

Opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 10, número 18



produção artística feminina

DIVERSIDADE NA LITERATURA

mulheres que desbravam caminhos e
movem estruturas sociais
por meio da escrita

Vozeria literária:

autoria feminina em coro

mulheres com
trajetórias diferentes

enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de opiniões.

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*.

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 10, número 18

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

Av. Professor Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária/Butantã

São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-900

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes> | opiniaes@usp.br

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

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

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – ano 10, n. 18 (2021) – São Paulo: FFLCH-USP, 2021.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869-09981



Opiniões é uma publicação dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Universidade de São Paulo – USP

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan | Vice-Reitor Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins | Vice-Diretor: Prof. Dr. Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

Chefe: Manoel Mourivaldo Santiago Almeida | Vice-Chefe: Adma Fadul Muhana

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Coordenadora: Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni | Vice-coord.: Profa. Dra. Yudith Rosebaum

Editores responsáveis n. 18

Ayana Moreira Dias (UFF), Cecília Furquim Marinho (USP), Maira Luana Moraes (USP) e Mariana Diniz Mendes (USP)

Comissão editorial

Admárcio Rodrigues Machado, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Eduardo Marinho da Silva, Érica Ignácio da Costa, Gabriela Lopes de Azevedo, Jéssica Cristina Jardim, Juliano Fabrício de Oliveira Maltez, Mariana Carlos Maria Neto, Mariana Cobuci Schmidt Bastos, Marcia Cristina Fráguas, Rafael Rodrigo Ferreira, Sergio Schargel, Stephanie da Silva Borges, Tamiris Tinti Volcean e Tiago Seminatti.

Conselho editorial

Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Soares, Marcos Roberto Flamínio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes

Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum

Diagramação e revisão

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Ayana Moreira Dias, Cecília Furquim Marinho, Eduardo Marinho da Silva, Gabriela Lopes de Azevedo, Maira Luana Morais, Mariana Diniz Mendes e Sergio Schargel

Capa

Maira Luana Morais a partir de colagem de Luma Petriz

Agradecimentos

Eduardo Marinho

Contatos

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes> | opiniaes@usp.br

Redes sociais

[facebook.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes) | [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/@revista.opiniaes)

sumário

editorial

Vozeria Literária: adorar a roda	24
AYANA MOREIRA DIAS, CECILIA SILVA FURQUIM MARINHO, MAIRA LUANA MORAIS & MARIANA DINIZ MENDES	

entrevista

Entrevista com Fernanda Miranda

Romancistas negras brasileiras em roda: uma conversa com Fernanda Miranda	
Brazilian Black Novelists in Circle: a Talk to Fernanda Miranda	
AYANA MOREIRA DIAS, CECILIA SILVA FURQUIM MARINHO, MAIRA LUANA MORAIS & MARIANA DINIZ MENDES	30

dossiê temático

Vozeria literária: autoria feminina brasileira em coro

Daquelas que escrevem (políticas de um corpoescrita feminista na academia)

Of Those Who Write (Feminist Body-writing Policies at the Academy)

PRISCILA TAMIS DE ANDRADE LIMA

53

Vozes femininas na literatura brasileira entresséculos (XIX-XX):

Júlia Lopes de Almeida e *A falência*

Female Voices in Brazilian Literature Between Centuries (XIX-XX): Júlia Lopes de Almeida and *A Falência*

MARINA AMBROZIO GALINDO

74

A liberdade política e artística em Gilka Machado: uma questão de autoria

Political and Artistic Freedom in Gilka Machado: A Question of Authorship

JAQUELINE FERREIRA BORGES

94

A função da criação literária como tema em *O cemitério dos vivos* de Lima Barreto e *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus

The Function of Literary Creation as a Theme in *O Cemitério dos Vivos* by Lima Barreto and *Diário Bitita* by Carolina Maria de Jesus

RAUL ALMEIDA DOS SANTOS

116

***Água funda*, de Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, o medo e
“aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo”**

Água Funda by Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, the Fear and “That
Philosophy One Finds Only in the Common People’s Language”

CECILIA SILVA FURQUIM MARINHO 132

**A contística de Clarice Lispector e Sonia Coutinho: o liame entre
a linguagem e o ato de narrar**

The Tales of Clarice Lispector and Sonia Coutinho: the Link Between Language
and Act of Narrating

DEIVITY KÁSSIO CORREIA CABRAL 158

Clarice e Carolina: a salvação pela escrita

Clarice and Carolina: Salvation through Writing

MARIANA SILVA BIJOTTI 183

**A escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado como forma de
resistência ao desaparecimento precoce da mulher na sociedade
brasileira**

The Autobiographical Writing of Maura Lopes Cançado as a Form of Resistance
to the Early Disappearance of Women in Brazilian Society

TAMIRIS TINTI VOLCEAN 198

**Impossibilidade encobridora: uma leitura de “As grandes
punições”, de Clarice Lispector**

Disguising Impossibility: a Reading of “As Grandes Punições”, by Clarice
Lispector

MARIANA BORRASCA FERREIRA 214

Memória e transcendência na poesia de Dora Ferreira da Silva Memory and Transcendence in Dora Ferreira da Silva's Poetry ALEXANDRE BONAFIM	231
A palavra vermelha: diálogo entre Mariana Paiva e Hilda Hilst The Red Word: a Dialogue Between Mariana Paiva and Hilda Hilst JÚLIA CÔRTEZ RODRIGUES	245
Feridas grandes demais: inferiorização feminina e miserabilidade social no conto A bela e a fera, de Clarice Lispector Too Large Wounds: Female Inferiority and Social Misery in the Short Story A bela e a fera, by Clarice Lispector LEANDRO ANTOGNOLI CALEFFI	263
Novas vozes que ecoam antigas vozes: Clarice Fortunato, Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus New Voices that Echo Old Ones: Clarice Fortunato, Conceição Evaristo and Carolina Maria de Jesus EURÍDICE FIGUEIREDO	281
A obscena voz pensante The Obscene Thinking Voice RODRIGO CABIDE	297
Stela do Patrocínio: tecendo uma figura cindida de si Stela do Patrocínio: Weaving a Split Figure of Herself BRUNA CASSIANO HILDÁLIA FERNANDES	318

Homossexualidade e preconceito de gênero: construção de identidades em *Duas iguais* de Cíntia Moscovich

Homosexuality and Gender Discrimination: Identity Formation in *Duas Iguais* of Cíntia Moscovich

THAMIRIS YURI SILVEIRA PELLIZZARI 335

Literatura afrofeminina: a construção de novos significados

Black Women's Literature: the Construction of New Meanings

TASSIA NASCIMENTO 356

BRINCADEIRA: uma leitura sobre a violência e o racismo presentes na contística alveana da obra *Mulher Mat(r)iz*, de Miriam Alves

BRINCADEIRA: a Reading about Violence and Racism Present in Alveanas Storytelling of *Mulher Mat(r)iz*, by Miriam Alves

ANDRESSA SANTOS VIEIRA 371

A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia

The Cinematic Awareness in the Poetry of Marília Garcia

YASMIN BIDIM PEREIRA DOS SANTOS 388

Logos e phoné em *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas

Logos and Phoné in *Um Útero é do Tamanho de um Punho*, by Angélica Freitas

LUANA DOS SANTOS CLARO 410

**Naidna de Souza: a palavra des-a-linha, atravessa a margem e
brinca sobre a encruzilhada**

Naidna de Souza: The Word Mis-aligns, Crosses the Edge and Plays on the
Crossroads

ANA CAROLINA PEDROSA PONTES 430

**A representação do estado patriarcal no livro *O Martelo* de
Adelaide Ivánova**

The Representation of the Patriarchal State in *O Martelo* by Adelaide Ivánova

MANUELLA BEZERRA DE MELO MARTINS 448

Maternidades negras como prática da liberdade

Black Motherhood as a Freedom Practice

JOSINÉLIA CHAVES MOREIRA 466

**"É audível, sólido": a construção de um corpo lésbico na poesia de
Maria Isabel Iorio**

"It's Audible, Solid": the Construction of a Lesbian Body in Maria Isabel Iorio's
Poetry

LUÍSA NUNES GALVÃO CARON DE OLIVEIRA

HELENA CAPRIGLIONE ZELIC 485

criação literária

Poesia

Vozearia: antologia de poemas inéditos

Organização: AYANA MOREIRA DIAS, CECILIA SILVA FURQUIM MARINHO,

MAIRA LUANA MORAIS & MARIANA DINIZ MENDES 507

À Força do hábito

ISABELA SANCHO 509

Nada gira

PATRÍCIA BASTOS 509

Tecidos

JOÃO PEDRO FERNANDES GOMES 510

Sem título & Estatuazinha de gesso

CRISTIANE RODRIGUES DE SOUZA 511

Apelo

ALAI DINIZ 512

Entremeios & Enterro de anjinho

MÁRCIA VINCI 513

Cíbaló	
EDITH DERDYK	514
Eu sabia que chegaria o dia em que os sonhos dariam para a janta também	
SELMINHA RAY	515
Trauma in a post	
CECILIA FURQUIM	517
Sem título	
LILIAN ESCOREL	518
Escrínio	
DANILO SANTOS FERNANDES	518
Rapa Dura Vó	
SELMA MARIA DA SILVA	519
Pedagogia & Um poema para quando	
MARISE HANSEN	520
Uma emoção pequena, qualquer coisa	
ANA LADEIRA	521
Aula de anatomia	
ANA ELISA RIBEIRO	522
Sobre corpos & Fatias	
AYANA DIAS	523
Pranto para a mulher que já não há	
DIANA JUNKES	525

Prosa

Luto-19

ANA PACHECO

28

Das regras

DHEYNE DE SOUZA

531

tradução literária

Trechos do Il vizio di parlare a me stessa, de Goliarda Sapienza

O vício de falar comigo mesma – março de 1977 e outubro de 1979

The Vice of Talking to Myself – March, 1977 and October, 1979

ROCHELLE DE SOUSA GUIMARÃES

535

depoimentos

Homenagem a Olga Savary & Maria Lúcia Alvim

Olga Savary (1933-2020) & Maria Lúcia Alvim (1932-2021): homenagem a duas grandes poetas levadas pela Covid 19

Olga Savary (1933-2020) & Maria Lúcia Alvim (1932-2021): a Tribute to Two Great Poets Taken by Covid 19

AYANA MOREIRA DIAS, CECILIA SILVA FURQUIM MARINHO, MAIRA LUANA MORAIS & MARIANA DINIZ MENDES 548

Porque hoje quero dizer: muito obrigada, Olga

PRISCA AUGUSTONI 552

Olga, a poeta das águas

LAISA KAOS 555

À Luz de Lúcia

ÁLVARO A. ANTUNES 561

Poema e testemunho

GUILHERME GONTIJO FLORES 565

resenhas

Sobre comprar fósforos. E bebês. Mantenha ao alcance de uma mulher (ou de duas). Resenha da peça *Mantenha fora do alcance do bebê*

About Buying Matches. And babies. Keep Within Reach of a Woman (or Two).
Review of the Play *Mantenha Fora do Alcance do Bebê*

LÍGIA RODRIGUES BALISTA

568

Lélia Gonzalez, a intérprete do Brasil. Resenha do livro *Por um feminismo afro-latino-americano*

Lélia Gonzalez, the Interpreter of Brazil. Book review of *Por um Feminismo Afro-latino-americano*

MAIRA LUANA MORAIS

577

O vozerio da margem. Resenha do dossiê *Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro*, publicado pela Revista Silène

The Clamor from the Shore. Dossier Review of *Poética das Margens no Espaço Literário e Cultural Franco-brasileiro*, Publishing by Magazine Silène

MARIANA DINIZ MENDES

585

Negras vozes de mulheres: resenha do livro *Carolinas* (2021)

Black Female Voices: Review of the Book *Carolinas* (2021)

AYANA MOREIRA DIAS

595

seção tema livre

Diadorim, o menino iniciante de Riobaldo: um diálogo com o Grande-Mestre Bené

Diadorim, the Beginner Boy of Riobaldo: a Dialogue with Great-Master Bené

ADONAI DA SILVA DE MEDEIROS

ELIELSON DE SOUZA FIGUEIREDO

604

Patriarcado devorado: leitura de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa

Patriarchy Devoured: a Reading of “Esses Lopes” by João Guimarães Rosa

LUCAS SIMONETTE

624

Do estético ao ético: marginalidade na poesia de Hélio Oiticica

From Ethics to Aesthetic: Marginality in Hélio Oiticica’s Poetry

ANNELISE ESTRELLA GALEAZZI

641

entrevista

Entrevista sobre Orides Fontela

Vozesfragmentos de Orides Fontela: conversa com Paulo Henriques Britto

Orides Fontela's Voicefragments : a Talk to Paulo Henriques Britto

NATHALY FELIPE FERREIRA ALVES

WANDERLEY CORINO NUNES FILHO

663

autoria das imagens

Ana Infante

Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formada em Licenciatura em Artes Visuais é artista conceitual e trabalha no campo das instalações e das artes gráficas. Sua inspiração vem dos estudos de filosofia na área da estética e também da literatura. Estão presentes em sua obra trabalhos que surgem a partir de experiências do cotidiano. As estratégias incluem, variação, versão, interpretação, aproximação, homenagem e mimetismo.

Contato: ana.infante@uol.com.br

Obras:

“Papeis 1”	p. 571
“Gotas de tinta”	p. 591
“Papeis 2”	p. 627

Bruna Abigail Pereira de Castro

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) de Três Lagoas. Em Jales, interior do estado de São Paulo, vem se construindo como articuladora cultural e artista visual, onde, junto a um coletivo de artistas e produtores, promove diálogos para o desenvolvimento de políticas públicas culturais. Dedicar-se também a fazer registros fotográficos, buscando investigar a sociologia da vida cotidiana de artesões, costureiras, sapateiros etc. Nas horas vagas, gosta de brincar com a criatividade ao elaborar logotipos, esboços de ações performativas e textos (não) literários.

Rede social: [@bru_abigail](https://www.instagram.com/bru_abigail)

Obra: “Cirandando”	p. 689
--------------------	--------

Isabela Sancho

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UNICAMP, complementa a formação em cursos do Instituto de Artes da universidade e participa por um ano de intercâmbio acadêmico no Politécnico de Milão. Desenvolve Iniciação Científica financiada pela FAPESP nos campos da arte e da arquitetura. Segue os Cursos de Livre Preparação do Escritor em Poesia e Prosa na Casa da Rosas. É autora e ilustradora de livros de poemas premiados, e realiza trabalhos em ilustração, conceito de design e diagramação para produtos gráficos, sobretudo no mercado editorial.

Rede social: @isabela.sancho

Obras:

“Olga”	p. 575
“Maria Lúcia”	p. 584
“Louças 1”	p. 701
“Louças 2”	p. 702
“Louças 3”	p. 704

Larissa de Souza

Nasceu em São Paulo (SP), na Zona Leste, onde vive atualmente. Artista autodidata que sempre buscou se expressar por meio da pintura. Tendo como força motriz do seu fazer artístico as realidades afrodiaspóricas, representa, em seu trabalho, as experiências subjetivas e coletivas de pessoas pretas, periféricas, como forma de se autoinvestigar, resgatando memórias afetivas do ambiente onde cresceu, apontando questões sociais e o sentimento de pertencimento a um lugar.

Rede social: @azouslaris

Obras:

“Sem título”	p. 023
“Djanira”	p. 529
“O cajueiro”	p. 550
“A mulher que vê a lua de dia é a mais bela”	p. 557

Luma Petriz

Nasceu em Volta Redonda (RJ). É artista plástica autodidata, formada em Engenharia Elétrica. Descobriu o universo da colagem em 2015 e no caminho das experimentações foi criando sua identidade, sempre conectada com as subjetividades das mulheres. Em 2018, participou da exposição "Movimento Arte e Bar" em Volta Redonda. Já em 2019, foi convidada para participar do evento "Correria Criativa" e do "A.M.E", movimentos de arte e música que ocorreram na cidade. Além do trabalho com as colagens, desenvolve o projeto REUSE, junto ao seu pai, o escultor Marcelo Petriz. Nesse projeto, o material reciclado é transformado em esculturas e peças de decoração.

Rede social: @atelielumapetriz

Obras:

“Diversidade na literatura”	p. 001
“Correnteza de letrinhas”	p. 029
“Vozearia gera energia”	p. 052



vozearia literária: adorar a roda

O que é fim é começo, o que é começo é fim. Esse palíndromo em vermelho, “adorar a roda”, corporifica uma preocupação constante nos temas e vozes do conteúdo dessa edição 18: a imagem da roda em oposição à imagem da pirâmide. Nos altos, médios e baixos da pirâmide, nas suas pontas, um símbolo constante dos desníveis do capitalismo, do colonialismo, do patriarcado. Nas curvas e horizontalidade da roda, um emblema das buscas de igualdade, colaboração, continuidade. A edição, que, em seu dossiê temático, celebra e eleva a produção de mulheres escritoras brasileiras ao mesmo patamar das produções literárias masculinas prevalecentes em nossa tradição, se fez a partir da resistência cada vez mais viva à cultura de hierarquias na vida familiar, social, profissional, política e artística. Foi banhada por questionamentos do “feminismo interseccional”, que entende a complexidade dos mecanismos de opressão na interação de gênero, raça e classe. Para promover a roda e desconstruir a pirâmide, a crítica literária, aqui focada, procura iluminar o “Outro” (a mulher, em termo de Simone de Beauvoir) pela sua própria voz, enfatizando especialmente a voz da mulher negra: “o Outro do Outro” (termo de Grada Kilomba). E que se estende, como lógica, à mulher pobre, à mulher indígena, à mulher lésbica. Nessa roda, as vozes da diferença se encontram, se confrontam, se potencializam.

Inspiradas pela circularidade, decidimos abrir e fechar a revista com uma **entrevista**, por sua natureza colaborativa, já que, nesse formato proposto, pesquisadoras e pesquisadores passam a palavra para pessoas entrevistadas, que passam a falar da(s) literata(s) escolhida(s). Na entrevista de abertura, nós, pesquisadoras/editoras, conversamos com Fernanda Miranda, pesquisadora e professora, que, por sua vez, falou sobre romancistas negras brasileiras, como Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Ana Maria Gonçalves e outras. Diálogo que reforça, inclusive, o ritual de sociabilidade em roda como algo profundamente arraigado na herança africana. Já na entrevista que fecha a revista, os pesquisadores Nathaly Felipe Ferreira Alves e Wanderley Corino Nunes Filho conversam com o poeta Paulo Henriques Britto sobre a poética de Orides Fontela. De mãos dadas, em meio a essas duas entrevistas, vão se sucedendo as outras seções

de conteúdo: artigos do dossiê temático, criação literária (poesia e prosa), tradução, depoimentos, resenha e tema livre (artigos).

O “**dossiê temático**” é adensado por vinte e quatro artigos, sequenciados pela ordem cronológica das obras literárias mencionadas. Após o “corpoescrita” de Priscila Thamís de Andrade Lima, vislumbrando a “ciência de roda” em algumas teóricas feministas, único artigo concentrado no gênero ensaio, temos o arco temporal de análise. Ele parte de um estudo sobre *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, obra de 1901, por Marina Ambrósio, e chega num artigo sobre a poesia de Maria Isabel Iorio, de 2019, escrito por Luisa Nunes Galvão Caron de Oliveira e Helena Capriglione Zelic. Nesse atravessamento de séculos, os trabalhos passam tanto pelos gêneros prosa (romances, diários e contos) como por um número considerável de investigações da poesia, presentes em nove pesquisas. O estudo sobre diários e memórias é significativo ao valorizar gêneros tradicionalmente tratados como menores.

Do ponto de vista da representatividade, encanta o fato de termos um número aproximado de escritoras negras e brancas abordadas. Clarice Lispector está presente em quatro dos artigos. Hilda Hilst compõem a temática de mais dois deles. Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo são presenças igualmente marcantes em seis artigos do dossiê. Além dessas escritoras mais conhecidas, temos outros trabalhos que se debruçam sobre autoras, ainda, menos visíveis, como Gilka Machado, Ruth Guimarães, Sônia Coutinho, Maura Lopes Cançado, Dora Ferreira da Silva, Clarice Fortunato, Stela do Patrocínio, Mariana Paiva, Cintia Moscovich, Miriam Alves, Marília Garcia, Angélica Freitas, Naidna de Souza, Adelaide Ivánova, além da Júlia Lopes e Maria Isabel Iorio, já mencionadas. Duas dessas escritoras, Iorio e Moscovich, trazem para a literatura a vivência lésbica.

Nos entristeceu a ausência de submissões que tratassem de autoria indígena, um vazio preocupante que nos remete a um problema estrutural. Dentro dessa lógica, falhamos também ao não buscar algum estudo sobre essas tessituras, causando um incômodo ao nosso desejo de acolhimento.

Nas referências bibliográficas, felicitamos a presença de teóricas mulheres como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Heloisa Buarque de Holanda, bell hooks, Conceição Evaristo, Sueli Carneiro, Fernanda Miranda, Audre Lorde, Glória Anzaldúa, Grada Kilomba, Gayatri Spivak, Patrícia Hill Collins. As vinte pesquisadoras e os quatro pesquisadores da *Vozeria* provêm, majoritariamente, da região Sudeste (São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro), mas há também representantes de universidades do Nordeste (Bahia), do Sul (Londrina), do Norte (Pará) e do Centro Oeste (Goiás), incluindo uma pesquisadora além-mar, da Universidade do Minho, Portugal. Essa diversidade de vozes que falam e são faladas cumpriu, não plenamente, mas consideravelmente, o objetivo de nossa chamada, intitulada: *Vozeria Literária: autoria feminina brasileira em coro*.

A seção “**criação literária**” e “**tradução**” apresentam trabalhos inéditos, uma antologia de poemas e três textos em prosa: o conto “Luto 19”, de Ana Pacheco, o capítulo de romance, “Das regras”, de Dheyne de Souza e a tradução feita por Rochelle Guimarães de duas entradas do diário da escritora italiana Goliarda Sapienza. Para compor a antologia, priorizamos autoras mulheres e LGBTQIA+, agrupando dezessete poetas em um espaço onde os poemas habitam, aos olhos do leitor, separados e, ao mesmo tempo, juntos, como vozes impressas em diferentes linhas ou sequências de uma partitura.

A seção **depoimentos** homenageia as poetas Olga Savary e Maria Lúcia Alvim, ambas levadas pela Covid 19. A dor e a saudade em um país atravessado por um número exponencial de mortes evitáveis ressoam na despedida dessas grandes poetas, que nos legaram, para consolo, seus versos, suas obras. Quatro escritores compartilham aqui o seu tributo: Prisca Agustoni e Laisa Kaos falam de Olga Savary, enquanto Álvaro A. Antunes e Guilherme Gontijo Flores se acercam de Maria Lúcia. Os relatos são entremeados por retratos especialmente criados a lápis grafite sobre papel pela artista Isabela Sancho, dando vida aos belos rostos dessas duas mulheres.

A seção **resenha** apresenta quatro obras recentes: a peça teatral *Mantenha fora do alcance do bebê*, de Sílvia Gomez; o livro *Por um feminismo afro-latino-americano*, que reúne duas décadas (1975 a 1994) de produção intelectual de Lélia Gonzalez; o dossiê da Revista *Silène - Poéticas das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro*, fruto da associação do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (USP) com o Centro de Pesquisas em Literatura e Poéticas Comparadas da Universidade de Paris Nanterre; e a coletânea *Carolinas: a nova geração de escritoras negras brasileiras*, resultado do processo formativo da Festa Literária das Periferias – Flup 2020.

Na seção **tema livre**, incluímos três artigos que não abordam a autoria feminina. Embora não tenham contemplado a proposta do dossiê, trazem temáticas sensíveis aos debates contra-hegemônicos, são elas: um novo olhar sobre Diadorim, a deglutição do patriarcado em *Esses Lopes*, de Guimarães Rosa, e um estudo sobre a marginalidade a partir da poesia de Hélio Oiticica.

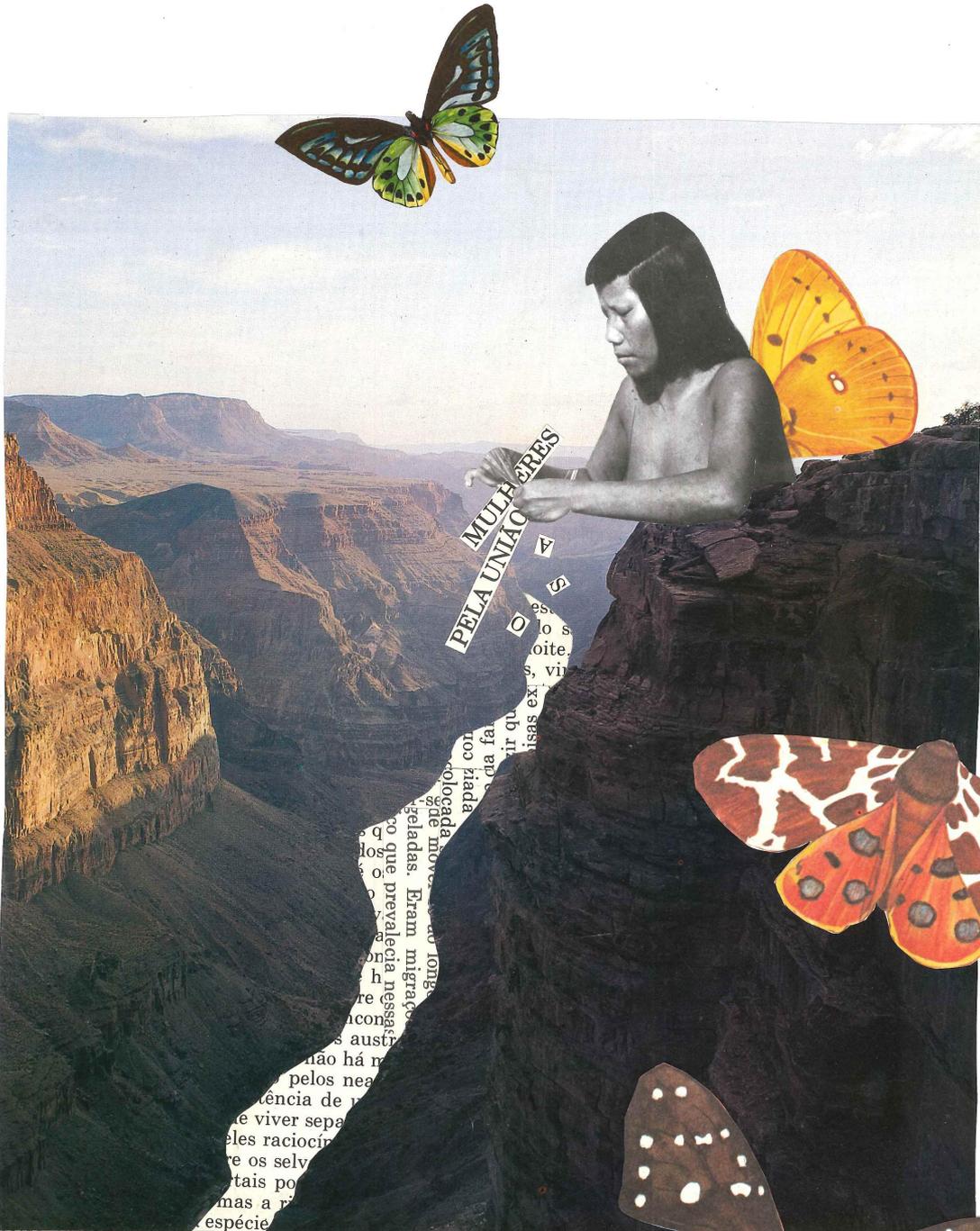
Essa roda de trabalhos, que se desenrola em setecentos e quatro páginas, é encadeada por imagens, muitas inéditas, cedidas pelas artistas: Ana Infante, Bruna Abigail Pereira de Castro, Isabela Sancho, Larissa de Souza e Luma Petriz. Abrindo o coro de imagens com a colagem de Luma, passeamos pela pintura afrodiáspórica de Larissa, pela arte conceitual de Ana, pelo design poético visual de Bruna e, por fim-início, terminamos com as imagens *Louças 1, 2 e 3*, de Isabela, numa sequência de três ilustrações interligadas, que encarnam o movimento narrativo visual próprio do cinema e terminam a revista, num convite a um novo começo, que, em giros, infinitamente se prolongue.

Em agradecimento, afirmamos: esse trabalho não poderia ser realizado sem o envolvimento generoso da comissão de sub-editores, que ajudou a encaminhar os artigos para pareceristas especialistas e auxiliou na diagramação e nas revisões finais. Nossa gratidão especial ao Eduardo Marinho, que, além disso, trabalhou incansavelmente para compartilhar sua experiência de editor já veterano da revista *Opiniões*.

Editoras da Opiniões n. 18

Ayana Moreira Dias, Cecília Silva Furquim Marinho,
Maira Luana de Moraes e Mariana Diniz Mendes.

entrevista



PELA UNIÃO
MULHERES

nesta época, uma raça ou variedade destes hominídeos deve ter-se isolado geograficamente num lugar intransponível para os outros: alguma região separada do resto do mundo por montanhas, mares, desertos, ou qualquer outra barreira física. Para que uma raça, possa se transformar numa nova espécie, é necessário que esteja completamente isolada das demais. No isolamento, ela vai acumulando pequenas diferenças, produzidas por mutações e seleção natural. Estas diferenças vão se acumulando e, eventualmente, podem dar origem a uma nova espécie. Este momento é chamado de especiação. Quando uma raça se divide em duas, cada uma delas vai evoluindo independentemente, acumulando suas próprias diferenças. Com o tempo, estas diferenças vão aumentando, até que as duas populações tornam-se tão distintas que não podem mais se cruzar e produzir descendentes férteis. Nesse momento, elas são consideradas espécies diferentes. Este processo de especiação pode ocorrer de várias maneiras. Uma delas é a especiação geográfica, que ocorre quando uma população é isolada por uma barreira física, como uma montanha ou um rio. Outra forma é a especiação ecológica, que ocorre quando uma população se adapta a um novo ambiente, desenvolvendo características que a tornam diferente das outras. Também pode ocorrer a especiação simpátrica, que ocorre quando uma população se divide em duas sem qualquer barreira física. Isso pode acontecer devido a mudanças no comportamento ou na fisiologia. A especiação é um processo contínuo e constante, e é a principal responsável pela diversidade da vida na Terra. Cada vez que uma nova espécie surge, ela adiciona uma nova peça ao quebra-cabeça da biodiversidade. É importante lembrar que a especiação não é um evento instantâneo, mas sim um processo gradual que pode levar milhares de anos para ocorrer. No entanto, há exemplos de especiação rápida, como a que ocorreu com as borboletas de Heliconia em Trinidad. Essas borboletas evoluíram rapidamente em várias espécies diferentes devido à competição por recursos e à seleção sexual. A especiação é um fenômeno fascinante e essencial para a compreensão da história da vida na Terra. Ela nos mostra como a diversidade é criada e mantida ao longo do tempo. Cada espécie que surge é o resultado de milhões de anos de evolução e adaptação. É por isso que cada espécie é única e preciosa. Nós devemos nos esforçar para protegê-las e preservar a biodiversidade para as futuras gerações. A especiação é um processo natural e necessário para a vida. Sem ela, o mundo seria um lugar muito menos interessante e diverso. Portanto, vamos apreciar a beleza e a complexidade da vida que nos rodeia e trabalhar para protegê-la.

Heliz

Romancistas negras brasileiras em roda: uma conversa com Fernanda Miranda

Brazilian Black Novelists in Circle: a Talk to Fernanda Miranda Autoria:

Ayana Moreira Dias

 <https://orcid.org/0000-0003-4032-9540>

Cecilia Silva Furquim Marinho

 <https://orcid.org/0000-0002-4818-908X>

Maira Luana Moraes

 <https://orcid.org/0000-0002-3437-5930>

Mariana Diniz Mendes

 <https://orcid.org/0000-0003-0796-2627>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188108>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/.188108>

Recebido em: 03/07/2021. Aprovado em: 03/07/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

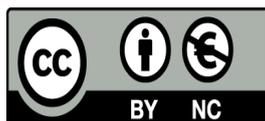
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

DIAS, Ayana Moreira et al. Comissão Romancistas negras brasileiras em roda: uma conversa com Fernanda Miranda. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 30-50, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.188108>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/.188108>

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

romancistas negras brasileiras em roda: uma conversa com fernanda miranda

Brazilian Black Novelists in Circle: a Talk to Fernanda Miranda

Ayana Moreira Dias¹

Universidade Federal Fluminense – UFF

Cecilia Silva Furquim Marinho²

Universidade de São Paulo – USP

Maira Luana Morais³

Universidade de São Paulo – USP

Mariana Diniz Mendes⁴

Universidade São Paulo – USP

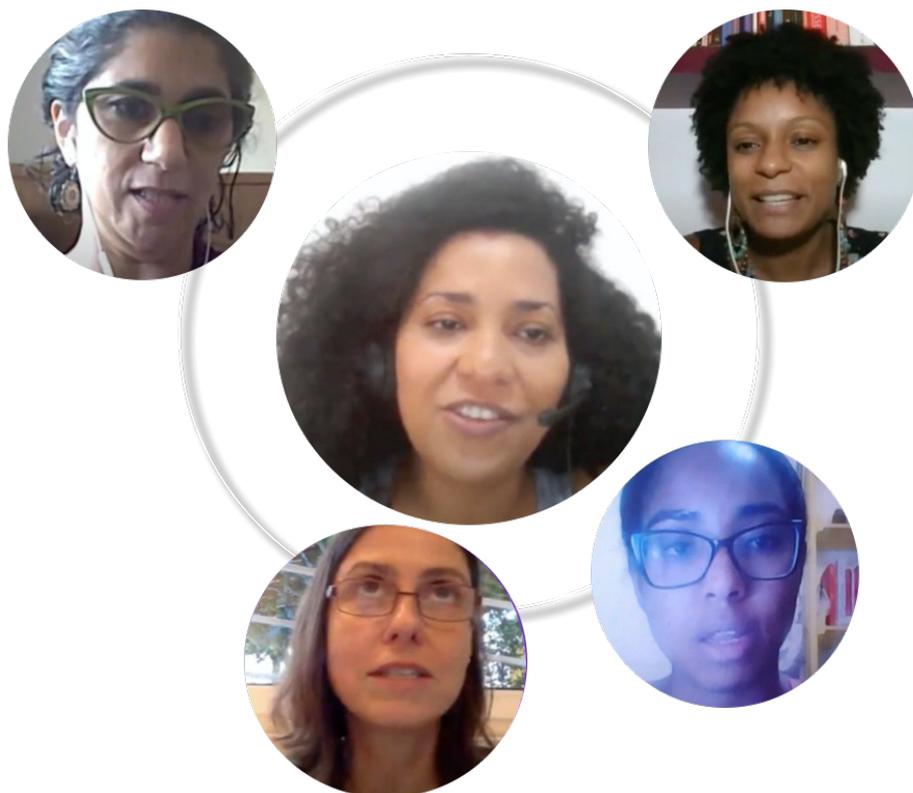
DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021>.

¹ Mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: ayanamoreira@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4818-908X>.

² Doutoranda a partir de 2019 e mestra em 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH - USP, sob a orientação de Ivan Francisco Marques. E-mail: ceciliafurquim@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4818-908X>.

³ Mestranda no programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. E-mail: mairaluana@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4818-908X>.

⁴ Mestranda no programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. E-mail: mariana.mendes@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0796-2627>.



comentário introdutório:

A entrevista abaixo transcrita⁵ apresenta a conversa com a pesquisadora e professora Fernanda Miranda, conduzida pelas editoras responsáveis pela revista Opiniões 18: Ayana Moreira Dias, Cecília Marinho, Lua Morais e Mariana Diniz Mendes. Fernanda é professora adjunta da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA) e autora do livro *Silêncios prescritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras de 1859 a 2006*. Compõe o conselho editorial responsável pela publicação dos cadernos inéditos, de Carolina Maria de Jesus, pela editora Companhia das Letras. Concluiu o bacharelado em Letras e o mestrado e doutorado

⁵ A transcrição da entrevista, de 1:36', realizada no dia 20 de abril de 2021, pela plataforma Google Meet, manteve o tom informal nas construções e no léxico dessa variante oral, retirando somente alguns marcadores repetitivos, como: 'né?', 'é tudo o mais', 'essas coisas', bem como, expandindo junções como 'num' ou cortes como 'cê'. Com relação às escolhas léxicas, só foi modificada a ocorrência do 'a gente' pelo sujeito oculto seguido do verbo na terceira pessoa do plural. Mantivemos as repetições e reafirmações próprias da fala, com a retirada de alguns pequenos momentos de informações que julgamos serem desnecessárias nesse contexto.

na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade de São Paulo. Sua tese, publicada em 2019, resultou no livro *Silêncios Prescritos*, agraciada com o prêmio CAPES de Teses de 2020, na área de Letras e Linguística. A inovação, relevância e profundidade de seu trabalho é um exemplo dentro das expectativas desta edição, chamada “Vozearia Literária: autoria brasileira feminina em coro”, que se propõe a publicar ensaios que utilizem perspectivas de gênero ou femininas a partir de novos modelos de enunciação acadêmica, procurando revelar as assimetrias que atravessam tanto o gênero como a questões de classe e raça. Em sua tese, Fernanda se vale de várias pesquisadoras mulheres e negras que trabalham num sentido contra hegemônico.

Mariana - Gostaria de conhecer um pouco a sua trajetória dentro da universidade, quais foram os acontecimentos, figuras, leituras ou momentos inspiradores que marcaram o seu percurso até aqui? Quais foram os principais desafios encontrados no percurso da pesquisa?

Fernanda - Bom... minha formação é toda na USP. Eu entrei na Universidade bem jovem, eu fiz 18 anos na USP. A minha família é da periferia, eu vinha lá de São Mateus, na zona Leste, era bastante longe na época, não tinha metrô nem nada. Então, eu fui morar no CRUSP, que é o Conjunto Residencial dos Moradores da USP, morei lá durante oito anos. Este território foi muito importante, porque a gente constituiu ali uma sociabilidade negra. Eu tive muitos amigos, muitos colegas, inclusive de várias áreas, negros, e que estavam trazendo essa questão para as suas pesquisas. Então, esse diálogo sempre existiu, de modo que não foi exatamente a faculdade e os professores que trouxeram isso. Na verdade, eu já vinha, a partir dessa sociabilidade, a partir de questões familiares também, buscando um pouco este caminho. Na faculdade de Letras, eu me identifiquei muito com o Departamento de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, que eu descobri no meu terceiro ano de faculdade quando eu já estava pensando em largar tudo e fazer Ciência Sociais, porque a gente tinha que fazer Latim e eu não via muito sentido, as disciplinas na Linguística e tal, mas aí este Departamento é um departamento que articula determinadas metodologias que vai envolver gênero, raça, sexualidade, vai trabalhar com países africanos, uma série de questões apareciam ali que, para mim, foram o caminho, realmente, possível para me manter na Universidade, para querer estar na Universidade, fazer pesquisa e tudo o mais. Tanto que eu tive o mesmo orientador, o meu orientador foi o Mário Lugarinho, desde a iniciação até o meu doutorado, porque eu realmente encontrei uma possibilidade de existência ativa, sem precisar ficar o tempo todo tendo que

responder a determinados questionamentos que tornam o processo muito cansativo. Então, este Departamento realmente foi algo muito importante nessa trajetória, porque eu tinha espaço para fazer as perguntas que eu queria fazer e principalmente este orientador, que se tornou um grande amigo, me deu toda a liberdade, sempre, desde o começo, para que eu pudesse inclusive errar, voltar, enfim... fazer essa trajetória de pesquisa que a gente sabe que não é linear, a gente aprende muito com os retornos, com as encruzilhadas. Eu estudo autoria negra desde a graduação, comecei estudando a Conceição Evaristo e a Ana Paula Tavares, que é uma poeta angolana, infelizmente ainda pouco conhecida no Brasil. Eu fazia uma leitura da poesia de ambas as autoras. E tinha uma sociabilidade negra junto comigo. Então a gente fez um monte de coisas na graduação, fizemos um evento lá quando houve o cinquentenário do *Quarto de Despejo* da Carolina. Em um momento que ninguém falava da Carolina, a gente fez, literalmente, um quarto de despejo dentro da faculdade de Letras com madeiras e painéis pendurados, que era um pouco para provocar mesmo aquele espaço que a gente sabe que ainda é um espaço elitista. Fizemos uma semana com várias mesas, um evento muito grande, tudo com o apoio da universidade, porque eu também sempre me interessei por esses caminhos, de saber o que é possível fazer na universidade através da própria universidade. Para isso, foi um grupo de pessoas, gente que não necessariamente era aluno, que se juntou ali e fez este evento acontecer. A minha vida na graduação foi bem ativa, bem animada (risos), porque eu tinha companheiras, né!? Foi muito importante para mim, também, um coletivo que se chamava Louva Deusas, que era um coletivo de mulheres negras incrível. Então, tudo aquilo fortaleceu muito a minha formação. E eu faço questão de falar desses exemplos porque eu não acredito que a formação acadêmica vem só da academia, eu acho que a gente traz muito do nosso convívio, da rua, da família, do bar, das conversas aleatórias, tudo isso soma muito na formação e, no meu caso, de forma muito evidente. Depois, eu acabei indo estudar Carolina Maria de Jesus porque já tinha, realmente, este vínculo com ela iniciado neste evento que fizemos de comemoração do cinquentenário. E fui fazer o mestrado, foi a primeira dissertação dedicada, exclusivamente, à Carolina na USP. Já havia um outro trabalho, mas era um trabalho comparado, que lia algumas autoras e incluía a Carolina. O meu trabalho foi o único que era exclusivo para estudar a Carolina. Também não posso deixar de mencionar, nessa trajetória, o professor Emerson, que acho que ainda é o único professor negro da Faculdade de Letras da USP. E é uma pessoa de quem fiquei muito próxima, somos muito amigos, inclusive hoje ministramos juntos uma disciplina da pós-graduação que está sendo interessantíssima.

