárbaros, ela percebe que sociedade bárbara era tão complexa quanto a dos Professores e ambas eram, em vários sentidos, similares, principalmente no que concerne o assunto da sexualidade. O estupro e o casamento forçado expressam a visão de mundo do grupo na qual a dominação masculina é predominante e os papéis sociais impostos às mulheres, como os da esposa e da mãe, são mantidos. Essa situação leva Marianne a fazer uma distinção entre sua identidade como mulher e sua identificação de gênero opressiva enquanto esposa: “*There is no choice in being a wife. It is entirely out of one’s hand*” (Carter, 1981, p. 114).

Em *The Passion of New Eve*, o vestido de noiva também é associado à violência e à imposição dos valores patriarcais. Enquanto Marianne é obrigada a se casar com Jewel como parte dos planos de Donally para a criação de sua própria mitologia entre os Bárbaros, aqui Eve é forçada pelo patriarca Zero a se casar com Tristessa, em uma tentativa de impor a norma heterossexual.

Se, por um lado, o vestido de Marianne remete à ideia de um vestido decadente e contagioso, o vestido de Tristessa se aproxima da caracterização tradicional do vestido de noiva:

Betty Boop também andara mergulhada nas roupas, e agora emergia das profundezas arrastando atrás de si metros e metros de cetim branco bordado com pérolas cultivadas; Betty Louella puxou de uma prateleira uma caixa que, ao cair, derramou dois metros de espuma: um véu de tule. E Tiny, reprimindo o riso, descobriu uma guirlanda de pérolas e flores de laranjeira sob uma redoma de vidro (Carter, 1987, p. 128).

Os mesmos elementos são utilizados para descrever o traje aqui: o cetim, o tule, o véu e as pérolas. A cor branca se torna um ponto diferencial, opondo-se ao tom amarelado do vestido de Marianne, remetendo à carga semântica do ideal de pureza e virgindade. Tristessa é descrita como “a noiva virgem” (Carter, 1987, p. 129), motivo pelo qual manteve seu segredo intacto por tanto tempo.

A ironia criada por Angela Carter é que o “vestido ideal” é usado por um corpo

masculino. Seu significado, no entanto, não é alterado. O vestido continua representando um ícone da sexualidade feminina. É por meio dele que a atriz retorna ao ideal de feminilidade apresentado no início da trama.

Ao analisar a relação entre o corpo e a representação das roupas, Joanne Entwistle (2000) afirma que o ato de vestir é, assim como o comportamento de gênero, o resultado das práticas que são socialmente constituídas, mas postas em efeito pelo indivíduo: indivíduos precisam atender a seus corpos quando eles se vestem, e esta é uma experiência tanto íntima quanto social. *“When we get dressed, we do so within the bounds of a culture and its particular norms, expectations about the body and what constitutes a ‘dressed’ body”* (Entwistle, 2000, p. 11).

Tais apontamentos partem do pressuposto do corpo como algo cultural, contrastando com abordagens que pressupõe o corpo enquanto entidade biológica. Os códigos do vestuário, portanto, contribuem para a reprodução dos gêneros: o vestuário é visto como algo que faz mais do que simplesmente chamar atenção para o corpo e enfatizar os sinais corporais da diferença. Nesse sentido, as roupas funcionam para imbuir o corpo de significância, adicionando camadas de significados culturais, os quais, por estarem tão próximos do corpo, são tomados como naturais. A imagem de Tristessa como noiva sugere a subversão da reprodução dos gêneros reforçada pela significação das roupas.

Para Eve, o retorno à imagem masculina é considerado como um “duplo disfarce”. A troca das vestes sugere, portanto, a desestabilização daquilo que muitas vezes consideramos como “natural” nas representações dos indivíduos. Em uma passagem do romance, Eve evoca a peça de Shakespeare *As you like it* (*Como gostais*), na qual Roselind, que é uma garota, está disfarçada como um garoto, traçando um paralelo com a sua situação. Na obra de Angela Carter, contudo, nota-se uma inversão da inversão já realizada na relação entre sexo e gênero. A autora expõe por meio da caracterização de seus personagens como a própria noção de feminilidade e masculinidade são também construções, configurando-se como uma espécie de máscara, a qual tanto homens quanto mulheres podem vestir. A estratégia explícita em *The Passion of New Eve* se constitui por meio de um jogo duplo, pois ao mesmo tempo em que o corpo é afirmado como suporte do gênero, este ultrapassa os limites corporais. A união de uma mulher que já foi homem e um homem que se transformou na figura perfeita de uma mulher implica que o gênero está inscrito fora do corpo, transferindo a identidade sexual para uma questão de performance.

Retomando os ideais de Judith Butler em *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*, a questão dos corpos deve ser vista como um tipo de materialização governada por normas regulatórias, de modo a verificar o funcionamento da hegemonia heterossexual na formação daquilo que qualifica um corpo como “viável”. Para serem posicionados como sujeitos no sistema simbólico, os corpos precisam preencher as normas para serem “corpos viáveis”, um processo que envolve a formação de gênero, ou seja, o processo de se tornar uma mulher ou um homem no sentido culturalmente aceito. Aquilo que não se enquadrar dentro das normas (como o caso de Tristessa, ou mesmo Eve, por exemplo), é considerado como ininteligível, negado, mas ao mesmo tempo necessário para a manutenção do simbólico.

Através da manipulação da imagem do vestido de noiva, seja em *Heroes and Villains* ou em *The Passion of New Eve*, Angela Carter sugere que o corpo que veste essa roupa simbólica nunca é o correto, porque nenhuma mulher (ou homem) pode superar o mito idealizado da feminilidade que o vestuário nupcial tradicional representa.

Embora Marianne tivesse o “corpo viável”, segundo os termos de Butler, o vestido era grande demais para ela. O fato da roupa não servir na personagem estabelece associações que rompem com a narrativa marital e a desloca de sua posição central na cultura como o objetivo natural dos sonhos e desejos femininos. Marianne não consegue se imaginar casando com ninguém da sociedade dos Professores quando questionada pelo pai. Na verdade, ela parece não se importar com a questão. Para ela, apenas alguém de fora daquele espaço, limitado pelos portões da comunidade e da torre branca de aço e concreto na qual vivia, poderia se tornar seu futuro companheiro. Quando entra em contato com os Bárbaros, contudo, a idealização de uma vida diferente também é frustrada.

Diante dos cenários distópicos dos romances, o símbolo do vestido de noiva reflete a situação na qual vivem as personagens: numa sociedade que sobrevive em meio aos fragmentos de várias culturas e de seus signos. Contudo, quando descontextualizados, esses fragmentos são apenas signos soltos, já não fazem mais sentido.

É uma espécie de vestido primitivo, conforme ressalva Angela Carter na entrevista com Toril Moi, em 1984. Para Carter, o vestido de noiva representa a morte da cultura que os personagens estão personificando sem saber. Em seus romances, fica claro que o casamento não é considerado como o objetivo, pelo contrário, ele é um dos elementos que impulsiona o conflito nas obras.

Considerações finais

Ao retornar à questão que dá título a este trabalho, “como sobreviver ao caos?”, uma possível resposta talvez esteja nas entrelinhas das obras de Angela Carter. Um dos principais meios pelo qual a autora tenta subverter qualquer desigualdade determinada culturalmente é pela reivindicação, bem como reconfiguração, das formas estereotipadas das representações femininas e masculinas e suas inter-relações. Ao examinar as maneiras em que o gênero é dado como uma construção social, Carter questiona também as noções convencionais de identidade e subjetividade. Ao invés de situar indivíduos na relação dicotômica entre sujeito/ objeto (na qual o sujeito define-se ativamente por meio da oposição ao Outro, enquanto o objeto é definido pelo olhar do sujeito), os diferentes elementos de sua ficção se reorganizam para dar espaço a posições que se situam entre os dois extremos. Suas personagens existem dentro de uma complexa rede de relacionamentos, na qual precisam estar em constante processo de criação de si mesmas.

Ao desestruturar o gênero como uma categoria natural e imutável, Carter realiza o trabalho de desmistificação nesses textos. Suas personagens ao mesmo tempo dialogam e rompem com categorias de representação do feminino em diferentes formas: mitos e estereótipos são revisitados, no intuito de estabelecer uma postura crítica aos ideais patriarcais nos quais os discursos sobre a figura da mulher são baseados. Nesse contexto,

a representação dos corpos pode auxiliar no entendimento das práticas sociais que os rodeiam e formam peça fundamental na possibilidade de contestação efetiva da ordem dominante.

Referências

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BOOKER, Keith. **Dystopian Literature**: A Theory and Research Guide. Westport; London: Greenwood Press, 1994.

BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-167.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARTER, Angela. **A Paixão da Nova Eva**. Trad. de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARTER, Angela. **Heroes and Villains**. London: Penguin Books, 1981.

CARTER, Angela. Notes for a Theory of Sixties Style. In: CARTER, Angela. **Shaking a Leg**: Journalism and Writing. London: Chatto & Windus, 1997, p. 105-109.

CARTER, Angela. **The Passion of New Eve**. London: Virago, 1982.

ENTWISTLE, Joanne. **The Fashioned Body**: Fashion, Dress and Modern Social Theory. Oxford: Polity, 2000.

FUNCK, Susana Bornéo. Utopia e Feminismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 1, p. 33-48, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/15986/14484>. Acesso em: 7 fev. 2024.

MEIRELES, Alexander. Distopia. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/distopia>. Acesso em: 9 jul. 2024.

MOI, Toril. Pornography and Fantasy: about women, clothes and philosophy. **Vinduet**, v. 38, n. 4, p. 17-21, 1984.

OLIVEIRA, Rosiska. Darcy. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PEACH, Linden. **Angela Carter**. London: Macmillan Press, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da Educação**. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women. Notes in the "Political Economy" of Sex. *In*: REITER, Rayna (ed.). **Toward an Anthropology of Women**. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.


SHAKESPEARE, William. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S/A, 1988, vol. II.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria**, Minas Gerais, v.15, p. 221-229, jan.-jun. 2007.

A LOUCURA COMO ATO SUBVERSIVO EM PERSONAGENS FEMININOS DE PAULINA CHIZIANE E CONCEIÇÃO EVARISTO

Madness as a subversive act in female characters by Paulina Chiziane and Conceição Evaristo

Elisângela dos Santos Faustino Röder¹

<https://orcid.org/0000-0002-3131-7743> 

Freie Universität – Berlin

Introdução²

Quem já não escutou ou mesmo já não se apoderou de uma frase usando a loucura como licença para ultrapassar limites? Um exemplo que pode dar entrada a nossa reflexão é a frase “podem até me chamar de louca, mas não volto; não deixarei de fazer”. Estas frases são espécies de recados para os guardiões da ordem, pode ser vista como um reforço a afirmativa de que irá ultrapassar a normalidade e que a alcunha de louca não a impedirá de fazer. A frase não é uma autoafirmação de loucura é um entendimento de que será vista como tal. E neste contexto a loucura é situada neste artigo como subversão e será abordada por meio de personagens femininas, analisadas a partir do foco narrativo. As atitudes subvertem à ordem e promove encontros com outras verdades numa realidade dita paralela. E dita, porque se refere ao aspecto referencial, mas ao considerar que elas estão dentro de suas realidades criadas, o paralelo é quem está fora destas, e por falta de estrutura ou meios para alterar esta situação, resta aos de fora, o julgamento de que é a loucura o mundo à parte.

A loucura do real ou o real da loucura

Tem duas maneiras de partir: uma é ir embora e a outra é enlouquecer
(Mia Couto, *Terra Assombrada*, 2007, p. 31)

Se o mundo é arquitetado sobre dicotomias, a melhor forma de entrar no espaço da loucura sem se perder, pelo menos para terminar esta reflexão, é pensar no seu oposto, que pode ser entendido como o real. Me parece que pensar o real é ainda mais louco que pensar a própria loucura. Por um fio da meada, que se dispõe a não nos deixar se perder, numa alusão as migalhas de pão deixados por João na ida a floresta para indicar o retorno, um dos elementos que alicerça a atmosfera da realidade é a própria linguagem. Esta por si só nasce do afluente natural do humano segundo Wilson (2011) e que acoplada a uma

¹ Mestranda do curso de Estudos Interdisciplinares Latino-Americanos na Freie Universität – Berlin. E-mail: lisafaustino@gmail.com.

² A primeira versão deste texto foi apresentada no Seminário Internacional Fazendo Gênero 13, em 2024.

língua é capaz de organizar o pensamento e assim já se está a um passo do nomear o mundo que os sentidos captam (Severo, 2013). Esta equação que envolve linguagem, língua, pensamento, comunicação, e esta última como um sistema que requer enunciado, usuários do mesmo código, tem-se uma faceta da realidade. O que não é compreendido no mundo do pensamento e na complexidade da comunicação beira a margem da loucura, ou seja, corre o risco de não ser real.

Neste âmbito, o real, parece ser um acordo entre entendimentos de que algo existe, porque é percebido, nomeado e que a partir do momento que a maioria em diálogo com outros domínios, reconhecem o nome, e ao enunciá-lo, parte de sua concretude se manifesta, assim estabelecendo o seu existir no mundo. Uma loucura.

A loucura em sua própria definição diz que não usa “disfarce, não dissimulo no rosto o que não sinto no coração. Sou igual a mim mesma. Não ponho a máscara, como aqueles que pretendem representar um papel de sábios e andam desfilando como macacos vestidos de púrpura e como asnos com pele de leão”. (Rotterdam, 2017, p. 18).

Essa autodescrição da loucura, no livro dedicado a seu elogio, é por si só um ato que o próprio autor sabe que pode ser visto como um devaneio e, que insiste, por crer que a peculiaridade de escrever sobre algo já tão delineado e que representa o torto e despido de sentido, pode revelar questões tão complexas sobre o que é tomado por razão. Para isso, Rotterdam aposta na análise da voz da loucura feita por alguém sábio, como demonstra nas explicações feita no prefácio de seu livro dedicado a um amigo, aparentemente, amante das letras “[...] pensei que essa brincadeira de meu espírito haveria de merecer tua aprovação, porque não receias um tipo de brincadeira que possa tornar-se douda e agradável.” (Rotterdam, 2017, p. 12).

Já sobre a batuta do século XX Foucault (1978) se dedica a escrever a história desta ilustre personagem, não como forma de elogiá-la, mas de rastrear sua presença ao longo dos séculos desvelando sua versatilidade, a característica que a torna inapreensível, escorregadia, que desafia as fronteiras da “normalidade” e que reivindica incansavelmente, seu posto, senão o mais respeitável, ao menos a mesma instância, em termos de grandeza, de seu oposto.

No Brasil na virada do século XIX para o XX, já se tinha adotado as “modernas” estruturas para atender os que não se enquadravam nos parâmetros ditos “normais”. Os manicômios eram vistos como local apropriados para o tratamento racional e sistematizados destes “doentes”. A estrutura de entendimento e atendimento deste quadro foi adotado da Europa, que já estava desenvolvendo inclusive a própria psiquiatria como a ciência dedicada a esta parte da população (Da Cruz, 2017).

Já no contexto da história das mulheres, a loucura tem sua versatilidade de uso potencializada, devido ao entendimento de que a feminilidade está sujeita à fraqueza, à instabilidade, ao desajuste, ameaçando a ordem pelo desacato, incorrendo em demanda de correções morais. Nas mudanças sobre o entendimento da loucura em obras como a de Foucault (1978), fica claro, o movimento que a conecta ao universo feminino reforçando o “espírito instável” da mulher.

A partir da metade do século XIX, cresceu o número de mulheres internadas em manicômios em relação aos homens, o que está associado ao modo como a doença mental feminina foi encarada como associada à condição das mulheres, a partir da expectativa de que as mulheres estariam sempre na iminência de um ataque “dos nervos” (Silva; Garcia, 2019, p. 44).

Atualmente, as funções dos manicômios foram extintas, mas não se tem, ainda um entendimento sobre a loucura de forma a não excluí-la e também não é possível encontrar de forma prática e claramente visível mecanismos que não tentem o reestabelecimento da ordem, incorrendo em aprisionamentos e a recolocação de algo que já extravasou que não “cabe mais” dentro das estruturas dadas.

A normalidade subvertida: a loucura na realidade artística

A loucura pode ser vista como ato de ruptura, algo que rasga os parâmetros legitimadores de uma normalidade, algo que destoa, que tinge e se faz perceber distinto ao que até então apresentava-se em “ordem”. O que ou quem é adjetivado por louco, está já a parte, distancia-se do caminho traçado ou percorrido pelos normais. Quem o profere, se vê na condição de pertencimento ao grupo dos dotados de razão, dos que disponibilizam de condições de apontar o que é visto como “fora do padrão”.

Tanto a subversão como a própria transgressão são formas distintas de demonstrar a insatisfação, o desespero, ânsia pela mudança. Didi-Huberman (2017) acredita que na “sobrevivência do desejo” que reside a força, o ímpeto para o movimento, por menor que seja, de se colocar insubmisso. “A indestrutibilidade do desejo é algo que nos faria, em plena escuridão, buscar uma luz apesar de tudo, por mais fraca que fosse” (Didi-Huberman, 2017, p. 15). Nestes termos o ato subversivo é alimentado pelo o desejo e ilumina o terreno da esperança, prova o incômodo e a não acomodação (Butler, 2017). “Vagar pelas ruas do Harlem, querer algo melhor do que aquilo que tinha e ser movida pelos seus caprichos e desejos significava ser ingovernável. Seu modo de vida não ficava devendo nada para a anarquia” (Hartman, 2022, p. 244).

A subversão requer atenção sobre si próprio para a identificação do que causa aflição, medo, incômodo, mas sensibilidade para entender como se joga dentro desta estrutura que se vê superior e complexa. A loucura como subversão é um estar que não existe, é fazer-se presente na invisibilidade e assim deslizar, escorregar entre as engrenagens, chegar a um lugar conhecido ou não, enfim, subverter. O que poderia ser comparado ao que Mondzain (2017, p. 49) fala sobre o gesto de “colocar-se ereto” que é levante emancipador, inevitavelmente situado entre os excessos da desordem e da dolorosa ordem da queda”.

A loucura descrita nos moldes racionais está muito próximo do mundo da fantasia e da imaginação, ora isso possibilita trabalhar na perspectiva de que a imaginação é também uma possibilidade de subverter a ordem, pois “Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro” (Didi-Huberman, 2011, p. 61). Quem vê a loucura, mesmo que do seu pedestal da racionalidade, não está imune ao

contágio das opções que ela expõe sobre outras formas de entendimento do mundo, um verdadeiro “tapa de pelica”. “Diferentemente das mulheres de cor desobedientes, eles fracassaram em reconhecer que *a experiência era algo capaz de abrir novos caminhos, de render mil novas formas e improvisações*”³ (Hartman, 2022, p. 244, grifo da autora).

E a arte sempre tão atenta e próxima desta personagem (Foucault, 1978), não iria abandoná-la aqui em terras brasileiras, Machado de Assis em uma crônica diante da fuga dos “doidos” de um hospício em 1896, induziu “a reflexão sobre a noção de normalidade/razão e anormalidade/desrazão” quais seriam os critérios para distinguir um louco de uma pessoa sã (Da Cruz, 2017, p. 12).

Já as mulheres que rompem com a realidade em curso retratadas na arte temos exemplos com Úrsula no romance de Maria Firmino (2018) que enlouquece diante da morte brutal de seu marido. Ruth Guimarães (2018) no livro Água Funda tem a Choquinha que foi uma mulher que largou seu passado de senhora, viúva de posses em decorrência de um golpe amoroso. Bertoleza do Cortiço se suicida ao ver-se ultrajada em todos os seus limites. Enfim, elas buscam desesperadamente outras possibilidades de vida, mesmo que em morte e é neste contexto que este artigo se propõe a refletir a loucura perseguida, não a encontrada e nomeada pelos donos da razão.

Neste sentido a sutileza ou o estrondo causado pelo rompimento de qualquer estrutura, senão assusta, ao menos expõe uma fragilidade, mesmo que por tempo limitado, dos elementos que garantem o funcionamento de engrenagens, sobre as quais se almeja a previsibilidade rítmica do que nela se apoia. A partir desta perspectiva a arte pode projetar convergente ou divergentemente componentes⁴, por onde circulam diferentes elementos que se encontram num determinado tempo e espaço, possibilitando entendimentos e interpretações da dinâmica sociocultural que tanto mostram rupturas, brechas ou o uso delas. “É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação” (Candido, 2023, p. 35).

Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas (Candido, 2023, p. 39).

Invocar o entendimento de Candido sobre a relação de arte e sociedade se justifica ao tentar olhar a loucura na obra de Conceição Evaristo e Paulina Chiziane considerando que ambas são escritoras que se dedicam a representar em suas produções artísticas o povo negro, envolvidos na tentativa de se “desvencilharem” das amarras da colonização que se perpetuam nas estruturas da sociedade moçambicana e brasileira, com foco nas personagens femininas.

³ A parte grifada Hartman (2022) acrescenta uma nota na qual explica que é uma citação direta da Rosa Luxemburgo, “The Russian Revolution”. *In: Reform or Revolution and Other Writings* (2006, p. 215).

⁴ Em alusão a princípios da física em relação a espelhos e feixes de luz.

Neste contexto, a subversão entra como estratégia que tenta romper com ordem e estruturas pré-estabelecida, respeitando outros valores, assumindo outras perspectivas, se distanciando do que é pregado, na busca por caminhos alternativos, mais próximo do que consideram condizentes com princípios individuais ou mesmo de grupo, tentando ressignificar por conta própria realidades de estruturas sufocantes.

Traçando novos caminhos com Dazu-Querença e Maria das Dores

*O levante, que se alimenta das energias do desequilíbrio
não recua diante do conflito* (Mondzain, 2017, p. 52).

Situo, na leitura destas obras, a subversão da loucura no movimento que se desgarra do indivíduo que se apodera do direito de usar como adjetivo e passa a ser de quem a abriga ou de quem pratica. Procuro identificar, por meio do foco narrativo, as personagens vistas como loucas através dos vestígios deixados pelo narrador no seu próprio discurso ou nos de outros personagens, os elementos que levam a entender se tratar de alguém que rompeu as fronteiras do real, e que através de suas perspectivas se criam lógicas próprias de entendimento. Nesta forma peculiar de relação que elas estabelecem com os outros elementos que compõe suas realidades e que revelam dita “anormalidade”, que eu vejo a estratégia de sobrevivência, o rearranjo sensível e comunicativo com fatos e questões que a outros escapam, se apresentando como uma manobra diante da impossibilidade de prosseguir.

O uso das perspectivas se baseia no que Bal (2021) aponta como foco narrativo, ou seja, uma forma de bifurcar o ato de contar a história em modo e voz, tendo assim à disposição outros mecanismos analíticos do texto, viabilizando o encontro de outros resquícios capazes de evidenciar elementos formadores do ambiente real ou fictício da narração. Bal (2021, p. 208) acredita que “o ato de fala de narrar ainda é diferente da visão, das memórias, das percepções sensoriais dos pensamentos que estão sendo contados”.

O uso desta estratégia metodológica procura acompanhar de forma mais imparcial possível, os passos, os pensamentos das mulheres que vão se percebendo ao longo de suas trajetórias a necessidade de romperem com algo externo e se agarrarem a algo que seus sentidos apontam ser a tábua que submergiu de um suposto naufrágio.

Ambas as personagens aqui escolhidas para análise chegam ao estágio em que cansaram de driblar a realidade imposta e ao escolher outro caminho subverteram, romperam, saíram em busca de outra alternativa.

O romance da moçambicana Paulina Chiziane foi publicado em 2008 e intitulado “O Alegre Canto da Perdiz” que conta a história de mulheres de uma mesma família, de gerações que trançam junto a suas lutas, sofrimentos e esperanças a própria trajetória de um povo que teve seu território, suas culturas, seus corpos invadidos, explorados, desalojados de suas próprias moradas. As agruras pelas quais passaram essas mulheres envolvem o sequestro dos seus futuros, de suas filhas e filhos, o sobrepeso destas jornadas esvaiu suas forças e seu viço, restando-lhes lutar pelo fio de vida que as mantinham de pé. E por estarem envolvidas no emaranhado de uma estrutura colonial, qualquer movimento

provocava tensionamento de toda a mecha que prendiam as outras vidas a este sistema.

Maria das Dores é a mulher nua na beira do rio que alvoroça as outras que a maldizem, julgam-na escandalosa. Maria das Dores as vê:

Eras tu e o teu grupo de fantasmas, querendo atingir-me, magoar-me, escondidas para deferirem sobre mim os seus golpes de raiva, mas não conseguiram, eu fui protegida pelas águas. Porque sou filha da água. Será que estou nua, mãe? A nudez que elas viam em não é a minha, é a delas. Gritam sobre mim a sua própria desgraça e me chamam de louca. Mas loucas são elas prisioneiras, cobertas de mil peças de roupas como cascas de cebola. Com o calor que faz [...] Quem sou eu? Estátua de barro no meio da chuva.

[...] Aquela que desafia a vida e a morte a busca do seu tesouro. Eu sou Maria das Dores, e sei que o choro de uma mulher tem a força de uma nascente. Sei com quantos passos de mulher se percorre o perímetro do mundo. Com quantas dores se faz uma vida, com quantos espinhos se faz uma ferida. Mas não tenho nome. Nem sombra. Nem existência. Sou uma borboleta incolor, disforme. Das palavras conheço injúrias, e dos gestos, as agressões. Tenho o coração quebrado. O silêncio e a solidão me habitam. Eu sou a Maria das Dores, aquela que ninguém vê (Chiziane, 2018, p. 13-14).

A primeira geração apresentada no livro é da avó de Maria das Dores, Serafina mãe de Delfina. Ela traz o lamento das perdas de seus filhos homens para o além-mar, na condição de escravizados e veja no parir filhas mulheres a possibilidade que as famílias têm de sonhar em vê-las crescer ou tê-las por perto, apesar de que as condições pelas quais isso se torna possível é também desolador e desumano. Quando sua filha Delfina, a mãe de Maria das Dores lhe informa que irá se casar com um homem negro, logo responde. “Alguma vez perguntaram o que sente uma mãe ao ver os filhos partir para a escravidão? E tu, Delfina, escolhes o caminho do sofrimento. Vais casar com um preto, parir mais pretos e mais desgraças” (Chiziane, 2018, p. 97). O acúmulo de sofrimentos que se esconde atrás destas palavras já aponta para o acúmulo de amarguras que se estendem pelas vivências femininas desta narração.

Das Dores é a primogênita de Delfina, uma mulher que se prostituía no porto e que desafiou sua mãe ao casar-se com José dos Montes e desta relação nasce Maria das Dores, a primogênita do casal, mas que logo terá em companhia outros irmãos de pais brancos.

Os poucos detalhes que o narrador traz da infância de Maria das Dores apontam para uma criança que guarda a lembrança de seu pai que a tratava como princesa, o cuidado com seus irmãos mais novos e a distinção que sua mãe Delfina fazia questão de deixar claro entre os filhos de João dos Montes “pescador, sipaio, plantador de coco” e dos pais brancos.

Na vida nada é princípio, nada é fim. Tudo é continuidade. Mas tudo começou no dia em que o pai negro partiu para não mais voltar. Tudo começou quando o pai branco amou sua mãe. Tudo começou quando nasceu sua irmã mulata. Tudo começou quando a sua mãe vendeu sua virgindade para melhorar o negócio de pão. Tudo começou com uma relação

que envolvia sexo e amargura. Filhos e fuga. Torpor e ausência. Escalada de uma montanha. Soldados brancos na defesa do império de Portugal. Dinheiro e Virgindade. Magia. Fortuna (Chiziane, 2018, p. 23).

Quando Maria das Dores estava entre os 12 e 13 anos foi entregue a Simba, o bruxo amigo de sua mãe que aceitou sua virgindade como forma de pagamento do novo trato feito com Delfina que era trazer de volta o amante português. Simba a mantém presa até os 18 anos, entorpecida por soruma e alcoolizada, têm três filhos e convive com as primeiras esposas do Bruxo-mago. Elas falam que Simba a deixou nestas condições para poder tomar sua parte na herança deixada pelo padrasto branco quando se da sua maioridade e da acusação de insanidade mental.

Consciente de sua situação, na eminência de sua morte Maria das Dores busca por si própria uma solução. “Tenho que encontrar o meu lugar, o meu abrigo, onde possa acender a fogueira e contar belas histórias aos meus pequenos, bem longe deste lugar”. (Chiziane, 2018, p. 273). E nesta fuga com seus três filhos, ela consegue chegar a um lugar já imaginado como refúgio e, ali suas forças, limitadas pelos anos de entorpecimento da existência dura, o uso de substâncias nocivas, se esvai e ela esmorece. Quando acorda está num hospital, pergunta por seus filhos e se assusta em saber que a caçula, ainda de colo, esteve com a vida em risco e ela novamente desliga. “A família era uma constelação de pretos, brancos, mulatos à mistura, baseada em hierarquias e falsas grandezas. Por isso fugiu de tudo e aprendeu os segredos da solidão. A sorrir a brisa. Conversar com o vento e a beijar as estrelas”. (Chiziane, 2018, p. 23).

E assim ela viveu desde o dia que desligou uma realidade e busco alternativas de vida, onde a busca por seus filhos se tornou seu norte e o diálogo com o mundo foi a partir de outros códigos, com outros interlocutores e as antigas gramáticas ficaram armazenadas em gavetas.

Quer ouvir vozes perdidas nas águas do rio. A mensagem chegaria, ela tinha certeza. Na mesma hora que a emitia. Por telepatia (Chiziane, 2018, p. 12).

[...] não viram os meus filhos por aqui, não viram? Meus filhos de verdade e não estes, que não choram e nem mamam. E o vento respondia: vimos sim. Ali. Lá. E ela empreendia um novo percurso até completar o perímetro da terra (Chiziane, 2018, p. 276).

A linguagem, o uso de um narrador externo, assim como a conjugação de diferentes perspectivas dentro do texto, é possível identificar a sobreposição de sofrimentos, ocasionados também sobre a urgência de achar novas alternativas, num contexto em que estas buscas se dão na realidade do dia a dia das pessoas, sem tempo para reflexão ou testes, tudo é vivido na eminência e vulnerabilidade da vida dos envolvidos.

Já em “Olhos d’água”, de 2014, Conceição Evaristo reúne uma coletânea de contos, onde mostra, por meio dos entrelaçamentos de histórias de mulheres brasileira afrodescendentes, como a disposição dos fios em um tear determinam o tipo de trançado. Ao mesmo tempo sua poética revela que há sempre a presença de pontos que escapam, que embaralham o trançado, que proporciona perceber o tear como um conjunto de linhas

e movimentos e que a posse deste dispositivo de fazer tapeçarias possibilita inovação no trançar.

Duzu-Querença é uma personagem que carrega a esperança de seus pais em um futuro melhor e por isso vai trabalhar, ainda pequena, na casa de uma senhora com a promessa de poder estudar. A casa na realidade é um prostíbulo e no decorrer do tempo Duzu também começa a trabalhar como prostituta. “Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. Habitou-se à morte como uma forma de vida” (Evaristo, 2016, p. 34).

Teve nove filhos, e estes já tinham sua prole quando um dos seus netos foi assassinado aos 13 anos. E por mais que se viva numa realidade onde estes tipos de acontecimentos são recorrentes, a dor da perda não é menor. “Com a morte de Tático, Duzu ganhou nova dor para guardar no peito. [...] Era preciso descobrir uma forma de ludibriar a dor.” (Evaristo, 2016, p. 35).

A descoberta da forma de escapar da dor se deu no voltar ao morro, o mesmo onde criou por um período seus filhos. Lá ela “deu de brincar de fazer de conta” e estendeu o exercício para apaziguar outras dores, como a fome.

Duzu olhou no fundo da lata [...] Diversas vezes levou a mão lá dentro e retornou com um imaginário alimento que jogava prazerosamente à boca. Quando se fartou deste sonho, arrotou satisfeita, abandonando a lata na escadaria da igreja e caminhou até mais adiante, se afastando dos outros mendigos. (Evaristo, 2016, p. 31).

Escapou da invisibilidade rompendo com o brilho de sua fantasia feita com papéis que catava nas ruas e recortava em formato de estrela. Era época de carnaval. Ela e os seus eram dignos de brilharem e serem a própria constelação.

Duzu continuava enfeitando a vida e o vestido. O dia do desfile chegou. Era preciso inaugurar a folia. Despertou cedo. Foi e voltou. Levantou voo e aterrizou. E foi escorregando brandamente em seus famintos sonhos que Duzu visualizou seguros plantios e fartas colheitas. Estrelas próximas e distantes existiam e insistiam (Evaristo, 2016, p. 36).

Maria das Dores e Duzu são mulheres que além de ecoarem as dores de suas ancestrais conheceram desde muito cedo os diversos atravessamentos pelas quais estão sujeitos os corpos femininos e testemunharam a intensidade destes transpassar delimitado pela sua raça e posição socioeconômica. Se questionaram, lutaram, desistiram, retomaram, choraram, sorriram, quando foi possível, e foi nestas pequenas chamas que aqueceram seus sonhos os quais embalaram o desejo de construir realidades melhores para si e para os seus. O empreendimento que envolve o gestar e o parir novos mundos requer coragem para romper, inovar, atitude para assumir os mundos possíveis e a subversão se mostra estratégica para tal investimento.

Considerações finais

Acompanhar a loucura, tentando manter-se livre dos encantos do ego da racionalidade, nos permite experimentar outros terrenos, dispõe aos nossos instrumentos de concepção de mundo ao mesmo tempo que nos convida e inventar outros e experimentá-los. Uma espécie de recomeço, uma chance para se deslocar dentro de uma realidade engessada.

As personagens têm um histórico de dores, mas a lembrança de pequenas alegrias a fazem manter acesa a chama de lutar por suas vidas e pelos que amam. Ambas se vejam convidadas a dar passos atrás para poder recomeçar, voltam a lugares que lhes remetem um espaço de refúgio, escolhem uma razão para lhes ajudar a reconstruir suas histórias a partir do ponto em que reconhecem não quererem e não podem mais conviver nas condições em que se encontram. O recorte, a saída que marca a entrada neste outro mundo é para os que ficam um desajuste na estrutura que acreditam ser a única possível, para as que adentram é o próprio desbravar, onde quase tudo precisa ser refeito e este é o melhor lugar para quem quer escrever novas histórias.

Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração (Didi-Huberman, 2011, p. 60)

Referencias

BAL, Mieke. **Narratologia**: introdução à teoria da narrativa. Trad. de Elizamari Rodrigues Becker...[et al.]. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.

BUTLER, Judith. Levante. *In*: DIDI-HUBERMAN, George. **Levantes**. Trad. de Jorge Bastos: Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. p. 23-36.

COUTO, Mia. **Terra Assombrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Todavia, 2023.

CHIZIANE, Paulina. **O Alegre canto da perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

DA CRUZ, Leandra Brasil. Loucura e imaginário social na literatura brasileira: passagem do século XIX para o século XX. **Cadernos Brasileiros de Saúde Mental**, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 01-18, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cbsm/article/view/69238>. Acesso em: 17 set. 2024.

DIDI-HUBERMAN, George. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. **Levantes**. Trad. de Jorge Bastos: Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

GUIMARÃES, Ruth. **Água funda**. São Paulo: Editora 34, 2018.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos**: Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais. Trad. de Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

MONDZAIN, Marie-Jose. Pra “os que estão no mar”... *In*: DIDI-HUBERMAN, George. **Levantes**. Trad. de Jorge Bastos: Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. p. 48-63.

NEGRI, Antonio. O acontecimento “levante”. *In*: DIDI-HUBERMAN, George. **Levantes**. Trad. de Jorge Bastos: Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. p. 38-46.

REIS, Maria Firmina. **Úrsula**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Trad. de Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2017.


SEVERO, Renata Trindade. Língua e linguagem como organizadoras do pensamento em Saussure e Benveniste. **Entretextos**, Londrina, v. 13, n. 1, p. 80-96, jan./jun. 2013.

SILVA, Thaiga Danielle Momberg; GARCIA, Marcos Roberto Vieira. Mulheres e Loucura: a (des)institucionalização e a (re)invenções do feminino na saúde mental. **Psicologia em Pesquisa**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 42-52, jan./abril, 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-12472019000100005. Acesso em: 30 maio 2024.

WILSON, Victoria. Motivações Pragmáticas. *In*: MARTELLOTA, Mário Eduardo (org.). **Manual de Linguística**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 87-96.

EGLÊ: MUITO ALÉM DE UM NOME PRÓPRIO

Eglê: beyond a proper name

Marilda Aparecida de Oliveira Effting¹
<https://orcid.org/0009-0005-7254-2735> 
Universidade Federal de Santa Catarina

*Auto-retrato
Não a face
A essência.
Corpo ágil e rosto liso
Quem desvela o sorriso?
Quem penetra o olhar?
Exausta angina soluçante.
Visão das coisas em crua nudez,
E sempre esta ânsia, Talvez rasteira ansiedade,
Este como florir
De alumbramento ante poeiras de luz (renitente fiapo de juventude).
Máscara imperfeita
A face filtra o rosto.
Eglê Malheiros, Rio, 1968*

Introdução

Ao pronunciarmos: Eglê da Costa Ávila Malheiros, Eglê Malheiros Miguel, Eglê Malheiros ou, simplesmente, Eglê estamos falando de uma mulher plural e ao mesmo tempo singular. Na expressão de Adriane Canan, “as muitas Eglês”, o que a justifica plural em se tratando de uma única mulher, diante dos tantos feitos que ela acumulou durante a sua vida ativa enquanto educadora, poetisa, tradutora, crítica literária, cineasta, roteirista, militante política, esposa, mãe, avó. Singular justamente pelo acúmulo de feitos em um período em que às mulheres eram imputadas limitações de ações, de visibilidade, de destaque, de voz. Assim, meu ensaio é um misto de apresentação da personalidade em questão, Eglê, passando pela trajetória social por meio das inter-relações com o parceiro de vida o escritor Salim Miguel – ela e ele, o “nós” deles, que juntos, muito trilharam por veredas da literatura.

Eglê

Eglê Malheiros nasceu em 03 de julho de 1928, na cidade de Tubarão, sul catarinense. Quando Eglê tinha quatro anos a família se muda para Lages, serra catarinense. Lá viveu, em tenra idade, a grande tragédia familiar quando o pai, Odílio Cunha

¹ Doutora e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem vínculo efetivo com a mesma Instituição de Ensino, UFSC. marilda.effting@ufsc.br.

Malheiros, advogado e defensor dos menos favorecidos, foi assassinado por motivação política. Em seguida a essa perda, a mãe, viúva, Rita Costa Ávila Malheiros, e os filhos se mudam para Florianópolis.

Eglê vive parte da infância e da adolescência sob a ideologia do Estado Novo (1937-1945), em que conferia à mulher, em uma cidade provinciana, como Florianópolis, um papel específico, de coadjuvante na sociedade, de acordo com as observações das pesquisas feitas por Maristela Rosa e Norberto Dallabrida (2014, p. 431). Assim, com raríssimas exceções, mesmo nesse período histórico da primeira metade do século XX, esperava-se que a mulher preservasse no espaço privado atributos de pureza, doçura, moralidade cristã, desejo pela maternidade, generosidade, espiritualidade e patriotismo, reforçando-se, no campo feminino, o ideal da mulher do lar, dona de casa, esteio da família e da nação. Mesmo convivendo em tempo e em espaço de pregação de moral e dos bons costumes Eglê se projeta política e culturalmente no espaço público, consequência de uma formação familiar, que a tornou uma adolescente curiosa e leitora costumaz, pois em suas muitas entrevistas declara que lia sem restrições. A família dela, financeira e socialmente bem estruturada, possibilita que Eglê estude, tanto que foi para Porto Alegre e para Joinville, fazer o correspondente ao denominado Ensino Médio de hoje. Ao retornar a Florianópolis, em 1947, aos 18 anos, presta exames e é aprovada para ingressar na antiga Faculdade de Direito da capital catarinense, sendo a única mulher da turma. Com 19 anos faz concurso para lecionar e assumir a disciplina de História no que atualmente é o maior colégio público de Santa Catarina, o Instituto Estadual de Educação. Apesar de alguns questionamentos no sentido de criar problemas para que a inscrição dela fosse invalidada, em decorrência da sua militância política, pelo PCB, foi aprovada em primeiro lugar na categoria em que se inscrevera.

Ainda em 1947, Eglê atua no movimento modernista que então se iniciava na Capital Catarinense, um Modernismo ainda que tardio. Ela une-se a alguns jovens entusiastas para juntos fundarem o Círculo de Arte Moderna vindo a tornar-se conhecido como Grupo Sul e que dele resultou a Revista SUL². O Grupo Sul foi um movimento inegavelmente importante para Santa Catarina, apesar da informalidade da revista, situação por vezes reafirmada pelos idealizadores: “nunca tivemos estatuto nem registro” (Antunes; Gomes, 2008, p. 3), tais detalhes passaram longe de interferir na importância referente às ações na promoção, no incentivo e na divulgação de trabalhos de diversos gêneros, como: literatura, artes plásticas, cinema, teatro, crítica, música, ou seja, nele cabia tudo com foco na arte e na cultura. Foi um espaço de acolhimento, de abertura de portas aos jovens e principiantes nessas áreas.

A atuação do Grupo, pela manutenção da Revista, durou dez anos, impulsionada, pela resistência e perseverança de Eglê e de Salim, considerados os animadores culturais e o eixo central de todo o movimento. Sem dúvida o cenário cultural da capital e do Estado

² Todo o material da Sul está disponibilizado, em formato digital, no Portal Catarina: Biblioteca Digital da Literatura Catarinense (BDLC), junto à Biblioteca Universitária da UFSC. Com o endereço de acesso: www.portalcatarina.ufsc.br. E na Hemeroteca do Estado, parceria entre o Instituto de Documentação e Investigação em Ciência Humana (IDCH), da UDESC, e a Biblioteca Pública Catarinense, endereço de acesso: www.cultura.sc.gov.br.

foi sacudido pelos jovens que não mediam esforços e ousadia para chamar a atenção do público e manter a Revista em atividade. Há um fato narrado por Salim Miguel³ que chama atenção pela maneira descontraída de manter a audiência. Em 1949, o grupo “criou” um escritor inglês, chamado James F. Whingate. Fizeram uma nota alusiva à importância do escritor na Inglaterra, que já estava sendo considerado naquele país um Joyce da atualidade. A nota enfatizava que Whingate até aquele momento não havia sido traduzido no Brasil e que a Sul estava prestando um grande serviço à nossa cultura por ser a primeira revista a apresentar Whingate em território brasileiro. Assim, Eglê, Salim e Aníbal Nunes Pires, entre outros membros da Sul, revezavam-se na escrita dos capítulos, foram 10 no total. Depois pararam sem dar qualquer satisfação ao público. Porém, um ex-participante do grupo, afastado há algum tempo e trabalhando no interior do Estado, diretor de colégio, em uma vinda a Florianópolis entrou em contato com o Grupo e disse que estava acompanhando a publicação do autor inglês, só que não via toda aquela importância que a Revista estava colocando sobre ele. E que não era a primeira publicação do Whingate, pois havia lido algo dele há algum tempo. Um outro leitor e ex-membro também se manifestou, disse que foi à enciclopédia britânica pesquisar e que houve um engano no nome do autor, por parte da Sul, afirmando que existe um escritor Whingate, só que não James. Os membros da Sul e articuladores dessa história justificaram que se tratava de um primo de James Whingate, ou seja, tratava-se de uma família de escritores ingleses. Tal episódio, demonstra a sagacidade do Grupo e na aposta de como a ideia do que vinha de fora, como resquício do colonialismo, chamaria a atenção dos leitores. O que a Revista pretendia, em verdade, era se firmar e colocar em evidência o que se produzia por aqui. E quanto mais a Sul se estabelecia, enquanto força representativa, mais integrantes apareciam, uns por pouco tempo, outros mais duradouros. Mas Eglê e Salim lá estavam nas suas inquietações intelectuais, em todas as fases da Sul, razão que nos leva a partir da Revista os ler assim tão integrados.

Segundo Eglê e Salim não havia um espaço específico para as reuniões, “nos reuníamos em bares e cafés” (Antunes; Gomes, 2008, p. 2), e ressaltam que apesar de toda a integração de Eglê no Grupo ela ainda não podia frequentar nem bares nem cafés públicos na ainda provinciana Florianópolis, o que fazia com que o grupo de homens circulasse pelo Centro de Florianópolis, podendo observar comportamentos e tendências e, por conseguinte, reverberações em conteúdos à Revista. Eglê não participava das reuniões em locais públicos, levando-se em conta as condutas sociais da época, no entanto, dos assuntos tratados, as ideias e sugestões de Eglê eram levadas em consideração e respeitadas pelo grupo. Ela atuava em diversas frentes em cada número da Revista, era revisora, editora, crítica. Em parceria com Salim, Eglê escreveu o argumento e o roteiro de *O preço da ilusão*, primeiro longa-metragem realizado em Santa Catarina, rodado no de 1957, em Florianópolis, produzido pelo Grupo Sul.

Todo envolvimento demandado, das múltiplas atividades da Revista, veio o namoro e o casamento. Eglê e Salim Miguel casaram-se em 1952 e tiveram cinco filhos. A parceria

³ Esse relato consta no documentário Salim na intimidade – Maktub. Dirigido por Zeca Pires (2004).

continuou com algumas mudanças de foco em função das obrigações e compromissos que a vida impunha aos dois. Interessante notar que Eglê foi presa, por período próximo a 50 dias, no mês de abril de 1964. A prisão fez com que ela ficasse afastada das salas de aula até 1979, impossibilitada de exercer o magistério. Após a prisão Eglê, juntamente com a família, mudou-se para o Rio de Janeiro. Lá permaneceram de 1965 a 1979. Apesar de afastada das atividades docentes, Eglê exerceu na capital fluminense muitas outras funções ligadas ao meio intelectual. Eglê, além de mãe e dona de casa, cuidando dos cinco filhos, trabalhou como tradutora, roteirista de cinema e na Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, da qual foi diretora-secretária. E de 1976 a 1979 foi uma das editoras da revista *Ficção* (1976/79). Cursou Mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 1979, após a anistia, a família volta a Florianópolis e Eglê retorna ao magistério, por mais dois anos, aposentando-se na sequência. Em 1986, foi candidata a deputada constituinte, porém, como muitas mulheres não alcançou votos suficientes para se eleger.

Eglê publicou quatro livros, entre poemas e literatura infantil. Em entrevista ao jornalista Dorva Rezende (2013), para a revista *Subtrópicos*,⁴ ela responde questões sobre a sua trajetória de 85 anos de idade, em 2013, e um questionamento referia-se à sua obra, considerada pequena. O que ela admite não ser dona de uma vasta produção literária e esclarece:

É uma obra pequena. Eu não sei, por um lado eu devo ser perfeccionista. Mas eu não sou dessas de dar pulos no chão quando não vem a inspiração ou a palavra certa. Em geral, eu fabrico dentro da minha cabeça e ponho no papel. Lógico que no momento da escrita surgem coisas novas, mas a estrutura fica. [...] Eu sempre tenho planos de rever as coisas. (Rezende, 2013, p. 7)

A pressa é um fator longe de ser aliada à Eglê nos seus propósitos de escritora, muito embora a literatura estar sempre presente no seu cotidiano, e complementa: “Eu sempre gostei muito de ler, gosto muito de quem escreve, mas acho que viver a vida é mais importante do que fazer literatura. [...] Acho a literatura importante, mas não é destino da vida, das preocupações da gente” (Rezende, 2013, p. 7). Ainda que Eglê diga que a literatura não faz parte do destino dela as evidências deixadas por Salim Miguel, quando ele a pronuncia em eventos, em entrevistas, em atividades diversas, sobre a parceria com a esposa nos seus escritos, provam o contrário. Principalmente se for levado em conta as dedicatórias à Eglê, em quase todos os livros publicados por ele. De acordo com o levantamento realizado⁵, o que se vê é o quanto o trabalho literário de Salim é dividido com a companheira de vida, como pode ser visto: em 1951, na publicação de *A velhice e outros contos*, escreveu: “A Eglê”; em *Alguma gente*, 1953: “A EGLÊ – ainda e sempre”; em *Rede*, 1955: “Para Eglê, sem a qual este livro – e o que de bom possa existir nele – não teria sido

⁴ A revista *Subtrópicos* circulou de 2013 a 2016 e teve 24 publicações impressas, com distribuição gratuita. Os volumes encontram-se disponibilizados, de forma on-line, na página da Editora da UFSC, acessíveis em: <https://editora.ufsc.br/revista-subtropicos/>.