Mariana - Lendo sua tese, me impressionou muito o gigantismo do trabalho, o arco temporal que você cobre, a profundidade com que analisa os romances. Chego a me assustar (no bom sentido) com esse trabalho monumental. Ele surgiu desse tamanho desde o projeto ou foi se desenvolvendo com o tempo? Quando você entendeu o que iria fazer? Seu mestrado foi um embrião?

Fernanda - O germe do projeto começa com a Carolina. Eu tinha defendido o mestrado em 2013 e eu engravidei na reta final do meu mestrado. Defendi com oito meses e fiquei aquele tempo distante da Universidade, mas sempre certa de que eu continuaria, faria o doutorado. Eu ficava o tempo todo pensando nos romances da Carolina, eu sabia que a Carolina tinha romances escritos, desconhecidos, inéditos e ficava pensando em como chegar nesses textos, como que eu poderia abordar esse material, era a minha questão. Queria muito fazer um projeto de doutorado para estudar os romances inéditos da Carolina Maria de Jesus, mas aí, neste caminho, eu comecei a me perguntar sobre os romances publicados de autoras brasileiras, como uma coisa muito espontânea, isso que a gente pensa de uma hora para outra sem muita... eu fiquei tentando, assim, resgatar na minha própria memória de leitora o que eu já tinha lido de romance de autora negra brasileira. Eu ficava lembrando de Toni Morrison, um monte de autora africana e eu não chegava nas brasileiras. Eu pensava: cara, não tem romances? Isso começou a virar um incômodo. Eu fiquei, em 2014, conversando com muita gente, fazendo enquete nos grupos do facebook, pesquisando horrores na internet, porque eu estava em casa com o meu bebê e só pensando nisso basicamente e eu não cheguei em um número suficiente, eu ficava muito assustada de pensar “não é possível que a gente não tenha romances de autoras negras”. Aí, depois de muito cavoucar, eu cheguei em um total de seis obras. Entre elas, já estavam a Ruth Guimarães e a Maria Firmina do Reis. Com essas seis obras, eu apresentei para o meu orientador uma possibilidade de projeto, de pensar “olha, tem algo aqui, porque, de fato, eu procurei muito, eu busquei catálogos de editoras, eu fiz todos os caminhos possíveis e não encontrava”. Eu falei: “acho que temos uma questão aqui, essa ausência não pode ser qualquer coisa”. Então, o projeto partiu já desses seis romances, mas eu tinha muita expectativa de que encontraria outros no caminho, eu achava quase absurdo haver um número tão pequeno, tão restrito de obras publicadas. Então, o objetivo era um pouco fazer este mapeamento mesmo, fazer um levantamento, mas eu entrei com um projeto com seis obras. Lembro do meu orientador falar “você é louca (risos), como assim?”, mas... eu remeto muito isso a experiência que eu estava vivendo na época que é a experiência da maternidade. Não sei se vocês compartilham isso, mas, neste primeiro momento da maternidade, a gente fica mais isolada, eu fiquei pelo menos, eu vim de uma vida social agitada, de repente eu me vi em casa com meu filho isolada. Falar isso hoje é até absurdo, hoje a gente está isolada [a entrevistada está se referindo ao momento de pandemia do coronavírus], mas a experiência da maternidade neste primeiro momento de vida é algo que te remete para dentro. Então, eu sentia muita falta da presença das mulheres na minha vida e eu ficava lendo os romances, conversando com as personagens, com as protagonistas. Hoje em dia, eu olho para a tese e penso “cara, é muita coisa”, mas, naquele momento, para mim, foi quase um porto seguro ter essa roda de mulheres com as quais eu podia ficar dialogando, perguntando coisas, pensando, lendo uma através da outra, fazia muito sentido naquele contexto de maternidade no qual eu estava realmente mais focada na vida doméstica, mais isoladinha em casa, mas o processo foi acontecendo. O caminho vai se fazendo

conforme a gente anda, então eu fui descobrindo novas autoras. A Anajá Caetano, por exemplo, foi uma descoberta do doutorado, não a conhecia. Aline França foi uma descoberta, eu não a conhecia. Eu acabei encontrando outras obras, mas aí eu precisei realmente fazer um recorte, porque, senão, não seria viável, eu acabei optando por um recorte cronológico. Durante o percurso, eu tive várias possibilidades, primeiro eu pensei em organizar por tema. Depois, eu pensei em começar por *Um defeito de cor* e, a partir dele, chegar em Maria Firmina. Enfim, eu pensei em vários desenhos, mas este desenho cronológico, que é até mais quadrado, me pareceu necessário, porque nesta época aí... eu entrei no doutorado em 2015, apesar de ser bem recente, não se falava muito de romance, eu não tinha nenhum estudo para me apoiar. Hoje em dia, já tem pesquisa, já tem muita gente falando sobre romancistas negras, mas, neste momento, de fato não havia um trabalho no qual eu pudesse pensar “não, eu vou dialogar com este trabalho”. Todos os estudos se direcionavam muito para a poesia. Então, eu achava que a tese tinha também este dever didático de explicar mesmo, trazer as coisas de forma mais linear, de historicizar, porque, diante de uma ausência, era necessário realmente começar do começo. Então, comecei de Maria Firmina, mas aí acabei encerrando o meu recorte na Ana Maria Gonçalves, porque eu entendi que havia um diálogo muito forte entre essas duas obras, é possível fazer uma tese só com Maria Firmina e Ana Maria Gonçalves, porque, de fato, tem muito diálogo ali. Essa escolha foi dolorosa também porque a gente já tinha, por exemplo, a Miriam Alves, ela já tinha publicado *Bará*, que é de 2015, o ano em que eu entrei no doutorado, mas eu não consegui trazer porque eu tinha que cortar até 2006, que foi o ano de publicação de *Um defeito de cor*, mas, assim, não foi um processo suave, acho que nenhuma pesquisa é, nenhuma tese é. Enfim, são muitos os desafios, mas, no meu caso, os desafios principais tinham a ver com o fato de eu não encontrar muita correspondência de outros trabalhos, inclusive para discordar deles. Eu sentia muita responsabilidade, entende, no processo. O caminho que eu acabei encontrando foi falar sobre isso para todo mundo. Então, eu comecei a publicar sobre as autoras, comecei a dar entrevistas, eu falava, eu falei muito. Eu me lembro de pessoas me falarem assim “não, mas quando a gente está fazendo tese, a gente tem que ficar quieta, você não pode ficar falando, porque, senão, as pessoas vão pegar suas ideias, você não vai ter nada para apresentar no final” e eu nunca consegui me localizar nessa situação, porque sempre entendi que esse tipo de trabalho é um trabalho para a rua, para a sociedade, para você jogar realmente para as pessoas, aí, neste processo, eu acabei publicando muito para o suplemento Pernambuco, que é uma revista cultural, e falei muito da tese, praticamente resenhei todas as autoras, aí eu recebia muito retorno neste processo, e isso foi o meu grande apoio, as pessoas todas dizendo “cara, essa tese faz sentido, está tudo bem, faz sentido”. Realmente, no sentido da academia, do tipo de trabalho que é realizado ali, a minha tese era muito discrepante, muito fora de qualquer parâmetro, mas eu tive descobertas incríveis no caminho, o meu doutorado foi muito feliz, apesar do peso das ansiedades que são inerentes, eu fui feliz no doutorado, eu conheci pessoas, eu conheci ideias, eu conheci autoras, fui muito respeitada, não sofri processos que eu achei que sofreria, de exclusão, por ser uma pesquisadora negra falando de mulheres negras, o meu trabalho foi sempre muito recebido, bem recebido, e eu acho que isso se deve ao

fato de, também, se tratar de um trabalho que estava focando em obras que poucas pessoas conheciam. A Ruth Guimarães foi uma autora que eu apresentei para muita gente, as pessoas ficavam pasmas de não conhecerem, de “como assim, eu não conhecia a Ruth Guimarães”. Isso aconteceu também com a Maria Firmina, hoje menos, hoje a gente está falando muito da Firmina, mas essa é uma realidade muito recente, é resultado desses esforços, de pessoas que estão aí provocando esta lógica do silenciamento, mas muitas pessoas conheceram a Firmina através do meu trabalho e era muito reconfortante sempre saber que você está no lugar certo, saber o que você está fazendo. E esse silêncio que a academia impõe para a gente não é saudável, eu não acho saudável você ficar ali quatro anos mergulhada em um texto, um trabalho, sem conseguir compartilhar de fato, não era um caminho para mim. Então, falar sobre a tese foi a melhor opção que eu pude encontrar para fazer a tese. A tese foi se fazendo enquanto eu falava. Eu falava, tinha ideias e pensava “uau”! Agora eu sei o que eu vou fazer”. Aí voltava e escrevia. Nós pensamos coisas, quando estamos falando com as pessoas, que não, necessariamente, pensamos quando estamos sozinhas no computador. Então todo esse processo foi muito bom.

Ayana - Uma imagem que ficou muito forte na minha cabeça agora foi esse seu materno cercado por essas autoras negras, como que é uma imagem forte e, ao mesmo tempo, potente no sentido de te impulsionar e chegar neste resultado, que é um trabalho, realmente, bem árduo, bem gigante, mas também fundamental, muito necessário. É isso: foi gestado por este abraço.

Fernanda - Ao mesmo tempo, não é nem um pouco romântico, também não vou dizer que foi. Para você ter ideia, eu modifiquei todo o meu ritmo, porque eu escrevia a minha tese acordando às 04 da manhã. Eu acordei às 4:00 da manhã por alguns anos, porque, dessa forma, eu conseguia trabalhar bastante e ainda tinha um tempo, no período da tarde, para ficar com o meu filho sem pensar em nada, só com ele. Se eu fizesse aquele horário regular, eu não conseguiria, então eu adaptei, acordava muito cedo e aí, três horas da tarde, eu já tinha trabalhado muito, feito tudo o que eu precisava fazer, e nem pensava mais na tese, ficava só com ele. São esses arranjos que a gente vai fazendo, mas, de fato, foi o meu grande motor, foi a maternidade, eu sabia que eu tinha que me entregar para aquilo porque eu estava vivendo uma experiência muito intensa, incomparável, até difícil de descrever, que é a maternidade. Então, foi de fato o meu grande motor-contínuo para não ficar cansada e desistir, foi a experiência de ser mãe.

Ayana - No preâmbulo da sua tese, você afirma o seguinte: "ainda hoje as textualidades negras estão longe de serem assumidas em suas potencialidades estéticas, epistemológicas e discursivas pela crítica literária". Essa afirmação

evidencia a deslegitimação e o "silenciamento" que se impuseram, e, em certa medida, ainda se impõem perante as escritas literárias negras, sobretudo as de autoria feminina, além de apontar para uma escassez instrumental nos estudos tanto da crítica quanto da teoria literária. Nesse sentido, eu gostaria que você comentasse quais são os principais obstáculos que se apresentam diante desse campo em construção.

Fernanda - Basicamente, toda historiografia literária brasileira não está ao nosso favor, pelo contrário. Eu realmente penso muito por este lado do próprio instrumental, da própria perspectiva de abordagem que a gente tem no Brasil, que são perspectivas, metodologias, epistemologias muito pensadas de forma a não trazer determinados conteúdos, determinadas experiências, determinados questionamentos que, por exemplo, são essas trazidas pela autoria negra. A gente poderia pensar em outros recortes também. Eu não acho que a autoria negra seja a única excluída neste processo. É toda uma história, não só literária, mas também crítica e estética, que está aí funcionando em torno de uma lógica de silenciamento, de uma lógica de apagamento. Para mim, é muito visível que a Literatura Brasileira, essa que a gente entende como Literatura Brasileira, se organiza dessa forma a partir do silenciamento de outras autorias que nem usufruíam do lugar legítimo de brasileiro. Então, eu acho que existe uma deficiência de fato, uma ausência, uma carência de operadores conceituais, operadores críticos que possam dialogar com outros problemas, outras textualidades, acho que a gente não tem isso ainda. É muito recente essa perspectiva. Eu acho que o que organiza um pouco hoje o campo, quando a gente fala de autoria negra, é justamente essa denúncia do silenciamento, isso é uma matriz comum nos trabalhos. Mas o silenciamento tem consequências muito profundas, e essas consequências atingem a estética, a ideia de valor literário, por exemplo. Eu acho que estamos muito no início de uma provocação que, ao meu ver, só tende a aumentar, mas eu acho muito desafiador estar neste lugar. Eu vejo muitos trabalhos nos quais existe esse esforço de tentar adequar, então, por exemplo, ler um trabalho como Conceição Evaristo a partir da metodologia do Antonio Candido, a ideia de sistema. E nem sempre vai ser possível. Entende? Os primeiros conceitos em torno de autorias negras, esses conceitos de Literatura Negra e Literatura Afro-brasileira, dialogavam muito com esse aparato crítico já estabelecido, principalmente com a ideia de sistema literário do Antonio Candido. Eu acho que ficam vácuos, espaços que não necessariamente vão ser correspondidos. É um grande desafio para quem está deste lado. Eu acho que é muito necessário dialogar com trabalhos fora do âmbito nacional. Em outros lugares, não necessariamente as discussões estão no mesmo lugar que aqui. O Brasil é muito reticente, a universidade brasileira é muito conservadora ainda. Às vezes, você olha para outros espaços e é mais fácil de respirar, de trazer perspectivas mais viáveis para olhar para esses sujeitos, não necessariamente objetos, mas eu acho que o caminho é continuar fazendo o que estamos fazendo, fazendo as perguntas. Eu acho que a presença de pesquisadores negros na universidade tem modificado este cenário, porque nós não trazemos somente novas autorias, a gente traz novas

perspectivas, novas metodologias, novas epistemes, e isso, de certa forma, renova a universidade, a universidade tem também respirado um oxigênio mais aberto a partir das pesquisas que nós estamos desenvolvendo, embora nem sempre isso seja assumido pela universidade. Eu lembro, de forma mais objetiva, do exemplo do Machado de Assis, de quando eu fiz a graduação, eu terminei a graduação em 2010. E a abordagem que se fazia do Machado, na própria Literatura Brasileira da USP, era diferente da que se tem feito agora. Hoje, já se olha para o Machado de uma forma que, na verdade, corresponde a anos de tentativa do movimento negro, de quem não necessariamente está dentro da universidade, mas que está produzindo ideias também, anos de movimento negro dizendo ‘Machado de Assis era negro e falava enquanto autor negro’. Hoje eu já vejo a universidade correspondendo um pouco a essa perspectiva, entende? Então eu acho que a sociedade também modifica a universidade e, nesse sentido, a minha visão é otimista, porque eu acho que nós estamos mais presentes na universidade, colocando nossos corpos e nossas ideias, mas é desafiador, quem está fazendo pesquisa sabe que tem um caminho aí de resistência para conseguir fazer, de fato, os trabalhos.

Ayana - É possível, contemporaneamente, pensar as tessituras da escrita negra sem considerar o conceito de interseccionalidade?

Fernanda - Eu tenho um pouco de resistência a qualquer regra estabelecida e colocada, porque eu acho que a Literatura está sempre muito avante em relação à crítica. A gente está à luz de distância da Literatura. Então, quando você estabelece um dado, um conceito, um aparato fixo enquanto crítica, pode ser que, depois, a Literatura te dê uma volta e aquele conceito pode não fazer mais sentido. Então, eu tenho um pouco de resistência a nós, enquanto críticas, estabelecermos já alicerces irremovíveis. No entanto, na minha pesquisa, essa é uma realidade, tanto que eu localizei na própria Maria Firmina dos Reis, que está escrevendo lá no século XIX, uma primeira elaboração para esse conceito de interseccionalidade, antes inclusive de ele ter sido nomeado. O pensamento que está em torno dessa ideia já está presente lá no século XIX na Firmina e eu acho que isso é uma chave de leitura que ela abre. Eu leio Firmina como uma autora de fundação, eu acho que ela abre um caminho para a gente poder ler essas textualidades. E, na pesquisa de modo geral, ficou muito visível, para mim, que a raça qualifica o gênero, a raça organiza o gênero, tanto que nos romances todos têm este paradigma da sinhá, que é este lugar que a mulher branca ocupa em uma sociedade que, quando se olha para o lugar da mulher negra, existe uma especificidade ali de poderes interseccionalizados. A mesma coisa também em relação à masculinidade, o corpus que eu analisei evidencia muito este lugar da masculinidade hegemônica, do homem branco, senhor, ainda nos romances mais contemporâneos existe essa figura que é toda uma conjugação de gênero e raça organizando poder. Pelo menos não me foi possível ver um caminho, no meu percurso de trabalho e de análise, para fugir da interseccionalidade, mas eu não sei se é possível dizer que qualquer obra, de

qualquer autor, precisa deste conceito para funcionar. Acho que é um pouco a crítica se impondo muito a realidades literárias que estão muito além, que estão em outras configurações que a gente nem está olhando ainda. Eu tenho muita fé na Literatura (risos).

Mariana - Gostaríamos de saber como você vê a escassez das fontes primárias (históricas, literárias e sociológicas) sobre a mulher brasileira, tendo por base a história rocambolesca do *Álbum* da Maria Firmina dos Reis? Como recuperar o que as mulheres escreveram, pois sabemos que muitas escreviam e que esse material se perdeu, sofrendo inclusive censuras internas das próprias autoras?

Fernanda - Eu gosto sempre de uma formulação da professora Ângela Figueiredo, que é uma professora da Universidade Federal da Bahia, que diz que tem uma ordem social aqui em cima que se impõe sobre a ordem científica que está aqui embaixo. Então a ordem científica se submete à ordem social que prevalece. A nossa ordem social ainda é uma ordem social basicamente patriarcal, machista, que silencia mulheres. Essa é a história. Essa é a nossa história. Nós somos silenciadas historicamente. Isto se revela de forma material, isso não é filosófico, isso implica, inclusive, no tipo de pesquisa que é feita no Brasil. Então, eu acho que o que muda essa realidade somos nós, pesquisadoras, a gente ir lá no arquivo, no acervo, e aquilo te chama a atenção. Não tinha chamado a atenção de mais ninguém até agora. Isso não é aleatório. Eu acho que a presença da pesquisadora, do sujeito de pesquisa, é o que muda o cenário da ciência. Como historicamente a gente tem na literatura e em outras áreas um sujeito pesquisador que é, predominantemente, homem, branco, as pesquisas vão corresponder a este lugar autoral, isso para mim é muito colocado. Esse discurso da subjetividade é uma grande ficção, a gente sabe. Então, acho que, quando muda o sujeito pesquisador, quando a mulher é o sujeito pesquisador, quando o negro ou a mulher negra são os sujeitos de pesquisa, aqueles que vão fazer as perguntas, as respostas e as próprias perguntas vão ser outras. É mais simples do que parece: a nossa presença muda o cenário, muda o contexto. Que bom que somos cada vez mais presentes. Quem se beneficia disso é a Literatura, a Ciência, de modo geral, que acaba caminhando para outras possibilidades, outros mundos possíveis.

Mariana - Em *Úrsula*, percebemos um gesto comum entre as mulheres que escrevem, que é o de se diminuir na apresentação do livro. Uma atitude que vai da humildade à vergonha. Você acredita que, ao longo do tempo, as escritoras que você pesquisou foram se dissociando desse gesto inicial?

Fernanda - Tem uma especificidade muito dada quando estamos falando de século XIX. A mulher não falava no século XIX, ela era um sujeito mudo, mesmo a mulher branca, a mulher da elite, não falava. Isso se expressa na realidade textual do século XIX. Era muito raro uma mulher publicar com o seu próprio nome, em geral, recorriam a pseudônimos ou faziam, como a Maria Firmina fez: colocou só que era uma “maranhense”, nem pseudônimo ela coloca, mas ela marca o gênero, porque ela colocou “uma maranhense”. Isso é algo muito corriqueiro no século XIX, que é um século absolutamente silenciador. Mas a própria Firmina... o *Úrsula* é de 1859, em 1861, ela já está assinando os textos. Então ela já está publicando na imprensa e os próximos textos literários dela já vêm com o nome “Maria Firmina do Reis”. É só neste momento da estreia, com *Úrsula*, que ela não se autodeclara. Eu acho que isso tem a ver com a recepção que ela teve. *Úrsula* teve uma boa recepção, o livro circulou bem no contexto de estreia. Eu acho que isso deve ter dado a ela segurança de se colocar no mundo público, mas é um dado. Agora, quando eu faço o caminho cronológico de visitar essas escritoras do século XX e, depois, no século XXI, de fato, essa questão não existe, é uma questão colocada no século XIX. No século XIX, nem havia ainda um imaginário social que pudesse conceber a mulher negra como autora. Imagina... a mulher branca não era pensada como autora, como produtora de pensamento, quem dirá as mulheres negras. Então, no século XX, isso já tem uma outra direção, apesar de ser um século silenciador também, já havia sim uma possibilidade social de existência como pensadora, como intelectual, como autora, e aí todas as autoras sempre assinaram sem nenhum tipo de dúvida em relação a essa presença. Agora, quando olhamos para o século XIX, de fato é muito específico. A gente pode ver a própria história do letramento de mulheres, a Firmina, inclusive, tem um protagonismo nessa história porque ela foi professora, educadora e fundou uma escola que abrigava meninas, uma escola mista, ou seja, a primeira escola mista do Brasil tinha meninos e meninas. É a primeira que aceita meninas pobres, meninas negras. As meninas das elites eram educadas em casa ou em conventos, mas a Firmina funda uma escola, uma instituição à parte, à parte da família, à parte da igreja. A escola não se manteve por muito tempo porque toda a sociedade atacou a Firmina, foi algo realmente muito provocador para aquele momento, mas ela era uma grande provocadora. Ela estava muito preocupada com a educação das meninas, das mulheres, porque, de fato, o letramento feminino era algo absolutamente incipiente no século XIX, quem dirá uma mulher escrevendo, publicando, assinando. Elas eram socialmente vistas como loucas, era essa categoria mesmo, de histérica, então é toda uma realidade social muito difícil. Eu acho que este contexto explica esse tipo de saída das mulheres, eu não vejo por este lado de alguém que está se submetendo ou que não tem coragem, eu acho que é uma estratégia, porque o contexto de fato não permitia muitos outros caminhos.

Lua - Gostaríamos que falasse do conceito “Espiral Plantation” que você utiliza em sua tese. Como ele estrutura a leitura dos romances que você analisou?

Fernanda - Esse conceito foi um presente da Ruth Guimarães, ela foi o grande talismã da minha tese e ela me deu muitos *insights*. Depois da Ruth, os romances, na verdade, só confirmaram que eu estava escrevendo uma tese sobre o tempo brasileiro, o nosso tempo, que é um tempo muito específico, muito nosso. Eu ficava lendo os pós-coloniais, os decoloniais e pensava: “cara, essa ideia de colonialidade já está nos romances antes de haver uma elaboração teórica conceitual para isso”, os decoloniais vão pensar a colonialidade. Eu achava que os romances, por falar do tempo brasileiro, já estavam traduzindo isso. Então “Espiral Plantation” foi um pouco uma maneira que eu encontrei para nomear esse tipo de configuração que está dentro deste conceito de colonialidade, mas eu não queria simplesmente pegar os conceitos dos decoloniais e dizer que as autoras estavam fazendo aquilo porque eu entendi que a Literatura estava antes, anterior, ela já tinha antecipado, por isso, eu achei necessário pensar um outro nome. É um pouco essa lógica de que é “Espiral” porque é um diálogo com o tempo, no sentido de que as questões vão indo em uma constante de aproximação e distanciamento, sempre dentro dessa dialética “Casa grande e senzala”. A gente não se afastou ainda dessa dialética e as obras ora estavam mais próximas ora mais distantes dessa realidade, mas nunca se afastaram de modo geral, porque estes romances traduzem o tempo brasileiro, que é um tempo colonial. Mesmo os romances mais contemporâneos, por exemplo a *Mulher de Tijuco*, da Felinto, que já é um romance dos anos 80, ainda está dialogando com a mesma estrutura, embora, obviamente, de forma diferente, de forma específica. Todas as obras são específicas, mas ela está ainda dialogando com a mesma estrutura que sustentou *Água funda*, de Ruth Guimarães, Maria Firmina dos Reis com o seu *Úrsula*, que é sempre essa leitura de um tempo nacional que traduz um colonial, que se recusa a passar, uma colonialidade como um moto-contínuo, como algo que permanece e que organiza o nosso presente, traduz a nossa interpretação do passado e, de repente, até impossibilita outros futuros. Eu achei mais pertinente deixar “Plantation”, em inglês mesmo, porque eu sei que isso não é algo específico do Brasil, inclusive comecei uma pesquisa de pós-doc, em que eu fui olhar os romances de mulheres negras do Atlântico e é incrível a aproximação, o diálogo, a semelhança. De fato, temos uma dicção mesmo de mulheres negras no romance, neste gênero específico, que está dialogando muito com a história, com a memória, com o tempo, e a nossa memória e o nosso tempo apontam muito para esse colonial que se recusa a passar. Então foi um pouco nesse sentido. Depois, o conceito foi crescendo porque as obras vão alimentando as nossas ideias, e eu entendi que tinham outras possibilidades de pensar este conceito, mas, sim, de princípio, é essa a perspectiva de pensar essa lógica temporal, nacional, que dialoga com todos os territórios onde houve plantation, onde houve escravidão, que é, realmente, essa perspectiva de um colonial que não acaba.

Cecilia – Eu queria fazer, Fernanda, só um comentário sobre essa questão do conceito Espiral Plantation que você afirmou ter vindo da leitura do *Água Funda*. É incrível como o romance realmente sugere essa imagem da espiral. Em 2018, quando eu estava fazendo um trabalho para Yudith (Rosembaum) sobre o *Água funda*, eu também usei essa imagem da espiral, de um jeito simples, não tão elaborado como você. Porque ela traz isso muito claro, tem aquele momento que você cita, inclusive, na tese, que ela fala: “Antigamente isso aqui não era assim. Quero dizer, era e não era”. A imagem da espiral é isso, ela é circular, mas não uma circularidade perfeita, porque ela é, mas não é, ela é quase. Então essa imagem tem um poder muito grande, impressionante.

Fernanda - O que falar da Ruth Guimarães? Eu acho que ela é uma das maiores. Realmente, essa lógica da espiral está em toda obra dela, nas personagens. A própria personagem vai e volta. Está além dessa abordagem de pensar “a literatura não é linear”. É uma outra coisa que a Ruth Guimarães produz ali. Para mim, chamou muito a atenção, realmente, essa questão do tempo. É muito residual, nada está dado, ela nem diz que a escravidão acabou, você fica sabendo porque tem um detalhezinho ali da narrativa. Todas as transformações vêm muito entre aspas. Eu penso isso muito como “se é um romance que dá conta realmente de entender e interpretar o tempo brasileiro porque este é o nosso tempo”, a gente está até hoje aqui, está visível aos olhos de todos que o Brasil vai definindo quais vidas importam, quais vidas de fato merecem se manter, toda uma lógica violentíssima de organização social, de organização do poder. O necropoder nunca esteve tão visível para a gente como está agora. A questão é que esses romances já estão falando disso, isso não é novidade. Na verdade, essa é a característica brasileira e os romances estão organizando isso na ficção. Eu acho que é preciso criar um imaginário. Para que possamos entender isso é preciso de um imaginário social. E aí que os romances entram. Eles estão fabulando ficção, mas existe a perspectiva do imaginário social ali que acho que a Ciências Sociais... se chegou, chegou a pouco, bem como a História. Eu acho que a Literatura se antecipou bastante e essa produção de ficção de mulheres negras, muito, muito antes, já estava dizendo como é o funcionamento dessa sociedade, desse tempo social. Aí eu acho que esse conceito de “Espiral Plantation”, porque não é uma espiral aleatória, é uma espiral que aponta para este lugar de poder, que acho que a palavra plantation traduz. Foi um presente da Ruth Guimarães com certeza.

Cecilia - Não há marcas explícitas de gênero na criação do narrador de *Água Funda*. Não sabemos se é um narrador ou narradora. Numa crítica de 1947, Roberto Seidl assume que se trata de uma narradora. Eu também tive e

tenho essa impressão de ser uma narradora, um olhar feminino narrando. E você?

Fernanda - Eu acho que essa pergunta aponta um pouco para aquela pergunta que foi feita antes sobre os conceitos que a academia dispõe para a gente analisar determinadas obras literárias, veja: por que não? Se não tem marca de gênero, por que tem que ser masculino? É porque já existe uma convenção aí gritando para gente “o narrador”, mas se não está colocado que é uma voz masculina, então porque que a gente não pode assumir, logo de cara, que é uma voz feminina? Nas obras que eu analisei, isso só é, de fato, evidenciado quando a protagonista é a narradora e fala em primeira pessoa. É o caso de *Um defeito de cor*, que tem a Kehinde, que é a narradora protagonista da história e fala em primeira pessoa. Portanto, ali é a voz de mulher narrando. Quando a voz narrativa é em terceira pessoa, isso não fica colocado. No caso de *As mulheres de Tijucoapapo*, também está colocado que é uma voz feminina narrando, mas porque é a primeira pessoa da protagonista falando, mas nas obras como *Água funda* isso não está colocado. No entanto, eu acho que isso, um pouco, vai depender de quem está lendo, vai depender do intérprete, da intérprete, porque eu acho que a gente fica se debatendo com essas tradições e essa questão do narrador é, de fato, uma das questões mais antigas da crítica literária e é muito recente, na história literária, a mulher narrando, a narradora. Então, eu fico torcendo para você assumir também que é uma narradora, porque eu acho que é isso que a gente tem que fazer. Se estivesse lá marcado que é uma voz masculina, se o texto está dizendo isto, ok. Se o texto não está dizendo, então é mulher. Pronto. Por que a gente não pode ser a norma? De fato, essa não foi uma questão que eu fiquei pensando na pesquisa, porque eu, realmente, acabei fazendo recortes do que eu iria olhar, mas acho interessantíssima essa ideia, até porque, principalmente nas passagens em que ela está falando de experiências íntimas, da questão da sinhá em seu casamento, em seus encontros afetivos, quando ela traz aquela passagem da escravizada Joana e a ausência do companheiro... tem uns aspectos ali que apontam para essa experiência íntima de ser mulher, da experiência feminina que talvez sejam índices de uma narradora, mas eu acho, sinceramente, que esse é um ponto de vista que a crítica/pesquisadora deve assumir. Quem vai dizer o contrário? Vai ter que provar! Se alguém disser o contrário, que não é mulher.

Cecilia - Ruth Guimarães assinalou fortemente sua identidade caipira, tanto na condição do narrador (ou narradora) de *Água Funda*, como dos personagens. Porém não há marcas de negritude explicitadas, nem nos protagonistas nem na voz que narra. Isso não impede que a questão da raça seja central no romance, como você afirma em seu trabalho. Gosto do momento em que você diz: "a tessitura rememorada em *Água Funda* traz à tona a perspectiva

do silenciado - sub-repticiamente mostrando as ruínas vivas dessa cena" (p 93). Eu me pergunto se essa ausência de marcação, esse tratamento 'sub-reptício', pela 'beira', teria impedido a quebra do silenciamento da autora também pelo movimento antirracista proposto por Abdias do Nascimento. Eles estariam priorizando um tratamento da raça mais direto, mais evidente? Chama a atenção o fato de que não há uma linha sobre o romance de Ruth no periódico "O quilombo", criado por Abdias e pelo Teatro Experimental do Negro. O periódico circulou entre 1948 e 1950, logo após o lançamento de *Água Funda* em 46. Ou seria uma questão de machismo? Como você observa esse duplo silenciamento?

Fernanda - Eu acho que você tem pistas interessantes para pensar essa questão. Acho que, de fato, havia sim um *modus operandi* de trabalhar identidade negra que não necessariamente vai encontrar correspondência em várias obras como, por exemplo, no caso da Ruth. A gente pode pensar a Carolina Maria de Jesus, que é super contemporânea da Ruth, e que também não foi amplamente assumida, digamos, pelo protesto negro da época, porque havia recortes de identidade ali que estavam sendo buscados, isso muda, dialoga com o tempo e com a história. Aquela época era de uma forma, hoje é de outra. Acho que isso pode ser sim uma explicação, acho que o próprio percurso da Ruth, ela dialogava muito com o centro, o centro como uma metáfora mesmo para este lugar das ideias mais centrais, ela estava estudando na USP, estava dialogando com os modernistas, toda uma circulação que não, necessariamente, estava próxima de quem estava mais próximo do protesto, da reivindicação política. Acho que os caminhos biográficos podem, também, ser uma via para a gente pensar isso, mas, em relação a essa questão de como o negro é tratado na ficção, acho que aí já é uma questão mais complexa, porque não acho que seja o caso de pensar em modelos para isso, acho que pessoas, autoras negras, autores negros podem falar sobre essa questão de formas muito variadas, muito criativas. É muito recente essa discussão no qual se fala no direito à imaginação. Não estamos mais falando do direito à escrita, estamos falando do direito à invenção, à imaginação, à criação, à liberdade total de criação. Então, a Ruth de repente pode estar falando sobre questões plenamente localizadas numa dinâmica racial, considerando que o romance dela aborda justamente essa dialética de poder, considerando que o romance dela vai elaborar esse paradigma da sinhá. É o primeiro romance que vai trazer este lugar de poder da mulher branca como um lugar que está sujeitando mulheres negras. Depois a gente vai perceber isso como uma tônica do romance, mas ela é a primeira, isso não está na Firmina. Embora na Firmina mulheres brancas sejam senhoras de escravos, elas são vítimas da ordem patriarcal. No caso da Ruth, a mulher branca, embora ela também sofra consequências de ser mulher, ela está em um lugar de poder inquestionável em relação à mulher negra. Tem um olhar que organiza a racialidade das personagens que, talvez, sejam pontos de vista que só uma autora negra pudesse alcançar, então acho que a abordagem, muitas vezes, precisa encontrar outras vias fora desse lugar

de leitura que precisa da bandeira, do protesto colocado, do grito de ordem, dessa literatura que também é muito potente e corresponde a uma grande parte da literatura de autoria negra no Brasil, que é essa literatura que fala mais diretamente da experiência de ser negro, que assume o negro em primeira pessoa, mas isso não é uma regra. Eu acho que isso, na verdade, é mais rescaldo dos conceitos que foram, inclusive, muitas vezes produzidos por pesquisadores brancos que estavam definindo o que é Literatura Negra e que só de repente conseguiam ver a partir de um viés onde as coisas precisavam estar colocadas, ditas e gritadas. Eu acho que a sutileza é ancestral, a sutileza, a forma de dizer, que hoje em dia nós vemos no Ricardo Aleixo, vemos em vários autores na verdade, compõe também a dicção negra. Eu acho que *Água Funda* traz a perspectiva negra, eu vejo, mas é preciso deslocar esse olhar crítico, essa abordagem que vai sempre procurar um protesto muito declarado. E, também, eu acho importante pensar que não necessariamente a ficção vai traduzir o real. A ficção pode também criar os seus próprios caminhos de fazer a gente enxergar a sociedade não, necessariamente, numa linguagem de mera tradução. Então, eu acho que a Ruth tem uma escrita que é muito sofisticada, em que não necessariamente está preocupada em traduzir pelo fato dela dizer que é uma mulher caipira, inclusive construir personagens que estão vivendo nessa territorialidade, não necessariamente ela vai se ocupar, na ficção, de traduzir isso de forma direta, isso pode ser feito de uma maneira mais sutil, que vai demandar do intérprete, vai demandar interpretação, que a gente vai precisar olhar e pensar “é! Pode ser isso”. Enfim, eu acho isso bem complexo, não é fácil de responder mesmo.

Ayana – A protagonista do romance da Carolina é branca, por exemplo.

Fernanda - A protagonista é branca. Na verdade, todas as personagens ali, né? Mas, ainda assim, ela vai organizar ali, na ficção, esse ciclo de poder, ela está falando do ciclo de poder da branquitude. Ela constrói uma personagem que é branca e passa por uma experiência intensa de transformação social, porque ela sai da sua zona de conforto, vai viver uma experiência de pobreza, a personagem é racializada nesse sentido se a gente pensar que raça também organiza classe. Então, a personagem vai viver na favela. Ainda assim, ela tem um final feliz, por isso é a Felizarda o nome, ela está garantida. O futuro dela é garantido porque ela tem este lugar da branquitude como a sua grande segurança. Então isso é uma forma que a autoria negra tem para traduzir o Brasil. Não precisa só falar da experiência negra. É o velho paradigma do Machado, ele está falando da elite. Será que um autor da elite poderia falar como Machado falou? Mostrando exatamente as fraquezas, as ruínas, a superficialidade, a crueldade. Enfim... tudo o que Machado enuncia ali. Alguém que partilhasse aquela comunidade, no sentido de ser branco, possivelmente, não poderia construir esses significados. Então, eu acho que a gente ainda tem muito para caminhar no estudo da autoria negra.

Lua - Como a experiência negra no romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, confronta a colonialidade nacional?

Fernanda - Eu acho que *Um defeito de cor* leva ao último limite essa possibilidade, acho que ali, realmente, é um romance que está pensando o projeto de nação, acho que o romance está muito em diálogo com essas narrativas de nação e também, principalmente, com o tempo, a experiência negra organizando o tempo histórico. Essa questão da memória é uma tônica das obras, todas as obras, em alguma dimensão, vão articular o discurso da memória, mas, no caso deste romance da Ana Maria Gonçalves, eu acho que tem essa perspectiva de mergulhar em um arquivo, um romance que pesquisa, pesquisa o Brasil. A gente lê o romance e sai dele sabendo coisas, porque, de fato, tem ali um exercício da autora de confrontar este arquivo que é um arquivo que produz silêncios. No caso do Brasil, podemos pensar o arquivo como sinônimo de história, é um arquivo que produz silêncios e que ela está muito interessada em romper. Então, eu acho que essa personagem é inspiradora por várias razões. É uma personagem que, talvez, a gente possa pensar que não seria tão possível no século XIX, acho que também é uma provocação da Ana Maria Gonçalves manter a personagem viva até o fim. Nós temos essa questão das personagens que acabam morrendo no final, é o caso de todas as personagens da Maria Firmina, porque são vidas que a ficção está propondo que não encontravam correspondência na realidade social e, por isso, esse recurso de matar a personagem para configurar uma verossimilhança mais possível, porque é uma personagem que não poderia existir naquele contexto. A Ana Maria Gonçalves desafia um pouco isso e a personagem fica viva, faz todas as voltas possíveis ali, desafia, realmente, os lugares comuns de uma mulher negra naquele contexto e, principalmente, narra muito a história do Brasil a partir de uma outra perspectiva, um outro ponto de vista. Tem realmente uma elaboração mais acabada para essa lógica da colonialidade. Embora essa perspectiva esteja presente em todas as obras de uma forma ou de outra, acho que ali ela está enunciada de uma forma redonda, que você enxerga. O romance educa, nesse sentido, para essa lógica brasileira, mas, na minha tese, esse é romance sobre o qual eu acabei falando menos, é o meu menor capítulo. Tudo bem que eu já estava bem cansada, parece que a gente vai ficando mais sem fôlego, a gente quer acabar logo, eu tive várias versões da tese, teve uma versão que tinha quatrocentas páginas e eu não queria que ela ficasse longa, porque eu queria que as pessoas lessem e nós sabemos que temos que ser sintéticas sim, é um desafio. Então, quando eu cheguei em Ana Maria Gonçalves, eu já estava buscando essa síntese de todas as maneiras, e o capítulo ficou pequenininho, não acho que seja um grande capítulo. De todos os meus capítulos, esse é o que eu mais gostaria de ter voltado, pensado melhor ele, porque eu acho que esse romance traz muitas e muitas questões. Eu acabei caminhando para este lado da colonialidade porque eu acho que, quando você está fazendo um estudo comparado, isso também tem os seus limites. Quando a gente faz literatura comparada... uma obra precisa dialogar com a outra. Essa questão aparece em todas as obras, então eu precisei focar

nisso, no caso desse romance, eu acho que é uma questão possível entre várias outras, que é isso, eu acho que principalmente esse discurso da memória, do tempo, é o que mais me afeta nessa obra.

Lua - Em sua tese, você afirma que “Kehinde experimentou todos os estados em que no passado se caracterizou a vida da pessoa negra, e em todos eles produziu saídas e vias de existências”. Considerando a construção de Kehinde, você acha que a configuração desta personagem e de sua trajetória se dá nos moldes de uma experiência heroica? Quer dizer: Kehinde pode ser considerada uma heroína negra? Quais as implicações de uma leitura nessa direção, considerando que o que temos, enquanto postulados teóricos acerca da figura do herói, é um acervo essencialmente colonial?

Fernanda - É uma questão para se pensar. De fato, eu não havia pensado nisso. Em princípio, eu fico um pouco pensativa porque a personagem Kehinde é contraditória, ela não é uma personagem linear. Temos aquele episódio que ela retorna para África e passa a negociar armas. Quer dizer: é todo um lugar, uma ação da personagem que a aproxima das ações dos colonizadores, isso é um exemplo entre outros, eu acho que ela é contraditória e acho que isso é a grandeza da personagem. Quer dizer, a autora consegue construir um romance de quase mil páginas no qual a protagonista não é linear, ela vive coisas, pensa coisas, faz coisas que eu acho que estão mais neste âmbito de uma personagem contraditória. Eu acho que isso é muito rico, isso não é ruim, principalmente em uma personagem de ficção. E, talvez, a ideia do herói exija uma personagem mais coerente, previsível talvez. Eu me interesso mais pelas contradições, eu acho que isso traduz, inclusive, de forma mais realista, a experiência humana. Então, neste sentido, eu acho que a Kehinde... não sei, eu acho que tem momentos ali que ela tem determinadas atitudes que acho que dão a ela a sua potência humana, principalmente de sobrevivente naquela realidade e que, talvez, a afaste daquele recorte da heroína como algo mais... a não ser que a gente reinvente também a ideia do herói, a ideia da heroína, talvez a gente possa desconsiderar essa lógica da heroína como alguém defectível, questionável, aí, talvez, seja um caminho. Respondendo muito rapidamente sem pensar muito, eu acho que ela é muito contraditória para ser heroína, principalmente este episódio dela na África, ela se torna uma construtora, ela constrói as casas no formato das casas coloniais. É uma coisa a se pensar, né? Fazer isso lá na África, e essa coisa do negócio de armas, toda uma perspectiva de haver ali uma experiência... não sei, a gente pode chamar de capitalista, mas toda uma lógica que, talvez, torne a personagem mais deslizando do que esse enquadramento que eu acho que o lugar do herói implica. Mas é uma questão a se pensar.

Lua – Em seu trabalho, você amarra as vozes narrativas e autorais utilizando a metáfora da roda de conversas, uma descrição muito literária e bonita de como essas vozes vão tocando umas às outras, sendo que, em uma outra ponta, você também, enquanto crítica literária, entra nessa roda. Em sua tese, você afirma: “esses romances promovem uma tensão e questões para pensar o romance que não existia elaborada antes na Literatura Brasileira, esses romances estão construindo um outro projeto de nação”. Pensando a partir da crítica, é possível afirmar que você também, dentro desta roda, constrói um outro projeto de nação e isso nos remete às temporalidades de presente-passado, presente e presente-futuro trabalhadas em sua tese. Ponderando tais observações, gostaríamos de saber: que presente-futuro você vislumbra para a nossa sociedade brasileira? Imaginamos que estamos fazendo parte de um processo árduo, mas de mudanças. Queremos acreditar que vamos mudar a estrutura, as instituições, ainda que demore, mas já começamos.

Fernanda - Foi muito importante para mim quando eu cheguei nessa formulação da roda. Eu nem estava pensando muito no alcance que se teria. A gente escreve uma tese no presente, eu, pelo menos, estava muito no presente da escrita, angustiada com aquele momento, mas a roda é uma tecnologia ancestral de mulheres negras, isso é algo que eu já trazia da vida, isso não foi a academia que me deu. E, quando eu consegui traduzir isso para o meu exercício crítico, foi uma grande felicidade de pensar “poxa! É possível construir conhecimento a partir da nossa experiência”. Então, essa ideia da roda é horizontal, entende? É diferente da torre. Nós olhamos uma para a outra porque estamos na mesma dimensão, na mesma posição. Todos esses significados que a roda implica foi, para mim, a grande saída. É a riqueza que eu acho que a tese tem, é o fato de que nós podemos construir conhecimentos e pensamentos sem hierarquizar e sem ficar estabelecendo esses jogos de valor, que é muito comum na crítica literária. Eu acho que este é um tipo de situação que é política também, afinal de contas, tudo é. Para mim, foi muito satisfatório ter conseguido traduzir uma experiência que eu tenho, que muitas mulheres negras têm, que é essa experiência da roda, que é nada mais nada menos que os nossos encontros na cozinha, as nossas conversas no bar, todas essas experiências que remetem à horizontalidade. E de novo, voltando àquela ideia de uma maternidade que solicitava essa presença das mulheres, e eu me sentia dentro dessa roda mesmo, e foi uma grande felicidade ter conseguido traduzir isso de forma crítica. Eu concordo contigo, eu acho que nós somos a mais alta, da mais alta, da mais alta das tecnologias (risos). A crítica literária tem muito a aprender conosco, acho que está já aprendendo. E eu falo isso sem nenhuma modéstia, nenhuma falsa modéstia. Eu acho que a gente tem mais é que assumir, sim, o nosso brilhantismo, porque, se a gente não assumir, a universidade não vai dizer isso, a gente tem que saber por nós, porque a universidade não vai dizer. Eu acho que a gente está, sim, provocando muitas metamorfoses, talvez elas sejam difíceis de ver rapidamente, mas acredito que logo vão ficar absolutamente visíveis o quanto que mulheres

negras, intelectuais, de gerações anteriores a nossa... a gente não está inventando a roda, pelo contrário, a gente só está ampliando a roda, tem realmente provocado curto-circuito nessa dinâmica que só se reproduz e que não favorece a ninguém, essa dinâmica da exclusão, do pensamento único, acho que tudo que temos que evitar no Brasil agora é o pensamento único e, nesse sentido, a gente fortalece muito, sim, o campo.

dossiê temático

vozearia
literária:

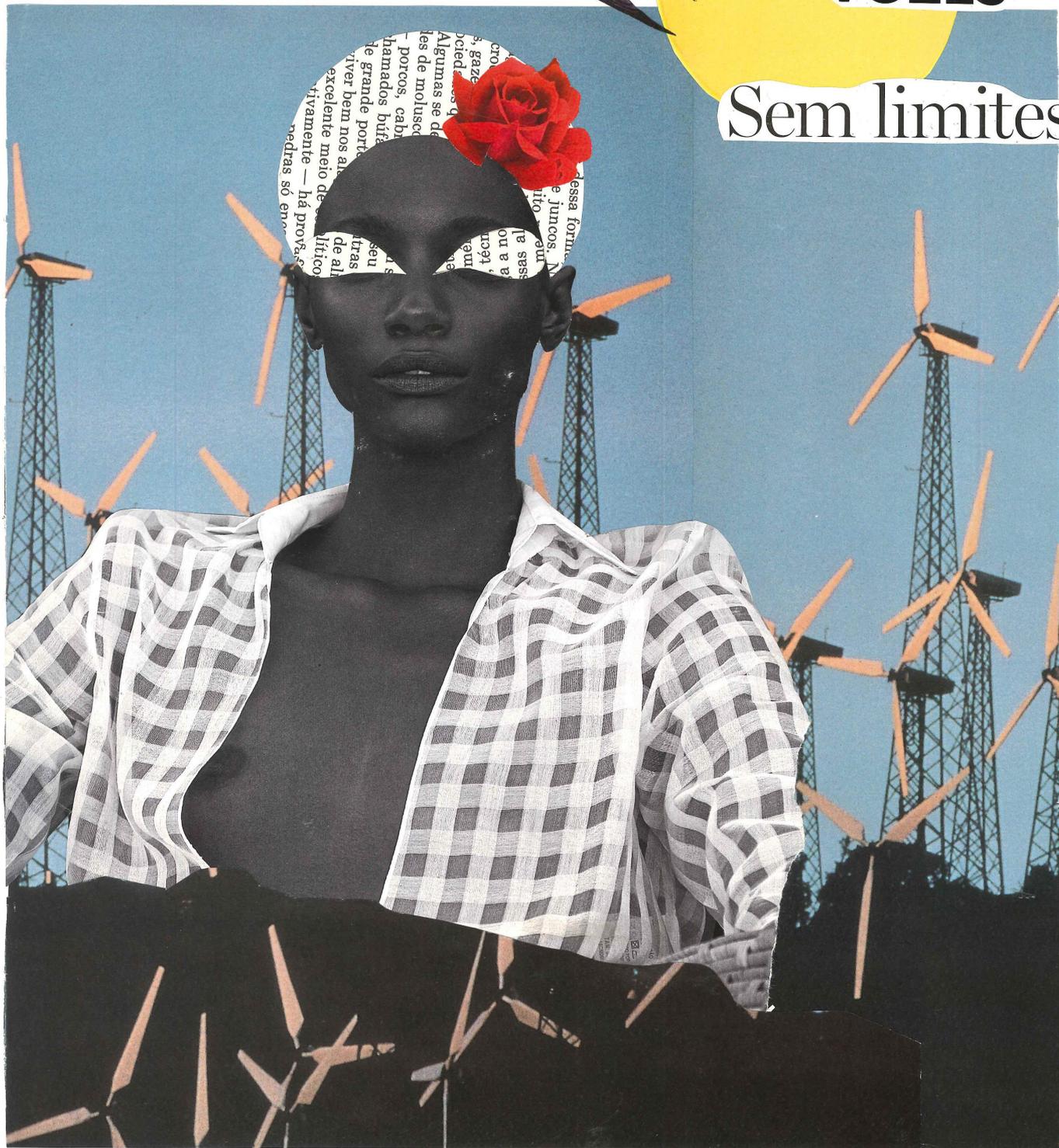
autoria
feminina
brasileira em
coro



NOSSAS

VOZES

Sem limites



Handwritten signature

Daquelas que escrevem (políticas de um corpoescrita feminista na academia)

Of Those Who Write (Feminist Body-writing Policies at the Academy)

Autoria: Priscila Tamis de Andrade Lima

 <https://orcid.org/0000-0002-9661-6023>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179879>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179879>

Recebido em: 13/12/2020. Aprovado em: 07/05/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

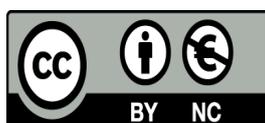
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

LIMA, Priscila Tamis de Andrade. Daquelas que escrevem (políticas de um corpoescrita feminista na academia). *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 53-73, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.179879>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179879>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

daquelas que escrevem (políticas de um corpoescrita feminista na academia)

Of Those Who Write (Feminist Body-writing Policies at the Academy)

Priscila Tamis de Andrade Lima¹

Universidade Federal Fluminense – UFF

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179879>

¹ Priscila Tamis de Andrade Lima é doutoranda de Estudos da Subjetividade pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: priscilatamis@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9661-6023>.

Resumo

Tocadas da cabeça aos pés por uma subjetividade afrolatinoamericana que nos convoca a disputar narrativas e desestabilizar verdades ditas sobre nós, propomos neste ensaio nos (des)orientarmos na polifonia das rodas e vozes possíveis – na universidade, na vida, nas relações. Fazer ciência de roda e a gira nessa roda ensaística de mulheres heterogêneas, marcadas por suas histórias, afetadas por um tempo, é o modo como escolhemos movimentar afetos, é mais do que um método, é um modo de dança e luta, é um *ethos* e política de encontro. Nosso feminismo posiciona-se como prática de combate às desigualdades e opressões de raça, gênero, classe, idade e orientação sexual. Tecer um corpoescrita é escrever com os acontecimentos vitais que nos constituem, corporificar-se na escritura, tecnologia artística que produz e acompanha processos de subjetivação. No corpoescrita daquelas que escrevem que a racionalidade é objetiva, parcial, inacabada, local, contextualizada, selvagem. É com essa escrita artística e feminista na academia que performatizamos ciência e vida juntas. Produzir conhecimento é construir saberes e fazeres que deslocam, interferem, misturam, reavaliam nossos modos de existir, é criar-se. Quantas e quem são as mulheres em nossas referências bibliográficas? Com quais mulheres damos as mãos em nossas produções de conhecimento?

Palavras-chave

Feminismo. Academia. Escrita de mulheres. Corpoescrita. Ciência de roda.

Abstract

Touched from head to toe by African-Latin-American subjectivity that calls us to dispute narratives and destabilize truths said about us, we propose to (dis)orient ourselves in the wheels polyphony and possible voices – in university, in life, in relationships. Doing wheel-science and spinning in this essayistic wheel of heterogeneous women, marked by their stories, affected by a time, the way we choose to move affections, it is more than a method, it is a way of dancing and fighting, it is an *ethos* and a meeting policy. Our feminism is a practice to combat inequalities and oppression of race, gender, class, age and sexual orientation. To weave a writing-body is to write with the vital events that constitute ourselves, to become embodied in writing, artistic technology that produces and accompanies processes of subjectification. Writing-bodies of those who write that rationality is objective, partial, unfinished, local, contextualized, wild. With this artistic and feminist academy writing we perform science and life together. Producing knowledge builds awareness and actions that displaces, interfere, mix, reassess modes of existence. This is to create oneself. How many and which women are in the bibliographic references? With which women do we join hands in our knowledge production?

Keywords

Feminism. Academy. Women writing. Body-writing. Wheel science.

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes.

Ponham suas tripas no papel [...]. Encontrem a musa dentro de vocês. Desenterrem a voz que está soterrada em vocês. Não a falsifiquem, não tentem vendê-la por alguns aplausos ou para terem seus nomes impressos².

O antes da escrita é preparo de viagem. Arrumo a mala, empilho todos os livros e escritos que me acompanharam na temporada dos dias. Organizar no fora o desarranjo de dentro. Pesquiso, anoto, rabisco os livros e arquivos, considero mesmo as paredes como folhas. Depois disso, preparo a data de embarque. Vou preparando o corpo para o deslocamento da viagem, movendo nos dias anteriores os desejos e ideias, conjecturando pela velocidade do tempo o que seremos capazes de imaginar e efetuar juntas. Temporada de leitura e temporada de escrita. Funcionamos em estações. Codificação do próprio processo de escrita? Método para fazer acontecer. Quando o corpo vívido nasce tem que lidar com a mudança e descobrir o que pode. E quando a vida muda é preciso acompanhar, chegar junto com o que há de novo e rearranjar o que está para jogo. Criamos texto na integridade do corpo, nos reescrevemos de outros modos. A mente não é um motor à vácuo, há pés no chão, há braços trabalhando, há o ardume das vísceras. O que move tua escrita?

Em tempos que se tenta matar a vida a qualquer custo, em tempos de preparo do fim de um mundo, é preciso coragem e insistência afirmativa. Escrevo para dar nome a um plano objetivo, real e ordinariamente complexo no belo surto de um corpoescrita – que aqui se chama mulher. Proponho uma gira de trabalho concentrada, invocadora, dançante, inspirada pelas giras e vestimentas de minha avó no interior caipira em que cresci. Entre ramos de arruda, miçangas coloridas e abençoadas, guaraná, cachimbos e saias rodadas. Aprendi com ela a saudarmos

² ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo*. Tradução de Édina de Marco. Revista Estudos Feministas, n. 1, v. 8, pp. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Último acesso em: 25 ago. 2019.

nossos guias e das forças ancestrais inspirar nossa jornada. Aprendemos juntas com os rituais de matriz afro-brasileiros da Umbanda. Roda de combatentes amorosas, mulheres de saias e pés no chão numa entoada rítmica feminista de histórias, perspectivas e poéticas, roda de intenções e polifonia - espelho com milhões de faces que faz correr a gira política de nossas existências. Fazemos ciência de roda. Aprender em roda é olharmos nos olhos e reconhecer a presença umas das outras, uns dos outros. Não queremos avançar “como sonâmbulos a caminho do conhecimento” (hooks, 2017, p. 195). Levantamos a âncora.

Sigamos nessa órbita para vermos juntas, juntos, sem que para isso seja necessário ser a outra. Mais do que empatia, essa experimentação indireta do que sente o outro, proponho ocupar esse lugar e ser afetado por ele e com ele, por elas e com elas, sem supostos “objetos” e “sujeitos”. No mesmo barco, de lugares diferentes, a tempestade não é a mesma. Não somos iguais, alinhavamos subjetividades criando conexão a partir de vozes femininas parciais, incompletas, nada universais porque ampliam a visão de mundo, alargam as ancas das inconciliáveis diferenças. A comunalidade, a produção de um comum na luta pode impedir a violência de desconsiderar diferenças e identificar todas as mulheres como a mulher, a comunalidade pode impedir a representação do feminismo como uma imagem disponível e codificada. Não há campo unificado e nem racionalidade universal. Há sim conhecimentos locais, heterolinguagens, desconstrução, explicações em rede. Há peles marcadas.

Eis a autoria de roda. Quem são nossos povos, nossas avós e tataravós, quais são as músicas que crescemos ouvindo, quais nossas comidas e bebidas? O que aprendemos sobre trabalho e descanso em nossas convivências? Qual o lugar da terra, onde estão as águas? Quais são tuas danças e teus instrumentos musicais? Quais são tuas alianças? Tanta pergunta para dizer que é com essa diversa sabedoria que trabalhamos. Escrevo e me (des)oriento na polifonia das rodas possíveis – na universidade, na vida, nas relações. É assim que escrevo, é assim que proponho a gira na roda. Pontes de aproximação e contato é que constroem as linhas de um pensamento tramado por corpos e vozes. A primeira pessoa é esta mesma encharcada de solidão e povoamento.

Tecer um corpoescrita (TAMIS, 2016) é escrever com os acontecimentos vitais que nos constituem, é corporificar-se na escritura, acompanhar processos de subjetivação e não sujeitos. É efetuar nossa potência criando matéria expressiva, esculpindo singularmente a linguagem, fazendo plissês de pensamentos e afecções. É nos ensaiarmos com o sangue vivo da duração, do tempo, dos acontecimentos, energia vital que nos produz, é efetuação do corpo em sua capacidade de extrair força mesmo dos desabamentos, é a ampliação de nossa potência em cada ato de existir, de dizer, de contar. Escrever e ler em voz alta o que se escreve. Compartilhar o que se escreve. É com essa escrita menor, híbrida e impura que afirmo um corpoescrita que rompe com fronteiras coloniais entre pensamento, corpo, poética, ciência e arte. É por isso que a escrita enquanto encruzilhada da expressão de si e produção de conhecimento é também meu problema. Escrever é um lugar de experiência problematizado a partir dos saberes do corpo nas relações, a escrita é o que subjetiva, é tecnologia artística que acompanha e produz processos de subjetivação – efeito das forças do mundo em nosso corpo, como essas forças nos

afetam, nos tocam, nos atingem e nos provocam a agir, a cair, a permanecer, a morrer. A escrita é relacional e conectiva com seu tempo, é composição com os de nós e o que nos acontece.

Aqui mulher não se trata de um ser essencializado, desse ser carregado dos penduricalhos escolhidos a dedo para princesas esperadas, não se trata de sexo biológico, de gênero identificável. Mulheres são esses seres que foram historicamente distanciados de seus corpos, de seus desejos e de suas lutas. Mulheres são seres heterogêneos marcados culturalmente pela cor de suas peles, por seu gênero, por sua sexualidade, por sua idade e classe. Não se trata de um diálogo de vaginas. Ela nasceu com vagina. Ele também nasceu com vagina. Ele descobriu-se ela. Ela tornou-se a cada dia ela mesma. Ela outra nasceu com um brotopênis e ela gosta dele assim. Ela outra nasceu com pênis e não gosta dele. Na sua cabeça há uma vagina madura. Segura essa junto. Uma gira feminista com seres-intercessoras encarnadas em corpos que se fazem mulher numa escrita dialógica na academia. Quem são as mulheres na ciência? De quais escritas são feitos seus corpos? É com elas e a partir delas que é tecida aqui uma escrita científica artística e feminista. Uma pane no sistema?

A questão da ciência para o feminismo diz respeito à objetividade como racionalidade posicionada. Suas imagens não são produtos da escapatória ou da transcendência de limites, isto é, visões de cima, mas sim a junção de visões parciais e de vozes vacilantes numa posição coletiva de sujeito que promete uma visão de meios de corporificação continuada, de viver dentro de limites e contradições, isto é, visões desde algum lugar (HARAWAY, 1995, pp. 33-34).

Localizar mulheres que escrevem na academia é desdobrar uma inquietação e uma ocupação no mundo, é situar um lugar ético, político e estético perspectivo, lugar de visão e de fala. Quando a universalidade exclui expressões, experiências e métodos de pesquisa, quando a universalidade se faz como uma fantasia moral que ordena hierarquicamente o que é objetividade e o que é racionalidade científica, quando a universalidade científica cria reducionismos exigindo máscara de homem heterossexual branco para as diversas vozes e experiências é hora de nos interrogarmos sobre o que temos feito de nós mesmos. O que temos feito de nossos corpos e linguagens? Como temos contado nossas histórias? “[...] uma ótica é uma política de posicionamentos. [...] Posicionar-se implica em responsabilidade por nossas práticas capacitadoras. [...] A responsabilidade feminista requer um conhecimento afinado à ressonância, não a dicotomias” (*idem*, pp. 27-29).

As afirmações e provocações aqui são menos por oposição ou produção binária e polêmica, o que não me interessa, e mais pela condição de desvalor dada à vulnerabilidade da experiência do corpo e sua expressão no mundo. Desvalor como não apreciação, como não estima, como não legitimidade social e acadêmica de um lugar que se ocupa e de um agir no mundo. Aqui, sou e somos o contra-hegemônico e, por isso, da ordem do feminino, construído e afirmado como autoria de roda, aqui é mais a agonística problematizadora e menos, bem menos, o

antagonismo das polêmicas, aqui somos o que nos interessa e move. Quantas e quem são as mulheres em nossas referências bibliográficas? Com quais mulheres damos as mãos em nossas produções de conhecimento?

Compreender a perspectiva local daquelas que escrevem para não forjarmos uma ingenuidade que no mínimo consolida alicerces patriarcais de um modo de fazer e legitimar ciência. Disputamos a ciência? Mais do que isso. É um embate para desmontar ideais e modelos normalizadores, embate pela demolição das verdades uníssonas, pela afirmação e problematização do que equivoca a existência. Se há imperativos, são da necessária e frutífera coexistência. O quarto do silêncio é o mesmo que abriga muitas vozes, é aquele do som insuportável ao outro. Vazamos o quartinho e ganhamos a terra. É a partir dela e com ela que falamos. Disputamos lugares de autoria, voz e seus processos de criação. Gestamos em nossas barrigas o legado da nossa força ancestral, corporificamos e transmutamos intensivamente os saberes de nossos corpos e a construção do conhecimento. Burlar a lógica neoliberal utilitária com a linguagem ou os sentidos sentimentalistas atribuídos ao corpoescrita da voz feminina é não precisarmos todo o tempo nos justificar ou nos desculparmos por existir - “mesmo com a qualidade feminina do texto mantemos um rigor científico”. Esse tipo de intervenção corruptiva em nós ou de nós não passará.

As crianças levam muito a sério suas brincadeiras. Minha menina era uma roteirista do imaginário, mãos cheias de companhias. Quase tudo virava uma história a ser contada ou interpretada. As escovas de dentes eram personagens e viviam aventuras e romances, os cavalinhos de plástico, o gato de carne e osso, as bolinhas de gude, as bonecas. Terra vermelha era chão, a mangueira era esconderijo. Na escola inventada era diretora, professora e aluna, tudo junto e ao mesmo tempo, organizava os papéis e organizava a vizinhança para construirmos as aulas. Nós-meninas brincávamos de vale-tudo, era luta, e era pra valer. Tinha basquete no quintal e bola-queimada na rua, tinha esconde-esconde. Tinha depoimentos e entrevistas entre uma e outra brincadeira. Uma comida gostosa logo se via e ouvia pelos gemidos. Lia de tudo e escrevia histórias quase intermináveis. Gostava de ler livros em voz alta para as amigas e amigos, recitar poemas, inventar teatro e coreografias de dança com figurinos de purpurina e paetês na escola. Narrar era mais uma brincadeira séria.

O tempo e sua história foram tentando retirar a brincadeira e especializar o sério. A seriedade virou necessidade de controle. Dançar e viver personagens ganhou coreografias coordenadas e doloridas, escrever virou instrumento de fazer ciência – narrativa sem localidade, sem tónus, narrativa de dicionário – disciplinar o si da experiência. “Vai ser escritora ou vai escrever ciência?” Fazer comunicações orais performando leitura em voz alta virou lugar de desvio do medo porque a escrita dava passagem para a voz, criava possível. Passei anos como a aluna que temia a professora-em-si, criando uma falta que nunca acabava. O que antes era encantado ficou quase proibido, imaculado, desaconchegado no corpo da mulher e no corpo social. Até que o caminho descortinou um sim profundamente vivo.

A escrita virou a performatização da ciência e da vida juntas. A escrita virou lugar de cura. A cura nunca é para sempre, definitiva, ela é uma cura, ela é a cada vez, ela é um certo conforto no desconforto dos processos-de-nós. Ela é aos poucos

e em doses. Os banhos e mergulhos nos curam da vontade de cura definitiva, desviar do medo enfrentando o medo é querer mais o processo do que a solução. É no impossível que o vívido é acolhido. É no corpo que o saber acontece, que o conhecimento vira magia, ganha novo outro lugar. É no corpo que o conhecimento fica encantado. Por isso é a partir do corpo que se escreve, é com o corpo que fundamos um mundo, é com o corpo que experimentamos nossos surtos e é com o corpo que aprendemos a curar nossos processos. Quando retiram a paixão feminina, nos tornam mais dóceis e previsíveis, reguladas por um ciclo que não nos pertence. É no corpoescrita daquelas que escrevem que a racionalidade é objetiva, parcial, inacabada, local, contextualizada, selvagem. Uma ciência de corpoescrita. São as finitas experiências de si e de ser, aquilo que fica no entre antes e depois de nós a cada instante-já, o começo que não é início, sem origem porque é meio. A aproximação é nossa ponte de cura e é com o entulho da demolição de muros que construímos nossas pontes.

A roda e a gira na roda é o modo como escolhemos movimentar afetos e fazer ciência, é mais do que um método e não é banal, é um modo de dança, brincadeira e luta, é um ethos e uma política de encontro. Talvez em algum momento tenhamos desistido de nós mesmas, acreditando mais na espada do que em sua envergadura. E talvez seja mesmo por isso que guardamos, como quem cuida, esses infinitos nascedouros de nós. Como poções de feitiçaria situamos na roda indeléveis marcas de mulheres.

Não representamos nem defendemos feminino ou feminismo como artigo definido. Estamos aqui marcadas e situadas, tanto feminino como feminismo, em uma partilha de caminhos de enfrentamento sem sobreposição de lutas, não falamos uma pela outra. Tocadas da cabeça aos pés por uma subjetividade afro-latino-americana que nos convoca a disputar narrativas e desestabilizar verdades ditas sobre nós e acima de nossas vozes, nosso feminismo posiciona-se como teoria e prática de combate às desigualdades e ao capitalismo patriarcal, incluindo opressões de caráter racial e de classe, gênero, idade e orientação sexual. E se, histórica e culturalmente, ainda parece importante destacar a sociedade como patriarcal e a opressão do feminino como machismo, é porque nossos sistemas linguístico, prático, metafísico, epistemológico e terminológico definem ainda a primazia masculina. Dados e provisórios que somos, há de chegar a transformação social em que essa divisão dicotômica exaustiva, ainda necessária na luta para alcançar direitos, já não fará mais sentido, porque direitos estarão alcançados, porque gênero e sexo não serão utilizáveis como categorias de estigmatização ou exclusão.

Há muitos pontos de partida do ser mulher no mundo, não falamos de um mesmo lugar, reproduzimos poderes que condenamos quando reduzimos nossas práticas políticas. Ser perspectiva pede a delicadeza ética de estarmos em comunalidade para não cairmos em bolsões positivistas. Ser perspectiva exige atitude e olhar críticos em relação a nós mesmas. A ativista negra brasileira e mestre em Filosofia Política Djamila Ribeiro organiza a coleção *Feminismos Plurais* e, em seu livro “O que é lugar de fala?” (2017a), ela traz a visão de Audre Lorde, feminista negra caribenha e lésbica, que enfatiza a importância de ampliarmos nossos questionamentos e olhares, lidando com responsabilidade com as diferenças que

nos circundam e com as diferenças que nos constituem. Lorde ressalta a importância de não hierarquizar opressões, compartilha sua dificuldade em se sentir pertencida a um movimento, já que, como mulher, negra e lésbica, ela se via obrigada a escolher contra qual opressão lutar, pois todas a colocavam em determinado lugar. Era como negar uma identidade para afirmar outra, abnegar-se da própria pluralidade, fazer reforma e não transformação. Ela traz um olhar fundamental para a interseccionalidade e enfatiza a importância de matarmos o opressor em nós.

O lugar de onde falamos, vemos e ouvimos, cada uma de nós nesta roda ensaística, é o lugar da experiência. Pensamento e experiência no sentido interseccional, que nos estimula à complexidade das histórias vividas e daquelas que nos contam, não se limita a essencialismos, reconhece que o mesmo corpo oprimido pode também corroborar com violências, estando todo sofrimento interceptado por estruturas coloniais de poder. A interseccionalidade enquanto proposição de mulheres feministas negras é amparada por reivindicações coletivamente constituídas, metodologia de pensar e sentir que visa combater multideterminadas discriminações, desconstrói concepções de vulnerabilidade uniformizada. As diferenças são relacionais e todos diferentes uns dos outros, umas das outras. Raciocínio mais interessado nas desigualdades impostas pelas matrizes de opressão do que pelas diferenças identitárias (AKOTIRENE, 2019). Como desanestesiá-lo, o gesto, o texto, a ficção, a arte?

Se a pauta do racismo foi esquecida pelo feminismo hegemônico à época das sufragistas norte-americanas (RIBEIRO, 2017), ou mesmo se nossas histórias latino-americanas foram esquecidas dos livros de nossas escolas fundamentais no Brasil - nossa colonização interpretada como conquista e progresso, “civilização” construída a ferro e chicote, catequizando, exterminando, escravizando povos originários e negros - é neste tempo presente que perguntamos: por que demoramos tanto para ouvir essas vozes? Enquanto a posição de escuta é dolorida e nos exige mobilidade, sabemos que manter o corpo vivo e a voz pulsante são frutos de muito trabalho. Durante discurso em Oakland, nos Estados Unidos, 1979, a ativista negra Angela Davis afirmou que em uma sociedade racista não basta sermos não racistas, devemos ser antirracistas. Isso para que nossa voz de mulheres e homens de qualquer cor seja uma atitude, uma prática veemente, para que sejamos mais intervencionistas enquanto interferência em atos do que intervencionistas discursivos. Língua e corpos como aliados de luta. Juliana Gonçalves (2018), Jornalista, ativista negra antirracista e uma das organizadoras da Marcha das Mulheres Negras de São Paulo, nos explica de modo precioso, sustentada pelos caminhos construídos por Angela Davis, o posicionamento antirracista:

Quando a Angela Davis fala em ser antirracista, significa assumir uma prática antirracista. Como é que você se posiciona em relação ao racismo nas situações do seu dia a dia? Falando especificamente para pessoas brancas, como você faz esse exercício? Se você chega a um espaço que só tem pessoas brancas, como você se move com relação a isso? Como isso te toca e te leva a uma ação? Se você percebe no seu trabalho que não tem pessoas negras, que as pessoas negras que estão lá estão todas em posições

subjugadas ou até mesmo recebem um salário menor fazendo a mesma coisa, como é que você se posiciona com relação a isso? Inclusive entre as pessoas brancas em espaços ainda embranquecidos a que os negros ainda nem chegam para ter voz. Colocar-se ao lado da luta antirracista é entender que isso é uma questão realmente estruturante, principalmente num país de forte passado colonial e recente passado escravocrata, e que isso não é uma questão de segunda ou terceira necessidade. Para pessoas negras, o corpo é a primeira fronteira, e o racismo se coloca como algo imperativo nas nossas vidas, que vai nos influenciar do nascer ao morrer. Ter aliados brancos, pessoas brancas conscientes disso, de seus privilégios, é essencial, porque, como eu disse, há espaços que são tão embranquecidos e tão segregados que os negros nem chegam para ter voz. Nesse sentido, é importante ter a voz branca tensionando também. Quando a gente fala, a gente está falando com a nossa adversidade. A voz branca tensionando, na educação, na saúde, no trabalho, ajuda a fortalecer a luta antirracista [...]

Entender que o Brasil é um país extremamente desigual, que a riqueza ainda está nas mãos de um grupo muito pequeno e completamente embranquecido, também é importante para ser antirracista. Ser antirracista é prática diária. Não é só dizer não a esse racismo etéreo, é falar não para o racismo que traz a mortalidade para muitos corpos.

— fecha a perna, menina.
— e nós abrimos a roda.

Descolonizar os modos como construímos conhecimento, e como nos construímos, é desestabilizar a autorização masculina heteronormativa branca para ouvirmos e escrevermos “outras geografias de razão e saberes” (RIBEIRO, 2017), é reconhecer privilégios epistêmicos e de existência, é aproximar mulheres de suas histórias e de suas manas, é refutar uma neutralidade epistemológica que gera a manutenção de poderes e permanece excluindo aquelas e aqueles que são historicamente apartados de direitos educacionais. Aquelas e aqueles cidadãos que, apartados de seus direitos educacionais, têm negligenciados também outros direitos fundamentais como saúde, habitação, segurança, cultura, mobilidade urbana.

A filósofa panamenha Linda Alcoff (2016) aponta a luta política embrenhada neste caminho e critica essa epistemologia positivista que se pretende universal e que julga moral e intelectualmente os saberes orais, a prática médica dos povos colonizados, os saberes das parteiras, as ontologias dos povos originários, as escritas e experiências relatadas em primeira pessoa, afirma para esse conhecimento universal a necessidade de no mínimo uma profunda reflexão de localidade social e

cultural. Trata-se de construirmos uma liberdade acadêmica para uma liberdade de existir.

A liberdade acadêmica depende de instituições públicas democráticas comprometidas com o princípio de não-intervenção por parte dos Estados, das autoridades religiosas e dos poderes corporativos na produção e disseminação do conhecimento. Assim, a luta pela liberdade acadêmica pertence à luta pela democracia. A liberdade acadêmica pertence à universidade, ainda assim as universidades pertencem aos seus locais e organizações políticas. As paredes são mais porosas do que as distinções legais às vezes permitem. [...] O que o autoritário teme é que a discussão aberta em um seminário universitário se mova para fora desses muros (BUTLER, 2018).

Ao contrário de um modo essencialista e a-histórico, as identidades têm sido o que anima às forças e lutas, movimento que encorpa as vozes que têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas. Neste sentido que nós, autoras feministas antirracistas, defendemos a importância epistêmica das identidades para um projeto de descolonização epistemológica, já que as localizações são distintas e importam para o conhecimento. Identidade como movimento de confiança, localização e desconstrução. Os processos de subjetivação continuam ali, desviando os corpos em suas singularidades, produzindo diferença no entre das microrrevoluções e até das guerras. Estamos afirmando uma indissociabilidade entre produção de conhecimento e criação de si. É criando a nós mesmas e reinventando nossas relações com nossas companheiras e companheiros que nos libertamos de um certo cansaço. Esta não é uma gira de generalismos e violências reprodutoras de opressões machistas ou de exclusão do homem e das masculinidades, ela é sim, olhar e gesto amorosos de pronta vontade de mudança da realidade, de reconexão com os vívidos de nós e de afirmação das variações femininas. Não somos universais.

Se toda narrativa parte do mundo que vemos e vivemos, das experiências de si, então o lugar de onde se fala e se vê, essa tal perspectiva, desenha a política, estética e ética dos modos como experienciamos o mundo, como sentimos, como nos implicamos nele. Se, nesse projeto colonizador, subjugamos e exploramos corpos e subjetividades, então a ponta da flecha da verdade foi construída apontando para uma certa verdade da história, para um discurso, para determinados modos de existir e para a manutenção do poder de alguns, enquanto outros lutam para não morrer. Lugar de fala é lugar de visão. Traçamos linhas dialógicas de cuidado e escuta. Escrita molhada em linhas que ardem.

Uma sociedade de discurso hegemônico colonialista branco, patriarcal, de construção política e cultural machista dos corpos e subjetividades (tanto masculinos quanto femininos), que limita e impõe papéis de gênero desde a infância. Estes papéis são baseados em identidades binárias de homem e mulher biológicos, e as pessoas cisgêneras e heterossexuais são aquelas que correspondem às feminilidades e masculinidades duais hegemônicas. Esse é o cenário que legitima

e privilegia a exata ciência, que quase chega lá, se não fosse tudo que deixa para trás, abusiva quando desqualifica e despreza a diferença das vozes, dos processos dos corpos que escrevem. Quando falam mulheres brancas, mulheres negras, lésbicas, gays, pessoas transexuais, indígenas, caipiras, população ribeirinha, pessoas com deficiência, loucas e loucos, benzedeiras, pessoas com dificuldades de aprendizagem? Toda essa gente que mascaramos no mapa das relações sociais e acadêmicas. Onde estão? Quando ouvimos?

Acontece que ressentimento não produz caminhos de saúde, e nosso axé é fazer fissuras impossíveis - e por isso mesmo, poéticas e criativas - em espaços duros. Há uma contra-hegemonia porque queremos desestabilizar instituídos e normas sufocantes que eliminam as sensibilidades das existências ou mesmo as existências sensíveis a esse jogo de poderes. Só que mais do que contra e muito além disso, como posiciona Djamilia Ribeiro (2017), há a força e potência dessas geografias, corpos e saberes. Há o que a escritora negra brasileira Conceição Evaristo (2017) refere sobre a máscara de silêncio imposta à escrava Anastácia, máscara de apagamento do ser, de medo, silenciamento e controle do corpo – a mulher negra subjugada aprende a falar pelos orifícios da máscara, e às vezes é com tanta potência que estilhaça a máscara. “E eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso, porque nossa fala força a máscara”.

Corpos de memória, corpos de alteridade, feridas coloniais, migrações forçadas, inacessibilidades, rasgamos o tempo e nossas cicatrizes, nossos medos, nossas diferenças de dentro e entre nós. Pelas águas que trouxeram nossas irmãs, no salgado da memória de nossas ancestrais, pelas desigualdades de oportunidades, pelo tom amargo da necessidade de afirmação em tempos de ódio explícito à mulher, pelo doce e poderoso vigor de nossas entranhas, recuo à esquerda, escrevo em primeira pessoa. Ela escreve, e ela, e ela também... e...