⁵ Levantamento realizado durante a minha pesquisa de doutorado, na parte sobre a produção literária de Salim Miguel e que na tese consta na Seção 2.1, Do autor. Da obra (Eftting, 2019, p. 41).

possível”; em *A voz submersa*, 1984: “Para: Eglê, de novo, naturalmente”; em *O castelo de Frankenstein* – volume 2 –, 1990: “este livro é, como os anteriores, para Eglê, minha mulher e permanente instigadora (além de crítica sempre atenta)”; em *As várias faces*, 1994: “Para Eglê – Companheira, incentivadora e crítica há mais de 45 anos”; em *Nur na escuridão*, 2000: “Para EGLÊ, ainda-sempre”; em *Estrangeiros*, 2003: “Para Eglê, sempre”; em *Mare nostrum*, 2004: “Para [...] e Eglê, sempre”; em *Gente da terra* – Perfis-Anotações: “Para [...] e Eglê”; em *O sabor da fome*, de 2007: “Para Eglê, que desde sempre me provoca e incentiva”; em *Em Reinvenção da Infância*, de 2011: “Para Eglê, incentivadora e crítica exigente, ao lado de quem 64 anos de vida em comum são um instante”; em *Nós*, 2015: “Para Eglê e nossos filhos essa minha incursão no terreno policial”, esta foi a última publicação do escritor. As dedicatórias expressam, para além do carinho, a cumplicidade, o companheirismo, a parceria entre os dois. Como uma forma de reafirmar que as memórias do casal estão fora do plano individual, o que vem ao encontro com a perspectiva dos estudos de Maurice Halbwachs, de que as lembranças são sempre no plano coletivo, tanto que para o autor: “Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.” (Halbwachs, 2012, p. 37). Desse modo, Eglê e Salim, com suas diferenças naturais, são reconhecidos pelo que cultivaram em suas vidas públicas e podem ser reconhecidos pelo conjunto de lembranças suscitadas no entorno dos nomes deles. A professora pesquisadora Luciana Wrege Rassier (s/d), ao fazer uma apresentação de Eglê e Salim em um evento em homenagem aos dois, definiu-os como “um casal mítico”. E continuou: “Mas talvez sejam ainda mais impressionantes pela simplicidade, pela generosidade e pelo humanismo que os caracterizam.” E nessa linha de simplicidade, generosidade e humanismo que os laços entre eles se fortaleceram e possibilitou o feito do legado cultural, como atividade coletiva, para além das relações familiares, e sem, contudo, afetar as relações familiares. A herança cultural deixada pelo mítico casal extrapola muitas fronteiras ao se pensar em um movimento como a Sul, gestada por encontros sob a velha figueira, esta que é igualmente mítica para os florianopolitanos, e em outros locais nos arredores da Praça XV de Novembro. A Revista teve longo alcance, reconhecimento e ultrapassou os limites geográficos do Santa Catarina, através de intercâmbios que consistiam em publicações diversas, trocas de leituras e de impressões com escritores do Brasil e do exterior, propiciando, desse modo, a projeção da Capital e do Estado referente às produções nos campos culturais e artísticos.

A Sul, como principal condutora do pensamento modernista, teve, sob a regência habilidosa de Eglê, um instrumento de manifesto de militância política, de enfrentamento pelo que ela acreditava ser possível mudar e melhorar socialmente. Um pouco desse sentimento foi materializado em cartas a Salim, como em um trecho abaixo:

[...] tudo o que aconteceu marcou e deixou sequelas em nossas crianças e em nós mesmos, mas é bom a gente saber que agiu corretamente e que não precisa pedir perdão, como um dia me pediu um signatário do documento que provocou a minha prisão. Infelizmente, o que eu disse na aula que estava ministrando em abril de 1964 e interrompi a chamado do

Diretor, realmente veio a acontecer e tempos de chumbo cobriram nosso país. A reconquista do Estado de Direito foi uma luta árdua e demorada e muitos dos que o tornaram possível ficaram pelo caminho. Cabe a nós, os que temos consciência, lutar para dar-lhes raízes profundas, aperfeiçoá-los cada vez mais, empenhando esforços para que todos os brasileiros ajam, sintam-se e sejam tratados como cidadãos. Para que isto se torne realidade, mais do que nunca precisamos de liberdade e democracia. E de escola pública e gratuita de qualidade, do primário a pós-graduação. Eglê Malheiros Miguel⁶

Uma mulher de vanguarda, sim, podemos afirmar, sobre Eglê. Coerente com o que escolheu como profissão, o magistério. Manteve-se fiel e sensível às causas educacionais durante a sua vida ativa, enquanto professora da rede estadual de Santa Catarina e mesmo quando esteve afastada por imposição do regime militar. No excerto da carta citada, escrita no século passado, fica evidente a preocupação da necessidade de debates e de ações condizentes para o amadurecimento de que o país precisa no sentido de proporcionar igualdade aos brasileiros e para que essa construção seja significativa muitas atenções são devidas à educação.

Eglê trilhou por fases diversas e cumpriu com reverência o seu papel nas instâncias percorridas. Foi dona e protagonista das suas ações ao edificar uma história digna de ser contada. Passou pela maternidade, segundo os filhos, sempre exemplar como mãe. Durante a gravação do documentário EGLÊ, Adriane Canan entrevistou os filhos, outros membros da família, amigos e ex-alunos de Eglê e as falas convergem à mulher multifacetada que a tornou única, como descreveu a filha Sônia e que Daniela Valenga (2023), retoma ao comentar o documentário. A educadora, sem sombra de dúvida, habitou em Eglê bem como a literatura lhe fez morada em plenitude. Uma mulher plural na amplitude da palavra. Por fim, na pronúncia deste nome próprio, Eglê, sem afastá-la de Salim Miguel, companheiro de mais seis décadas de convivência, e que do encontro dos dois fez-se um o coletivo pela possibilidade de (sobre)vivências amparadas nos espaços diversos por meio da literatura, da política, da ideologia.

Referências

ANTUNES, Érica; GOMES, Simone Caputo. Eglê Malheiros, Salim Miguel e o intercâmbio entre as duas margens do Atlântico. **Revista Crioula**, n. 4, p. 01-17, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/crioula/article/view/54058>. Acesso em: 29 ago. 2024.

CANAN, Adriane. Eglê (e as muitas Eglês). **Revista Libanus/Suplemento**, n. 2, 30 jan. 2024. Disponível em: <https://revistalibanus.com.br/2024/01/30/egle-e-as-muitas-egles/>. Acesso em: 07 fev. 2024.

EFFTING, Marilda Aparecida de Oliveira. **A velhice que se conta na obra de Salim Miguel**. 184f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

⁶ Carta entregue pela família de Eglê Malheiros à equipe do filme *EGLÊ* (2019).

EGLÊ. Direção de Adriane Canan. Florianópolis: Coprodução: Margot Filmes; Lilás Filmes; Calêncula Filmes, 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2012.

REZENDE, Dorva. A estranha cidade de Eglê Malheiros. **Subtrópicos**. Revista da Editora da UFSC, Florianópolis, v. 1, p. 6-7, 2013.

RASSIER, Luciana Wrege. **Eglê Malheiros e Salim Miguel por Luciana Rassier**, s/d. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/faed/id_cpmenu/953/IDCH_15635472823582_953.pdf. Acesso em: 09. mar. 2024.

ROSA, Maristela; DALLABRIDA, Norberto. Uma mulher de vanguarda: trajetória social de Eglê Malheiros. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 429-447, maio-ago. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/CzSsvkWRrnj3Dk4gNdspKFG/>. Acesso em: 16 set. 2024.


SALIM na intimidade – Maktube. Direção: Zeca Pires. Produção: Mundo Imaginário Produções Cinematográficas em parceria com TV UFSC, 2012.

VALENGA, Daniela. História de Eglê Malheiros, pioneira do cinema em SC, é contada em documentário. **Portal Catarinas**, 3 jul, 2023 às 15h14. Disponível em: <https://catarinas.info/historia-de-egle-malheiros-pioneira-do-cinema-em-sc-e-contada-em-documentario/>. Acesso em: 02 abr.2024.

SOBRE O VER E O SOBREVIVER DO CONCEITO DE LITERATURA EM SALA DE AULA

About seeing and surviving the concept of literature in the classroom

Gizelle Kaminski Corso¹

<https://orcid.org/0000-0002-0716-2817> 

Instituto Federal de Santa Catarina

Introdução²

O que é a literatura para você? Você já leu algum texto literário? Em sua opinião, por que ler e estudar literatura? São exatamente com essas perguntas que inicio as reflexões em sala de aula sobre o conceito de literatura com estudantes das 1^{as} fases dos Cursos Técnicos Integrados ao Ensino Médio no Instituto Federal de Santa Catarina – Câmpus Florianópolis. E, como não são perguntas meramente retóricas, dou-lhes um tempo para que escrevam suas respostas sem consultar colegas ou materiais. Essas perguntas sempre são lançadas após serem lidos e discutidos textos literários com as turmas – preferencialmente contos escritos por mulheres brasileiras – para demarcar a autoria, para demarcar o gênero, para dar mais voz a elas – tão invisibilizadas em nossos manuais escolares e histórias da literatura brasileiras.

Essa atividade diagnóstica tem sido feita em sala desde 2014, quando comecei a atuar nessas turmas e, com exceção do período da Pandemia de Covid-19, nos anos de 2020 e 2021, em que os encontros foram realizados remotamente, precisou ser adaptada e foi realizada utilizando-se sites virtuais, tais como: Ideaboardz, Padlet, Jamboard. Apesar disso, nesse período, um ou outro aluno recorria ao Google para turbinar suas respostas, sem atentar para a importância da proposta da atividade, que consistia em diagnosticar a ideia que possuíam da literatura.

Sempre direciono essa atividade mencionando a palavra “conceito” em vez de “definição” porque compreendo que o segundo termo aponta para uma compreensão mais *objetiva* do tema, para uma delimitação mais exata, que se encerra em poucas palavras, o que não se aplica à literatura. O conceito, em contrapartida, aponta para uma ideia de construção e para uma constância, um *dever*.

Após todos esses anos coletando esses conceitos, transformando-os em listas de exercícios, propostas de reflexões em sala e até em jogo no *Kahoot*, pude chegar a algumas considerações. E, em virtude disso, esses entendimentos sobre o conceito de literatura têm sido reunidos e classificados em quatro categorias: a relação sinônima entre literatura e leitura; a associação da literatura com qualquer produção escrita; a compreensão de

¹ Professora de Português do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC. E-mail: gikacorso@gmail.com.

² Uma primeira versão deste texto foi publicada nos Anais Eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 13.

literatura com estudo da gramática; e o entendimento de literatura como arte, cultura e conhecimento.

Assim, este texto objetiva relatar a experiência no IFSC – Campus Florianópolis sobre o ensino e a aprendizagem do conceito de literatura nessas turmas de ingressantes, bem como o de literatura brasileira feita por mulheres, questionando a percepção barthesiana de a literatura ser uma lembrança de infância. Apresento uma pesquisa de abordagem qualitativa (Gil, 2018), por meio da qual os dados são analisados subjetivamente, realizada por meio de fontes bibliográficas (físicas e virtuais).

A elaboração de conceitos

Os conceitos de literatura elaborados por estudantes dos cursos técnicos integrados foram coletados anonimamente, e o critério para efetuar a classificação em quatro categorias não tem sido o cronológico, mas o temático, uma vez que são recorrentes, em diferentes turmas e semestres letivos, entendimentos semelhantes acerca da literatura, trazidos de suas experiências no ensino fundamental cursado em diferentes escolas – públicas e privadas – da Grande Florianópolis. Respostas semelhantes – algo que é bastante frequente – têm sido desconsideradas para evitar repetições e prolixidades.

Na primeira categoria, há a relação sinônima entre literatura e leitura. Neste caso, a literatura está relacionada com a materialidade dos livros, com a escrita – afinal, ela envolve o registro –, e com a leitura. Constam, também, percepções de uma forma de leitura mais específica, por pretender demonstrar que a literatura pode promover tanto leituras racionais que demandam certo nível de percepção – “a cabeça, a mente”, quanto leituras emocionais que provocam sentimentos perpassados pelo coração. Em outros casos, a literatura é entendida como “arte de ler” que soa, praticamente, como uma habilidade de leitura, uma forma de ler para uma finalidade prática e específica.

Nessa categoria, os conceitos se voltam também para a utilidade da literatura, sendo compreendida, exclusivamente, como uma forma de lazer, descontração, passatempo, hobby – aquilo que se faz porque se gosta, mas sem aparente compromisso. Lê-se quando se tem tempo, ou para matar o tempo, e quando se está a fim.

Na segunda categoria, que compreende a associação da literatura com qualquer produção escrita, a literatura está relacionada exclusivamente com a escrita, sendo toda e qualquer produção escrita, independentemente de como se apresentar e de onde estiver, reconhecida como literatura, incluindo-se aquelas que promovam o pensamento crítico e a reflexão. Isso, de fato, envolve a literatura, uma vez que a escrita permite o registro e a materialização da prosa e do verso, no entanto, os termos “qualquer”, “tudo” e “todo”, que aparecem com frequência nesses conceitos, ampliam a ideia de literatura, abrangendo notícias, reportagens, panfletos, cartazes e propagandas ao lado de contos e poemas, por exemplo.

Nessa classificação, também aparecem conceitos que relegam à literatura um *status* elevado, “porque seus textos estão na língua culta” e quem os produz tem estudo, é uma figura de autoridade e, portanto, sabe manejar bem o idioma. Tem-se a impressão de que

as produções literárias encontram-se no nível mais alto de uma imaginada pirâmide, bastante distante, não atingindo a todas as “camadas sociais”.

Na terceira categoria, que tem a compreensão de literatura com estudo da gramática, o conceito de literatura abrange os conhecimentos da gramática, em boa parte entendida como um livro grande e grosso cheio de regras e normas que devem ser memorizadas e seguidas à risca para o bem falar e o bem escrever.

Na quarta categoria, a literatura é vista como uma forma de arte, de cultura e de conhecimento. Os conceitos expressam, de maneira generalizada, que a literatura traz todos os tipos de conhecimento – o que, de fato, é uma possibilidade – inclusive se atentarmos ao que diz Roland Barthes, em *Aula*, quando afirma que, se todas as disciplinas fossem expulsas do ensino, apenas “a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” (Barthes, 2004, p. 18). E apresenta a ideia de que a literatura envolve todos os tipos de “artes” (que pode incluir tanto dança, música, teatro, quanto cerâmica, xilogravura, fotografia, cinema, por exemplo) em textos escritos durante todo o período da humanidade. Ou seja, pode abarcar todas as produções escritas sobre todas as artes, havendo, portanto, percepções mais genéricas.

Ainda, ela também é associada a uma linguagem que possui um conhecimento enciclopédico, podendo envolver o conhecimento da cultura de um país. Nesse caso, esses conceitos compreendem amplamente aquilo que envolve a literatura, no entanto, podem ser estendidos para qualquer outra forma de arte porque a palavra linguagem, sem qualquer especificidade, permite isso. Também aparecem respostas que entendem que a literatura compreende “histórias contadas de forma caprichosa”, primorosa, lapidada, independente de quem o faça, rememorando-se, provavelmente, os causos e histórias de família. Nessa situação, qualquer história bem contada, está contemplada, sem haver considerações sobre uma ideia de “cidadania literária” (Lajolo, 2008) que abrange os diferentes estatutos e instâncias que autenticam e dão valor a um texto literário.

Analisando os conceitos

Os conceitos escritos por estudantes dos cursos técnicos integrados, que foram classificados em quatro categorias, apresentam aspectos, de certo modo, pertinentes em relação à ideia de literatura, mas precisam ser problematizados e ampliados. Apesar de a literatura ter a ver com leitura, escrita, livros, descontração, imaginação, ela não se restringe a isso. Cabe a discussão de que ler qualquer formato de texto não é sinônimo de literatura, e de que ela está muito além da descontração, tendo outros papéis, ou “poderes”, conforme afirmou Compagnon (2009) ao analisá-la historicamente. O crítico francês compreende que a literatura apresentou, em diferentes momentos históricos – clássico, romântico, moderno –, diferentes poderes, nos quais reconhece que a literatura deleita e instrui, é remédio, libertação, contestação e corrige os defeitos da linguagem.

Ainda, por falar em poder da literatura, relembro Todorov, ao dizer que “A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer

compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver.” (Todorov, 2009, p. 76). E, mais propriamente em relação ao conceito de literatura, Marisa Lajolo (2008, p. 33) foi precisa ao afirmar: “a literatura não tem *apenas uma* definição. Ela não pode ser definida como podem ser definidos – com certa unanimidade – um composto químico, um acidente geográfico, um órgão do corpo humano”.

A literatura também envolve a oralidade e a música – aspecto importante a ser pontuado em sala de aula –, mas é primordialmente associada à escrita e à sua materialidade herdada de Gutemberg, o códice impresso. A popularização dos livros digitais tem contribuído para alterar essa ideia, e alguns estudantes já vêm compreendendo que a literatura é divulgada em diferentes formatos, suportes e mídias, seja em um poema em uma rede social, em um conto publicado em um livro ou uma narrativa em um podcast. Nessa esteira, é fundamental refletir sobre textos que convencionalmente não seriam considerados como literários, a exemplo da *Carta*, de Pero Vaz de Caminha, os *Sermões* de Padre Antônio Vieira e, mais contemporaneamente, importante ampliar a discussão para a premiação surpreendente – e necessária – do músico Bob Dylan, em 2016, como Nobel de Literatura. Além disso, não é apenas composta por textos bem escritos e por pessoas que acumulam anos de estudo formal. O que pensar de nomes importantes da literatura brasileira como: Maria Carolina de Jesus, Patativa do Assaré, Cora Coralina, por exemplo? Nomes em que a oralidade escreve seus textos.

A literatura pode envolver um trabalho elaborado com a linguagem, mas não exige certificados e titulações, e muito menos demanda conhecimento enciclopédico da língua. Quando se trata de pensar em quem escreve todos aqueles volumes que compõem a literatura, os nomes das autoras – neste caso, as da literatura brasileira – emergem menos. Essa questão será discutida no próximo tópico.

A literatura brasileira feita por mulheres: uma lembrança de infância?

Alguns encontros depois de discutir o conceito de literatura, costumo fazer uma sondagem com as turmas de 1^{as} fases, desafiando-as a listarem as autoras da literatura brasileira de que se lembram. Não é permitido consultar os materiais, a Internet ou os colegas. A atividade é rápida, desenvolvida em pouco tempo. O desespero pela busca por nomes é visível e, assim que o prazo termina, as autoras memoradas dificilmente dão uma mão cheia. Clarice Lispector e Cecília Meireles lideram o ranking, seguidas de Cora Coralina e Rachel de Queiroz. Dependendo da turma, surgem uma Conceição Evaristo – porque, ainda bem, a professora do 9º ano leu um texto e falou dela, e uma Natalia Borges Polezzo, Carla Madeira, Aline Bei surgem apenas porque algum familiar está lendo algum livro delas no momento. Julia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis, Ana Miranda, Maria Valéria Rezende, Angélica Freitas, Carolina Maria de Jesus são mencionadas sazonalmente como lembrança de alguma lista do vestibular da UFSC, não pela experiência da leitura, mas por ouvir falar. Pierre Bayard, em *Como falar dos livros que não lemos?* (2007) abordou essa questão. Bayard não pretendeu banalizar o ato da leitura, mas demonstrar que é possível falar com paixão de um livro que não se leu, e por ouvir falar,

escutar algo sobre, compreender a partir do outro, é uma dessas formas na visão do psicanalista francês.

Nessa empreitada, alguém ainda consegue citar as autoras recentemente lidas em sala, por meio dos contos trazidos por mim, em encontros anteriores, encorpando a lista com, por exemplo, Adélia Prado, Ivana Arruda Leite e Lygia Fagundes Telles – esta que, em raros casos, faz com que se lembrem da Lygia Bojunga e de *A bolsa amarela* e de *Os colegas*.

Depois desse levantamento, é feita uma discussão sobre a presença-ausência das mulheres na literatura brasileira, e sobre a dificuldade de listá-las. A invisibilidade das autoras é confrontada com a predominância do cânone, composto majoritariamente por homens brancos de camadas privilegiadas da sociedade, primordialmente por aqueles que estiveram à frente de instituições e espaços de poder no âmbito literário. Homens que têm produzido literatura para as leitoras, enveredando um olhar para a condição da mulher, seja por meio das narradoras, seja por meio das personagens que suas penas historicamente sem pena, muitas vezes, têm traçado.

Nessa discussão, sempre há alguém que rememore as mulheres que se escondiam por trás de pseudônimos masculinos e quem arrisque perguntar sobre a participação delas na Academia Brasileira de Letras por ter visto alguma polêmica midiática. E a discussão não para por aí, ampliando-se o olhar para as poucas autoras negras que passam a ganhar merecidamente todo o espaço da sala.

Estudantes também são questionados se já ouviram falar de Ana Maria Machado, Eva Furnari, Roseana Murray, Ruth Rocha, Sylvia Orthof, por exemplo, autoras consagradas de livros infantis e juvenis, e a surpresa estampada nos rostos de alguns poucos e raros parece traduzir um “ah, é mesmo! Puxa vida! Como não nos lembramos delas!?”

Essa atividade realizada em sala não pretende demonstrar que conhecer – ou ouvir falar de – uma autora seja sinônimo de acesso à obra e à literatura. Embora alguns teóricos, a exemplo de Roland Barthes, tenham desconsiderado a existência da autoria, nessas circunstâncias, os nomes estampados em capas, contracapas e fichas catalográficas são fundamentais. Essas autoras, apresentadas como metonímias da literatura, podem sinalizar que a literatura feita por mulheres – incluindo-se as autoras da dita literatura infantojuvenil e, neste caso, o adjetivo é necessário – não está ainda nem sendo uma possibilidade de lembrança de infância, como asseverou Roland Barthes em sua conferência proferida em 1969.

Em “Reflexões a respeito de um manual”, Roland Barthes apresentou o seguinte questionamento: “será que a literatura pode ser para nós algo que não uma lembrança de infância? [...] o que é que continua, o que é que persiste, o que é que fala da literatura depois do colégio?” (Barthes, 2012, p. 43). Ao falar dessas lembranças, o ensaísta francês fez referência àquilo que denominou “monemas da língua”, que constituem “os autores, as escolas, os movimentos, os gêneros, os séculos” (Barthes, 2012, p. 44).

Nas percepções dessas turmas de egressos do ensino fundamental, boa parte das autoras e, conseqüentemente, das obras não se configuraram ainda como uma possível

lembrança. Há casos de estudantes que não conseguem listar uma única autora brasileira por não gostar de ler e outros por considerarem a nossa literatura muito chata, sem propriamente entender o que essa literatura abrange. Alguns, ainda, no desenrolar da atividade, questionam: “tem que ser de autora brasileira mesmo, professora? Só me lembro de autora estrangeira...”.

As experiências acumuladas em diversas turmas de 1^{as} fases no desenvolvimento do conceito de literatura, por um período de dez anos, possibilitam algumas constatações: 1) associar fortemente os conceitos de leitura, escrita e de literatura como expressões sinônimas; 2) não atentar para a autoria e para os livros lidos no ensino fundamental – os monemas (e isso não é necessariamente um problema, e leva a desdobramentos: o desaparecimento das fichas de leitura? A consagração da morte da autoria?); 3) não relacionar as leituras feitas no ensino fundamental de autoras como pertencentes à literatura brasileira; 4) desconhecer a literatura brasileira e, mesmo assim, desdenhá-la; 5) entender que a literatura brasileira compreende apenas os livros de José de Alencar e Machado de Assis, considerados difíceis demais de ler; 6) perceber a quase – e lamentável – inexistência de autoras mulheres na lembrança dessas turmas, as quais já têm sido tão apagadas e invisibilizadas por nossa história literária como bem demonstrou, por exemplo, Anna Faedrich (2017) em posfácio escrito à obra *Nebulosas* de Narcisa Amália.

Todas essas constatações reforçam a necessidade da discussão sobre o conceito de literatura, bem como sobre todas as reflexões que a partir dele surgem em sala de aula. Questionar estudantes de 1^{as} fases sobre a literatura, os motivos de estudá-la, os textos literários que já leram ou de que ouviram falar e as mulheres que escrevem a literatura brasileira traz à tona muito mais do que a espera por uma resposta pronta e objetiva, que se conclua e se encerre com um ponto final. Essa resposta que vão construindo a cada leitura e a cada aula pretende-se não apenas plena de reticências, mas também de interrogações e exclamações.

Considerações finais

Refletir sobre o ensino e a aprendizagem do conceito de literatura com estudantes dos Cursos Técnicos Integrados ao Ensino Médio é uma forma de lhe dar sobrevivência porque faz com que nos voltemos para a literatura. Quando se procura conceituá-la – e não defini-la –, mas sim nomeá-la, de certo modo atribui-se um fio de vida literário entre jovens estudantes, egressos do ensino fundamental, que param para pensar sobre a literatura que, no caso de alguns, tem recebido um lugar distante e à parte, senão inexistente.

Pude constatar que as turmas de 1^{as} fases vivenciam muitos estranhamentos e descobertas, e relacionam a literatura com leitura, escrita, estudo da gramática, arte, cultura e conhecimento, e raramente associam as leituras feitas no ensino fundamental como literatura. Mas, com as discussões, reflexões e com o tempo, isto vai se esmaecendo. As experiências vão se ampliando, bem como o contato com os mais diferentes textos literários, uma vez que a elaboração de um conceito não se conclui, se encerra ou se esgota em umas poucas aulas.

O conceito de literatura não compreende uma definição, como afirmou Marisa Lajolo (2018), configura-se como um processo e uma experiência em constante construção, uma vez que tem a ver com o tempo e pode vir ou deixar de ser literatura ao longo do tempo.

O conceito não garante a existência de um livro, de uma autora, mas, de certo modo, lhe dá vida, faz sobreviver a ideia da literatura. De fato, não se pode desconsiderar que por trás de um conceito há um entendimento daquilo que envolve a literatura e, conseqüentemente, uma ação, uma reação. O conceito pode orientar percepções, ampliar ou reduzir, incluir ou excluir, afirmar ou injuriar. Por trás do conceito, espera-se que não se escondam pré-conceitos ou preconceitos.

Muito mais do que exclusivamente tecer ou descortinar algum conceito, é fundamental ter o conhecimento, o contato, com a leitura da literatura, inclusive é, por este motivo que, antes de introduzir o conceito, sempre são lidos textos literários com as turmas, especialmente os escritos por mulheres a fim de ampliar as percepções e fazer com essa experiência seja muito mais do que uma lembrança de infância. Vale dizer, sobre o ver e o sobreviver do conceito de literatura em sala de aula, que fiquem os monemas, os autores, as obras, os livros, mas que, no fim do mundo, bem lá no fundinho, sempre sobreviva o mundo sem fim da literatura.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. 11. ed. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. Reflexões a respeito de um manual. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. de Mário Laranjeira. 3.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 43-51.

BAYARD, Pierre. **Como falar dos livros que não lemos?** Trad. de Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FAEDRICH, Anna. Apresentação e Posfácio. In: AMÁLIA, Narcisa. **Nebulosas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Gradiva, 2017. p. 157-178.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2018.


LAJOLO, Marisa. **Literatura**: ontem, hoje e amanhã. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

POESIA E ANGÚSTIA NA ADOLESCÊNCIA: MEMÓRIA DE UMA PRÁTICA NO ENSINO DE ARTE EM DIÁLOGO COM A LITERATURA E A PSICANÁLISE

Poetry and anguish in teenagehood: remembering practices of teaching the arts, in conversation with literature and psychoanalysis

Ana Maria Alves de Souza¹

<https://orcid.org/0000-0002-7875-6292> 

Secretaria Municipal de Educação – Florianópolis

Introdução²

Este trabalho versa sobre a memória e a reflexão de uma experiência pedagógica singular que tive, ao ministrar aulas de Artes Visuais em uma escola de ensino fundamental de Florianópolis, logo depois que voltamos do ensino remoto ao presencial. Neste momento de volta ao convívio social, depois do isolamento em função da Covid-19, tivemos a orientação, nas escolas municipais, para abrir espaço de uma forma muito especial às manifestações sensíveis dos estudantes; expressões que sempre foram muito propícias às aulas de Artes Visuais.

Foi dentro de um bimestre em que procurei falar sobre o Surrealismo em diferentes formas artísticas, tecendo relações com a poesia contemporânea, que uma estudante me entregou um exercício poético de sua autoria, onde as rimas suavizavam o peso de um conteúdo: um sujeito que, em sua angústia diante da existência, chega a pensar em tirar a própria vida.

Tratando-se de uma escrita feita por uma adolescente em sala de aula e a mim entregue, senti necessidade de pensar mais sobre o assunto, marcando esse momento visceral quando o contingente nos alcança e nos lança a trabalho. Procurei unir a Arte e seu Ensino, à Literatura, à Psicanálise e à Antropologia, buscando referências a uma indagação sobre a vida nessa fase que chamamos adolescência, onde tantas vezes o sentido de como vivemos é questionado.

Antecedentes

O isolamento social durante o período de maior infecção da Covid-19 abalou nossas

¹ Ana Maria Alves de Souza é professora de Artes Visuais na Escola Básica Municipal João Alfredo Rohr, desde 2014. Fez seus dois mestrados na UFSC (Antropologia e Literatura). Recentemente concluiu o Curso de Psicanálise com Orientação Lacaniana no ICPOL-SC, e participa de dois Núcleos de Pesquisa deste Instituto: o de Psicanálise e Literatura e o Pandorga, de Psicanálise com crianças. Desde 2017 pratica aquarela no Ateliê Alvéolo, sob a coordenação de Zulma Borges. E-mail: ana.ilinix@gmail.com.

² Este texto é uma versão expandida de um trabalho que foi ampliado e apresentado oralmente em três momentos distintos nos últimos anos: em 2022 no ENREFAEBSul; em 2023, no Seminário dos Professores de Artes da PMF; e em 2024, no Seminário Internacional Fazendo Gênero 13.

vidas e nossa forma de convivência. Dessa forma uma “normalidade” se estabeleceu e recomeçamos o trabalho, porém digitalmente. A vontade de convívio humano junto com a perplexidade da vida me levou aos estudos de Psicanálise, após um sonho marcante. Comecei alguns cursos através do Instituto Clínico de Psicanálise de Orientação Lacaniana – SC, e passei a frequentar duas reuniões que me colocaram ao trabalho nesses campos: as reuniões *online* do Encontro de Saberes, onde se encontram profissionais de diferentes áreas com o interesse voltado à Educação e a Psicanálise; e as reuniões do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise e Literatura. Com o tempo, comecei a própria formação que o Instituto oferece, um curso que teve a duração de três anos com aulas aos sábados, terminando em julho deste ano, de 2024. Todos estes encontros para estudar psicanálise começaram *online* e tiveram na sua continuidade os encontros híbridos, com a possibilidade presencial e *online* para pessoas de outras localidades.

Envolvida nos estudos de uma teoria psicanalítica de orientação lacaniana, sem a prática clínica, eu dava minhas aulas de Artes Visuais. Minha escolha de abordar o Surrealismo naquele bimestre mencionado, na volta às aulas presenciais, foi justamente porque este movimento artístico muito valorizou os sonhos, o inconsciente, bebendo referências e inspirações na Psicanálise.

Havia pesquisado uma artista em meu mestrado na Literatura, que controvertidamente foi classificada como participante de uma poética surrealista. Ao estudar diferentes biografias sobre Frida Kahlo, pude ver o contexto no qual a artista responde aos surrealistas que se entusiasmavam diante de suas telas, que ela não pintava sonhos, que ela pintava sua própria realidade. Sabemos que Frida pintou “O Suicídio de Dorothy Hale”, em homenagem à atriz logo após sua morte em outubro de 1938 (Cf. Souza, 2011, p. 104-105). Naquela época, a pintura causou escândalo e, até hoje, é uma pintura impactante, cujo conteúdo e imagem não foram veiculados por mim em sala de aula.

Acerca de Frida Kahlo, preferi mostrar os diferentes autorretratos da artista, como em “O que a água me deu”, um óleo sobre tela (Kahlo, 1938). Nessa tela vê-se os pés da artista numa metade de banheira, onde, sob a água estão as pernas da artista. Nesse espaço da água da banheira pequeninos desenhos preenchem o movimento da água, como que formando ilhas da memória, com diferentes cenas da vida da artista. Escrevi um biografema imagético literário em minha dissertação (Souza, 2011, p. 109-113) falando sobre essa pintura, onde podemos ler na água uma alusão ao inconsciente, que traz nas imagens o tempo da memória condensado, uma aparente tradução daquilo que os artistas chamavam de *surreal*.

Admirando a proximidade poética na qual os surrealistas reconheciam Frida Kahlo como pertencente ao grupo, cheguei também a ler sobre alguns outros artistas como Salvador Dali e o interesse que suas ideias, vida e obras despertaram em Jacques Lacan ao construir seus singulares conceitos dentro da Psicanálise. Dali e Lacan trabalharam o tema da paranoia, cada um à sua maneira, compartilhando uma mesma época, sendo que frequentaram alguns mesmos grupos. O artista criou seu método paranoico-crítico que despertou interesse em Lacan quando estudava, neste mesmo período, a paranoia no caso Aimée, consistindo em sua tese de doutorado. Nohemi Brown (2010, p. 297-298) menciona

que, em 1966, Lacan reconheceu publicamente sua dívida com Dali.

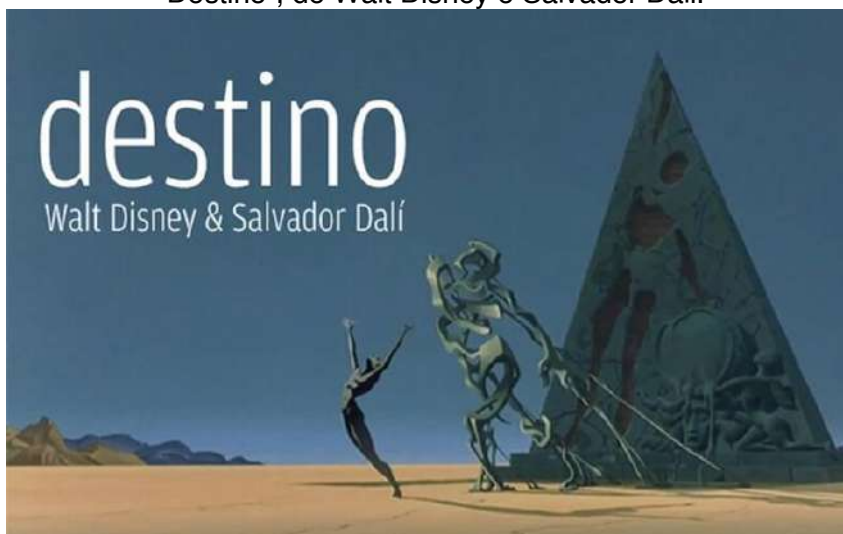
A proposta pedagógica e o inesperado resultado

Em meus estudos de Psicanálise, pude dar valor e aguçar uma “escuta atenta”, muito importante para o acompanhamento de crianças e adolescentes, ainda que o contexto tenha sido a sala de aula. Dessa forma penso ter possibilitado que, em minhas aulas de Artes Visuais, os estudantes pudessem se manifestar no momento da realização dos exercícios artísticos, transpondo suas angústias para esse contexto estético. No esforço que faço agora para a reflexão do acontecido, destaco a poesia que uma adolescente criou como exercício resultante das relações que fizemos em aula entre a poesia contemporânea e o Surrealismo.

No bimestre do ano letivo em questão, a proposta pedagógica tinha como objetivo abordar diferentes manifestações do Surrealismo, seja no desenho, no cinema, na pintura, no cinema de animação e na poesia, ressaltando a importância do inconsciente e dos sonhos para este movimento artístico, questão compartilhada com a Psicanálise.

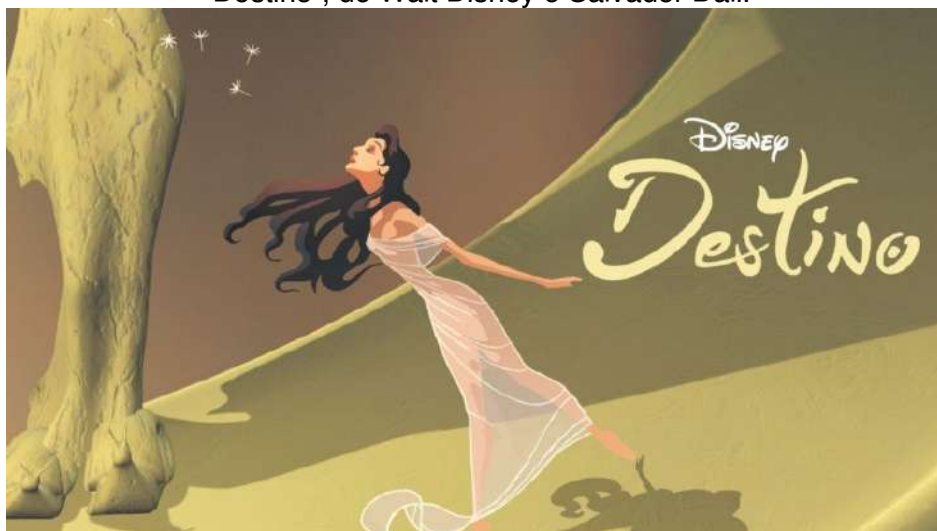
No cinema de animação o destaque foi sobre o curta “Destino” (Figuras 1 e 2), obra de Walt Disney com Salvador Dali, apresentando uma narrativa em imagens surreais, sem palavras.

Figura 1 – Fragmento de imagem do cinema de animação “Destino”, de Walt Disney e Salvador Dali.



Fonte: <https://filmow.com/dali-disney-um-encontro-com-destino-t284319/>

Figura 2 – Fragmento de imagem do cinema de animação “Destino”, de Walt Disney e Salvador Dali.



Fonte: <https://filmow.com/dali-disney-um-encontro-com-destino-t284319/>

Podemos pensar a metodologia criativa da época através da sua relação com a poesia. Para um procedimento poético surrealista, por exemplo, era preciso primeiro recortar palavras e colocá-las num saco, para então tirá-las ao acaso e montar aquilo que se denominava ser uma forma poética.

No transcorrer das atividades na sala de aula, fizemos um paralelo com a poesia na contemporaneidade, destacando o procedimento criativo de Angélica Freitas ao compor seus “Três Poemas com o Auxílio do Google” (Freitas, 2017). A poetisa em questão propôs-se a lançar trechos de frases emblemáticas no Google, como “A mulher vai...”, “A mulher pensa...”, “A mulher quer...”, e, a partir do que surgiu como resposta no automatismo dos algoritmos, Angélica Freitas (2017) elaborou suas poesias contidas no livro *Um útero é do tamanho de um punho*.

Ao analisar esse procedimento metodológico de criação, Leonardo Villa-Forte (2019), no livro *Escrever sem escrever: Literatura e apropriação no século XXI*, menciona que é possível perceber, nesses poemas de Angélica Freitas, que “literatura e artes compartilham procedimentos e, assim, borram fronteiras entre autor e público” (Villa-Forte, 2019, p. 154).

[...] podemos dizer que, por meio da apropriação de textos de outros, Angélica consegue fazê-los se voltarem contra si mesmos. Os versos dos poemas ganham ares irônicos, torcendo o que foi dito a fim de fazê-los dizer outra coisa, e revelando a estereotipia e o conservadorismo dos ditos anteriores, que, agora, graças à sua ordenação, criam um pensamento que mostra o seu próprio ridículo. Assim, a escrita não criativa de Angélica toma fortes ares políticos. (Villa-Forte, 2019, p. 155).

Foi como resultado desse desafio estético que a adolescente, estudante de Artes Visuais, construiu uma poesia com interpretação totalmente pessoal, distribuída entre cinco estrofes, falando de sua tentativa frustrada de encontrar ajuda e de sua decisão em tirar a própria vida. Transcrevo a seguir a poesia referida, ocultando o nome da autora numa tentativa de proteger sua identidade.

Ela fez o que pode
Ela tentou
Mas ninguém a ajudou
Ela chorou mas ninguém
A abraçou

Ela tentou
Várias vezes
Mas ninguém a entendia
A não ser ela mesma
Procurando nos outros
O que não achava em si mesma

Pois a dor que ela sentia
Não era bela
Era uma dor doída
Que dói tanto quanto
Um ferimento grave na perna

Esse coração machucado
Não pode mais ser
Reconstruído pois
Ele já foi tão quebrado que está em pedaços pequenos
De tanto que ela tem sofrido

E ela não aguentava mais
Aquela dor
Que era tão doída
Até que ela decidiu
Acabar com a própria vida.

Diante dessa expressão artística com carga emocional tão intensa, busquei subsídios na Psicanálise para pensar melhor a situação delicada que me foi confiada na sala de aula, durante a aula de Artes Visuais.

Pensando a adolescência

No livro *O despertar e o exílio: ensinamentos psicanalíticos da mais delicada das transições, a adolescência*, escrito por Philippe Lacadée (2011), encontramos várias reflexões sobre esse período da juventude. O autor citado expõe:

[...] a adolescência é um momento de transição em que se opera uma desconexão no sujeito entre seu ser de criança e seu ser de homem ou mulher. [...] Para Freud, a tarefa do adolescente é a de destacar-se da autoridade de seus pais, sendo isso, em seus termos, um dos efeitos mais necessários e também mais dolorosos do desenvolvimento. A atividade fantasmática toma por tarefa desembaraçar-se dos pais doravante desdenhados, seja sob o modo de sonhos diurnos, de leituras e da escrita de diários íntimos, ou de jogos diversos. [...] No momento de se separarem de sua família, da única autoridade e doentes de toda a crença, eles se encontram desarvorados, dilacerados entre a nostalgia do passado sempre mais ou menos mítico, e a dura condição de quem deve se mostrar vivo no tempo presente [...]. (Lacadée, 2011, p. 19-21).

Nesse mesmo livro, o autor faz um percurso histórico sobre o uso do conceito de puberdade e adolescência. Remetendo aos estudos da historiadora Michelle Perrot, afirma que a ideia de adolescência é uma construção histórica; e que Rousseau, em 1762, ao falar sobre educação, foi um dos primeiros a tratar do assunto. Continuando seu percurso histórico, Lacadée menciona que o adolescente, no séc. XIX, é visto como um ser perigoso que deveria ser enquadrado e disciplinado, sendo decisão da burguesia colocá-lo em um internato, instituições essas que proliferavam como solução (Lacadée, 2011, p. 29).

[...] a adolescência surge a princípio como um perigo para o indivíduo, tendo sido necessária a psicanálise para que fossem situados o lugar e a fórmula desse perigo, ou seja, a sexualidade. De fato, em plena busca de si mesmo, o adolescente deve assumir, quase sempre sozinho, sua identidade sexual... enfrentando o turbilhão que nele se agita. (Lacadée, 2011, p. 30).

O referido autor considera a importância das ideias de Freud sobre a puberdade, falando, inclusive, sobre questões como o suicídio nessa idade e o papel da escola em oferecer aos adolescentes um suporte num momento em que o despertar do interesse pela vida lá fora afasta-os da família, “algo impele o adolescente a ultrapassar os muros da casa da família, pois, para ele, é fora de seus domínios que se encontra a vida verdadeira, o que ele crê ser o mundo real [...]” (Lacadée, 2011, p. 32).

Acerca dessa transição delicada pela qual passa o adolescente, Lacadée ressalta que esse termo, “transição”, é apenas uma forma retórica para se tratar da mudança pelo qual passa a criança, geralmente apresentando dificuldades “em continuar se situando no discurso que, até então, dava a ele uma ideia de si mesmo” (Lacadée, 2011, p. 33).

É bom lembrarmos aqui, também, algumas questões antropológicas acerca da adolescência, abordadas por Daniela Viola (2016) em sua pesquisa na Psicologia, em que chama a atenção para a construção da adolescência como sintoma social, havendo amplas diferenças culturais. Nas chamadas sociedades tradicionais, os ritos de passagem é que marcam a diferença enfrentada entre a infância e o mundo adulto. Viola embasa sua pesquisa na psicanálise, enfocando os pensamentos de Freud e Lacan, investigando questões relativas ao saber e ao pensamento nessa fase do crescimento, abordando-a como um momento-limite conceitual.

Essa pesquisadora afirma que a adolescência hoje é vista mais como um “estado” do que propriamente uma idade de desenvolvimento biológico do corpo; a puberdade, e esse “estado” adolescente pode, inclusive, estender-se pela idade adulta. A autora cita a adolescência como a “idade favorita do século XX”, já afirmada pelo historiador Phillippe Ariès (1981), como um período ao qual se deseja chegar mais cedo e no qual se almeja permanecer por muito tempo.

Quanto ao momento-limite conceitual, Viola afirma o teor ambíguo da “perda da inocência”, que, muitas vezes, é sentida como nos moldes de um trabalho de luto.

Essa perda diz respeito ao saber que o sujeito ascende nesse momento, para o qual nunca está preparado, sendo sempre tomado de surpresa, e que se traduz como a perda de uma inocência que podemos atribuir aos diversos véus que recobrem o real da sexualidade na infância, como a narrativa do

Édipo, as teorias sexuais, e, por fim, a latência... No lugar de um limite-borda, que baliza e opera essa passagem, verifica-se, em muitos casos, um limite-obstáculo, que a impede (Viola, 2016, p. 194).

Considerando-se obstáculos ou facilidades, lembro aqui as palavras do psicanalista Guillermo López, no livro *La adolescencia en los tiempos que corren*, quando afirma que “hay tantas maneras de adolecer como seres hablantes hay en este mundo” (López, 2022, p. 17).

A maneira de ser adolescente da estudante aqui referida remete à prática poética, prática compartilhada entre várias adolescentes que têm predileções, também, pelas escritas de si. No contexto em que a poesia foi criada, há um endereçamento no qual eu sou a receptora, na medida em que dei lugar, nas aulas de Artes Visuais, para que os adolescentes se manifestassem. Como agir diante de um endereçamento como esse que recebi é uma questão que me impulsiona ao trabalho reflexivo e que trago aqui para pensarmos juntos. Ao propor a estudante um exercício poético onde ela questiona a vida, penso que também abri um espaço no qual a arte e a literatura tornam-se uma vivência de um processo estético, uma possível forma de amainar a angústia do humano que nos habita. Suponho que, dessa maneira, ao proporcionar o dispositivo da escuta atenta, a escola pode dar o suporte anteriormente referido por Lacadée nessa travessia da adolescência.

Considerações finais

As poesias de Ana Cristina César (2013) vieram à minha lembrança, também, nas diferentes formas de expressar em palavras o mundo interior, uma vez que a possibilidade de um limite trágico à vida causou-me angústia e impeliu-me às leituras aqui mencionadas.

Assistimos, neste íterim, um evento híbrido com transmissão a partir de Curitiba-PR, denominado *Noite de Biblioteca*, da EBPSul, coordenado pela psicanalista Teresa Pavone, onde o psiquiatra e psicanalista Marcelo Veras falava sobre seu livro *A Morte de Si*. O livro em questão dedica-se a tratar do suicídio numa abordagem psicanalítica, tanto teórica quanto clínica, onde temas como a escrita e a sensibilidade da escuta são abordados com detalhes num tom de testemunho, o que me faz aqui recomendar sua leitura. Marcelo Veras afirma que:

vivemos um momento inquietante no qual o fenômeno da elevação das taxas de suicídio é percebido em todas as universidades e escolas, não apenas no Brasil, como em todo o mundo. O preocupante aumento de suicídios entre jovens não tem precedentes nas estatísticas de suicídio ao longo dos séculos. (Veras, 2023, p. 23).

A importância do dispositivo da “escuta”, despertada primeiramente em minha participação nas reuniões do Laboratório Encontro de Saberes, mostra-se extremamente necessária, uma vez que a construção do conhecimento não se dá isolada do emocional,

ou melhor, do pulsional³, fator esse em jogo na relação com o saber, e que a Psicanálise leva em conta. Poderíamos dizer que não apenas a escuta, mas o espaço de conversação, quando o sujeito expressa em palavras aquilo que o inquieta, ainda que seja para dizer que está diante de um enigma, também é um espaço e uma prática da psicanálise com a qual podemos aprender.

No domingo de 9 de junho de 2024, ocorreu um encontro *online* da Rede de Psicanálise Aplicada⁴, denominado *Instalações Analíticas II*, que tive a oportunidade de participar, ouvindo comunicações acerca de trabalhos desenvolvidos, buscando a orientação da psicanálise lacaniana em diferentes instituições que trabalham com adolescentes. A psicanalista Fernanda Otoni Brisset fez o encerramento, ressaltando que as instituições costumam ser marcadas pelo discurso do mestre, e que a psicanálise propõe uma torção, em que o saber que guia está do lado do sujeito. A psicanálise não promete a cura do sintoma, mas a transformação em algo mais suportável.

Pudemos ver, nesse relato, que a Psicanálise nos ajuda a pensar aquilo que acontece na prática escolar e para o qual, geralmente, não temos formação. A pandemia trouxe muitas modificações na convivência, isolando muitos e repercutindo entre os adolescentes, nessa fase da vida em que geralmente se formam os grupos de amigos e o gosto pelos passeios na rua.

No retorno às aulas presenciais, muitos professores se depararam com as dificuldades da convivência na sala de aula, fazendo com que os planejamentos pedagógicos abrissem espaço para a atenção ao emocional como parte da construção coletiva do saber, mostrando-se a prática artística como um facilitador nessa mediação de conteúdo.

A adolescente que fez a poesia aqui referida nas aulas de Artes Visuais saiu da escola onde trabalho pouco depois de me entregar seu exercício artístico, transferindo-se para outra instituição. Eu fiquei para sempre com a marca dessa lembrança poética, e uma indagação no coração: como proceder nesses momentos em que aflição existencial alcança-nos no exercício da profissão? A resposta ainda está em construção...

Referências

ARIÈS, Phillipe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BROWN, Nohemi Ibañes. **Lacan y Dali: dos obras, dos caminhos, un encuentro – consideraciones sobre la paranoia**. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2010.

CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

³ No livro *Freud no Século XXI* (2024), Gilson Iannini fala que os conceitos mais importantes da psicanálise são o inconsciente e a pulsão, sendo o inconsciente freudiano equivalente ao inconsciente pulsional, e a pulsão, uma exigência de trabalho que o corpo faz ao psiquismo (Iannini, 2024, p. 172-174).

⁴ A Rede de Psicanálise Aplicada é ligada à Federação Americana de Psicanálise de Orientação Lacaniana (FAPOL).

DESTINO. Direção de Dominique Monféry. Desenhos de Salvador Dalí e Walt Disney. Produção: Baker Bloodworth; Roy E. Disney. Roteiro: Salvador Dalí, John Hench, Donald W. Ernst. Cor. 6min. Curta-metragem de Animação. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2003.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

IANNINI, Gilson. **Freud no Século XXI**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

KAHLO, Frida. **O que a água me deu**, 1938. Coleção de Daniel Filipacchi, Paris. Disponível em: <https://arteatevoce.com/frida-kahlo-narrando-a-vida-atraves-de-imagens/blog-2/>. Acesso em 07 set. 2024.

LACADÉE, Philippe. **O despertar e o exílio**: ensinamentos psicanalíticos da mais delicada das transições, a adolescência. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2011.

LÓPEZ, Guillermo. Introducción. In: LÓPEZ, Guillermo (org.). **La adolescencia en los tiempos que corren**. Olivos: Grama Ediciones, 2022. Libro digital.

SOUZA, Ana Maria Alves de. **Frida Kahlo**: imagens (auto)biográficas. 145 p. Dissertação de mestrado em Literatura. Florianópolis: PPGLIT, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95878>. Acesso em: 02 set. 2024.

VERAS, Marcelo. **A Morte de Si**. São Paulo: Editora Bregantini, 2023.


VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

VIOLA, Daniela Teixeira Dutra. **O momento-limite conceitual**: Um estudo sobre as implicações sociais e subjetivas do saber na passagem adolescente. 290 p. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-A9GLDZ/1/tese_daniela_viola.pdf. Acesso em: 02 jun. 2024.


AUTORAS MULHERES E POESIA VISUAL NO ESPAÇO ESCOLAR

Female authors and visual poetry in the school space

Julia Dias Lopes¹

<https://orcid.org/0009-0002-2750-4586> 
Universidade Federal de Santa Catarina

Luiza Machado dos Reis²

<https://orcid.org/0009-0002-4330-7056> 
Universidade Federal de Santa Catarina

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar e discutir o projeto de docência desenvolvido sob orientação da professora Dra. Isabela Melim Borges na disciplina de Estágio de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no segundo semestre de 2022. O projeto foi elaborado para o oitavo ano do Ensino Fundamental de uma escola da rede municipal de Florianópolis, de 17 meninas e 18 meninos.

O tema principal do projeto, poesia visual, estava previsto no conteúdo programático da turma e buscamos fundamentá-lo a partir de referências como bell hooks (2017), João Wanderley Geraldi (1993; 2010), Hélder Pinheiro (2007), Irandé Antunes (2003) e Magda Soares (1997), assim como as dissertações de mestrado *A construção da autoria dos alunos nas aulas de produção textual: uma análise à luz da filosofia bakhtiniana da linguagem*, de Karoline Vanolli (2018) e *A poesia pede (espaço) na sala de aula*, de Liliane Francisca Batista (2018), essas duas últimas que serviram como principal referência para a elaboração do projeto de docência, por apresentarem exemplos práticos da experiência em sala de aula. Ao conteúdo previsto, acrescentamos as discussões sobre autoria e as contribuições da crítica literária feminista, imprescindível para a compreensão do cânone literário.

Justificativa

Com base na observação da turma e do material didático utilizado, decidimos focalizar o trabalho na produção de artistas mulheres, com o objetivo de problematizar o cânone literário majoritariamente branco, masculino e heterossexual. Buscamos, para isso,

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de Memória, história e subjetividade. E-mail: julia.lopes1907@gmail.com.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de Crítica Feminista. E-mail: luizamachadodosr@gmail.com.

ampliar o repertório dos alunos e alunas, muito calcado no cânone, material didático e escolhas da professora regente, apresentando a massiva e relevante produção de poetisas mulheres, a partir da elaboração de um portfólio composto por 52 poemas visuais escolhidos por nós.

Os trabalhos de estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental de uma escola municipal de Belo Horizonte, por exemplo, foram incluídos no portfólio diretamente da dissertação de mestrado intitulada *A poesia pede (espaço) na sala de aula*, de 2018, de Liliane Batista. No total, compilamos poemas de 37 artistas mulheres; 8 alunos do ensino fundamental de uma escola municipal de Belo Horizonte; 7 poetisas homens, entre eles os canônicos Augusto de Campos e Arnaldo Antunes. Algumas das artistas mulheres trabalhadas com a turma foram Rosana Paulino artista visual brasileira negra, educadora e curadora, doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, artista das obras *Atlântico Vermelho* e *Parede de Memórias*, que ressaltam questões étnicas e decoloniais (Pimentel, 2016). Para ultrapassar o acadêmico e apresentar a poesia em vários suportes, trouxemos também o trabalho da tatuadora Bruna Oliveira.

Já o texto que funcionou como fio condutor de nossas aulas foi escolhido a partir da observação da turma e das violências de gênero ali escancaradas. Escolhemos iniciar a discussão sobre Poesia Visual com a obra “*Adestradas*”, de Fernanda Oliveira (2022), que expõe por meio do bordado a opressão, o apagamento das mulheres, a violência velada e histórica, as injustiças duradouras do patriarcado e do capitalismo – uma obra que pede ao espectador para que repense as narrativas oficiais.

Fernanda Oliveira é artista têxtil e visual, residente de Joinville, Santa Catarina. Nascida em Blumenau em 1986, aos 6 anos já mexia com fios, tesoura e agulha, de forma natural e instintiva. Desde 2018, a artista explora e expõe por meio do bordado e colagens a opressão, o apagamento das mulheres na história da arte, a violência velada e histórica, as injustiças duradouras do patriarcado e do capitalismo, produzindo obras que pedem ao espectador para que repense as narrativas oficiais. Seu foco está centrado no corpo social da mulher, como um lugar de afirmação e poder potencial, produzindo, assim, registros sensíveis com potencial poético e fúria. A intenção de seus trabalhos é fazer com que suas obras proporcionem experiência reflexivas através do bordado, questionando assim padrões sociais existentes na vida de mulheres.

Figura 1 – Adestradas, Fernanda Oliveira



Fonte: Página de instagram @uterina_, 2022.

Na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) proposta para o Ensino Fundamental, prevê-se o estudo de poemas de forma fixa e livre, assim como poemas concretos e outros. De acordo com esse documento, no 8º e 9º anos, o estudante deverá: ler, de forma autônoma, e compreender poemas de forma livre e fixa (como haicai), poema concreto, ciberpoema, dentre outros, expressando avaliação sobre o texto lido, assim como criar textos em versos explorando o uso de recursos sonoros e semânticos e visuais de forma a propiciar diferentes efeitos de sentido (Brasil, 2018, p. 185). Visto isso, ao longo das aulas, foram apresentados elementos importantes na constituição da poesia visual, como o uso das cores, da tipografia, da disposição espacial das palavras; ressaltando a relação intrínseca entre verbal e não-verbal na poesia visual – o “verbivocovisual” elencado no Plano Piloto para Poesia Concreta (Campos; Campos; Pignatari, 1958). Ao apresentar tais elementos, buscamos proporcionar ferramentas de criação e estimular a criatividade dos e das discentes, objetivo que obteve resposta significativa nas produções finais.

Buscamos trabalhar a subjetividade dos discentes, aproximando-os da literatura por meio da identificação e da possibilidade de serem autores, com base em Rildo Cosson (2009) ao afirmar ser na leitura e na escrita do texto literário onde encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos.

Isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção (Cosson, 2009, p. 20).

Referencial teórico

As pesquisas foram direcionadas para as referências desse gênero textual que são, sem surpresa, homens. Partindo da leitura crítica de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, a tese de doutoramento de Felipe Paros, sobre mulheres e poesia concreta brasileira, foi utilizada para endossar a escolha de um trabalho crítico feminista, visto que o cânone é mais uma esfera do poder (Reis, 1992), pretendíamos ultrapassar os limites de tal esfera.

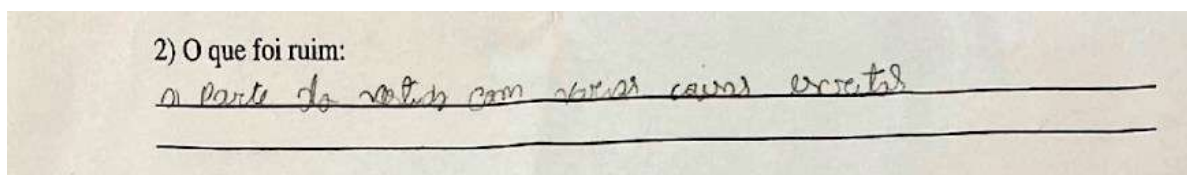
Paros evidencia a ausência das mesmas nos ambientes literários de prestígio pelo fato de serem mulheres, já que “a prática da escrita não estava excluída de uma lógica tradicional de divisão do trabalho social” (Paros, 2022, p. 395). Em *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*, Eurídice Figueiredo, ao problematizar o cânone, cita Roberto Reis “[n]a sociedade patriarcal brasileira, a produção literária de mulheres ainda é vista como reticência conquanto elas estejam cada vez mais produtivas, reivindicando sua posição na cena pública” (Figueiredo, 2020, p. 89).

Problematizar a importância de centrar olhares na produção literária de mulheres é trabalho para toda uma vida acadêmica. A fim de relacionar essa escolha política com o projeto de ensino, acredita-se que o fato de que aulas para uma turma com 17 alunas estarem sendo planejadas já é motivo suficiente. Durante a observação pode-se confirmar a urgência de ampliar o repertório dos alunos para além do apresentado no livro didático e aproximar as discussões da realidade em que vivem que perpassa, entre outras, as opressões de gênero.

Resultados

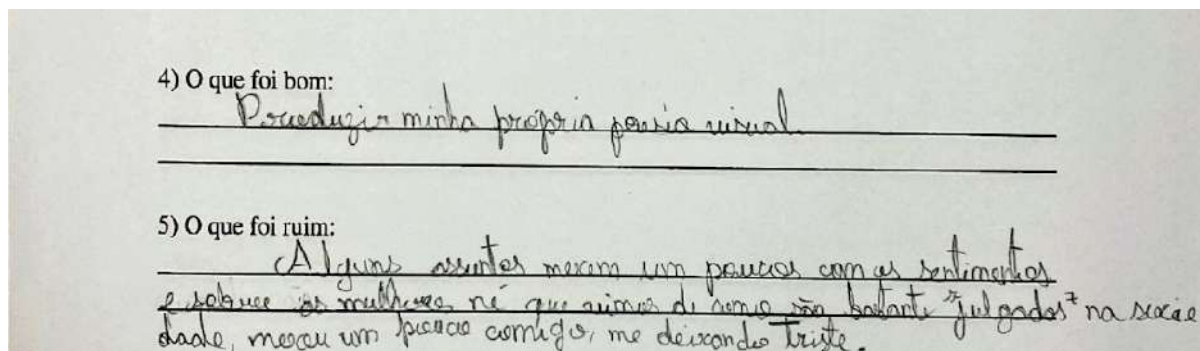
Ao apresentar “Adestradas” aos alunos, pedimos que fizessem silêncio, apreciando e contemplando o texto, pois em seguida poderiam falar o que quisessem, de forma organizada. Contando com o período de observação e o total das nossas aulas, acreditamos que foram os minutos mais silenciosos da turma, até que pedimos para que cada estudante falasse uma palavra que descrevesse sua primeira sensação e/ou interpretação da obra, construindo assim um mapa mental coletivo no quadro branco.

Figura 4: trecho da avaliação das estagiárias preenchida por um dos alunos



Fonte: Elaborado pelas autoras durante o Estágio de Docência, 2022.

Figura 5: trecho da avaliação das estagiárias preenchida por uma das alunas



Fonte: Elaborado pelas autoras durante o Estágio de Docência, 2022.

Durante o debate, um dos alunos declarou que “gostaria de ter aulas de português”. Então, para respondê-lo, iniciamos a aula seguinte com a projeção do mapa mental produzida coletivamente na última aula, apontando que poderia ser considerado um poema visual, e que a turma, com nossa colaboração, eram os/as autores/as; que interpretando o vestido e o mapa, estavam realizando uma interpretação textual, portanto, tendo aula de português. Para João W. GERALDI, “A linguagem é o lugar de constituição de relações sociais, onde os falantes se tornam sujeitos em meio ao processo interativo do qual a linguagem se constitui” (Gerald, 1984, p. 42) e, portanto, a intenção do mapa mental era que todos os discentes compreendessem que as palavras ditas por eles importam, que suas contribuições, ou falta delas, fazem a diferença nas aulas e no mundo.

Buscamos, com essa proposta, que os meninos entendessem que as palavras misóginas que proferem são carregadas de significados, e que os protestos e desabaços das meninas são de suma importância. Acreditamos que o incômodo de alguns alunos, todos meninos, demonstram a necessidade e importância das discussões feitas em sala de aula. O incômodo também denota reflexão sobre a temática, e não deixamos de esperar, que mesmo que não imediatamente, uma maior consciência de gênero se faça presente nessas vidas.

O cânone e as violências de gênero seguem presentes nas turmas e nas escolas, mas acreditamos que a literatura seja um espaço de resistência, que as mulheres seguem resistindo e é papel do professor conduzir este diálogo com os estudantes. Para nós, como pesquisadoras de literatura, é de suma importância levar para a sala de aula produções que extrapolam o cânone e o questionam, de modo a incentivar a produção dos alunos, ouvi-los e lê-los. Com esta visão anexamos os poemas visuais produzidos pelos alunos da

turma ao final do portfólio elaborado previamente, validando-os como poetas e autores.

O impacto desta validação realizada durante todos os dias de estágio docência, percebemos no vínculo fomentado entre nós e os alunos, assim como nos poemas e avaliações finais que recebemos. As alunas meninas, em sua maioria, nos agradeceram pelas aulas, especialmente pela discussão sobre o vestido e as violências por elas sofridas, foi-nos entregue também um bilhete de uma das alunas agradecendo a possibilidade de se expressar, aluna essa muito tímida e introspectiva.

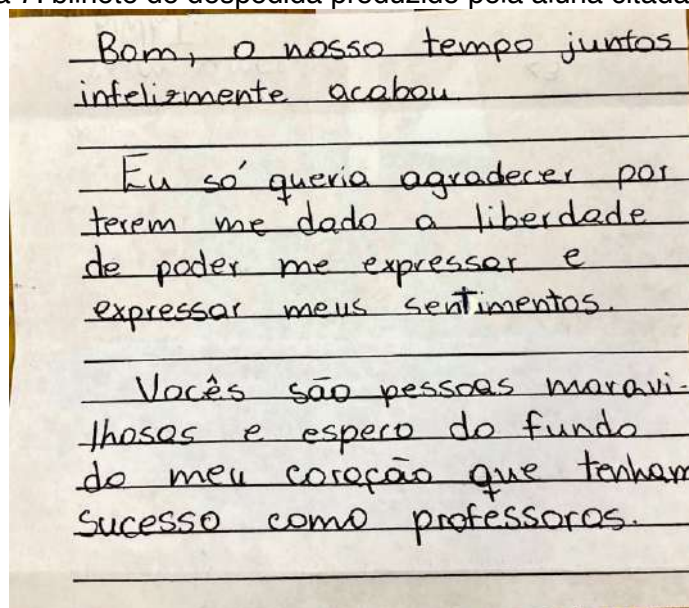
Figura 6 – Poema visual produzido pela aluna citada acima

VOCE NÃO ESTÁ AQUI
MAS AINDA ME ASSOMBRA.



Fonte: Elaborado pelas autoras durante o Estágio de Docência, 2022.

Figura 7: bilhete de despedida produzido pela aluna citada acima



Fonte: Elaborado pelas autoras durante o Estágio de Docência, 2022.

Conclusão

Problematizar o cânone literário e trazer para o centro da discussão as violências de gênero vivenciadas dentro e fora de sala de aula foi ponto de partida e chegada (Geraldi, 1993) do nosso projeto de docência. Fazendo-o a partir da poesia visual, acreditamos ter promovido a percepção dos estudantes como possíveis autores, reforçando e respeitando suas subjetividades, além de permitir que pensássemos, coletivamente, sobre temas de interesse dos alunos, bem como o uso poético da linguagem. E, se reconhecidos como autores de seus discursos e possíveis poetas, podem e fazem muito pela construção do seu conhecimento.

Buscamos pôr em prática no nosso projeto de docência o respeito a suas subjetividades e o enfoque a suas autorias. Acreditamos piamente que foi essa sinceridade e convicção, que nos possibilitou vincular de maneira profunda e efetiva com os alunos da turma. Tais proposições políticas e pessoais não se fazem presentes aqui como consequência de uma visão romantizada da docência. Nosso projeto não foi construído com base nos sentimentos e corações, mas de acordo com as metodologias teóricas que identificamos como mais relevantes para a docência, como João W. Geraldi (1993, 2010), Magda Soares (1997), Helder Pinheiro (2007) e outros. Utilizamos a experiência de poder dedicar-nos exclusivamente a uma turma para pôr em prática o que acreditamos ser fundamental para o exercício de docência, o diálogo entre a teoria e a prática, como exemplifica bell hooks:

Quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de liberdade coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que essa experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra (hooks, 2017, p. 83).

Referências

- ANTUNES, Irandé. **Aula de português: encontro & interação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.
- BATISTA, Liliane Francisca. **A poesia pede (espaço) na sala de aula** [manuscrito], 2018.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Plano-Piloto para Poesia Concreta**. Noigrandes, 4, São Paulo, 1958.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- GERALDI, João Wanderley. **O texto na sala de aula**. Paraná: Assoeste, 1984.

GERALDI, João Wanderley. **Portos de passagem**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GERALDI, João Wanderley. **A aula como acontecimento**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

GERALDI, João Wanderley. Bakhtin tudo ou nada diz aos educadores: os educadores podem dizer muito com Bakhtin. *In*: FREITAS, Maria Teresa (org.). **Educação, arte e vida em Bakhtin**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 11-28.

HOOKS, bell. **Ensinando a Transgredir**. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. A educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF editora, 2017.

OLIVEIRA, Fernanda. Adestradas. **Instagram**, 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Ch-hS2uPNnb/?img_index=1. Acesso em: 25 set. 2024

PAROS, Felipe Martins. **Penélope sem paideuma, paideuma sem penélope**: mulheres & poesia concreta brasileira (anos 50). 2022. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/234625>. Acesso em: 24 set. 2024.

PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. Campina Grande: Bagagem, 2007.

PIMENTEL, Jonas. Rosana Paulino: a mulher negra na arte. **Portal Geledés**, 13 abr. 2016. Disponível em: https://www.geledes.org.br/rosana-paulino-mulher-negra-na-arte/?amp=1&gclid=CjwKCAjws--ZBhAXEiwAv-RNly7IDuoNR_UNAw7zpsjVd8l_f_Nbi6pCyHJeJuJzePV19gAO8W0xnxoCOgcQAvD_BwE. Acesso em: 16 jul. 2024.

REIS, Roberto Cânon. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica** – tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.


SOARES, Magda. **Linguagem e escola: uma perspectiva social**. São Paulo: Ática, 1997.

VANOLLI, Karoline. **A construção da autoria dos alunos nas aulas de produção textual**: uma análise à luz da filosofia bakhtiniana da linguagem. Dissertação (mestrado profissional) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Letras, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/194184>. Acesso em: 20 set. 2024.

JULIA DE ASENSI (1849-1921): UMA HISTÓRIA QUE SOBREVIVE GRAÇAS À LITERATURA

Julia de Asensi (1849-1921): a story that survives thanks to Literature

Luzia Antonelli Pivetta¹

<https://orcid.org/0000-0003-4283-5295> 

Universidade Federal de Santa Catarina

Introdução

Com base na pesquisa desenvolvida durante o mestrado em Estudos da Tradução na PGET/UFSC, intitulada: *Julia de Asensi: entre cocos e fadas, uma tradução comentada de três contos da literatura infantil do século XIX*, este artigo apresenta um recorte das investigações sobre a biografia da escritora espanhola Julia de Asensi (1849-1921) fruto do trabalho realizado no decorrer dos dois anos da pós-graduação. A importância de se ter acesso aos registros deixados pela própria autora, bem como as referências que se faziam a ela nos livros, revistas e periódicos da Madri do século XIX, possibilitou compreender um pouco mais sobre sua carreira literária e conhecer seu estilo de escrita.

A busca por fontes que nos dessem referências sobre Julia de Asensi, levou-nos ao encontro do livro *Julia de Asensi Laiglesia (1849-1921)* escrito pela Prof^a Dr^a Isabel Díez Ménguez, publicado em 2006, o qual foi essencial para traçar alguns caminhos a serem percorridos e chegar às publicações da autora em jornais e revistas da época, bem como aos seus próprios livros, disponíveis no site da *Biblioteca Nacional de España*. Nessa jornada, cruzamos também com correspondências de amigos próximos, catálogos de casas editoriais e biografias a respeito do único membro da família que até então havia recebido destaque, seu pai, o diplomata Tomás de Asensi y Lugar.

Se hoje temos acesso a um rosto de Julia de Asensi, para que possamos imaginá-la também fisicamente, devemos isso à exposição de sua foto no Catálogo da Casa Editorial Antonio J. Bastinos (1897) e a uma imagem que se encontra na revista *El álbum de la mujer: ilustración hispano-mexicana* de 21 de setembro de 1884, a qual inclusive está acompanhada de uma explicação a respeito de quem é a figura presente na capa da publicação.

Ambos os registros só existiram para ilustrar, no primeiro, os livros da escritora que estavam sendo vendidos naquele ano e, no segundo, a publicação do último capítulo do romance *Tres amigas* (1880) que havia sido disponibilizado parte a parte, numa espécie de folhetim, possibilitando às leitoras da época visualizarem a autora por trás da história.

Diante disso e do que foi possível encontrar por meio de seus próprios textos, dos

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, SC, Brasil. E-mail: lapivetta@gmail.com. Atualmente com financiamento da bolsa CAPES/PROEX e no período do mestrado, do qual resulta este trabalho, com financiamento da bolsa UNIEDU/FUMDES.

poemas dedicados à família e a personalidades da época, dos prefácios escritos por amigos a seus livros, as capas, diagramações, ilustrações, paratextos, também contribuíram na revelação de detalhes a respeito da ideologia que predominava na Madri daqueles tempos.

Assim, podemos apresentar Julia de Asensi como mais uma das mulheres espanholas que escreveram em uma época na qual o cenário ainda não era tão favorável a esse tipo de profissão feminina, mas que, devido aos incentivos que recebeu, tanto da família, quanto de amigos próximos, conseguiu encontrar espaços e soube adequar-se a eles. Os escritos deixados por ela nos permitiram conhecê-la, reconhecê-la e afirmar que sua história, como a de tantas outras e outros, só resistiu ao tempo graças à Literatura.

Julia de Asensi: uma biografia comentada

Julia Dolores Francisca de Paula Ramona Mónica de Asensi y Laiglesia nasceu no dia 04 de maio de 1849, em Madri, Espanha. Filha de Tomás de Asensi y Lugar, diplomata, diretor de Comércio no Ministério do Estado e primeiro Secretário do Estado e de María del Rosario Laiglesia.

A família ocupava uma posição social de destaque, além de serem apreciadores das Belas Artes, isso a colocou em contato com literatos e intelectuais que frequentavam a casa a convite de seu pai, permitindo também que ela recebesse uma educação bastante ampla, principalmente no que se refere às questões literárias, já que desde cedo demonstrou interesse pelas letras; não só ela, mas também seus irmãos: Matilde, Celia e Tomás. Autodidata, aprendeu línguas: francês, alemão e italiano.

Seus primeiros versos foram escritos aos sete anos. E, conforme Matilde Gómez (1881), seus textos posteriores demonstram que possuía conhecimentos referentes tanto à literatura contemporânea quanto à literatura clássica. Mas, o início oficial de sua carreira como escritora só acontece em 1873 quando ela publica, em jornais e revistas da época, suas primeiras poesias e artigos literários.

Conforme Díez Ménguez (2006, p. 12)², “a Imprensa Jornalística ocupou uma posição decisiva como meio de expressão escrita [...] e se tornou o principal veículo de expressão para todos aqueles que, ligados às carreiras literárias, decidiram publicar os seus escritos”. Esses veículos de comunicação se tornaram os meios pelos quais muitas das escritoras mulheres garantiam timidamente seu espaço, e será neles que Julia de Asensi também publicará boa parte de sua obra, à qual temos acesso hoje em dia.

“Ao lado de dois jornais notáveis da Restauração, *La Época* e *El Imparcial*, surgem publicações menores, algumas delas dedicadas às mulheres ou à família, outras à vida cultural e artística” (Rodal et al., 2007, p. 50), e dentre estes, em 1875, Tomás de Asensi, irmão mais novo da escritora, funda *La mesa revuelta* do qual Asensi passa a ser assídua colaboradora. Entre suas páginas se encontram mais de 30 escritos dela, a maioria poesia. Segundo Simón Palmer (1991), também colaborou escrevendo para *El Folletín*, Málaga; *El Amigo de las damas*; *La Moda Elegante*; *El Bazar*; *La Familia*; *El Eco de Europa*; *La*

² Opta-se por deixar esta nota indicando que todas as citações em língua espanhola foram traduzidas pela autora do artigo ao invés de repetir essa informação a cada momento no texto.

Ilustración de la infancia; Flores y Perlas; El Correo de la Moda; El Album Ibero-Americano, Madri; Revista Compostelana, Santiago de Compostela; La Ilustración de la Mujer; Revista de Modas y Salones; El Parthenon; Barcelona Cómica, Barcelona. Dentre outros, como: *La Lira Española; El Autógrafo; El Pensamiento.*

A importância dos periódicos ao dar espaço às vozes femininas é ressaltada no livro *Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)* no qual podemos encontrar a seguinte afirmação: “para as mulheres, o jornalismo foi um lugar privilegiado para a escrita, em comparação com os meios mais acadêmicos ou literários, onde provavelmente era mais difícil participar” (Rodal et al., 2007 p. 22), algo que se comprova ao observarmos a vasta produção de Asensi, disponível diretamente nos exemplares digitalizados na Hemeroteca da *Biblioteca Nacional de España*.

Segundo Isabel Díez Ménguez:

em relação a outras escritoras contemporâneas, pelo tipo de formação e apoio familiar que tinha recebido, foi um caso privilegiado, devido à configuração social que confinava as mulheres à esfera do lar e aos seus deveres domésticos como mãe e esposa (Díez Ménguez, 2006, p. 22).

O trabalho ligado ao lar era visto como uma virtude pertencente às mulheres, algo natural, demonstrando que elas seriam privilegiadas por realizá-lo, e, como bem pontua Díez Ménguez, a mulher no século XIX espanhol continuava relegada ao papel de mãe, filha, esposa e dona de casa.

Essa condição, mesmo para aquelas que conseguiram transpor as barreiras, fica explícita no trecho escrito por Matilde Gómez a respeito da escritora, no livro *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881), em que observa que ela somente se dedica às Letras quando não há tarefas domésticas para realizar:

Julia de Asensi, enfim, não é uma literata pedante, que passa os seus dias a estudar frases artificiais para alucinar os outros, apenas dedica à poesia as horas que as suas tarefas domésticas lhe permitem, e tendo uma imaginação poética e fantástica, nunca aparece aos olhos do mundo vestida com aquele romantismo que geralmente caracteriza aqueles que cultivam esta sublime manifestação de arte (Gómez, 1881, p. 640).

E, também, na introdução da mesma obra na qual Faustina Sáez de Melgar menciona “a família é o verdadeiro reino da mulher, e unicamente no lar doméstico é onde reside seu trono” (Sáez de Melgar, 1881, p. 7). É possível observar que, nas opiniões de algumas contemporâneas de Asensi, evidencia-se o pensamento patriarcal da época e o posicionamento frente ao papel da mulher, embora elas fossem escritoras, colocavam-se numa posição em que concordavam com a ideologia vigente, muito provavelmente para demonstrar que se adequavam àquela sociedade, garantindo, assim, seus espaços.

Asensi também atuou como tradutora e suas primeiras traduções dos poetas Alfred Musset e Théophile Gautier, pertencentes ao movimento romântico francês, surgem por esses anos, colocando à prova o domínio que possuía das línguas estrangeiras. Além disso, é possível encontrar registros de traduções de Schiller e Stechelli realizados por ela,

publicados em *El Album Iberoamericano* (1892-1894).

El amor y la sotana, comédia que ela havia escrito com 19 anos, em parceria com seu irmão, peça de um ato e em verso, só estreou no Teatro Martín de Madri em 4 de maio de 1878, sendo o único texto teatral em que teve destaque.

O romance intitulado *Tres amigas* é publicado em 1880. A obra epistolar está precedida por um prólogo de Luis Alfonso y Casanova e traz 15 cartas escritas por três personagens: Susana, Luisa e Teresa. Embora se trate de uma história ficcional, a própria Julia de Asensi encerra sua narrativa de maneira irônica, reforçando que o destino das mulheres parece estar atrelado a certas instituições:

Nós, *as inseparáveis*, temos o nosso destino traçado, muito diferente na verdade. Só Deus, na sua sabedoria, pode dizer a quem concedeu o melhor prêmio. Você casada, Luisa morta, eu uma freira... qual será a mais afortunada das três?

Afetuosamente,
Teresa
(Asensi, 1880, p. 78).

Embora naquela época já houvesse algumas escritoras mulheres reconhecidas, uma iniciante ao publicar seu primeiro livro, para evitar as críticas a que eram constantemente submetidas, poderia solicitar a algum escritor de prestígio que a recomendasse à sociedade, prefaciando-a. Isso explica o prólogo escrito por Luis Alfonso a seu primeiro romance mencionado acima.

O autor e crítico literário o fez, dizendo que ela não necessitava ser apresentada, que isso era um erro, mas, em uma carta enviada a Leopoldo Augusto de Cueto, marquês de Valmar, diplomata, historiador e também crítico literário, datada de 09 de junho de 1880, ele, de certa forma, solicita o aval do parceiro referente à obra *Tres amigas* de Julia de Asensi: “suponho que confirmará com seu parecer, o meu, a respeito do romance de Julia de Asensi, o que exprimi no prólogo do mesmo” confirmando que houve uma rede de apoio masculino para que a escritora fosse aceita como romancista.

Essa atitude vai ao encontro do que disse Simone de Beauvoir, “mesmo o homem mais simpático à mulher nunca lhe conhece bem a situação concreta. Por isso, não há como acreditar nos homens quando se esforçam por defender privilégios cujo alcance não medem” (Beauvoir, 2009, p. 24).

Também podemos encontrar em trechos do prefácio o que comenta Josefina de Andrés Argente, “é de notar que nestas breves introduções se enalteciam, quase sistematicamente, certas características físicas e humanas das autoras: beleza, simpatia, esbelteza, compromisso religioso, etc.” (Rodal et al. 2007, p. 46), quando Luis Alfonso reforça, logo ao início, que, apesar da juventude e encantos da autora, a obra não necessitava de escudeiro que a defendesse. Ao mencionar que um desavisado após ler a obra, se não soubesse a sua autoria perceberia que se tratava de alguém sensível, bom, inteligente, mas que essa sensibilidade, bondade e inteligência eram essencialmente femininas. E por fim, quando se utiliza de uma metáfora para dizer que a obra faz parte “dos manjares literários de Julia de Asensi”, mas que esses “são alimentos próprios da mesa de

uma mulher, melhor dizendo, de uma senhorita” (1880, VII).

Em geral, Asensi manteve amizade com vários poetas e escritores contemporâneos a ela, mas o escritor e crítico literário Luis Alfonso y Casanova certamente lhe era o mais próximo. Podemos confirmar essa informação em um texto publicado em *El album Iberoamericano* de 30 de janeiro de 1982, por motivo de seu falecimento ocorrido semanas antes, no qual, ela própria, ao rememorar seus anos de amizade, menciona que ele sempre frequentou as reuniões realizadas em sua casa, foi um dos grandes incentivadores do seu trabalho e mesmo depois do falecimento de seu pai, manteve-se sempre presente. Inclusive, após 1880, já casado, foi Luis Alfonso quem abriu as portas de sua própria casa para reunir os literatos da época, entre eles a escritora.

Apesar de muitas mulheres da época só terem seus textos divulgados em jornais, Asensi, depois de seu primeiro livro propriamente dito, continuou escrevendo e publicando suas obras, dentre as quais se seguiram *Leyendas y tradiciones en prosa y verso* (1883), mencionada um ano depois na primeira edição do periódico *La Ilustración de España*, de Saturnino Calleja, de 08 de junho de 1884, na seção de anúncios, cujos títulos de livros da Biblioteca Universal eram apresentados. E *Novelas cortas* (1889, republicado em 1927), um livro de contos de inclinação romântica voltado ao público adulto, o único traduzido ao português brasileiro e disponível no repositório institucional da Universidade Federal de Santa Catarina sob o título *Histórias Curtas* (2020).

Além de escrever poemas, uma peça teatral e romances, a escritora também escreveu contos mais amenos, e depois de publicar sua primeira fábula *La fuerza de la costumbre*, em 1894, demonstra indícios de que se interessará por uma literatura infantil, cujo objetivo além de divertir era o de ensinar. “O tom da boa educação e das boas maneiras nos costumes das crianças é o objetivo perseguido numa literatura que a partir de agora dedicaria completamente às crianças, entre as quais se encontravam os seus sobrinhos” (Díez Ménguez, 2006, p. 38).

De 1894 a 1915 todas as suas publicações são dirigidas a esse público, dentre as quais podemos destacar: *Santiago Arrabal: historia de un pobre niño* (1894), *Auras de Otoño. Cuentos para niños y niñas* (1897), *Brisas de primavera. Cuentos para niños y niñas* (1897), *Cocos y hadas. Cuentos para niñas y niños* (1899), *Biblioteca Rosa* (1901), *Las estaciones. Cuentos para niños y niñas* (1907), *Molinos de Levante y otras narraciones* (1915) e *La siempreviva de invierno y otras narraciones* (s/a).

Tem-se informações sobre as sobrinhas da escritora, embora não se saiba de quem eram filhas, devido a certos contos endereçados a elas, como é o caso de “Miss Adelina” dedicado à sobrinha Rosario de Asensi y Gracia no livro *Auras de Otoño* (1897); “El grano de arena” dedicado à sobrinha María de Asensi y de Castaños no livro *Brisas de Primavera* (1897); “Mayo” dedicado às sobrinhas Matilde e Margarida Esteban Valdés no livro *Las estaciones* (1907) e “El príncipe perfecto” dedicado às sobrinhas María y Emma Asensi y González no livro *Los Molinos de Levante* (1915).

Dentre as características mais recorrentes dos contos dedicados ao público infantil, destacam-se: “a defesa da virtude, em particular a caridade, exemplificada pelo bom comportamento das crianças, a ternura, a inclinação para os mais fracos, etc.” (Díez

Ménguez, 2006, p. 39). E por mais que, em alguns deles, haja a presença de elementos do mundo sobrenatural “muito raro é aquele que tem apenas um caráter fantástico sem conter uma profunda lição moral” (Díez Ménguez, 2006, p. 39).

Não se pode ignorar que naquele período houve um aumento nas publicações de revistas infantis, pois havia demandas que precisavam ser atendidas, além do fato de que algumas mulheres passaram a ser educadoras e a trabalhar em escolas, ampliando esse cenário no qual a temática dos contos de Asensi se encaixavam, o que pode ter contribuído para que suas histórias ganhassem espaço na sociedade da época e a autora optasse por esse tipo de literatura, escrevendo-o até o final de sua vida.

Por fim, após sua última publicação em 1915, não há mais registros de textos escritos por Julia de Asensi. Sabe-se também que ela não se casou e não teve filhos, passando seus últimos anos em companhia da irmã Celia de Asensi. A escritora faleceu em 07 de novembro de 1921 devido a uma doença chamada uremia que já a debilitava há alguns anos. Seus restos mortais se encontram depositados no cemitério *San Lorenzo* de Madri.

Considerações finais

Muito do que se sabe sobre Julia de Asensi está marcado por sua própria mão, em publicações realizadas nos jornais e revistas femininas da época, já que há textos um tanto autobiográficos, como o dedicado a Luis Alfonso, após sua morte, ou como o poema intitulado “A mi distinguido amigo el Sr. D. Eduardo López Bago” em que reclama de sua ausência, e aproveita para pedir que lhe devolva um leque, além, é claro, dos poemas dedicados a parentes próximos, como à prima com quem brincava na infância e ao pai.

Fragmentos como esses, dos originais, disponíveis na Hemeroteca da Espanha, propiciam criar uma visão privilegiada e sem intermediários a respeito de detalhes sobre a vida da autora, corroborando a ideia de que com essa herança deixada por ela mesma é possível traçar um perfil de Asensi, mesmo depois de passados tantos anos.

Além disso, há biografias escritas na época, por colegas contemporâneas a ela, que nos levam a compreender não só como a autora era apresentada à sociedade, mas também quais eram as ideologias ainda presentes na Madri do século XIX, principalmente no que se refere ao papel que a mulher deveria exercer naquele período.

Esses detalhes nos fazem observar que, durante esse percurso, talvez Julia de Asensi tenha se encontrado tanto na poesia quanto na prosa, porém, a escolha por um gênero específico como o dos contos infantis, por meio dos quais ela era aceita e publicada, demonstra que essa opção certamente não foi por acaso, além de refletir seu posicionamento diante das mudanças que estavam ocorrendo, preferindo manter-se à margem, reforça o mencionado por Simón Palmer (1983) a respeito da maioria das escritoras espanholas daquela época não usarem a Literatura em prol de uma causa coletiva, mas sim, como expressão de algo adequado ao momento histórico vivido, diferentemente do que faziam as colegas francesas e americanas.

Por fim, ao recuperarmos esses registros, tanto literários quanto biográficos, torna-se possível conhecer a autora e apresentá-la ao público brasileiro. Espera-se com isso,

fomentar a leitura de suas obras e quiçá gerar interesse para que mais estudos no campo da Literatura e da Tradução possam ser realizados.

Referências

ALFONSO, Luis. A mi distinguida amiga la Señorita Doña Julia de Asensi. **La Mesa Revuelta**, Madrid, n. 5, p. 4-4, 07 abr. 1875. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>. Acesso em: 03 jun. 2021.

ALFONSO, Luis. **[Correspondência]**. Destinatário: Leopoldo Augusto de Cueto, marquês de Valmar. Madri, 9 jun. 1880. Disponível em: http://www.bibliotecalazarogaldiano.es/cgi-bin/b?cad=Asensi_y_Laiglesia__Julia_de__1859_1921_&cal=P&niv=3&pos=2. Acesso em 28 jan. 2022.

ASENSI, Julia de. **Tres Amigas**. Madrid: Biblioteca Universal, 1880. Disponível em: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>. Acesso em: 01 jun. 2021.

ASENSI, Julia de. **Las estaciones**: Cuentos para niños y niñas. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1907. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000245170&page=1>. Acesso em 17 ago. 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel. **Julia de Asensi Laiglesia (1849-1921)**. Madrid: Ediciones del Orto, 2006.

GOMÉZ, Matilde. Biografía de Julia de Asensi. In: DE MELGAR, Faustina Sáez (dir.). **Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas**. Barcelona: Editorial de Juan Pons, 1881. p. 639-640. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mujeres-espanolas-americanas-y-lusitanas-pintadas-por-si-mismas--0/html/00b09a26-82b2-11df-acc7-002185ce6064_641.htm. Acesso em: 02 jun. 2021.

RODAL, Asunción Bernárdez; ARGENTE, Josefina de Andrés; ARRIBAS, Josemi Lorenzo; MARTÍNEZ, Ana Vargas. **Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)**. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007.

SÁEZ DE MELGAR, Faustina (dir.). **Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas**. Barcelona: Editorial de Juan Pons, 1881. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mujeres-espanolas-americanas-y-lusitanas-pintadas-por-si-mismas--0/html/00b09a26-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.htm. Acesso em 26 jan. 2023.


SIMÓN PALMER, María del Carmen. **Escritoras españolas del siglo XIX**: Manual Bio-Bibliográfico. Madrid: Castalia, 1991. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/escritoras-espanolas-del-siglo-xix-manual-biobibliografico-1158417/>. Acesso em: 25 jan. 2023

SIMÓN PALMER, María del Carmen. Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación. **Anales de Literatura Española**, Alicante, v. 2, p. 477- 490, 1983.

Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/anales-de-literatura-espanola--7/>.
Acesso em: 17 ago. 2022.

A APRECIÇÃO CRÍTICA: UM MÉTODO LÉSBICO DE INVESTIGAÇÃO LITERÁRIA

Critical appreciation: a lesbian method of literary research

Monalisa Almeida Cesetti Gomyde¹
<https://orcid.org/0000-0002-6531-3230> 
Universidad de Barcelona

Introdução

Não é por acaso que no centro do clássico *Um teto todo seu* (1929), Virginia Woolf crie um livro fictício escrito por uma autora fictícia e lido por uma narradora também fictícia. O que se passa é o seguinte, Mary Beale, a narradora, ao passear pela biblioteca encontra o livro de Mary Carmichael. Nesse livro, Mary Beale se depara com um trecho que a levaria a um momento epifânico, a famosa frase: “Chloe gostava de Olivia” (Woolf, 2014 [1929], p. 58). A leitura do livro (que, lembremos, é fictício) levará Mary Beale a tecer as reflexões sobre o ineditismo da presença do amor entre mulheres na literatura. A genialidade de Virginia Woolf está em criar por si mesma todo um cenário de apreciação da obra de uma mulher por outra mulher, apreciação tal que, propiciada pelo ambiente criado no livro de Mary Carmichael, criará a atmosfera necessária para que Mary Beale possa ousar pensar sobre o tema e para que Virginia Woolf possa ousar escrever a respeito. Virginia cria, com sua maestria costumeira, o ambiente que fomentaria a liberdade feminina de transpor para o simbólico nossas experiências do real. Ela deixa evidente o papel central da ficção (o livro de Carmichael) em propulsionar uma recepção (a reflexão de Beale) que leva em conta a influência do afeto entre mulheres no fazer literário, caso a leitora esteja aberta a recebê-la.

Tal movimento, que pode parecer óbvio, muitas vezes não o foi, visto que por muito tempo a relação das mulheres com a crítica literária foi uma de pleito. Um pleito amargo, imerso na disparidade de posições sociais marcadas pela dominação masculina e perpassado pela censura. A lésbica por trás e dentro do texto era completamente afogada pela ortodoxia externa à obra (Marks, 1979). Quanto à teoria da literatura, a produção das mulheres ainda hoje é lida majoritariamente através de conceitos cunhados por homens, ainda que aceitas enquanto objetos de análise, e é notável como as construções conceituais da cultura masculina permanecem como eixo norteador da investigação.

Porém, é possível que sejamos sujeitas do conhecimento. Em 1929, Virginia Woolf já ensaiava o que seria uma crítica da literatura de mulheres independente dos cânones e conceitos da cultura masculina e, principalmente, anunciava a força do que poderíamos

¹ Bacharel em Estudos Literários (UNICAMP), mestra em Estudos de Literatura (UFSCAR), mestra em Política de las Mujeres (DUODA/ Universidad de Barcelona). São Carlos (SP). E-mail: monalisagomyde@gmail.com.

trazer ao mundo desde uma conversa entre mulheres. *Um teto todo seu* me parece o prenúncio do que seria a apreciação crítica, método de investigação literária proposto por Nicole Brossard em 1985. O fato de que, apesar de o ensaio de Virginia Woolf ser um texto clássico e amplamente lido, sua dimensão lésbica seja a menos comentada, só reforça a necessidade da proposição de uma crítica literária declaradamente lésbica.

Nicole Brossard faz parte de uma geração de pensadoras que seguiram o exemplo daquilo que Monique Wittig chamou de “universalizar o feminino” (Wittig, 2005, p. 87) ao descrever a obra da escritora Djuna Barnes. Isso significa não ignorar o lugar particular do qual uma obra procede e nem o lugar universal que ela alcança. Muitas vezes, o particular é sufocado em nome da pertença da obra em um cânone estabelecido (ainda que paralelo), o que ocorre com autoras como Emily Dickinson, Gabriela Mistral, Alice Walker, Gertrude Stein, entre outras. Quando reconhecido, é feito de forma que a particularidade da escritora se sobreponha à obra e àquilo que a literatura e arte almejam: tocar o universal através da linguagem; assim, encerrando-a fora da esfera literária e dentro de uma mera reivindicação por representação. Ainda que extremamente importante, nenhuma obra de arte e de literatura pode ser reduzida a isso. Tal ação apaga o trabalho, a criatividade e a genialidade de escritoras e escritores que fazem parte de minorias, é, resumidamente, nos manter num gueto apartado do que é considerada a “verdadeira” arte ou literatura. Algo semelhante se passa com algumas das leituras que autoras como a própria Monique Wittig, Vange Leonel, Audre Lorde e Cassandra Rios tendem a receber. Uma investigação literária que se pretenda fiel à produção lésbica reconhece essa particularidade e seu papel central na imaginação que a transforma em um trabalho formal de criação de sentido no mundo através da palavra, isto é, em literatura.

Crítica e teoria literária lésbica

No despertar da crítica literária feminista, quando muito foi dito sobre a leitura que as mulheres poderiam fazer do cânone masculino, a chamada “crítica feminista” se deu como um exercício político de retificação de uma injustiça (Showalter, 1994, p. 28), com destaque ao mapeamento e desconstrução das imagens do feminino construídas pelos homens. Em seguida e contiguamente, o movimento de recuperação de autoras começou seu trabalho de arqueologia e manutenção da memória de uma história literária das mulheres que continua a ganhar corpo e solidez. E, assim, chegamos talvez na parte mais desafiadora de todas, aprender a habitar a zona selvagem, conceito utilizado por Elaine Showalter para denominar “o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (Showalter, 1994, p. 48). Essa faceta do labor feminista dentro do campo da literatura, nomeada “ginocrítica”, se volta para a mulher enquanto escritora e as escolhas textuais, de estilos e de gênero presentes em suas obras, buscando entender a “psicodinâmica da imaginação feminina” (Showalter, 1994, p. 29). É digno de nota que Elaine Showalter não menciona ou considera a literatura lésbica ou a crítica lésbica em seu panorama. No entanto, sua contribuição é significativa,

especialmente no Brasil, tendo sido um dos poucos trabalhos sobre teoria literária feminista traduzidos para o português no século XX.

Assim, utilizando o desenho traçado por Showalter para pensarmos as diversas ferramentas metodológicas que a teoria e a crítica literária feminista desenvolveram, proponho que a corrente lésbica desta estaria no cerne da ginocrítica, pois se volta para as obras e para cultura que, tanto simbolicamente como logicamente, são o coração da zona selvagem: obras nas quais o centro de sentido são as mulheres e o amor entre nós. Segundo Bonnie Zimmerman (2003 [1985]), alguns dos principais elementos com os quais a emergente crítica lésbica se concerne são: o heterossexismo na crítica feminista; as definições do que seriam um texto, uma obra e uma escritora lésbica; a recuperação e solidificação de uma tradição literária lésbica; a tentativa de definição do que seria uma estética lésbica; a revisão da literatura desde um olhar lésbico, isto é, a criação de uma posição epistemológica de leitura própria. Uma década antes, Adrienne Rich já havia elaborado o conceito de “re-vision” (Rich, 1972): o início de um processo que ela considera essencial para os estudos feministas, no qual escritoras e pesquisadoras realizam uma revisão das imagens da essência feminina que herdamos da tradição patriarcal, de forma que saibamos reconhecê-las, reinventá-las e recuperá-las em nossos termos. Dentre essas imagens, a figura da lésbica é uma das mais vilipendiadas, distorcidas e utilizada para todo tipo de acuamento das mulheres.

Dado tal contexto, uma investigação literária que se pretende lésbica carrega consigo questões fundamentais de premissas de identificação, que permeiam desde as elaborações das teóricas pioneiras do século XX até as pesquisas contemporâneas, no que tange a definição do que caracterizaria uma obra como lésbica. O contexto social e político do momento no qual cada autora escreveu é um elemento a ser considerado frente ao encontro com o texto, pois a codificação da presença lésbica e sua possível descoberta pela leitora depende de uma consciência histórica em relação a seu objeto de estudo. A autoidentificação da autora como lésbica não pode ser o único critério, já que a emergência tanto do nome como da identidade lésbica é um acontecimento histórico relativamente recente (Navarro-Swain, 2000), enquanto o amor entre mulheres é parte, tanto imemorial como constante e permanente, da experiência feminina no mundo (Rupp, 2009). Isso posto, ainda que entre controvérsias e disputas conceituais, talvez o acordo tácito que reúna pesquisadoras seja o reconhecimento do papel crucial que a orientação emocional e sexual de uma mulher que ama outras mulheres opera em suas vidas e em seu labor criativo (Zimmerman, 2003).

Estar atenta a isso e procurar as marcas da inspiração e presença do afeto entre mulheres no texto é algo que chamei, em trabalhos anteriores, de “prática da imaginação lésbica” (Gomyde, 2022). Ler uma obra a partir de tal perspectiva significa praticar um exercício similar àquele das autoras: não só de superação do imaginário patriarcal no que tange o aspecto do sentido da obra; mas, principalmente, de uma ação disruptiva quanto ao aspecto formal, desestabilizando, assim, os gêneros e a linearidade dos paradigmas da história literária masculina. De certa forma, a crítica literária lésbica precisa também ir além da separação e oposição forçada entre tais aspectos, já que para uma narrativa lésbica ser

contada, seja qual for o tema da obra em questão, as formas estabelecidas tendem a ser insuficientes, pois sentido e forma se ensinam mutuamente, posto que a escrita desde uma ontologia lésbica, assim como a lesbianidade em si, desafiam o regime político heterossexual (Wittig, 2005a [1992]) e as estruturas que o sustentam, incluindo as do texto.