Escrever e publicar nossas vozes de mulheres é um ato político. Escrever é dar outro corpo para a língua, é dar lugar no mundo para voz de medo, para voz de coragem, para vozes massacradas, para vozes que não são escutadas, é transmutar, como feitiço, o que se queria antes, redescobrimo em si mesma aquelas histórias escondidas. Escrever é ousar expor a fome do corpo - fome de comida, de cultura, de dignidade, de igualdade de acesso e direitos - é impedir o sangue de coagular na caneta – como disse Gloria Anzaldúa (2000, p. 234) em sua Carta, é impedir o sangue de coagular nas veias, é claramente expandirmos nossas ocupações no mundo, desafiando papéis e destinos. “Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles”. Escrever e publicar é atitude de guerrilha para mulheres, é para muitas de nós – mulheres negras, mulheres com deficiência, mulheres indígenas, mulheres pobres, mulheres lésbicas, mulheres loucas, mulheres caipiras – dar o pulo do gato à máxima potência, equilibrar-se no olho do furacão, desafiar o colonialismo social e epistêmico de nossa grande vila brasileira – corpoescrita de nós, escrevivência do tecido vivo. E a insolência da inteligência viva é escrever para não ter vergonha de ser gente.

Produzir conhecimento é construir saberes e fazeres que deslocam, interferem, misturam, reavaliam nossos modos de existir, é criar-se. Como podemos deixar a vida e sua expressão subordinadas a perfeitos modelos de normalidade neoliberal? Perfeitos porque em seu paradigma existe a forma-fôrma,

o objetivo, a meta, o corpo, a saúde, a beleza - idealmente artigos definidos a serem alcançados custe o que custar. O preço é alto, ser aceito é um prato frio. Angela Davis (2011) nos propõe interligar nossas lutas e desenvolver novos valores revolucionários, como desatrelar valores democráticos de valores patriarcais e capitalistas. Escrevo para me reorganizar do inexorável, busco aberturas, becos, entradas e saídas, penso na desistência, remanejo o afeto como quem tenta realinhar finitamente o fio dos desatinos. O caminhar trouxe este sentido de encontro da mulher com uma experiência finita de corpoescrita artístico, que se conta a partir de pequenas histórias da relação de um pensamento feminino, feminista e ensaístico com o conhecimento e o escrever-se.

Despersonalizo, desapego do conhecido apresentável, desconfio dos modos estabelecidos de pensar, agir, sentir, percorrendo intensivamente para o que aponta a experiência de si, do corpo, de nós em aprendizagem contínua de ser gente, percorrendo intensivamente para o que aponta uma zona limite entre criar e destituir - dessubjetivação subjetivante (ZORZANELLI, 2005) – a criação de si que se dá em certo sumiço. “É no ponto em que o ultrapassamento de si torna-se parte do que está por vir que o movimento de morrer-se torna-se também o momento de nascimento, conjugando uma relação infundável entre vida e morte” (*idem*, p. 58). Deixar brilhar, atravessar nossos espaços de morrer no enquanto da escrita, deixar viver.

A lógica aqui tem seu papel, mas não dominância. Em nossa língua brasileira o masculino das palavras dominou o que até hoje parecia plural. Temos rearticulado as expressões da língua e estamos mais atentas a essas armadilhas estruturais que de tão explícitas, quase não víamos. O feminino das palavras e o feminino do pensamento talvez esteja nesse reencantamento do processo de aprender, de ensinar, de compartilhar intuições e saberes. A essa altura acho que já entendemos bem que feminino ou masculino aqui não se tratam de identidade de gênero, mas dos modos políticos que dizem de como nascem, crescem e morrem nossos corpos e subjetivações, do modo como construímos nossas narrativas de nós. Masculino e feminino seriam armadilhas? Talvez a negação de masculino ou feminino seja o ranço da impregnação histórica que de alguma maneira tenta determinar uma lógica única. Escolhemos não seguir o cânone das narrativas hegemônicas masculinas. Somos parceiras das masculinidades que narram os desacertos do mundo e desejam o impensável.

A jornalista e escritora ucraniana Svetlana Aleksievitch (2016) reescreveu a história da Segunda Guerra Mundial em uma composição de vozes-narrativas-memórias de mulheres que aceitaram estar no combate às tropas nazistas e muito jovens foram franco-atiradoras, pilotas de tanques, enfermeiras de hospitais de campanha. Quase um milhão de mulheres estavam lá. Um apanhado de vozes de mulheres na guerra. Quase nunca os relatos são de como heroicamente umas pessoas mataram outras, como venceram ou não, as técnicas, os generais. A guerra feminina não é uma façanha incrível de heróis, é um conjunto de pessoas ocupadas em uma tarefa “desumanamente humana” (*idem*, p. 12), onde sofrem as pessoas, os animais, a terra, as árvores. Uma guerra feminina tem cores, cheiros, iluminação, espaço e tempo afetivo. São relatos de quando o tempo se volta para trás, antes de tudo uma criação, mulheres que ao contar escrevem suas vidas, reescrevem

passagens, retiram, incluem, tiram de si mesmas e não de jornais ou livros, do que lhes é alheio. Suas narrativas são trabalho de sofrimento, emoções e entrega. Após dezenas de anos, depositam em suas lembranças toda a sua vida, tudo de si, escutam a si mesmas tentando alcançar o mistério da vida. O que nos aproxima é aquilo que é pequeno e humano, que nos faz gente e faz nascer e morrer em doses. É a temperatura do que vivemos, de como vivemos e desde onde vivemos que rompe com amarras do discurso e do corpo aprisionados em modelos de como se deve contar uma experiência e de como se deve portar a vida. “Estou reunindo algo que chamaria de conhecimento do espírito. Sigo as pistas da vida interior, faço anotações da alma. O caminho da alma é mais importante para mim que o próprio acontecimento [...]” (*ibidem*).

Estive com uma família... Tinham lutado o marido e a mulher. Se conheceram no front e se casaram lá mesmo: ‘Organizamos nosso casamento na trincheira. Antes do combate. E para costurar o vestido branco usei um paraquedas alemão’. Ele era atirador de metralhadora, ela era mensageira. O homem na hora mandou a mulher para a cozinha: ‘Vá cozinhar alguma coisa para a gente’. [...] Depois de meus pedidos insistentes, ele cedeu seu lugar a contragosto, dizendo: ‘Conte como eu te ensinei. Sem chorar e sem essas ninharias de mulher; que queria ser bonita, que chorou quando cortaram a trança’. Depois ela confessou para mim, sussurrando: ‘Ele passou a noite estudando comigo um livro de história da Grande Guerra Patriótica³. Estava com medo por mim. E agora deve estar aflito de que não lembre direito. Não lembre do jeito certo’. Isso aconteceu mais de uma vez, em mais de uma casa. Sim, elas choram muito. Gritam. Depois que eu saio, tomam remédios para o coração. Chamam a ‘emergência’. Mas mesmo assim me pedem: ‘Volte. Volte sem falta. Ficamos em silêncio por tanto tempo...’” (*idem*, p. 12).

Desconstruir os estigmas arraigados em nossos espíritos para compreendermos os caminhos que cada uma e cada um de nós pode construir para viver o feminismo como modo ético de relação e produção de si, como autoanálise, como reconhecimento de limites, para estarmos além e adiante da violência com a qual temos nos conectado. Postura política no encaço de nossas potências de ser. “O que fazemos existir com a nossa escrita?” (SILVEIRA; CONTI, 2016, p. 61). Juntas e diferenciadas em nossas narrativas. Podemos lamentar o injusto e absurdo de nosso mundo ou fazer das pedras rudes e autoritárias a matéria orgânica e viva dos caminhos largos de nossas canções, de nossos gritos, de nossos gestos amorosos, respirando dores, memórias, marcas, fraquezas e forças. O texto nos aproxima, a luta nos aproxima, a aproximação nos cura.

³ “Nome usado na União Soviética para se referir à Segunda Guerra Mundial” (nota da autora).

— sobre estar professora e ser um corpo

Quanto maior o domínio e exercício de poder, maior a possibilidade de negar o próprio corpo, nos diz a autora estadunidense, professora, teórica feminista e ativista social negra bell hooks (2017) em seu livro “Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade”. Estar junto nesse lugar de aprendizagem é irremediavelmente um efeito não apenas intelectual, é travar junto políticas de amizade e de existência. Todo corpo é uma defesa de vida, é essa defesa que portamos quando estamos ali, quando nos olhamos nos olhos. Não somos apenas mentes, somos corpos. Quanto mais nos aproximamos e desafiamos a linha invisível que nos separa como avaliadora e avaliados, sentimos o trabalho de construir junto, de chegar perto, de escuta sem uma avaliação seguinte, de reconhecermos uns aos outros. Uma educação para a pensamentos e posturas críticas nos interpela e desafia a sermos presença, corpos e espíritos encarnados na busca, na curiosidade, na investigação, na dança de aproximação que literalmente nos muda de lugar. Cada corpo em sala de aula é um desafio direto à experiência do outro.

Toda professora, professor, é um corpo que inspira paixões e modos de disposição a um processo educacional – paixões tristes, segregadoras, técnicas limitantes, fixadoras de status quo ou amor pelas ideias, pelas relações sociais, pelas percepções, pelo pensamento crítico e intercâmbio dialógico, pelas transformações de si. O paradigma artístico e feminista de ciência que encarnamos aqui é de ousadia, educação como prática de liberdade quando o que fazem as paixões é expandir e ampliar nossa potência de pensar, agir e sentir. Construir uma comunidade em sala de aula é estarmos vivos e atentos, entusiasmados na trabalhosa exposição e risco coletivos de uma pedagogia engajada (*idem*, 2017), em que somos mutuamente responsáveis pelas experiências de aprendizado, pelos desconfortos e bem-estar coletivo.

Deixar caber no plano da professora o inusitado do encontro, uma abertura para a relação face a face que supera a conferência, que evidencia nossas políticas de vida, nossos cheiros, nossos afetos e desafetos, nos colocando com respeito e verdade cuidadosa na discussão e enfrentamento com o outro. Revolução da vida cotidiana que nos exige mudanças de atitude, a ação com intenção e reflexão, o acolhimento da divergência, a experiência da inclusão honesta - quando se quer verdadeiramente o outro na sua alteridade. Uma educação multicultural, que transite pelas fronteiras de modo afirmativo e não excludente, que celebre as diferenças, que se encoraje por estudar e aplicar múltiplas referências. Que a implicação política de nossas identidades e posturas superem o medo da perda do controle. Todos nós temos o papel de transformar as sociedades e as instituições educacionais “de tal modo que nossa maneira de viver, ensinar e trabalhar possa refletir nossa alegria diante da diversidade cultural, nossa paixão pela justiça e nosso amor pela liberdade” (*idem*, p. 50).

A revolução acadêmica de como ensinamos e do que ensinamos está em curso. Propomos interferências e desafiamos os modelos colonialistas de produzir conhecimentos e epistemologias, nos colocando em posição crítica aos papéis tradicionais da universidade, reinventando desvios alegres e transdisciplinares para

os lugares cansados, colocando em questão a supremacia branca, o sexismo, o racismo. Precisamos falar disso e estamos. Não vamos recuar, não abandonaremos a academia e a ciência, ao contrário, lutaremos por alargar os direitos de acesso e permanência, implantaremos políticas cotidianas de confrontação amorosa, de reposicionamento com nossa história, proliferando as rodas de conversação no espaço público e no privado.

No ano de 2017, entre os dias 17 e 19 de outubro, realizamos o “I Encontro Ocupar-se de Ocupar: saberes, práticas, produções e protagonismos na universidade pós-ocupações” como iniciativa autônoma de estudantes do Programa de Pós-Graduação (PPG) de Psicologia da Universidade Federal Fluminense e alunos de graduação com o apoio do PPG e alguns professores. O intento da proposta era construir um espaço de debate sobre ensino, pesquisa e extensão acadêmicas, seus métodos, objetivos e articulações com nossa realidade social, a partir das perspectivas e saberes de grupos minoritários, sobretudo das populações negras, indígenas, LGBTQIA+, com deficiência e de favela. Neste sentido, abrir tempo e espaço em nossas agendas, ocupar mais e mais uma vez os espaços abertos da faculdade e fazer roda para olhar nos olhos de quem entra, para receber a outra e o outro, para discutirmos o acesso do público à instituição pública de educação, nos desafiarmos para além do acesso e pensar na permanência, com e para além da permanência, incluir saberes e práticas no nosso modo de “academizar” o conhecimento. Tudo com canto, arte e voz, partilha com dor, memória, indignação e perdão, com magia. Flávia Pinto (2017), socióloga, ativista de direitos humanos na área da diversidade e liberdade religiosa, em momento de Axé e encerramento da roda “Negritude, modos de vida e desafios na contemporaneidade” nos oferta com precisão:

[...] nas formas de sementes que libertam os frutos - os frutos da vida, da natureza, os frutos da vida humana, os frutos das vidas marinhas, que nós conhecemos tão pouco, os frutos das florestas, e sobretudo, o fruto do sagrado feminino, que é de onde nós derivamos, das nossas mães indígenas que derramaram seu sangue na terra para que nós pudéssemos chegar ao mundo, das nossas mães africanas que igualmente derramaram seu sangue na terra para que nós pudéssemos vir ao mundo e que esse sagrado feminino [...] possa nos dar nesse momento um momento fraterno de diálogo, um momento fraterno de escuta, um momento fraterno de troca e que essa troca seja exatamente a semente que nós invocamos no início da fala a ser bem plantada nesse solo e que gerem frutos para as próximas gerações.

O “I Encontro Ocupar-se de Ocupar” persevera em seus rastros luminosos de alegre aproximação como movimento de alguns estudantes da pós-graduação que acompanham e orientam grupos de estudos para candidatas cotistas das seleções de pós-graduação em Psicologia da UFF - populações negras, indígenas, com deficiência, travestis, transexuais, transgêneros.

Nos colocarmos em escuta umas das outras, uns dos outros, é abrir espaço para que cada uma e cada um encontre a própria voz, onde todas as vozes podem ser ouvidas porque são livres para falar, é partilharmos experiências e narrativas de vida, é construirmos juntos consciência de privilégios e injustiças, é olhar para os apagamentos, para a autoridade que se dá a alguns em detrimento de outros. É produzir variação de corposcritas com ciência de roda. A democratização das vozes abre brechas que rompem com entendimentos de que todos nós em sala partilhemos as mesmas origens de classe ou pontos de vista, nos tornando mais conscientes e cuidadosos uns com os outros. Inspiradas pelas admiráveis práticas e teorias de hooks (2017), quem sabe pensarmos professores universitários como agentes curandeiros, descompartmentalizando mente, corpo e espírito, trazendo o ser para a sala de aula, desestabilizando a convicção de que o ser subjetivado prejudica o processo de ensino-aprendizagem. O desprezo aos corpos está a favor de uma impressão de neutralidade e objetividade, retirando do ser o fato e sua política de exposição dos fatos, conservando poderes tradicionais e negando as subjetividades, mascarando as diferenças.

Uma ciência para corpos e pensamentos feministas pede metas engajadas em alcançar melhores explicações do mundo, exige uma rede de posicionamentos e aberturas, e, por isso mesmo, uma trama de vulnerabilidades que se cuidam. Essa visão feminista de existência cabe a cada um de nós, mulheres e homens, feminilidades e masculinidades, pessoas trans. Garantia de direitos civis fundamentada em comunalismo e democracia social é um reconhecimento ético de rede conectiva entre seres, natureza, deusas, deuses, cosmos. O movimento feminista pode e deve ser para todo mundo, acadêmicos e não acadêmicos, garantindo o acesso de todos à linguagem, transmutando a linguagem quando necessário, encarar de frente o sexismo e as discriminações de gênero, raça e classe (hooks, 2018), encarar a violência masculina e a violência machista sobre as mulheres e sobre si, encarar para fazer mudança.

**— nem mães, nem esposas, nem nomes de família
— nem escola, nem igreja, nem homens, nem estado.
(ou quem é o dono do corpo da mulher?)**

Desde criança adoto meus dois primeiros nomes para me apresentar. Entre os dois nomes e os dois sobrenomes carrego uma preposição e sempre me perguntei para que diabos serviria isso. Não sei, a história brasileira da genealogia dos nomes é complexa e não me ative a esse estudo, apenas busquei algumas informações de internet, mas bem parece que desde Portugal as preposições ocorriam em nomes de famílias nobres, e bem antes disso os nomes eram patronímicos (Maria, filha de Clotilde; João, filho de Domingos), ocupacionais (João Ferreiro), descritivos com apelidos (João Baixo) ou geográficos, tendo por base a residência (João de Bairro Alto). Pessoas negras tiveram mudanças em seus nomes com a suposta abolição, ganhando sobrenomes (Maria Preta vira Maria da Costa Silva). Os costumes no sistema de nomes no colonizado Brasil seguiram os caminhos portugueses, ora pois.

A preposição “de” me dava a sensação de que a tal do nome vinha de algum lugar, de alguéns. Desde criança eu era de imaginar quem eram as tantas e os tantos antes de nós – suas peles, seus cabelos, seus tamanhos, seus modos de tratar a vida e os modos como a vida tratava delas e deles. Quando criança nem podia supor que essa curiosidade enorme dizia já de uma disposição política com a própria história. Porque era disso que se tratava. No entendimento sensível, cuidei de apresentar publicamente um nome sem sobrenomes, não por negação ou desamor às famílias materna e paterna, mas só pelo encanto de ter um nome que ainda não conhece bem a própria história e que por isso mesmo pode inventá-la.

Quando experienciamos a leitura do texto de uma mulher, vamos percorrendo junto um caminho de corpo, escrita, invenção dos próprios dias e de si. Com Carolina Maria de Jesus e seu diário de uma favelada (2014), compreendi sensivelmente o conceito de classe. Porque se me coloco a descrever aqui o conceito, ele simplesmente parece rastro de pólvora quando me lembro das linhas do corpoescrita desta mulher – pobre, preta, favelada, mãe solo. Ela construiu em si forças do sobreviver que muitas e muitos de nós desconhece, a partir de experiências como a fome. E escreveu. Sua escrita em prosa diarística é obra que se fez junto com a vida vivida e a partir dela. A catadora de papel, mesmo quando não tinha luz se colocava a escrever sobre o que via, vivia e sentia, na ortografia e gramática que lhe foram acessíveis.

15 de julho de 1955 Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimenticios nos impede a realização de nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar [...]

17 de julho [...] Saí a noite, e fui catar papel. Quando eu passava perto do campo do São Paulo, varias pessoas saiam do campo. Todas brancas, só um preto. E o preto começou insultar-me:

- Vai catar papel, minha tia? Olha o buraco, minha tia.

Eu estava indisposta. Com vontade de deitar. Mas prossegui.

[...] E falamos de políticos. Quando uma senhora perguntou-me o que acho do Carlos Lacerda, respondi conscientemente:

Muito inteligente. Mas não tem iducação. É um politico de cortiço. Que gosta de intriga. Um agitador.

[...] Depois, não mais quiz falar com ninguem, porque precisava catar papel. Precisava de dinheiro. Eu não tinha dinheiro em casa para comprar pão. Trabalhei até as 11,30. Quando cheguei em casa era 24 horas. Esquentei comida, dei para a vera Eunice, jantei e deitei-me. Quando despertei, os raios solares penetrava pelas frestas do barracão.

18 de julho ... Elas alude que eu não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. [...] Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer especie de trabalho para mantê-los. E elas tem que mendigar e ainda apanhar. [...] Enquanto os

esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. [...]

30 de maio ... Troquei a Vera e saímos. Ia pensando: será que Deus vai ter pena de mim? Será que eu arranjo dinheiro hoje? Será que Deus sabe que existe as favelas e que os favelados passam fome? [...]

O José Carlos chegou com uma sacola de biscoitos que catou no lixo. Quando eu vejo eles comendo as coisas do lixo penso: E se tiver veneno? E que as crianças não suportam a fome. Os biscoitos estavam gostosos. Eu comi pensando naquele provérbio: quem entra na dança deve dançar. E como eu também tenho fome, devo comer (JESUS, 2014, pp. 14-15; 16-17; 47).

Fico nessa escolha, que traz a arte como mapa para aqueles que virão depois de nós, que nos lembra que matilha é feita de parceria sensível, que traz o ofício de contar histórias, de perguntar, escutar e ocupar as mãos como um modo de criação e expansão da alma, o que entendo como saúde. Nossa natureza instintiva está em nos compreendermos dentro das histórias umas das outras e não como se elas fossem alheias a nós. Não há um como se. Por isso mesmo não podemos mais desprezar as encantarias, os ossos que ficam de nós e nossas ancestrais. Nos voltarmos para estes ossos nos torna mais responsáveis por nós mesmas, por nossas produções científicas, por nossas filhas e filhos que escolhemos ter ou não, pelo corpo que somos nos amores e lutas que estamos. Somos carnes e ossos, somos um tempo. Estamos nos tornando o que contamos e escrevemos, em vias de, prestes a, como performance da máxima integridade.

As embarcações para o processo de escrita são aquelas aventuras sobre as quais pouco sabemos, mas com as quais intuímos que algo de nós se libertará. Quando o espírito de uma disposição a escrever é fazer de si passagem, é expor-se e colocar o corpo para jogo, é corrente de alianças que se faz na política das amizades, na alquimia ancestral e na diferença vívida - saborear diferenças que alimentam e impulsionam para a expansão, deixar ir para algum outro lugar da vida os que já se foram. “E apesar de me sentir, o tempo todo, me movendo sobre um rio de desconhecidas águas, continuei nadando, para continuar vivendo” (EVARISTO, 2016, p. 52). Um ciclo infindo de deixar viver e deixar morrer. Consideramos o deixar morrer como delicadeza e fruição com os processos da vida. Um ciclo no qual nenhum corpo ou natureza precisa ser exterminado, coagido ou assassinado para o outro existir. Diferenças coexistindo são argamassa de construção primorosa para transformações sociais e caminhos mais livres. Quais gestos e detalhes de cada uma de nossas vidas contribuem para mudanças?

referências bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

ALCOFF, Linda. Uma epistemologia para a próxima revolução. *Sociedade e Estado*, Brasília, n. 1, v. 31, pp. 129-143, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/xRK6tzb4wHxCHfShs5DhsHm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 jul. 2021.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Tradução de Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, n. 1, v. 8, pp. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 25 ago. 2019.

BUTLER, Judith. *Porque a luta por liberdade acadêmica é a luta pela democracia*. 2018. Tradução Carolina Medeiros. Disponível em <https://jornalggn.com.br/artigos/porque-a-luta-por-liberdade-academica-e-a-luta-pela-democracia-por-judith-butler/>. Acesso em 23 jul. 2019.

DAVIS, Angela. *As mulheres negras na construção de uma nova utopia*. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>. Acesso em 5 jul. 2019.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. Conceição Evaristo em entrevista a Djamila Ribeiro. *Carta Capital*, 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d>. Acesso em: 25 ago. 2019.

GONÇALVES, Juliana. Para pessoas negras o corpo é a primeira fronteira. In: BERTONI, Estevão. *O que é ser antirracista? Estes 4 ativistas respondem*. 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/11/19/O-que-%C3%A9-ser-antirracista-Estes-4-ativistas-respondem>. Acesso em: 10 fev. 2020.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, pp. 7-41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 29 jul. 2021.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

PINTO, Flávia. Negritude, modos de vida e desafios na contemporaneidade. In: I Encontro Ocupar-se de Ocupar. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/ocuparseuff/videos/1730297327279607/>. Acesso em 10 set. 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SILVEIRA, Marília; CONTI, Josselem. Ciência no feminino: do que é feita nossa escrita? Pesquisas e Práticas Psicossociais, n. 11, v. 1, São João del Rei, pp. 53-67, 2016. Disponível em: http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista_ppp/article/view/1529. Acesso em 29 jul. 2021.

TAMIS, Priscila. O Belo Surto – experiências finitas de um corpoescrita. (Título provisório). Tese em construção. Universidade Federal Fluminense, 2016.

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva em Clarice Lispector. São Paulo/Vitória: Annablume/Faculdade Saberes/ Ledhre/ Facitec, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *e-cadernos CES (UC)*, Coimbra, v. 18, p. 106-131, 2012. DOI: 10.4000/eces.1533. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 19 nov. 2020.

VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão. Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain: Actes Sud, 2005.

Vozes femininas na literatura brasileira entresséculos (XIX-XX): Júlia Lopes de Almeida e *A falência*

Female Voices in Brazilian Literature Between Centuries (XIX-XX): Júlia Lopes de Almeida and A falência

Autoria: Marina Ambrozio Galindo

 <https://orcid.org/0000-0001-6976-1543>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180072>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180072>

Recebido em: 17/12/2020. Aprovado em: 17/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

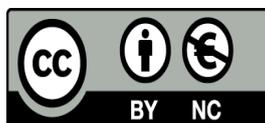
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

GALINDO, Marina Ambrozio. Vozes femininas na literatura brasileira entresséculos (XIX-XX): Júlia Lopes de Almeida e *A falência*. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, pp. 74-93, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180072>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180072>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

VOZES femininas na literatura brasileira entresséculos

(XIX-XX):

Júlia Lopes de Almeida
e a falência

Female Voices in Brazilian Literature between Centuries (XIX-XX): Júlia Lopes de Almeida and *A falência*.

Marina Ambrozio Galindo¹

Universidade Estadual de Londrina – UEL

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180072>

¹ Possui graduação em Letras Vernáculas e Clássicas e Mestrado em Estudos Literários, ambos pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente, é doutoranda em Letras (Programa de Estudos Literários) na mesma instituição. E-mail: miguilim@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6976-1543>.

Resumo

Júlia Lopes de Almeida (1862 – 1934) é um nome que merece atenção em nossa historiografia literária. Autora mais publicada no período em que viveu, mulher de destaque nas letras e na sociedade carioca dos finais do século XIX e início do XX, custeou, com ganhos próprios, a publicação de algumas de suas obras e foi colaboradora de importantes jornais da época. Júlia Lopes de Almeida publicou cerca de trinta obras dentre as quais encontram-se romances, contos, crônicas, relatos de viagem, manual de jardinagem. Este artigo propõe uma análise da obra *A falência* (1901), romance realista que, além de expor um retrato não idealizado da sociedade brasileira, veicula um pensamento bastante moderno a respeito do papel da mulher nesta mesma sociedade.

Palavras-chave

Literatura Brasileira. Júlia Lopes de Almeida. Gênero. Realismo.

Abstract

Júlia Lopes de Almeida (1862 – 1934) is a name that deserves attention in our literary historiography. The most published author in her lifetime, a prominent woman in literature and in Rio society at the end of the 19th and early 20th centuries, she paid for the publication of some of her works with her own income and was a contributor to important newspapers at the time. Júlia Lopes de Almeida has published around thirty works, among which are novels, short stories, chronicles, travel reports, and a gardening manual. This article proposes an analysis of the work *A falência* (1901), a realistic novel that, in addition to exposing a non-idealized portrait of Brazilian society, conveys a very modern thought regarding the role of women in this same society.

Keywords

Brazilian literature. Júlia Lopes de Almeida. Gender. Realism.

considerações iniciais

Sim, é preciso paciência. E vontade fortalecida para melhorar a si mesma, o único caminho para melhorar a sociedade. Melhorar o país. Os que vão na frente são os primeiros a levar no peito as rajadas (...)

Ligia Fagundes Telles²

No enredo de *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz (1910-2003), a personagem Conceição é uma professora, que gosta de escrever sonetos e de ler e é criticada por ter “umas ideias”; ela esgueira as instituições sociais, como o casamento, e rejeita o papel de mãe forjado pela sociedade. No romance, a voz de Conceição é uma voz libertária, porém abafada pelas densas camadas do pensamento patriarcal sobre o qual se constrói nossa História, nosso modelo social, nosso discurso oficial, enfim, nossas verdades.

Sendo eleita em 4 de agosto de 1977, Rachel de Queiroz foi a primeira escritora a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, cuja fundação data de 20 de julho de 1897. Nesse ponto, o nome da criadora da personagem Conceição encontra-se, deveras simbolicamente, com o nome de Júlia Lopes de Almeida (1862 – 1934), ao qual esse artigo se dedica. Autora de uma volumosa obra, mulher ilustre na sociedade carioca da Primeira República, Júlia Lopes participa da idealização da ABL, atestando a força da presença feminina no meio literário brasileiro já naquele momento. Todavia, o nome de Júlia deixa de aparecer na lista oficial dos fundadores da Academia o que atesta, por sua vez, o quanto existências grandiosas podem tornar-se diminutas quando não correspondem aos padrões sobre os quais a sociedade se constrói e não cabem em moldes pré-concebidos, solidificados pelo tempo e pela ratificação do discurso, que aprisionam e limitam tais existências, abafando a sua voz. Porém, o presente dá-nos a vantagem de observar o passado e encontrar em seu percurso algumas dessas existências e a oportunidade de escutar algumas dessas vozes que, mesmo abafadas, continuam audíveis.

Júlia Lopes foi a escritora brasileira mais publicada durante o período em que viveu. Na atualidade, especialmente ao longo da última década, parte de sua obra tem recebido atenção da crítica que se volta à revisão do cânone e aos estudos de Literatura de autoria feminina. Nessa esteira, esse artigo intenciona a ampliação dos estudos e da divulgação da obra e da voz dessa existência grandiosa na Literatura brasileira, a autora Júlia Lopes de Almeida.

*

O Rio de Janeiro viu nascer, em 1862, Júlia Valentina da Silveira Lopes, filha de ricos e cultos imigrantes portugueses; em 1887, a mesma cidade testemunhou o seu nascimento como escritora com a publicação de seu primeiro livro de contos,

² TELLES, Lygia Fagundes. "Mulher, mulheres". In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 8ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 672.

Traços e Iluminuras. Anteriormente, incentivada pelo pai e pela irmã mais velha, Júlia publicara crônicas em um jornal de Campinas, interior de São Paulo, onde morou com os pais em uma fazenda; depois, passou a residir com a família em Lisboa, em 1886, onde a primeira coletânea de contos veio a público custeada com seus próprios recursos (RUFFATO, 2019, p. 7). Também em Portugal, Júlia se casa, em 1887, com o poeta Filinto de Almeida de quem recebeu incessante incentivo para sua carreira intelectual e de literata, que segue em genuína ascensão.

Júlia Lopes de Almeida torna-se uma profícua escritora. Ao longo de quarenta anos, produziu crônicas, contos, romances, textos teatrais e ensaios, atuando como colaboradora nos importantes periódicos do Rio de Janeiro³. Uma consulta rápida no acervo da Hemeroteca Digital, disponível na Biblioteca Nacional Digital⁴, revela dados significativos no que diz respeito à presença de Júlia Lopes de Almeida nos meios em que circulava, seja no sentido social, seja no sentido intelectual. Neste contexto, há dois casos que ilustram sua insigne presença em meio aos escritores de sua época. O primeiro trata da inauguração do busto de Gonçalves Dias, no Passeio Público do Rio de Janeiro, em 1901, noticiado pelo jornal *O Paiz*:

Ao terminar Machado de Assis, que foi muito aplaudido, O Dr. João Felipe, recebendo o monumento cujo véu foi retirado pela distinta literata D. Julia Lopes de Almeida, comprometeu-se a mantel-o com o carinho e o respeito que lhe merecia o nome do poeta.⁵

Já no ano de 1908, Euclides da Cunha escreve para o *Jornal do Commercio*, na ocasião da morte e do funeral de Machado de Assis: “Ahi era o corpo esperado por várias pessoas, entre as quaes, a Sra. D. Julia Lopes de Almeida, que depositou sobre o caixão um ramalhete de flores naturaes, os Srs. Dr. Xavier da Silveira, Coelho Neto e outros”⁶. Note-se que a referência a Júlia demonstra a singularidade de sua presença em um ambiente frequentado predominantemente por homens e dentro do qual as mulheres tinham acesso muito restrito e quando o tinham era sob a tutela dos pais ou dos maridos dos quais elas costumavam ser meras acompanhantes e não necessariamente parte integrante do seletto e ilustre grupo dos escritores e literatos. José Veríssimo, nome de peso na crítica literária que se formava no Brasil, registra de modo elogioso suas impressões sobre a autora:

³ Conforme informa Luiz Ruffato, a escritora manteve sua coluna na primeira página do renomado jornal “O País” por vinte e dois anos o que atesta o valor atribuído, pelo público leitor e também pela imprensa, a sua produção já no momento de sua concepção. (RUFFATO, 2019, p. 8)

⁴ São apenas alguns exemplos da recorrência das referências feitas à escritora os jornais cariocas: *O Paiz* (1900 a 1909) - 191 ocorrências; *Gazeta de Notícias* (1900 a 1909) - 71 ocorrências; *Correio da Manhã* (1901 a 1909) - 39 ocorrências; *Jornal do Commercio* (1900 a 1909) - 30 ocorrências (Consulta realizada na Hemeroteca Digital Brasileira, disponibilizada no site <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>)

⁵ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: “A festa no Passeio Público”, *O Paiz*, Ano 1901, edição 06082. Sem nome do autor.

⁶ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: CUNHA, Euclides da. “Machado de Assis”, *Jornal do Commercio*, Ano 1908, edição 00273.

Depois da morte de Taunay, de Machado de Assis e de Aluísio Azevedo, o romance no Brasil conta apenas dous autores de obra considerável e de nomeada nacional – D. Júlia Lopes de Almeida e o Dr. Coelho Neto. Sem desconhecer o grande engenho literário do Sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe prefiro de muito D. Júlia Lopes. (VERÍSSIMO, 1963, p. 15)

Assim como era costumeiro, alguns romances de Júlia Lopes de Almeida foram inicialmente publicados como folhetins nos jornais da época. A “Gazeta de Notícias” publica *A família Medeiros* em 1891, sendo o livro publicado no ano seguinte, e, em 1895, *A viúva Simões*, cujo livro data de 1897; a “Tribuna Liberal” publica, entre 1888 e 1889, *Memórias de Marta* que, no mesmo ano, é impresso em volume único; o “Jornal do Commercio” divulga, ao longo de 1905, *A Intrusa*, que é publicado em 1908. Escapa deste padrão editorial o romance *A falência*, escopo desta análise, que fora publicado, em 1901, já como livro em volume único.

De modo revolucionário, Júlia Lopes de Almeida “conseguiu viver de sua pena, um feito para uma época em que à mulher não era permitido escrever, nem expressar suas opiniões” (RUFFATO, 2019, p. 9). Em seus textos, a autora denuncia os desmandos do regime escravista, advoga a favor da educação e da igualdade social e anuncia, de modo precoce para o contexto de sua produção, preocupações ambientais e ecológicas, além da luta pelo aprimoramento e pela ampliação do papel e dos direitos das mulheres.

Escritora ativa e produtora de uma literatura original, a presença de Júlia Lopes de Almeida não era notória somente nas letras impressas. Ao lado, por vezes à frente, do marido, frequentava os encontros reservados, em sua maioria, aos senhores escritores pelos quais era tratada com respeito e admiração. Tendo retornado ao Brasil, Júlia e Filinto estabelecem residência no Rio de Janeiro, e, em 1904, iniciam obras de reforma em um casarão no bairro de Santa Teresa. Neste local, recebem, ao longo de 21 anos, artistas, escritores, intelectuais e jornalistas em encontros organizados pela escritora no conhecido “Salão Verde”. Por conta disso, Hilda Machado (2002, p. 9), tal como aponta Fanini (2018, p. 101),

inclui Júlia e Filinto de Almeida entre as “famílias de artistas e mecenas que no século XX imprimem sua poderosa marca à área”. Ainda que regido com maestria pelo casal de anfitriões, foi Júlia Lopes de Almeida quem se projetou como titular do Salão Verde, a ponto de ter sido considerada “sucessora brasileira” de Madame de Staël, “a francesa dona de salão literário e engajada” (FANINI, 2018, p. 101 e MACHADO *apud* FANINI, *ibidem*)

Esses episódios são indícios de que Júlia Lopes de Almeida era uma pessoa notável em seu corpo social e uma escritora reconhecida por seus pares literatos. Tais fatos, conseqüentemente, aguçam o questionamento acerca da crítica literária e o seu papel formador: ao passo que laureia determinadas obras literárias julgadas como verdadeiramente significativas e representativas da literatura nacional, a

outras relega o lugar da marginalidade e do esquecimento. Foi, de certa forma, o que houve com o nome da escritora e a crítica literária brasileira. Embora tenha sido bem recebida pelos leitores e aclamada pela crítica de jornal de sua época, Júlia Lopes de Almeida não recebeu, posteriormente, o mesmo tratamento pela historiografia literária e seu nome cai num incômodo e injusto esquecimento. Conforme cataloga Luiz Ruffato,

Seu nome não consta da *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, um dos maiores sucessos editoriais junto ao público universitário; nem da *História da literatura brasileira em cinco volumes*, de Massaud Moisés; nem dos seis volumes de *A literatura brasileira*, de vários autores; tampouco a encontramos na extensíssima *A literatura no Brasil*, seis volumes dirigidos por Afrânio Coutinho e Eduardo Faria de Coutinho; nem nos dois tomos de *A literatura brasileira — origens e unidade*, de José Aderaldo Castello. Vamos nos deparar com a autora em *História da inteligência brasileira*, de Wilson Martins, e em *História da literatura brasileira — prosa de ficção — de 1870 a 1920*, da sempre magistral Lúcia Miguel Pereira, ambos comentadores entusiasmados de sua obra⁷.

as falências em *a falência*: uma análise do romance

O obscurecimento do nome de Júlia Lopes de Almeida e de sua obra na história da literatura brasileira resulta num desconhecimento de sua literatura que, todavia, oferece aos leitores e à crítica literária, exemplos significativos da prosa realista-naturalista desenvolvida no Brasil. Ladeando romances de autores renomados, a obra de Júlia Lopes de Almeida se insere, sem nada dever, na linha do tempo da literatura brasileira e é digna de reconhecimento devidos aos aspectos estéticos e ao tratamento dos temas propostos e praticados pelos prosadores realistas e naturalistas.

O Realismo, entendido como a escola artística e literária do fim do século XIX, avessa às concepções românticas da arte, preconizava a necessidade de o artista não idealizar o real, mas realizar um retrato fiel do que observava na sociedade. Numa atitude antirromântica,

os realistas preconizavam um enfoque objetivo do mundo, em oposição ao subjetivismo romântico [...] subordinavam a Arte a três fatores - a hereditariedade, o meio social e o momento -, crentes de que o ser humano, entrevisto como sujeito às mesmas leis que governam o Universo físico, constitui engrenagem do

⁷ RUFFATO, Luiz. “Julia 1”. Texto publicado na Edição 102 do jornal Rascunho, disponível em: <http://rascunho.com.br/julia-1/>

mecanismo cósmico, sem privilégio para além da posse de uma consciência, por sua vez condicionada aos fatores assinalados. (MOISÉS, 2004, p. 379)

Alinhado aos ideais estéticos e às propostas temáticas da literatura realista, o romance *A falência* retrata, de modo perspicaz e denunciatório, uma sociedade cujos valores, apenas aparentemente sólidos, são postos a todo tempo em questionamento. Desde o título anunciada, o romance trata de modo compromissado da falência de um modelo social que tende a privilegiar os ricos, os brancos e os homens em detrimento de seus pares de antagonistas.

A ação do romance se desenvolve na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1891 quando a abolição dos escravos e a Proclamação da República eram acontecimentos ainda recentes. Neste cenário, é já sabido que à população negra não eram destinados recursos e incentivos por parte do Estado brasileiro, diferentemente do que ocorria com os imigrantes europeus que, em alguns casos, recebiam lotes de terra para trabalhar, morar e se estabelecer. Tais incentivos atraíam trabalhadores oriundos de diferentes países que vinham para substituir a mão de obra escrava e, além disso, cumprir o projeto de embranquecimento da população brasileira. Com isso, assiste-se a uma nova configuração social a partir de duas constatações: o aumento no número de europeus no Rio de Janeiro e o surgimento das favelas naquela mesma cidade. De modo atento e denunciativo, Júlia Lopes consegue perceber tais mudanças e antever os problemas que delas seriam/foram/são decorrentes.

Neste sentido, atuam na trama personagens africanos, europeus (italianos na maioria das vezes) e brasileiros:

De vez em quando, grupos de rapazinhos, na maior parte italianos, surgiam nas esquinas e percorriam todo o quarteirão, às gargalhadas, enchendo os bolsos com o café das africanas velhas, cujos guinchos de protesto se perdiam abafados pelo ruído complexo da rua (ALMEIDA, 2018, p. 6).