Logo, falar sobre crítica literária lésbica implica cruzar reflexões estéticas com atuação política e, muitas vezes, participar da criação de uma ética lésbica de vida. Como aponta Laura Arnés (2016), a literatura é simultaneamente um espaço privilegiado e anômalo, pois é onde se negociam sentidos históricos e onde podem se fazer visíveis as ficções lésbicas. Frente a isso, muito está em jogo no momento de escolher de que maneira nos aproximaremos da obra literária. Nicole Brossard nos apresenta uma sugestão.

A apreciação crítica como método de investigação literária lésbica

A apreciação crítica, método proposto pela poeta quebequense Nicole Brossard, é nutrida pelas elaborações prévias do feminismo lésbico voltadas à literatura. Seu primeiro passo é reverter a relação entre crítica e obra: a crítica não está aqui para definir como a obra deve ser lida; em realidade, ela deve nascer da apreciação da obra. Para ela, “a crítica não tem como fazer pelos textos literários nada mais do que aquilo que eles fazem por si mesmos” (Brossard, 2024 [1985], p. 74). Por certo que sua longa produção poética a permite estar dos dois lados, Nicole Brossard possui mais de 20 obras publicadas, além de ter participado da criação e contribuído com revistas literárias, documentários e antologias. De certa forma, o encontro entre leitora e obra começa aqui a ir além da necessidade de desvendar o enigma da presença lésbica no texto: a lésbica já não é algo escondido entre linhas, e sim um devir que afeta toda a construção literária. É o caso, por exemplo, da obra *O Corpo Lésbico* (2019 [1973]), de Monique Wittig, na qual a língua se desfaz e refaz de acordo com a crueza da presença lésbica irreduzível no texto.

Se, como pontuou Elaine Marks em seu clássico artigo sobre a intertextualidade lésbica, na literatura lésbica “a veneração da figura masculina e a necessidade de sua aprovação desaparecem” e o objetivo torna-se “criar ficções hiperbólicas e sensuais que iluminam as possibilidades para a mulher como narradora e como leitora” (Marks, 1979, p. 198), a crítica lésbica de tais obras, ao apreciá-las em sua realidade e potencialidade, e não mais através do imaginário patriarcal que a tudo contamina, conseguirá criar uma escala de avaliação genuinamente nossa. Para tanto, muitas vezes, é necessário repensar até mesmo as definições do que é real, simbólico, ficcional e fictício, considerando que a realidade lésbica foi vista por muito tempo como uma impossibilidade, o que nos impedia de simbolizá-la.

Para Nicole Brossard, o jogo entre simbólico e real difere daquele proposto pelo pós-estruturalismo masculino (Brodribb, 1992): não é o discurso que ensina a realidade, e sim a realidade, no caso a realidade feminina e lésbica, que se formaliza na matéria linguística através da escrita. Por isso, a pergunta com a qual começa o delineamento de seu método é a seguinte: “Como o corpo feminino e/ou a pele lésbica procedem na escrita da ficção?” (Brossard, 2024 [1985], p. 73). Sua resposta nos encaminha para as duas dimensões da

escrita a serem observadas, (1) o movimento da imaginação e (2) as estratégias utilizadas para materializar o que se imagina.

Dentre os movimentos, ela elenca quatro: (1) o movimento oscilatório da ambivalência; (2) o movimento repetitivo que tenta exorcizar a voz patriarcal; (3) o movimento espiral que almeja gradualmente aumentar seu alcance e, por fim, (4) o movimento flutuante que fica suspenso sobre um vazio. Com objetivos de ilustração, podemos pensar em como o movimento de ambivalência aparece em obras de autoras como Colette, na qual a presença lésbica ainda que constante é muitas vezes ridícula ou digna de pena. O movimento repetitivo pode ser identificado principalmente na poesia lésbica; Dionne Brand, por exemplo, repete o mesmo verso, “sei que a tratam mal, / tal qual tratam as mulheres” (Brand, 2023 [1991], p. 14-16), no poema “Phyllis”, dedicado à Phyllis Coard, que fora ministra das mulheres em Granada e na época da escrita do poema se encontrava presa, de forma a exorcizar a violência patriarcal enquanto honra a mulher a quem dedicou seu poema. O movimento em espiral é perceptível em muitas obras nas quais o encontro com outra mulher é narrado como uma revelação que alarga o mundo; em *Ara* (2016), romance de Ana Luísa Amaral, temos muitos trechos como o seguinte que carregam esse movimento: “Mas é por esta língua, a única que sei, que te posso falar. Com ela criarei um pôr do sol maior. Catedrais que conversem, não feitas de silêncio, nem de espuma, nem de deuses. Catedrais onde caibas e eu caiba” (Amaral, 2016, p. 65). Em *As Ondas* (2018 [1931]), de Virginia Woolf, temos um dos maiores exemplos do movimento sobre o vazio: Rhoda, a personagem lésbica é uma ausência no texto e desaparece de maneira evanescente (Gomyde, 2022).

Dentre as estratégias, ela aponta que as questões de estilo seriam de curto prazo e que algumas das de longo prazo consistem na (1) ironia e paródia; (2) na intertextualidade; (3) no uso de línguas estrangeiras; (4) no antropomorfismo e (5) na criação de personagens femininas com dimensões míticas (Brossard, 2024, p. 74). As estratégias utilizadas revelam o que de essencial a autora almejava trazer ao texto e quão impensável isso era/é dentro do sentido patriarcal, por exemplo, que mulheres amem e desejem umas às outras. Em *Sarah, é isso* (2021), romance de Pauline Delabroy-Allard, pode-se notar como a descrição da amada pela narradora se vale da estratégia de aumentá-la a proporções míticas: Sarah é um o silêncio tempestuoso, é uma ave de rapina, é um fantasma sublime, é o próprio fogo, um demônio, um monstro, uma salvação. O antropomorfismo também aparece com contundência singular no romance *Notes of a Crocodile* (1994), de Qiu Miaojin, no qual a narradora e protagonista Lanzi é espelhada por uma personagem misteriosa que habita os interstícios do livro, um crocodilo. A intertextualidade tem sua maior proeminência no modelo Sáfico, que permeia diversas obras, por meio da presença da poetisa de Lesbos como guia e modelo, com especial destaque para a produção lésbica da primeira metade do século XX em Paris, com autoras como Renée Vivien e Natalie Clifford Barney.

E como enxergar tudo isso em uma investigação literária? Apreciando a obra desde lugar de onde ela parte, sem pretensões de neutralidade, deixando de ignorar o lugar do qual o texto nasceu: o corpo feminino/ a pele lésbica. Isso não significa submeter a obra a uma biografismo superficial, mas sim considerar o texto em sua dimensão integral. É a isso

que Nicole Brossard chama de “apreciação”:

Mas o que a crítica feminista pode fazer? Vem à mente uma palavra que faz parte da definição de “crítica”: *apreciar*. E, na apreciação, há impressão, há sentimento e há *avaliação*. Até que enfim! Com isso, chegaríamos a uma escala de avaliação que pode ser nossa e, assim, poderíamos nos apreciar mutuamente. Mas apreciar o quê? Um estilo, uma voz única, uma voz plural? *Apreciar um sistema de valores femininos, o movimento e as estratégias da escrita feminina e/ou lésbica*. Apreciar a coragem de escrever ou apreciar a abertura de sentidos produzida pela nova mentalidade das mulheres? *Apreciar e colocar em evidencia o que é essencial para nossa comunidade intelectual e espiritual*. (Brossard, 2024, p. 75)

Assim como a escrita tem estratégias, a apreciação crítica também as tem. Nicole Brossard destaca algo que nomeia como um encontro de “Mulheres Sincrônicas”. Tal encontro entre leitoras e autoras se dá num espaço que vai além de cumplicidades feministas circunstanciais, é uma sincronicidade do “espaço mental do que se deseja e se pensa na escrita” (Brossard, 2024 [1985], p. 75). Tal sincronia garante que o essencial não se perca nos meandros da transposição dos movimentos da imaginação para o texto, do texto para a recepção da leitora e, possivelmente, para a crítica literária. No caso da literatura lésbica, o essencial é justamente nossa existência e tudo que ela revela sobre as possibilidades de expressões e experiências de liberdade feminina: “O essencial é a coisa que estamos tentando colocar em palavras porque ainda não temos as palavras para dizê-la. O essencial é o que está do outro lado da linha semântica patriarcal” (Brossard, 2024 [1985], p. 75). A capacidade de percebê-lo distingue a crítica lésbica e o fato de que consideramos a existência lésbica como algo essencial nos une enquanto comunidade literária.

Considerações finais

Qualquer exercício de pensamento para além dos ditames patriarcais exige uma reflexão prévia e subjacente sobre o método, isto é, sobre que caminhos tomar. Discordo da afirmação de que os fins justificam os meios, ao contrário, os meios definem que fins serão obtidos. Sem vias para o pensar nas quais a liberdade feminina reine, não há como produzir sabedoria partindo de nós. Tencionei com esta breve comunicação apresentar o método proposto por Nicole Brossard, contextualizando-o e ilustrando sua aplicabilidade.

Referências

ARNÉS, Laura A. **Ficciones lesbianas**: literatura y afectos en la cultura argentina. Buenos Aires: Madreselva, 2016.

BRAND, Dionne. **Nenhuma língua é neutra**. Trad. de Lubi Prates e Jade Medeiros. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

BRODRIBB, Sommer. **Nothing matters**: a feminist critique of postmodernism. North Melbourne: Spinifex, 1992.

BROSSARD, Nicole. A apreciação crítica. *In*: BROSSARD, Nicole. **Cartas Lésbicas**. Trad. de Monalisa Gomyde. Ilhéus/São Carlos: As Ondas, 2024, p. 73-77.

DELABROY-ALLARD, Pauline. **Sarah é isso**. Trad. de Raquel Camargo. São Paulo: Ed. Nós, 2021.

FARWELL, Marilyn R. Literary Criticism. *In*: ZIMMERMAN, Bonnie (org). **Lesbian histories and cultures**: An encyclopedia. New York: Routledge, 2013, p. 472-474.

GOMYDE, Monalisa. **Rastros de imaginação lésbica**: uma busca literária em “As ondas”, de Virginia Woolf e “Ara”, de Ana Luísa Amaral. Dissertação (Mestrado). São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal de São Carlos, 2022.

MARKS, Elaine. Lesbian Intertextuality. *In*: MARKS, Elaine; STAMBOLIAN, George. **Homosexualities and French Literature**: cultural contexts/critical texts. Ithaca: Cornell University Press, 1979, p. 185-203.

MIAOJIN, Qiu. **Notes of a Crocodile**. Trad. de Bonnie Huie. New York: New York Review, 2017.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. **College English**, v. 34, n. 1, p. 18-30, 1972.

RUPP, Leila J. **Sapphistries**: a global history of love between women. New York: New York University Press, 2009.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. de Deise Amaral. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterosexual. *In*: WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Trad. de Javier Sáez e Francisco Javier Vidarte. Barcelona: Editorial Egales, 2005a, p. 45-57.

WITTIG, Monique. El punto de vista: ¿universal o particular? *In*: WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Trad. de Javier Sáez e Francisco Javier Vidarte. Barcelona: Editorial Egales, 2005b, p. 85-93.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Ed. Tordesilhas, 2014.


WOOLF, Virginia. **As ondas**. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

ZIMMERMAN, Bonnie. What has never been: an overview of lesbian feminist criticism. *In*: GREENE, Gayle; KAHN, Coppélia. **Making a Difference**: Feminist Literary Criticism. London: Taylor & Francis, 2003, p. 178-210.

CORPO DISSIDENTE: DEFICIÊNCIA E SEXUALIDADE EM *ESPECIAL*, DE RYAN O'CONNELL

Dissident body: disability and sexuality in *Special*, by Ryan O'Connell

Tiago Correia de Jesus¹

<https://orcid.org/0009-0004-3983-4114> 

Universidade Federal da Bahia

Neste ensaio, proponho fazer um diálogo entre deficiência e sexualidades dissidentes². Para isso, trago a telessérie *Especial*, originada do romance autobiográfico, *Especial*, do escritor estadunidense Ryan O'Connell, e as minhas experiências de corpo com deficiência que transita na cidade de Salvador, na Bahia.

Em 2016, quando O'Connell publicou nos Estados Unidos da América (EUA) a sua obra literária, logo despertou o interesse da Netflix, uma das maiores plataformas de Streaming do mundo. A história do jovem deficiente e gay, O'Connell, que até então, portava-se em livro, entrou para o catálogo da produtora, alcançando outro patamar de visibilidade e públicos.

Diante disso, a proposta desse texto é traçar uma reflexão crítica sobre como o corpo da deficiência não tem o direito de performar e praticar a sua sexualidade, um dos temas transversais que identifico na obra de O'Connell. Refiro-me, nesse sentido, a qualquer que seja a sua orientação sexual, embora este ensaio se direcione sobre as orientações sexuais dissidentes. Bem como, observar como elas estão representadas e recepcionadas dentro da estrutura hegemônica que coloca a pessoa com deficiência como “um ser assexuado ou dotado de hipersexualidade” (Maia apud Mello, 2006), reforçando “o surgimento de mitos e estereótipos quanto às suas possibilidades como sujeitos desejantes” (Mello, 2006, p. 130-131).

Desde as minhas primeiras percepções sobre a organização social, notei que há corpos que são possíveis de exercer a sua sexualidade, enquanto o corpo da deficiência é emudecido sobre esta prática. A socialização no espaço escolar inaugura esse meu olhar, quando em convívio diário com colegas da mesma faixa etária passei a notar que seus desejos sexuais e confissões amorosas eram possíveis de serem vividas; o contrário se dava comigo, que tinha meu lugar negado.

A resposta que recebia quando demonstrava interesse por alguém, perpassa por provocações de chacota, zombaria e discursos violentos sobre minha (nossa) capacidade. E isso [ainda] se mantém. Está dada neste lugar a leitura que hoje faço, em concordância com Anahí Guedes Mello, durante o I Encontro Nacional de Cultura e Arte nas

¹ É poeta, Professor de língua portuguesa, mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) da UFBA. E-mail: tiagoemtese@hotmail.com.

² Adoto o conceito de corpos dissidentes a partir da perspectiva teórica de Judith Butler, trazendo para cena discursiva o corpo da deficiência e sexualidade, dois marcadores identitários que escapam da configuração hegemônica de corpo normatizado, assim como da matriz heterossexual.

Universidades Brasileiras, realizado em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, em julho de 2023, quando se refere que pessoas com deficiência vivem socialmente numa solidão, seja no ambiente familiar, por ser o único membro deficiente, e/ou também nas ausências de relações matrimoniais, herança do discurso capacitista que não vacila e subtrai as nossas correspondências amorosa e sexual.

Dessas observações, escrevo o ensaio, “Não desligue mais o interruptor: pessoas LGBTQIA+ com deficiência”, no livro *Lugar de fala: conexões, aproximações e diferenças*, organizado por Gilmaro Nogueira, Nzinga Mbandi e Marcelo de Trói, publicado pela editora Devires, em 2020. Este texto foi o primeiro que escrevi sobre o agenciamento das intersecções de deficiência e sexualidade dissidente. Com essa discussão, que é um relato pessoal, balizado na epistemologia de uma escrita de si (Butler, 2017), em que chamo atenção sobre o apagamento e anulação das questões e práticas sexuais das pessoas com deficiência, sobretudo sobre o não pertencimento de nossos corpos às configurações regulatórias de normatividade e que são valorizadas em demasia na comunidade LGBTQIA+, conforme aponta (Jesus, 2020, p. 123):

Não é fácil pertencer à sigla LGBTQIA+. Essa realidade é um debate necessário para nossas discussões. Mas pertencer à sigla sendo uma pessoa com deficiência (PcD) muitas vezes me é solitário. Duas lutas, mas ambas não se incluem. Não estão caminhando juntas. É como se eu tivesse que escolher apenas uma categoria para me incluir, embora as marcas de uma ou outra não sejam apagadas, mas anuladas. Ou seja, estou interseccionalizado por duas categorias minoritárias, sendo que não as discutimos mutuamente. [...] Ser uma pessoa com deficiência faz com que a sociedade “desligue” a minha sexualidade. Em contrapartida, a comunidade LGBTQIA+ é refém de uma hiperssexualização de seus corpos.

Com isso, essas discussões perpassam sobre a conflitualização de deficiência e sexualidade, emudecidas por não se falar [ou pouco se falar] sobre elas, mesmo hoje, em que os capitalistas perceberam que abrir espaços para os sujeitos subalternizados é lucrativo. Da figura de abjeto, provisoriamente estamos promovidos a objeto, mas nunca não nos cedem a participação no gerenciamento das estruturas sociais, econômicas e políticas que permanecem nas mãos dos grupos hegemônicos que controlam e marcam o tempo e o espaço que grupos, a exemplo das pessoas com deficiência, podem ser escutados.

O primeiro passo para subverter essa cultura já foi dado, senão não estaríamos aqui, neste momento, pensando juntos deficiência e sexualidade dissidentes. Esse cenário advém das lutas das feministas [da deficiência] que inauguraram um importante momento na história da luta das pessoas com deficiência, pois a partir delas, o nosso corpo teve a chance ser colocado numa perspectiva social, inserindo-o como parte da sociedade, além de juntas reivindicar pelo reconhecimento de nossas subjetividades.

Enquanto isso, as construções acerca da sexualidade passam ser questionadas por Robert McRuer, em *Teoria Crip*, a partir da aproximação com a teoria queer. Conforme apontam (Magnabosco; Souza, 2019, p. 8), “McRuer identifica proximidade entre heterossexualidade e corponormatividade, ambas compulsórias em nossa estrutura social

e que, portanto, estão relacionadas ao padrão de normalidade, definido em oposição ao que é dissidente”. Assim, “ter um corpo capaz (base da corponormatividade) significa não ter deficiência, assim como a heterossexualidade é definida em oposição à homossexualidade” (Magnabosco; Souza, 2019, p. 8).

No entanto, “ao contrário do que se imagina, não há como descrever um corpo com deficiência como anormal. A anormalidade é um julgamento estético e, portanto, um valor moral sobre os estilos de vida”, afirma Débora Diniz (2012, p. 8), uma das principais feministas brasileira que discute sobre no deficiência, no livro “O que é deficiência?”.

Além disso, Diniz nos conta que os primeiros questionamentos acerca da atuação do campo biomédico em torno da deficiência começaram a partir de Paul Hunt, um sociológico deficiente físico, apontado como um dos principais precursores do modelo social da deficiência, no Reino Unido, na década de 1960 (Diniz, 2012, p. 13). Hunt partiu do conceito de estigma elaborado por Erving Goffman, que diz que “os corpos são espaços demarcados por sinais que antecipam papéis a ser exercidos pelos indivíduos”, sendo, com isso, a deficiência um desses elementos mais interessante aos estudiosos do estigma (Diniz, 2012, p. 13).

Ademais, entre diversas linhas teóricas da sociologia que se propõem pensar a deficiência, há o modelo [social] da diversidade que problematiza a categoria “deficiência”, propondo a mudança da nomenclatura “deficiente” ou “inválido”, por considera-las pejorativas, substituindo-as, então, por “Diversidade Funcional” (DF), destacando com isso que todos nós funcionamos de formas diversas, e “o que une as pessoas com deficiência não é a sua “incapacidade” de fazer certas coisas, mas sim a discriminação que sofre a sua forma funcionar, o que é considerada de menor valor”³ (2017, p. 8), conforme destaca Andrea García-Santesmases Fernández, em “Cuerpo (Im)pertinentes”.

Os estudos feministas e as ciências sociais advêm desses movimentos, sobretudo, alguns dos pequenos “avanços” acerca de protagonismo e visibilidade de pessoas com deficiência. Exemplo disso, é a fotografia no Brasil de 2023, de um jovem deficiente físico, Ivan Baroni, que subiu a rampa do Palácio do Planalto, ao lado do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, no dia 1 de janeiro de 2023, durante a sua posse presidencial.

Ivan Baroni, deficiente físico e gay, assim como eu e Ryan O’Connell, naquele dia, representou quase um terço da população brasileira que tem alguma deficiência, que precisa lidar com as negativas de uma sociedade estruturada em violências às minorias. Somado a isso, um Estado que se constituiu na exploração da mão-de-obra escravizada e que, até hoje, não se prepara para construir o país do futuro, um país DEF, pensando *para* e *na* diversidade de corpos.

³ No original: “Lo que agrupa a este colectivo de personas no es su ‘incapacidad’ para hacer determinadas cosas, sino la discriminación que sufre su forma de funcionar, la cual es considerada como ‘menos valiosa’”.

Figura 1 – Posse Presidencial, em 2023



Fonte: Fotografia de Eraldo Peres

A presença de Baroni na fotografia da posse presidencial, juntamente com outros representantes minorizados, se encontra emoldurada na sala da Presidência de República. É o retrato oficial da configuração social de nosso país, mas ainda não o da inclusão e da equidade. Não sei qual o seu limiar entre a disposição de nos escutar e atender nossas demandas, ou se tudo não passa de interesse por nosso importante capital político, considerando que o capital financeiro nos últimos anos tem compreendido que perde mais quando exclui os grupos subalternizados.

Com isso, acredito que a telessérie *Especial*, de Ryan O'Connell, ao passar pelo processo intermediário corresponde ao controle do capital sobre o discurso da deficiência, sobre o sexo-discurso (Foucault, 1988, p. 75). Basta se atentar ao cronômetro das demais telesséries da plataforma de streaming e perceber que *Especial* possui menos da metade do tempo médio das demais produções existentes no canal da produtora. Cada episódio de *Especial*, em sua primeira temporada, apresenta entre 12-15 minutos, quando normalmente as outras telesséries se apresentam com mais de 30 minutos em cada episódio.

Sobre isso, é importante observar que a incorporação de *Especial*, uma telessérie que traz discurso e performance de uma pessoa com deficiência e gay, coloca nossas identidades dissidentes como protagonistas na narrativa. Neste contexto, observo que se por um lado, o capital se sente atraído pela ficcionalização da história de Ryan O'Connell, por trazê-las oriundas da experiência de vida de uma pessoa com deficiência e gay, que protesta no âmbito do direito de existir no mundo (contemporâneo), por outro lado, o capital, a Netflix, insere este corpo político entre os seus produtos mais no plano do simbólico do que no plano concreto.

O tempo dispensado em cada episódio e a construção da narrativa da telessérie podem ser a representação desse plano simbólico que acabo de me referir. Além dele, os economistas sempre comentam que o mercado financeiro funciona sempre numa previsibilidade, num risco previsível ao lucro, e, por essa razão, tenho compreendido a

aposta da plataforma em *Especial*, ao tempo que pessimista e altruísta, por tratar-se de uma minoria silenciada também entre as minorias; por outro lado, ambiciosa, uma vez possibilita a visibilidade de uma história escrita, narrada e encenada por uma pessoa com deficiência e gay, um conjunto perfeito para se colocar como amigável às questões minoritárias.

Daí entendo a primeira temporada como uma aposta subestimada, em certa medida, mas que foi surpreendida diante do seu sucesso, que é concretizado pela nota aferida pelo público consumidor. Com essa receptividade, a produtora estendeu as filmagens para uma segunda temporada, dobrou o tempo médio de cada episódio e aprofundou as questões trazidas no romance autobiográfico, *Especial*.

O conflito colocado entre corpo e sexualidade dissidentes estão na telessérie a partir de relações efêmeras e conflituosas, não na perspectiva de dominação sobre o outro, mas da representação do discurso sobre a capacidade de pessoas com deficiência. Abaixo, ilustro, a partir de um recorte de um episódio, a cena em que o personagem de Ryan O'Connell e um homem sem deficiência estão dentro de um quarto, sentados numa cama de casal, no momento que poderia ser o início das preliminares para um ato sexual.

Na fotografia abaixo, de uma das cenas da telessérie, é possível perceber como a relação com o corpo [indesejado] toma formas que remetem a vergonha, timidez, repulsa, por exemplo. A cabeça de O'Connell recuada e abaixada, com os olhos voltados ao chão, a coluna cervical formando um ângulo de 15 graus e os braços cruzados preso ao corpo, ilustra, como nós, pessoas com deficiência, convivemos entre uma relação conflituosa com o nosso corpo.

Figura 2 – Cena da telessérie *Especial*



Fonte: Netflix

Em prefácio de Deis Siqueira, sobre “A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual”, de Berenice Bento, embora as discussões sejam voltadas a

transexualidade, acredito que é possível realizar o diálogo com as questões da deficiência, quando afirma que “o sujeito localiza suas dores exclusivamente em sua subjetividade, não conseguindo perceber os dispositivos sociais que atuam na produção dessa verdade/lugar” (Bento, 2006, p. 14). O que se sucede após essa cena é um recuo da personagem no momento que poderia viver uma relação sexual prazerosa e de muitos gozos, mas que é interrompida pela baixa autoestima sobre o corpo em que mora[mos], patologizado todo o tempo, manifestado na forma de violências miradas no físico e que repercute no psíquico.

Assim como, gênero e sexualidade conseguiram se libertar do estigma da patologização, nós, pessoas com deficiência, ainda estamos lutando para que a deficiência deixe de ser estigmatizada e possa ser compreendida não como deficiência, mas Diversidade Funcional (DF), a partir de um lugar que entendam que os seres humanos funcionam diferente um do outro. Todavia, conforme aponta Bento (2006), “as instituições estão aí, normalizando, policiando, vigiando os possíveis deslizos, os deslocamentos”, mas, alerta que “os deslocamentos existem. Apresentam-se.”

E são de deslocamentos que a pessoa com deficiência e com sexualidade dissidente é feita. Se inscrever em um mundo em um corpo que suas capacidades são questionadas todo o instante, é sentir-se num campo de batalha por não se negar diante todas as potentes ferramentas utilizadas pelo grupo hegemônico na produção de violências.

Figura 3 – Cena da telessérie *Especial*



Fonte: Netflix

A crítica pontuada neste ensaio, ora se detém acerca do interesse capitalista para financiar pautas dos grupos minorizados, ora reconhece que as nossas conquistas em espaços de visibilidade e poder, não tem mais como retroceder.

A telessérie *Especial*, é resultado dos avanços dados sobretudo das construções de debates elaborados com as teorias feministas e de gênero, com a abertura de uma nova linha epistemológica nas ciências sociais para pensar deficiência na década de 60, da

perspectiva queer/crip por Robert McRuer, do conceito elaborado sobre as violências contra pessoas com deficiência – capacitismo – e que no Brasil foi colocado pela primeira vez por Anahí Guedes de Mello, no início da segunda década dos anos 2000.

Por essa razão, entendo que a telessérie *Especial* pode ser considerada como um objeto da cultura que representa “deslocamentos”, através de uma narrativa centralizada na deficiência e na sexualidade dissidente, exibida na maior plataforma de streaming do planeta, enquanto apresenta e reafirma nossas existências e potências. É a continuidade de nossa [r]evolução anticapacitista.

Referências

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.

DINIZ, Debora. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ESPECIAL. Criação de Ryan O’Connell. Netflix. Estados Unidos, 2019. Acesso em: 22 dez. 2023.

FERNÁNDEZ, Andrea Garcia-Santesmases. **Cuerpo (im)pertinentes**: Un análisis queer-crip de las posibilidades de subversión desde la diversidad funcional. 181 f. 2017, Tesis (Doctorado en Sociología) – Universitat de Barcelona. Barcelona, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

JESUS, Tiago Correia de. Não desligue mais o interruptor: pessoa LGBTQIA+ com deficiência. In: NOGUEIRA, Gilmaro; MBANDI, Nzinga; TRÓI, Marcelo de (org.). **Lugar de Fala**: conexões, aproximações e diferenças. Salvador: Ed. Devires, em 2020. p. 125-129.


MAGNABOSCO, Molise de Bem; SOUZA, Leonardo Lemos de. Aproximações possíveis entre os estudos da deficiência e as teorias feministas e de gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 27, n. 2, p. 01-11, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/xN3zgQD7sqggSwxrZfV7qQk/#>. Acesso em: 23 dez. 2023.

MELLO, Anahi Guedes de. **Gênero, deficiência, cuidado e capacitismo**: uma análise antropológica de experiências, narrativas e observações sobre violências contra mulheres com deficiência. 262 f. 2014 Dissertação (mestrado) Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

FUTURO É PRA QUEM LEMBRAR

The future is for those who remember

Nádia Souza Conceição¹

<https://orcid.org/0009-0008-1553-1118> 

Durante a pandemia de Covid-19², período de dois anos de reclusão, aproximadamente, resolvi fazer um teste de DNA, na Genera³ – laboratório de genômica pessoal da América Latina. O resultado foi, para mim, um absurdo, tudo que eu acreditava ser, meu DNA negava. Uma mulher negra de origem e de cultura, mas a ciência mostrava uma outra narrativa. Tentei esquecer e deixar para lá esta ansiedade pela minha história em tempo de isolamento. Uns meses depois conheci o site da FamilySearch⁴ – ferramenta de pesquisa genealógica. Comecei a montar minha árvore genealógica e, paralelamente, li artigos a respeito de genealogia. Após cadastrar, filhos, companheiro, pais e avós, o site começou a me enviar registros de pessoas que poderiam pertencer à minha família com o mesmo sobrenome, local de nascimento, parentes, testemunhas com nomes semelhantes e, pouco a pouco, a árvore foi ficando consistente e robusta, cheia de fontes e referências dos parentes cadastrados. Percebi, então, que aquele aparente absurdo do resultado do DNA correspondia aos registros encontrados na pesquisa. Resolvi ir mais longe, buscar documentos que ainda não estavam disponíveis na rede, como habilitação de casamento de meus avós maternos, testamentos dos senhores de escravos, acervos de jornais antigos, visitas a parentes e visitas a cemitérios. Voltei para a Universidade, reencontrei minhas professoras da graduação em Letras, fiz uma disciplina na Programa de Pós-Graduação de Literatura da UFSC, com as professoras Tânia Ramos e Simone Schmidt, que se intitulava “é preciso saber o que as mulheres dizem”, participei e participo de uma oficina de leitura, com a professora Simone Schmidt, sobre “escritas de mulheres nas rotas do Atlântico Negro”. A partir desses estímulos, foi possível pensar esse artigo e formular algumas hipóteses a respeito da diáspora negra e de como minha família enfrentou essa violência e também fornecer caminhos para que outras pessoas negras encontrem seus ancestrais e refaçam seu caminho de casa⁵.

¹ Graduada em Letras/Português no Centro de Comunicação e Expressão pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998). Mestre em Mídia e conhecimento em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005). Professora aposentada e aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Literatura. E-mail: nadiasouzaconceicao@gmail.com.

² Covid 19 é uma infecção respiratória causada pelo novo coronavírus SARS-CoV-2. A doença é potencialmente grave, altamente transmissível e espalhou-se por todo o mundo.

³ Laboratório de genética do Brasil que oferecer uma plataforma de testes de ancestralidade e de saúde personalizada.

⁴ Uma organização internacional sem fins lucrativos que oferece ferramentas gratuitas para ajudar na descoberta genealógica.

⁵ Yaa Gyasi criou uma narrativa poderosa e envolvente que começa no século XVIII, numa tribo africana, e vai até os Estados Unidos dos dias de hoje, Yaa mostra as consequências do comércio de escravos dos dois lados do Atlântico ao acompanhar a trajetória de duas meias-irmãs e das gerações seguintes dessa linhagem

Identidade e diáspora

Sou uma mulher negra, nascida em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, classe média baixa, e tenho consciência que minha construção identitária e dos povos negros brasileiros ocorreu sob o esteio da diáspora negra.

No artigo “identidade cultural e diáspora, o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (2006) destaca que existe duas formas diferentes de pensar a identidade cultural –, uma é vista como cultura indivisa, em que as pessoas compartilham uma história e uma ancestralidade, como um povo uno, e tem como objetivo – a verdade. É possível problematizar essa visão e buscar o que a experiência colonial escondeu no passado escravocrata e ampliar uma nova produção de identidade, uma (re)narração do passado como uma descoberta imaginativa. É inegável que o modo de impor uma coerência imaginária na história da diáspora forçada coloca a África como a mãe de diferentes civilizações, como origem de uma história única. Mas o que ocorreu, na verdade, foi uma fissura decorrente da separação e da perda de identidade, porém ao retornar ao passado e propor uma nova narração, essa fenda começa a fechar e essas experiências são recuperadas. O encontro com os meus ancestrais se dá a partir da necessidade de preencher muitas lacunas. Na segunda concepção de identidade cultural, o autor destaca que é impossível falarmos em exatidão de identidades unas, indivisas, porque sempre percebemos as rupturas e as discontinuidades que constituem nossas singularidades – é tornar-se e não apenas ser. Essa concepção de identidade cultural não é uma essência fixa, é algo que tem suas histórias, com seus efeitos reais, materiais e simbólicos. A relação é construída através da memória, da fantasia, da narrativa, do mito. Não é uma essência, mas um posicionamento. Stuart Hall (2006, p. 25) chama de jogo o uso dos dois vetores, em que dá duplo sentido a metáfora, por um lado instabilidade e inquietação e a falta de qualquer resolução final e por outro lado, encontra-se pontos diferenciais dentro de uma escala móvel. Escolhi esse artigo porque ele me ajudou a organizar minha pesquisa que parecia desconexas e fragmentada. Mudei minha estratégia de pesquisa e passei a analisar as famílias escravocratas e as compra e venda de escravos. A partir dos deslocamentos dos senhores de escravos e dos próprios escravos, consegui definir alguns territórios e encontrei minhas três ancestrais negras e seus lugares e suas conexões com a diáspora.

As cartas de liberdade

A implementação da Lei 2.040 foi uma tentativa gradual de abolição, pois permitia ao escravo utilizar seu pecúlio, ou seja, o valor que tem sua força de trabalho, como propriedade para a compra de sua alforria. Com isso, instituiu-se um fundo de emancipação cujas receitas eram provenientes de loterias, de doações, de impostos e de multas impostas

separada pela escravidão. Apresenta uma concisa e ambiciosa saga familiar que cobre sete gerações de uma família partida, acompanhando numa narrativa ágil a vida dos descendentes de duas irmãs, os que ficaram na África e os que se tornaram afro-americanos. Yaa Gyasi compôs uma obra-prima panorâmica, que permite uma compreensão visceral dos horrores da escravidão e toda a carga emocional acumulada na vida de seus descendentes, nos relacionamentos entre pais e filhos, maridos e esposas.

pelas infrações da própria lei (Westin, 2021).

O arquivo estadual do Rio Grande do Sul tem um site de pesquisa, que fornece o nome e o assunto dos documentos que estão disponíveis para acesso presencialmente. Alguns já estão disponíveis na rede como cartas de liberdade. Foi lá que encontrei as cartas de liberdade de minhas ancestrais: Adriana, a crioula; Rosa da Mina e os prováveis pais de Adriana, João Congo e Catharina Cabobó. Vou dar destaque a algumas mulheres.

Adriana, a “crioula”. Em 19 de agosto de 1861, foi registrado em cartório na Villa de Nossa Senhora da Conceição do Arroio, distrito de Palmares, Osório, Rio Grande do Sul, a carta de liberdade de Adriana. Está escrito que ela é “crioula”, tem 40 anos, escravizada por Anna Machada da Conceição, viúva de Manoel Antônio Vaz. Na carta Anna relata que está com idade avançada e doente, por isso deseja conceder a “esmola de liberdade” a Adriana, mas com uma condição, de acompanhá-la até a sua morte. Destaca que seu desejo é que Adriana não entre no testamento da família. Bernardino da Terra Ozório e Fermiano Luiz Ozório são seus representantes e testemunhas, Anna não sabe ler nem escrever. Encontrei três filhas de Adriana, Luiza e Joanna (gêmeas/ibeji⁶) e Sebastiana. Todas escravizadas por Anna Machada da Conceição. Em 9 de dezembro de 1849, Luiza e Joanna (gêmeas) foram batizadas na Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Arroio, nascidas em 29 de setembro. Os padrinhos de Luiza são Bernardino Luiz Ozório e Maria Custódia Salazar. Os de Joanna são Luiz Carlos da Silva Peixoto e Dorothea Joaquina de Oliveira. Em 25 de junho de 1882, Ozório, filho natural de Sebastiana Maria da Conceição e neto de Adriana, foi batizado na Freguesia de Nossa Senhora do Rosário, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Não consta se ela é livre ou escravizada. Porém os nomes se repetem, segundo informações de minha tia viva e lúcida de 96 anos, Erly Centeno, esses nomes que aparecem nos registros como padrinhos ou testemunhas podem ser dos futuros senhores escravocratas e/ou dos pais biológicos das crianças. No jornal “A Federação”, em 1918, foi divulgado um anúncio de venda de terreno na rua General Caldwell, no bairro Menino Deus. O vendedor destaca o tamanho do terreno e com quem faz divisa, uma delas é de Sebastiana Maria da Conceição. Conversando com tios e primos soube que até os anos 60, aproximadamente, os filhos e netos de Sebastiana permaneceram nesse endereço. Porém, ainda não encontrei o registro de nascimento de Sebastiana (aproximadamente após 1840) e como ficou sua situação após a liberdade de Adriana. O próximo passo da pesquisa é voltar ao arquivo público do Rio Grande do Sul e ler os testamentos dessas famílias que aparecem nos registros de batismo e nas cartas de liberdade.

Em encontros familiares, minha avó paterna, Alayde Maria da Conceição, nascida em 1894, contava que sua mãe, Francisca Maria da Conceição, nasceu na Lei do Ventre Livre⁷, em 1871 e que era filha de Sebastiana Maria da Conceição. Todas trabalharam como domésticas, lavadeiras e cozinheiras. Alayde trabalhou muitos anos como cozinheira

⁶ Os Ibejis são as divindades protetoras das crianças, em particular, dos gêmeos e gêmeas. Literalmente, a palavra “ibejis” quer dizer gêmeos em Iorubá.

⁷ A norma determinou que, de 28 de setembro de 1871 em diante, as mulheres escravizadas dariam à luz apenas bebês livres. De acordo com a lei, não nasceria mais nenhum escravizado em solo brasileiro.

no orfanato Ana Jobim em Viamão até sua aposentadoria. Filha natural de Francisca, que aos 17 anos tornou-se mãe. Francisca era uma mulher negra retinta e Alayde, sua filha, era muito clara. Acreditavam que Alayde, pelas suas características físicas, era filha do patrão. Confirmei essa suspeita quando fiz o exame de DNA. Com essa pesquisa, minhas ancestrais negras “Da Conceição” se apresentaram, Adriana (1821), Sebastiana (1840), Francisca (1871) e Alayde (1894). Todas mães de filhos naturais, ou seja, de pais desconhecidos. Observa-se que o corpo da mulher escrava era mais uma propriedade do senhor. O sobrenome “Conceição” advém do território, a freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Arroio, Osório, no Rio Grande do Sul e, também, do nome de Anna Machada da Conceição devido a tradição portuguesa e católica.

Rosa, da nação Mina. Em 20 de agosto de 1884, João Carlos Dreher declara que possui uma escrava única de 55 anos, de nome Rosa, da Nação Mina, a qual concede a liberdade plena com condição de que passe a acompanhar a família, de que fique debaixo de sua guarda e faça serviços domésticos na casa pelo o tempo de três anos, contando da data da carta. Desta forma, ela terá o direito de ter um futuro com zelo e distante da perdição e, se após os três anos, Rosa desejar ficar com a família, terá agasalho, alimento e vestuário e será tratada como se fosse da família. A família Dreher, de origem alemã, tinha muito prestígio na cidade de Porto Alegre, moravam num dos palacetes mais luxuosos na avenida Independência e trabalhavam com transporte marítimo no rio Guaíba. Depois, o filho de João Carlos, Edmund Dreher criou a companhia União de seguros marítimos. Meu avô materno, Arlindo, preto retinto, nasceu e trabalhou para os Dreher, e mais tarde levou suas filhas para trabalharem lá em troca de casa e comida, numa condição análoga à escravidão, que durou até 1950 aproximadamente. Rosa, a escravizada recebeu a carta de liberdade e permaneceu trabalhando na casa após o período de 3 anos estipulado na carta. Foi substituída pela sua filha, Rosa, a liberta (1871) e seu neto Arlindo, o “chauffer”. Meu avô se casou no civil com 27 anos e foi na polícia que recebeu um atestado de bons antecedentes para poder tirar seus documentos. Casou-se com Maria Pereira de Souza, teve 5 filhos, quando o casamento acabou, ele distribuiu os filhos entre os familiares de Edmund Dreher, que desde sempre os escravizou. Minha mãe trabalhou para a família, dos 6 aos 16 anos, sem salário. Minha avó, Maria, fugiu do meu avô, que segundo minha mãe e minhas tias, sofria maus-tratos, Arlindo era um homem violento.

Procurei essa avó Maria, a silenciada, a fujona, e descobri que ela pertencia a família Pereira de Souza, era filha de Franklin Pereira de Souza, viúvo e que no segundo matrimônio, casou-se com Celestina, uma indígena paraguaia da etnia Tupi- Guarani, trinta anos mais jovem que ele. Encontrei o óbito de Celestina, que ocorreu em 1944 e seu túmulo no cemitério de Belém Velho, na grande Porto Alegre. Essa bisavó paraguaia se concretizou no meu DNA e que meu sobrenome materno, pertence a uma família portuguesa que fundou a cidade de Águas Claras, ao lado de Viamão, originária do arquipélago de Açores, da ilha de São Jorge. O exame de DNA revelou que tenho três bisavós negras, são elas: Francisca Maria da Conceição, Thereza Maria de Jesus e Rosa, a liberta (sem sobrenome) e uma indígena, Celestina Pereira de Souza e todos os meus bisavôs, três são ignorados e um conhecidos, Franklin Pereira de Souza, todos brancos.

Mesmo sendo uma mulher negra retinta, sou 49% Europa, 39% África, 8% Amazônica.

Ao retornar a Stuart Hall (2006, p. 28) e ao enfrentamento dos espaços reprimidos ou silenciados desde tempos imemoriais pelo poder da experiência da escravidão, a África apresenta-se como origem e, ao retomar a temática da diferença sob a ótica dos dois vetores, tem-se num vetor, o continente indivisível, uno e , no outro vetor, a visão pós-colonial de uma nova África, uma metáfora espiritual, cultural e política, que pode ser a cidade do Rio de Janeiro, a pequena África e o cais do Valongo ou a cidade de Salvador, na Bahia, porque a África original já não existe, ela representa o ponto de partida e a partir dele, eu faço meus deslocamentos possíveis para a construção da minha identidade. Não há como voltarmos literalmente para casa, mas através de viagens simbólicas, é possível levar minha prima Juçara ao túmulo de nossa bisavó Celestina Pereira, paraguaia e indígena e possibilitar a construção de lugar de pertencimento e de identidade cultural. Todas e todos necessitamos de histórias imaginativas, a África se tornou o lugar em que posso regressar muitas vezes e por várias rotas.

Este texto que desejo ensaio, porque inconclusivo e (a)venturoso deseja agradecer a todas as mulheres (vivas e in memoriam) que falaram comigo, através de e-mail, mensagens, registros históricos, notícias de jornal, sonhos, sopros no ouvido, entre outros modos, porque é preciso saber sim o que as mulheres dizem⁸.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GYASI, Yaa. **O caminho de casa**. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Trad. de Regina Afonso. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 2006.


WESTIN, Ricardo. Fazendeiros tentaram impedir a aprovação da Lei do Ventre Livre. **Senado Federal**, Sociedade, edição 82, 10/09/2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/fazendeiros-tentaram-impedir-aprovacao-da-lei-do-ventre-livre>. Acesso em 14/08/2024.

⁸ Disciplina do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PGL510126) ministrada pelas professoras Dra. Simone Pereira Schmidt e Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos. A disciplina contemplou uma série de temas implicados com questões contemporâneas como violência e feminicídio; racismo; identidade de gênero; conflitos, traumas e trânsito; exílios e migrações.

ELEMENTOS DO GÓTICO FEMININO E DO GÓTICO LÉSBICO COMO TRANSGRESSÃO DAS ESTRUTURAS HEGEMÔNICAS EM *A SERPENTE E A FLOR*, DE CASSANDRA RIOS

Elements of Female Gothic and Lesbian Gothic as transgression of hegemonic structures in *A Serpente E A Flor*, by Cassandra Rios

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)¹

<https://orcid.org/0000-0002-9180-3620> 

Universidade Federal de Santa Catarina

Introdução²

Atravessei toda a minha infância e adolescência sem qualquer referência literária lésbica, debatendo-me inutilmente dentro de parâmetros heterossexuais nos quais eu não me enquadrava, sem sequer desconfiar que poderia haver outras possibilidades.

Esse momento “não sei o que sou, só sei que sou diferente” teria sido ideal para encontrar Cassandra Rios. Infelizmente, só descobri Cassandra mais de uma década após finalmente enxergar, compreender, nomear e assumir minha lesbianidade. E, ainda assim, tive acesso à sua obra somente em 2020, quando iniciei o mestrado, minha pesquisa sobre a autora e a consequente “caça” a seus livros. Em 2007, fui apresentada apenas ao nome da escritora, junto com a informação repetida e reproduzida continuamente até se tornar a verdade única ao qual durante tanto tempo Cassandra foi reduzida: a escritora mais proibida do Brasil, uma lésbica que só escrevia pornografia.

Comecei a escrever justamente numa tentativa de produzir aquilo que tanto queria ler e não encontrava: livros com protagonistas lésbicas. Ironicamente, no mesmo país onde Cassandra Rios escreveu tantos romances com personagens – protagonistas ou não – lésbicas em sua grande maioria. Pareceria inexplicável, quase “sobrenatural” se não conhecêssemos os processos de invisibilização, silenciamento e apagamento que permeiam toda e qualquer escrita cujo discurso não seja hegemônico ou que de alguma forma subverta a matriz cisgênera heterossexual androcêntrica branca.

É exatamente aí que se encontra um dos pontos primordiais, primeiro fio que alinhava e costura minha pesquisa, algo que persiste em nos assombrar: a facilidade com que os textos das mulheres e suas autoras “caem em desgraça”, são condenados e desaparecem esquecidos, apagados, destruídos ou esgotados e sem novas edições. O segundo envolve uma inquietação minha, de necessidade de leitura das obras de Cassandra Rios apoiada pela crítica literária feminista e pelos estudos de gênero sem, no

¹ Mestra em literatura (UFSC, 2022) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail de contato: diedraroiz@gmail.com.

² O presente trabalho é um recorte da pesquisa de dissertação da autora (Jardim, 2022).

entanto, limitar-me a isso, a fim de não reproduzir a eterna história única da escritora maldita mais censurada do Brasil que escrevia pornografia sobre e com lésbicas.

Female Gothic (Gótico Feminino) e Lesbian Gothic (Gótico lésbico)

À princípio, talvez possa existir certo estranhamento no fato de cogitar uma possível existência de elementos do Gótico na literatura de Cassandra Rios. Ao menos, foi a reação que obtive de grande parte das pessoas com que falei sobre o assunto. Porém, o Gótico é uma tradição artística³ que figura e expressa os medos e os interditos de uma sociedade em determinada época e o *Female Gothic* (Gótico Feminino) teve e ainda tem o poder de expressar, questionar e denunciar o apagamento das mulheres da história, o que talvez seja uma das principais razões para que tenha se tornado uma forma tão potente de escrita para as mulheres e por fazê-lo ocupar um lugar tão importante na crítica literária feminista. O Gótico se adequava – e ainda se adequa – ao propósito das escritoras de fazer ecoar a natureza da condição das mulheres em culturas masculinistas, o que significa ser configurada como ser “estranho”, de objeto de troca e de “outro” para as sociedades patriarcais ou androcêntricas, e de criticar e expor a opressão exercida pelas estruturas patriarcais heteronormativas, que incluíam principalmente o aprisionamento da mulher na esfera doméstica do lar e seu relacionamento problemático com o corpo, a sexualidade e a maternidade. Da mesma forma, convenções Góticas podem se tornar um veículo para representar a natureza transgressora da existência lésbica na sociedade androcêntrica heteronormativa e de sua representação como criatura monstruosa, ininteligível e indescritível ou como vivência à margem, clandestina da história, invisibilizada pela própria cultura e configurada como presença sombria/aparição fantasmagórica.

Em *Literary Women*, Ellen Moers (1976) cunhou o termo *Female Gothic*, traduzido para o português como Gótico Feminino, para caracterizar o papel central desempenhado pelas mulheres como escritoras e personagens na formação da literatura Gótica. Moers elaborou um corpo de trabalho crítico que se concentrou na maneira em que o Gótico Feminino articulava as insatisfações das mulheres com a sociedade patriarcal. A teorização do Gótico Feminino como expressão dos protestos e dos medos das mulheres foi uma das primeiras manifestações críticas vinda do movimento feminista do final da década de 1960. De acordo com as descobertas da teoria literária feminista e da crítica, o Gótico se adequava ao propósito das escritoras, que era dar voz à condição “feminina”, a condição de ser o estranho para a sociedade patriarcal. Essa posição forçada das mulheres fora da história é o que Christina Crosby (1991, p. 1) chama de “o outro não histórico”.

Vanessa Dickerson (1996, p. 5) sugere que as mulheres foram atraídas pelo sobrenatural, particularmente pelo fantasma – uma figura de indeterminação, de identidade em perigo, de substância e insubstancialidade – porque este correspondia mais particularmente à visibilidade e invisibilidade da mulher vitoriana, seu poder e impotência,

³ Tenho conhecimento de todos os debates em curso sobre as formas de entender o Gótico (como gênero, como modo literário ou como categoria discursiva). Para fins deste trabalho, optei por não dar preferência a um entendimento ou outro, por ainda não ter amadurecido minha própria posição teórica acerca do assunto.

as contradições e os extremos que moldaram a cultura da época, uma vez que a posição da mulher do século XIX era ainda equívoca, ambígua, marginal e fantasmagórica. Também expõe que as histórias de fantasmas escritas por mulheres realmente tratavam do retorno dos reprimidos e dos despossuídos, já que os fantasmas e as mulheres escritoras tinham muito em comum. Ambos sujeitos ao mesmo tipo de (in)credibilidade e a serem recebidos com a mesma hostilidade desdenhosa em suas tentativas de obter reconhecimento.

Para Emílio Soares Ribeiro (2021), essa predileção do Gótico Feminino pelo sobrenatural e pela figura do fantasma motivada pela falta de poder material, invisibilidade, silenciamento e apagamento das mulheres adquire outro viés, se levarmos em conta que, embora seja destituído de um lugar social e de prestígio, o fantasma possui um propósito, é motivo de medo e tem o poder de intervir no curso dos eventos, realiza mudanças, inclusive materiais. Assim como as mulheres (escritoras ou não), da época.

Já o termo *Lesbian Gothic* (Gótico lésbico) foi cunhado em 1999 por Paulina Palmer em seu livro *Lesbian Gothic: transgressive fictions*, no qual a autora aponta conexões entre a ficção gótica e a ficção lésbica, mais especificamente como algumas escritoras de literatura com protagonismo lésbico de língua inglesa das décadas de 1970, 1980 e 1990 utilizaram elementos do Gótico, notável por sua marginalidade e excentricidades estilísticas, pra retratar um sujeito igualmente excêntrico, perturbador e marginal à sociedade hegemônica: a lésbica. A autora esteve no Brasil em agosto de 2010 e apresentou sua pesquisa no Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 (Palmer, 2010).

Palmer investigou a forma como essas escritoras utilizaram elementos do Gótico, em particular o estranho-inquietante-infamiliar⁴, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado, como forma de representar e apresentar os problemas relacionados com a negociação da existência lésbica na sociedade androcêntrica e heteronormativa.

O primeiro conceito que Palmer utiliza pra vincular o Gótico às ficções lésbicas é o cultural-político do excesso, pois tanto o Gótico quanto a lésbica tendem a se inscrever em excesso, uma vez que, assim como o mundo do sobrenatural e do estranho-inquietante-infamiliar que a ficção gótica retrata é excessivo e perturbador, a lésbica e as relações sexuais e amorosas entre mulheres também podem se mostrar disruptivas, já que excedem e são excedentes aos papéis convencionais que a cultura androcêntrica e heteronormativa convencionalmente atribui às mulheres: de objeto de troca e “outro” do homem.

O conceito de estranho-inquietante-infamiliar expressa impulsos e desejos que devem ser reprimidos em prol da continuidade cultural. Segundo Palmer, um desses desejos é o erotismo lésbico, por ser considerado como transgressivo pela cultura heteropatriarcal. A história de fantasmas torna visível o que é culturalmente invisível, tudo aquilo que a sociedade considera indizível e/ou tabu, o que inclui, obviamente, a existência lésbica. A visitação espectral evoca conotações psicanalíticas do retorno de medos e desejos reprimidos, atuando como uma metáfora para a invisibilidade lésbica e da vida secreta, oculta e fechada (no armário) que muitas lésbicas são forçadas a levar.

⁴ Optei pela utilização de estranho-inquietante-infamiliar como tentativa de solucionar a insuficiência de tradução exata do termo original em alemão (*das Unheimliche*) para o português utilizando uma única palavra.

Escritoras do Lésbico Gótico tentaram ressignificar os limites do abjeto retrabalhando as imagens lesbofóbicas e misóginas associadas ao terror e ao Gótico. Em suas obras, as categorias em que se baseia a normatividade são desestabilizadas, imagens do monstruoso feminino e homossexual são questionadas e problematizadas e seus efeitos opressivos são expostos. Dessa forma, convenções Góticas podem se tornar um veículo pra representar a natureza transgressora da existência lésbica na sociedade androcêntrica heteronormativa e de sua representação como existência ininteligível, abjeta ou monstruosa.

No Brasil, não existe uma tradição literária gótica com protagonistas lésbicas. Algumas escritoras brasileiras do século XIX, como Ana Luísa de Azevedo Castro (1859) em *D. Narcisa de Vilar*, Maria Firmina dos Reis (1859) em *Úrsula*, Emília Freitas (1899) em *A Rainha do Ignoto* e Julia Lopes de Almeida (1903) em *Ânsia eterna*, já utilizavam elementos do Gótico em suas obras, configurando um espaço significativo de produção de subjetividade feminina e de agenciamento às margens da ideologia androcêntrica.

Cassandra Rios, a escritora mais proibida do Brasil

Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios Perez Gonzáles Hernandez Arellano, nasceu em São Paulo no dia 03 de outubro de 1932 e faleceu no dia 08 de março de 2002, aos 69 anos. Foi (de)marcada como a escritora mais censurada e proibida do Brasil, fama que antecede a obra e a própria autora, e que lhe rendeu apelidos como “a grande pornógrafa”, “Safo de Perdizes”, “a escritora maldita”, “demônio das letras” e “papisa do homossexualismo”.

Primeira escritora brasileira a ter sistematicamente escrito romances com protagonistas lésbicas, seu romance de estreia – *A volúpia do pecado*, publicado em 1948, com recursos próprios, quando Cassandra tinha 16 anos – também inaugura a literatura com protagonismo lésbico no Brasil. É a primeira obra de uma autora brasileira a centrar-se na descoberta do amor homossexual entre duas jovens e no desenvolvimento desse romance.

Apesar de Cassandra Rios ter sido a primeira mulher a atingir um milhão de exemplares de livros vendidos no Brasil e a única escritora no país a viver exclusivamente de literatura na época, não existe um consenso quanto ao número de romances publicados pela autora, a falta de registros é o resultado da tentativa de apagamento que sofreu. Da mesma forma, é quase inviável resgatar por completo a produção literária de Cassandra. Atualmente seus romances são raridades, restam pouquíssimas reedições e escassos exemplares disponíveis em sebos – esses exemplares são os sobreviventes da verdadeira “caça às bruxas” a que tanto Cassandra quanto sua obra foram submetidas. Se considerarmos que, durante a ditadura militar no Brasil, os livros censurados eram recolhidos pela polícia e incinerados, realmente tiveram a fogueira como destino.

As acusações iam sempre no sentido de que seus textos atentavam contra os “pilares da nação” e promoviam a destruição dos padrões morais e dos “bons costumes” vigentes na sociedade, colocando em risco a “formação sadia e digna da juventude” e a

família como instituição, por conterem conteúdo imoral e aliciarem o leitor à homossexualidade.

Cassandra Rios chegou a vender por ano 300 mil exemplares de seus livros [...] sofreu forte censura sob a ditadura militar de 1964, tendo proibida a quase totalidade dos seus numerosos romances [...] Motivo alegado: pornografia. Mas o fato mais significativo, e pouco comum na literatura brasileira até então, é que o elemento pornográfico em Cassandra Rios tinha uma nuance particular: a homossexualidade feminina (Trevisan, 2018, p. 255).

Em seu livro *Censura – minha luta meu amor* (Rios, 1977), a autora ressalta que a proibição de seus livros estava diretamente relacionada ao fato de se tratar de uma mulher escrevendo sobre ter prazer com outras mulheres e que cenas de sexo explícitas com protagonistas heterossexuais não faziam os livros serem censurados por não serem consideradas pornográficas ou atentatórias ao pudor. Cassandra publicou diversos romances com protagonismo cisheteronormativo utilizando pseudônimos masculinos e estrangeiros e, realmente, tratar de relações heterossexuais protagonizadas por homens cisheterossexuais brancos e ter um “nome de homem” constando como autor nas capas permitiu que esses livros passassem ilesos pela censura.

Os romances de seus pseudônimos masculinos – “não eram Rios, mas eram Rios em outros idiomas, River’s, Strom’s, Rivier, Fleuve, etcétera!” (Rios, 2000, p. 134) – faziam sucesso sem nenhuma restrição. Como Maria Isabel de Castro Lima (2009) aponta, o fato de os livros de seus pseudônimos masculinos estrangeiros serem comercializados livremente, enquanto a obra assinada como Cassandra Rios era proibida, deixa evidente o quanto a questão de gênero, leia-se misoginia, foi determinante para a decisão da censura. Enquanto a literatura da escritora precisava ser silenciada, por conter assuntos que uma mulher não devia abordar publicamente, aos autores homens que criou eram concedidas tanto a autoridade quanto a liberdade de fala-escrita, mesmo que erótica ou pornográfica. Somado a isso, existe outro fator, que Eliane Santos da Silva (2021, p. 25) expõe: “a impossibilidade das mulheres a qualquer desvio referente a heterossexualidade e a procriação, colocou a lésbica em um lugar interdito de prática e discurso”. Ou seja, se Cassandra assinasse seus livros com um nome masculino ou se mantivesse a cisgeneridade e a heterossexualidade em sua escrita, não haveria interdição.

O silêncio é uma das formas de submeter o sujeito, é uma das tecnologias de poder. Odete/Cassandra Rios quebrou o silêncio com seus romances, e a punição foi terrível. Um assunto silenciado, como o da lesbiandade e da homofobia causaram e continuam causando danos reais em indivíduos reais, e as obras da autora foram, em um momento, modelo de diversidade nunca antes abordada pela literatura dessa forma, e com uma enorme abrangência de público leitor (Lima, 2009, p. 64).

O resultado do projeto de censura-proibição-destruição-apagamento da obra de Cassandra Rios continua presente na dificuldade de acesso aos seus livros, lacuna que se perpetua e torna quase impossível conhecer seu real conteúdo. É raro encontrar até mesmo

sinopses dos romances da autora e o não dito, o invisível, o vácuo que se configura faz com que a forma como Cassandra Rios ainda nos é mostrada, apontada e (mal) dita se torne quase – e perigosamente – única.

Mas, o enfoque da produção literária de Cassandra Rios não se encerra no debate sobre censura e pornografia, pelo contrário, oferece diversas possibilidades de (re)significação, sendo uma delas o laço entre lesbianidade e horror na produção literária da autora na primeira metade da década de 1960, em especial a utilização de elementos do Gótico literário como forma representar e apresentar os problemas relacionados com a negociação da existência lésbica em uma sociedade androcêntrica e heteronormativa, que invisibiliza a existência lésbica, muitas vezes sequer reconhece sua existência e autenticidade, exceto quando apresentada como exótica, monstruosa e/ou perversa.

Ao situar essa presença do Gótico na escrita de Cassandra Rios, pretendo apontar como seus elementos assumiram uma configuração singular: a de uma forma narrativa muitas vezes associada à produção do estranho-inquietante-infamiliar, que traduz tanto ansiedades próprias do contexto social e cultural de seu tempo, quanto suas percepções a partir de seu lugar de pertencimento (mulher cis branca lésbica paulistana de classe privilegiada do século 20), ao mesmo tempo em que revela e registra o que foi apagado e silenciado da história hegemônica: a existência lésbica.

Elementos do Gótico em *A serpente e a flor*

Publicado originalmente em 1965⁵, *A Serpente e a Flor* foi censurado em 1976 – quando já estava em sua terceira edição – sob a alegação de não contribuir para a melhoria da literatura brasileira e tratar de temática recorrente nas obras da autora, “produções calcadas no desajuste social e na exploração da pessoa humana. Tendo a instabilidade emocional por escopo e o lesbianismo como acessório”. (Holanda, 2020, p. 112). De acordo com Eurídice Figueiredo (2020), no romance, “grandes temas do romance gótico estão presentes: incesto, estupro, adultério, assassinato, medo, casa grande e velha que ameaça ruir, vivos que parecem fantasmas. A protagonista está sempre confusa, ameaçada pela loucura.” (Figueiredo, 2020, p. 336).

A protagonista Renata, mulher cis, branca, lésbica, paulistana de 22 anos, única filha e herdeira do Sr. Ernesto Lima, “dono das mais famosas casas de jóias (sic) da cidade” (Rios, 1972, p. 37), foge da família e do noivo Eduardo no dia em que deveria ser celebrado seu casamento, arranjado com o intuito de produzir herdeiro(s), manter a posição social – de certa forma aristocrática – e o poder proporcionado pelo privilégio econômico das duas famílias. Um dos aspectos do *Female Gothic* (Gótico Feminino) é funcionar como “uma

⁵ Data da 1ª edição encontrada no livro *Nicoleta Ninfeta* (Rios, 1973) de acordo com Vieira (2014, p. 233). No entanto, é necessário observar que, em *A serpente e a flor* (Rios, 1972, p. 141) são citadas duas novelas exibidas na extinta TV Excelsior em datas posteriores: *Minas de Prata* (novembro de 1966 a julho de 1967) e *O Morro dos ventos Uivantes* (fevereiro a julho de 1967). A autora também descreve “*Un homme et une femme*” (lançada em 1966) como “a música do momento” (Rios, 1972, p. 150) no romance. Tais citações podem ou não terem sido acrescentadas em edições seguintes. Como não encontrei a primeira edição do livro, não posso afirmar com certeza. Por isso, considerarei 1965 como o ano de publicação da obra.

crítica codificada e velada a todas as instituições públicas que foram erigidas para deslocar, conter, ou mercantilizar as mulheres” (Hoeveler, 1998, p. xii-xiii, tradução minha). Necessário ressaltar que a divisão da escrita gótica em tradições masculina e feminina não está ligada ao gênero da autoria, mas à visão de mundo e a forma que a mulher é abordada na obra. Essas diferenças, em termos de técnica narrativa, vão desde o enredo, seu posicionamento a respeito do sobrenatural, à utilização do horror e do terror. O enredo padrão do que é considerado Gótico Feminino é centralizado na protagonista-heroína virginal aprisionada e/ou perseguida ameaçada por uma figura tirânica masculina e o sobrenatural é racionalmente explicado no final.

Em *A serpente e a flor*, temos uma protagonista lésbica tentando escapar não de um interior confinante, mas da opressão do padrão heteronormativo, dos terrores e insatisfações que perseguem as mulheres dentro de arranjos sociais e sexuais compulsoriamente heteronormativos e androcêntricos, constituídos pela reverberação de um patriarcado colonial fantasmagórico, presente até os dias de hoje.

No início do primeiro capítulo, a autora já situa Renata como personagem que recusa o papel de objeto de troca e “outro” do homem que a cultura androcêntrica e heteronormativa convencionalmente atribuiu às mulheres, expondo situações que refletem a subalternidade da mulher na sociedade, a expressão dos horrores do universo feminino: insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pelas personagens mulheres em um mundo ainda dominado por valores patriarcais. Aspectos recorrentes em obras do Gótico Feminino e do Gótico Lésbico.

A autora enfatiza o suspense e não o horror e, apesar da narração em terceira pessoa, existe uma limitação ao ponto de vista da protagonista, o texto se centra nos medos e ansiedades de Renata, o que possibilita a inscrição de um “ponto de vista lésbico” com o qual quem lê possa se identificar. Essa é uma das estratégias utilizadas por escritoras do Gótico Lésbico para subverter, retificar e resignar imagens misóginas e lesbofóbicas e os próprios limites do abjeto. O projeto contraditório de tentar retratar a existência lésbica em uma cultura que não reconhece sua existência e autenticidade, bem como relacioná-la com o conceito do real que também resiste à representação, remete ao Gótico Literário que, através do uso de estratégias que incluem imagens espectrais e fantásticas, busca configurar o inominável, o não visto e o invisível.

Do ponto de vista do enredo, a autora utiliza o modelo de “inocência perseguida em perigo iminente” (*virtue in distress*), com direito a ameaças de violência, violência e opressão de gênero físicas e psicológicas das quais as mulheres são vítimas frequentes e uma trama que aborda segredos familiares e ocorrências sobrenaturais, em que a unidade familiar é apresentada como um local de segredos e perseguição, perdas e traumas, as personagens femininas são oprimidas por uma figura de poder heterossexual androcêntrico e as relações humanas são arruinadas pela violência e poder despótico de homens cis brancos (o pai e o meio-irmão da protagonista). Motivos reiteradamente encontrados no Gótico Feminino.

A existência de crimes de gênero, como assassinato em “defesa da honra” e estupro, entre outras agressões e violências enfrentadas pelas personagens femininas, retratam e

denunciam a condição das mulheres em uma sociedade patriarcal. Além da protagonista-heroína ser perseguida e ameaçada por uma figura masculina tirânica e violenta, a presença do sobrenatural é racionalizada e explicada no final.

Após fugir do casamento heterossexual indesejado, Renata decide esconder-se no casarão abandonado em Praia Velha, sua herança de família. Desde a primeira descrição, o casarão velho, sombrio e decadente de Praia Velha é imediatamente evidenciado como *locus horribilis* (núcleo espacial do terror). É uma construção isolada, situada em um penhasco, em meio a uma topografia abissal separada do entorno, distante de outras ocupações e que se torna incomunicável durante uma tempestade. Evoca propriedades acasteladas medievais, uma espacialidade recorrente na ficção gótica. O isolamento constitui uma opção estética que reforça a atmosfera de medo em torno da residência. A decadência do local está intrinsecamente ligada à decadência do matrimônio dos pais de Renata. E, por analogia, da família tradicional brasileira paradigmática.

Praia Velha era praticamente uma baía circundada por rochedos medonhos, disformes, que à noite emprestavam ao lugar um aspecto sombrio e lúgubre, a areia amarelada, suja de cascalhos vindo do mar, parecia mesmo um lugar fantasmagórico, perigoso. O casarão erguido próximo a uma escarpada dos rochedos era uma nota de mistério ali naquele lugar ermo e sombrio [...] parecia prestes a ruir, tão horrível era a sua aparência. Chegava a dar impressão de sacudir-se quando o vento forte o fustigava. Era como se o vento há muito se empenhasse em despedaçá-lo, como se não apreciasse a existência dele. As suas frágeis paredes estavam corroídas e úmidas e as ondas da maré alta chegavam a lamber as enormes estacas da parte da frente do bangalô, onde este se firmava. Mais dia menos dia, aquele casarão se desmancharia como um castelo de cartas e seria levado e espalhado pelas ondas do mar. Dele só restariam pela praia pedaços de madeira podre. [...] A tempestade prosseguia indiferente ao aspecto horrível e o temor que se espalhava por aquela casa no alto do rochedo. As paredes pareciam estremecer e a cada relâmpago, mil sombras disformes recortavam-se fantasmagoricamente, dos objetos, fazendo um ambiente tétrico e de tensão. (Rios, 1972, passim).

No Gótico Lésbico, os tropos da casa assombrada muitas vezes são utilizados como um espaço de opressão das personagens lésbicas, símbolo dos processos de inclusão e exclusão na cultura androcêntrica e heterossexual. A imagem da casa assombrada é reformulada como um veículo para delinear o efeito traumático que o conflito parental e o colapso familiar têm sobre a existência lésbica. Isso pode ser percebido na concepção do casarão da Praia Velha que, ao invés de funcionar como localização da unidade familiar biológica heterossexual da protagonista, se torna o local da descoberta da sexualidade lésbica e de formação de parcerias.

Renata se refugia no casarão e estabelece uma relação de amizade com Maria, jovem que oferece trabalho doméstico em troca de hospedagem. Também inicia um relacionamento amoroso e sexual com Mirtza, que conhece na praia e que se apresenta como turista hospedada no hotel da praia vizinha.

No decorrer da narrativa, a protagonista descobre que houve um assassinato no casarão da Praia Velha, o que justifica – em parte – o fato da propriedade configurar um

espaço marcadamente opressor e sombrio, que abarca a imagem do estranho-inquietante-infamiliar, do indizível e do omitido.

Esta casa está mal assombrada... parece querer obrigar-nos a ficar... até que uma a uma... morra... as paredes... parecem pulmões pulsando... sinto-me sufocada... estou com frio... frio... como se a morte estivesse dentro de mim querendo me destruir... estou gelada... (Rios, 1972, p. 115)

Na verdade, tanto Mirtza quanto Maria contribuem para a edificação dessa atmosfera propositalmente, pois fazem parte da trama de vingança elaborada por Joaquim, copeiro da casa do pai e da mãe de Renata, que na verdade é Rogério, cuja mãe morreu na prisão, condenada por um crime que não cometeu: o assassinato do marido – amante de Ismênia Lima, mãe de Renata – que, como revelado posteriormente, é pai de Renata também. Sem saber que são meios-irmãos, Rogério elabora sua vingança contra a protagonista e sua família, auxiliado por sua irmã Maria e sua esposa Ofélia, que se apresenta como Mirtza. Embora as ações de Rogério nada tenham de sobrenaturais, ele assume um caráter monstruoso, devido ao excesso e transgressão em sua conduta e pelo horror que seus atos suscitam. Também personifica o vilão gótico, cujo comportamento transgressor se origina de emoções extremas e desmedidas como ciúme, ambição e desejo obsessivo de vingança.

Em *A serpente e a flor*, nas situações criadas pelo vilão tirânico e violento, paradigma de uma tradição patriarcal moralista, colonialista, misógina e lesbofóbica, a autora questiona e denuncia o horror das estruturas patriarcais, retratadas em forma de assassinato em “defesa da honra”, feminicídio, estupro corretivo e outras condutas de violência, controle e opressão utilizadas contra as personagens femininas do romance.

Rogério agride e tortura física e psicologicamente Maria, Renata e Mirtza, assassina a própria irmã (Maria) quando ela se mostra insubmissa e estupra Renata de uma maneira que dialoga com a observação de Noël Carroll (1999, p. 277), de que a “vítima feminina” tem sido uma base do gênero de terror e que a incidência de violência sexual e estupro nas ficções poderia ser vista como uma espécie de alerta sexista persistente para as mulheres se “manterem na linha”, sempre à mercê dos homens.

Defensor das estruturas de poder heteronormativas e androcêntricas, em nenhum momento Rogério responsabiliza o próprio pai ou o pai de Renata. Seu entendimento é que a culpa é exclusiva das mulheres, a quem direciona seu ódio, desprezo e desrespeito, por meio de insultos, agressões e “castigos”. A misoginia e a lesbofobia de Rogério também podem ser observadas na extrema violência e nos requintes de crueldade com que ameaça Renata e elabora sua vingança, delineando-a com traços de feminicídio e lesbocídio:

– Vou cegá-la... vou furar esses olhos... vou cortar a ponta da sua língua, para que nunca mais faça carícias porcas em ninguém... vou esmagar as pontas dos seus dedos... um por um... vou furar seus tímpanos e... vou deixar o resto intacto... para que reconheçam que grande desperdício... um corpo assim... uns belos seios... sem proveito... porque seu rosto vai ficar horrendo quando eu terminar meu trabalho que nunca mais ninguém terá coragem de... querê-la. (Rios, 1972, p. 181)

Além da protagonista-heroína ser perseguida e ameaçada por uma figura masculina tirânica, violenta e transgressora, a presença do sobrenatural é racionalizada e explicada no final, à exemplo da escrita de Ann Radcliffe, na qual o elemento sobrenatural pode ser explicado e entendido como o produto de eventos humanos ou naturais, os atos humanos sendo a causa dos verdadeiros horrores. O que explicita que a monstrosidade humana masculinista é a maior e mais presente ameaça para as protagonistas mulheres, em especial para as mulheres lésbicas.

Como argumenta David Punter (1996, p. 10), o fato de os fantasmas serem eventualmente explicados faz pouca diferença, pois sua presença real dentro do texto não pode ser esquecida. Verificar que há uma explicação lógica para os acontecimentos aparentemente sobrenaturais não impede Renata de experimentar momentos de paranoia, nem de ter suas seguranças e certezas abaladas. “Seria, a vida inteira, perseguida por aquelas sombras medonhas.” (Rios, 1972, p. 165). Principalmente porque a desconstrução do assombro revela uma existência muito concreta e talvez ainda mais perigosa: a do monstro humano.

Realmente aconteceu exatamente como você julgou... havia um narcótico poderoso no seu café... desses que os bons médicos usam para deixar o paciente em estado de hipnose... foi o máximo! o melhor desempenho de Mirtza! Naquela noite foi ela quem caracterizou o afogado, usando a máscara que eu lhe fiz... os trajes que lhe arrumei... e eu... fui eu que carreguei você... até o quarto de volta da praia... quando ocupei o lugar de Mirtza... para ser o espectro vingador... o dia que você me viu andando na praia... naquela sua primeira manhã eu estava trajando roupa de borracha e tanque de ar à frente do corpo para que você não percebesse que eu não desaparecera pelo rochedo a dentro como julgou... é que sob a água existe uma gruta e eu mergulhei... nadei para o outro lado... [...] Não me importava se acreditava que se tratava de um fantasma, coisa sobrenatural ou não... me importava era deixá-la atordoada... vingar-me... (Rios, 1972, p. 178).

A literatura do medo no Brasil se desenvolve sobretudo em torno das “causas naturais”, medos relacionados à violência e crueldade humana (França, 2013, p. 72), incluindo à noção de monstro os seres humanos capazes de atos violentos, cruéis e moralmente condenáveis. Crimes, torturas e mortes, atos monstruosos, cometidos por seres “normais” que agem de modo perverso com o objetivo de causar dor, sofrimento e morte, cujas características ameaçadoras, cruéis e letais e ações violentas os transformam em monstros. (Cabral, 2017, p. 220). Não é à toa que em sua “Metafenomenologia da monstrosidade”, José Gil (2000, p. 170) enuncia que “já não existem mais monstros, unicamente homens”.

Considerações finais

Em *A serpente e a flor*, Cassandra Rios imprime terrores e horrores que encontramos dentro das famílias e da sociedade. Medos e ansiedades erigidos sobre o passado patriarcal colonialista e suas estruturas de poder que ainda nos assombram e se recusam a desaparecer.

Na obra, o retorno fantasmagórico do passado que ameaça a integridade física e psicológica das personagens revela uma série de transgressões perpetradas contra mulheres, como coerção e perseguição, violência de gênero e sexual, misoginia, assassinato, vingança e imputação de insanidade. O romance apresenta uma ruptura da imagem tradicional da estrutura familiar e, por extensão, da nação. Além disso, denuncia horrores da vivência feminina e lésbica em uma sociedade assombrada pelos patriarcados ou culturas masculinistas e pela heteronormatividade.

A autora visibiliza a recorrência com que as mulheres tornam-se vítimas de abuso de poder e opressão e de situações de violência física e/ou psicológica, estruturas autoritárias e violentas de exploração e opressão perpetradas pela família, Estado e Cultura em uma sociedade androcêntrica ainda assombrada pelos patriarcados ou culturas masculinistas, verdadeiros autores dos perigos e pavores do universo feminino, “esses males profundamente enraizados nas fundações do sistema social” (Delamotte, 1990, p. 291, tradução minha). Também evidencia a complexidade da negociação da (r)existência lésbica na sociedade heteronormativa, ainda situada como vivência à margem, invisível e clandestina da história e desnuda “as narrativas sociais e culturais enganadoras e tranquilizadoras da felicidade doméstica, da família, da segurança do lar, da lei e do país, e do amor verdadeiro eterno que a tudo vence.” (Wisker, 2016, p. 9, tradução minha).

Ao retratar a relação lésbica sem uma abordagem de repúdio-monstrificação-condenação, através da incorporação de uma protagonista lésbica que figura como heroína virginal gótica prototípica, lutando para atingir a auto transcendência através do processo de desvendar uma história de fantasmas e encontrando nessa batalha um conjunto de convenções e tabus que ameaçam paralisar suas faculdades, em *A serpente e a flor*, Cassandra Rios subverte e retrabalha imagens lesbofóbicas e misóginas do abjeto associadas ao terror e ao Gótico. Imagens do monstruoso feminino – em especial da mulher lésbica – são questionadas e problematizadas e seus efeitos opressivos são expostos. Configurando um espaço significativo de produção de subjetividade e de agenciamento às margens da ideologia androcêntrica, patriarcal e cisheteronormativa e de ruptura com os padrões hegemônicos e com as regras sociais da época em que a obra foi escrita e publicada.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1903. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=131304>. Acesso em: 07 ago. 2024.

CABRAL, Luciano. Medo e monstruosidades. In: FRANÇA, Julio. **Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**. Rio de Janeiro: Tipografia de Francisco de Paula Brito, 1859.

CROSBY, Christina. **The ends of history**: Victorians and 'the woman question'. New York and London: Routledge, 1991.

DELAMOTTE, Eugenia C. **Perils of the night**: a feminist study of nineteenth-century Gothic. New York: Oxford University Press, 1990.

DICKERSON, Vanessa D. **Victorian ghosts in the noontide**: women writers and the supernatural. Columbia and London: University of Missouri Press, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FRANÇA, Júlio. A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira. *In*: FRANÇA, Júlio, GARCIA, Flavio, PINTO, Marcello de Oliveira (org.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013, p. 66-78.

FREITAS, Emília. **A rainha do Ignoto**. Fortaleza: Typographia Universal, 1899.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Coleção Estudos Culturais, 3. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

HOEVELER, Diane Long. **Gothic Feminism**. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1998.

HOLANDA, Ismênia de Oliveira. **"Cassandra Rios ainda resiste"**: vida literária, censura, memória e luta por reconhecimento. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10613445. Acesso em: 07 ago. 2024.

JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues. **Patriarcado fantasmagórico, heteronormatividade monstruosa**: a presença do Gótico no romance *A serpente e a flor*, de Cassandra Rios. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Literatura, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/241080>. Acesso em: 07 ago. 2022.

LIMA, Maria Isabel de Castro. **Cassandra, Rios de lágrimas**: uma leitura crítica dos inter(ditos). Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93291>. Acesso em: 07 ago. 2024.

MOERS, Ellen. **Literary Women**. New York: Doubleday, 1976.

PALMER, Pauline. **Lesbian Gothic**: Transgressive Fictions. London and New York: Cassell, 1999.

PALMER, Pauline. **Lesbian Gothic**: transgressive fictions. In: Fazendo gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Anais. Florianópolis: UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 1-5. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1279202039_ARQUIVO_PaulinaPalmer.pdf. Acesso em: 07 ago. 2024.

PUNTER, David. **The literature of terror**: a history of gothic fictions from 1765 to the present day, v. 1. London: Longman, 1996.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. São Luís, Maranhão: Typographia do Progresso, 1859.

RIBEIRO, Emílio Soares. **O gótico e seus monstros**: a literatura e o cinema de horror. São Paulo: Cartola. Edição digital da obra. Amazon: Kindle Store, 2021.

RIOS, Cassandra. **A volúpia do pecado**. São Paulo: San Remo, 1948.

RIOS, Cassandra. **A serpente e a flor** (1965). Rio de Janeiro: Record, 1972.

RIOS, Cassandra. **Nicoleta ninfeta**. Rio de Janeiro: Record, 1973.

RIOS, Cassandra. **Censura**: Minha luta meu amor. São Paulo: Global, 1977.

RIOS, Cassandra. **Mezzamaro, flores e cassis**: o pecado de Cassandra. São Paulo: Pétalas, 2000.

SILVA, Eliane Santos da. **Elas não morrem no final**: uma análise dos finais (in)felizes na literatura com protagonismo lésbico. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/227271>. Acesso em: 07 ago. 2024.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.


VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **“Onde estão as respostas para as minhas perguntas?”**: Cassandra Rios – a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955-2001). Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11869>. Acesso em: 07 ago. 2024.

WISKER, Gina. **Contemporary women’s Gothic fiction**: carnival, hauntings and vampire kisses. London: Palgrave MacMillan, 2016.

“ENTÃO ISSO DE ESTUPRO / NÃO É EXCLUSIVIDADE DOS HOMENS”: ZEUS E A VIOLAÇÃO DOS CORPOS FEMININOS NOS MITOS CLÁSSICOS

“Então isso de estupro / não é exclusividade dos homens”: Zeus and the violation of female bodies in classical myths

Viviane Moraes de Caldas¹

<https://orcid.org/0000-0002-8898-2568> 

Universidade Federal de Campina Grande

O presente envolve o passado, e no passado toda a história foi feita pelos homens.

Simone de Beauvoir

Considerações iniciais

Luiza Romão, atriz e poeta brasileira, ganhadora do Prêmio Jabuti 2022 com o livro *Também guardamos pedras aqui*, nos presenteia, nessa obra, com a escrita de vinte e nove poemas cujas personagens são todas retiradas da mitologia greco-romana. O livro de poemas se configura como uma obra impactante que nos leva a refletir e a nos questionar sobre vários aspectos culturais enraizados em nossa sociedade contemporânea que, também e infelizmente, se faziam presentes na Antiguidade Clássica. Dentre elas, me atenho àquelas que considero as mais terríveis e sobre as quais devemos dar destaque porque ainda nos assombram cotidianamente: o sexismo, a dominação, o controle, a violência masculina, e o estupro do corpo feminino.

Assim como a Luiza Romão, a leitura de obras da literatura clássica, como a *Ilíada*, de Homero, por exemplo, ou as *Metamorfoses*, de Ovídio, ou as muitas narrativas mitológicas, me trouxeram a sensação de espanto, ou até mesmo de impotência e desespero, ao presenciar tantas histórias de violação do corpo feminino. Esse ponto me chamou muito à atenção e me questionei do porquê de lermos essas narrativas e não nos confrontarmos, ou nos indignarmos, com tamanha violência.

Um silêncio em torno disso é estabelecido e perpetuado até o momento em que mulheres decidem gritar aos quatro cantos que algo está errado e que precisamos colocar em destaque as violências sofridas por todas nós de modo que essas discussões nos permitam não apenas quebrar o silenciamento feminino, mas, sobretudo, possibilitar a criação leis que estabeleçam a equidade entre os gêneros, que punam os agressores e, de alguma forma, tentar combater esse mal que nos assola diariamente – de acordo com pesquisa realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), e publicada em

¹ Professora Adjunta de Língua e Literatura Latinas da Universidade Federal de Campina Grande (PPGLE/UFCG). E-mail: viviane.moraes@professor.ufcg.edu.br.

março de 2023, 822 mil mulheres são estupradas por ano, no Brasil, e isso equivale a dois casos de estupros por minuto.²

A visibilidade à temática é importante, pois contribui para que projetos de lei e políticas públicas sejam criados com o objetivo de proteger as mulheres. É muito impressionante que, em pleno século XXI, ainda vivamos em uma cultura do estupro, com esses números estarrecedores. Infelizmente, a cultura do estupro nos persegue há séculos, desde tempos muito remotos, e está diretamente relacionada ao sexismo, ao patriarcado e a tudo que ele abarca. Além disso, ela está alicerçada num tripé cuja base é o medo, o domínio e o controle, ou seja, numa estrutura de poder que coloca as mulheres hierarquicamente em posição de subalternidade.

Muitas são as narrativas mitológicas que trazem algum tipo de violação do corpo feminino em sua composição. Por exemplo, em uma pesquisa³ realizada na obra *Metamorfoses*, de Ovídio, identificamos vinte e três narrativas que apresentam casos de violência sexual contra mulheres. Doblhofer⁴ (1994), no seu livro *Vergewaltigung in der Antike [Estupro na Antiguidade]*, nos apresenta uma quantidade significativa de exemplos de violação do corpo de mulheres, nos episódios da mitologia greco-romana. Alguns fatos históricos também nos servem de exemplo de casos de violência sexual praticada contra as mulheres, na Roma Antiga. Tais fatos encontram-se também em obras literárias clássicas e é, por meio delas, que eles foram preservados e chegaram até os nossos dias.

O estupro era prática recorrente na sociedade romana e fez parte de eventos importantes da história desse povo. No mito acerca da fundação mitológica de Roma, é possível identificar um provável caso de violação do corpo da sacerdotisa vestal Réia Sílvia por Marte, dando origem aos gêmeos Rômulo e Remo. O povoamento de Roma, fato bastante conhecido, ocorre por meio do rapto das mulheres sabinas: preocupado com a escassez da população de Roma, Rômulo organizou os Jogos em honra a Netuno, convidando também o povo Sabino para participar. Os homens sabinos foram com suas mulheres e estas foram raptadas pelo bando de homens de Rômulo. Não se fala de estupro, nesse episódio, mas, se as mulheres foram raptadas, ou seja, levadas contra a sua vontade, é muito provável terem sido estupradas pelos homens romanos, uma vez que eram consideradas suas presas nupciais (Ov., A.A. I, 125). Os versos ovidianos 114-125, em sua obra *Arte de Amar*, dedicados ao Rapto das Sabinas, trazem uma descrição cruel do momento em que o bando de homens de Rômulo ataca essas mulheres, retratando uma imagem horrenda da brutalidade masculina (Ov., A.A. I, 114-125).

² O Anuário Brasileiro de Segurança Pública é mais uma fonte segura para os dados acerca da violência contra as mulheres.

³ O resultado do mapeamento da pesquisa PIBIC 2020/2021 gerou os seguintes dados: identificamos 54 (cinquenta e quatro) narrativas mitológicas que apresentavam um ou mais tipos de violência contra uma personagem feminina. Como podem aparecer, em uma mesma narrativa, mais de um tipo de violência contra as mulheres, totalizam 67 (sessenta e sete) o número de violências identificadas na obra *Metamorfoses*. Desse total, 23 (vinte e três) são de casos de violência sexual, e 26 (vinte e seis) são casos de violência física.

⁴ Um dos motivos que despertou o interesse de Georg Doblhofer a pesquisar sobre a temática acerca do estupro na Antiguidade foi a quantidade de narrativas mitológicas, na obra ovidiana *Metamorfoses*, que trazem em seu enredo a violação do corpo feminino, apresentadas a ele em uma disciplina ministrada pelo professor Niklas Holzberg, em 1987.

O estupro de Lucrecia é outro fato histórico importante, em Roma. Lucrecia fora estuprada por Sexto Tarquínio, filho do rei Tarquínio, o Soberbo (Ov., *F.* II, 721-856; BEARD, 2017, pp. 119-120). Depois de contar o ocorrido ao marido e ao pai, ela se mata. Politicamente, o *stuprum uiolentum* de Lucrecia marca o fim da monarquia romana, uma vez que o rei Tarquínio foi expulso por Brutus (Lucius Junius Brutus) após a morte dela, libertando os romanos do regime monárquico. Percebemos, com esses dois fatos, a violência sexual contra as mulheres dando início e fim ao período da monarquia, em Roma. Outro marco histórico romano tem relação com o estupro de Virgínia, filha de Lúcio Virgínio, que foi violentada sexualmente por Ápio Cláudio, o chefe dos decênviros. O pai da jovem, para manter sua honra, decide matá-la e oferece seu sangue aos deuses infernais. Esse episódio histórico desencadeou uma série de manifestações contrárias ao decenvirato, uma vez que a população o considerava tirânico. Com isso, o regime de decenvirato foi abolido da República.

Podemos perceber, pois, que o estupro das mulheres era algo recorrente, no mundo antigo – tão recorrente e horrendo que chamou a atenção de diversos pesquisadores e, também, de escritores. Aqui, pretendemos, a partir do poema “zeus”, presente na obra *Também guardamos pedras aqui*, de Tereza Romão, apresentar as violações cometidas contra as mulheres pelo deus supremo do Olimpo, destacando a temática do estupro, nas narrativas mitológicas; e, com isso, possibilitar que não leiamos as narrativas que trazem a violação do corpo feminino de maneira ingênua ou simplória, mas de forma crítica, reflexiva, com o objetivo de dar destaque e visibilidade a uma prática criminosa que deve ser combatida com todas as nossas forças.

A violação do corpo feminino na Antiguidade

Historicamente, é possível observar que à mulher atribuem-se as tarefas do privado, do lar, e da família, ao passo que ao homem a esfera do público é a parte que lhe cabe. Na Grécia antiga, por exemplo, havia distinções no que se referia ao que era típico de cada gênero. A educação era, por exemplo, excludente para as meninas, seguindo, pois, a categoria de gênero: meninos e meninas tinham pouco contato entre si após a infância; as meninas brincavam com objetos que ligavam elas à vida que teriam quando adultas, ou seja, objetos relacionados à maternidade, como o cuidado dos filhos, ou relacionados as suas ocupações domésticas, como a costura e comando dos escravos. Os meninos, por sua vez, se dedicavam a brincar de lutas, uma vez que o exército era o seu futuro. Para as meninas estavam reservadas as preparações para o casamento e, caso elas fossem de família mais abastada, tinham a oportunidade de aprender música. Os rapazes, como afirmamos anteriormente, eram preparados para servir o exército, mas eles também aprendiam a ler e a escrever, além da retórica. As meninas se casavam cedo, por volta dos doze anos de idade, e seus maridos tinham em torno dos trinta e cinco anos. Elas se tornavam donas de casa e aprendiam tudo com seus maridos. O sistema era patriarcal e limitava a liberdade das mulheres, ou seja, o mundo feminino era o doméstico, ao passo que o masculino era o da vida em sociedade (Funari, 2006).

Na Roma antiga, as mulheres eram tratadas como parte dos bens do *pater familias*, assim como os filhos, escravos e propriedades. Seus casamentos eram arranjados, geralmente com homens mais velhos, e o principal objetivo era a procriação. A educação formal era privilégio dos meninos, enquanto as meninas eram destinadas aos cuidados domésticos, o que reforçava a desigualdade de gênero, algo que, infelizmente, ainda ressoa na sociedade atual, mesmo com os avanços trazidos pelos movimentos feministas (Scott, 2019).

Somente mais tarde, historiadores começaram a reconhecer a importância das experiências das mulheres, resgatando suas histórias e questionando o confinamento delas ao lar (Perrot, 2017; Scott, 2019). Constatamos, então, que dar visibilidade a essas histórias é essencial para combater a opressão e a supremacia masculina que ainda prevalecem (Aronovich, 2019).

Um dos aspectos mais cruéis dessa opressão sempre foi a violência de gênero, especialmente em relação ao corpo feminino. No passado, o estupro era uma prática comum e, além de sofrerem essa violência, as mulheres eram frequentemente responsabilizadas pela agressão. Aquela que fosse estuprada muitas vezes era condenada à marginalização, vista como desonrada e destinada à prostituição (Perrot, 2017). Sob o patriarcado, as mulheres não tinham autonomia sobre seus corpos, sendo controladas por seus parentes, maridos e pais (Lerner, 2019); uma estrutura de poder que preconizava o medo numa cultura de dominação-exploração cujo cerne é o controle (Saffioti, 2015).

Violar o corpo do outro, seja homem ou mulher, se configurava como crime de *stuprum* e ele estava diretamente relacionado à desonra e à vergonha. Não havia um termo específico que designasse o crime de *stuprum* e muitas outras expressões eram utilizadas para qualificar uma violência sexual como atesta Canela (2012, p. 70): “*per vim stuprum*”, “*puella violata*”, “*illatione stupri*”, dentre outras. Embora não houvesse, em Roma, um termo, ou expressão, que tratasse do crime de estupro como o conhecemos hoje, não significa que ele não existisse, haja vista alguns exemplos históricos, como o estupro de Lucrecia e de Virgínia, já citados anteriormente.

O *stuprum* era um ato violento, com ou sem consentimento, e carregava uma enorme carga de desonra social, envolvendo situações consideradas imorais, como incesto ou relações homoeróticas. Muitas vezes, também estava relacionado ao adultério, apesar de existirem distinções legais entre esses termos (Canela, 2012). A palavra *stuprum* abrangia um significado mais amplo do que o “estupro” que conhecemos hoje, e a violência ficava clara quando acompanhada de expressões como “*per vim*”, ou seja, “por meio da força”.

Os mitos de Leucótoe, Cênis e Medusa, narrados por Ovídio, na sua obra *Metamorfoses*, exemplificam essa dinâmica cruel: as vítimas de estupro eram punidas ou transformadas, como se fossem responsáveis pelo que lhes acontecera. Essa percepção de culpa imposta às mulheres continua ecoando na história.

Na Mesopotâmia, havia leis⁵ que tratavam acerca das punições em casos de estupro. No entanto, a mulher vítima de estupro era punida duas vezes: pelo ato violento

⁵ O Código de Hamurabi, as Leis Médio-Assírias, e as Leis Hititas.

em si praticado contra a sua vontade e pela desonra que causou ao pai (se virgem) ou ao marido. Como eram os homens que detinham o poder sobre o corpo feminino, eram eles os afetados em caso de estupro. Lerner (2019), ao citar o parágrafo 55 das Leis Médio-Assírias, nos esclarece acerca do que ocorria com uma virgem que morava na casa do pai em caso de estupro: o pai lesado poderia tomar a esposa do estuprador e transformá-la em prostituta; e dava a sua filha como esposa a ele. Caso o violentador não fosse casado, ele pagaria o valor de uma virgem ao pai, deveria se casar com ela, não sendo permitido o divórcio. Ou seja, a mulher sofria a violência sexual e ainda era obrigada a se casar com aquele que a violentou. Isso reforça não só a coisificação do corpo feminino, assim como fortalece a sua dependência absoluta ora do pai, ora do marido, perpetuando o poder do homem sobre a mulher.

Percebemos que a naturalização desse modelo de organização social do passado tem profundo impacto no presente, acarretando como efeito a legitimação de modelos considerados ideais ou até mesmo corretos – um modelo baseado na opressão masculina (homem branco, hétero e machista). Essa construção de gênero é cultural e se configura, conforme ressalta Butler (2018, p. 31), como “marca de diferença biológica, linguística e/ou cultural.” A perpetuação desse modelo, que insiste na supremacia de um gênero (o masculino em detrimento do feminino), ocorre, desde a infância, por exemplo, por meio da difusão de desenhos, filmes e séries que ainda acentuam a diferença de gêneros marcada por uma questão cultural e não biológica (Zarankin; Salerno, 2009).

Perrot (1995), ao tratar sobre a história das mulheres, aponta para o fato de que a construção dessa história fundamenta-se nas relações sociais entre os sexos, uma história sobre gêneros. Se é uma questão não-biológica, mas cultural, pode e deve ser contestada e modificada. É preciso realizar, como afirma Matos (2009, p. 286), uma “leitura detalhada para esmiuçar o implícito, para descortinar as estruturas do cotidiano”.

O que conhecemos sobre a história acerca da relação homem-mulher da sociedade antiga nos foi retratado por autores homens da época, ou seja, eles nos apresentam a sua impressão acerca dessa relação e não o que dizem as mulheres sobre ela. Isso ocorre porque eram os homens que escreviam, e a voz das mulheres, nas obras, era fruto da imaginação masculina (Perrot, 2017; Woolf, 2014; Cixous, 2022). Quando os homens criam as suas leis e as suas mitologias, são eles próprios que colocam as mulheres em posição de subordinação; está, pois, estabelecido o patriarcado (Beauvoir, 2019).

Conhecer o papel feminino numa sociedade patriarcal é de suma importância, uma vez que é sua posição na sociedade que determina não apenas as condições de vida das mulheres, mas, sobretudo, a subordinação e os abusos praticados contra elas. Sobre isso Aronovich (2019), no prefácio da obra *A criação do patriarcado*, de Gerda Lerner, ressalta a importância de se escrever uma história das mulheres, pois é, dessa forma, que se pode cessar o domínio sobre elas, uma vez que, para ela, o apagamento da história contribui para essa opressão. Beauvoir (2019, p. 16) ressalta que as mulheres “vivem dispersas entre os homens” e reclama a falta de sororidade, inexistente entre nós, o que contribui para a relação opressor-oprimidas, em que as mulheres estão sempre na posição de escravas, vassalas, numa relação sempre desigual em que as mulheres estão a todo momento

sujeitas à vontade dos homens, e são sempre subjugadas.

Em relação à questão de gênero, tomamos como base as discussões de Scott (2019) sobre o tema. A historiadora norte-americana nos apresenta a sua definição de gênero, subdividindo-o em duas partes e várias subpartes que ligam-se entre si. Para a historiadora, gênero pode ser definido como “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos” e a outra parte ela refere-se a “uma forma primeira de significar as relações de poder” (Scott, 2019, p. 67). Ou seja, a categoria de gênero apresenta como característica básica a relação entre o comportamento feminino e masculino, definindo-se, pois, como um em função do outro. Isso ocorre porque ambos se construíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados. Essa relação de poder, como salienta Scott (2019) é baseada nas diferenças hierárquicas que distinguem o feminino do masculino. Nas palavras da historiadora, “o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. Seria melhor dizer que o gênero é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado.” (Scott, 2019, p. 69). É a desigualdade entre os gêneros que contribui para a violência sofrida pelas mulheres, uma vez que “um dos benefícios que a opressão assegura aos opressores é de o mais humilde destes se sentir superior [...] Assim também o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres (Beauvoir, 2019, p. 21). Imagine, então, como se sentia um homem colocado na posição de deus supremo? Como seria a sua relação diante das mulheres?

Ressaltamos, pois, a importância de se estudar a questão de gênero como categoria de análise e sua relação com a opressão e o poder sobre o feminino, a partir da história das mulheres, de modo que possamos trazer à tona um comportamento aceito em uma sociedade em um momento histórico, mas que pode ser rejeitado em outros momentos históricos ou em outras sociedades.

Os estudos clássicos, por exemplo, como afirma Funari (1995, p. 181), pelo fato de apresentarem característica interdisciplinar, “estão abertos para um estudo multicultural e pluralista de temas como as mulheres e as relações de gênero”. Diversas narrativas mitológicas, especialmente na literatura clássica, retratam a dinâmica de dominação e poder do gênero masculino sobre o feminino – várias delas, inclusive, abordam a violência sexual. Evidentemente, precisamos levar em consideração que essas narrativas pertencem a um contexto histórico, político e social específico e não podemos separá-las dele. No entanto, trazer à tona o tema da violência sexual presente nessas narrativas não nos impede de, a partir do nosso conhecimento sobre essa questão, à luz das discussões contemporâneas, apresentá-las para o conhecimento do público interessado. Ao discuti-las, temos a oportunidade de refletir sobre a sociedade androcêntrica e feminicida em que vivemos, por exemplo.