Na descrição das personagens, feita pelo narrador onisciente, nota-se o pensamento do homem branco em relação aos valores sociais e à força de trabalho, pensamento este que encontra suas raízes fincadas fortemente no passado recente de escravidão:

Fiquem certos de que o bom negociante não é o que trabalha como um negro e segue a rotina dos seus antepassados analfabetos. O negociante moderno age mais com o espírito do que com os braços e alarga seus horizontes pelas conquistas nobres do pensamento e do cálculo (*idem*, p. 9).

A fala de Inocêncio Braga, um investidor que se associa ao grupo do empresário do café Francisco Theodoro e acaba por influenciá-lo, reproduz, neste

contexto, a desvalorização do esforço físico, do trabalho braçal, relacionados aos negros africanos e ao trabalho escravo: “Passou-lhe pela lembrança o tempo dos escravos, quando esse trabalho era exclusivamente feito pelos negros de nação, com a sua cantilena triste, de africanos. Era mais bonito” (*idem*, p. 13).

Destaca-se entre as personagens, o comerciante português Francisco Theodoro que atinge a prosperidade com o comércio de café no Brasil e enaltece a própria trajetória de conquistas tanto financeira, quanto social. Proprietário de um armazém de café na rua São Bento, Francisco Theodoro encarna a figura do “burguês satisfeito” (*idem*, p. 8) que desfrutava, até o momento de sua decadência, da “grande paz da fortuna conquistada” (*idem*, p. 72).

Francisco Theodoro é o chefe da família que constituiu com a esposa, Camila, carinhosamente chamada de Mila, e cinco filhos. Destes filhos, apenas um homem, Mário. Aparentemente, a família Theodoro é um modelo construído sobre os sólidos alicerces do catolicismo e do conservadorismo dos valores e dos costumes tradicionais. Por detrás das aparências, revelam-se o adultério, a mesquinhez, o egoísmo que brotam das ações dos personagens. Na persona do pai de família, revela-se o discurso predominante na época em relação à aceitação da mulher quanto ao adultério do marido:

Tinham-se acostumado um ao outro, viviam em paz, quando a Sidônia reapareceu na vida de Theodoro, obrigando-o a desvios e infidelidades. Nem a pobre Camila desconfiara nunca. Também, nada lhe tinha faltado e já devia ser um regalo para ela cobrir de boas roupas o seu corpo de neve, ter mesa farta, e andar pela cidade atraindo as vistas, no deleite da sua graça. (*idem*, 2018, p. 18)

Nesta passagem, destacam-se duas marcas da visão a respeito da mulher. Uma, a mulher sedutora que conduz o homem à traição – Sidônia. Aqui, o homem coloca-se no papel de vítima da natureza nefasta e perigosa da mulher. A figura feminina como encarnação do mal remete à tradição bíblica, encarnada em Eva ou mesmo Maria Madalena, alimentada pelo pensamento medieval que perseguia, torturava e aniquilava mulheres consideradas portadoras de forças demoníacas. O corpo feminino lascivo é uma via de acesso para o pecado. Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, adverte:

Verdadeiramente, não existe mais que um sexo, o masculino. A fêmea é um macho deficiente, não é então surpreendente que este débil ser marcado imbecilidade de sua natureza, a mulher, ceda às tentações do tentador, devendo ficar sob tutela (AQUINO *apud* NOGUEIRA, 1991, p. 106).

Por outro lado, outra visão sobre a mulher, qual seja, esposa, submissa, capaz de ignorar as traições do marido em troca de uma vida de comodidades e confortos: Camila, a protagonista da trama de Júlia Lopes de Almeida. Primeiramente, Camila

casa-se com Francisco Theodoro em busca de uma vida economicamente estável e uma posição social de respeito: esposa e mãe. Em diversas partes do livro, suas descrições são repletas de termos que, sem muita dificuldade, lembram a imagem de uma santa, mesmo a Virgem Maria: “Camila apareceu na sala. Vinha bonita, toda de azul. Dona Inácia remexeu-se nas sedas e levantou-se interrompendo a frase. Disse outra: — Como ela vem! É um céu” (ALMEIDA, 2018, p. 152). Em outra passagem, surge como se estivesse misturada à paisagem natural: “formosa no seu vestido cor de milho maduro, lia no terraço com o cotovelo pousado no jarrão das gardêneas” (*idem*, p. 159).

Aparentemente superficial, Camila revela-se, num segundo momento, uma personagem complexa que, ao longo da narrativa, sofre profundas mudanças em sua personalidade que a conduzem a um final de autonomia e autoafirmação. Enquanto fora casada com Francisco Theodoro, Camila tivera como amante o Dr. Gervásio, médico de confiança e amigo da família. Com a morte do marido, aconselhada pelo filho, busca o amante na esperança de que, enfim, possam ficar juntos e desfrutar do amor que os manteve unidos, praticamente em segredo, até aquele momento. Dr. Gervásio revela, então, que também é casado, e que também teria sido traído pela esposa, recusando-se, por isso, a separar-se dela.

O casamento é mostrado como uma instituição falida, cujas estruturas estão comprometidas pelo adultério, pelo interesse financeiro e social, de ambas as partes. O casamento, tal qual a empresa de café, vai à falência no livro de Júlia Lopes de Almeida. Aos moldes das obras realistas, em *A falência*

desnadam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se, para ambas, causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento. (BOSI, 2015, p. 121)

Todavia, a vida confortável de Camila e de toda a família chega ao fim com o suicídio de Francisco Theodoro, que não é capaz de suportar a falência de sua empresa de café e o peso da frustração masculina diante da incapacidade de assegurar aos seus uma vida plena de confortos e requintes:

- Velho. Estou velho! Pensava ele, já não sirvo para nada. E agora? Para onde há de ir esta gente, que eu mesmo habituei a grandezas? Para o sobradinho da rua da Candelária? Nem isso. Camila naquele tempo contentava-se. Agora já se afez a outra coisa. Camila! Camila sem sedas? Não se pode compreender Camila sem sedas. Onde tinha eu a cabeça? Miserável! Eu sou um ladrão, roubei a meus filhos. Eu sou um ladrão! (ALMEIDA, 2018, p. 167)

Acostumada à vida que sempre levava após se casar, Camila precisa adequar-se, forçosamente, a uma vida de trabalho, com poucos recursos e muitas restrições: “Olhou para as mãos: eram bonitas, mas não sabiam fazer nada” (ALMEIDA, 2018, p. 184). Mas ao mesmo tempo, e talvez seja esta a grande conquista da personagem, uma vida sem ilusões na qual ela pode, enfim, ser honesta consigo e com as demais pessoas:

Sentiu então como que um desdobramento de personalidade. Ela que passava, sozinha, vestida de lã negra, com um véu de crepe pela cara, mal arranjada, abotoada à pressa, não era a Camila dos vestidos claros e das mãos luminosas; essa estaria lá dentro do palacete no seu eterno sonho de mocidade, de amor e de beleza (ALMEIDA, 2018, p. 185).

A construção desta personagem, todavia, rompe com o tradicional, elevando-a para um lugar de autoconhecimento, autonomia e emancipação feminina. Vale dizer que ao tratarmos de emancipação considera-se, necessariamente, o que se poderia designar como libertação nos padrões da época em que o romance foi produzido. Não se pensa aqui em emancipação total, visto que, ainda hoje, esta é uma realidade a ser conquistada. Fala-se, antes, da condição de independência emocional e financeira alcançada pela personagem ao final da trama, condição pouco comum e muito mal-vista para a mulher do século XIX. Conforme Elódia Xavier,

A narrativa de Júlia Lopes de Almeida conserva os valores dominantes, apesar de certa consciência feminista latente. Ainda não havia chegado o momento em que a narrativa de autoria feminina se põe a questionar o papel da mulher (...) De fato, é a obra de Clarice que rompe com o discurso do outro, na narrativa de autoria feminina; ela problematiza o ‘destino de mulher’, evidenciando o que há de convencional e de socialmente condicionado. (XAVIER, 1991, p. 183)

Fala-se, por fim, na condição consciente e para a qual a idealização romântica do amor e do casamento apresenta-se desbotada pelas nódoas da realidade tangível:

As lágrimas rolavam-lhe em fio pelo rosto abrasado; estava bem certa de que aquele era o dia de sua segunda viuvez. Perdera na primeira o aconchego, as honras da sociedade, a fortuna e um amigo calmo, que não a repudiaria nunca. Na segunda, perdia a ilusão no amor, a fé divina na felicidade duradoura, o melhor bem da Terra! (ALMEIDA, 2018, p. 189)

A personagem Camila, numa trajetória ascendente, acusa a presença do pensamento feminista que vai, aos poucos, ganhando contornos mais nítidos na

sociedade e na literatura brasileiras. Ao final do romance, duas vezes viúva, passa a viver numa casa ocupada apenas por mulheres e começa a lecionar como forma de levantar dinheiro para sustentar a si e as filhas.

Além de Camila, outra personagem revela grande peso no esforço de compreender de que modo as ideias feministas, ainda latentes no Brasil, são representadas por Júlia Lopes de Almeida. Trata-se de Catarina, irmã de Capitão Rino, um homem misterioso, culto e apaixonado por Camila Theodoro. A personagem Catarina é descrita como

[...] uma mulher delgada, branca e loira, com um par de olhos semelhantes aos do capitão Rino, de um azul de faiança, e uma fisionomia vaga, de anjo decorativo. Contrastando com o tipo, trazia uma toailete escarlate, que lhe dava valor à pele cor de lírio pálido, e parecia uma ofensa ao seu corpo virginal. O capitão apresentou-a logo a todos com duas palavras: — Minha irmã. (ALMEIDA, 2018, p. 60)

Catarina é a personagem que se identifica de maneira mais explícita à ideologia do feminismo na medida em que veicula um discurso em favor da autonomia e da libertação das mulheres das amarras autoritárias do modelo patriarcal. Desde sua aparição, envolta em um mistério inicial, impõe sua presença em um espaço equiparado ao dos homens, desprezando-os por vezes: “Catarina ajudava o irmão a mostrar o Netuno e por vezes as suas explicações tinham maior clareza que as dele. Se ele parava, ela tomava-lhe a palavra cortada, completava-a e seguia para diante com todo o desembaraço” (ALMEIDA, 2018, p. 61). Mesmo posicionando-se a favor do casamento e de certo conservadorismo no que diz respeito ao comportamento feminino que configura a “mulher de verdade”, pudica e reservada, Catarina é capaz de questionar Francisco Theodoro: “- O senhor é contra a emancipação da mulher, está claro” (*idem*, p. 66) e mostra-se incomodada com o discurso do português: “Enquanto ele bebia, Camila observava-o com pasmo; sabia que ele não tinha aquelas ideias. Sempre lhe ouvira que a mulher devia conservar-se no seu lugar de submissão” (*idem*, p. 68). Ressalta-se, aqui, que a narrativa de Júlia Lopes de Almeida “não propõe à mulher que negue o papel que a sociedade espera que desempenhe, de ‘esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo’, mas prevê a melhora do desempenho deste papel” (MENDONÇA, 2003, p. 282).

Neste mesmo diálogo, Catarina e Francisco Theodoro debatem sobre o direito das mulheres ao voto, sobre o qual ela afirma não ser um direito exigido para si, mas sim para as outras mulheres: “Pelos outras que tenham atividade e coragem” (ALMEIDA, 2018, p. 68). Diante da fala do seu interlocutor defendendo o destino da mulher como sendo, naturalmente, o de “criar filhos e amar com obediência e fidelidade a um só homem, o marido” (Ibid., 2018, p. 68), Catarina posiciona-se de modo veemente na defesa de um ponto de vista libertário sobre a natureza da mulher:

— Nós não nos escondemos atrás do homem que procura defender-nos. Se ele avança para o inimigo, sentimos não ter asas, e é sempre com ímpeto que nos lançamos na carreira querendo ajudá-lo a vencer ou evitar-lhe a derrota. Este é que é o nosso caráter [...]

Ela estava de pé, com as narinas arfantes, as faces abrasadas.

Sim; agora o sangue caboclo que lhe saltava nas veias: era uma brasileira. (ALMEIDA, 2018, p. 69)

Francisco Theodoro mostra-se descontente com a postura de Catarina, que “desagradara-lhe com seus modos independentes. Achara-a feia” (*idem*, p. 69). Através do antagonismo das visões de mundo reveladas por esses dois contrastantes personagens, Júlia Lopes de Almeida demonstra a complexidade da própria sociedade: enquanto, por um lado, uns defendiam a solidez das tradições paternalistas e operavam para conservar a mulher no papel submisso que vinha ocupando, por outro lado, havia quem defendesse sua libertação dessas amarras antiquadas. Neste conflito de ideias ecoa a voz da própria autora que, através das personagens femininas, revela a insatisfação com a situação da mulher em seu tempo. Não se pretende julgar a autora como alguém fora de seu tempo pois isto soaria como alienação ou desejo de escapismo. Não obstante, destaca-se nela uma visão aguçada para as ideologias que se formavam em sua época além da sensibilidade em perceber a condição dos demais indivíduos que compõem a sociedade, enfim, a nação.

Remetendo às palavras de Antonio Candido sobre os autores deste período literário, a autora de *A falência* demonstra “um agudo espírito crítico, voltado para analisar de maneira moderna a sociedade, a política, a cultura do Brasil” (CANDIDO, 1999, p. 51).

Neste sentido, o contexto histórico pós-abolicionista é retratado no romance sob a forma de denúncia das cicatrizes de violência e abuso de poder que marcam a escravidão negra no Brasil. A personagem Sancha, “a negrinha órfã que D. Itelvina explorava nos arranjos da casa” (ALMEIDA, 2018, p. 26) é vítima de diversas agressões que são aceitas por alguns personagens como práticas habituais e cotidianas: “- Não é nada... há de ser a maninha batendo na Sancha...” (*idem*, p. 124). Mais do que reforçar o lugar de servidão ocupado pelos negros na sociedade da época, através do discurso do narrador onisciente, mostra-se a ideologia predominante que agia em defesa da inexorabilidade da escravidão. A respeito de Nina, personagem que também ocupa lugar de serviçal da família Theodoro, diz o narrador:

Calar a boca tinha sido todo o seu trabalho na vida. Com um triste sorriso desbotado, Nina separou, de todos os objetos destinados para a fogueira, aquele chicotinho revelador e profético, e guardou-o como relíquia.

Para que nasceu ela senão para ser batida? (ALMEIDA, 2018, p. 175; grifo meu)

Sancha, anteriormente citada, é influenciada pelas ideias de liberdade que escuta de Ruth, filha de Camila e Francisco Theodoro, personagem portadora de uma visão de mundo libertária e igualitária, e que foge das opressões e violências que sofre na casa das tias de Camila. Ruth, ao refletir neste momento sobre a condição de Sancha, revela o pensamento da própria autora e seu posicionamento diante das desigualdades percebidas na sociedade e, de modo geral, no ser humano. Colocadas à parte todas as diferenças, Ruth, Sancha e Júlia Lopes de Almeida estão unidas pelo fato de serem mulheres:

E aquela mesma mágoa parecia-lhe agora doce e embaladora, comparando-se a outra, a Sancha, da sua idade, negra, feia, suja, levada a pontapés, dormindo sem lençóis em uma esteira, comendo em pé, apressada, os restos parcos e frios de duas velhas, vestida de algodões rotos, curvada para um trabalho sem descanso nem paga! Porque? Que direito teriam uns a todas as primícias e regalos da vida, se havia outros que nem por uma nesga viam a felicidade?

[...]

E tudo d'ela repugnava a Ruth: a estupidez, a humildade, a cor, a fôrma, o cheiro; mas percebera que também ali havia uma alma e sofrimento, e então, com lágrimas nos olhos, perguntava a Deus, ao grande Pai misericordioso, porque a criara, a ela, tão branca e tão bonita, e fizera com o mesmo sopro aquela carne de trevas, aquele corpo feio da Sancha imunda? Que reparasse aquela injustiça tremenda e alegrasse em felicidade perfeita o coração da negra.

— Sim, o coração dela deve ser da mesma cor que o meu, cismava Ruth, confusa, com os olhos no altar. (ALMEIDA, 2018, p. 126)

Semelhantemente aos modos de Catarina e Ruth, Júlia Lopes de Almeida não precisava lutar em causa própria já que, desde o nascimento, sempre frequentou ambientes de riqueza intelectual, cultural e financeira. Branca, culta e com boas condições financeiras, a escritora não advogava a favor, apenas, de seus direitos. A sua literatura, assim como sua participação na sociedade, age em defesa das minorias sobrepujadas pelas classes dominantes por séculos e até hoje; da educação como direito básico, especialmente a educação para as mulheres; da preocupação com o ambiente ocupado e massacrado nos processos de industrialização e urbanização. Enfim, através de sua literatura, Júlia Lopes de Almeida revela possuir aquele “sentimento íntimo” apontado por Machado de Assis como o genuíno Instinto de Nacionalidade⁸, indispensável aos que se dedicam a produzir uma literatura nacional.

⁸ ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. pp. 28-34: Instinto de nacionalidade. (1. ed. 1873).

Diante da definição proposta por Candido a respeito da literatura produzida no Brasil ao final do século XIX e início do XX, é plausível reconhecer *A falência* como uma das obras que fez parte de uma transformação:

Foi de fato uma transformação cheia de modernidade, que pôs em cheque o idealismo romântico e as explicações religiosas, questionando a legitimidade das oligarquias, propondo explicações científicas e interpretações de cunho relativista e comparativo, inclusive pela transformação profunda dos estudos de Direito, que formavam o centro da cultura acadêmica. Geralmente republicanos, abolicionistas e alguns deles até próximos do socialismo, esses intelectuais questionaram os fundamentos tradicionais da sociedade brasileira, como a monarquia, a religião, as hierarquias do privilégio, procurando explicações nas forças do meio e da raça, considerados então fatores que permitiam conhecer cientificamente os produtos da cultura. É o que um dos jovens inovadores chamava orgulhosamente “método quantitativo”, em substituição ao “método qualitativo” baseado nas impressões e no gosto. A partir daí surgiu o naturalismo em estética e em crítica, substituindo as concepções românticas. (CANDIDO, 1999, p. 52)

O cortiço (1890), romance emblemático da literatura naturalista no Brasil, é marcado por descrições personificadas do espaço que se torna um dos personagens da trama. Neste aclamado romance, Aluísio Azevedo utiliza-se da personificação da paisagem, humanizando-a, em contraste com a animalização do ser humano embrutecido pelo meio e pelo trabalho. Na afamada descrição de Azevedo, nota-se o uso da linguagem descritiva e o recurso da personificação: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo.” (AZEVEDO, 1890, p. 43).

Nestes moldes, a obra *A falência* é igualmente representativa da linguagem descritiva do romance naturalista:

Os armazéns, pelas bocas negras das suas portas escancaradas, vomitavam ainda sacas e sacas de café, que as locomotoras e as carroças levavam com fragor de rodas e cascalhar de ferragens para os lados da Prainha e da Saúde, levantando do solo esmagado camadas de pó que espalhavam no ar cintilações de ouro” (ALMEIDA, 2018, p. 13)

Altamente descritiva e sinestésica, a escrita de Júlia Lopes de Almeida permite ao leitor aproximar-se do contexto de sua produção e penetrar na atmosfera tumultuada e barulhenta, da qual emanam cheiros de suor e de café, das ruas do Rio de Janeiro entresséculos. Encontram-se, no romance em análise,

diversas descrições da cidade, marcas do processo de urbanização e da modificação da paisagem natural. Em algumas passagens, encontram-se referências à ocupação dos morros fluminenses destacando-se, nelas, o distanciamento social cada vez maior entre centro e periferia:

As senhoras Rodrigues moravam ainda na mesma casa, do alto do morro, muito antiga, com janelas de guilhotina e paredes encardidas [...] nada sorria naquela habitação árida e velha. No quintal, nem um canteiro de flores; uma horta raquítica a um canto, algumas laranjeiras e um coradouro de grama pisada e sem viço, estendendo-se ao lado de um tanque de cimento, coberto por um telheiro de zinco. Dentro, o mesmo desconforto: salas com poucos móveis e esses antiquíssimos, alcovas vazias e uma cozinha de tijolos desgastados pelas pancadas do machado na lenha. (ALMEIDA, 2018, p. 25)

A descrição do cenário acima reproduzida corresponde ao Morro do Castelo, local onde moram as tias da protagonista do romance, Camila. É visível, quase literalmente devido ao trabalho com a linguagem descritiva, minuciosa e plástica, que desde a época da autora o morro já abrigava pessoas pobres, indivíduos que a classe nobre preferia empurrar para as margens da cidade e da vida social. No contexto do romance, quando o amante de Camila, Dr. Gervásio, desloca-se para o Morro do Castelo, nota-se, por meio de sua visão, a apreciação diante de uma paisagem exótica, contrastante com as ruas do comércio que costumava frequentar no centro da cidade:

A novidade do meio dava-lhe um prazer de viagem: becos sórdidos, marinhandos pelo morro; casas acavaladas, de paredes sujas; janelas onde não acenava a graça de uma cortina nem aparecia um busto de mulher; caras preocupadas, grossos troncos arfantes de homens de grande musculatura, e ruído brutal de veículos pesados, faziam d'aquele canto da sua cidade, uma cidade alheia, infernal, preocupada bestialmente pelo pão. (*idem*, p. 44)

O Morro do Castello fazia parte da paisagem natural do Rio de Janeiro e pode-se afirmar que nele encontra-se a origem da cidade:

O Rio de Janeiro, murado e fortificado, erguido no Morro do Castelo contava com prédios como a Casa da Câmara e a da Cadeia, a Casa do Governador, Colégio dos Jesuítas, os Armazéns, e também as Igreja dos Jesuítas e a Igreja de São Sebastião, onde foi instalada a primeira Sé Catedral da cidade, e junto à qual estava o marco de pedra da fundação da cidade, trazido do primitivo estabelecimento no sopé do Morro Cara de

Cão, assim como os restos mortais do fundador do Rio, Estácio de Sá. (LUCENA, 2015)

Ainda assim, com os esforços de urbanização e a belle époque brasileira, o Morro do Castelo foi completamente destruído em 1921, pois, segundo o prefeito da época, Carlos Sampaio, o local era um risco à saúde pública por ser um espaço proletário e abrigar velhos casarões e inúmeros cortiços, além de atrapalhar a circulação dos ventos e poluir a paisagem daqueles que adentravam a cidade. No lugar do Morro, foram construídos aterros dando vazão ao plano de ornar a capital com uma cidade mais plana e ampliada.

A presença constante do Morro do Castelo no romance mostra que o olhar de Júlia Lopes de Almeida não estava fechado no centro, na conhecida rua do Ouvidor, com seu requintado comércio e confeitarias, e suas adjacências; a autora, a mulher, a cidadã Júlia observa e retrata a cidade e seus hiatos sociais delatados na configuração do espaço urbano do qual são marginalizados os pobres e os negros em sua maioria. Ao passo que, conforme registra a História, é nesses espaços apartados e apertados que se constroem as favelas do Rio de Janeiro, espaço ocupado, majoritariamente, por pessoas de classes desfavorecidas e que o centro prefere, até os dias atuais, relegar à margem e à exclusão. Nota-se, em *A falência*, a denúncia em relação à distinção de classes sociais concretizada pela divisão dos centros urbanos que até hoje é perceptível nas grandes cidades brasileiras.

Encontram-se aqui características do romance realista apontadas por Massaud Moisés, ao afirmar que os autores desta escola literária

[...] encaravam a obra de arte como utensílio, arma de combate, a serviço da metamorfose do mundo e da sociedade: não mais a arte romântica desinteressada, e, sim, a arte comprometida, engajada [...] Em síntese, dispunham-se a inspecionar a existência humana movidos por intuítos científicos, de modo a converter a obra de arte num autêntico laboratório, em defesa da causa social (MOISÉS, 2004, p. 379)

Sem abandonar esta tendência, Júlia Lopes de Almeida utiliza uma linguagem sinestésica e simbólica que mescla a descrição objetiva e minuciosa da paisagem a elementos multissensoriais, compondo uma topografia sensível da cidade na qual os corpos não apenas circulam por ela, como também fazem parte de sua composição:

Assim, em toda a rua só se viam braços a gesticular, pernas a moverem-se, vozes a confundirem-se, chocando nas pragas, rindo com o mesmo triunfo, gemendo com o mesmo esforço, em uma orquestra barulhenta e desarmônica.

[...] Dominava ali o trabalho viril, a força física, movida por músculos de aço e peitos decididos a ganhar duramente a vida. E esses corpos de atletas, e essas vozes que soavam alto num

estridor de clarins de guerra, davam à velha rua a pulsação que o sangue vivo e moço dá a uma artéria, correndo sempre com vigor e com Ímpeto. Já de outras ruas descia aquela onda quente, arfante de trabalho, vinha da rua dos Benedictinos e vinha dos armazéns da rua Municipal, todos atulhados de café, que esvaziavam em profusão para os trapiches e as Docas, tornando-se logo a encher famintamente. (ALMEIDA, 2018, p. 5)

O trabalho minucioso com a linguagem na descrição da paisagem destaca-se numa outra passagem do romance. Na cena, a personagem Ruth observa a paisagem natural enquanto fazem um passeio no barco do Capitão Rino:

Ruth lançou-se à amurada, agitando o lenço. Passava uma barca de Niterói, repleta de passageiros, branca, ligeira, com a sua cauda de espumarada. Toda a superfície do mar, paletada de luzes, tremia como a pellet moça a um afago voluptuoso. Ao longe, a Serra dos Órgãos desenhava no céu os seus contornos de um azul de ardósia. Para os lados da barra havia montes de praia fosca em que o sol, cintilando nas pedras, escorria laivos de prata polida, e rochedos cor de violeta espelhavam-se n'água, entre montanhas de um verdor intensíssimo. (ALMEIDA, 2018, p. 63)

Conforme se pretende assinalar, a linguagem empregada por Júlia Lopes de Almeida equipara-se àquela encontrada nos romances aclamados e enquadra-se nos moldes das obras reconhecidas no panteão da Literatura Nacional. Questionam-se, com isso, os motivos pelos quais o nome da autora, bem como de seus livros, romances, contos e crônicas, foram deixados, pouco a pouco, à sombra dos nomes que a crítica literária optou por laurear. As diferenças de gênero certamente não ficam de fora desta discussão e o episódio sobre a criação da Academia Brasileira de Letras é ilustrativo desta questão.

Júlia e Filinto de Almeida eram personalidades presentes no meio intelectual brasileiro de sua época. Como dito anteriormente, Júlia Lopes de Almeida não figurava apenas como acompanhante de seu marido nos eventos sociais e nos saraus, como também era responsável por promover muitos desses encontros entre os ilustres escritores e intelectuais, colocando-se numa posição de igualdade com os demais. Desses encontros, lampeja a fundação da Academia Brasileira de Letras que, seguindo os moldes da Academia Francesa, buscava dar solidez e, de certa forma, institucionalizar as Letras do país. Conforme divulga a pesquisa de Michele Fanini, o nome de Júlia Lopes fora incluído na primeira lista elaborada por Lúcio de Mendonça que divulgava os nomes dos quarenta fundadores da Academia, mas excluído da lista oficial na qual fora substituído pelo nome do marido. Conforme afirma Fanini, “Júlia Lopes de Almeida foi o primeiro e mais emblemático vazio institucional produzido pela barreira do gênero” (FANINI, 2016). Fundada no ano de 1897, a Academia Brasileira de Letras só passou a aceitar as mulheres como membros em 1977, quando Rachel de Queiroz foi eleita para ocupar a cadeira de

número 5. Além de Rachel, apenas sete outras mulheres foram imortalizadas pela ABL⁹.

considerações finais

Diante do exposto, percebe-se que, embora tenha sido uma escritora responsável por grande e elevada produção literária, Júlia Lopes de Almeida sofreu as pressões impostas pelo meio social do qual fez parte. Membro de uma sociedade predominantemente machista que engatinhava rumo às ideias igualitárias propostas pelo movimento feminista, pela luta em favor do sufrágio feminino, pela representatividade da mulher liberta dos padrões impostos pelo discurso masculino hegemônico, Júlia Lopes de Almeida tremula como uma chama resistente e imponente que, embora abafada por décadas, conserva seu ardor e sua luminosidade. Altamente representativa da literatura brasileira produzida no entresséculos, símbolo iniciático da literatura feminina e feminista produzida no Brasil, a literatura de Dona Júlia deve ser, e já está sendo, revisitada pela crítica literária de modo que chegue ao público leitor trazendo à tona, e renovando, a constante necessidade das lutas em defesa do espaço, da representatividade, da valorização da mulher na sociedade tanto de épocas passadas, quanto da atualidade e das gerações que estão por vir. Relembrando a frase de Simone de Beauvoir “o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens” (BEAUVOIR, p. 15), nota-se a necessidade de retomar o passado e encontrar as vozes femininas que foram por muito tempo abafadas, mas que sempre estiveram presentes na sociedade e na literatura brasileiras e que dão corpo aos movimentos e aos discursos que ainda lutam pela sociedade em seu modo justo, digno e mais humano.

⁹ Conforme a ordem cronológica de eleição, ingressaram na Academia Brasileira de Letras: Dinah Silveira de Queiroz, em 10 de junho de 1980; Lygia Fagundes Telles, em 24 de outubro de 1985; Nélida Piñon, em 27 de julho de 1989; Zélia Gattai, em 7 de dezembro de 2001; Ana Maria Machado, em 24 de abril de 2003; Cleonice Berardinelli, 16 de dezembro de 2009; Rosiska Darcy, 11 de abril de 2013.

referências bibliográficas

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. São Paulo: Via Leitura, 2018.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1890.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. v.1. 4. ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, pp. 95-114, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i71p95-114. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152696>. Acesso em: 28 jul. 2021.

FANINI, Michele Asmar. *A (in) visibilidade de um legado: seleta de textos dramáticos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Fapesp, 2016.

LUCENA, Felipe. História do Morro do Castelo. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-do-morro-do-castelo/>. Acesso em: 8 ago. 2019.

MENDONÇA, Cátia Toledo. Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. *Revista Letras*, n. 60, pp. 275-296, 2003. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v60i0.2869>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2869>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e História: as práticas mágicas no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1991.

RUFFATO, Luiz. Prefácio – O resgate de Júlia. In.: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2019. pp. 7-23.

TELLES, Lygia Fagundes. "Mulher, mulheres". In: DEL PRIORE, Mary. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006. pp. 669-672.

VERÍSSIMO, José. *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

XAVIER, Elódia. Júlia Lopes de Almeida: o discurso do outro. In: *Travessia*, n. 23, p. 178-184, 1991. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17171>. Acesso em: 28 jul. 2021.

A liberdade política e artística em Gilka Machado: uma questão de autoria

Political and Artistic Freedom in Gilka Machado: A Question of Authorship

Autoria: Jaqueline Ferreira Borges

 <https://orcid.org/0000-0002-7763-2917>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181388>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181388>

Recebido em: 27/01/2021. Aprovado em: 25/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

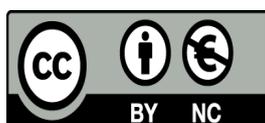
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

BORGES, Jaqueline Ferreira. A liberdade política e artística em Gilka Machado: uma questão de autoria. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 94-115, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.181388>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181388>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a liberdade política e artística em gilka machado: uma questão de autoria

Political and Artistic Freedom in Gilka Machado: a Question of Authorship

Jaqueline Ferreira Borges¹

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181388>

¹ Doutoranda em Estudos de Literatura, pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Estuda o conjunto da obra de Gilka Machado sob a perspectiva da liberdade e está vinculada ao NEPPOC - Núcleo de Estudos e Pesquisas em Poesia e Cultura – UFSCar/CNPq. E-mail: borrgesjaqueline@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7763-2917>.

Resumo

A voz feminina na literatura, especialmente como sujeito do discurso, se construiu a partir de uma história de enfrentamentos contra a sociedade patriarcal do final do século XIX e início do XX. Tendo como mote principal a subversão e a força da mulher, a literatura de autoria feminina tem reelaborado o cânone elitizado, portanto branco, hétero e masculino, questionando a estrutura hierárquica que oprime raças, gêneros e classes sociais específicas, aquelas colocadas à margem da sociedade capitalista. Portanto, partindo de teorias advindas da luta feminista, este artigo mostra o impulso das questões de autoria feminina no Brasil, apresentando brevemente algumas mulheres essenciais para a busca da visibilidade da mulher nos espaços sociais e intelectuais, especialmente Gilka Machado (1893-1980), poeta carioca conhecida nos círculos literários de sua época como imoral e libertina. Autora de livros como *Meu glorioso pecado* e *Mulher nua*, teve sua obra resumida ao erotismo, motivo pelo qual ainda hoje recebe pouca atenção da historiografia literária. A estrutura social, política e literária marca o silenciamento que envolveu a poeta, construindo um cânone responsável por ignorar ou evidenciar escritores. Como arcabouço teórico, este artigo teve como base, discussões de Ribeiro (2019), Telles (2004), Muzart (1990) e outros.

Palavras-chave

Autoria feminina. Poesia. Liberdade. Gilka Machado.

Abstract

The female voice in literature, especially as a subject of discourse, was built from a history of confrontations against patriarchal society in the late 19th and early 20th centuries. Having as its main theme the subversion and strength of women, the literature of female authorship has reworked elitized canon, therefore white, hetero and male, questioning the hierarchical structure that oppresses specific races, genders and social classes, those placed into the borders of capitalist society. Starting from theories arising from the feminist struggle, this article shows the impetus of issues of female authorship in Brazil, briefly presenting some essential women for the search of the women visibility in social and intellectual spaces, especially Gilka Machado (1893-1980), poet from Rio de Janeiro known in literary circles, at her time, as immoral and libertine. Author of books like *Meu glorioso pecado* and *Mulher nua*, her work was limited to eroticism, which is why she still receives little attention from literary historiography. The social, political and literary structure have been imposing the silencing of the poet, by building a canon responsible for giving shadow or light upon writers. As a theoretical framework, this article was based on discussions by Ribeiro, Telles, Muzart and others.

Keywords

Female Authorship. Poetry. Freedom. Gilka Machado.

*“De que vale viver
trazendo, assim, emparedado o ser?
Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,*

*dos preceitos sociais nas torpes ferropelias;
ter ímpetos de voar,
porém permanecer no ergástulo do lar
sem a libertação que o organismo requer;
ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta....”²*

autoria feminina: uma questão histórica

Tomando como base o entrelaçamento entre a literatura e a política, a linguagem artística dá vazão a problematizações culturais, raciais, econômicas e de gênero, entoando uma linguagem artística pautada em análises políticas e sociais. É a partir dessas considerações que este artigo vem mostrar que a literatura de Gilka Machado mobiliza, sobretudo, reivindicações políticas e libertárias.

É possível que os prêmios que ganhou aos 13 anos de idade, quando venceu os três primeiros lugares no concurso literário promovido pelo jornal *A imprensa*, tenham lhe dado a confiança necessária para seguir com um projeto poético consistente e singular. Ela contribuiu com revistas como *Fon-Fon*, da qual fez parte durante muito tempo, e *A semana*, onde publicou seu primeiro livro em 1915, dando continuidade a sua carreira com a publicação de *Estados de alma* dois anos mais tarde, em 1917. A poeta carioca publicou o seu último livro, *Velha poesia*, em 1965, cinquenta anos depois da estreia, cujo título *Cristais partidos* já propunha um rompimento com a estrutura social cristalizada. O que de análogo permeou a carreira poética de Gilka Machado foram principalmente as críticas à sociedade patriarcal, ao silenciamento imposto às mulheres e à restrita liberdade feminina: civil, erótica, racial e econômica. Logo, buscava reelaborar, através da arte, tanto o lugar da leitura e da escrita ainda adjacente ao homem, quanto o modelo patriarcal pautado na moral e nos bons costumes, capaz de reproduzir o modelo colonial de segregação. Em “Ânsia de azul”, poema que compõe o primeiro livro, o sujeito lírico adverte: “Aí! antes pedra ser, inseto, verme ou planta,/ do que existir trazendo a forma de mulher” (MACHADO, 2017, p. 59).

As mais diversas segregações se construíram junto com a história de nosso país, e não porque surgiram da nossa terra, mas porque foram impostas; junto de uma cultura, de uma religião, de uma classe econômica, social e racial do branco europeu. Ao contrário de pagar a inegável dívida histórica, a nossa sociedade tem repetido assassinatos, mortes simbólicas e o silenciamento dos mesmos grupos que, historicamente, enfrentaram a luta em busca do respeito, da igualdade e da liberdade.

² MACHADO, Gilka. “Ânsia de azul”. *Poesia Completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça, 2017. (Selo Demônio Negro).

A partir de um recorte temporal que se situa entre o século XIX e a primeira metade do século XX, temos grupos de mulheres reivindicando o direito à educação e, posteriormente, o direito ao voto. É verdade que esse grupo estava em um lugar de submissão e de silenciamento, especialmente por ter sido negada a elas a participação política, mas, ainda assim, é fundamental pontuar que essas mulheres, pertencentes à burguesia de seu tempo, desfrutavam de privilégios que mulheres negras e pobres não acessavam. Portanto, sem perder de vista o reconhecimento deste lugar branco e elitizado, o cenário educacional é o mote das primeiras discussões deste artigo.

Se regressássemos ao cenário político do século XIX, encontraríamos homens que frequentavam os espaços sociais, ao passo que as mulheres se dedicavam à educação dos filhos e aos afazeres da vida privada. Emanuel Araújo (2004) trata dos limites do aprendizado feminino: “Só as que mais tarde seriam destinadas ao convento aprendiam latim e música; as demais restringiam-se ao que interessava ao funcionamento do futuro lar: ler, escrever, contar, coser e bordar” (ARAÚJO, 2004, p. 50). Havia uma divisão de trabalho específica imposta às mulheres, para que, a fim de cuidar da reputação, deveriam resguardar-se no ambiente doméstico, ocupar-se da educação dos filhos e distrair-se somente com a costura e o bordado; enquanto isso, os homens frequentavam as escolas e ocupavam os espaços sociais e políticos.

Se considerarmos o quadro da produção literária de autoria feminina a partir de fins do século XIX, pode-se dizer que a ficção inaugurou, de forma mais sistemática e insistente, novas e múltiplas formas de imaginar as relações entre mulher, corpo e natureza, não sem dramatizar certas ambivalências e impasses, mas rica em reconfigurações dessa relação na perspectiva de deslocamentos e resistências à construção do corpo como lugar da reprodução da feminilidade, o que significa rasurar o princípio da mulher ‘natural’ e questionar a metanarrativa patriarcal da subordinação. (SCHMIDT, 2012, p. 12).

A busca de liberdade, inicialmente intelectual, não se concretizou de imediato, pois mesmo diante de muito esforço, o espaço conquistado era restrito se comparado ao dos homens – sem limites. Havia um modelo feminino que as definia e colocava em espaços preestabelecidos, os quais não eram, definitivamente, os intelectuais. Telles (2004) trata do termo “de bem” que definia as mulheres maternais e delicadas; caso fugissem desse destino, outro termo caberia a elas:

O discurso sobre a ‘natureza feminina’, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão,

definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. (TELLES, 2004, p. 403; grifos da autora).

Mesmo diante dessa realidade, temos mulheres que defrontaram a misoginia oitocentista e escreveram. Telles (2004) aponta que, tanto na Europa quanto nas Américas, as mulheres enfrentaram a barreira da educação negada e assumiram a escrita literária. Centenas de mulheres ocuparam seus espaços tardiamente. Silva (2008) esclarece sobre o lugar que cabia ao dito sexo frágil e o quão laborioso foi o trabalho das primeiras mulheres escritoras: “a inserção da mulher, como sujeito do discurso, no universo literário foi uma trajetória marcada por lutas, receios e impedimentos, percurso semelhante nas demais esferas sociais onde o feminino era obrigado a ficar sempre à margem” (SILVA, 2012, p. 45).