Tomando o mito como modelo exemplar ao homem de todos os seus atos, trazemos à tona o sofrimento vivenciado pelas personagens mulheres que foram abusadas sexualmente por Zeus, o deus supremo do Olimpo. As narrativas mitológicas aqui apresentadas e discutidas são uma porta para a reflexão, uma vez que, partindo das ações vivenciadas pelas personagens, o leitor pode aprender com elas e modificar aquilo que

pode e deve ser modificado. Os leitores têm a possibilidade de refletir sobre a violência sofrida pelas mulheres e tentar de alguma forma, ao aproximarem essa violência da violência sofrida pelas mulheres a sua volta, modificar a sua realidade. Em nosso entendimento, essa reflexão é possível se os leitores tiverem um mínimo de conhecimento que seja sobre a questão de gênero e as consequências que ela traz consigo. Nosso interesse não é apenas realizar uma leitura dos dados do passado, mas dar visibilidade a eles, refletir sobre eles e pensar as relações acerca do feminino nas narrativas mitológicas a partir das questões contemporâneas, tendo os dados do passado como exemplo.

O estupro não é exclusividade dos homens: Zeus e a violação de mulheres

Parece forte (e é) ler uma história em que uma mulher foi abusada sexualmente por um deus. Diante de tantas maneiras poeticamente belas de se pensar a criação de seres e a concepção de homens e heróis, nos vem a questão ‘Por que os poetas escolheram a violação do corpo feminino para explicar as criações etiológicas ou genealógicas?’. Não trago aqui a resposta, mas, pelo menos, dois objetivos ao apresentar as narrativas mitológicas que abordam a questão da violência sexual contra as mulheres praticadas por Zeus: 1) dar visibilidade a essas narrativas de modo que não sejam lidas de maneira inocente; 2) fazer refletir, a partir da mitologia greco-romana, a temática do estupro para tentar, de certa forma, combater esse tipo de violência que ainda é praticada frequentemente nos dias atuais.

Antes de expor as histórias de violência praticadas por Zeus, trago aqui o poema “zeus”, de Luiza Romão (2022, p. 53) que me tocou e foi o pontapé para a escrita desse texto:

zeus
então isso de estupro
não é exclusividade dos homens

Perceba que o nome do deus está em letra minúscula e o poema não tem pontuação. Sendo assim, eu, leitora, posso lê-lo como uma afirmação, como uma assertiva, diante do fato de que são de conhecimento do público leitor os episódios de estupro cometidos pelo deus supremo. Poderia, também, a partir do estarrecimento causado pela gravidade da temática, lê-lo como uma interrogação, imaginando que essa pontuação estivesse implícita pelo simples fato de não quisermos acreditar que um deus possa praticar um ato tão repugnante. Posso, inclusive, acrescentar uma exclamação imaginária, de modo a ressaltar o estarrecimento causado por prática tão horrenda. Fato é que Zeus, o deus supremo do Olimpo, se apaixonava constantemente por mulheres mortais e, desejando-as intensamente, consumava seu desejo, querendo elas ou não.

As narrativas que envolvem o estupro praticado por Zeus fazem referência ao nascimento ou de um deus ou de um herói. Ou seja, a existência desses personagens ilustres e tão importantes para a mitologia está relacionada ao estupro de suas mães (Doblhofer, 1994). Doblhofer (1994, pp. 86-87) elenca os casos de estupro em que Zeus

está envolvido⁶: “Zeus estupra Maia, Leda, Io, Dânae, Sêmele, Antíope e Alcmena e gera com elas Hermes, Castor e Pólux, Épafo, Perseu, Dioniso, Zeto e Anfíon, e Hércules”.⁷

Sobre o mito de Maia, Grimal (2020) informa que ele era muito pobre, ou seja, não há um mito específico para ela; ela aparece apenas no mito de Hermes porque era sua mãe. O que sabemos sobre Maia é que ela era uma ninfa, filha de Atlas e mãe de Hermes; e, na Arcádia, ‘se uniu’ a Zeus, gerando Hermes. Assim como o mito de Maia, a narrativa mitológica de Sêmele não é clara sobre o abuso: em suas *Metamorfoses*, Ovídio apenas menciona que a princesa tebana estava grávida do sêmen do magno Júpiter (Ov., *Met.* III, 260-261); Apolodoro diz que Zeus se apaixonou por ela e a ela se uniu (Apol., *Bibl.* III, 3-4); Higino fala que Sêmele se deitou (*cubare*) com Júpiter (Hyg., *Fab.* V); Brandão (2012) informa que ela havia sido fecundada por Zeus; Grimal (2020) nos diz que Sêmele foi amada por Zeus e engravidou. Conhecendo o repertório de abusos sexuais cometidos por Zeus e a afirmativa de Doblhofer (1994) de que Maia e Sêmele foram, de fato, abusadas pelo deus supremo, tendemos a acreditar que os tradutores das edições que tratam esses episódios como ‘união’⁸ entre essas mulheres e Zeus foram eufêmicos.

Quanto à Leda, a esposa do rei Tíndaro, ela banhava-se sozinha no rio Eurotas quando, de repente, foi violentada por Zeus metamorfoseado em um cisne. Desse abuso nascem os gêmeos Cástor e Pólux, os Dióscuros, ou seja, ‘filhos de Zeus’.⁹

A narrativa mitológica de Io (Ov., *Met.* I, 568-600) se inicia no dia em que Júpiter a vê sair do rio e se encanta pela beleza da jovem. Ele a persegue e violenta seu corpo. E, para que sua esposa Juno não descubra o ocorrido, Júpiter transforma Io em uma vaca branca que será constantemente perseguida pela esposa do deus.

O episódio da violação de Dânae narra que seu pai, Acrísio, ao consultar o oráculo para saber como gerar filhos homens, recebe a resposta de que um descendente de sua filha o mataria. Com medo da profecia, Acrísio aprisiona Dânae em uma câmara subterrânea de bronze. Zeus, apaixonado pela jovem, metamorfoseou-se em uma chuva de ouro que escorreu pelos seios e pelas coxas de Dânae (Apol., *Bibl.* II 4, 1). Ela, então, engravida de Perseu. O sofrimento de Dânae é, portanto, duplo: aprisionada pelo pai e abusada por Zeus.

A violência sexual cometida contra Antíope é semelhante às violências sofridas por outras figuras femininas mitológicas. Tece Aracne a história da bela jovem que foi violentada por Zeus disfarçado na figura de um Sátiro, engravidando ela dos gêmeos Zeto

⁶ O pesquisador não cita Europa, princesa que fora raptada por Zeus com quem gerou Minos, Radamanto e Sarpedão, também frutos de estupro; também não cita a violação de Calisto por Zeus.

⁷ “Zeus vergewaltigt Maia, Leda, Io, Danae, Semele, Antiope und Alkmene und zeugt mit ihnen Hermes, Kastor und Polux, Epaphos, Perseus, Dionysus, Zethos und Amphion und Herakles.” Todas as traduções das citações de Doblhofer (1994) são de nossa responsabilidade.

⁸ Brandão (2012), em sua obra sobre Mitologia Grega, e Luiz Alberto Machado Cabral, em sua tese de doutorado intitulada *A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia*, na qual realiza uma tradução da *Biblioteca* do Pseudo Apolodoro, também falam em ‘união’ entre Maia e Zeus. Em ambas as obras, a ninfa não possui um mito próprio, aparecendo somente no mito de Hermes. Na *Teogonia*, de Hesíodo, também aparece como mãe de Hermes que havia subido no leito sagrado de Zeus (Hes., *Teog.*, 938).

⁹ Há edições que afirmam que Zeus metamorfoseado em cisne violenta Leda e, com ela gera Polideuces e Helena. No mesmo dia, ela tem relações sexuais com seu marido Tíndaro e, com ele, gera Cástor e Clitemnestra.

e Anfíon (Ov., *Met.* VI, 110-111).

Alcmena, esposa de Anfítrão, foi, também, ludibriada por Zeus que, apaixonado por ela, transmutara sua figura na figura de Anfítrão de modo que pudesse ter relações sexuais com ela sem que Alcmena sequer desconfiasse de que não era com seu marido que se deitava. Fruto desse abuso é o grande herói Hércules.¹⁰

O mito de Calisto (Ov., *Met.* II, 401-495) nos conta que a bela jovem encontrava-se descontraída e deitada sobre a relva quando Zeus a avistou e por ela se apaixonou. Ele a agarra subitamente, ela se debate, tenta se desvencilhar, mas sem forças não consegue fugir. Os versos ovidianos 434 e 435 das *Metamorfoses* dizem o seguinte “que donzela poderia vencer um homem, / ou quem poderia vencer a Júpiter?”. Calisto não apenas sofre o abuso, mas é excluída do grupo das seguidoras de Ártemis (Diana) e transformada em Ursa pela deusa Hera.

Em todas as narrativas, percebemos o *modus operandi* do abusador que é, também, recorrente em outros episódios: ele as toma pela força, viola seus corpos e elas são, de alguma forma, silenciadas: Io transformada em vaca; Calisto em Ursa; Sêmele é morta. Há outras narrativas em que podemos perceber, também, o silenciamento perpetrado contra as mulheres vítimas de violência sexual: Medusa é transformada em monstro; e Filomela tem sua língua cortada e é aprisionada pelo seu abusador.

Nos episódios de violência sexual expostos anteriormente, é possível verificar a estratégia utilizada por Zeus em seus abusos: primeiro, ele avista a sua vítima, deseja-a e, depois, a violenta, se utilizando das mais diversas artimanhas para tornar concreto seu desejo luxurioso: metamorfoseia-se em touro, cisne, chuva de ouro, Sátiro. Ou seja, ele não mede esforços para conseguir as mulheres que deseja.

É interessante observar que o comportamento de Zeus diante de suas vítimas se assemelha ao comportamento dos estupradores de mulheres na contemporaneidade. Em sua investigação sobre a cultura do estupro no Brasil, Araújo (2020), após ouvir vários relatos de mulheres que sofreram violência sexual, chega à conclusão de que, nos casos de estupro, o ato está vinculado a uma necessidade de demonstração de poder. A jornalista destaca que “o maior prazer do estuprador é a dominação, que é feita por intermédio do sexo, o que deixa até o prazer com o ato em si em segundo plano.” (Araújo, 2020, p. 69). A maioria dos casos de violência sexual contra mulheres acontece de maneira covarde, pois o agressor, sendo fisicamente mais forte, pode facilmente subjugar-las, o que reforça a ideia de que a violência sexual é uma manifestação de poder e controle sobre a vítima.

Como a estrutura de poder patriarcal está fundamentada no controle e no medo, conforme destaca Saffioti (2015), e a dominação do corpo das mulheres, consideradas objetos, é, também, parte integrante desse ciclo vicioso, a figura de Zeus pode ser considerada como o expoente máximo desse tripé medo-controle-dominação. A reificação do corpo feminino está diretamente ligada à submissão das mulheres aos homens,

¹⁰ O nascimento de Hércules é tema da comédia *Anfitrião*, de Plauto. Na tragédia *Agamêmnon*, Sêneca também menciona a noite de amor de Júpiter e Alcmena, e o nascimento de Hércules. (Sen., *Ag.*, vv. 808-866). Costa (2011), no artigo ‘Muito prazer, Anfítrão’, menciona alguns dos eufemismos sexuais utilizados na comédia *Anfitrião*, de Plauto.

contribuindo para fortalecer essa relação de poder atrelada a uma hierarquia entre homens e mulheres na qual elas estão sempre numa posição inferior a eles.

As inúmeras violações dos corpos femininos praticadas por Zeus, nos episódios mitológicos, evidenciam não só a força do poder patriarcal sobre as mulheres, mas também a subordinação e a dominação masculina sobre elas. Além disso, sob a força do medo, busca-se a manutenção do *status quo* dos homens na sociedade patriarcal.

Considerações finais

As narrativas mitológicas acerca da violação do corpo das personagens míticas nos possibilitam discutir e refletir sobre questões importantes diretamente atreladas à violência contra as mulheres. O texto literário cumpre, portanto, os seus objetivos de fruição, de função político-social de representação da realidade, provoca uma reação catártica nos leitores e, por fim, e não menos importante, desempenha um papel relevante de transmissão de conhecimentos, no que diz respeito, portanto, a sua função cognitiva.

Os episódios literários através dos quais são retratados os abusos dos corpos de Io, de Calisto, de Maia, de Leda, de Dânae, de Sêmele, de Antíope, de Alcmena e de tantas outras mulheres, nos fazem refletir sobre o papel social das mulheres não só na Antiguidade greco-romana, assim como na contemporaneidade, e nos lançam as seguintes questões: quais foram as mudanças que ocorreram no decorrer dos séculos? Mesmo diante de todo conhecimento acerca do sexismo, e dos tipos de violência atrelados a ele, por que a violência sexual ainda é prática comum contra as mulheres?

A violência sexual praticada contra as personagens mitológicas ocorre rotineiramente ainda nos dias de hoje e nos aterroriza a todo o momento. A cultura do estupro se fez presente na Antiguidade e ainda se faz presente na contemporaneidade. É necessário trazer à tona esses abusos, enfrentá-los, confrontá-los; e Luiza Romão, com toda a sua sensibilidade e coragem, denuncia, em sua poesia, a estrutura de poder, o sexismo e a violência praticada contra as mulheres. Além disso, enfrenta Zeus e coloca-o no lugar de violentador de mulheres.

Referências

APOLLODORUS. **The Library**. Introdução, tradução, notas e apêndices de J. G. Frazer. Edinburgo Harvard University Press, 1995. (The Loeb Classical Library, 121, 2 v.)

ARAÚJO, Ana Paula. **Abuso**. A cultura do estupro no Brasil. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2020.

ARONOVICH, Lola. Prefácio. In: LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão as mulheres pelos homens. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

BEARD, Mary. **Mulheres e poder**: um manifesto. Trad. de Celina Portocarrero. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol. 1. Fatos e mitos. Trad. de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. II. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BUTTLER, Judith. **Problemas de gênero** – feminismo e subversão de identidade. Trad. de Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABRAL, Luiz Alberto M. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia**. Orientador: Flávio Ribeiro de Oliveira. 2013. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/920208>. Acesso em: 23 ago. 2024.

CANELA, Kelly C. **O estupro no direito romano**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Trad. de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COSTA, L. N. da. Muito prazer, anfitrião!. **Nuntius Antiquus**, v. 7, n. 2, p. 22-33, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17226. Acesso em: 8 jul. 2024.

DOBLHOFER, Georg. **Vergewaltigung in der Antike**. Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1994.

FUNARI, Pedro P. Romanas por elas mesmas. **Cadernos Pagu**, n. 5. p. 179-200, 1995.

FUNARI, Pedro P. **Grécia e Roma**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

HESÍODO. **Teogonia**. Estudo e tradução Jaa Torrano. 2. ed. 5ª reimpr. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HIGINO. **Fábulas**. Introduccion y traduccion de Javier del Hoyo e José Miguel García Ruiz. Madrid: Editora Gredos, 2009.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e apêndices Peter Jones. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Coordenação da Edição Portuguesa Victor Jabouille. Lisboa: Antígona, 2020.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Trad. de Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

MATOS, Maria Izilda. História das mulheres e gênero: usos e perspectivas. In: PISCITELLI, Adriana *et alli* (org.) **Olhares Feministas**. Brasília: Ministério da Educação, 2009. p. 276-289.

OVÍDIO. **Amores e Arte de Amar**. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. **Fastos**. Trad. de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Edição Bilingue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Trad., introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de experiência. **Cadernos Pagu**, n. 4, p. 9-28, 1995.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. de Angela M. S. Côrrea. 2. ed. 5ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2017.

PLAUTO. **Anfitrião**. Trad. de Leandro Dorval Cardoso. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Editora Nós, 2021.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-82.

SÊNECA. **Agamemnon**. Trad., introdução, posfácio e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

VEYNNE, Paul (org.). **História da vida privada**: do Império Romano ao ano mil. Vol. I. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.


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

ZARANKIN, Andrés; SALERNO, Melissa A. “Sobre bonecas e carrinhos”; desconstruindo as categorias “feminino” e “masculino” no passado. **Revista Especiaria**: Cadernos de Ciências Humanas. vs. 11 e 12, ns. 20 e 21, p. 219-240jul./dez. 2008 e jan./jun. 2009.

A ESCRITA FEMININA DESDE O HORROR E PARA A DESOBEDIÊNCIA: UMA LEITURA DE LILIANA COLANZI E GIOVANNA RIVERO

Feminine writing from horror to disobedience: a reading of Liliana Colanzi and Giovanna Rivero

Nina Maria de Sousa Veras¹

<https://orcid.org/0009-0006-5736-5897> 

Universidade Federal de Santa Catarina

A escritora Liliana Colanzi, de Santa Cruz de La Sierra, Bolívia, escreve no prólogo de *La desobediencia*, antologia de ensaios feministas, que o feminismo é um exercício de “imaginação desbocada”. A autora franco-argelina Hélène Cixous, em *O Riso da Medusa*, propõe que se encare a Medusa, um símbolo-monstro de mulher, para compreender que onde existe medo, encontra-se uma possibilidade de ir além, pode-se enxergar o riso da Medusa. Enquanto Colanzi (2019, p. 12) pensa na capacidade transgressora de expressar aquilo que “hasta entonces resultava inconcebible”, como uma posição de “desbocamento” diante de uma realidade que se constrói com a vergonha, a ameaça, o medo como uma prisão para uma mulher que a impede de seguir a sua existência, é possível enxergar que a desobediência é a forma mais correta de se alcançar o riso, a felicidade ou o gozo: “se ela é ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contorcendo a verdade de rir” (Cixous, 2022, p. 68).

Distante de pensar a mulher a partir de uma conceituação universal, “como aquela que está sempre em um estado de sujeição, de menor poder e em uma hierarquia com o “homem” – também universal” (Espinosa Miñoso, 2020, p. 113), pode repetir um modelo de pensamento moderno colonial, que não compreende o multiculturalismo nas concepções sobre o gênero, e que as mesmas categorias de pensamento não podem ser utilizadas para todas as mulheres, podendo cair em um “desejo salvacionista” de um feminismo que se vê como detentor da razão (Espinosa Miñoso, 2020, p. 114). Portanto, dentro dos movimentos que discutem a mulher na América Latina, existe uma heterogeneidade que se deve levar em conta, onde um Outro latino-americano “preteórico, calibanesco y marginal, con respecto a los discursos metropolitanos” como escreve a pesquisadora uruguaia Mabel Moraña (1998, p. 217) sobre alguns discursos pós-coloniais, prende a percepção ocidental em conceitos absorvidos ainda da colonização.

Como escreve a filósofa dominicana Yuderkys Espinosa Miñoso (2020, p. 100), “a mulher do terceiro mundo” além de ser colocada em uma posição de “outra” em uma hierarquia de razões sobre o gênero no mundo, é enxergada sob um lugar monolítico de

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: ninamariave@gmail.com.

alteridade do ocidental. A mulher latino-americana é construída na heterogeneidade, quando se entende que “a ferida colonial sangra mais em umas que em outras”. Ou seja, dentro dessa alteridade existem outras hierarquizações, algo como “Outras das Outras”. Dentro da complexidade latino-americana, algumas autoras têm trabalhado para desenvolver as relações culturais internas, além do gênero, se entendendo inseridas no que Sara Castro-Klaren (1984, p. 43) no texto *La crítica literária feminista y la escritora en América Latina* escreve como de uma dupla negatividade, “porque es mujer y porque es mestiza”.

Para Jean Franco (1986, p. 37), a história que foi construída da literatura na América Latina por muito tempo se desenvolveu ao redor do que estava ligado à ideia da comunidade imaginada da nação, o que levou à margem tanto as obras que foram realizadas no período colonial como pré-colonial no espaço. Esse imaginário da literatura nacional se desenvolveu sobre pensamentos que incentivam a construção da identidade cultural da região, o que gerou algumas ideias de que “grandes homens” que pensavam a partir dessas questões, estivessem inseridos no cânone literário local: “La historia de la literatura se convierte en una genealogía de héroes de la emancipación cultural” (Franco, 1986, p. 37). Segundo Franco, uma das reconfigurações dessa crítica literária veio do reconhecimento da escritora Sor Juana Inés de La Cruz, que com o feminismo, recebeu novas percepções de uma escrita que se inseriu fora desse cânone de elaboração nacional. Sara Castro-Klaren (1984, p. 39) afirma que as escritas na América Latina se inscrevem na procura de conquistas que se dão “desde la marginalidad y siempre a contrapelo”:

El problema de la reinscripción de la literatura latinoamericana en la tradición europea dominante, y por tanto alienante, marca nuestra literatura desde el Inca Garcilaso, pasando por los cronistas indígenas de la invasión europea, Sor Juana, hasta Guimarães Rosa y Cortázar (Castro-Klaren, 1984, p. 39).

O que podia ser um momento de êxito, em que segundo Castro-Klaren (1984, p. 39), escritores latino-americanos nos anos 60 alcançaram uma certa autenticidade no cânone universal literário, nos quais ela cita Vallejo, García Márquez, Arguedas, se mantém ainda uma questão de dominação na instituição literária, por meio de uma maior presença de uma literatura escrita por homens, “masculina y machista”, reconhecidos dentro e fora da região. Por isso, ela afirma estar a escritora latino-americana em uma dupla negatividade (mestiça e mulher), cuja busca da autenticidade tem que ser realizada, para além de uma referência universal eurocêntrica, e também como uma escrita “a contrapelo en y del orden patrista” (Castro-Klaren, 1984, p. 43).

Essa escrita a contrapelo pode seguir caminhos diferentes de uma construída por uma ideia canônica de autenticidade na literatura latino-americana. Jean Franco escreve que existe uma colocação monolítica da mulher nos espaços domésticos, ou enxergada como a que melhor escreve sobre os sentimentos, que torna-se presente na crítica literária latino-americana. Porém, assim como se pode ir contra uma estagnação do espaço da mulher à esfera privada, se pode compreender o quanto ele tem de político. É dessa quebra que Franco (1986, p. 41) cita as capacidades públicas do que apenas se trata como privado, íntimo, familiar, na literatura de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector, ou de Isabel Allende

e Luisa Valenzuela: “quien han escrito parodias de la alegoria nacional o han transpuesto lo político en lo familiar”.

A literatura da Bolívia, quando se pensa nesse histórico da instituição literária no continente, não se afastou de construções parecidas. Porém, a escritora Adela Zamudio recebeu um papel de importância na história literária do país por sua escrita, que íntima, teve muito de política no processo de reconhecer essa autenticidade na construção da nação, é o que defende a pesquisadora Virginia Ayllón. Adela foi poeta, contista e romancista boliviana que viveu de 1854 a 1928, cujas obras mais reconhecidas são poemas que discutem a mulher diretamente no espaço político, como “*Nacer hombre*” ou sua crítica à instituição da Igreja “*Quo Vadis*”. Virginia Ayllón (2016, p. 7) escreve que a parte mais “íntima”, que reflete muito mais sobre a sociedade boliviana, não foram tão recebidos canonicamente. Existe, em obras como “*Nacer hombre*” e “*Quo Vadis*”, uma alusão mais próxima ao caráter político da escrita de Zamudio (2016, p. 7), porém Ayllón afirma que não necessariamente contrário a esse caráter da literatura da escritora, existia um posicionamento e uma percepção de identidade da mulher boliviana, que é tão importante na construção da nação, quanto o que se escrevia na literatura dos “heróis”, dedicando a um retrato desde as margens: “De ese modo, Zamudio toma la forma epistolar para exponer cómo lo privado constituye no solo a los sujetos sino a la sociedad misma, develando que la nación se construye también desde los márgenes (íntimos) de la jerarquizada sociedad colonial” (Ayllón, 2016, p. 5).

O sentimento nas margens

A nação que se escreve desde as margens, vem também de um lugar dos sentimentos. Liliana Colanzi reconhece a raiva como uma impulsionadora das escritas que podem ter um poder revolucionário: “La rabia de las mujeres puede ser una extraordinaria fuerza revolucionaria; por eso mismo tiende a ser suprimida y silenciada a través de la cultura, que la entiende como desagradable, antinatural y monstruosa” (Colanzi, 2019, p. 107). São também os sentimentos que ao acompanharem as percepções negativas da realidade, alimentam uma poética que vai da ironia à crítica mais direta por meio da escrita, e quando pretende retratá-la, dessa forma, bagunça as normas que a própria nação construiu e sobre a qual se ergue. Zamudio escreve a “autenticidade” (Ayllón, 2016) de uma Bolívia republicana, cujo valores de igualdade civil não incluíam grande parte da sociedade, formada por indígenas e mulheres. Os primeiros movimentos liberais do recente país que procurava se construir como nação e esquecer seu passado colonial, era tão desigual quanto a relação criada pelos colonizadores na colônia: “En 1826, la primera Constitución Política del Estado estableció que los ciudadanos bolivianos serían las personas nacidas en Bolivia, mayores de edad, que supieran leer y escribir y que tuvieran un oficio, empleo o industria que no fueran domésticos” (Lema; Choque; Jiménez, 2006, p. 24). Como afirmam as pesquisadoras da *Coordinadora de la Mujer*, na República as mulheres não eram consideradas cidadãs (Lema; Choque; Jiménez, 2006, p. 24).

As mulheres eram excluídas da vida cívica e dominadas na vida privada pela própria

lei. A relação interna construída no âmbito doméstico espelha a consideração de que a vida íntima é atravessada pela vida pública, quando o desacato ao poder do homem pelas figuras subalternas a ele era considerado um delito: “La patria potestad era la expresión legal de la dominación masculina encarnada en la figura paterna” (Lema; Choque; Jiménez, 2006, p. 24). Adela Zamudio escreve nesse contexto uma Bolívia construída sob essas contradições em “*Nacer hombre*”:

Cuánto trabajo ella pasa
Por corregir la torpeza
De su esposo, y en la casa,
(Permitidme que me asombre).
Tan inepto como fatuo,
Sigue él siendo la cabeza,
Porque es hombre! [...]

[...] Una mujer superior
en elecciones no vota,
y vota el pillo peor;
(permitidme que me asombre)
con sólo saber firmar
puede votar un idiota,
porque es hombre. [...] (Zamudio, 2020, p. 9)

No texto “*Escribir la rabia*”, Liliana Colanzi faz referência à Adela Zamudio como uma “tía benévola”, cujas lutas no plano político constroem essa história da Bolívia desde as margens, protagonizada pelas mulheres. A visão positiva da figura de Zamudio contradiz uma possível imagem que Colanzi hipotetiza de uma Adela escrevendo nos dias de hoje, sob olhares que estigmatizam a raiva como expressão vinda das mulheres: “Sin embargo, si viviera en nuestros tiempos con toda seguridad sería tachada de feminazi, resentida y radical” (Colanzi, 2019, p. 107). O que se pode perceber no ensaio da escritora de Santa Cruz, publicado em *La desobediencia*, é que esse sentimento utilizado no espaço da escrita incomoda, chegando a terrenos parecidos ao do horror, do desbocamento, das palavras consideradas negativas e feias, daquilo que atravessa o limite do aceitável.

O texto de Liliana Colanzi é a escrita de um compilado de situações autobiográficas, cuja vida íntima e pessoal da escritora é colocada em cena. A raiva, em Colanzi, foi a impulsionadora da escrita deste ensaio, o que pode se constatar pela primeira frase escolhida para se iniciar o texto e o primeiro relato: “La primera vez que me manosearon tenía nueve años” (Colanzi, 2019, p. 93), que pode assombrar, não pela “impossibilidade” do ato, que é muito real em uma sociedade em que existe “una universalidad de la experiencia de la violación” (Segato, 2003, p. 24), mas pela tristeza, incômodo, horror de entrar em contato com uma cena de violação do corpo de uma mulher pelas palavras da vítima: “Ese día llegué a mi casa sintiéndome sucia, humillada y culpable, aunque no sabía por qué” (Colanzi, 2019, p. 94).

Por meio da narração de Colanzi, é possível ver que o riso é uma das maneiras sociais de se naturalizar atos de horror. Quando uma situação é colocada como piada por uma figura de autoridade, no caso, um homem, acontece uma tentativa de aceitação e um

tratamento de leveza:

El profesor lo formulaba a manera de chiste, y como él se reía, el resto de la clase —incluyendo a las estudiantes mujeres— teníamos que reírnos también y pretender que era la cosa más cómica que un profesor de colegio de cuarenta o cincuenta años estuviera hablándonos a chicas de doce y trece años como si fuéramos sus novias y mirándonos el culo con detenimiento cuando nos hacía pasar al frente para responder una pregunta. Porque si todos se reían, entonces no pasaba nada. Si todos se reían, y sobre todo si las mujeres participábamos de la risa, es que debía estar bien. (Colanzi, 2019, p. 93).

Por isso a escritora assinala os sentimentos que tinha com ela quando o professor se dirige a ela em uma dessas situações, como contraditórios aos que pareciam surgir ao seu redor: “Le dije con la voz temblando por la rabia y el miedo que un profesor no tenía derecho a hablarle así a una alumna y que me iba a quejar con mis padres y con la dirección del colegio” (Colanzi, 2019, p. 94). A performance do professor é uma retificação de seu poder sobre as alunas, e o riso, a diminuição das reivindicações e da palavra da mulher. A reação dele diante da imposição de Liliana, só demonstra que a raiva, a tristeza, os sentimentos quando expostos pela voz feminina, carregam um histórico de ou serem tratados como negativos, ou como piadas: “El profesor se quedó sorprendido e hizo un chiste, burlándose de mí” (Colanzi, 2019, p. 94).

Assim como a colocação da escrita da mulher em lugares do sentimento levou a diminuição de sua posição em parte da história do cânone literário, a raiva expressa pela voz feminina muitas vezes é tratada com menosprezo. Contra esse local monolítico da expressão literária da mulher, Jean Franco segue as críticas que dizem que ele não existe, porém questiona-as ao assinalar uma característica em comum nessas expressões, a de que elas geralmente estão lutando contra esses estigmas, o que já as conecta por meio da necessidade de se sair de uma posição a que foram colocadas: “Podríamos inferir de estos ejemplos muy variados de la crítica contemporánea que no hay UNA escritura femenina pero que la intertextualidad es forzosamente un terreno de lucha donde la mujer se enfrenta con las exclusiones y las marginaciones del pasado” (Franco, 1986, p. 41).

“Contorcer a verdade de rir”

As intertextualidades na literatura escrita por uma mulher, que aborda de uma forma interessante esse terreno de luta por meio de uma maneira bem explícita, podem ser acompanhadas na escrita da autora de Montero, Santa Cruz, Giovanna Rivero. No conto “*Así, nena*”, do livro *Niñas y Detectives* (2009), Rivero inicia dando as coordenadas do que parece ser uma batalha dentro de um relacionamento, cujas emoções estão em jogo: “Esa noche, parqueados en la carretera, los pocos vehículos que pasaban eran camiones cansados, agobiados por el tedio de las verduras, a nadie le interesaba que Macy y Alfredo se pusieron a jugar rudo, dos boxeadores que conocían íntimamente sus movimientos [...]” (Rivero, 2009, p. 14). Trata-se de uma situação marcada como algo que parece não interessar o público, dentro da esfera do íntimo apenas. Mas Rivero transforma uma relação

entre um homem e uma mulher em uma alegoria para qualquer relação de dominação entre gêneros fora de um espaço privado.

A posição que Alfredo assume no último encontro entre os dois, demonstra como são os golpes realizados nessa luta, e quais podem ser as cartadas finais, por meio da leitura que Macy faz da última fala do companheiro: “No me busqués nunca más”. Macy esteve a ponto de perguntar por qué, se suponía que era ella quien estaba lastimada, se suponía que era ella quien había sido la gran perdedora del juego” (Rivero, 2009, p. 17). O que parecia ficar apenas no espaço das emoções, se mostra no extremo do físico quando é narrado no conto o porquê Macy se viu como a perdedora desde a última vez que se viram. Durante a relação sexual, Alfredo a violenta em um ato não consentido, e dada a reação de horror de Macy, ele se incomoda com o questionamento e reativa da companheira e finaliza o encontro com um término. Mesmo sabendo que nada há de ser aproveitado daquele relacionamento, Macy deseja um encontro a mais, porém a narração não deixa explícito o porquê.

A transformação que Macy desenvolve depois da violência vivida por ela, estranha por ser uma reação de aparentemente se manter submissa ao seu violentador. Ela reconstrói essa luta ao pensar que, apesar de Alfredo se colocar como um gato, o rato age de formas diferentes: “Macy comprendió de inmediato que el juego consistía en ser un ratón. El ratón no busca, el ratón espera” (Rivero, 2009, p. 17). Dessa forma, ela aproxima novamente Alfredo, que liga novamente para ela a chamando para sair, porém agora Macy não enxerga a si mesma da forma que o companheiro a vê: “Alfredo llamó la semana siguiente. Para ese entonces, una Macy distinta había estado anidándose, al menos eso quería pensar la Macy de hacía una semana, y esta metamorfosis, pensaba la Macy actual, era un as bajo la manga” (Rivero, 2009, p. 17).

Colocar-se nesse local a que Alfredo a submeteu é a estratégia de Macy para o que ele acredita ter iniciado. O jogo é reflexo das imposições e pensamentos de um violador, que na necessidade de um objeto dominado, acredita estar assumindo um espaço que a ele é dado na relação de gêneros, onde a mulher vai estar na sujeição: “y su sujeción resulta necesaria para la economía simbólica del violador como índice de que el equilibrio del orden de género se mantiene intacto o ha sido restablecido” (Segato, 2003, p. 131). O poder do homem só existe se ele mantém construindo uma imagem diante de um gênero que está submisso:

El poder no existe sin la subordinación, ambos son subproductos de un mismo proceso, una misma estructura, posibilitada por la usurpación del ser de uno por el otro. En un sentido metafórico, pero a veces también literal, la violación es un acto canibalístico, en el cual lo femenino es obligado a ponerse en el lugar de dador: de fuerza, poder, virilidad. En ese aspecto, la violación se percibe como un acto disciplinador y vengador contra una mujer genéricamente abordada (Segato, 2003, p. 31).

Há uma troca de personalidades dentro da Macy, entre a que ela tinha uma semana atrás, quando estava nessa posição de submissa, e uma Macy daquele momento, mais autoconfiante. Essa alteração percorre o interior da personagem durante o segundo

encontro do casal. O que torna ambígua as posições estabelecidas no exterior, na relação que se constrói entre os dois. Porém, é exatamente essa confusão que torna complexo compreender o que se desenrola a partir dos acontecimentos do jogo que está sendo jogado nesse segundo tempo. A posição de submissa precisava ser utilizada como uma espécie de isca, para que Alfredo se achasse ainda como dominador, e fosse abocanhado por esse desejo de se manter no ataque. Quando estão dentro do carro novo de Alfredo, um objeto símbolo para seu pavoneamento diante de Macy, em uma situação parecida com o primeiro tempo do jogo, aquele em que Macy se viu atacada. Um boneco inflável em forma de anjo torna-se o novo desafio de Alfredo, que quer inflá-lo, assim como seu ego. Porém, ele fuma e possui asma, uma fraqueza que Macy sabe, e compreende que ele ignora para alcançar a vitória de conseguir fazer o objeto tomar forma.

Macy, ao mesmo tempo que interpreta essa personagem submissa, ela espera. E a espera se torna sua ação, assim como o rato que ela se enxerga ser diante do gato. A força que ela demonstra ter vai tomando forma enquanto Alfredo vai se desinflando, perdendo o oxigênio ao tentar encher o boneco. Enquanto o companheiro passa mal, é ela quem toma as rédeas da situação, ao mesmo tempo que não parece compreender a gravidade do estado de Alfredo. A leveza é assumida por Macy diante de uma realidade irônica. O carro novo do personagem costumava ser um carro funerário, e Macy brinca com o sofrimento dele, quando em um momento afirma: “De todos modos, te hago una promesa: si tú mueres primero, no permitiré por ningún motivo que te echen a los tiburones, ya los verás, voy a guardar tus cenizas en una cajita de música. La pondré en mi velador, te lo prometo” (Rivero, 2009, p. 28). O silêncio tanto do boneco como de Alfredo ao final do conto nos dá uma pista de quem ganhou o jogo, afinal.

O riso da autoridade, da dominação, do homem, que em uma realidade como a que Liliana Colanzi viveu e escreveu em seu texto, é trazido na ficção de Giovanna Rivero, sob outra situação. A vida íntima de um casal é trazida à cena, e reflete toda uma luta de dominação do gênero. Porém, quem ri no final é a mulher, que é quem escreve a narrativa. Rivero refaz essa relação, e brinca com uma personagem que toma o lugar de monstruosa, de cruel, de possivelmente vingativa, e ri daquele que assume a posição de dominador. A monstruosidade aqui é assumida de forma irônica, não se trata como uma culpa, como a sempre colocada sobre a mulher que foge dos padrões do que se considera correto para ela, como escreve Hélène Cixous: “[...] qual é a mulher que, surpresa e horrorizada pela balbúrdia fantástica de suas pulsões (já que a fizeram acreditar que uma mulher bem equilibrada, normal, é de uma calma... divina) não se acusou de ser monstruosa” (Cixous, 2022, p. 44).

Pela escrita da desobediência, da imaginação desbocada, como pensa Liliana Colanzi, ou pela raiva e os sentimentos da mulher, vistos como menores, e pelo riso da Medusa, a escrita da mulher latino-americana pode, ao mesmo tempo que desenvolve a literatura desde as margens, desobedecer essa imagem da literatura canônica, como quando Cixous (2022, p. 49) afirma que “quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte, e um dos álibis privilegiados. Ela coincidiu com a tradição falocêntrica”, a escrita da mulher pode “contorcer

a verdade de rir”.

Referências

AYLLÓN, Virginia. Estado y mujeres en la obra de cuatro narradoras bolivianas. **Recial**, v. 7, n. 9, p. 9-25, ago. 2016.

CASTRO-KLAREN, Sara. La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina. *In*: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana (ed.). **La sartén por el mango**: encuentro de escritoras latinoamericanas. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984. p. 27-46.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Trad. de Natália Guerellus. Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COLANZI, Liliana. Escribir La Rabia. *In*: COLANZI, Liliana (Ed.). **La desobediencia**. Antología de ensayo feminista. Santa Cruz: Dum Dum editora, 2019. p. 91-110.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 96-118.

FRANCO, Jean. Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana. **Hispanérica**, v. 15, n. 45, p. 31-43, 1986.

LEMA, Ana Maria; CHOQUE, Maria Eugenia; JIMÉNEZ, Maritza. **La participación de las mujeres en la historia de Bolivia**. La Paz: Coordinadora de la Mujer, 2006.

MORAÑA, Mabel. El boom del subalterno. **Cuadernos Americanos**, v. 1, n. 67, p. 214-222, 1998.

RIVERO, Giovanna. **Niñas y detectives**. Y otros cuentos con sangre dulce. Espanha: Bartleby Editores, 2009.


SEGATO, Rita Laura. **Las estructuras elementales de la violencia**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

ZAMUDIO, Adela. Nacer Hombre. Trad. de Ayelén Medail e Gabriel Bueno. **Caderno de Leituras**, n. 118, Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, p. 9-10, nov. 2020. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/10/cad118-homens_fosseis-nascer_homem.pdf. Acesso em 25 set. 2024.

ESPELHOS DISTORCIDOS DA REALIDADE: PATRIARCADO E GÊNERO EM DISTOPIAS DE CRÍTICA FEMINISTAS

Distorted mirrors of reality: Patriarchy and Gender in the dystopias of feminist criticism

Karina Reis¹

<https://orcid.org/0009-0001-2837-160X> 

Universidade Estadual de Goiás

Introdução²

A literatura, como um espelho da sociedade, reflete e molda a cultura, os valores e as preocupações de uma época. A sociedade e a literatura se destacam como forças constantes, refletindo-se mutuamente. A literatura, como esse reflexo da sociedade, é moldada pela história e gravada na memória coletiva. Ao mesmo tempo, a sociedade é influenciada pelas criações literárias, que se reinventam através da leitura e interpretação. Nesse cenário, compreender a literatura é inseparável das questões sociais, pois o discurso literário perderia seu significado e relevância contextual sem elas.

Nesse sentido, o gênero distopia merece destaque, pois desde sua origem suscita discussões profundas sobre conflitos sociais e ideologias enraizadas na realidade. As narrativas literárias são ferramentas importantes para explorar questões sociais, políticas e culturais, e o gênero distópico, em particular, oferece um olhar crítico sobre o presente e o futuro da humanidade. As distopias, ao projetarem futuros sombrios e opressivos, convidam os leitores a refletirem sobre os rumos da sociedade e os perigos que se escondem nas sombras do progresso e da tecnologia.

De acordo com Fátima Vieira (2010, p. 16), o termo distopia foi usado pela primeira vez pelo filósofo e político britânico John Stuart Mill, durante uma de suas falas no parlamento inglês, no ano de 1868. As distopias narram histórias futuristas que se passam em estados de extrema opressão, refletindo sobre o presente. Por isso, são consideradas um gênero diretamente ligado à sociedade, especialmente por trazerem à tona discussões de valores éticos ou morais e servirem como alerta para uma realidade possível a partir da deturpação dos valores morais.

Chris Ferns (1999, p. 107) explica no livro *Narrating Utopia* que a ficção distópica pressupõe uma sociedade que, embora bizarra, é extrapolada daquela que existe. O escritor distópico apresenta um futuro de pesadelo como um possível destino da sociedade

¹ Mestranda na Universidade Estadual de Goiás, Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI/UEG), Goiás, Brasil. E-mail: karina.reis0@gmail.com. Pesquisa financiada pelo Programa de Auxílio Eventos, Pró-Eventos, da Universidade Estadual de Goiás.

² Um artigo anterior com o mesmo tema foi publicado no Dossiê Estudos de Gênero, da Revista Contemporâneos. O trabalho foi revisado, reescrito e adaptado para ser apresentado no Seminário Internacional Fazendo Gênero 13.

atual, como se a distopia não fosse mais do que uma conclusão lógica derivada das premissas da ordem existente, implicando que ela pode muito bem acontecer, a menos que algo seja feito para impedi-la: “A ficção distópica, então, por mais que seja ambientada em futuros de vários graus de distância, reafirma a conexão entre o real e o imaginado que a utopia tradicional tantas vezes obscurece” (Ferns, 1999, p. 109).

A distopia tem como foco a problemática humana e a denúncia de questões políticas, ambientais e sociais que podem comprometer negativamente o tecido social. Para Ferns (1999), em termos de impacto narrativo, essa relação entre o real e o imaginado na literatura distópica traz uma série de benefícios, pois o texto distópico estabelece uma dialética entre a sociedade existente e a alternativa projetada. Muitos dos temas abordados por esse gênero já foram ou são vivenciados na sociedade, como governos repressivos e totalitários. Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 221) esclarece que não é de hoje que a literatura apresenta o homem e a sociedade em estado catastrófico e possivelmente terminal, explicando que a distopia predomina na literatura desde o fim do século XIX: “E as principais obras narrativas do século XX não são otimistas, muito pelo contrário. Grandes escritores do século passado manifestaram, em suas obras, um desencanto e uma descrença radicais, que hoje vemos como proféticos” (Perrone-Moisés, 2016, p. 221).

Entre os diversos temas sociais possíveis discutidos dentro do gênero distopia, esta pesquisa se interessa por um em específico: a condição da mulher na literatura distópica. Ao longo de diferentes períodos e locais, as mulheres têm predominantemente experimentado um ambiente distópico. Esse cenário é marcado pela presença patriarcal, que ultrapassa fronteiras culturais, hegemonias e contextos históricos.

Quando o tema abordado nas distopias é a opressão e subordinação da mulher, trata-se do subgênero distopia de crítica feminista. Para Ildney Cavalcanti (2003, p. 338), as distopias de crítica feminista são narrativas que desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres. Romances do gênero distópico feminista especulam um mundo em uma sociedade sombria, em lugares onde as mulheres são subjugadas às vontades alheias, enquanto expressam de forma importante desejos e esperanças utópicos pertinentes às mulheres.

Ao abordar a opressão de gênero, a narrativa distópica frequentemente retrata as mulheres como um dos grupos mais marginalizados. Essa representação se conecta às preocupações do século XIX, quando a ficção científica alertou sobre os perigos de uma ciência desconectada da sociedade e vinculada a interesses individuais. Essas preocupações se entrelaçam com as questões de gênero e com a autoria feminina, que ganharam destaque na segunda metade do século XX. Nesse contexto, o feminismo emerge como uma força expressiva de insatisfação e agente de transformação, originando-se dos variados contextos de repressão à voz e aos desejos femininos.

A distopia de crítica feminista tem a mulher (ou subjetividades femininas) como centralidade na narrativa, abordando principalmente papéis sociais e dinâmicas de poder, ao invés de perfeccionismo, avanços científicos e tecnológicos, como outros romances distópicos do século XX. Em muitas narrativas distópicas, os problemas começam com uma sociedade dominada por um governo ditatorial, conservador ou ultrarreligioso. Todavia, na

distopia de crítica feminista, o inimigo é outro: o patriarcado. Nesse sistema, a desigualdade social e a opressão das mulheres são intensificadas pela questão de gênero, pois os homens têm mais poder e as mulheres não têm direitos.

A concepção de um futuro desfavorável para as mulheres na ficção especulativa não é inédita, refletindo frequentemente a opressão de gênero comum em sociedades patriarcais, onde a ciência é predominantemente masculina e as mulheres são confinadas ao âmbito doméstico. Cavalcanti (2003, p. 342) reforça que o subgênero distopia de crítica feminista é crítico, e muitos romances distópicos são frutos de reivindicações feministas do momento em que foram publicados, por isso são normalmente projetados em lugares que já existem ou em um futuro opressor não tão distante: “Ao metaforizar a sujeição histórica (e as lutas feministas de resistência), esses textos podem inspirar ações e interferências por parte das mulheres, nas ‘fendas do mecanismo-do-mundo’” (Cavalcanti, 2003, p. 348).

A literatura distópica de crítica feminista emerge como um poderoso veículo literário que liga o gênero distópico com uma análise penetrante das estruturas patriarcais e das dinâmicas de gênero arraigadas na sociedade. Esse gênero não só constrói cenários futuristas imaginários caracterizados por autoritarismo, opressão e desumanização, mas também transcende as linhas da narrativa para explorar, de maneira perspicaz, as relações complexas entre patriarcado e gênero. A distopia atua como uma lente distorcida que, ao projetar futuros sombrios, direciona o olhar para os atuais contornos das desigualdades de gênero e explora como essas desigualdades podem ser exacerbadas e perpetuadas.

Nesse contexto, é necessário reconhecer que as distopias vão além do mero escapismo e oferecem um espaço para a reflexão profunda sobre as normas, desafios e opressões enfrentadas por diferentes grupos no mundo real. Muitos romances escritos por mulheres já apresentaram, e apresentam, emblemas concretos de crítica social contra o patriarcado. Entretanto, na distopia de crítica feminista, essa crítica é reforçada em maior grau, construída com base na imposição extrema de uma sociedade patriarcal e teocrática, sob uma tortura de silenciamento das mulheres, com o objetivo de eliminar qualquer tentativa de resistência ou encorajamento contra a situação em que se encontram.

No centro dessa exploração reside a representação das relações de gênero, uma área diretamente ligada ao tecido social e frequentemente permeada por hierarquias de poder. As distopias, ao exagerar e distorcer elementos das relações de patriarcado, tornam-se terreno para a análise crítica dessas estruturas sociais, permitindo uma compreensão dos desafios enfrentados por mulheres e outras identidades de gênero. De acordo com Cavalcanti (2003), é necessário reforçar essa resistência nas narrativas distópicas feministas e trabalhar pela causa de não permitir a regressão das mulheres às dimensões cúbicas, como a do espaço doméstico, restritas a elas por políticas patriarcais.

Essa literatura distópica, ao explorar temas como a ascensão de governos autoritários, a degradação ambiental, a desigualdade social, a manipulação tecnológica e o fundamentalismo religioso, oferece um espaço para a reflexão crítica e o debate sobre o futuro da humanidade. A distopia de crítica feminista aprofunda essa reflexão ao focar na opressão e subordinação das mulheres em sociedades patriarcais, denunciando a violência de gênero, a desigualdade social, a restrição da liberdade e a objetificação do corpo

feminino, revelando as estruturas de poder que perpetuam a discriminação e a injustiça.

A literatura distópica de crítica feminista não se limita a retratar futuros sombrios, mas também oferece um vislumbre de esperança e resistência. As personagens femininas, em sua luta por autonomia e liberdade, inspiram os leitores a questionarem o status quo e a buscarem um futuro mais justo e igualitário. As distopias de crítica feminista, portanto, não são apenas ficções, mas também ferramentas de conscientização e transformação social, que convidam os leitores a refletirem sobre o presente e a imaginar um futuro em que a igualdade de gênero seja uma realidade.

Patriarcado e gênero: uma análise de *O ano da graça* e *Vox*

O ano da graça, de Kim Liggett, publicado em 2019, narra a história da jovem Tierney James, moradora do Condado de Garner, uma sociedade patriarcal e isolada onde as garotas aprendem desde cedo que sua existência é uma ameaça. Sendo descendentes de Eva, elas são vistas como portadoras de poderes obscuros capazes de amaldiçoar e destruir o condado e sua liderança masculina. O romance se passa em um mundo distópico sob rígidas regras religiosas e sociais. Os habitantes acreditam que a humanidade sofreu uma grande catástrofe, deixando-os isolados e dependentes da liderança dos anciãos para sobreviver.

Nessa sociedade, as mulheres são proibidas de conversarem sem a autorização dos maridos ou pais, não podem cantar, rezar nem mesmo em silêncio, pensar ou sonhar: “Somos proibidas de sonhar. Os homens acreditam que os sonhos são uma forma de escondermos nossa magia. Sonhar por si só já bastaria para que eu fosse punida, mas, se descobrissem com o que sonho, eu iria para a força” (Liggett, 2019, p. 16).

No Condado de Garner, foi estabelecida uma cerimônia anual em que todas as jovens que completam dezesseis anos são obrigadas a passar um ano trancafiadas em um local afastado, durante um evento chamado “ano da graça”. A cerimônia começa com os homens escolhendo qual das jovens será sua esposa, seguido por um ano em que as jovens competem em uma série de desafios físicos e mentais.

Durante o ano da graça as jovens são ensinadas a expelir a magia que supostamente floresce nelas durante esse período, para que possam voltar purificadas à sociedade e assumir os papéis designados pelos homens: esposas, criadas, trabalhadoras de oficinas e lavouras, e prostitutas. No entanto, nem todas sobrevivem nesse evento anual, e muitas das que retornam voltam diferentes, com problemas psicológicos, deformadas ou desidratadas. No condado, é proibido falar sobre o ano da graça, por isso ninguém além das jovens sabe o que realmente acontece.

Na sociedade de *O ano da graça*, são os homens que decidem com quem cada mulher vai se casar, suas funções e os castigos em caso de desobediência. As mulheres são obrigadas a usar o mesmo penteado, uma trança, para não esconderem nada dos homens, nem mesmo uma expressão facial. Os cabelos são amarrados com fitas de cores específicas: brancas para as meninas, vermelhas para as jovens enviadas ao ano da graça

e pretas para as esposas e viúvas. Mulheres consideradas impuras pelos homens e que foram expulsas do condado não podem usar fitas.

A protagonista Tierney James questiona essas tradições impostas no condado. Através de seus olhos, o leitor é levado a questionar as tradições patriarcais e a falta de autonomia das mulheres:

Somos chamadas de sexo frágil. Nos martelam com isso todo domingo na igreja, explicam que é tudo culpa de Eva por não ter expelido a magia quando pôde, mas ainda não entendo por que as garotas não têm escolha. Claro, temos acordos secretos, sussurros no escuro, mas por que são os garotos que decidem tudo? Até onde sei, todos temos coração. Todos temos cérebro (Liggett, 2019, p. 23).

Já o livro *Vox*, de Christina Dalcher, lançado em 2018, conta a história da Dra. Jean McClellan, uma neurocientista que vive numa sociedade onde as mulheres são limitadas pelo governo a falarem apenas 100 palavras por dia, controladas por meio de um dispositivo chamado “bracelete de contador de palavras”. Jean testemunha a transformação drástica da sociedade, onde as mulheres são afastadas de suas posições e não têm mais direito à educação ou ao trabalho, exceto ser dona de casa. Nos Estados Unidos de *Vox*, as mulheres perderam o direito ao voto, são proibidas de trabalhar, ler e escrever, e seus documentos foram confiscados pelo governo: “Não voltei à Itália desde que Sonia [filha da protagonista] nasceu, e agora não posso mais ir. Nossos passaportes foram confiscados antes que fizessem o mesmo com nossas palavras” (Dalcher, 2018, p. 11).

Na distopia criada por Dalcher, o país é governado pela extrema-direita ultraconservadora, liderada por um grupo autodenominado Movimento dos Puros. Nessa sociedade, nenhuma mulher tem direitos reconhecidos, e qualquer tentativa de ignorar as novas leis é vista como ato de subversão. A liderança fundamentalista cria suas leis com base em interpretações distorcidas da religião e da biologia.

Jean, antes uma cientista dedicada à pesquisa sobre linguagem e cérebro, agora é forçada ao silêncio enquanto lida com as consequências desse regime. Sua filha Sonia cresce em meio a esse ambiente restritivo, testemunhando as injustiças e as consequências psicológicas que se abatem sobre as mulheres de sua geração, agora forçadas a viver como donas de casa.

A história também explora as origens desse regime opressivo através de flashbacks que ilustram as mudanças políticas que levaram ao crescimento do movimento fundamentalista e à implementação das políticas de restrição das mulheres:

Aprendi como é difícil escrever uma carta para seu congressista sem ter uma caneta, ou postar uma carta sem ter selo. Aprendi como é fácil para o vendedor da papelaria dizer 'Sinto muito, senhora, não posso vender isso para você', ou para o trabalhador dos correios balançar quando uma pessoa sem o cromossomo Y pede selos. Aprendi com que rapidez uma conta de celular pode ser cancelada e como os rapazes alistados podem ser eficientes em instalar câmeras. Aprendi que, assim que um plano é estabelecido, tudo pode acontecer da noite para o dia (Dalcher, 2018, p. 26).

O governo justifica essa restrição como uma medida para preservar os valores

tradicionais, como a moral, a família e a religião. *Vox* apresenta um cenário extremo de opressão de gênero, levando os leitores a refletirem sobre como a desigualdade pode ser perpetuada e mostrando os perigos de não se opor a isso.

A divisão das mulheres por cor de fita e a designação de funções determinadas somente por homens na distopia de Liggett, assim como a imposição de limite de palavras por dia na distopia de Dalcher, são modelos de estrutura que servem como sustentáculo de uma sociedade onde a mulher fica em último plano, com funções predeterminadas e sem alternativas de ascensão. Aos homens são atribuídos papéis mais influentes e “dignos”, sendo responsáveis pelo desenvolvimento e avanço da nação. Mesmo as mulheres consideradas “puras” em *O ano da graça* são permitidas somente as funções de esposa e mãe, e em *Vox* as mulheres devem total obediência aos homens, principalmente aos maridos e pais. Valdinei José Arboleya (2021, p. 39) esclarece que a compreensão histórica difundida da mulher como esposa e mãe foi incorporada ao longo dos séculos, tornando esse discurso uma prática social, naturalizando um ideal de comportamento feminino: “É nessa senda que se assentam as distopias, enquanto obras ficcionais contemporâneas, especialmente no caso das literaturas internacionais de autoria feminina” (Arboleya, 2021, p. 29).

A relevância da análise dessas distopias reside na possibilidade de confrontar as consequências de uma sociedade fundamentada em desigualdades de gênero. Ao traçar paralelos com a realidade, esses romances instigam a questionar e a refletir sobre normas sociais muitas vezes aceitas passivamente. Os romances são exemplos de distopias de crítica feminista que exploram questões sociais sobre patriarcado, transportando o leitor para futuros distópicos e revelando sociedades extremamente opressivas, onde a liberdade e os direitos das mulheres são severamente restringidos.

A análise dos textos sob o olhar da Crítica Literária Feminista permite compreender as nuances dessas distopias, que abordam a opressão das mulheres e o papel da resistência em contextos distópicos. Ao explorar essas temáticas, os romances não apenas destacam as injustiças presentes nas narrativas, mas também incentivam uma reflexão crítica sobre a realidade atual, enfatizando a importância da resistência e da luta por igualdade de gênero.

Reflexões sobre patriarcado e feminismo

As distopias aqui analisadas não se limitam a retratar futuros sombrios e opressivos, mas também oferecem reflexões profundas sobre o feminismo, o patriarcado e a resistência. Através da exploração de sociedades distópicas marcadas pela desigualdade de gênero, as autoras convidam os leitores a questionarem as estruturas de poder que perpetuam a opressão e a discriminação contra as mulheres, incitando um senso de urgência e responsabilidade para agir contra essas injustiças no presente.

O patriarcado, sistema social que privilegia os homens e perpetua a desigualdade de gênero, é retratado em ambas as distopias como uma força opressora que controla e limita a vida das mulheres. Em *O ano da graça*, o patriarcado se manifesta através da

religião e das tradições, com a imposição de regras rígidas e punições cruéis para quem as transgrede. Em *Vox*, ele se materializa nas leis e políticas que restringem a liberdade feminina, como a limitação da fala e a proibição do trabalho e da educação. A análise crítica do patriarcado presente nessas narrativas permite aos leitores compreenderem as raízes históricas e culturais da desigualdade de gênero e a importância de lutar por um futuro mais justo e igualitário.

O feminismo, como movimento social e político, busca a igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres, desafiando as normas e os estereótipos de gênero que limitam o potencial feminino. As histórias escritas por Liggett e Dalcher ecoam essa luta ao retratarem personagens femininas que se rebelam contra a opressão e buscam sua autonomia. As personagens femininas de Liggett e Dalcher encontram força umas nas outras, formando redes de apoio e desafiando as normas impostas pela sociedade.

Os romances exploram a perda de direitos civis das mulheres, o fanatismo religioso e a imposição de regimes totalitários. Essas histórias projetam um mundo distópico onde as mulheres são submetidas a uma dominação patriarcal. Assim, este estudo é desenvolvido a partir do entendimento de sociedades baseadas em diferentes socializações para homens e mulheres. Ao examinar os romances sob essa ótica, há o convite para investigar as estruturas de poder patriarcal e as dinâmicas de gênero nas distopias, proporcionando uma compreensão mais ampla das questões feministas abordadas.

O termo patriarcalismo, frequentemente usado em discussões de gênero, é definido no *Dicionário Crítico do Feminismo* (Hirata et al., 2009, p. 173) como uma formação social onde os homens detêm o poder, sendo “quase sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de opressão das mulheres”. Embora essa palavra pareça mais difundida hoje, o patriarcado é tema de estudos e debates há décadas. Como um sistema que ordena relações sociais, políticas e econômicas com o homem no centro do poder, o patriarcado resulta de um longo processo histórico. Segundo Lerner (2019, p. 32-33), “não há exatamente um período do ‘estabelecimento do patriarcado’, pois este não é um ‘evento’, o que houve foi um processo que se desenrolou durante um espaço de tempo de quase 2.500 anos, de cerca de 3100 a 600 a.C.”.

Lerner (2019) explica que esse sistema se sustenta pela capacidade reprodutiva da mulher e pela maternidade como meta de vida feminina. O patriarcado considera a maternidade como “uma necessidade da espécie, uma vez que as sociedades não teriam conseguido chegar à modernidade sem que a maioria das mulheres dedicasse quase toda a vida adulta a ter e criar filhos” (Lerner, 2019, p. 43). A explicação para a assimetria sexual atribui a submissão feminina a fatores biológicos dos homens. A maior força física, capacidade de correr mais rápido, levantar mais peso e maior agressividade tornam os homens caçadores, provedores de alimento e, portanto, mais valorizados. As habilidades adquiridas na caça permitem que se tornem guerreiros. O homem-caçador, superior em força e habilidade, “naturalmente” protege a mulher, vista como vulnerável e destinada à maternidade (Lerner, 2019, p. 43).

O patriarcalismo é visto como um sistema que permeia todas as esferas sociais,

incluindo o inconsciente das mulheres. Nesse contexto, as mulheres são culpabilizadas e forçadas a justificar as proibições e preconceitos que enfrentam, internalizando normas de gênero prejudiciais. A análise cultural dessas dinâmicas revela como as representações culturais perpetuam essas desigualdades. Desconstruir esses padrões culturais é essencial para resistir e subverter normas opressivas, crucial para uma sociedade mais justa e equitativa.

Beauvoir (2019, p. 15) explica que fatores biológicos, ontológicos e culturais consolidaram a dominação masculina, relegando as mulheres ao papel de cuidadoras domésticas enquanto os homens se tornaram responsáveis pelo sustento e proteção. “Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas aos homens; sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu” (Beauvoir, 2019, p. 15).

Essa dominação foi solidificada pela criação de códigos, leis e livros sagrados escritos por homens, que definiram e defenderam a inferioridade da mulher. “A fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental etc. Quando muito, consentia-se em conceder ao outro sexo ‘a igualdade dentro da diferença’” (Beauvoir, 2019, p. 20).

A análise das representações de gênero nos romances a partir da Crítica Feminista proporciona uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais. Ao examinar a anulação dos direitos civis das mulheres e sua influência na identidade feminina, abre-se espaço para uma reflexão contínua sobre as complexidades das relações de poder. Essa análise revela como as práticas culturais perpetuam e desafiam essas desigualdades, gerando uma discussão mais aprofundada sobre as implicações sociais e culturais nos textos.

O movimento feminista, iniciado no século XIX e presente até hoje, enfatiza que a subordinação das mulheres é uma construção social, não uma condição natural. O objetivo do movimento é redefinir a identidade feminina como uma necessidade tática na luta contra o patriarcado. A Crítica Feminista analisa como representações simbólicas e práticas sociais moldam a feminilidade, contribuindo para a construção da identidade das mulheres. Embora tenham ocorrido avanços na abordagem feminista, muitas lacunas permanecem nos direitos sociais das mulheres devido à longa história de exclusão e desvalorização.

O feminismo transcende a mera identidade de gênero, buscando transformar a sociedade. bell hooks (2021, p. 29) destaca a importância da educação feminista para conscientizar sobre o patriarcado e seus mecanismos de dominação. Essa perspectiva amplia a compreensão do patriarcado como um sistema enraizado nas instituições e práticas cotidianas. Os romances *O ano da graça* e *Vox* representam o feminismo como uma jornada de conscientização e empoderamento. As personagens enfrentam processos de autoconhecimento e questionamento, rompendo com estereótipos e normas de submissão. Ao abordar temas como resistência individual e coletiva, essas obras ampliam

a compreensão das complexidades do patriarcado, mostrando que a conscientização feminista afeta ambos os gêneros. A educação feminista, conforme proposto por hooks (2021, p. 29), desafia e transforma as estruturas que perpetuam a desigualdade de gênero. As distopias de crítica feminista engajam o leitor nessa conscientização, destacando a necessidade de mudanças estruturais.

O patriarcalismo tem sido usado para explicar a condição das mulheres e a dominação masculina. O feminismo investiga as causas e mecanismos dessa dominação para mostrar que é uma construção cultural passível de mudança. hooks (2021, p. 30) explica que, se o tratamento das mulheres é uma construção cultural, ele pode ser desconstruído para reformular o espaço social das mulheres. As autoras destacam em seus romances como o patriarcado não é apenas um sistema abstrato, mas uma realidade concreta que afeta a vida das mulheres em diversas esferas, desde o âmbito doméstico até o político e o profissional. Além disso, as distopias de Liggett e Dalcher também exploram a interseccionalidade da opressão, mostrando como a desigualdade de gênero se entrelaça com outras formas de discriminação, como a racial e a de classe. Em *O ano da graça*, por exemplo, as mulheres pobres e negras são ainda mais marginalizadas e violentadas do que as mulheres brancas e de classe alta. Em *Vox*, a protagonista Jean, apesar de ser uma mulher branca e privilegiada, sofre as consequências da opressão de gênero de forma brutal, perdendo sua voz e sua autonomia.

Ao abordar a interseccionalidade, as autoras ampliam a discussão sobre a opressão e a resistência, mostrando como a luta pela igualdade de gênero deve ser interligada à luta contra outras formas de discriminação. As distopias de Liggett e Dalcher também são convites à reflexão e à ação. Ao explorar as consequências da opressão de gênero e da restrição da liberdade, essas ficções alertam para os perigos da complacência e da passividade diante das injustiças sociais. A literatura, como um farol em tempos sombrios, tende a lembrar da importância de resistir, de questionar e de lutar por um mundo onde todas as vozes sejam ouvidas e todos os direitos sejam respeitados. As autoras, através de suas narrativas e personagens, mostram que a resistência é possível, mesmo nos contextos mais opressivos, e que a luta pela igualdade de gênero é uma luta que vale a pena ser travada.

Conclusão

As distopias de Kim Liggett e Christina Dalcher transcendem a mera ficção científica e se estabelecem como romances de profundo impacto social e cultural. Através de narrativas envolventes e personagens femininas resilientes, as autoras constroem mundos distópicos que refletem e amplificam as desigualdades de gênero presentes na sociedade. A análise desses romances, sob a luz da Crítica Literária Feminista, revela a força da literatura como instrumento de denúncia, conscientização e transformação social. As distopias, apesar de suas particularidades, compartilham um objetivo comum: denunciar a opressão de gênero e promover a conscientização sobre a importância da luta pela igualdade. As personagens femininas, em sua busca por autonomia e liberdade, inspiram

os leitores a questionarem as estruturas de poder e a resistirem à opressão. A literatura, nesse sentido, se torna um espaço de diálogo e reflexão, onde as vozes silenciadas podem ser ouvidas e amplificadas.

A Crítica Literária Feminista oferece ferramentas para analisar e interpretar essas obras de forma mais profunda e abrangente. Ao examinar as representações de gênero, as relações de poder e os mecanismos de controle presentes nas narrativas, essas perspectivas teóricas contribuem para a compreensão das dinâmicas sociais que perpetuam a desigualdade e a discriminação. A literatura não se limita a entreter, mas também a educar, a provocar e a inspirar a mudança. As distopias são um chamado à ação, um convite para que os leitores se engajem na luta por um futuro mais justo e igualitário.

Referências

ARBOLEYA, Valdinei José. Protagonismo feminino em distopias contemporâneas de língua inglesa: mulheres, combates e embates. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 19, n. 2, p. 37-56, out, 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo 1: Fatos e Mitos**. Trad. de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. *In*: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (org). **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 337-360

DALCHER, Christina. **Vox**. Trad. de Alves Calado. São Paulo: Arqueiro, 2018.

FERNS, Chris. **Narrating utopia**: Ideology, gender, form in utopian literature. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

HIRATA, Helena et al. (org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Trad. de Bhuvli Libano. 15. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Trad. de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista**: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. Trad. de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2022.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Trad. de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIGGETT, Kim. **O ano da graça**. Trad. de Sofia Soter. São Paulo: Globo Alt, 2019.


PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. *In*: CLAEYS, Gregory (ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. London: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.

AS RAMIFICAÇÕES DO LAR NA ESCRITA DE NATALIA GINZBURG

The embranchments of home in Natalia Ginzburg's writing

Rafaela Cechinel Fieira¹

<https://orcid.org/0009-0006-3167-5328> 

Universidade Federal de Santa Catarina

Introdução

Marguerite Duras, em sua obra intitulada *Escrever*, afirma: “Escrever, essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca” (Duras, 1993, p. 15). A escrita é o domínio da linguagem, um refúgio sem paredes no qual o eu pode habitar. Escrever não se limita ao gesto gráfico, é uma forma de preservação, recuperação e descoberta do que não pode ser salvo. Desse modo, o gesto da escrita é um gesto de criação, de tradução do sujeito por meio da linguagem e exploração da experiência. Para Natalia Ginzburg (Palermo, 14 de julho de 1916 – Roma, 6 de outubro de 1991) não foi diferente. A escrita para Ginzburg se desenvolve como um modo de revisitar uma realidade que se desfaz diante do impelente poder do tempo, que marca uma memória cheia de fantasmas – sombras do passado, que continuam ecoando no eu, mas se tornam abertas para se resignificarem por meio da criação literária. Da guerra às relações familiares, entre memorialística e autobiografismo, Ginzburg é uma escritora cuja obra perpassa diversas temáticas, que dialogam tanto com a sua experiência familiar quanto com a sua vivência durante os anos da Segunda Guerra Mundial e do segundo pós-guerra. Desde a sua estreia literária até as suas publicações póstumas, a sua produção literária tem como centro a representação única do lar e do espaço de escrita, elementos intrinsecamente entrelaçados que permeiam as suas obras de maneira sutil e significativa. Ginzburg, ao explorar as complexidades das relações familiares e as nuances do ambiente doméstico, proporciona aos leitores uma perspectiva íntima e penetrante sobre a condição humana.

Mesmo podendo-se, atualmente, ler as obras de Ginzburg a partir de uma perspectiva de gênero, a autora não se declarava feminista. Durante os anos 70, o movimento feminista ganhava muita força na Itália e, quando questionada sobre ele, Ginzburg afirmou que não se considerava feminista, pois não achava que a sua posição de mulher havia lhe negado oportunidades na vida. A autora afirmou, em uma entrevista com a jornalista Serena Andorlini, publicada no livro *Solidarietà e femminismo: dove tracciare il*

¹ Mestra em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: rafaelafieira@hotmail.com.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

limite? (1988), não concordar com o que era pregado pelo movimento feminista da época. Ginzburg declarou:

Eu acredito que os homens e as mulheres devam lutar juntos; os homens devem estar com as mulheres contra a opressão. Quando as mulheres estão juntas contra os homens é porque há um complexo de inferioridade. É preciso andar além disso, porque somos todos iguais. É a mesma coisa para os hebreus. (Ginzburg in Anderlini, 1988, p. 180, tradução minha)²

Aqui, é preciso fazer um recorte importante: o movimento feminista da Itália dos anos 1970 lutava pela libertação da mulher em todos os âmbitos da sociedade (direitos reprodutivos, igualdade salarial, direito à educação e à creches) e era composto majoritariamente por mulheres da classe trabalhadora, que lutavam por políticas públicas que as possibilitassem ter acesso ao emprego e educação formal, assistência para as crianças e, também, questões mais amplas da política social. Apesar de ser mulher, Ginzburg cresceu em um lar burguês de classe alta, a sua condição enquanto mulher não lhe negou oportunidades, porém, em muitos dos seus textos é possível observar como as questões de gênero afetam a sua escrita de modo mais subjetivo. Em relação ao seu engajamento e posicionamento sobre os movimentos sociais, a autora afirma, na mesma entrevista com Anderlini: “Eu não sou política, a minha visão do mundo não é política, eu trabalho no mundo da imaginação, sou uma escritora” (Ginzburg in Anderlini, 1988, p. 179, tradução minha).³ Mesmo que a dimensão política tenha permeado a sua vida, seja por meio da influência da família ou do posto que ela ganha de intelectual antifascista, essa visão nunca é assumida por Ginzburg de forma direta. A sua dedicação é à escrita e apenas à escrita. Porém, seria ingenuidade ignorar as problemáticas políticas e sociais que os seus textos esboçam e levantam.

O lar construído na narrativa de Ginzburg é permeado por detalhes que trazem à luz como a minúcia literária revela camadas mais profundas de significado, o que transforma as suas obras em testemunhos duradouros da experiência humana. Partindo dessa premissa, observam-se alguns núcleos centrais para o desenvolvimento da escrita de Ginzburg, sendo eles: o espaço familiar, os traumas da guerra, as relações humanas e a memória. Tais temas são discutidos para além da sua escrita autobiográfica. O lar é uma constante que se expande por todo o fulcro de sua prosa: nas crônicas, nos ensaios, nos romances ficcionais e, até mesmo, nas peças de teatro, o ambiente doméstico e suas ramificações se torna um dos principais pontos de construção.

O espaço doméstico e a escrita feminina

Ao se voltar o olhar para uma historiografia literária, não é incomum ver o espaço

² No original: “*Io credo che gli uomini e le donne devono lottare insieme; gli uomini devono essere con le donne contro l’oppressione. Quando si sta insieme fra donne contro gli uomini è perché si ha un complesso di inferiorità. Bisogna andare al di là di questo, perché siamo tutti uguali. È la stessa cosa anche per gli Ebrei.*”

³ No original: “*Io non sono una politica, la mia visione del mondo non è politica, io lavoro nel mondo dell’immaginazione, sono una scrittrice.*”

doméstico como foco da escrita de muitas mulheres. A exemplo de outras temáticas que são trazidas à tona na literatura do *Novecento* italiano, a guerra é um dos temas centrais das explorações literárias. Seja por meio da poesia ou da prosa, autores como Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Giorgio Caproni e Italo Calvino, apenas para citar alguns nomes, dedicam linhas das suas produções para abordar a guerra e os seus efeitos, o trauma, construindo uma escrita cujo cerne está na experiência, assim como a de Ginzburg – mesmo que sejam experiências diferentes. Na mesma época, autoras também escrevem textos que dialogam com esse tema, como Elsa Morante, com *A História*, Alba de Céspedes, com *Caderno proibido*, e a própria Natalia Ginzburg, com *Todos os nossos ontens*, *Léxico familiar* e os seus textos ensaísticos. No das autoras, mesmo ao abordar a temática histórica e social, os seus textos são atravessados pela dimensão doméstica que contamina a escrita.

O lar, de fato, é algo que constantemente retorna quando se fala em escrita feminina. Ao abordar a autobiografia na obra de Natalia Ginzburg, a pesquisadora Márcia de Almeida destaca que “a esfera do privado assume uma proporção ampla e completa e exemplifica as angústias existenciais de toda a humanidade” (Almeida, 2002, p. 2), ou seja, o diálogo entre público e privado criado ao longo da narrativa, por meio de momentos em que o íntimo e as figuras e os momentos históricos se chocam, proporcionam uma reflexão e exploração de sentimentos que respaldam não só na autora, mas em um coletivo. Esse choque entre público e privado não deixa de estar ligado a uma perspectiva de gênero. Morante e Ginzburg, assim como, em uma perspectiva mais contemporânea, Elena Ferrante, Donatella Di Pietrantonio e Maria Grazia Calandrone – autoras que leram e se inspiraram nas obras de Morante e Ginzburg – relatam a situação da mulher na sociedade moderna, mas, em meio à narrativa, o seu foco principal continua sendo as relações, sejam elas familiares ou românticas.

A dimensão do lar foi, por muitos anos, a única a qual as mulheres tinham acesso. O seu poder e influência iam até onde as paredes da casa se estendiam e, mesmo dentro desse espaço considerado “feminino”, ainda existia um domínio patriarcal que se sobressaía. Mesmo que Ginzburg venha de um cenário privilegiado, onde teve acesso à educação e a empregos formais, ainda assim não esteve ilesa dessa dimensão. A realidade do trabalho feminino não está restrita apenas ao emprego formal, embora a luta pelo acesso a essa categoria não possa ser deslegitimada, a dimensão do trabalho doméstico foi e é presente ainda na realidade da grande maioria das mulheres. A intelectual feminista italiana Silvia Federici, no prefácio para *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*, escreve que: “A lição de independência que a minha e outras mães aprenderam *durante a guerra*, e que nos transmitiram, nos ofereceu a perspectiva de uma vida dedicada ao trabalho doméstico, à família e à reprodução, que era impraticável para a maioria das mulheres – e intolerável para algumas.” (Federici, 2019, p. 17). Quando se fala do contexto de guerra da Itália, é comum ter mais presente os relatos da *Resistenza*, do trabalho cultural desenvolvido por intelectuais homens, dos *partigiani* – grupos formados,

majoritariamente, por homens.⁴ Embora Ginzburg estivesse envolvida em círculos culturais formados por intelectuais antifascistas, o seu papel na *Resistenza* está mais ligado à atuação do seu marido,⁵ dos seus irmãos e do seu pai.⁶ Enquanto os homens participavam ativamente nos movimentos políticos, a maioria das mulheres precisou permanecer em suas casas, cuidando dos lares e dos filhos. O trabalho de cuidado é, por muitas vezes, apagado dos relatos, porém, no decorrer da História, a sua natureza essencial se torna cada dia mais evidente.

Nos relatos do período de guerra que Ginzburg traz, a sua narrativa está relacionada à vida doméstica. Mesmo tendo crescido em uma realidade muito privilegiada, com acesso a empregadas domésticas desde a infância, a vida dela, da sua mãe e das suas irmãs, por muitos anos, foi restrita aos trabalhos relativos à casa – escolher as roupas dos filhos, auxílio na educação, entre outros. A figura paterna é uma imagem marcante na narrativa, e em muitos fragmentos do texto é perceptível a diferença de tratamento do pai com os filhos homens e com as mulheres. Em determinado ponto, Ginzburg relata, no que diz respeito aos estudos: “Paola não estudava, mas meu pai não ligava: era mulher, e ele tinha a ideia de que as mulheres, ainda que não tenham lá muita vontade de estudar, não faz mal, porque depois se casam” (Ginzburg, 2018, p. 64). Mesmo em um lar privilegiado, com acesso a livros e estudos, para o pai, a função das mulheres da família continuava estando subjugada à casa.

O ideal de trabalho doméstico como se conhece hoje foi criado no final do século XIX, durante o auge da industrialização, como aponta Federici. Partindo desse princípio, se origina uma máxima em que todos os espaços da vida social se tornam espaços de produção, fundados em torno do ideal de afeto, ou seja, cabe à esposa cuidar daqueles por quem ela nutre amor. Entretanto, afeto não diz respeito apenas à noção de afetividade. Aliás, Federici elabora que

“Afeto” não significa um sentimento de ternura ou amor. Significa, antes, nossa capacidade de interação, nossa capacidade de movimento e de sermos movidos em um fluxo interminável de trocas e encontros, que supostamente expandem nossos poderes e demonstram não apenas a infinita produtividade de nosso ser, mas também o caráter transformador – e, portanto, já político – da vida cotidiana. (Federici, 2019, p. 338)

Nutrir afetos, portanto, vai além de nutrir sentimentos de ternura, e tange nutrir boas relações. Nesse sentido, cultivar afetos se torna uma tarefa que vai além das dinâmicas do próprio lar, envolvendo também as demais esferas sociais de política e de poder, afinal, as relações cultivadas a partir de uma perspectiva de afeto vislumbram também uma lógica de produção.

⁴ Houve alguns grupos de mulheres combatentes que também atuaram na *Resistenza*, embora em menor escala que os grupos masculinos. Cf: Simeone, 2023.

⁵ Ginzburg foi casada com o professor universitário e intelectual antifascista, Leone Ginzburg. Leone foi preso pelo regime e faleceu, em 1944, na prisão de Regina Coeli. Os dois tiveram três filhos, sendo um deles o historiador italiano Carlo Ginzburg.

⁶ Assim como o marido da autora, seu pai e irmãos também foram militantes antifascistas e sofreram perseguições e foram presos pelo regime de Mussolini.

É por meio da casa e dentro dela que as mulheres que protagonizam as histórias encontram “pequenices”, detalhes mínimos, que as conduzem por sentimentos de estranheza e infamiliaridade. O espaço doméstico se torna então crucial para a formação e socialização das mulheres. Nesse sentido, não é de se estranhar que o lar passe a ser o ambiente que Ginzburg escolhe para expressar a sua subjetividade. O ambiente doméstico se faz presente na sua escrita autobiográfica, ensaística e ficcional. Todas elas estão interligadas pelo fio da casa.

Escrever as memórias do lar

Em sua obra, Marguerite Duras propõe uma série de reflexões que cruzam temáticas pertinentes para Ginzburg, como o luto, a morte e o processo de escrita. Levando-se em consideração esse contexto, vale trazer as reflexões que a escritora francesa faz sobre o processo de escrita para pensar os pontos de conexão com o gesto realizado por Ginzburg. No ensaio “Escrever”, Duras comenta:

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque, há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um parque a gente não está sozinha. Mas dentro da casa a gente fica tão só que às vezes se perde. Só agora sei que permaneci na casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram, para mim e para os outros, que eu era a escritora que sou. Como isso aconteceu? E como isso pode ser expresso? O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. Para mim. E que é apenas dentro dessa casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas escrever livros desconhecidos para mim, e nunca previamente determinados, por mim nem por ninguém. Lá escrevi *Le Ravisement de Lol V. Stein* e *Le Vice- consul*. E outros depois desses. Compreendi que eu era uma pessoa sozinha com a minha escrita, sozinha e muito distante de tudo. Isso durou dez anos, talvez, não sei mais, raramente contei o tempo que passei escrevendo e qualquer outro tempo. (Duras, 1993, p. 13)

A casa é um dos elementos mais recorrentes da escrita de Natalia Ginzburg. O lar e os diversos modos que a autora usa para manifestá-lo aparecem constantemente ao longo da sua escrita. Entretanto, não é possível definir com certeza o que é esse espaço do lar almejado pela autora, que por volta se apresenta como a casa da infância e, em outros momentos, como um outro local não identificado. O desenvolvimento narrativo da sua escrita apresenta o lar não como uma estrutura física e material, mas como uma possibilidade. Nesse sentido, o lar dos Levi (sobrenome de solteira de Natalia Ginzburg e seu lar de formação), está sempre sendo reconstruído pela autora, pois se trata de algo inalcançável, atravessado pelas perdas, pelo exílio, pelas dores da infância e da vida adulta. Torna-se um meio de manifestar e evocar múltiplos sentimentos, denotando um espaço de segurança e, talvez, também de solidão.

Duras abre o seu ensaio “Escrever” com a afirmação de que casa é onde se sente só, e é pela solidão que as subjetividades se manifestam. Há, então, uma ambivalência separando esse espaço que é tanto partilhado por muitos como também o local no qual a

solidão se expande. As reminiscências do lar aparecem na escrita de Ginzburg, por vezes relacionadas a sentimentos de alegria, outras, com certa angústia. Porém, a autora constantemente direciona os seus sentimentos à casa. A linguagem, os objetos e detalhes, todas as coleções que cria por meio da escrita perpassam diversos mundos para, então, no final, pousar novamente no lar. Assim, a escrita é esse elemento que acompanha Ginzburg ao longo dos anos, desde a infância até a velhice, e é o instrumento com o qual a autora direciona as suas emoções e as formas de expressão. No ato de escrever, Ginzburg manifesta uma série de signos que sublimam os sentimentos que a autora mantinha contidos em si, guardados junto dos entulhos da memória. E somente por meio da escrita, que ilumina o oculto, é possível acessar partes que antes se encontravam escondidas, e revisitar lembranças e afetos.

Na crônica “A mãe” publicada pela primeira vez na coletânea *Cinque romanzi brevi* [Cinco romances curtos] (1964) e, mais tarde, reunida na coletânea *Un’assenza* (2016), a autora narra a rotina de uma família, composta por avós, filhos, o pai e a mãe, na qual todas as decisões importantes são tomadas pela mãe, e as figuras masculinas assumem um papel de inferioridade. Entretanto, mesmo estando no controle do cotidiano do lar, esta mãe é quase invisível aos olhos dos outros membros da família. Ginzburg escreve:

A mãe não era importante. Importante era a vó, o vô, a tia Clementina, que morava no interior e chegava de vez em quando com castanhas e farinha de milho; Diomira era importante, a empregada, Giovanni era importante, o porteiro que fazia as cadeiras de palha; todas essas pessoas eram muito importantes para os dois meninos porque eram pessoas fortes nas quais se podia confiar, pessoas ao permitir e ao proibir, muito boas em todas as coisas que faziam e sempre cheias de sabedoria e de força, gente que poderia defender-se de temporais e dos ladrões. Mas se estavam sozinhos em casa com a mãe os meninos tinham medo como se estivessem sem ninguém; quanto ao permitir e proibir, ela não permitia nem proibía mais nada, no máximo se lamentava com uma voz cansada: – Não façam tanto barulho porque estou com dor de cabeça. (Ginzburg, 2016, p.91, tradução minha)⁷

Na narrativa, a autora conta a história de uma mãe que exerce um trabalho invisível aos olhos de quem convive com ela. Como marca na afirmação que abre o parágrafo, a mãe não importava. Não era uma figura que trazia comidas de vez em quando, nem que se fazia presente em momentos de alegria, também não aparentava ser forte, visto que estava sempre cansada. Ao longo da crônica é narrada a rotina da mãe aos olhos dos filhos, que a viam sair de casa cedo e voltar tarde e não passava muito tempo em casa. Os filhos não entendem a mãe, não sentem apreço por aquela figura. No desenrolar do conto, a mãe

⁷ No original: “La madre non era importante. Era importante la nonna, il nonno, la zia Clementina che abitava in campagna e arrivava ogni tanto con castagne e farina gialla; era importante Diomira, la serva, era importante Giovanni, il portinaio tisico che faceva delle sedie di paglia; tutte queste persone erano molto importanti per i due ragazzi perché erano gente forte di cui ci si poteva fidare, gente forte nel permettere e nel proibire, molto bravi in tutte le cose che facevano e pieni sempre di saggezza e di forza; gente che poteva difendere dai temporali e dai ladri. Ma se erano soli in casa con la madre i ragazzi avevano paura proprio come se fossero stati soli; quanto al permettere e al proibire lei non permetteva né proibiva mai nulla, al massimo si lamentava con una voce stanca: – Non fate tanto chiasso perché io ho mal di testa.”

suicida-se e quem passa a tomar conta deles é a tia e avó. Em um conto breve, é possível observar um trabalho emocional sendo passado para frente nas gerações de mulheres da família, enquanto as figuras masculinas permanecem nas sombras, sem assumirem propriamente alguma responsabilidade.

Para além das crônicas, que tratam da situação da mulher diante do espaço doméstico, os textos ensaísticos de Ginzburg também aproximam-se desta perspectiva. Mesmo nos textos que tratam diretamente do trauma da guerra, como no ensaio “O filho do homem”, publicado pela primeira vez em 1946 no jornal *L’Unità*, e mais tarde reunido na coletânea *As pequenas virtudes* (1963), o tema do lar é trazido pelas lembranças dos anos de conflito associados à imagem do lar. Nas memórias que traz desse período, o seu ponto de reflexão é o ambiente doméstico, o cuidado com os filhos, o cultivo pelo lar. O espaço da casa é, então, esse ambiente de socialização ao qual a materialidade e a subjetividade da autora estão intrinsecamente ligadas.

Se observo meus meninos dormindo, penso com alívio que não precisarei acordá-los no meio da noite para fugir. Mas não é um alívio pleno e profundo. Sempre acho que mais cedo ou mais tarde precisaremos nos levantar de novo na noite e escapar e deixar tudo para trás, quartos quietos e cartas e lembranças e roupas.

Uma vez sofrida, jamais se esquece a experiência do mal. Quem viu as casas desabando sabe muito bem quanto são precários os vasos de flor, os quadros, as paredes brancas. Sabe muito bem de que é feita uma casa. Uma casa é feita de tijolos e argamassa, e pode desabar. Uma casa não é tão sólida. Pode desabar de um momento para outro. Atrás dos serenos vasos de flor, atrás das chaleiras, dos tapetes, dos pavimentos lustrosos de cera há o outro vulto verdadeiro da casa, o vulto atroz da casa caída. (Ginzburg, 2020, p. 63-64)

A casa é tudo aquilo que dela se faz, são as pegadas deixadas pelas pessoas que por ali passaram. Mas, mesmo esse lado subjetivo do lar, ainda carrega uma fragilidade. O fragmento acima traz uma reflexão acerca dos traumas deixados pela guerra. Percebe-se que, mesmo abordando a temática da guerra por essa perspectiva coletiva, das dores e traumas deixados em um povo, a autora ainda o faz a partir de uma perspectiva que conduz o leitor a pensar sobre os efeitos da guerra para além de questões macropolíticas. A discussão levantada aborda os pequenos ambientes, as mães que perderam os filhos, que tiveram as suas casas destruídas, que viram os seus maridos sendo presos. Foi entre as paredes do lar que Ginzburg vivenciou a guerra. A sua experiência não foi a da resistência armada, nem de falas públicas em manifestações, mas a de cuidar daqueles que precisavam de auxílio. Durante os anos de guerra, nasceu o seu primogênito. Enquanto estava exilada, ao lado de Leone, cuidava dos filhos e da casa. Isso é retratado posteriormente nas reflexões que traz sobre esse momento, que desencadeiam a incerteza em relação ao lar, transformado em um espaço de inseguranças.

O fragmento é permeado de uma tristeza vivenciada por anos e que continua a se manifestar mesmo anos após os conflitos. O momento é marcado não apenas pela perda de pessoas queridas, mas também de uma vida comum que não poderá mais ser alcançada, pois tudo que acreditava ter como certezas, como as coisas pequenices da vida,

as flores, os tapetes, os cômodos, as pequenas construções do ambiente familiar, seguro, foi dissolvido. Os deslocamentos causados pelo trauma da guerra levam Ginzburg a ver, na materialidade do cotidiano, representações que remetem aos seus momentos de angústia, medo e, até mesmo, alegria – que, quando aparente, surge sob um véu de tristeza. Todos esses sentimentos são manifestados em uma perspectiva doméstica. Os mesmos artefatos que, como definido por Emanuele Coccia em *Filosofia della casa* (2021), são as coisas responsáveis pela formação e pela caracterização do que é uma casa, são os símbolos recuperados por Ginzburg para representar essa perda do lar. O ambiente doméstico, trazido em “O filho do homem”, não é mais um local de tranquilidade, de familiaridade, mas uma constante insegurança, um “vulto da casa caída” (Ginzburg, 2020, p. 64).

“O filho do homem” foi escrito em 1946, dois anos após o fim dos conflitos bélicos e quando a ferida era, ainda, muito recente. Nesse contexto, compartilhar a sua experiência é mais do que uma tentativa de refletir sobre o trauma, é conectar pelas palavras tantos leitores que também fizeram parte da *Resistenza* e compartilhavam experiências similares, o que fica marcado pela oscilação entre o uso da primeira pessoa do singular e do plural ao longo das linhas. É registrado, desse modo, a tentativa de enxergar, no seu íntimo, um sentimento que apesar de fazer parte da sua formação e experiência enquanto sujeito, possui uma expansão para um universo que vai além do “eu”. Nesse sentido, pensar esse trabalho de cuidado durante os anos de guerra é algo que parte da experiência pessoal de Ginzburg, mas que também se expande para pensar, coletivamente, a vida de toda uma classe que experiencia os mesmos sentimentos.

Considerações finais

Federici afirma que “A Itália [...] [dos] anos 1950, apesar de ainda estar impregnada pela cultura patriarcal consolidada sob o fascismo, já vivia uma ‘crise de gênero’, parcialmente causada pela guerra, mas também pelas necessidades da reindustrialização do pós-guerra” (2019, p. 17). Essa crise afeta, evidentemente, a cena cultural italiana e, em 1948, Ginzburg publica na revista *Mercurio* o ensaio *Discorso sulle donne*, no qual reflete sobre o papel da mulher na sociedade italiana. No texto, publicado pouco após o fim da guerra, a autora não fala sobre a luta por direitos, por igualdade, mas sim sobre uma luta mais subjetiva: a da condição feminina. Ginzburg define a condição feminina como um poço, onde as mulheres estão fadadas a habitarem. E comenta ainda:

E, além disso, tinha esquecido uma coisa muito importante: que as mulheres têm o péssimo hábito de cair de vez em quando em um poço, de se deixar ser pega por uma tremenda melancolia e afogar-se dentro dela, e suspirar para vir à tona: essa é a verdadeira dificuldade das mulheres. As mulheres muitas vezes se envergonham por terem essa dificuldade, e fingem não ter problemas e ser energéticas e livres, e caminham com passos firmes pelas ruas, com cabelos grandes e belas roupas e bocas pintadas e um ar obstinado e desdenhoso; mas eu nunca consegui encontrar uma mulher sem descobrir nela, depois de algum tempo, algo doloroso e lamentável que não existe nos homens, um perigo contínuo de cair em um grande poço

obsuro, algo que vem propriamente do temperamento feminino e talvez de uma tradição secular de temor e servidão e que não será tão fácil de vencer; descobri justamente nas mulheres mais energéticas e desdenhosas algo que induzia a ter pena delas e que compreendia muito bem porque eu também tinha esse sofrimento de tantos anos e só há pouco tempo entendi que vêm do fato de eu ser uma mulher que será difícil de me libertar desse mal. (Ginzburg, 2016, p. 58)

Ginzburg afirma que vê essa tristeza, que enxerga em muitas mulheres, também nela. Para ela, a origem disso está nos anos de subjugação do sexo feminino, que impede de ter uma liberdade completa. Ao retornar a análise para a narrativa trazida em *Léxico familiar*, se pode notar que as personagens femininas são descritas carregando sempre uma tristeza junto de si. Natalia recorda ver a mãe, Lidia, chorando em diversos momentos; Paola era descrita como uma amante das artes e da melancolia. Não cabe afirmar que é a natureza feminina responsável por essa condição, mas é uma possibilidade trabalhar como a forma como as mulheres foram socializadas ao longo dos séculos contribui para a internalização desse sentimento. Mesmo vivendo em uma condição financeira privilegiada, que permitiu que Ginzburg estudasse e trabalhasse sem ter que lutar por isso, ela não deixa de ser afetada por esse sofrimento, cuja origem não sabe nomear. A escrita se torna instrumento essencial para expressar esse desconforto, e é também por meio dela que se encontram elementos, vestígios, de onde esses sentimentos se manifestam. Assim, a escrita se torna refúgio do sujeito e espaço no qual é possível ter vislumbres das limitações existentes, dadas as condições de gênero e classe.

Tal ritualística cotidiana, apresentada nas crônicas e escritos ensaísticos de Ginzburg, reluz o que Bourdieu, na obra *A dominação masculina*, publicada em 1998, define como um sistema formado para ratificar a inferioridade e exclusão da mulher na sociedade, conforme fragmento a seguir:

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens. (Bourdieu, 2007, p. 55)

Dentro da realidade social que as mulheres dos anos 1960 se encontravam, o espaço do lar se torna o local onde era possível expressarem as suas subjetividades. Um local formado por símbolos, como aponta Bourdieu, símbolos estes que reforçam o papel da mulher enquanto responsável pelo cuidado. O espaço doméstico, bem como o social, é composto por trocas de produção e reprodução no qual o papel desempenhado pela mulher é construído como, para além de essencial, símbolo de um bem-estar social. Portanto, não era incomum, nas casas da classe média dos anos 1960, a mulheres serem objetificadas tanto na instância doméstica quanto na social. Ginzburg foi uma mulher da classe abastada,

que tive em casa a presença de empregadas domésticas – figura bastante presente em ambas as obras⁸ –, entretanto, a condição social vinculada ao espaço doméstico não deixa de estar presente nas suas obras.

Enquanto mulher e parte da burguesia italiana, Ginzburg vive uma realidade privilegiada. Recuperando a visão de Bourdieu, o trabalho desempenhado pela mulher e até mesmo a sua forma de socialização compõem um mecanismo de “trocas simbólicas” que alimentam o dispositivo social, nesse sentido, a mulher exerce o trabalho de cuidado em casa e se torna um símbolo de manifestação de poder social. Sendo esse espaço do lar o que lhes era destinado por convenção, é a partir dele que surgem também símbolos que causam sentimentos de estranhamento. O lar se torna espaço central de escrita e de subjetividade na obra de muitas escritoras mulheres, não apenas do século XX como também no século XXI e, por meio da recuperação de símbolos associados à rotina doméstica, ao cuidado, à casa e à família – todos assuntos considerados majoritariamente femininos –, são trabalhadas questões relacionadas ao sujeito e que se desenvolvem dentro do lar. Na obra de Ginzburg, o lar é uma constante que está sempre se criando e se recriando por meio da escrita e é a partir dos símbolos que remetem à casa, das palavras e dos detalhes, que a autora expressa o estranhamento, as inseguranças e os sentimentos que mantinha escondido atrás dos papéis que precisava desempenhar – filha, esposa e mãe.

Referências

ALMEIDA, Márcia de. A subjetividade ginzburguiana e a escolha de uma forma ideal para a sua expressão. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 1-9, dez. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19273>. Acesso em: 16 maio 2023.

ANDERLINI, Serena. Solidarietà e femminismo: dove tracciare il limite? Intervista con Natalia Ginzburg. **Canadian Journal Of Italian Studies**, Toronto, v. 11, n. 37, p. 178-183, nov. 1988.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COCCIA, Emanuele. **Filosofia della casa**: lo spazio domestico e la felicità. Turim: Einaudi, 2021.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

⁸ Em *Léxico familiar*, é mencionado o nome de Natalina, a empregada doméstica da família Levi. Já no ensaio “Inverno em Abruzzo” a autora menciona a presença de uma empregada, uma moça do vilarejo, que lhe ajuda com os afazeres domésticos durante o exílio. Assim, mesmo que vivesse em uma realidade onde precisava cuidar dos filhos e da casa, a autora contou com os serviços de empregadas.

GINZBURG, Natalia. **Un'assenza**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2016.


GINZBURG, Natalia. **As pequenas virtudes**. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GINZBURG, Natalia. **Léxico familiar**. Trad. de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

A NOITE NA CIDADE É ESCURA

The night in the city is dark

Tamara Hauck Valle Machado¹

<https://orcid.org/0009-0005-2103-938X> 

Universidade Federal de Santa Catarina

*A noite na cidade é escura,
exceto pelo brilho dos mísseis.
Silenciosa,
exceto pelo som do bombardeio.
Aterradora,
exceto pela promessa lenitiva da oração.
Tenebrosa,
exceto pela luz dos mártires.
Boa noite*

Heba Abu Nada, 8 de outubro de 2023.

Heba Abu Nada foi martirizada² aos 32 anos no dia 20 de outubro de 2023 por bombas israelenses na cidade de Khan Younes, Sul da Faixa de Gaza. Considerada uma das escritoras mais proeminentes da Palestina, ela era romancista, poeta, professora e nutricionista. O texto acima, a última postagem³ da escritora na rede social X (antigo Twitter), rodou o mundo junto com a trágica notícia de sua morte.

Assim como Heba⁴, milhares de habitantes da Faixa de Gaza estão utilizando as redes sociais para contar, ou tentar contar, o que se passa na região. São relatos de pavor, angústia, desespero. Denúncias do horror. Gritos de dor. Pedidos de socorro. Tentativas de registro da (sua) história em tempo real. Ato testemunhal. Limitações de uma linguagem que não encontra possibilidades para expressar o que sentem, o que veem, o que sofrem.

Em *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 67) reflete que “o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade”. Isso porque o grau de violência de certas experiências levaria a uma “impossibilidade de narração” (Laub apud Seligmann-Silva, 2008, p. 67) ou a uma certa limitação do gesto testemunhal, já que seria necessária uma

¹ Jornalista, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. E-mail: tamara.ufsc19@gmail.com. Os depoimentos presentes no artigo foram colhidos na rede social X, dentre os dias 7 de outubro e 20 de novembro de 2023.

² Os palestinos referem-se às suas vítimas como “martirizados” em vez de assassinados. Segundo o Islã, são mártires (*Shahid*, em árabe) aquelas pessoas que sofrem perseguição e que morrem no campo de batalha, enfrentando o inimigo por uma causa justa e legítima.

³ Postado em 8 de outubro de 2023 em sua conta pessoal: @hebaAbuNada.