Assim, os primeiros escritos femininos foram reflexos de uma condição depreciada, uma condição social deslegitimada a qual a mulher estava submetida; e o pouco acolhimento dos leitores contribuía para o desprestígio dos escritos de autoria feminina. “Das mulheres, tidas como intelectualmente inferiores, esperavam-se clichês românticos, piegas e sentimentalistas” (CAMARGOS, 2007, p. 24), portanto, um dos meios pelos quais elas conseguiram adentrar ao espaço da escrita literária foi negociando a temática de suas produções:

as escritoras oitocentistas, ao invés de afrontarem os valores patriarcais, valeram-se do diálogo como estratégia possível de negociação. Elas não criticavam abertamente os discursos que eram elaborados sobre a produção delas, mas também não os referendavam, uma vez que, mesmo diante das dificuldades de se firmarem como escritoras, elas escreveram e, mais do que isso, são conscientes do centro de onde emanam os juízos, em negativo, de valor sobre a produção feminina: o leitor que era, geralmente, homem, branco, ilustrado, típico representante de uma sociedade patriarcal e mantenedor do *sermo paternus*. (SILVA, 2012, p. 50; grifos da autora).

É notório, porém, que essas mulheres não se dedicavam, exclusivamente, à literatura ou a questões científicas e intelectuais. Silva (2008) aponta que a literatura foi tida como uma ocupação extra para as mulheres, uma atividade menos

importante que a doméstica, uma vez que esta seria sua função principal, ocultando que, na verdade, elas desempenhavam, como ainda desempenham, duplas jornadas:

Percebe-se que grande parte da crítica da época contribuiu em disseminar que elas supostamente representavam a imagem de mulher “perfeita”, pois além de atuar como escritoras, trabalhavam em seu lar, o que corroborou a ideia de que a produção feminina era uma espécie de ‘hobby’ e, portanto, uma atividade menor comparada à masculina. (SILVA, 2008, p. 96).

Elas ocuparam as escolas, mas não desocuparam os lares. O trabalho duplo, por vezes triplo ou mais, tem sido administrado pelas mulheres há mais de um século. A liberdade feminina, no entanto, não era uma reivindicação de todas as mulheres, talvez por indisposição, receio ou coerção, a luta para conquistar uma realidade diferente não atingiu a todas. Por outro lado, imersas em uma sociedade falocêntrica e patriarcal em que o feminino estava ainda predestinado ao cuidado do lar, nem todas as mulheres puderam abandonar sua função primeira para se dedicar ao ofício intelectual. A subversão acontece exatamente quando as primeiras mulheres reelaboram o discurso predeterminado e ocupam os espaços sociais, políticos, literários e de crítica social que, embora sempre tenham existido, nem sempre lhes coube.

Segundo Duarte (2010, p. 19), a educação feminina “foi concebida a partir de uma visão romântica, com base na religião e na moral, necessárias para estimular a dignidade e preparar a futura mulher para assumir suas funções de mãe e de esposa junto à família”. Portanto, esse projeto distanciava as mulheres de uma “formação intelectualizada”. Por outro lado, a busca de espaço exigiu diversos métodos de resistência, pois diante da certeza de que poderiam ser parte da sociedade, muitas mulheres ocuparam os seus espaços, apesar do inexistente ou tardio reconhecimento:

Nessa época, como se sabe, a mulher era tolerada, não realmente respeitada como escritora. A crítica, quando se debruçava sobre os livros de mulheres o fazia ‘com luvas de pelica’, ‘com a cortesia devida a uma senhora’, não estudando o livro como literatura, mas vendo atrás dele o fantasma de uma mulher. (MUZART, 1990, p. 65).

Nesse mesmo cenário, as mulheres escritoras receberam o nome de “poetisas”, diferentemente dos homens, poetas, e com tom de inferioridade à obra e à figura da escritora, elas eram recebidas com rasa solicitude. Em 1917, o escritor e crítico Carlos Maul escreveu no jornal *A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Lettras e Artes* (RJ) a matéria: “Um livro Dionisyaco (ao redor da literatura

feminina)” (MAUL, 1917). Ele afirma que invariavelmente recebia a literatura e a produção intelectual feminina com certa desconfiança, pois havia sempre um estilo incolor, um sentimentalismo artificial ou eram, ainda, “dessexualizadas por completo”, comentário que ilustra uma concepção debilitada da aptidão literária, crítica e política das mulheres.

Todas as restrições aos poucos vencidas aconteceram em torno do acesso tardio à educação, pois independente do que seriam após a alfabetização, se poetas, ficcionistas, jornalistas ou professoras, “a leitura lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e propiciou o surgimento de escritos reflexivos e engajados” (DUARTE, 2016, p. 14). A maneira mais perspicaz de mostrar a qualidade dos escritos foi a contínua publicação de poemas nos jornais e nas revistas, e sem demora, a publicação de livros e contribuição/construção de jornais criados por punhos femininos. A imprensa foi um importante lugar para reivindicarem seus direitos e problematizarem o lugar restrito no qual somos historicamente colocadas.

Aos poucos, a força e a luta feminina refletiram no cenário científico e literário e elas assumiram seus lugares na sociedade. O conteúdo dos jornais, ainda que produzido por mulheres, tendia a reforçar estereótipos, pois “muitas vezes essas campanhas apareceram ligadas ao reforço do papel de mãe, de boa esposa, de dona de casa”. Em contrapartida, outras colunistas tratavam de temas diferenciados, por exemplo, “a questão do voto feminino ainda não era tratada diretamente, mas os jornais contornavam noticiando amplamente lutas e conquistas em outros países” (TELLES, 2004, pp. 498-499), e ainda que temas como a liberdade tenham demorado a ser pauta universal da comunidade feminina, o simples direito à voz já era uma conquista.

A democratização da educação foi o impulso para a liberdade dos sujeitos femininos, tornando-se tema de debate para mulheres que queriam ocupar outros espaços que não o lar. As críticas e os questionamentos surgiram a partir da necessidade que viram em também aprender a ler, a escrever e a elaborar suas próprias opiniões frente a debates políticos. Nesse sentido, a escritora potiguar Nísia Floresta entoou um discurso de liberdade feminina em *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, ainda em 1832, que abriu espaços para novos debates e impulsionou muitas outras reivindicações que se tornariam tema para as mulheres contemporâneas a ela. Gilberto Freyre (1985) declara que Nísia Floresta foi feminista em tempos que as mulheres só saíam de casa três vezes na vida: “a batizar, a casar e a enterrar”. (FREYRE, 1985 *apud* OLIVEIRA, 2015).

Como ela, outras mulheres foram essenciais para a abertura dos espaços e para a ocupação feminina, podendo-se destacar Maria Firmino dos Reis, considerada uma das primeiras escritoras brasileiras: pobre, negra, bastarda e por muito tempo esquecida pela historiografia literária, tendo seu primeiro romance

publicado em 1859. *Úrsula* tratou do abolicionismo e da crítica à sociedade branca e eurocêntrica que se consolidara no Brasil, abordando debates quicá inéditos e valorizando a memória ancestral da escritora, mulher e negra, sujeito fundante de nosso país miscigenado e sanguinário. O romance passou quase 117 anos sem receber uma nova reedição e Diogo (2016, p. 4) acredita que os motivos desse apagamento podem ser explicados de duas formas: “Uma primeira tem a ver com a questão da escrita feminina. A segunda diz respeito ao olhar sobre a escravidão nas obras, o qual podia constituir um incômodo na época”.

O aparecimento de Maria Firmino dos Reis é importante não só para o campo da autoria feminina, mas da abertura dos espaços para um público feminino que não era branco e burguês; entoando ali uma voz feminina negra e pobre, e assumindo um dos nomes mais importantes de nossa literatura feminina, pois distante de qualquer prerrogativa, atuou e marcou um cenário que em nada privilegiava.

A escritora parnasiana Francisca Júlia foi outra singular representante de nossa literatura de autoria feminina no Brasil. Lida pelos críticos como Lôbo (1994) e Camargos (2007), como uma fiel representante do movimento Parnasiano, destacou-se pela construção de figuras femininas impassíveis, renunciando à ideia do romantismo associado às mulheres oitocentistas que eram leitoras, e apenas leitoras, de textos pudicos e virtuosos. Para Muzart (1990), a vida das mulheres oitocentistas “girava, segundo os homens, em torno ao lar, filhos, festas, moda, igreja, os próprios homens”. O que fazia uma mulher ser mulher? “A beleza, o encanto, a graça, a timidez eram as principais características do feminino” (MUZART, 1990, p. 64-65) e foi nesse contexto que Francisca Júlia escreveu sobre a impassibilidade feminina e respeitou as mesmas imposições de um movimento que deixou como expressão uma herança parnasiana exclusivamente masculina: “Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero/ Luto jamais te afeie o cândido semblante!” (SILVA, 1885, p.1), versos do soneto mais conhecido de Francisca Júlia, “Musa impassível”, de *Mármore* (1885).

Naquele momento havia uma distinção muito clara entre o feminino e o masculino, construídas como figuras opostas, ocupando posições contrárias, mas vivendo em uma mesma sociedade: “força e fraqueza, inteligência e beleza, dignidade e inocência, carreira pública e prendas domésticas, muitos são os polos utilizados pelos escritores para contrapor o masculino ao feminino” (VERONA, 2007, pp. 94-95). Às mulheres atribuía-se também a emoção, ao passo que, aos homens eram associadas a razão e as capacidades cognitivas.

Em meio à sociedade patriarcal, onde a opinião masculina prevalece e é relevante, excluiu-se a figura feminina de decisões, de participações políticas e do direito à voz. Frente à isso, as mulheres fizeram-se escritoras, conforme assinala Telles (2004), em estratégia utilizada para denunciar os lugares aos quais elas foram

submetidas antes de alcançarem notabilidade na sociedade do século XIX. Foi a literatura que deu o direito de entoar a voz através da arte e tornar-se sujeito do discurso.

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, [...] estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era autora. (TELLES, 2004, p. 476).

Nesse sentido, a literatura escrita pelos homens não era neutra, as representações do feminino alojavam as mulheres a um espaço distinto ao do masculino. O homem ditava as regras; e a elas, coube, por um tempo, apenas a obediência. Os destinos das mulheres eram traçados desde o nascimento para que desenvolvessem atividades exclusivas ao lar, ao passo que os homens frequentavam a sociedade, atuavam na economia e na política e também construíam uma arte sob a prerrogativa falocêntrica.

É verdade também que as discussões em prol da liberdade feminina foram estreadas pelos grupos de mulheres brancas, heterossexuais, elitizadas e, portanto, privilegiadas em suas diversas esferas, ainda que ocupando o lugar de *Outro* de que fala Beauvoir (2016). Esse *Outro*, ainda que subordinado à existência do homem, é um grupo muito específico de mulheres, uma vez que não é possível enxergar os sujeitos femininos como um grupo uno, pois estes estão submetidos a diversos tipos de silenciamentos. Temos o *Outro* do homem branco e o *Outro* do homem negro; mulheres colocadas à margem, mas em níveis diferentes de silenciamento e de exclusão, especialmente porque, como destaca a professora e escritora Grada Kilomba “a mulher negra é o *Outro* do *Outro*, posição que a coloca num lugar de mais difícil reciprocidade” (RIBEIRO, 2019, p. 37).

Assim, é importante compreender que a luta feminina, apesar de atuar em prol da liberdade da mulher, não é uma; é diferente porque somos uma sociedade miscigenada, mas igualmente denegada, desde a invasão, em 1.500. Com base nisso, a luta feminina é historicamente necessária, mas acontece em níveis diferentes de subversão, pois é o resultado de diferentes níveis de silenciamento.

Posto isso, é importante reforçar que, por vezes, as lutas históricas têm feito um caminho contrário, a exemplo do cenário político brasileiro que elegeu um governo que flerta com o fascismo e com o autoritarismo, levando-nos de volta às desigualdades, às violências, às mortes e ao silenciamento que segregaram gêneros, raças e classes sociais, reforçando uma desigualdade e um modelo colonial que tem como premissa básica a hierarquia e a desigualdade. A eleição e a manutenção desse

governo, eleito em 2018, é, portanto, o reflexo de uma população mais conservadora, retrógrada e tradicionalmente intolerante, levando-nos a compreender que a luta contra patriarcado deve ser constante.

gilka machado e sua trajetória

Com base no cenário político, literário e econômico no qual estamos pensando, algumas mulheres, como mencionadas anteriormente, foram essenciais para a luta em favor da participação da mulher na sociedade. Dentre tantas, destaca-se a poeta Gilka Machado (1893-1980), considerada pela crítica, uma poeta imoral e erótica pelo conteúdo de seus versos, embora o que estava em pauta era a liberdade do corpo feminino, fosse civil, fosse erótico; corpos independentes, autônomos e políticos. Gilka Machado construiu sua obra a partir do protagonismo das mulheres, usando da arte e da visibilidade que alcançou – ainda que negativa – para defender o voto feminino, a liberdade sexual da mulher e o reconhecimento de suas literaturas. Como resultado, a poeta foi colocada na vala dos esquecidos de nossa história, ao lado de tantas outras, maquiando uma história falocêntrica nas esferas intelectual, literária e política.

No poema “Ser mulher...”, publicado em *Cristais partidos*, encontramos uma estrutura tradicional. O soneto alexandrino respeita uma distribuição rítmica externa, construindo a musicalidade através da aliteração do fonema /s/, que é mais forte no último verso de cada estrofe. Os sons fechados revelam o tom melancólico do poema e a repetição da mesma construção frasal no início de todas as estrofes e no título do soneto insiste que o ponto de partida do poema está no ato de ser uma mulher, existir enquanto sujeito feminino. A escolha de uma estrutura clássica como o soneto atua como resistência para dizer sobre um corpo também tradicional, embora preso nos padrões sociais.

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida. a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um Senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,

no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos grilhões dos preceitos sociais!

(MACHADO, 2017, p. 131).

O que o sujeito lírico coloca em evidência são as limitações do ato de ser mulher, que se constrói na melancolia da obediência ao outro, que é um Senhor. A inicial em maiúsculo, localizada no final do oitavo verso, indica essa soberania construída em torno da figura masculina, a quem se deve obediência. Na primeira estrofe, o sujeito lírico defende que vir ao mundo como mulher é ter a alma – princípio espiritual da figura humana que se opõe ao corpo, matéria – talhada, portanto, decepada. Ser mulher é ter a subjetividade da alma podada para o amor, para o prazer e para a liberdade. É simbólico o que o eu lírico coloca como limitante, ou seja, não se trata ainda do corpo, da matéria, mas do espírito, da alma, do silenciamento do desejo, da subjetividade e da arte, mantendo-se em uma constante aspiração da liberdade, de algo soberano e superior. Tem cerceada uma liberdade incorpórea que se manifesta através dos substantivos abstratos como “alma”, “amor” e “sonho”.

A segunda estrofe se constrói a partir de uma esperança ingênua que perpassa a melancolia da decepção, pois para o sujeito lírico ser mulher é desejar uma alma pura para seguir junto, ir além, mas o que se encontra é uma alma triste, porque a companhia gentil dá lugar a um Senhor, a quem se deve obediência, respeito e submissão. Senhor, substantivo masculino que também assume função de adjetivo. Sua inicial em maiúsculo anuncia a soberania dessa figura perante o sujeito lírico. Os *enjambements* dos tercetos substância as reticências do título e as que findam as estrofes, dando uma ideia de continuidade à discussão proposta, que parece concluir a existência da mulher a uma composição cruel e triste, existência limitada, de asas cortadas, presa aos elos de uma sociedade que aprisiona não só o corpo, mas também a alma da mulher, subjetiva como a arte. O sujeito lírico reprova a submissão da mulher, colocada em subserviência daquele que deveria ser um companheiro, mas se torna um Senhor, a quem se deve obediência e não o afeto, resultado de uma sociedade falocêntrica e patriarcal que resume a figura feminina ao lugar da obediência e da quietude, ponto de desencontro entre a crítica que reforça esse modelo de feminino ideal e as produções de Gilka Machado, que condenam a submissão e o silenciamento impostos às mulheres. Através de uma estrutura clássica como o soneto, o sujeito lírico critica a tradicional hierarquia entre homem e mulher.

Gilka Machado rompeu com a proposta moral e sacra que deveriam vir junto das assinaturas femininas. Temas que se situavam no campo da maternidade,

da delicadeza, do sentimentalismo, da religiosidade e da submissão não foram objeto de seus versos. A poesia e a religião, por outro lado, parecem nascer da mesma dialética, mas “se bifurcam até cristalizar-se em formas irreconciliáveis, por um lado ritmos e imagens; por outro, teofanias e rituais” (PAZ, 2012, p. 144), portanto, a palavra poética não precisa de autorização divina, a imagem se sustenta sozinha. A palavra religiosa, por outro lado, pretende revelar um mistério que é externo a nós, portanto é necessário respeitar a bifurcação dialética entre poesia e religião, movimento proposto por Paz (2012) e adotado por Gilka Machado, especialmente nos poemas que evidenciam os aspectos simbólicos, místicos e sinestésicos, herança do simbolismo.

Para além do protagonismo masculino, a sociedade patriarcal constrói a branquitude como autoridade, e por isso se opõe à figura de Gilka Machado, que além de sofrer críticas por ser mulher, também foi marginalizada por sua herança étnica, sobretudo por parte de Afrânio Peixoto, quem a chamou de “mulatinha”; o crítico foi racista e teceu comentários sobre a condição financeira da escritora, narrando para Humberto de Campos a visita que fez à casa da poeta. Conta que foi entregar-lhe o “pedido de um enxerto de obra minha, ou um trecho inédito, para uma antologia que ela estava organizando”, mas se entristeceu ao ver que, ao invés de um criado, quem o recebeu foi Gilka Machado, “uma mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro” (CAMPOS, 2014, p. 93), narrando ainda que o andar da casa cheirava a pobreza e quase miséria.

Diferentemente das questões de gênero, a negritude não foi pauta para as críticas que recebeu, talvez porque o que mais incomodou o conservadorismo da primeira metade do século XX, foi a autonomia de uma mulher escrever poesia erótica, falar sobre nudez e sobre um prazer que pode ser gerado individualmente. Recebeu a fama de imoral e indecente, quando o que buscava era a legitimação de sua obra e a liberdade do corpo feminino. Paralelamente, enfrentou o racismo e o sistema patriarcal, usando a arte como estratégia para driblar a crítica e alcançar o reconhecimento de sua obra e de sua luta: “Sonhei ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos. Estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor” (MACHADO, 2017, p. 17). Embora negada à historiografia literária, Gilka Machado registrou em suas “notas autobiográficas” o quanto acreditava em sua arte e na literatura como impulso de mudança.

Subvertendo a estrutura patriarcal de seu tempo, Gilka Machado se colocou enquanto um sujeito feminino desobediente, partindo do desejo de liberdade como impulso de suas reivindicações. Para a filósofa Hannah Arendt (2018), o conceito de liberdade está diretamente associado às atividades públicas. Para a pensadora alemã, a razão de ser e o sentido da política, se baseiam na liberdade, na possibilidade de se relacionar e de compreender a realidade. Reduzida ao livre

arbítrio, a religiosidade obscurece a liberdade; aquela está muito mais relacionada às convenções e estruturas sociais do que à possibilidade de escolha, uma vez que o arbítrio social e literário acionado pela poeta soa insignificante diante do jogo político que envolve qualquer ato de liberdade que ela pudesse defender naquele período. Por uma questão de gênero, de raça e de classe social, os questionamentos propostos por Gilka Machado e pelos sujeitos líricos questionam o (não) lugar da mulher na sociedade, nos espaços intelectuais e políticos.

A produção artística feminina, vista como um processo marginal, foi utilizada como ilhas de resistência. A arte, para Gilka Machado, é uma estratégia de negociação, prática de luta, tratando de um percurso social e histórico de readequação e de resistência do corpo feminino. O cânone, por sua vez, tem o poder de aprovar ou não uma produção, a partir dos conceitos de estética, modelo, essência, acreditando serem inerentes às obras de arte e à literatura também. Porém, o valor estético de uma obra é construído por aspectos históricos, sociais e políticos, nenhum desses critérios estão imunes à seleção de uma representatividade social.

É possível perceber esses questionamentos levantados pelo sujeito lírico no primeiro poema de *Estados da Alma*, cujos versos não possuem título. Na segunda estrofe, diz o sujeito lírico: “Quero me ver no verso, intimamente,/ em sensações de gozo ou de pesar,/ pois, ocultar aquilo que se sente,/ é o próprio sentimento condenar” (MACHADO, 2017, p. 136). Há uma inconformidade com as condições limitantes, questionando, irresignado, a liberdade restrita que desfruta; o eu lírico deseja se ver no verso, numa construção um pouco utópica, onde é possível sentir sem ocultar as sensações. Portanto, o que parece ser mesmo a reivindicação do sujeito lírico é a oportunidade de desfrutar de uma liberdade historicamente negada.

Paralelamente ao momento de publicação das produções de Gilka Machado, houve um emaranhado de inovações, fosse no plano da comunicação, da energia elétrica, fosse no universo tecnológico, científico, político e cultural; mudanças que refletiram diretamente na literatura, na música e na arte de uma maneira geral. Gilka Machado começou a escrever durante a virada do século e com o surgimento do simbolismo em detrimento ao parnasianismo, acompanhou e participou com engajamento das discussões sobre o voto feminino, atuando como segunda secretária do primeiro partido político feminino no Brasil: o “Partido Republicano Feminino”. Colaborou ainda em jornais da época como *A Festa*, *A semana*, *O Malho* e contribuiu com um discurso pautado na liberdade da mulher, reivindicando a participação feminina na política, na literatura, na educação e nos espaços sociais.

Gilka Machado fez da arte objeto; da poesia, corpo e da voz, luta. Pinto (2003, p. 19) relata sobre o Partido Republicano Feminino, descreve-a como uma “poetisa que escandalizou seus contemporâneos com seus poemas eróticos”. A fama

se espalhou como poeta erótica e rapidamente todos os seus livros se esgotaram. Publicou escândalos e aguçou o interesse por seus versos. Ativista pela autonomia feminina e subversiva em tempos que o feminismo não tinha esse nome, Gilka Machado atuou em prol da autonomia do corpo e da alma, da participação política e social da mulher, reivindicando, através de seus versos eróticos, a liberdade historicamente negada a nós.

A subversão feminina acontece em função do enfrentamento desse sistema de opressão intelectual e requer autonomia, direito à voz, ao voto e à manifestação de sua própria compreensão social e de mundo. A leitura central feita pela crítica, a mesma que intitulou Gilka Machado como uma matrona imoral³ e prorrogou esse título durante toda a sua atuação, fez do erotismo uma cortina de fumaça que burlou as outras leituras possíveis, como a compressão dos expedientes poéticos como a metáfora, a sinestesia e os símbolos como impulsos da arte. É diante de práticas discriminatórias como essas que se instituem segregações de gênero que limitam desde sempre, o acesso feminino aos espaços sociais. No poema a seguir, composto pelos versos que iniciam o livro de 1917, *Estados de alma*, o sujeito lírico entoou o seu desejo de dizer sobre seus instintos, em um poema sem título:

Possa eu, da frase nos agrestes sons,
em versos minuciosos ou sucintos,
expressar-me, dizer dos meus instintos,
sejam eles, embora, maus ou bons.

Quero me ver no verso, intimamente,
em sensações de gozo ou de pesar,
pois, ocultar aquilo que se sente,
é o próprio sentimento condenar.
(MACHADO, 1917, p. 136)

O poema segue por mais seis estrofes tendo como mote a mesma proposta reivindicatória. Entre rimas externas, com posições alternadas e interpoladas, o sujeito lírico fala sobre o desejo da expressão artística, transformar os instintos em versos sucintos, evidentes; clama o direito a uma expressão que independe de juízos. Liberdade em dizer, arbítrio à voz; desejo de enxergar com franqueza o que se sente e se expor através da arte, não como um movimento ingênuo, mas político e artístico. A arte é o meio pelo qual o sujeito lírico deseja entoar seus prazeres e angústias, pois vê na literatura o direito à voz, ao discurso, à expedientes poéticos,

3 Foi na ocasião de sua estreia, quando recebeu os três primeiros lugares do concurso lançado pelo jornal *A Imprensa*, que Gilka Machado teve a sua primeira crítica, quando “um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma matrona imoral” (MACHADO, 2017, p. 14), narra a poeta sem especificar o nome do crítico.

sociais, políticos e artísticos que dão espaço para uma dialética historicamente silenciada, e ter a voz silenciada é calar a alma. Esse silenciamento de que fala o sujeito lírico é imposto, assim é negado ao sujeito o direito à voz. Por desejar expressar-se, usa a arte como veículo de denúncia frente a um silenciamento tácito, subjetivo, simbólico.

O poeta e tradutor mexicano Octávio Paz (1994) esclarece que a poesia põe o significado da linguagem entre parênteses, ou seja, utiliza-se da linguagem cotidiana, mas diz além, pois “Hay siempre una grieta entre el decir social y el poético: la poesía es la otra voz” (PAZ, 1994, p. 12)⁴. Esse hiato entre o dizer social e o poético amalgama a questão ética e estética, poética e social, política e ideológica, as quais atuam concomitantemente e é nessa transição que está Gilka Machado, na flexibilidade de escrever sobre temas diversos, na liberdade de escrever, ainda que mulher.

As produções de Gilka Machado apresentam sujeitos líricos que seguem a sua defesa, mas utilizando-se dos mais variados expedientes poéticos, figuras de linguagem e críticas sociais sobre o restrito lugar ocupado pelas mulheres. A reivindicação está não só no que diz, mas também na forma como se diz. Os versos trazem uma construção poética de maneira distinta ao que se esperava das produções de autoria feminina naquele momento, renunciando uma escrita polida e aderindo a possibilidade do simbólico, do sinestésico, do sincretismo e das metáforas como ilhas de resistência às exclusões e inflexibilidade da crítica de seu tempo.

Em 1933, aos 40 anos, foi considerada a “maior poetisa brasileira”, no concurso lançado pela revista *O Malho*⁵, do Rio de Janeiro e com atuação entre 1902 e 1953. Sobre esse prêmio, Gilka Machado esclareceu em suas notas autobiográficas:

Uma revista, O Malho, lançou um plebiscito: queria eleger a maior poetisa brasileira. Duzentos intelectuais, os melhores do momento, seriam eleitores escolhidos. O voto seria nominal. Venci por grande maioria. Algo de estranho acontecia e sorri orgulhosa dos colegas que votaram em mim sem que eu solicitasse. Era eu a mais pobre, a de nenhum prestígio social e já então matrona. Vencera. Uma nova mentalidade surgia. (MACHADO, 2017, p. 15).

4 Há sempre um abismo entre o social e o poético: a poesia é a outra voz. (PAZ, 1994, p. 12).

5 A revista *O Malho* surgiu no Rio de Janeiro, em 1905 e circulou por mais de 50 anos. A frequência de publicações era semanal e tinha como assunto a sátira política. Foi Crispim do Amaral que fundou a revista e foi o diretor artístico. Após 1918, a revista foi considerada uma das mais prestigiadas no Brasil e estava sob diretoria de Álvaro Moreira e J. Carlos. A revista *O Malho* acolhia principalmente os desenhistas, pois abordava o humor e a sátira, mas houvera colaboradores como João do Rio, Raul de Azevedo, Lindolfo Collor e dentre outros. O foco da revista não era a poesia, mas em 1933 abriu o concurso para eleger a “maior poetisa brasileira”. In: <http://omalho.casaruiarbosa.gov.br/>.

A forma como Gilka Machado narra a conquista deste prêmio evidencia uma esperança de mudança através de sua poesia e a evidente alegria em ter sido escolhida pelos colegas. Embora se compreenda que a valorização alcançada foi frágil demais para consolidá-la enquanto poeta brasileira naquele período, é importante destacar também, que a escritora alcançou certo prestígio em seu tempo, inclusive do crítico João Ribeiro, quem considerou, em seu livro *Críticas* (1957, p. 262), que Gilka estava entre as maiores “poetisas brasileiras, e eu não digo a maior, porque não tenho autoridade bastante”.

A liberdade proposta por Gilka Machado é latente nas primeiras publicações, mas começa a se esfacelar, recuando já em *Sublimação* (1930). Quando o sujeito lírico protesta a nova poesia, sugere a valorização do lirismo em meio aos avanços da construção poética e denuncia, em um tom nostálgico, as oportunidades que não desfrutou, principalmente em *Velha poesia*. No poema “Canção do fim”, o sujeito lírico se despede da vida e confessa “Se de alegrias tu me foste avara,/ quero te confessar humilhada, baixinho: levo saudade, não de teu carinho,/ mas de teu mau trato a que me acostumara” (MACHADO, 2017, p. 405). Aqui, o sujeito lírico se reconhece fracassado, se despede da vida com amargura e saudade de um tempo sequer vivido. Esse aspecto melancólico marca também os últimos anos da vida de Gilka Machado, o livro *Velha poesia*, último de sua obra, ilustra esse tom mórbido como condição dos últimos versos. Contrariamente aos poemas longos, com dezenas de versos e estrofes, o último livro traz poemas curtos, rimas brancas e estrofes com versos únicos, mostrando um sujeito lírico que tem pouco a dizer. Se em *Estados de alma* reivindicou o direito à voz, no livro final parece ter se cansado de tentar dizer, como em “Velhice”:

Ai!
esta solidão
este silêncio, sem
alguém
que nos fale
e que nos queira ouvir,
sem lembranças
ou esperanças,
que o passado passou
e já
não há
porvir!

Como é triste velar
nosso próprio cadáver!
Como é triste morrer antes da morte vir.
(MACHADO, 2017, p. 413).

O poema, com versos curtos, livres e brancos, marcados pelo recorrente uso dos *enjambements* evidenciam uma poeta que diz pouco, mas fortalece os raros vocábulos que ainda diz. A melancolia que se mostra neste poema é um sintoma do último livro de Gilka Machado – embora perpassse toda a sua obra – momento em que o sujeito lírico não quer mais dizer e já não há quem o ouça. Sem memórias nem esperanças, declara ter morrido em vida. Diferentemente da proposta inicial, marcado pelo tom libertário em que o eu lírico dos poemas se posicionava politicamente, transitava entre o parnasianismo e o simbolismo, reivindicava o direito à voz e à liberdade. O que vemos em *Velha poesia* é um eu lírico desencantado, nostálgico, rancoroso e sobretudo mórbido. Há uma ideia de solidão, de decadência física e mental, assim como uma constante referência à velhice, ao que passou e ao desejo de morte. Um cansaço depois de uma luta excitada que foi constantemente contestada.

A voz de Gilka Machado ecoou, segundo Pinheiro (2015), ao lado de outras mulheres, posicionando-se a favor do voto feminino, da possibilidade de construir uma poesia revolucionária e que tratasse das feridas causadas pelo patriarcalismo, ansiando por uma sociedade que ela gostaria que fosse igualitária:

Esta foi sua voz que se direcionou para a participação em movimentos sociais ao lado de outras mulheres, em prol do direito de votar e de ser votada. E como esse gesto nos faz pensar na autenticidade de seus sentimentos e na expressão de sua poesia como espaço não de reprodução do discurso dominante, pois, na verdade, não seria seu interesse. Mas vendo sua poesia como revolucionária capaz de criar outro mundo, pondo em convivência outros diálogos vinculados ao desejo e à libertação interior. Ao fazer parte do grupo de Leolinda Daltro (1868-1935), precursora do movimento feminista no Brasil, fundadora em dezembro de 1910, do Partido Republicano Feminino, para que o sufrágio fosse discutido no Congresso, Gilka exerceu a função de segunda secretária. Viu a poesia como um farol de luz, disse: — ‘sonhei em ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos. Estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor’ (1978, p. X). [...]. Dedicou-se ao universo feminino como outras escritoras, como foi o caso de Zila Mamede, mas Gilka se destacou na inovação dos temas provocativos e sensuais, sendo, portanto, pioneira na escrita do desejo e do corpo. (PINHEIRO, 2015, pp. 21-22).

Gilka acreditou na poesia como instrumento de mudança, de reestruturações e possibilidades para o feminino. Ela usou a arte como uma força promotora de mudança, e principalmente em *Cristais partidos* e *Meu glorioso pecado*, os quais propõem uma movimentação ainda mais latente dessa postura reivindicatória, se comparado às últimas publicações. Somando a isso, a trajetória da poeta não foi marcada por um reconhecimento sólido, principalmente se comparada a outras poetisas de seu tempo, como Cecília Meireles na poesia ou Clarice Lispector na prosa ficcional, a qual surgiu mais tarde, mas alcançou singular reconhecimento. Clarice Lispector casada com um diplomata, Cecília Meireles professora, ambas brancas e de classe média, foram, e ainda são, nomes femininos reconhecidos pela literatura brasileira, no entanto, amplamente distintas de Gilka Machado, que apesar de viúva e sem titulações, pôde evidenciar questões de negritude e criticar a sociedade patriarcal de meados do século XX, por isso a liberdade foi, antes de mais nada, uma reivindicação necessária para a poeta.

Lima Barreto escreveu uma carta a Gilka Machado em 1915 e saudando-a, ressaltou a audácia e a independência da poeta em relação ao cânone:

Saudando-a pela publicação de seu primeiro e já corajoso livro de poemas *Cristais Partidos*. E faz sobre a autora observação que merece destaque: ‘Foi por compreendê-lo bem [seu comportamento], que admirei muito a sua inspiração, a sua completa independência de moldes, dos velhos ‘canons’, e a sua audácia verdadeiramente feminina’. (BARRETO, 1915, p. 21 *apud* RESENDE, 1993, s/p).

A independência de Gilka Machado não se refere apenas ao cânone, mas também aos expedientes que aciona para a sua escrita. Carlos Drummond de Andrade afirma que, “seria falso dizer que a poesia de Gilka era puro sensualismo. Com elementos simbolistas em sua formação, tinha também algo de misticismo e às vezes acusava preocupações de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico” (ANDRADE, 1980, s/p).

Tendo como impulso a afirmação de Drummond, é redutor considerar a escrita de Gilka Machado como puramente sensual, ou ainda tê-la como uma poeta unicamente erótica, porque muito embora a crítica tenha olhado muito mais para essa perspectiva em relação as outras possibilidades de leitura, a poeta acionou uma diversidade de temas como a melancolia, a liberdade, o patriarcado e enxergou questões muito atuais para o século XXI, ainda no século XX. Por isso, o que se constrói como o mote da obra de Gilka Machado é mesmo a liberdade, impulso de uma grande movimentação poética, pois havia uma liberdade em viver o erótico, tratava-se de uma reivindicação de liberdade, fosse ela sexual, política, econômica ou racial.

Assim, os rumores, os títulos e os julgamentos que definiam Gilka Machado foram os grandes responsáveis pelo silenciamento posteriormente sofrido pela escritora. Para Chartier (2014, p. 32) “A realidade existencial, fenomenológica do sujeito é, então, a condição da própria possibilidade da literatura, da obra, do autor”, assim, o autor é punido a partir do momento que ele é responsabilizado pelo texto ou pelo discurso e isso ocorre exatamente por não suportamos o “anonimato literário”, apresentado por Foucault (2009). Portanto, é Gilka Machado que assume a responsabilidade do que escreve, a ela seria atribuída toda glória e toda culpa.

Houve, desde sempre, uma interpretação confusa por parte da crítica, pois enquanto era interpretada como uma poeta puramente erótica, Gilka Machado queria simplesmente propor novas expressões: “Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia” (MACHADO, 2017, p. 14), esclarece em suas notas autobiográficas ainda sobre o começo de sua jornada. No projeto que propunha estava mais a liberdade dos corpos, a partir de sua expressão artística, do que propriamente a imoralidade, embora jovem ainda, não tinha proporção da rígida estrutura canônica que enfrentaria a partir daquele momento, especialmente porque, assim como salienta Smith (1999, p. 178), o cânone é o grande responsável pela “exclusion, inclusion and priorities⁶”.

Cada cicatriz do passado deve ser recuperada no agora, antes que o movimento do presente culmine o passado. A história amadurece o presente, o olhar crítico para o passado subsidia a construção do agora e a partir dessa perspectiva que se sustenta discussões sobre sexualidade, raça, gênero e classe social. Embora Gilka Machado não tenha sido uma mulher do nosso tempo, levantou questões pertinentes ao nosso século, tendo sido ainda mais necessárias na primeira metade do século XX. Discussões sobre o voto feminino, a candidatura de mulheres e o apoio das mesmas foram temas de entrevistas e narrativas de Gilka Machado e publicadas em jornais da época. A luta feminina é cotidiana, uma herança recebida das que vieram antes e que será repassada às que virão depois de nós.

6 Traduzo: “Exclusão, inclusão e prioridades” (SMITH, 1999, p. 178).

referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. Gilka, a antecessora. *Jornal do Brasil*, 18 de dezembro de 1980, p. 7. Acervo da Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: Sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ARENDT, Hannah. *Liberdade para ser livre*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CAMPOS, Humberto de. *Diário secreto*. Organização de Aline Haluch. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.

CAMARGOS, Márcia. *Musa impassível: a poetisa Francisca Júlia no cinzel de Victor Brecheret*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014.

DIOGO, Luciana Martins. *Da sujeição a subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras Úrsula e A escrava de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação (Mestrado Instituto de Estudos Brasileiros) – Programa de Pós-Graduação. São Paulo, 2016.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX – Dicionário ilustrado*. São Paulo: Autêntica, 2016.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Mota. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LÔBO, Danilo (Dir.); MENDES, Josué de Sousa; OLIVEIRA, Maria Elvira de Melo. *Introdução à Estética Parnasiana*. Brasília: Thesaurus, 1994.

MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça, 2017. (Selo Demônio Negro)

MAUL, Carlos. Um livro Dionisyaco (ao redor da literatura feminina). In: A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Letras e Artes (RJ), ed. 00096, 1917. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830267&pasta=ano%20191&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=1163>. Acesso em: 2 dez. 2020.

MUZART, Zahidé L. *Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX*. Travessia, n. 21, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17202>. Acesso em: 28 jul. 2021

OLIVEIRA, Alana Lima de Oliveira. *Direito das mulheres: um enfoque sobre Nísia Floresta e a política da tradução cultural*. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas) – Centro de Ciências Jurídicas, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa-PB, 2015.

PAZ, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Editorial Seix Barral: Barcelona, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PINHEIRO, Maria do Socorro. *O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo*. Dissertação (Mestrado Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande-PB, 2015.

PINTO, Céli Regina Jardim. O Partido Republicano feminino. In: Uma história do feminismo no Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte: Autentica, 1993.

RIBEIRO, Djamilia. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, João. Crítica. v. II. *Parnasianismo e Simbolismo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1957.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. *Revista Organon*: Revista do Instituto de Letras da UFRGS. v. 27, n. 5, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.33480>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33480>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SILVA, Francisca Júlia da. *Mármore*. São Paulo: Horácio Belford Sabino, 1985.

SILVA, Jacicarla Souza da. Panorama da crítica feminista: tendências e perspectivas. *Patrimônio e Memória*. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.4, n.1, 2008. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/100/488>. Acesso em: 9 dez. 2020.

SILVA, Marcelo Medeiros da. Poesia e resistência no Brasil: o caso das poetisas oitocentistas. *Revista Artemis*, v. 14, n. 1, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/14310>. Acesso em: 28 jul. 2021.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: Mary del Priore (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

VERONA, Elisa Maria. *Da feminilidade oitocentista*, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – FHDSS, UNESP, Franca, 2007.

A função da criação literária como tema em *O cemitério dos vivos* de Lima Barreto e *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus

The Function of Literary Creation as a Theme in O Cemitério dos Vivos by Lima Barreto and Diário Bitita by Carolina Maria de Jesus

Autoria: Raul Almeida dos Santos

 <https://orcid.org/0000-0002-2580-3737>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180544>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180544>

Recebido em: 03/01/2021. Aprovado em: 26/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

SANTOS, Raul Almeida dos. A função da criação literária como tema em *O Cemitério dos Vivos* de Lima Barreto e *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 116-131, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180544>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180544>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a função da
criaçãoliterária
como tema em
O Cemitério dos Vivos
de Lima Barreto e
Diário de Bitita
de Carolina Maria
de Jesus

The Function of Literary Creation as a Theme in *O Cemitério dos Vivos* by Lima Barreto and *Diário Bitita* by Carolina Maria de Jesus

Raul Almeida dos Santos¹

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180544>

¹ Graduando em Letras – Espanhol pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: r.raulalmeida@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2580-3737>.