⁴ A revista eletrônica *Protean* publicou no dia 3 de novembro de 2023 o poema inédito *I grant you refuge*. De acordo com a publicação, *Refuge* foi escrito em 10 de outubro e está entre as últimas peças que Heba compôs antes de ser martirizada por um ataque aéreo israelense em 20 de outubro. Disponível em <https://proteanmag.com/2023/11/03/i-grant-you-refuge/>.

certa distância do evento. A desproporção entre o que foi vivido e a narração do que é possível fazer dessa experiência demonstra que a imaginação pode ser um instrumento para auxiliar o simbólico. Isto é, “o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (Seligmann-Silva, 2008, p. 70).

No caso de Heba Abu Nada, a iniciativa de transformar a irrealidade em algo palpável se deu por meio da poesia e da fé. Ela buscou no Islamismo e no ofício da escrita a possibilidade de sua existência. Não há vida na cidade sem eletricidade que a poeta descreve. Ali, o brilho é falso e o medo silencia. Todos se escondem. O que se ouve e o que se vê são máquinas de destruição. Só a fé é capaz de dar consolo diante de tanta dor; e a morte dos inocentes é a única luz capaz de verdadeiramente terminar com a escuridão.

O poema de Heba dialoga profundamente com o Alcorão, livro sagrado do Islã. De acordo com ele, o martírio (*shahid*, em árabe) é usado para se referir àquele que morre para proteger uma causa nobre (a religião, a nação, a família). O Alcorão diz que aquele que morre pela religião alcança o paraíso. Desse modo, é parte do caminho do muçulmano sacrificar o seu próprio ego em nome da religião e o grau maior de sacrifício, muitas vezes, é dar a própria vida (*djihad*). Além disso, somente Allah é capaz de proteger a humanidade contra a maldade que surge na escuridão. A Escritura Sagrada explica que tipos específicos de mal (criminosos, animais selvagens, invasores que saqueiam e destroem) usam as sombras para encobrir seus crimes. Assim, é necessário procurar refúgio com Allah das calamidades que descem à noite.

Em 2023, a agilidade dos meios de comunicação nos permite assistir eventos catastróficos “ao vivo”, seja pela Internet ou pela televisão. Não se trata mais de narrar o passado, as postagens via redes sociais se tornam testemunhos em tempo real. Escritas de si em meio ao caos (Foucault, 1983)⁵. Missivas enviadas por nuvens cibernéticas em busca de apoio. Aqui, a dificuldade em expressar com palavras o horror experienciado só não é maior do que a necessidade de falar ao mundo sobre os horrores vividos.

Após estudar textos de sobreviventes do Holocausto, Seligmann-Silva considerou que o gesto testemunhal está para além do registro de um evento excepcional. Trata-se de “uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do campo de concentração ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar” (Seligmann-Silva, 2008, p. 66). É como se os acontecimentos presenciados pelos sobreviventes fossem tão irrealistas aos olhos do mundo – e deles mesmos – que se tornou necessário buscar na escuta do outro uma forma de reorganização de si próprio. Uma tentativa de transformar o mundo em algo menos assustador.

É o que faz a jovem Mai Rajab, que atualmente se encontra no Sul da Faixa de Gaza após ter sido obrigada a abandonar seu lar, localizado na região Norte. Aos 25 anos, Mai é produtora de conteúdo e ativista palestina. Seus relatos no Twitter mostram o desespero

⁵ No artigo, o filósofo francês explica que o ato de escrever aquilo que se pensa consigo consiste em um cuidado de si. Diários e correspondências podem atuar como forma de adestramento de instintos, desejos e emoções, contribuindo assim para a nossa formação como sujeitos.

de quem tem a vida ameaçada diariamente pelas bombas de Israel:

Odeio a noite, está cheia de massacres, gritos, lágrimas, bombas, medo, aviões de guerra, escuridão.
Não consigo dormir pensando se vou sobreviver à noite ou se vou morrer! #Gaza
(6 de novembro)

Não consigo explicar como foi a última noite!
Aviões de guerra estavam tão perto e ouvi uma forte explosão, ambulâncias, bombas luminosas... mas graças a Deus sobrevivi (7 de novembro)

Talvez estas sejam as nossas últimas horas, talvez nos próximos ataques sejamos os mártires e ninguém vai saber de nós. ! #Gaza (15 de novembro)

Não há tempo, vamos perder o contato com o mundo
Por isso, gostaria de dizer que amo vocês e que vou sentir muito a falta de vocês
Quando houver uma oportunidade, entrarei em contato.
Adeus. Rezem por mim e pela minha família

(15 de novembro)

O testemunho é único, insubstituível. Ele anuncia algo excepcional, uma experiência individual em meio a um trauma coletivo – “catástrofes históricas” como perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população. O testemunho é, também, uma “modalidade da memória” (Seligmann-Silva, 2008, p. 73) e esta é utilizada de forma política, principalmente para confrontar o negacionismo (Piralian apud Seligmann-Silva, 2008, p. 75) dos genocidas. Desse modo, ao narrar sua história pessoal, Mai Rajab colabora para a memória coletiva de seu povo. Um povo que, mesmo em meio ao trauma, resiste à tentativa de limpeza étnica:

Eu acho que ninguém consegue suportar isto em todo o mundo.
Mas nós suportamos todos os dias, há 31 dias. #Gaza
(6 de novembro)

Não há palavras para descrever o que sinto 💔.
O martírio é a melhor escolha, entretanto. 🙏 Não se esqueçam de mim
#Gaza
(6 de novembro)

Eu sou forte! Porque eu suporto o que vejo. ! . #Gaza
(8 de novembro)

Eu me sinto impotente, estamos sozinhos!
Morremos a cada segundo por dia. 💔 #Gaz
(10 de novembro)

Nada pode mudar o que somos, por isso a nossa existência e ausência é uma só. #Gaza
(12 de novembro)

Não desistiremos até o nosso último suspiro. #Gaza
(13 de novembro).

A desumanização do perseguido é uma das táticas utilizadas por quem pretende exterminar populações ao longo da história. Mai sabe disso e busca resgatar a sua humanidade – e a dos seus – constantemente. No topo da página, a postagem fixa contém um autorretrato (self) e os seguintes dizeres: “Me chamo Mai Rajab e não sou um número, lembrem-se disso e não se esqueçam de mim Adeus...”. Várias mensagens com o mesmo sentido são publicadas ao longo dos dias. Mai Rajab percebe a iminência da morte. A cada noite de bombardeio ela acha que vai morrer. No dia seguinte, revela não acreditar que sobreviveu. Mai também posta seguidamente fotografias de si e da sua cidade que não existe mais. Ela quer ser vista como é: uma garota com boas lembranças, senso de humor e muitos planos. Uma jovem com o passado apagado e o futuro interrompido pela necropolítica israelense.

Talvez um dia o meu nome esteja entre as notícias da época. Lembrem-se de mim e lembrem-se que eu tinha muitos sonhos para realizar e que amava a vida e amava a nossa cidade. Não se esqueçam de mim. #Gaza
(6 de novembro)

24 de novembro é a data do meu aniversário 😊
Desejo que a guerra termine antes disso 🙏.
Rezem por isso para mim 🙏. #Gaza (7 de novembro)

Espero que estes dias difíceis acabem.
Quando isso acontecer irei para o mar onde o ar é puro e o por do sol belo como sempre.
É apenas um desejo! #Gaza #CeasefireForGazaNOW
(7 de novembro)

Olá, quero dizer-lhes qual é o meu sonho!
Carteira de motorista, viagens, desenvolvimento na área do marketing porque trabalho nesta área há anos... #Gaza (8 de novembro)

Perco o sorriso durante essa guerra, sentimento triste, doloroso e horrível e também uso óculos.
Esta é a verdadeira face da guerra. . #Gaza
(acompanha self, 8 de novembro)

Sinto que o cessar-fogo vai começar antes do meu aniversário!
E se isso acontecer, receberei algum presente? 🙏
Estou brincando, preciso das suas orações... 🙏🙏. #Gaza

(13 de novembro)

Se pensarmos essas postagens de Mai Rajab também pela perspectiva foucaultiana, poderíamos considerá-las exercícios de escrita pessoal? Talvez um caderno de notas (*hypomnemata*) virtual que faça companhia a quem escreve, um meio de encontrar alívio ao registrar fatos indesejáveis? Quem sabe uma correspondência com a dupla função de atuar sobre quem a envia (pelo próprio gesto da escrita) e também sobre quem a recebe (pela leitura e releitura)? Mai Rajab usa as redes sociais para relatar sua rotina, falar da vida e da morte e também para receber mensagens de consolo. Ela se faz presente a quem

se dirige – no caso, o mundo – e reflete sobre a sua presença em quem a lê:

Só quero dizer que amo todos vocês 🙏🏻

Vocês estão me apoiando e me dando uma oportunidade de ser paciente e ter esperança.

Se eu for martirizada, lembrem-se das minhas palavras. #Gaza

(4 de novembro)

Tem alguém aqui?

Eu me sinto feliz quando falo com você. Não me deixe sozinha. (6 de novembro)

Já sabem! A qualquer hora, a minha conta ficará vazia dos meus tweets! E vocês vão sentir a minha falta!

Sinto que este momento está chegando. #Gaza (8 de novembro)

Você me diz para ficar segura!

Como é isso! Saí da minha casa em Gaza e fui para o sul, onde dizem que é uma zona segura!

Mas não é!

Todos os dias há um novo massacre até o último minuto e enquanto estou escrevendo este tweet há um massacre perto de mim! #Gaza_Genocídio

(20 de novembro)

Do lado de fora do muro (literalmente) ocorre outra tragédia. Assim como as mulheres palestinas, as mulheres israelenses vivem uma realidade incapaz de ser apreendida. No dia 7 de outubro, cerca de 1,2 mil pessoas foram mortas durante o ataque do Hamas em Israel. Os atos terroristas cometidos naquele dia seguem sem um fim: 238 pessoas que foram sequestradas (entre elas, bebês, crianças, adolescentes e idosos) não retornaram aos seus lares. Para essas famílias, o terror iniciado em 7 de outubro ainda não acabou.

“Eles tiram o meu coração de mim, dia após dia!!”, revelou Niva Wenkert, em 23 de outubro, no seu perfil social. Ela é mãe de Omer, de 22 anos, que estava em uma rave quando foi raptado. “Este é o Omer. O meu menino. Quero-o de volta. Quero vê-lo. Quero senti-lo. Quero saber que ele está bem. Ele está bem? #tragamelesdevoltaagora”, escreveu, ao postar um vídeo sobre o sequestro do filho.

“Já são 30 dias agonizantes desde que as minhas filhas, Dafna (15) e Ela (8), foram raptadas pelo Hamas depois de testemunharem o horrível assassinato do pai diante dos seus olhos. Acho impossível dormir, pensar com clareza, até mesmo recuperar o fôlego. Por favor, peço a sua ajuda”, desabafou Maayan Zin no dia 7 de novembro. Assim como Mai Rajab, a escrita dessas duas mulheres são, ao mesmo tempo, desabafo, meio de assimilação dos eventos ocorridos e tentativa de humanização dos seus (por texto e por imagem).

É preciso compreender que os *kibutzim* atacados são pequenas comunidades progressistas que vivem em sistema cooperativo e/ou socialista. Eles ficavam próximos à Faixa de Gaza e grande parte de seus habitantes mantinham boa relação com seus vizinhos, defendiam a paz e denunciavam os crimes cometidos pelas ocupações

israelenses. O ativismo político dessas comunidades em prol dos direitos humanos e da criação do Estado da Palestina faz com que sejam desprezados pelo governo ultradireitista de Israel e hostilizados por parte da sua população. Isso também dificulta a obtenção de informações e o andamento das negociações pelo retorno dos reféns.

Além do mais, a política colonialista israelense ao longo das décadas, acrescida pela sua “resposta” ao Hamas (leia-se genocídio), tem provocado revolta em várias partes do planeta. O repúdio ao extermínio do povo palestino parece não abrir espaço para a empatia com as vítimas israelenses:

Em todo o mundo se grita "A Palestina é livre", mas as minhas duas filhas, prisioneiras do Hamas, são ignoradas. Mesmo quando milhares de pessoas em Londres pressionam pelo cessar-fogo, há silêncio sobre a sua libertação. A indiferença do mundo parte o meu coração.

Dafna e Ella, eu sinto muito a falta de vocês 💔

(11 de novembro)

Maayan Zin não tem nenhuma informação sobre as filhas desde o dia do ataque. Não sabe sequer se elas ainda estão vivas. No dia 6 de novembro, ela publicou o vídeo de um jovem rindo ao destruir cartazes de reféns na cidade de Londres:

Não não não. Isto é tão errado. Não acredito que as pessoas estejam arrancando os pôsteres das minhas filhas sequestradas e de outros reféns. Por que você faria isso? Por que isso lhe faz sorrir? Dafna tem apenas 15 anos e Ella tem 8.

(6 de novembro)

Suas postagens demonstram momentos de angústia, silêncio, esperança, perplexidade, revolta:

Desde que abri uma conta aqui, recebi milhares de mensagens de apoio. Em meio à escuridão e aos pesadelos que estou vivenciando, você é meu farol de esperança (...).
(12 de novembro)

39 dias 💔 (14 de novembro)

Não tenho postado nos últimos dias porque não recebi nenhuma notícia sobre minhas filhas. Quero que elas voltem para casa agora.
(18 de novembro)

Recebi muitas mensagens perguntando se me importo com as crianças de Gaza. Claro, eu me importo. Desejo que todas as crianças fiquem seguras. Para ser clara: o Hamas raptou as minhas filhas e muitas outras crianças. Eles poderiam tê-las libertado e se rendido, mas preferiram usar o povo de Gaza para esconder as minhas filhas e mais de 230 outros reféns, colocando todas as crianças de Gaza em perigo. Libertem os reféns AGORA!

(19 de novembro)

Outro ponto importante a ser pensado é que tanto os israelenses como os palestinos são descendentes de duas catástrofes ocorridas nos anos 1940 (Shoah⁶ e Al Nakba⁷). Ou seja, são herdeiros das memórias traumáticas de seus antepassados. Muitas dessas pessoas não viveram esses eventos, mas os vivenciaram de certa forma a partir dos testemunhos dos sobreviventes – considerados porta-vozes da verdade, figuras exemplares das suas comunidades. Hoje, elas buscam preservar essa memória coletiva enquanto tentam testemunhar a própria tragédia pelas redes sociais, de modo simultâneo, com o auxílio de textos, imagens e sons. Suas narrativas são atravessadas pelo contexto histórico. São atos políticos.

No entanto, as memórias que constroem agora não são “somente” prolongamentos de testemunhos do passado, mas camadas de terror sobrepostas a um terror que já aconteceu. Palestinos e judeus sabem disso.

A imagem de uma senhora palestina de mais de 90 anos, sobrevivente da Al Nakba, caminhando com dificuldade pelas ruas destruídas da Faixa de Gaza rumo ao Sul quase oito décadas depois de ter sido expulsa de sua terra é desesperadora. Ela escancara para as gerações atuais que os palestinos seguem não tendo direito a nada, nem casa, nem comida, nem água, nem vida. A limpeza étnica é uma realidade e eles permanecem solitários em sua luta.

A ideia de uma senhora de 94 anos, sobrevivente da Shoah, sendo arrastada pela sua casa e morta por antissemitas com um tiro na cabeça é, por si só, aterrorizante. Quando os assassinos dessa idosa tomam o seu telefone celular, fotografam o seu corpo ensanguentado no chão e postam a imagem na rede social (da vítima) o horror se apodera do universo simbólico dos judeus.

Diante da impossibilidade de assimilar o inimaginável surge o silêncio:

Sempre tive medo de um dia acordar e não ter linguagem, esse é o meu medo. E nas últimas quatro semanas a linguagem me abandonou, era como se não existisse. Sempre que tentei, falhei. Agora entendo esta perda de linguagem como o resultado de permanecer com a dor: a dor incompreensível daqueles na Palestina-Israel contra os quais um novo grau de crueldade foi desencadeado. A dor pessoal da perda de um sonho que poderíamos ousar realizar. Imaginar uma nova forma de união, onde nos permitimos aprender com a dor em vez de lançá-la contra os outros. (Adania Shibli apud Freeman, 2023).

A fala acima é de Adania Shibli, a escritora palestina de origem beduína cuja entrega do prêmio LiBeraturpreis⁸ foi “adiada indefinidamente” pela organização da Feira do Livro de Frankfurt (Alemanha) após o ataque do Hamas.

⁶ Perseguição sistemática que resultou no assassinato de 6 milhões de judeus europeus pelo regime nazista alemão, seus aliados e colaboradores, no período de 1933 a 1945 (II Guerra Mundial).

⁷ Em maio de 1948, Israel forçou milhares de palestinos a deixarem suas casas. O número aproximado mais preciso, segundo a ONU, fica em torno dos 700 mil ao longo de toda a Primeira Guerra Árabe-Israelense.

⁸ Prêmio que reconhece autoras do Sul Global por um trabalho recentemente publicado em alemão. No caso de Shibli, o romance *Detalhe Menor*, que narra a história real do estupro e morte de uma jovem beduína palestina em 1949 pelas mãos de soldados israelenses.

Referências

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1983. p. 129-160.

FREEMAN, John. In the last four weeks language has deserted me': Adania Shibli on being shut down. **The Guardian**. London. 9 nov. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2023/nov/09/palestinian-author-adania-shibli-frankfurt-book-fair>. Acesso em: 18 nov. 2023.

NADA, Heba Abu. **I Grant You Refuge**. Protean, 3 nov. 2023. Disponível em: <https://proteanmag.com/2023/11/03/i-grant-you-refuge/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, p. 65-82, 2008.

Contas no Twitter (X)

Heba Abu Nada – @HebaAbuNada

Maayan Zin – @ZinMaayan1007

Mai Rajab – @Mai_Gazan

Niva – Omer's Mother (Niva Wenkert) – @omersmother

Sugestões de leitura


Attempts at Survival: <https://www.palestine-studies.org/en/node/1654546>

Letters from Gaza, parte 5: <https://proteanmag.com/2023/11/09/letters-from-gaza-part-5/>

ESCRITA FEMININA E UMA NOVA HISTÓRIA DE HEREDITARIEDADES

Feminine writing and a new history of heredities

Tânia Regina Oliveira Ramos¹

<http://orcid.org/0000-0002-2477-0419> 

Universidade Federal de Santa Catarina

Olho para minha estante e vejo que esses títulos que vou citar agora mereceriam ser recuperados para fazerem parte de nossas (re)leituras: *A Mãe da Mãe da sua Mãe e suas filhas* de Maria José Silveira da Editora Globo; *As pessoas dos livros* de Fernanda Young e *Divã* de Martha Medeiros, ambos da Editora Objetiva; *Vésperas* de Adriana Lunardi, *Hoje acordei gorda* e *Por que os homens não cortam as unhas dos pés?* de Stella Florence, da Editora Rocco; e *O vôo da Guará Vermelha* de Maria Valéria Rezende da Editora Objetiva entre outras. Todos estes títulos estão respaldados por grandes ou conhecidas editoras. Poderia dizer que a maioria pela Rocco e suas irmãs ou pela *objetiva companhia das letras*²... Se se tornam invisíveis o que dizer daquelas que publicam em editoras menores? Quero destacar neste momento o romance *O Vôo da Guará Vermelha*, publicado *fora do eixo*, uma narrativa que se destaca pelo texto cordelizado e pelo lado pictórico da memória. Nas imagens que cria para dar título aos capítulos, Maria Valéria Rezende leva a língua ao silêncio e consegue projetar uma outra cena, ao deslocar o eixo da narrativa, do sentido da escuta para o sentido da visão, o que se pode literalmente ser conferido através das diferenças gráficas nas letras do texto para a “coloração” dos capítulos, dos vestidos da personagem, que falam do amor da mulher prostituta e do homem analfabeto. Uma lição do tratamento estético a temas realistas como aids, analfabetismo, dor, morte.

Convém aqui lembrar pela especificidade de nosso evento que meu olhar vai se centrar na escrita de mulheres, e que no meu dispêndio algumas vezes fui surpreendida mesmo consciente de que fizeram parte de minhas escolhas a ausência total de escritoras em coleções como *Plenos Pecados* e *Literatura e Morte*. No mesmo período, porém, houve, sem muito alarde e visibilidade, o lançamento da *Coleção Amores Extremos*, coordenada por Luciana Villas Boas, diretora da Editora Record, que reuniu novelas inéditas de uma seleção de escritoras brasileiras da atualidade: *Através do Vidro*: amor e desejo de Heloísa Seixas; *Para sempre*: amor e tempo de Ana Maria Machado e *Recados da Lua*: Amor e romantismo de Helena Jobim. *Literatura de casais*. O homem e a mulher. A mulher sem o homem, o homem sem a mulher. O mito amoroso, o desejo, a dor, o reencontro. Destaco

¹ Professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina, pertence ao nuLIME – Núcleo de Literatura e Memória. É uma das editoras da Revista Estudos Feministas e da Anuário de Literatura. Atua nas áreas de gênero e subjetividades, história e memória literária. E-mail: taniareginaoliveiramos@gmail.com.

² É interessante registrar a importância da revista *Cult*, especialmente na sua primeira fase, para estes escritores e escritoras contemporâneos.

dois livros desta coleção pelo tema comum e por uma elaboração estética e temática que marca a diferença: *Solo feminino* (Amor e desacerto) de Livia Garcia-Roza e *Obsceno Abandono* (Amor e perda) de Marilene Felinto, ambos tematizando o complexo drama da solidão, de ser a outra. Há duas mulheres nestes amores extremos, lúcidas e alucinadamente em seus desacertos. Escritoras com ousadia, sem complacência e muita dose de ironia, narrativas *sem vergonha* poderia dizer...

Essa seleção que trago aqui está sendo feita, em primeiro lugar, por algumas opções de gosto ou motivadas por memórias de leituras, repito, adquiridas e motivadas pela minha experiência docente, especialmente em disciplinas para o Mestrado e para o Doutorado, voltadas para a contemporaneidade. As autorias femininas são fundamentais para que com elas não aconteça o mesmo que aconteceu com a invisibilidade das escritoras do século XIX e muitas do século XX.

Quando nos deparamos com a diversidade de textos, datados entre 1990 e 2020, que se ocupam, em sua maioria, em representar uma série de vivências afetivas, ou ainda quando nos tornamos leitoras de dramas, romances, contos, novelas deste período, não há como não nos espantarmos com a incidência de casos semelhantes com as questões relativas à subjetividade, ao corpo, às perdas materiais e sentimentais. Não só a solidão, a esquizofrenia, a perda de identidade, a libido dissociada do afeto, a homoafetividade, como nas narrativas significativas, nas histórias de João Gilberto Noll ou mais recentemente de Natalia Borges Polezzo.

O objetivo dessa retrospectiva de leituras é em primeiro lugar apresentar uma genealogia de alguns livros na sua materialidade, alguns traços temáticos que se destacaram na prosa contemporânea, além de estabelecer, como já disse, uma conexão com as abordagens críticas, que já se fazem história da literatura, nestes anos de pesquisa e de ensino. Há um investimento crítico, de risco e a longo prazo para se reavaliar nossa leitura de textos da literatura brasileira e suas contemporaneidades. O lucro simbólico não vem em curto prazo, mas vem numa significativa direção: ler o presente, lançar um olhar crítico sobre ele, descobrir o que pode ter nele de passado e de futuro. A violência como matéria narrativa, a técnica do impacto, apreendida do jornal, do cinema, das notícias virtuais e televisivas; o cenário urbano, os jogos amorosos, os pastiches dos melodramas, livros-roteiros, HQs romantizadas tão ao gosto de um novo perfil de leitoras e leitores, a poética do cotidiano, as figuras-clichês, nas quais emerge uma reinvenção de sentimentos são, pode-se adiantar, a matéria mais consistente destas narrativas do e para o século XXI. Se este não for o caminho para se somar estas ficções, cuja heterogeneidade é a tônica, junto com nossas alunas, nossos alunos, nossas orientandas, nossos orientandos, nossos colegas, nossos pares, continuarão os livros nas estantes, os *livros-em-casa*, como diria Barthes, as livrarias tradicionais, os sebos físicos e virtuais, para um tempo que virá. Restarão sim não só o prazer da descoberta, mas salutares esquecimentos.

Mas meu objetivo central é dar destaque neste corpus à produção literária feminina

mais contemporânea inserida – ou não – em uma tradição³. Minha leitura quer entender o que se consolida como filiação na literatura escrita por mulheres e porque a presença constante nos textos teóricos e críticos sobre a tradição literária de expressões como marcas paternas, herança literária, tradição literária, ao mesmo tempo em que o discurso ficcional contemporâneo escrito por mulheres deseja apagar o pai, borrar a imagem do pai, confundir as genealogias e os paradeiros, inquietar e assombrar a tradição, como autoficcionaliza Tatiana Salem-Levy no início de seu romance *A Chave de Casa*:

Escrevo com as mãos atadas (...) Nasci com cheiro de terra úmida, o bafo de tempos antigos sobre o meu dorso. Por mais estranho que isso possa parecer, a verdade é que nasci com o pé na cova. Não falo de aparência física, mas de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço (...) Um peso que não é de todo meu, pois já nasci com ele. Como se toda vez em que digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Nunca falo sozinha, falo sempre na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia. Um sopro que me paralisa. Uma espécie de fardo. Mais do que isso: bruto, acimentado, capaz de me tirar todas as possibilidades de movimento, amarrando as articulações uma à outra, colando todos os espaços vazios do meu corpo (...) (Salem-Levy, 2010, p. 9).

Fica assim mais fácil entender porque Tatiana Salem-Levy e outras escritoras contemporâneas foram (e são) leitoras de uma tradição eminentemente masculina que o discurso crítico faz questão de ratificar a partir de quase uma norma: não há um livro órfão, um livro sem memória mesmo que seja para retomar o elo com *Portugal* nosso avozinho (Bandeira, 2008).

As narrativas escritas por mulheres são livros com pai ou recebem bênçãos maternas? Por que as narrativas femininas contemporâneas ainda se fixam nestas imagens da tradição familiar para explicar a literatura? Por que mulheres que escrevem costumam dizer: *a gestação de meu livro, escrever foi um parto, esse romance foi tirado a fórceps de dentro de mim?* Será essa a benção materna? Pode haver criação literária sem filiação? Pode haver filiação fora da tradição literária?

Lanço intencionalmente um olhar para fora do eixo de onde hoje falamos. Manoel de Barros, diz a crítica, se filia aos clássicos e recebe influências dos "faróis" da literatura mundial, como Homero, Valéry e Baudelaire (Bosco; Diegues, [s.d.]). Cora Coralina, por sua vez, remonta à filiação do modernismo. Para conectar a poetisa com uma tradição poética, sua poesia é comparada pelos historiadores e pela crítica com a do poeta goiano Bernardo Elis. Ao evidenciar as confluências, se não de uma paternidade, mas de uma fraternidade, a ideia corrente da crítica é mostrar como Cora Coralina não escreve isolada de uma tradição, e leva adiante linhas de força desenvolvidas por esses poetas homens, *da rima livre* e do aproveitamento da matéria telúrica regional. Manoel de Barros *se filia*. Cora Coralina remonta *à filiação*... E assim se escreve mais que uma história da literatura

³ Meu projeto de pesquisa intitulado “É preciso saber o que elas dizem” inscrito no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC na linha de pesquisa Crítica Feminista e Teorias de Gênero reúne estas minhas primeiras reflexões desde 2013, algumas publicadas, a maioria dos seminários Mulher e Literatura. Tenho retomado estas reflexões para pensar estas questões nesta segunda década do século XXI.

feminina, uma história das hereditariedades.

Outras abordagens críticas poderiam ser trazidas aqui para falar deste percurso. Do ponto de vista da produção feminina, as abordagens defendem a perspectiva horizontal da intertextualidade como forma de escapar da tradição paterna a partir do argumento de que as mulheres estão criando uma literatura outra. Ao transcender o sistema dicotômico-binário de gênero, que produziu relações seculares e históricas de poder, a escritura feminina reconstrói, diz a crítica feminista, o conceito de diferença e de sujeito, muito mais do que de semelhança, já que o discurso crítico quer sempre mostrar como ruptura do discurso hegemônico masculino. Observa-se que o objetivo maior dessas reescrituras, de um ponto de vista, não é só demolir uma tradição que perpetuou mitos e ideais patriarcais, mas evidenciar seus limites, suas lacunas e seus desvios, a fim de permitir que a tradição se renove, satisfazendo assim a dupla exigência de revisão e de continuidade em relação ao passado, pelos amplos caminhos da intertextualidade. Com a intertextualidade ousado dizer que desaparece sim o pai literário, mas aparecem muitos irmãos, muitos primos, famílias patriarcais expandidas...

Ao pensar assim a história da literatura escrita por mulheres pelo caminho da hereditariedade incorporamos os proverbiais: Tal pai tal filho, / filho de peixe peixinho é, / a fruta não cai longe do pé, / filhos das minhas filhas meus netos são, filhos dos meus filhos serão ou não, / é a cara do pai, / cara de um focinho do outro, / quem puxa aos seus não degenera... A tradição fala por si. Ela determina biológica e socialmente critérios de semelhança.

Estou me valendo para entender as alegorias da tradição nas narrativas que fazem parte do corpus da minha pesquisa, por exemplo, do conto *Mãe, o Cacete*, de Ivana Arruda Leite que derruba o mito do amor filial e ilustra a invenção da inimiga no conflito mãe e filha, ou melhor, filha e mãe. Esse conto termina com uma pergunta fulcral “*O que é um pai para você?*” (Leite, 2004, p. 203). A história paterna deseja ser objeto ausente, esvaziamento da origem – tal como é mostrada na (im)possível visita à casa do avô mesmo trazendo a chave para um país de muitas portas no romance *A Chave de Casa* do qual faço aqui o referencial desta minha leitura. O legado patriarcal pode mais do que ausência ser desobediência, recusa. O início de *A Chave de Casa* é um manifesto das conquistas pelo esquecimento voluntário da tradição.

Não se trata de ser ou não ser feliz, mas de uma herança que trago comigo e da qual quero me livrar. Nem que para isso tenha que correr riscos sem medida, nem que para isso tenha de me desfazer de tudo (...) (Salem-Levi, 2010, p. 10).

Temos que buscar uma outra história literária que estabeleça novas relações de parentesco e evidencie a recusa do legado cultural da semelhança entre *tal pai, tal filha, / filha de peixe peixinha não é*.

Fratura e inquietante estranheza. Jean Starobinski em *Ação e Reação, Vida e Aventuras de um Casal* inicia seu estudo com o tópico “Quando uma criança não se assemelha a seu pai” (Starobinski, 2002, p. 23). Um dos seus principais argumentos parte

de Aristóteles. Em “Da geração dos animais”, Aristóteles expõe as razões pelas quais as crianças às vezes não se assemelham a seus pais. A explicação é absolutamente androcêntrica e biológica: tudo é efeito do relaxamento dos movimentos do esperma; este dotado de calor e de potência formadora age ativamente sobre a matéria materna, mais fria que, ao mesmo tempo em que recebe a forma, lhe opõe resistência, às vezes com sucesso. Como se a biologia dissesse: o movimento do esperma é mais enérgico. A semelhança será maior com o pai, o olhar se fixa nos traços do pai. As semelhanças mais distantes serão com a mãe ou com avós e a formação de uma menina ou a formação de monstros são os efeitos de uma resistência amplificada do substrato feminino (Starobinski, 2002, p. 17).

Assim convivemos a cada escritora e a cada escritor que surge ou aparece nos catálogos e nas listas de prêmios literários, a proliferação de autopromoções nas redes sociais, com a força da imagem do pai, com a paternidade e a filiação, com as monstruosidades, dentro do discurso crítico e da historiografia literária. “Escreve como Machado”; “Aproxima-se de Guimarães Rosa”, “Lembra Clarice Lispector”, espécies de benção paterna.

A orfandade quer ter espaço. Cecília Meireles, diz a crítica tradicional, não pode ter saído do nada. Então, a historiografia literária nos apresenta Cecília e sua inserção literária filiada à poesia e à prosa metafísica de Antero de Quental, embora seja obrigada a admitir fulcrais diferenças: *em Antero a forma dramática e a fórmula romântica em busca de ideais; em Cecília a amarga aceitação da vida pelo viés simbolista* (Gouveia, [s.d.]). A fruta quis cair sim longe do pé. Não é em vão que em seu poema *Memória*, Cecília Meireles desconstrói as relações de parentesco: *Minha família anda longe/ com trajes de circunstância/ uns converteram-se em flores/ outros em pedra/ água. Líquen;/ alguns de tanta distância/ nem tem vestígios que indiquem uma certa orientação* ([s.d.]).

Busco, assim, entender, no recorte que dou nesta vertiginosa lista de questões, especialmente ficcionistas mulheres, a possibilidade de as sistematizar pela própria heterogeneidade, exatamente por ficcionalizarem em suas obras, através de estilos e técnicas diversos, alguns diálogos que estão desconstruindo essa tradição forte – e canônica – da literatura brasileira: as semelhanças paternas. A narradora *de A Chave de Casa, por exemplo*, procura a porta. Não domina a língua materna da pátria do avô, apenas a do pai exilado, expatriado. A história ficcionaliza a origem fixa e o desterritorializado como espólios: “Estou num ponto em que preciso mudar a direção do barco ou então serei capturada pelo olhar da Medusa e me tornarei pedra lançada no mar (Salem-Levy, 2010, p. 10).

Então pergunto:

A “filiação” existe para dar continuidade a uma tradição ou existe para dela afastar-se? Seriam, por exemplo, as obras de Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Marilene Felinto, Lya Luft, Hilda Hilst, como das mais fecundas e importantes linhas de força da produção literária feminina, brasileira e contemporânea (no sentido, aqui, de escrita por mulheres)? Querem as escritoras mais contemporâneas não ser ou ser a cara das mães e não ter mesmo mais nenhum trejeito dos pais?

Vera Queiroz em um importante ensaio sobre a tradição literária, centrada na produção de mulheres escritoras, assim se posiciona:

Discutir o modo particular de sua inserção no cânone implica situar outros problemas de mesma ordem, a saber: a quem seus estilos prestam homenagem? De quem são debítrias? A quem rejeitam e, por isso, deixam entrever um antecessor por contrafação? De quem se afastam para criar a forma nova? Que força de escritura as torna originais e fundadoras com relação a seus antecessores? Quais dessas obras, e por que, seriam marcos de uma outra e nova tradição? (Queiroz, 2016, p. 316).

Uma sucessão de perguntas em busca da resposta de que se deve dar à genealogia dos estilos na escrita feminina brasileira contemporânea, nas coisas que aprendemos nos livros. Será que ainda se quer escrever uma história da literatura subordinada às imagens da filiação, da paternidade, da figura do pai, da semelhança?

Pensem, no caso de Conceição Evaristo como uma forma de ler a tradição para além da semelhança. A crítica me apresenta, autora e personagem como herdeiras da memória como se me dissessem “Ponciá Vicêncio segue os passos de Conceição Evaristo, também esta herdeira de uma forte linhagem memorialística existente na literatura afro-brasileira”. Em outras palavras “Conceição Evaristo escreve como Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus”. Família, similaridade, herança, linhagem. Relações de parentesco e, muito mais, afinidade na cor da pele, como se no caso de Conceição Evaristo caso a fruta deterministicamente não pudesse cair longe do pé. Se ela é uma escritora negra ela só pode ter semelhanças com escritoras negras.

Paternidade literária. Filiação Literária. Família literária. Herança literária. Um universo semântico da historiografia, da teoria e da crítica mesmo a feminista retomados a todo instante. Pertencimentos. Laços de família sobre as quais se costura os monemas da história da literatura escrita por mulheres são a grande questão na forma de ler e sistematizar uma produção literária feminina mais recente, como se buscassem muito mais um sentimento de sororidade do que de filiação. Termina com a ancestralidade poeticamente exposta por Tatiana Salem-Levy em *A Chave de Casa*. A narradora tenta selar, sem romper o pacto com o avô, uma nova forma de se entender a tradição, a literatura feminina e seus espaços de sobrevivência:

Pego a chave, assopro a poeira em que está mergulhada e, esticando o braço, alcanço a mão do meu avô, seguro-a com força, e permanecemos com as mãos coladas, a chave entre nosso suor, mas selando e separando as nossas histórias (Salem-Levy, 2010, p. 216).

Referências

BANDEIRA, Manuel. Portugal, Meu Avôzinho. **Lusografias**. Retalhos de língua portuguesa. 2008. Disponível em: <http://lusografias.wordpress.com/2008/09/29/manuel-bandeira-portugal-mau-avozinho>. Acesso em: 27 jul. 2024.

BOSCO, Cláudia; DIEGUES, Douglas. Manoel de Barros, caminhando para as origens. **Dourados Informa**. Mato Grosso do Sul. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33. Acesso em: 24 jul. 2024.

BRACHER, Beatriz. **Antônio**. São Paulo: Editora 34, 2007.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Trad. de Eliana Aguar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GOUVEIA, Maria Margarida Maia. Cecília e Antero e os caminhos para a perfeição. **ISCSP**. Portugal. Disponível em: http://www.iscsp.utl.pt/~cepp/antologia/1652_arte_de_furtar.htm. Acesso em: 24 jul. 2024.

LEITE, Ivana Arruda. Mãe, o cacete. *In*: RUFATTO, Luiz. **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 203-208.

MEIRELES, Cecília. Memória. **ECA**. Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/comeduc/antigos/poesia/poesia12.htm>. Acesso em: 20 jul. 2024.

QUEIROZ, Vera. Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro. *In*: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 315-321.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Literatura Brasileira Contemporânea: Tradição e filiação. *In*: MOREIRA, Maria Eunice. **Percursos Críticos em História da Literatura**. Porto Alegre: Libretos, 2012. p. 185-196.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Começar de novo: a escrita feminina na zona de afeto. *In*: DALCASTAGNÊ; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Espaço e Gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 185-196.

REZENDE, Maria Valéria. **O Vôo da Guará Vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

SALEM-LEVY, Tatiana. **A Chave de Casa**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Heranças**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

STAROBINSKI, Jean. **Ação e Reação**. Trad. de Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

O ORNITÓLOGO

Marcelo Labes¹

Ela não esperava se deparar com aquilo quando foi à relojoaria pedir para que ajustassem a pulseira do relógio – tirar um par de charneiras de metal a fim de o troço não ficar escorregando pelo braço emagrecido – e lhe trocassem as pilhas. Foi então que, distante do burburinho ruidoso do centro da cidade, aquele a que já ninguém mais dava atenção mas que a ela sempre feria os ouvidos, ouviu um canto de pássaro. Tomou um susto, pois era como se o bicho estivesse ali ao lado, grande, quem sabe, à espreita. Ela não entendia nada de pássaros.

O vendedor, que acompanhou a cena, riu e apontou na parede atrás de si: É esse relógio de parede. Doze pássaros que cantam nas horas cheias. Apenas durante o dia. Param de cantar às dez da noite e retornam às sete. Fez com a mão para que a moça se aproximasse. De fato, cada número das horas tinha ao lado a imagem de um pássaro. Imperioso, no 12, estava o uirapuru, a peça-chave do tabuleiro circular. Abria e fechava o dia, embora só pudesse ser ouvido na hora do almoço. E havia os outros, do joão-de-barro ao pintassilgo, do canário-da-terra ao azulão.

– Quanto?

O vendedor respondeu.

– Dá pra parcelar?

Antes de deixar a loja, as instruções: como ajustar os ponteiros – nunca girar no sentido anti-horário –, como acertar os cantos das aves: sempre se orientar pelo canto do bem-te-vi, que toca às duas da tarde. Além disso, as pilhas do relógio e do canto dos pássaros são diferentes, e é preciso atentar para isso.

Ela deixou a loja com o relógio fixo no pulso e uma sacola enorme levando dentro dela a caixa com o relógio de parede, que colocaria na cozinha, tinha decidido, melhor lugar para se ouvir um pássaro enquanto se toma café, por exemplo, enquanto se almoça, enquanto olha pela sacada o movimento inerte dos prédios que nunca darão um passo para lá ou para cá.

Pregou a parede sem acertar o dedo nenhuma vez, o que considerou um vento de sorte. Logo, as doze aves estavam livres para cantar, embora presas ao relógio e seus horários, por vinte, trinta segundos, o canto a que, isso sim, estavam condenadas a repetir até a morte ou até que houvesse carga nas pilhas.

Ela gostava de pássaros. E aqui uma digressão, pois não é por apenas gostar de artes que uma pessoa não possa se emocionar diante de um quadro azul de Klein ou se incomodar ao ser posta à frente de um Pollock visivelmente alterado. Com os pássaros era

¹ Marcelo Labes é poeta e prosador. Publicou pela Caiaponte Edições os livros *Deus não dirige o destino dos povos*, *Amor de bicho*, *O nome de meu pai*, *Três porcos* – Prêmio Machado de Assis em 2021 e *Paraíso-Paraguay* – vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura em 2020. *Enclave* (Patuá, 2018) foi finalista do Prêmio Jabuti em 2019 na categoria Poesia. E-mail: labesmar@gmail.com.

assim, também. Ela sorria sempre que ouvia o bem-te-vi, às catorze, e olhava em silêncio para as paredes da casa quando o corrução marcava as nove da manhã e as nove da noite.

Um dia, conheceu um rapaz. Pós-graduando, como ela, embora em outra área: estava terminando o doutorado em biologia e estudava pássaros. No almoço que marcaram, disse que o nome da profissão que escolhera não condizia com a beleza do gesto de estudar aves, mas mais: ouvi-las, enxergá-las, acolhê-las e ser por elas acolhido durante uma observação – de horas, às vezes; até de dias – no meio do mato, qualquer mato. Chamavam-no ornitólogo. Sim, do grego, ornithos, que é pássaro, e logos, que é estudo. Pesquisador de pássaros, enfim.

Ela, ao ser perguntada, disse que não pesquisava nada tão interessante, apenas livros. Terminaria o doutorado naquele ano. Ele se interessou, ela continuou respondendo: autores, livros, uma biblioteca desse tamanho. O objeto de pesquisa? Sim, sim, é analisar tudo isso à luz da teoria feminista marxista – ela pensou que ali ele pudesse levantar e ir embora, mas não –, e mostrar como há autores homens que, apesar de homens serem, ainda assim podem contribuir, através de sua literatura, com uma luta que é vista como sendo de responsabilidade apenas das mulheres.

Ele pegou na mão dela, disse que entendia. E mais: que gostava da forma como ela falava da própria pesquisa. Que era inventiva e inteligente, que precisava criar um mundo para explorá-lo, e, por fim, apenas disse, num suspiro, que não se sentia grande coisa, agora, tendo contado que observava aves – e as catalogava, e as examinava, e as marcava com um anel para se reencontrarem dali a meses ou anos, coisa bem comum. Ela pegou a mão dele e disse que adorava pássaros, e que tinha mesmo alguns dentro de casa, perguntando se ele não queria vê-los uma hora dessas.

Alongaram o almoço para um café na casa dela para que ele conhecesse seu apartamento, ali tão perto. O enorme relógio pendurado na parede já havia cantado uma e duas da tarde, e foi o tempo de ela preparar mais um café e os dois se sentarem – ele havia passado todo o tempo dentro do apartamento de pé, admirando os livros que dominavam cada centímetro de parede –, que o bem-te-vi cantou. O rapaz tomou um susto pelo volume da coisa.

– Não é lindo o canto do curió? – disse ela, olhando o nome do pássaro no relógio, escrito logo abaixo da imagem do mesmo, o numeral marcando 3 horas. Ainda não tinha decorado os nomes de todos eles, tampouco os identificava somente pelo som.

Ele riu. Riu de gargalhar, e conforme compreendia que não podia rir, aí sim ria mais, lágrimas escorrendo pelos cantos dos olhos.

– Se isso fosse um curió! É a primeira vez que eu vejo um curió cantar como um bem-te-vi!

E ria.

Ela não se ofendeu. Deixou ele terminar o café e disse que tinha reunião em seguida. Por vídeo, que foi nisso que as coisas se tornaram desde que. Enfim. Claro. A gente se liga e essas coisas que se dizem nas despedidas.

Poderia ter sido assim, mas não foi.

Quando o café foi servido, os dois não souberam o que dizer nem pra onde olhar. Dessa vez, foi a mão dela que segurou a mão dele. E quando o relógio tocou na parede e ela disse Adoro o canto do curió, e o canto era, na verdade, do bem-te-vi, ele nada disse a não ser que também gostava, e muito. Então explicou como os cantos variavam conforme o período do ano. Havia o canto de identificação, quando um pássaro queria encontrar o bando, por exemplo; o canto de perigo, quando um gavião se mostrava presente, e havia o canto de chamamento, quando o macho queria conquistar a fêmea.

Se fosse das letras, o rapaz bem poderia ter pensado Que curioso, ela não percebe que o canto do bem-te-vi é uma onomatopeia. Mas ele não era. Àquela altura, era apenas um ornitólogo preenchido pela ternura da mulher que tinha à sua frente, do outro lado da pequena mesa em que repousavam as canecas com café – que esfriava lentamente –, as mãos dos dois num enlace sem sobressaltos ou pressa.

A tarde avançou, eles conversaram um tanto, depois fizeram silêncio. Um silêncio nada constrangedor, apenas silêncio para respirar entre um assunto e outro. Beijaram-se já era fim de tarde. De hora em hora cheia, o canto de um pássaro invadia o ambiente. No início da noite é que foram para o quarto fazer as coisas que se fazem entre quatro paredes. Depois, dormiram juntos.

De manhã, bem cedo, o rapaz já estava acordado observando a mulher que o convidara para um almoço – que havia se tornado café –, que se tornou uma noite juntos e um despertar abraçados. Estranho ver as pessoas dormindo, aparentam fragilidade. Se enterneceu com essa imagem e levantou: já tinha ouvido as maritacas passando e um e outro guincho de gavião. Pensou, enquanto se vestia, se os gaviões das redondezas conseguiriam ouvir os cantos eletrônicos do relógio da cozinha. Concluiu que não.

Não havia sentido incômodo na confusão da moça com as aves e seus cantos. Pelo contrário. Pensou que ele também não sabia nada de literatura, e se fosse esse o assunto morreria de vergonha por conta de sua ignorância. Cabia ouvi-la falar, pensou. Cabia se dar tempo de compreender como ela compreendia as coisas, dos autores que citava aos livros que haviam escrito, das teorias das quais se aproximava àquelas que tinha ojeriza.

Mas pensou que poderia fazer algo.

Na cozinha, esticou o braço e retirou o relógio do prego que o sustentava na parede. Olhou cada uma das doze aves ali estampadas e pensou que eram boas reproduções, embora não levassem em conta as variedades de espécies nem o gênero de cada uma delas; eram todas fotos de espécimes machos, já que as fêmeas não costumam ser coloridas nem cantar seus cantos da maneira como os conhecemos.

Olhou a parte de traz do relógio: dois sistemas, cada um com duas pilhas. O primeiro, conhecido, com dispositivo circular para avançar os ponteiros. O outro com apenas um botão. Enquanto olhava o mecanismo, o som disparou. Ele bem conhecia, porque cresceu olhando aquelas pequenas aves, tratar-se do canto do corruíto. Olhou na frente do relógio para ver que horas eram e ele mostrava sete da manhã. Abaixo do numeral, a foto de um

fogo-apagou. O botão, pensou, deveria servir para avançar ou retroceder os cantos das aves para que tocassem nas horas cheias.

Ousou nos próprios atos. Apertou o botão e ouviu, em seguida, o canto da graúna. Mas o relógio ainda marcava sete e pouco. Precisaria esperar quase uma hora até que o relógio cantasse novamente. E se ela acordasse naquele meio tempo? Preocupou-se. Talvez ela tivesse colocado o relógio em assincronia para testá-lo, verificar se era sério e de confiança. E ele, nesse contexto, teria sido falho e a teria traído no que para ela era o mais sério, falar a verdade – assim conversaram no dia anterior, enquanto almoçavam.

Ele, um cientista das coisas orgânicas, um exímio observador de pássaros, identificador de espécies, identificador de cantos a quilômetros de distância. Ela, uma leitora e escritora de coisas sobre a literatura. Mundos tão diferentes, pensou ele. Mundos diferentes que se tocaram, pensou em seguida. De quantos mundos é feito um mundo só? Quase engasgou com a última pergunta.

Apertou o botão novamente e ouviu o som do azulão. Mais uma vez, e o que cantou foi o urutau. Mais uma, e o aparelho cantou com o canto do uirapuru. Assim foi com o João-de-barro, com o bem-te-vi (Eu gosto tanto do canto do bem-te-vi) e com o curió. O mesmo com o pintassilgo e com o canário-da-terra. Por fim, ouviu o som do sabiá-laranjeira. Quando o relógio chegasse na próxima hora cheia, isto é, às oito horas, seria a vez de cantar o corupaio – na hora do fogo-apagou, isso dizia a imagem da ave que ele tanto conhecia e isso diziam as letras embaixo da foto, que ela sabia muito bem ler.

Quando ela acordou, ele já havia feito café. Riram-se juntos da noite anterior e de como a manhã chegou rápido. Passaram o dia juntos, esse e todos os que viriam. E sempre que davam duas da tarde, quando ela dizia Gosto tanto do canto do bem-te-vi, quando o som na verdade era do canto do curió, ele sorria como sorri um homem que se esqueceu que peca. Quando ela, que havia nascido no interior e crescido num quintal amplo e fértil, sempre soube que o relógio estava em desacordo com as aves, mas nunca se esforçou para arrumar coisa com outra porque ela sabia que, antes de tudo, a vida era invenção. E ela inventava. E foi por isso que deixou o rapaz ficar perto dela tanto tempo. Ela sabia que ele inventava também.

caiaponte

<https://caiaponte.lojavirtuolpro.com/>