Resumo

O artigo tem como objetivo investigar a presença da criação literária como tema nas obras *O cemitério dos vivos* (1919), de Lima Barreto, e *Diário de Bitita* (1986), de Carolina Maria de Jesus. Parte-se de maneira panorâmica das representações predominantes de personagens negras na historiografia literária brasileira como ausentes de subjetividade (NASCIMENTO, 2015) e das reflexões mobilizadas pelos autores a respeito da criação literária e o papel que exercem nas obras, que, para além de construir uma relação específica e legítima entre indivíduo e arte, se comportam como críticas à constituição da instituição literária e atuam como reivindicatórias desse espaço. Dessa maneira, buscamos compreender os cruzamentos existentes e entender os procedimentos estéticos de cada texto.

Palavras-chave

Representação. Criação literária. Literatura negro-brasileira. Lima Barreto. Carolina Maria de Jesus.

Abstract

This paper aims to investigate the presence of literary creation as a theme in the works *O cemitério dos vivos* (1919), by Lima Barreto and *Diário de Bitita* (1986), by Carolina Maria de Jesus. The paper begins with a panoramic view of the predominant representations of black characters in Brazilian literary historiography as devoid of subjectivity (NASCIMENTO, 2015), and analyzes the reflections mobilized by the authors regarding literary creation and the role it plays in these works, which, besides building a specific and legitimate relationship between art and the human being, behaves as a criticism of the literary intuition's constitution and acts as a demand for this space. In this way, we seek to understand the existing interceptions and the aesthetic procedures of each text.

Keywords

Representation. Literary Creation. Afro-brazilian literature. Lima Barreto. Carolina Maria de Jesus.

considerações iniciais acerca da representação da personagem negra na literatura brasileira

Ao pensarmos sobre a presença da personagem negra na historiografia literária brasileira, ocorre um cruzamento com a questão da escravidão no Brasil, seja como tema ou como sistema que influenciou diretamente as representações literárias. No entanto é pertinente ponderar como foram construídas tais representações, dado o contexto violentamente imposto pelo sistema escravocrata. Se, por um lado, ajudam a entender o projeto de nação em construção e os aspectos sociais, políticos e culturais que engendraram o país em suas épocas; por outro, são notadas abordagens que não ultrapassam a condição de escravizado, excluindo suas subjetividades como indivíduos.

Para a historiadora Beatriz Nascimento (2015), essas representações, com raras exceções, foram produzidas por grupos socialmente dominantes, e, portanto, quanto à representação do negro no campo literário, verifica-se que sua presença aparece predominantemente como efeito das contradições sociais do país, com sua individualidade pouco representada e tematizada:

O importante é verificar que o negro não fala nessa literatura [produzida pelo grupo dominante] de seus anseios mais íntimos enquanto homem, da sua visão de mundo verdadeira, das diversas gamas de sua psicologia, enquanto um discriminado ou despossuído, assim como em decorrência da dinâmica política mais ampla frente a esse estado de coisas [...] Essa literatura está atrelada a um modelo histórico do negro no qual seu grito dói sufocado pela avalanche de contradições de uma sociedade e cultura brasileiras, que por terem sido produzidas fortemente pelo grupo ainda como escravo, às vezes funciona como impedimento de sua própria busca de emancipação e modernização. (NASCIMENTO, 2015, p. 109)

O grito sufocado que sai das contradições da sociedade brasileira está situado sobretudo em representações literárias no período de produção oitocentista – momento da consolidação da literatura brasileira². A relação estabelecida entre a literatura e a representação da personagem negra, nesse momento, revela os costumes e ideologias burguesas praticadas em território nacional. Tal atitude revela uma disparidade entre essas aspirações e a realidade do país, como ensinou Roberto Schwarz, retomando as palavras de Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 31), que afirmou que “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”, ao apontar a insistência de uma postura hipócrita que emprega “ideias fora de lugar” – como antecipado no título de seu célebre ensaio. Tal impropriedade também é notada na produção literária:

Essa impropriedade de nosso pensamento, que não é acaso, como se verá, foi de fato uma presença assídua, atravessando e

² Compreende-se a consolidação da literatura brasileira a partir do modelo de configuração do sistema literário elaborado por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*.

desequilibrando, até no detalhe, a vida ideológica do Segundo Reinado. Frequentemente inflada, ou rasteira, ridícula, ou crua, e só raramente justa no tom, a prosa literária do tempo é uma das muitas testemunhas disso (SCHWARZ, 1973. p. 2).

Como testemunha dessa época, a literatura serviu de alicerce na invenção de um Brasil que buscou fixar símbolos e construir um imaginário coletivo, tendo a arte ocupado papel fundamental para a criação da imagem nacional. O problema é que soa postiça, descompassada politicamente com o liberalismo europeu, por meio de uma construção ideológica que ausentava a realidade do escravismo. Desse modo, cabe questionarmos em relação à prosa literária, que lugar coube à representação das personagens negras nessas obras? Trata-se de uma questão ampla e que exige um estudo detalhado, no qual não cabe apontar as especificidades presentes nestas representações, mas sim, sublinhar o espaço vazio que se encontra, como aponta Jean Marcel França:

Apesar de compor uma longa parcela da população colonial, os africanos [...] não mereceram durante os três primeiros séculos que sucederam ao descobrimento, quase nenhuma atenção dos nossos homens de letras. Pode-se dizer, no entanto, que muito ou pouco, nossos escritores não se deixaram de a ele se referir. (1998, p. 8)

Dado o espaço tímido que coube à personagem negra, Domício Proença Filho (2004), que estudou com afinco o percurso da personagem negra na literatura brasileira, elabora importantes reflexões ao notar que essas representações se comportam como objeto ou como sujeito. Sendo objeto, tem-se o caso de uma visão distanciada, de uma tentativa em representar o “Outro”, caracterizada por uma estereotipia que, para o autor, é “explícita ou velada” (2004, p. 193). E quando aparece como sujeito, relaciona-se a uma “atitude compromissada” (2004, p. 194), marcada como a tomada do próprio discurso.

Importante apontar os momentos históricos referidos quando o autor denomina tais representações como objeto ou como sujeito. A primeira, sobretudo, se refere ao período de produção romântica no Brasil, chegando até as produções modernistas e pós-modernistas. Não se trata de generalizações, mas sim de predominâncias, quando estabelece a relação entre a literatura e as personagens negras nessa época. Consoante o pensamento de Beatriz Nascimento, Mário Augusto Medeiros da Silva também indica que há maiormente uma representação da personagem negra atrelada ao sistema da escravidão do que acerca das subjetividades.

Destarte, a história literária do negro no Brasil está associada intimamente à formação social que o trouxe a este país: a escravidão. Contudo, como ressaltam alguns autores, nos primeiros momentos da História Literária Brasileira, o que é menos importante enquanto um tema do negro é o sujeito social

escravo. O que se sobressai é o sistema social que o conforma, servindo aquela literatura como uma ferramenta. (SILVA, 2011, p. 21)

Por outro lado, no que tange à representação como sujeito, surge um movimento que se refere à tomada do próprio discurso. Proença Filho percorre a literatura de Luís Gama, Lino Guedes e Lima Barreto como exemplos em que se notam um tratamento literário em torno da subjetividade da personagem negra. A partir dos anos de 1930 e 1940, com a ascensão de publicações, instituições e movimentos preocupados com a causa da população negra no Brasil, nota-se uma maior presença de publicações que pensam a questão racial (PROENÇA FILHO, 2004, p. 176), tendo como destaques na poesia os nomes de Carlos Assumpção, Cuti, Geni Guimarães e Solano Trindade, com produções predominantes nos anos de 1970, e na prosa com João Felício e Carolina Maria de Jesus nos anos de 1960.

Neste artigo tomaremos como objeto de investigação duas obras que ajudam a entender o que Proença Filho denominou como “negro como sujeito” e “atitude compromissada”, elegendo como foco *O cemitério dos vivos* (1919), de Lima Barreto, e *Diário de Bitita* (1986), de Carolina Maria de Jesus. Tais expressões do teórico se contrapõem a uma predominância de representação acerca da personagem negra na historiografia literária brasileira, sendo ambas narrativas exemplos de obras que incorporam, de uma forma ou de outra, a criação literária como tema. Sendo obras de autoria negra, autorreferenciais e que pensam a escrita e a literatura através da elaboração ficcional, buscamos compreender os cruzamentos existentes e entender os procedimentos estéticos específicos de cada texto.

ficção e realidade: possíveis dilemas

O cemitério dos vivos foi baseado nos diários escritos por Lima Barreto durante o período em que esteve internado no Hospital de Alienados no Rio de Janeiro pela segunda vez, entre os dias 25 de dezembro de 1919 e 2 de fevereiro de 1920. Posteriormente, o primeiro capítulo foi publicado na Revista *Souza Cruz* em janeiro de 1921; no entanto, a obra ficou inacabada, pois o autor faleceu em novembro de 1922. Os diários foram publicados apenas em 1956 por seu biógrafo Francisco de Assis Barbosa, que resgatou boa parte da obra do escritor. Sob o título de *Diário íntimo e Diário do hospício*, foram publicados juntamente com o romance em um mesmo volume, configurando assim em edições posteriores.

O romance narra a experiência manicomial do narrador-protagonista Vicente Mascarenhas. Dividido em cinco capítulos, a primeira parte da narrativa se inicia com a morte da esposa Efigênia. Tal eventualidade desencadeia a lembrança das primeiras interações que tiveram na pensão da sogra até a internação por alcoolismo no hospício. A lacuna deixada, por tratar-se de uma obra inconclusa, somada a uma leitura que estimulada pelo trabalho de edição conjunta com o *Diário do Hospício*, amplia as possibilidades do teor testemunhal. Antonio Arnoni Prado (1989, p. 3) confere que a literatura de Lima Barreto “é um exercício de consciência

histórica que conta com a vantagem, como poucas vezes noutra escritor brasileiro, de um difícil testemunho: constatar como a vida, e nesta a opressão e o fracasso, se converte em literatura”.

O tom confessional também aparece em *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus. A obra percorre o período da infância até a vida adulta da narradora Bitita, narrando as dificuldades familiares para sobreviverem. A referência à vida da autora nesse caso é direta, como se observa no capítulo “A escola” num diálogo entre a professora e Bitita:

– A senhora está ficando mocinha, tem que aprender a ler e escrever, e não vai ter tempo disponível para mamar porque necessita preparar as lições. Eu gosto de ser obedecida. Está ouvindo-me, dona Carolina Maria de Jesus!

Fiquei furiosa e respondi com insolência:

– O meu nome é Bitita.

– O teu nome é Carolina Maria de Jesus. (JESUS, 2014, p. 127).

Ambos os autores, ao longo de suas trajetórias, foram marcados por análises de suas obras que se limitava a etiquetar suas produções como biográficas. Em relação a essa recepção crítica da obra barretiana, Kurz (2020, p. 113) aponta que “são sintomas de décadas de leituras insuficientes”, que sobressai uma análise pelo viés biográfico. Partindo dessa ótica, tais análises enxergam a possível presença do biográfico como um empecilho para a elaboração artística e de maneira semelhante opera na recepção da obra de Carolina Maria de Jesus. Tais perspectivas são problematizáveis por ao menos dois pontos: (i) por tratar-se de uma leitura cristalizada da presença do personalismo sobre as obras dos autores e (ii) por analisar tal aspecto como um desvio. Ao tentar delimitar fronteiras entre o que é literário e o que não é, fica-se diante de um percurso tortuoso e complexo que, neste caso, apoia-se principalmente em bases valorativas e, portanto, questionáveis.

Quando Antonio Candido, no ensaio “Poesia e ficção na autobiografia” (1987), pensou a respeito das obras *Boitempo* (1968) e *Menino antigo* (1973), de Carlos Drummond de Andrade, *A idade do serrote* (1968), de Murilo Mendes, *Bau de ossos* (1972) e *Balão cativo* (1973), de Pedro Nava, o crítico ensinou que, para além da compreensão das diferenças estruturais e temáticas que as obras possuem, existe um substrato comum entre os conceitos derrapantes de realidade e de ficção:

Isto mostra que, apesar das diferenças, eles têm um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa. (CANDIDO, 1987, p. 54).

Essa “dupla leitura” que comenta Candido acende uma discussão do cruzamento entre ficção e realidade. Isto posto, é importante brevemente discutir o

conceito de “autobiografia”, de Philippe Lejeune (2008), que conceitua o termo “pacto autobiográfico” quando ocorre a relação de semelhança entre autor, narrador e personagem, e também a define como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p. 14).

Os conceitos propostos pelo autor são cabíveis de problematizações. Como aponta Velasco (2015, p. 6), “a dicotomia realidade/ficção na literatura sugere convencionalmente a possibilidade de apreensão do ‘real’, da ‘verdade em si’, por meio de uma narrativa”, o que faz criar uma oposição a uma possível escrita ficcionalizada. Quando Leonor Arfuch revisita criticamente a obra de Lejeune, as possibilidades de leitura sobre a questão autobiográfica são ampliadas ao conceituar como “espaço biográfico” a “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas” (ARFUCH, 2010, p. 58), comportando-se mais proximamente dessa maneira nas formas usadas por Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus.

Como as duas obras se autorreferem de maneiras específicas, interessa-nos compreender os mecanismos utilizados nessas construções. No entanto é de suma importância realçar que não se trata de um simples processo de transposição. Os procedimentos de escrita dos autores são legítimos e complexos, partindo de intenções estabelecidas. Assim, busca-se nas obras, dentre outros aspectos, a compreensão da ficção como espaço de inscrição do próprio discurso, e, nesse lugar da tomada de voz, a presença da elaboração literária surge como um dos temas centrais nas narrativas, levando-nos a pensar em como se estabelecem tais relações.

“a dor de escrever” em o cemitério dos vivos

O cemitério dos vivos é romance que narra a construção de um romance e tal aspecto não deve ser sobreposto. Não por ventura, o primeiro capítulo inicia-se com a lembrança do narrador acerca das últimas palavras mencionadas pela esposa: “Quando minha mulher morreu, as últimas palavras que dela ouvi, foram estas, ditas em voz cava e sumida: — Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro” (BARRETO, 2017, p. 117). A mesma lembrança aparecerá em outros momentos do romance, o que nos leva a notar que os dois temas predominantes na narração de Vicente, que são a experiência no manicômio e os desdobramentos da relação com Efigênia, caminham ao lado da produção intelectual desse pacato funcionário público. A escrita dos primeiros textos surge a partir da influência da esposa:

De há muito eu percebia, mas minha toleima infantil não queria dar o braço a torcer, confessá-la. A convivência com a moça tirou-me afinal desse empacamento de muar letrado. Deu-se um incidente, por aí, que muita influência teve ao depois no desenvolvimento da minha existência: comecei a escrever. (BARRETO, 2017, p. 133).

Tal lembrança situa-se numa temporalidade em que era incipiente a inserção de Vicente no âmbito das letras, dada concomitantemente à publicação dos primeiros textos em revistas. Nesse momento, tem-se um narrador tomado por uma melancolia e que relembra os feitos que foram pulverizados durante os anos, advindo os inúmeros problemas enfrentados após o falecimento da esposa e que se expandem com a realidade de “um filho fatalmente analfabeto, uma sogra louca [...] fama de bêbedo, tolerado na repartição que me aborrecia, pobre, eu vi a vida fechada” (BARRETO, 2017, p. 161).

Apresentando inúmeras inseguranças e receios no que diz respeito à produção literária, as preocupações de Vicente Mascarenhas derivam da consciência que possui acerca do papel social que ocupa enquanto um homem pobre, negro, não acadêmico e crítico das ideias de literatura e de arte que estavam em voga. Isso se mostra na corporalidade do texto, quando reflete sobre a obra que elaborava, mas alega um distanciamento com o gênero romance tal como foi estabelecido:

Mas o romance, como a canônica literária do Rio ou do Brasil tinha estabelecido, não me parecia próprio. Seria obra muito fria, teria de tratar de um caso amoroso, ou haver nele alguma coisa de parecido com isso. Eu tinha um grande pudor de tratar de amor. Parecia-me ridículo ter esse sentimento e ainda mais ridículo analisá-lo ou tratá-lo em livro. Todo o amor, parecia isto a mim, me humilhava, e não queria o fato de descrever um qualquer encontrasse em mim prova de fraqueza e rebaixamento de mim mesmo. (BARRETO, 2017, p. 156).

A escolha inicial de um gênero para desenvolver torna-se um ponto crítico para o narrador, frisando que, pelo olhar da “canônica literária”, fixou-se uma ideia de literatura da qual não compartilhava. Como notado por Nicolau Sevcenko, a crítica à Belle Époque é presente na obra barretiana, posicionando-se contrária a essa ideologia que buscava uniformizar modos de ser e estar a partir de influências francesas:

A homogeneização das consciências pelo padrão burguês universal da Belle Époque deu o remate final do processo de estiolamento da literatura a que assistia então [...] A literatura se tornou um espaço cultural facilmente identificável por um repertório limite de clichês que só mudam na ordem e no arranjo com que aparecem. (SEVCENKO, 2003, p.123).

Em *O cemitério dos vivos*, a crítica ao espaço dado à literatura se configura de forma específica em comparação às outras obras escritor.³ Do ponto de vista de

³ Como exemplo podemos citar a obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), que, entre outros assuntos, tece severas críticas à sociedade letrada e ao jornalismo carioca.

seu projeto literário, não somente as escolhas temáticas e estruturais estabelecidas na elaboração do romance opõem-se às normas vigentes, como, por exemplo, a busca por um texto inteligível, de linguagem objetiva, interessada em criticar as disparidades sociais e raciais. Como estamos diante de um romance que tematiza a construção de uma obra literária, as escolhas formais adotadas por Vicente Mascarenhas são autoquestionadas; em outras palavras, ocorre um conflito sobre a forma literária como tema do romance.

A escolha de um gênero textual para desenvolver desencadeia problematizações sobre as atuais condições de produção do meio intelectual e literário, e dessa maneira o romance questiona principalmente as condições sociais do autor (Vicente Mascarenhas) durante o período de elaboração. Tomado por constantes inquietações, o espaço reservado para o trabalho intelectual do narrador é permeado por dificuldades, ora individuais, ligadas a problemas matrimoniais e domésticos, ora sociais, dada sua visão crítica sobre o cenário cultural. As adversidades apontam um estado de pessimismo frente ao desenvolvimento do livro:

Tive ocasião de verificar isto nos transe de vida por que vim a passar. Escrevia meu livro, mas não com seguimento e vontade. Interrompia, ora por uma coisa, ora por outra. Continuava a escrever nas minhas revistecas, para ganhar dinheiro e mesmo por gosto; mas via bem que elas não me dariam o que sonhava e estavam abaixo dos meus propósitos e da minha instrução. (BARRETO, 2017, p. 158).

Por entre os sonhos e as interrupções, reside “a dor de escrever”, palavras ditas por Lima Barreto em carta a Mário Galvão em 1905, passagem que foi recuperada por Antonio Arnoni Prado ao refletir sobre as tensões enfrentadas pelo autor a respeito do papel do intelectual, função que exigiu assumir as consequências da fuga aos modelos consagrados:

A verdade é que, se nesse instante o ato de escrever só tem sentido na medida em que fugir à reprodução dos modelos consagrados, para o jovem escritor que surgia o compromisso moral da recusa impõe quebrar o silêncio e assumir conscientemente os riscos e sofrimentos de quem está decidido a buscar a saída. Tanto assim que numa carta de novembro de 1905, endereçada a Mário Galvão, aludirá pela primeira vez ao medo de vir a falhar e ao pressentimento de que não seria capaz de mostrar-se à altura desse mergulho no turbilhão que fazia aumentar ‘a dor de escrever, essa tortura que o papel virgem põe na alma’ dos deserdados que, como ele, se atreviam a acercar-se do ofício das letras. (PRADO, 1989, p. 19).

Assumir os riscos dessa escrita é marcar o posicionamento intelectual e o compromisso com o povo, no sentido de buscar a verdade. Entender o sentimento que Lima Barreto emprega para o ofício da escrita nada mais é do que compreender a plena consciência histórica de sua produção literária. Vicente Mascarenhas, em *O cemitério dos vivos*, talvez seja uma das expressões mais evidentes da “dor de escrever”, não apenas pelo percurso literário do autor, mas a partir da personagem que se vê numa eterna tensão entre a vida intelectual e a matrimonial, por entre as decisões passadas que afetam diretamente o processo de escrita e por experiências como a da internação que refletem os espaços que não lhe couberam ou foram dificultados. E a negação não se refere somente ao indivíduo Vicente, mas principalmente à literatura que produz. Isso se evidencia, na passagem do capítulo II em que, mesmo depois de publicada a primeira obra, os percalços abafam tal alegria:

Ela [a esposa] convenceu-me que devia pedir emprestado o dinheiro necessário sobre os meus vencimentos. Assim fiz, e o livro ia em meio da composição, quando ela adoeceu gravemente. O meu consolo era o meu livro. A crítica assinada, a responsável, honrou-o muito, particulares insuspeitos gabaram-no à queimadura. Ele era cochichado, e eu pressentia no ar a emoção e a surpresa que tinha causado. Devia alegrar-me, mas a alegria que me podia causar era abafada pelas minhas dificuldades de dinheiro e pela doença de minha sogra. (BARRETO, 2017, p. 159).

Desse modo, *O cemitério dos vivos* atua como um romance que narra a dificuldade em escrever, exemplificada pelos problemas de diferentes ordens enfrentados por Vicente Mascarenhas. Parte de um “pessimismo em relação à produção literária autenticamente nacional” (PRADO, 1989, p. 25) e da repulsa ao elitismo presente nas letras, e, nesse sentido, a obra funciona como um espaço em que se reflete sobre o sistema literário e a cultura de maneira ampla. O narrador também se mostra angustiado por decisões pessoais, que se referem sobretudo ao ambiente matrimonial e aos desdobramentos que lhe impedem a plenitude. Tanto um quanto outro apontam para a mesma direção da reflexão que o protagonista problematiza sobre o labor literário: a impossibilidade de se inserir num espaço intelectual que é construído e consolidado a partir de estruturas excludentes.

a literatura como destino em *diário de bitita*

“Eu ia intelectualizando-me, compreendendo que uma pessoa ilustrada sabe suportar os amarumes da vida” (JESUS, 2014, p. 179). O trecho, encontrado na obra *Diário de Bitita*, potencializa uma constante na vida de Carolina Maria de Jesus: o apreço pelo conhecimento. Mesmo inserida em um ambiente hostil e marcada por

inúmeras dificuldades, o apreço pela palavra e pela literatura movem a narrativa e se comportam como uma fuga, ao mesmo tempo que se apresentam como destino.

Organizado cronologicamente em 22 capítulos, *Diário de Bitita* acompanha a narradora Bitita da infância na cidade de Sacramento, em Minas Gerais, até a vida adulta em São Paulo. Pouco se falou a respeito da obra na época da publicação no Brasil em 1986 e, nos anos seguintes, tanto na imprensa nacional quanto na pesquisa acadêmica. *Diário de Bitita* e as demais obras da autora foram minimizadas diante de *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. No entanto, Carolina Maria de Jesus entendia-se e afirmava-se como poeta. Como aponta Fernanda Rodrigues de Miranda (2013, p. 43), “ser poeta, do ponto de vista da autora, era – para além de escrever poemas – vocação, convicção, munição e destino”.

A autora nunca se conformou com a vida na favela e não se identificava com os outros moradores. Por entender aquele lugar como algo que não era para si, sua literatura constantemente se direciona à reafirmação do destino como escritora, através da elaboração de passagens do período da infância que demarcam tal “vocação”. Não apenas por estabelecer uma contraposição entre ela e o grupo social no qual esteve inserida durante boa parte de sua trajetória, a literatura como destino aparece também para validar sua obra diante de uma visão malquista de boa parte da crítica literária e cultural que recebeu sua obra. Nesse sentido, para Daniel Moreira (2009, p. 65), “o *Diário* se constitui como seu mais bem acabado exercício de arquivamento, sendo capaz de alterar toda a dinâmica de leitura de suas outras obras, dando ao conjunto uma feição bem mais próxima à de um projeto memorialístico bem articulado”.

Nessa articulação, encontra-se, dentre outros temas, a presença da ideia da literatura como destino; o ato da leitura e, principalmente, da escrita é um traço marcante no livro. Por se situar no tempo da infância da personagem Bitita, a narrativa constrói uma propensão da narradora para as atividades intelectuais e criativas desde os primeiros anos de vida. Sempre hostilizada pelos questionamentos feitos, não são poucas as passagens em que os vizinhos ou os próprios parentes sugerem a violência para “consertar” o comportamento de Bitita, que, na opinião deles, destoava do comportamento das demais crianças. A mãe, Dona Cota, no primeiro capítulo, “Infância”, justifica: “O Senhor Eurípedes Barsanulfo disse-me que ela é poetisa!” (JESUS, 2014, p. 18). É dessa forma que se encerra o capítulo, e não parece ser por acaso que, ao retomar a ilustre figura do diretor do colégio em que estudara, Bitita, através das palavras do diretor, explicita seu potencial poético. E o destino como escritora é justificado a partir das constantes perguntas, assim como o gosto pelo questionamento e pelo distanciamento em relação às outras crianças. Esse movimento, para Miranda, trata-se da construção de uma gênese que a autora faz de si mesma através da elaboração ficcional:

O exercício ficcional, utilizado para construir as memórias de infância, revela o engenho da escritora em sua busca por construir uma gênese, um mito de origem para si mesma, origem que é a escrita. Nós, leitores, passamos a entender que este desejo

por tornar-se escritora é tão elementar para sua constituição subjetiva que Carolina constrói a origem da sua relação com a palavra escrita como algo próprio da sua natureza desde a mais tenra infância. (MIRANDA, 2017, p. 130).

Em outras passagens, a relação que Bitita possui com palavra é compreendida pelas personagens como justificativa do comportamento penoso que possui. No capítulo “A família”, numa ocasião em que siá Maruca, esposa do avô de Bitita, irritada com os choros e as inquietações da menina, acaba lhe servindo pinga na tentativa de apaziguar, o que acarreta numa ida ao hospital. O médico, ao consultar Bitita, declara para a mãe:

Ele disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que até aos vinte e um anos eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu. (JESUS, 2014, p. 74).

Nesse momento, tem-se a construção mais pungente da ideia de literatura como o inevitável destino de Bitita, criando um lineamento narrativo, que, por essa razão, distancia-a do espaço em que está inserida e das pessoas com quem se relaciona. Não somente o destino como poeta afirma seu comportamento questionador, mas também o gosto pela leitura:

Por intermédio dos livros, eu ia tomando conhecimento das guerras que houve no Brasil, a guerra dos Farrapos, a guerra do Paraguai. Condenava essa forma brutal e desumana que o homem encontra para solucionar os seus problemas. (JESUS, 2014, p. 179).

Será através da leitura que Bitita compreenderá as contradições sociais do país, o que acarreta uma narração marcada por um posicionamento político que se fundamenta a partir das leituras que realiza. Além de eventualmente citar os autores que lia, é mais importante destacar as citações de intelectuais que discutiam acerca das liberdades individuais e que, de uma forma ou de outra, estavam envolvidos no pensamento e na articulação do abolicionismo, como, por exemplo, Henrique Dias, Luís Gama e Tiradentes (BERGAMINI, 2020, p. 3).

Por muitas vezes, a experiência marginal da autora foi sobreposta nas leituras e na recepção de suas obras, no entanto é necessário que ocorra um equilíbrio, deixando de lado possíveis polaridades e mirando para a diversidade e potência da literatura de Carolina Maria de Jesus. A presença biográfica perpassa toda a obra e é importante para entender *Diário de Bitita*, como a construção de um projeto memorialístico a fim de resgatar e de redefinir a imagem da escritora no

cenário cultural (MOREIRA, 2009, p. 65). Também, ao nos defrontarmos com os mecanismos da composição textual, compreendemos que se trata de procedimentos complexos, mobilizados por processos criativos específicos, sendo a presença do destino como poeta um dos temas que a autora utiliza para compor essa tecedura que reivindica a legitimidade de sua produção literária.

considerações finais

Neste artigo, buscamos compreender a função que a presença da criação literária apresenta em obras autobiográficas e de autoria negra, de modo a traçar uma genealogia de temas comumente retratados. Num primeiro momento, fez-se necessário pensar a historiografia literária brasileira para compreendermos os espaços vazios e posições dados a determinadas representações de grupos historicamente e socialmente marginalizados. As obras de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus vão na direção da “tomada de voz” conceituada por Proença Filho, apresentando narrativas em que se tem a personagem negra como ativa do discurso, sendo a presença temática da criação literária um dos fatores que marcam a subjetividade a partir das relações estabelecidas entre indivíduo, arte e identidade. Tanto em *O cemitério dos vivos* quanto em *Diário de Bitita*, a discussão sobre o papel que a leitura e o ato da escrita ocupam nas obras, ecoam de espaços que lhes foram negados, e, pode-se notar que a presença da temática da criação literária atua como crítica e reivindicatória nos textos.

Como crítica, mais predominante em Lima Barreto, que narra a construção de um romance, através de uma narrativa que tece críticas ao gênero textual da maneira em que se estabeleceu e as dificuldades de se inserir e permanecer no espaço cultural brasileiro. Em Carolina Maria de Jesus, a criação literária aparece como “gênese” a fim de estabelecer e de fixar o lugar de escritora, e, através da personagem Bitita, constrói a reinvidicação e a afirmação da sua escrita como legítima. Esse movimento se direciona ao pensamento de Grada Kilomba (2019, p. 21) quando pensa a criação literária e artística, e aqui, se refere à produção de grupos historicamente objetificados, como potências que podem interromper, apropriar e transformar uma lógica hegemônica da história.

Desse modo, as obras estabelecem poéticas em que a criação literária ocupa espaço central no texto, propondo não somente uma reflexão sobre a importância que possuem para Vicente Mascarenhas e Bitita, mas, principalmente, ajudam a compreender as dinâmicas sociais e culturais do Brasil em tão largas contradições na primeira metade do século XX a partir da relação que estabelecem com a literatura. Resultam como expressões de intelectuais que pensaram suas respectivas épocas, além de proporem uma mirada crítica aos meandros da literatura como instituição e, assim, permitem revisar quais lugares as manifestações de grupos marginalizados ocuparam.

referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARRETO, Lima. *Diário do hospício & O cemitério dos vivos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BERGAMINI, Atilio. Dar forma ao impublicável: Carolina Maria de Jesus e sua arte. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, pp. 1-13, 2020.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. pp. 51-71.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Imagens do Negro na Literatura Brasileira (1584-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KURZ, Giovani T. Ler os manuscritos de Lima Barreto. *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, n. 40, pp. 112-123, 2020.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Carolina Maria de Jesus: a morada da palavra. *Grau Zero*, v. 3, n. 1, p. 117-136, 2017.

MOREIRA, Daniel da Silva. Reconstruir-se em texto: práticas de arquivamento e resistência no Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 3, p. 64-73, 2009.

NASCIMENTO, Beatriz. Literatura e identidade. In: RATTIS, Alex; GOMES, Bethania (Orgs). *Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Salvador: Editora Ogum's, 2015.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: O crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, 2004.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 3, 1973.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Companhia das Letras. 2003.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. In: ABRALIC – XIV Congresso Internacional–Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias, 2015. Anais... Belém: Universidade Federal do Pará, pp. 1-12.

Água funda, de Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, o medo e “aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo”

Água funda by Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, the Fear and “That Philosophy One Finds Only in the Common People’s Language”

Autoria: Cecilia Silva Furquim Marinho

 <https://orcid.org/0000-0002-4818-908X>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181703>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181703>

Recebido em: 09/02/2021. Aprovado em: 09/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

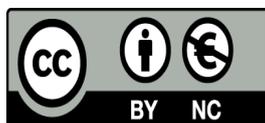
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

MARINHO, Cecilia Silva Furquim. Água funda, de Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, o medo e “aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo”. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 132-157, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181703>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181703>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

água funda,
de ruth guimarães:
mário, valdomiro,
o medo
e “aquela filosofia
que só se encontra
na linguagem
do povo”

Água funda by Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, the Fear and “That Philosophy One Finds Only in the Common People’s Language”

Cecilia Silva Furquim Marinho¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181703>

¹ Doutoranda a partir de 2019 e mestra em 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH - USP, sob a orientação de Ivan Francisco Marques. E-mail: ceciliafurquim@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4818-908X>

Resumo

O artigo pretende destacar a contribuição que Ruth Guimarães (1920-2014) trouxe à comunidade literária com seu romance *Água funda*, de 1946. A carreira da autora deu-se a partir do encontro com Mário de Andrade, aqui analisado, que inseriu sua escrita dentro de anseios significativos da estética modernista. O texto demonstra também como o romance banhou-se no pioneirismo que seu conterrâneo, Valdomiro Silveira, teria feito a partir do material folclórico e linguístico da região do Vale do Paraíba, conseguindo Ruth, por sua vez, superar problemas que o escritor pré-modernista teria enfrentado ao tentar dar vitalidade e naturalidade àquele dialeto caipira. *Água funda* recria de modo ímpar o que a autora chamou de “aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo”, agregando contribuições da cultura oral ameríndia, nagô e europeia, também retratadas no seu estudo folclórico sobre o medo, de 1950. Dessa forma, traz a perspectiva feminina de quem cresceu dentro daquele sistema simbólico, invocando assim o conceito de “escrevivência”, de Conceição Evaristo, e o chamado “lugar de fala”, formado a partir da contribuição de Gayatri Spivak e Linda Alcoff, nos anos 1980, e, hoje, uma das maiores bandeiras da crítica cultural feminista.

Palavras-chave

Ruth Guimarães. Autoria feminina. Mário de Andrade. Valdomiro Silveira. Prosa modernista regionalista.

Abstract

The article gives light to the contribution Ruth Guimarães (1920-2014) gave to the literary community through her novel *Água funda* (1946). The author's career had a starting point in an encounter with Mário de Andrade, developed here, which puts her writing into significant approaches of the modernist aesthetics. The text also shows how it was influenced by the pioneerism of her townsman Valdomiro Silveira, when dealing with the folk culture and linguistics from Vale do Paraíba area. Ruth, however, could overcome some of the difficulties he had faced when shaping this caipira dialect into something vivid and natural. *Água funda* recreates uniquely what her author called “that philosophy one finds only in the common people's language”, bringing together contributions from oral cultures, such as the Brazilian native American, the Nagô and the European ones, which are also part of her folk study about the fear, from 1950. This way she brings the perspective of a woman who was brought up into that symbolic system, related to the concept of *escrevivência* by Conceição Evaristo and to the “place of speech” one, formed in the 1980's with the Gayatri Spivak and Linda Alcoff's contribution to one of the major issues of the cultural feminist criticism today.

Keywords

Ruth Guimarães. Women's novels. Mário de Andrade. Valdomiro Silveira. Modernist regionalist prose.

As carreiras literárias de Ruth Guimarães e Mário de Andrade seguiram um arco de movimento parecido, cada um vindo de direções opostas, até que se deu o encontro. Mário, que também era mestiço, um mestiço claro, começou como um homem que, em sua criação, absorveu e logo dominou a cultura letrada culta de sua família de classe média, com forte base eurocêntrica. Participou de grupos e rodas literárias junto com seus pares, onde escreveu, publicou, compartilhou e contrapôs ideias e anseios da renovação estética modernista. E fez isso percebendo a potência da cultura popular, iletrada, oral, portanto partiu em busca dela, como algo fora do seu círculo, a ser incorporada ao trabalho, transformando-o, ressignificando-o. Fez viagens etnográficas, se dedicou ao folclore, questionou a gramática e a posição superior da norma culta propondo o que ele chamou de “estandarte colorido da radicação à pátria na pesquisa da língua brasileira” (ANDRADE, 1974, p244). Também incorporou o elemento negro e o indígena fora do campo do exótico, em que eles costumavam ser colocados, dentre outras ações. Assim, produziu uma obra literária sofisticada, com temas, linguagem, imagens provindos do mundo popular.

Ruth, uma mestiça de pele mais escura, de família pobre, fez o movimento contrário: absorveu a cultura caipira do Vale do Paraíba, onde nasceu, e do Sul de Minas, onde cresceu. Sem saber que aquilo era pesquisa de folclore, muito cedo passou a coletar manifestações orais da sua comunidade. Tendo sido alfabetizada e iniciada na literatura com o pai, que era guarda-livros, registrou essas manifestações e se impôs o projeto de lançá-las em livro. A vida a colocou em São Paulo, e ela, acompanhando seus movimentos culturais, percebeu que Mário de Andrade, já referência notória como pesquisador da cultura popular, poderia ajudá-la. Ao procurá-lo, ela pretendia aprender dicas de conhecimento metodológico, literário, de modo a fazer um tratamento mais elaborado daquele material que tinha nas mãos, buscando legitimação. Então, se deu o encontro: Mário, que de dentro do erudito sai em busca do popular, encontra Ruth, que de dentro do popular sai em busca do erudito.

As duas cartas “imaginárias” que Ruth escreveu para constar no livro *Cartas a Mário de Andrade*, de Fábio Lucas, nos dá várias pistas sobre essa aproximação:

Então escrevi a carta. Nela dava conta de algumas coisas que estava fazendo, que para mim, evidentemente, eram muito importantes.

Devo lembrar-lhe de que se tratava de uma pesquisa sobre o Demônio, vivo e atuante no meu Vale do Paraíba. Trabalho sem técnica nenhuma. Acabei descobrindo que aquilo lá era folclore – e tal ciência me era desconhecida. Consultava livros misturando-os de maneira inconcebível. Havia os mestres, sim, havia, mas em meio de muito refugio. Da linguagem nem é bom falar. (GUIMARÃES, 2014, p. 51)

Aqui ela menciona o caráter intuitivo e inexperiente do trabalho ao comentar a falta de técnica e um uso problemático da linguagem, que ela esclarece depois em qual sentido estaria falha:

Fui à sua casa. Você me convidou. Leu o que eu escrevi e disse: “Essa linguagem...”

[...]

Eu queria ir à rua Lopes Chaves e contar que o linguajar arrevezado, tão português, que eu andava perpetrando era uma espécie de semostração de matuta, que põe sapatos de salto para ir casar na igreja e depois não sabe andar. (GUIMARÃES, 2014, p. 51)

Ruth, na sua inexperiente busca do erudito, comete o erro de copiar a linguagem portuguesa castiça de maneira artificial, ao invés de incorporar aspectos dessa linguagem que ajudassem a valorizar a sua própria, de matuta, sem descaracterizá-la. O que aprende a fazer com os conselhos de Mário:

Você tinha percebido, creio, que eu não era de muito falar. Reescrevi tudo. Alinhei considerações. Conduzi raciocínio. Terminava com uma pergunta: “Está claro o entrosamento de tradições?” Você leu tudo. Até o fim, atento, minucioso. Voltou a uma página já lida. Ergueu aqueles olhos castanhos, insondáveis. Confirmou, como se fosse o fim de uma conversa: “Está claro”.

Um dos frequentadores da Baruel chegou com uma novidade:

— Mário anda perguntando por você.

— É mesmo?

— Ele disse: Por que aquela menina não voltou aqui? Achei uns defeitos na escritura do que ela me apresentou e ela reagiu à altura. (GUIMARÃES, 2014, p. 51)

Alinhar, conduzir, entrosar. Eis o que Ruth faz nesse trabalho, que só viria ser publicado em 1950, e que se chamou *Os filhos do medo*. E, como veremos a seguir, modificou a linguagem, de modo a torná-la mais próxima do universo oral que se propõe reconstituir: ela reagiu à altura.

Um velho pescador, curandeiro e contador de histórias (Vale do Paraíba, 1935) saiu-se com isto:

Quando Deus botou o Diabo do céu para fora, ele caiu de cabeça, por um buraco que há no centro do teto do inferno. Até hoje, quando alguém quer entrar no inferno é por aí, porque quem entra no inferno pela porta nunca mais sai. E nessa historieta há uma outra ideia: o teto do inferno. É interessante notar-se que o povo não concebe o inferno a não ser num sentido comum e cotidiano de moradia. É uma cidade entre os babilônios, com sete muros e sete portas (*Cidade de Ditis*, Virgílio). É uma cidade no fundo do lago, na Galícia. [...] E entre nós, é, muitas vezes, o inferno, uma casa grande à beira do caminho. (GUIMARÃES, 2020, p. 42)

Outro aspecto desse encontro entre Mário e Ruth é o apego à figura do Malazarte. Mário, em seu livro *Contos de Belazarte* sempre começa os contos com a frase introdutória: “Belazarte me contou”. O seu Belazarte, em contraposição ao

famoso personagem da tradição oral, Pedro Malazarte, também trabalha com a reconstituição da fala “brasileira” das ruas, contando histórias de gente pobre e desprotegida, porém no ambiente urbano, a partir da perspectiva de quem não faz parte desse grupo retratado e sem colocar as personagens numa posição de “esperto” que se safa no final, como é o caso desse pícaro na tradição. Na maioria dos seus contos, o narrador termina dizendo, sobre as personagens: “e foi muito infeliz”. Já Ruth começa incluindo em seu livro sobre o diabo as histórias que a boca do povo guardou envolvendo o Malazarte da tradição: criatura comum, exclusiva do mundo rural, solitário, esfomeado, insubordinado, surrupião, enganador, sem-vergonha, incapaz de sentir remorso, sem crueldade, justiceiro, ente sobrenatural. Décadas depois, esse mito popular iria ocupar o protagonismo de um livro inteiro de Guimarães, lançado em 2006: *Calidoscópio – A saga de Pedro Malazarte*.

Em Ruth, o trabalho com o material popular, já dentro de uma construção ficcional moderna, vai ecoar plenamente em *Água funda*. O romance se estrutura em dois tempos, com um corte de cinquenta anos entre um e outro. Não são marcados cronologicamente, mas possíveis de serem identificados, pois a experiência retratada gira em torno da exploração da terra num momento de transição entre a economia escravocrata e aquela que se formou após a abolição. O primeiro núcleo é protagonizado pela Sinhá Carolina, dona de uma fazenda de cana, interagindo com seus familiares, funcionários, escravos, e o povo que a circunda. No segundo núcleo, que ocupa aproximadamente três terços da obra, essa comunidade caipira da base da pirâmide passa ao primeiro plano, com destaque para o casal Joca e Curiango. É um romance sobre os embates dessas pessoas com os papéis a elas destinados naquele sistema socioeconômico e cultural, envolvendo o casamento, a fidelidade, a opressão de classe, raça e gênero, e a inadaptação decorrente desse jogo com a terra e a sobrevivência, que leva alguns à morte, doença, ou ao que se conhece tradicionalmente por loucura. Tanto Sinhá como Joca sofrem um processo de perda da “razão”. Em *Água funda*, os personagens são também “infelizes” e a fatura é estilizada:

é um romance, mas escrito como se fosse prosa fiada, como se fosse narrativa caprichosa que vai indo e vindo ao sabor da memória, ao jeito dos contadores de casos. Esta primeira impressão é justa, mas não deve esconder do leitor o que neste livro de composição deliberada, de técnica bastante complexa, rica em elipses, em saltos temporais, em subentendidos. (CANDIDO, 2003, p. 7)

Também, na carta imaginária, quando se refere ao *Água funda*, que ela começou a escrever um pouco depois de *Os filhos do medo*, mas que acabou saindo antes, Ruth menciona os conselhos de Mário acerca da linguagem e da potência do elemento popular como algo diferenciado:

E eu queria contar que, enfim, esporeada pela conversinha do Velho, acabei tirando da gaveta os originais de um romance, em que, ah! você ia se admirar, tenho a certeza, eu escrevia do jeitinho que você recomendava: fácil, sincera, descuidada, prosa

brasileira sem nada dentro, mas com aquela filosofia que somente se encontra na linguagem do povo. E tudo isso não por mérito meu, mas porque, modéstia a parte, eu sou caipira mesmo, e era, então, uma caipirinha sem nenhum polimento. (GUIMARÃES, 2014, p. 51)

O fato de ela ser essa “caipirinha sem nenhum polimento” fez toda a diferença. Num prefácio que escreveu em 1974 para uma coletânea de contos do pré-modernista Valdomiro Silveira, ela mesma, sem falar de si, dá as pistas para esse elemento importante que os distingue. Valdomiro (1873-1941) é conhecido como o precursor do regionalismo, e sendo também da mesma cidadezinha de Ruth, usou antes dela a linguagem dos caipiras e mestiços valeparaibanos em sua literatura. Segundo a autora:

Mário de Andrade, que não se atreveu a atacá-lo, tal a grandeza de sua estatura de inovador, e a seriedade do seu trabalho, afirma, com alguma ironia, que Valdomiro e Arinos iam até o caipira, desciam até ele.

[...]

Como na lei das impossibilidades de Chesterton, ninguém é capaz de escrever como quem não sabe e o caso é que Valdomiro Silveira sabia escrever demais.

De onde o seu caipira ser tão caipira como era índio o índio de Alencar, o que não desmerece nem um nem outro.

Mas a sua verdadeira importância vem de outras vias. Dessas nós pretendemos falar.

Como na questão épica, há séculos atrás, o aproveitamento da linguagem regional andava no ar. Era necessário apenas que um escritor tivesse os requisitos necessários para captar as vibrações da época. Que fosse brasileiro, nacionalista. Que dominasse bem a língua, para discernir nuanças. Que amasse o linguajar caboclo, em vez de se divertir com ele. Valdomiro preenchia todos esses quesitos. Fez as primeiras experiências caladamente, como de costume. Faltou-lhe apenas uma coisa: ser caipira. Que, caipira, Valdomiro Silveira não era. Não o era por formação, nem por hábito.

[...] Mas foi Valdomiro Silveira quem teve a audácia, a intuição de se virar para onde se orientava o Brasil de doravante e publicou o primeiro conto de fala nativa, desse falar brasileiro, conservado em termos arcaicos e uma construção de sabores lusitanos. Ainda não era o torneio da fala do caipira, nem o seu inacabado, nem o articular falto de partes finais ou não, com todos os metaplasmos da subtração.

A tal não chegou, nem chegaria, clássico da língua, dono de uma erudição de que não se desfaria de uma hora para outra, e de hábitos tão contrários aos dos demolidores que viriam depois dele. Também, e vamos repetir – isto tem a sua importância – faltou-lhe o ser caipira. Pesquisador cuidadoso, de uma justeza de cientista, viu de fora o brasileiro interiorano, como nos viram os primeiros viajantes. (GUIMARÃES, 1974, pp. xxiii-xxiv)

Vimos no trecho acima, conforme o olhar de Ruth, a tentativa vista como insuficiente do escritor de origem burguesa, filho de fazendeiro local, que, ao trazer a linguagem caipira de fora para dentro, “descendo”, não conseguiu dar-lhe a vitalidade devida. Um exemplo, do conto “Desespero de amor”, de 1915:

Porque o Candinho, a falar a verdade, não era homem de muitas posses: tinha alguns selamins de terra bem aproveitados, herança já de pai e de avô, mas, tirante aquela terra e benfeitorias, e o sumo que elas davam, só lhe restava o dia e a noite. Entretanto, se lhe notavam de desatinados semelhantes exageros, por úa moça que, no fim de contas, ia ser tão pobre como as outras, ele respondia com todo o gás:

— Home’, eu não tenho mesmo quaje nada. Mas porém pissuo este meu sanguinho, a nh’Ana, que é a minha riqueza no mundo: já vê que hei de tratar com todo o carinho a riqueza única que eu tenho, pois não é? (SILVEIRA, 1962, p. 131)

Em outro prefácio do mesmo volume, Júnia Silveira Gonçalves diz:

A linguagem em que *Os Caboclos* é escrito não contém nenhum agravo ao idioma de Camões, de Bernardes e Vieira, que Valdomiro sempre cultivou com carinho inigualável: entretanto, nos diálogos, a sua prosa ressentia-se de um forte pico dialetal – o que não pode ser por menos, atendendo-se ao forte escrúpulo do escritor em reproduzir o mais fielmente possível os vícios e modismos que afetaram a língua-mãe. (GONÇALVES, 1974, p. xi)

Esse mover-se de uma variante culta no narrador para outra popular nas falas dos personagens foi comentado por Mário em “O Movimento Modernista”:

[...] outros mais cômicos ainda, dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, “errem” o português. Assim, a ... culpa não é do escritor, é dos personagens! Ora, não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. (ANDRADE, 1974, p. 245)

Isso, Valdomiro viria quebrar na obra *Leréias – histórias contadas por eles mesmos*, publicada postumamente em 1945, onde o narrador é também um caipira. Segundo Élis Bernardo:

Parece que é a primeira tentativa de realizar uma prosa artística na língua caipira, o que significa uma coragem imensa em afrontar os guardiães da falsa integridade e incorruptibilidade das belezas e virtudes da “última flor do Lácio”. (ÉLIS, 1974, p. xxi)

Ruth usou o conto “Os curiangos”, desse escritor, como uma das inspirações para aspectos centrais de *Água funda*, tornando sua obra um fruto desse pioneirismo de Valdomiro, assim como aconteceu com Guimarães Rosa – estudos apontam que esse “precursor regionalista de Cachoeira Paulista” também iria influenciar parte da obra do famoso escritor mineiro (SPERBER, 1996).

Uma feliz composição da linguagem do caipira foi conquistada por Ruth em seu primeiro romance, superando alguns dos impasses criados em torno dessa empreitada. Antonio Candido, no prefácio à segunda edição, comenta:

Quanto à linguagem, a construção talvez seja ainda mais elaborada, porque Ruth Guimarães consegue produzir um discurso de tonalidade espontânea, mas de fato carregado de estilizações bem conduzidas. Aqui não há o desagradável cacoete de muitos regionalistas: o de querer imitar com ânimo de exotismo pitoresco os modismos caipiras foneticamente sugeridos, do tipo “bamo ino” por “vamos indo” ou “entonce num haverá de sê”. Nada disso em *Água Funda*, caracterizado pela elaboração arte-ficial de uma linguagem que obedece à disciplina da gramática e, ao mesmo tempo, parece sair da boca do povo rústico. Isso se chama literatura e consiste em inventar uma linguagem suspensa entre o popular e o erudito, fazendo do livro obra que tem o timbre das realizações cheias de personalidade. (CANDIDO, 2003, pp. 7-8)

Eis um exemplo que demonstra a fluidez, o ritmo da fala popular, começando com uma superstição ligada à proteção da morte e emendando numa informação, que se passa por pergunta. Toda a narração se dá dirigida a um interlocutor apenas identificado pela palavra “moço”.

Que frio! Sentiu? É a morte. Passe, morte, que estou bem forte. Ou então é a alma de Maria Carolina, que Deus guarde, que veio tomar conta do que foi dela. Quem havia de dizer que a dona deste fazendão ia acabar como acabou, pobre e sozinha, numa casa que a Companhia lhe cedeu, por esmola? (GUIMARÃES, 2003, p. 17).

O fato de essa linguagem vir de uma “caipirinha sem nenhum polimento”, como dito, fez toda diferença, na medida em que a voz autoral e narrativa parte de uma pessoa plenamente autorizada dentro de um conceito caro ao movimento feminista de crítica cultural: o conceito lugar de fala. Lembrando que Ruth Guimarães não só empresta sua voz marginalizada enquanto caipira e pobre, mas também pertencente à intersecção de mulher e negra. Heloisa Buarque de Holanda aborda esse conceito em seu prefácio à coletânea, por ela organizada, chamada *Pensamento feminista: conceitos fundamentais, de 2019*. Ele tem origem na chamada terceira onda feminista que ocorreu em torno dos anos 80, e veio inovar a luta pela emancipação feminina com a bandeira: o direito de representar (segundo Jean Franco). É quando se dá a “formação e entrada dos *women’s studies* ou *gender studies* nas universidades e centros de pesquisa”. O chamado feminismo

interseccional se constituiu então com a contribuição importante de escritoras feministas que publicaram naquele momento, como Cherrie Moraga, Glória Anzaldúa, Audre Lorde, Gayatri Spivak, Kimberlé Crenshaw, Sueli Carneiro, Lélia Gonzales, Judith Butler, entre outras que estão contempladas na coletânea. Sobre o termo “lugar de fala”, Heloisa aponta, no prefácio, questões sobre sua origem, logo depois de apresentar a teórica indiana Gayatri Spivak, que teria, no artigo de 1983 “Quem reivindica alteridade”, surgido com a pergunta “que nunca mais foi calada: “Pode o subalterno falar?”:

Abro aqui um parênteses necessário para um breve comentário sobre a recente e polêmica categoria lugar de fala, cuja origem costuma ser atribuída a dois artigos específicos: em primeiro lugar, ao artigo “Pode o subalterno falar?”, que estamos comentando; e em segundo, a “O problema de falar pelos outros” da filósofa panamenha Linda Alcoff, que defende a existência de diferentes “efeitos de verdade”, dependendo de quem enuncia um discurso. Essa questão hoje é central nas políticas dos feminismos que se sentem excluídos da universalidade dos feminismos brancos heteronormativos. Por lugar de fala, entende-se o conceito segundo o qual se defende que a pessoa que sofre preconceito fale por si, como protagonista da própria luta e movimento, pleiteando o fim da mediação e, conseqüentemente, da representação. Chamei apenas brevemente a atenção sobre essas categorias formuladas na década de 1980 para mostrar como esses estudos iniciais se desdobraram com grande força política nas práticas e no pensamento das novas ondas feministas hoje. (HOLANDA, 2019, p. 14-15).

O termo “lugar de fala” também aparece, com posição central, em outro livro de Heloisa, Explosão feminista, de 2018, em que apresenta os feminismos de agora, a quarta onda, em contraposição com o de sua geração, a terceira. Ela afirma que “agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente” (HOLANDA, 2018, p. 12):

Se hoje fomos pegos, aparentemente de surpresa, por uma torrente de discursos, experiências, ativismos interseccionais, radicais, LGBTQIs, binários, cis e outros; se apenas hoje se desdobram em cena aberta subjetividades, corpos, vozes, foi certamente porque a escuta dos movimentos sociais e culturais foi fraca. Fraquíssima. (HOLANDA, 2018, p. 241).

A insistente não escuta, apontada por Heloisa, explica o porquê de tantas vozes femininas na literatura continuarem a sentir os efeitos, ainda hoje, desse apagamento, os efeitos de terem menos respeitabilidade dentro do mercado editorial e da universidade quando comparadas às representações feitas pelo homem, ou pela mulher branca de classes privilegiadas. Apesar das reivindicações da importância, do poder de singularidade das vozes dessas mulheres estarem

progressivamente sendo colocadas e argumentadas dentro do universo cultural e acadêmico há quarenta anos, a escuta tem sido fraca. “Fraquíssima”. Como reação radical a essa escuta que não se constitui verdadeiramente, setores de grupos historicamente desconsiderados têm feito uso de uma estratégia de luta por seus direitos chamada cancelamento, sinalizando que a intensidade da resistência diante da negação deve ser proporcional. Apesar de reconhecê-la como uma forma legítima de reação, este estudo não pretende desmerecer a voz de Valdomiro Silveira quando fala pelos caipiras oprimidos; a de Mário de Andrade quando fala dos excluídos da urbe; a de Guimarães Rosa quando fala do universo da jagunçagem e do sertão, ou a de qualquer outro escritor que tenha trilhado ou que pretenda trilhar esse caminho. Aqui se trata de questionar a sua posição de quase exclusiva representatividade nos estudos literários; de reconfigurar as categorias de análise e de legitimação que têm ainda deixado de lado outras vozes, abrindo as portas da sensibilidade para acolher a sua contribuição ímpar, inimitável. Antonio Candido, ao dizer que *Água funda* tem “o timbre das realizações cheias de personalidade”, invoca a questão da diferença, tão cara aos feminismos.

Para entender a contribuição singular de Ruth Guimarães em *Água funda*, é produtivo relembrar a carta que começamos analisando. Ela havia dito:

[...] eu escrevia do jeitinho que você recomendava: fácil, sincera, descuidada, prosa brasileira sem nada dentro, mas com **aquela filosofia que somente se encontra na linguagem do povo**. (GUIMARÃES, 2014, p. 51; grifo meu)

Ruth Guimarães, através da linguagem, reconstitui essa filosofia inerente ao grupo em que pertence, filosofia essa assimilada pela vivência que teve desde que nasceu. Ela, de fato, precisou de um esforço, de uma ajuda no sentido de introduzir procedimentos estéticos de incorporação dessa linguagem do povo no universo da escrita, no gênero prosa de ficção, no gênero romance, tendo que adentrar no universo erudito e selecionar influências que nele fossem relevantes para procurar encaixar a sua criação pessoal nas exigências dos grupos detentores de acesso ao mercado do livro. Por isso, foi publicada, no ano de 1946, um momento em que esse tipo de escuta não seria somente “fraquíssima”, seria inexistente. No entanto, o mergulho de Ruth Guimarães nessa “filosofia que somente se encontra na linguagem do povo” se fez a partir da sua própria história de vida, remetendo ao conceito de *escrevivência* de Conceição Evaristo, em que a vivência pessoal ou coletiva é usada como mote de criação.

Quando eu usei o termo *é... escrevivência* [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, *é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então*

eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa *escrevivência*, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência *do ponto de vista pessoal* mesmo, ou a vivência *do ponto de vista coletivo*.²

A partir desse olhar, a “caipirinha sem nenhum polimento” tinha um tesouro nas mãos, e a falta de polimento, nesse sentido, era bem-vinda, pois que parte integrante desse tesouro. Ele não se resume ao conjunto de histórias rememoradas e inventadas que estão presentes no romance, nos processos de “abobamento” da Sinhá e do Joca, nos diversos personagens figurantes ou secundários que passam pela “praga” ou escapam dela. Ele está na filosofia que acompanha o olhar voltado para esses personagens e situações, no caso a incorporação dos elementos ameríndio e nagô junto ao campo eurocêntrico da visão da sociedade.

Em *Água funda*, a voz que narra não é marcada, não se apresenta com dados de gênero, classe, idade, posição. No entanto, algumas pistas aparecem que revelam o seu pertencimento ao grupo de caboclos pobres, de idade não muito avançada, possivelmente uma voz feminina, alter-ego da escritora. Assumindo essa possibilidade como referência, farei menção a essa voz sempre como narradora. A narradora começa reconstituindo o passado para depois avançar no tempo presente, porém com um ir e vir constante, ora curtinhos, ora mais longos, chegando a embaralhar a precisão da cronologia. Também mescla a perspectiva de testemunha com a de onisciente, utilizando-se de relatos de outros habitantes e incorporando a “voz do povo” que cola os acontecimentos à sua interpretação. Essa voz recria essa “filosofia do povo”, ora dentro de uma perspectiva tida como racional, ora mergulhada em processos tidos como irracionais, em uma complexa instabilidade de enquadramento e análise desses movimentos.

No seu estudo folclórico *Os filhos do medo*, Ruth traça um paralelo entre manifestações orais simbólicas de religiões e culturas distantes no tempo e no espaço, demonstrando conexões entre elas e a rede cultural caipira, nesse caso focalizando as figuras de “demônios da espécie rural”. Começa contextualizando representações do medo da morte, desde os homens das cavernas, os egípcios, indígenas do México, assírios e caldeus, hindus, persas, chineses, germanos, árabes, passando pela mitologia greco-romana (segundo ela “a maior contribuição ao inferno”), pelas fontes ameríndias incas e astecas, os rituais católicos, a teogonia tupi, até chegar na organização de expressões da região estudada propriamente. São metáforas, símbolos, terminologia, adágios, provérbios, credices, superstições, princípios de magia contaminante, ensalmos e esconjuros, contos, enfim, uma gama de exemplos de material recolhido na região, que ela delimita logo no início do trabalho:

² Transcrição para o vídeo Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural, da TV Brasil.

Lendas e crendices vieram de fazendas, de arraiais, de arredores de cidades do interior, bairros fora do perímetro urbano. A delimitação geográfica é esta: parte da antiga zona de mineração (...). Vale do Paraíba do Sul, a leste do Estado de São Paulo, na parte impropriamente chamada Norte, compreendendo as cidades de Cachoeira, hoje Valparaíba (NE: Atual Cachoeira Paulista), Lorena, Guaratinguetá e adjacências; (...). Do **Sul de Minas**: Baixadas junto à Serra de São João, arredores de Pedrão e Maria da Fé, **Pedra Branca**, servida apenas por estrada de rodagem, e **fazendas próximas**, Baependi, o lugarejo de Alegre, à beira do Rio Lourenço Velho, localidades ribeirinhas, às margens do sinuoso traçado do Sapucaí. Esta a zona principal. (GUIMARÃES, 2020, p. 15, grifos meus).

Como vemos, a consciência desse imbricamento de culturas orais foi uma fonte de inspiração para Ruth Guimarães, tanto no seu ensaio sobre o medo como no seu romance, que, aliás, se passa nas partes grifadas da região que ela descreve acima. Há um dado biográfico relevante para o entendimento dessas influências: Ruth, nascida em Cachoeira Paulista, teria se mudado com três anos para a Fazenda Campestre, onde seu pai fora trabalhar como escriturário, lá permanecendo até os oito anos, quando volta para sua cidade natal. Segundo uma entrevista dada por ocasião do lançamento da obra (SENNA, 1946), é a história dessa fazenda, que ficava ao pé da Serra de São João, no sul de Minas, que ela conta em *Água funda*.

Nesse universo caipira, temos a presença muito evidente da tradição católica nos ritos de casamentos da Sinhá e da personagem Cecília, numa bela descrição de uma missa campal, em cenas de resguardo na quaresma, da reconstituição do Judas em Sábado de Aleluia, da celebração do São João com a fogueira e o pau de sebo (esta de natureza pagã, mas incorporada pela igreja), e em rezas para Nossa Senhora, Jesus Cristo e outros santos católicos. Porém, chamam a atenção também a presença de elementos de outras tradições, especialmente do pensamento de povos originários, que privilegiam a via onírica, não racional, como uma forma de conexão com uma consciência que transcende o mundo material e suas amarras. Mário de Andrade comenta essa mistura ao criticar Tristão de Ataíde, que afirmara ser “o sentimento religioso a própria alma brasileira” (deixando implícita a catolicidade do sentimento mencionado). Para Mário, essa religiosidade de orientação cristã seria superficial, uma manifestação muitas vezes mais individualista que coletiva. Por um lado, sua fragilidade poderia ser constatada pela facilidade com que as classes incultas absorvem o protestantismo ou o espiritismo, com uma “complacência e uma disseminação fácilima” (ANDRADE, 1974, p. 16). Por outro, a presença incontestável das superstições e magia “de proveniência ameríndia e africana, o uso das sibilas de todas as vestimentas provam a falta de catolicismo tanto na burguesia, como na massa popular” (ANDRADE, 1974, p. 21).

A religiosidade se desenvolveu. A catolicidade se corroeu, ficou apenas uma casquinha epidérmica. Enfim, é fácil perceber na grande religiosidade do povo brasileiro, mesmo quando ela se manifesta pelo credo e ritual católico, os processos, os caracteres,

as leis psicológicas e sociais que formam as religiões naturais. (ANDRADE, 1974, p. 24).

De modo a vislumbrar, na espiritualidade e na filosofia de *Água funda*, a presença de elementos culturais dos povos originários em convivência com os de natureza europeia, alguns estudos cosmológicos dessas culturas serão usados como base para identificar como isso habita e forma a voz que narra, ainda que amenizado, transformado ou dentro de uma convivência conflitante.

elementos da cultura ameríndia

O representante Tapuia Kaká Werá Jecupé, dedicado à difusão dessa cultura, para fins didáticos captou alguns aspectos recorrentes nas várias etnias e tribos brasileiras, tanto da matriz Tupi, predominante no litoral, como da matriz Tapuia, predominante nas terras centrais do Brasil. Ele sustenta que a vida, para muitos desses grupos, tem três planos: o “mundo do alto”, o “mundo do meio” e o “mundo do baixo”, que é aquele que acessamos pelos cinco sentidos. Ao sonhar, o homem estaria dormindo para o “mundo do baixo” e acordando para o “mundo do meio”, onde ele pode se comunicar melhor com o “povo da pedra”, o “povo da árvore” e o “povo animal”, e assim obter informações para o cuidado do seu corpo, de sua cadeia de relacionamentos no mundo sensível, bem como atingir uma consciência da integração desses mundos, seguindo a sabedoria ancestral de que a alma seria imortal, transcendendo a casca física (DIÁLOGOS, 2020). Para muitos de nossos povos originários, o estado onírico é que seria o estado de vigília. Segundo eles, há outras formas de acessar o “mundo do meio” fora do sono: o uso das invocações e evocações de vibrações sonoras, ativando o poder do som nos cantos, além do recurso do silêncio e da respiração num modo mais meditativo. Essa descrição pode ser constatada nos indígenas amazônicos, que também se utilizam de plantas de poder psicodélico, como a Ayahuasca, para acessar esse mundo onírico. Davi Kopenawa, sendo um xamã Yanomami (habitantes da região amazônica que faz fronteira com a Venezuela), relata em *A queda do céu* tanto o poder do sonho como os efeitos de um rapé alucinógeno chamado yãkoana na constituição desse estado de “vigília”. O alucinógeno e o sonho agem em conjunto para intensificar seus efeitos.

Para além desse quadro geral feito por Werá, cabe questionar qual ou quais grupos indígenas habitavam a região que influenciou o romance aqui analisado para colher alguns aspectos mais comprovados dessa herança cultural local. O livro *O indígena do Vale do Paraíba*, de Paulo Pereira dos Reis, faz uma descrição de um grupo que foi identificado como tendo grande presença por lá, especialmente na margem esquerda do Paraíba, que alcança o Sul de Minas. Trata-se do grupo Puri. A pesquisa de Reis apresenta uma confrontação de dados colhidos nos relatos de viajantes, cronistas, missionários e nomeados do governo local que tiveram contato e estudaram tribos indígenas no século XVI, como Diego Garcia, Padre Manuel da Nóbrega, Hans Staden, José de Anchieta, Jean de Léry e outros. Segundo Reis, por volta de 1598, fugiram para as matas do interior Tupinambás e Tamoios,

remanescentes da revolta contra os portugueses. Porém tem-se notícia de que os Tamoios, enquanto grupos autônomos, viriam a desaparecer das terras do vale do paraíba. Escavações em sítios arqueológicos também demonstraram que a presença Tupi nessas terras foi esparsa e não predominante. Já o grupo Puris-Coroado e seus aparentados Coropós³ foram identificados como as tribos que ocuparam o Paraíba “para o Norte até Minas e Itapemirim” (REIS, 1979, p. 63). Foram classificados como dentro do grupo Jês orientais e descritos como tendo uma língua própria e possuindo uma tez de cor “vermelho cúprico”, cabelo negro escorrido, quase sem pelos no corpo, em geral largo, baixo, robusto e musculoso. As suposições de que seriam ferozes e de que comeriam carne humana não se comprovaram, inclusive com relatos de que seriam índios de boa índole e medrosos” (REIS, 1979, p. 70). O adjetivo medroso também foi contestado pelos recentes estudos do Projeto Txemim Puri, iniciativa autônoma de integrantes da etnia, empenhados em revitalizar a língua, a história e a cultura desse povo no século XXI. Nesse resgate, discordam da atribuição etimológica dada ao nome de seu grupo como sendo “pequeno”, ou “manso”, informação que a própria Ruth Guimarães teria compartilhado no seu *Contos índios*. Eles esclarecem que Puri de fato significa “ousado” (PURI, 2020, p. 78), pela forma surpreendente de ataque ao oponente, e atualizam a sua trajetória. Teriam permanecido consideravelmente isolados até o início da extração de ouro em Minas Gerais (século XVII). Com o início da lavoura cafeeira, do Rio para o interior, houve uma expansão agrícola sobre os sertões do Vale do Paraíba, nos séculos seguintes, forçando os sobreviventes Puri a uma diáspora, fugindo do genocídio e etnocídio. Houve, inclusive, um apagamento dos documentos oficiais que registraram a continuidade viva desse povo, para que o Estado pudesse justificar a expropriação dos seus territórios. Felizmente, seguem resistindo, afirmando sua identidade, sua “não extinção” e retomando sua língua.

Com relação aos costumes e crenças, os relatos antigos afirmam que tinham uma noção coletiva de propriedade, sendo desapegados, sem a necessidade de guardar alimentos para o dia seguinte. Com “um indomável amor à liberdade e à vida nômade” (REIS, 1979, p. 73), quando escravizados se tornavam apáticos e taciturnos. Acreditavam em vários seres poderosos e seus rituais fúnebres atestam sua crença na continuidade da alma, que iria “para uma agradável mata, cheia de pés de sapucaia e de caça, onde fica contente em companhia de todos os mortos” (REIS, 1979, p. 80). Chamou especial atenção o relato quinhentista de que temiam alguns astros, principalmente a lua, usada para a contagem do tempo e considerada a “fonte de todo o mal e de todo o bem”. Os Puri atuais reafirmam a grande importância da lua (*petara*) na cosmovisão da etnia, preferindo usar o termo “respeitar” no lugar de “temer” e destacando o lado benéfico de seu culto: “Há, na tradição oral Puri, a prática das crianças recém-nascidas serem oferecidas à lua para proteção e a preparação de algumas medicinas inclui a exposição à luz do luar.” (PURI, 2020, p. 90).

José Miguel Wisnik (1998, pp. 160-170), ao referir-se à natureza dos recadeiros na novela de Guimarães Rosa *O recado do morro*, lembra que a palavra

³ “João Ribeiro, também concordando com seu parentesco, afirmou que os Puris eram sobreviventes do grupo dos Goitacás. Mais cauteloso, Estevão Pinto escreveu: ‘acredita-se que os coroados, puris e coropós sejam seus descendentes’.” (REIS, 1979, p. 64).

“lunático”, usada para descrevê-los, estaria sendo empregada remetendo-se à lua: aquele que sofre a influência da lua, no sentido de estar aberto à natureza primitiva, emocional, não racionalizável. Ou seja, seriam pessoas que estariam operando, não tanto no modo loucura, mas no modo desrazão, de acordo com o conceito trabalhado por Peter Pal Pelbart. Em *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*, Pelbart relaciona espécies de delírio ao divinatório e à sabedoria. Esses elementos estão fortemente presentes na composição do caboclo Joca e sua ligação com Curiango, em especial ao fato de ele ter, como os indígenas Puri, uma vida apegada ao nomadismo, herança de mobilidade do tropeiro, com difícil adaptação ao trabalho fixo. Sobre a influência da lua no modo de olhar os signos ao redor, Ruth Guimarães nos remete a um trecho de *Os filhos do medo*, em que assinala o quanto o culto lunar foi assimilado pelo caboclo.

O nosso caboclo guardou muito do culto lunar. Relaciona a lua a todas as fases da vida e a todos os acontecimentos. Não corta sapé na lua nova, por exemplo. (GUIMARÃES, 2020c, p. 27)

Em *Água funda*, no início do segundo núcleo, há uma passagem, quando o casal Joca/Curiango está sendo apresentado ao leitor, em que a lua se ilumina, percorre ali o imaginário do povo até se tornar símile de Curiango. Filha de um sobrinho de Sinhá com uma curiboca, ela encarna a idealização da mulher comum caipira.

O luar também faz doer feridas antigas. [...] Muitos dizem que esse negócio de lua é bobagem. Bobagem? Sapé cortado na minguante não floresce. Para plantar, é na minguante; para colher, é na minguante. Para curar doença da vista, não há nada como arruda dormida no sereno, em noite de lua. Quando serena, em ocasião de lua cheia, é chuva. (GUIMARÃES, 2003, p. 78⁴)

Pois o mar que é o mar, tem maré, por causa da lua! [...] Curiango é também como o tempo, quando está para chover, e é como a lua. (*idem*, p. 79)

Além do lado poético da lua, enquanto força primitiva da natureza, Curiango também encarna o seu lado aterrorizador, na medida em que desestabiliza, com sua beleza, o ideal de castidade e de submissão esperado da mulher no imaginário masculino patriarcal. Essa figura feminina, bem como a de seu admirador Joca, foram possivelmente inspiradas num conto de Valdomiro Silveira, já mencionado⁵. Em “Os curiangos” (pássaros de vida noturna), Valdomiro também criou um personagem masculino, Pedro Mariano, que, como Joca, é assombrado pela figura da mulher amada. No caso do conto, a imagem dela, recém-

⁴ A partir desse ponto, todas as citações de GUIMARÃES, 2003 serão indicadas apenas com o número da página.

⁵ “Todos os contos que fizeram parte d’Os Caboclos, Valdomiro os escreveu entre 1897 e 1906” in SILVEIRA, Agenor, 1962, p. ix.

morta, se cola ao pássaro numa dúbia miragem do protagonista, quando o narrador, em terceira pessoa onisciente, conta que Pedro estava sendo perseguido por um bando de curiangos, aves também conhecidas como bacurau, coriavo, engole-vento⁶ ou mariangu. A perseguição se iniciou quando o protagonista, que era um coveiro/zelador de cemitério, durante o enterro de um corpo apenas coberto por um lençol, reconheceu nele a única mulher da cidade que um dia havia com ele simpatizado, e também a “única pessoa no mundo a quem o Pedro Mariano queria bem, era aquela mesma china por nome Valência” (SILVEIRA, 1962, p. 118). Ela teria vindo na carrocinha preta que levava os pobres ao cemitério, e havia sido apresentada pelo seu condutor como uma prostituta (“mulher-da-rua”, “mundana”): “Ó seu coveiro, venha me dar um reforço, que esta biraia tem muito pecado, pesa que é um Deus-nos-acuda!” (SILVEIRA, 1962, p. 122). Diante da descoberta, “sentiu uma bruta vontade de fugir, de correr, de sumir-se nalguma grotta, nalgum valo, nalgum fundo de boçoroca” (SILVEIRA, 1962, p. 124). Numa espécie de apagão, se viu correndo e envolvido por uma nuvem de formigas com asas (bitús) tanto por fora, como por dentro. Foi perseguido, primeiro por um casal de curiangos, depois por uma multidão deles, esfomeados, atacando ombros e cabeça, a procura dos tais bitús e içás. Tentando em vão se desvencilhar deles com uma faca, o rapaz chegou à uma grotta seca e lá viu que:

No meio dos curiangos, agora, avultava um, de olhos maiores e asas mais pesadas: aproximou-se, foi-se aproximando, e o Pedro reconheceu uma Valência de penas, que o olhava muito espantada, mas que também tirava seu eito na caça, cravando-lhe o bico, mais fundo, no cucurutu da cabeça, onde mais fervia o formigueiro. (SILVEIRA, 1962, pp. 126-127)

Desesperado, Pedro se atira no fundo da grotta, quebrando o pescoço. Sabemos que curiangos é um pássaro pertencente a ordem dos Caprimulgiformes, cujo nome seria provindo de *Kurianga*, termo quimbundo (língua africana falada no noroeste de Angola), significando “preceder”. Em *Água Funda*, Curiangos seria o apelido dado a essa sobrinha neta de Sinhá, “por que canta quando todos os passarinhos estão calados? Por que mora em beira de estrada, entre árvores, numa casa que é ver um ninho? Por que levanta de madrugada cantando?” (*idem*, p. 75). Apelido que toma o lugar do nome próprio, a ponto de o leitor somente no fim ficar sabendo qual seria o nome de batismo dela. Descrita como uma ‘moça bonita, viva’, que ergue a cabeça com aprumo e “não sabe de onde lhe veio o ar de rainha”. Alguém que “não é dizer que seja bonita de admirar. Nem é bem boniteza. É uma coisa que puxa os olhos da gente, que arrepiá, que enleia, que aquece, e que umas mulheres têm e outras não tem” (*ibidem*). Uma “rosinha vagabunda, que dá em qualquer chão e trepa em qualquer cerca”, a “mais alegre, a mais vistosa, a mais simples, a mais pobre, ao mesmo tempo a mais bonita das rosas”. “Tinha candonga na fala. Tinha candonga naquele corpo com jeito de água corrente, virando curva em remanso sereno, ou de cobra que balanceia para dar bote...” (*idem*, p. 76). Joca, diante dessa mulher extraordinária em sua simplicidade, mas de tal modo

⁶ São conhecidas como engole-ventos pelo seu hábito de alimentarem-se de insetos, voando baixo com o bico aberto para pegá-los.

perturbadora, tem aquele que seria o seu primeiro ataque ou crise, assim que se vê por ela apaixonado. Como Pedro Mariano, também perde o sentido e termina numa:

tranqueira de pau seco, no fundo de uma perambeira medonha. Não se lembrava como tinha caído. Só se lembrava que tinha corrido, cego, no meio da escuridão, e que Curiango vinha correndo atrás com aqueles olhos de jaguatirica esfomeada. Foi milagre não ter morrido com o pescoço quebrado. (*idem*, p. 87)

Muitos são os pontos de contato do casal de protagonistas do segundo núcleo com esse conto, para além do evento de um homem numa perseguição que relaciona o pássaro noturno com a mulher que quer atacá-lo, sugerindo uma linha tênue entre um acontecimento estranho da natureza e o delírio desse homem que “deturpa” os fatos com visões persecutórias. Pedro quebra o pescoço, Joca quase! O conto, como o romance, também é cheio de superstição, envolvendo o olhar do povo que alimenta a crença numa possível praga a rondar o coveiro, homem desde pequeno “macambúzio”, andando sozinho em lugares “soturnos”, parecendo “alma penada”. Depois de tomar a ocupação no cemitério, por si assustadora, e de ser visto falando sozinho, perdeu a simpatia da amedrontada Valência, que um tempo depois foge da cidade. “Foi então que rebentaram as primeiras febres” (SILVEIRA, 1962, p. 120), uma epidemia tomou conta do lugar, causando um número crescente de mortes, que foram logo atribuídas ao Pedro. O conto, assim como o romance, não esclarece o leitor diante do mistério interpretativo na balança que pende entre a praga assombrada e a desagregação psíquica do rapaz. Em *Água funda*, Joca, em seu segundo ataque, transfere a figura persecutória da mulher amada para a figura mítica da Mãe de Ouro. E, se Curiango é símile da lua, Joca também é assim descrito: “tinha o olhar enluarado por natureza. É que a mãe dele ajudou a vestir anjinho quando ele estava para nascer” (*idem*, p. 93). Aqui, a expressão dá a entender que a mãe de Joca vestiu uma criança morta, para o enterro, conforme costume do Brasil colonial. Nessa afirmação encontramos outra ligação mórbida que o liga ao personagem de Valdomiro, visto que Pedro teria começado a falar sozinho depois que participou do enterro de uma criança: “A primeira vez que lhe acharam uma aduela de menos, foi quando tratavam de enterrar uma criança.” (*idem*, p. 119)

Dessa forma o poder da noite, da força da lua, do que ela tem de instintivo, primitivo, não racional, delirante, “fonte de todo mal e de todo bem” ou “algo que deve ser respeitado”, perpassa aspectos da aura da personagem Curiango, da atração e repulsa que exerce no caboclo Joca, até seu próprio destino final, que se descola da chamada razão.

Um representante direto da cultura ameríndia no livro é um personagem, secundário, mas muito vigoroso e expressivo, chamado Inácio Bugre. É significativo o fato de ele ser o único personagem mais detalhado, além de Sinhá, que atravessa os dois tempos do romance. Chamado também de “Seu Inácio”, “índio”, “bugre quieto”, “bicho do mato”, “caboclo de pouca fala e de pouco riso”, “bugre brabo”, “homem cor de cuia”, morava num ranchinho de catre de pau, forrado com esteiras de taboa, na “banda das vertentes”, as que “deram nome à fazenda” (*idem*, p. 32). Vivava de tecer esteiras com taboa tirada do brejo, estando sempre de pé no chão e no meio do mato, escapando milagrosamente das picadas venenosas de cobra. O

povo acreditava que “tinha oração de fechar o corpo”, ao que a narradora discorda: “o que ele tinha era sangue forte, e fumo do bom para botar na ferida” (*idem*, p. 33). Ofereceu um amor ilimitado à Gertrudes, filha de Sinhá. Amor à princípio ambíguo, mas que acaba se revelando mais paternal do que outra coisa. Presenteava a menina com toda espécie de mimo, e ela os recebia feliz, parecendo estar mais à vontade convivendo com essa cultura originária do que com a riqueza europeizada da mãe. Além de passeios de canoa, entre os mimos havia joás vermelhos em uru de palha trançada, balaio de jabuticabas, galos da serra dentro de gaiolas de taquara e arame fino, latinhas com lambaris de rabo prateado, cesta de pêssego maduro, espiga de milho verde, melancia. Sinhá comenta: “qualquer dia pede a lua e mecê traz. / - É, dona. Se não estivesse tão alto...” (*idem*, p. 30). Tal apresentação mostra Inácio como o elemento indígena que permanece presente, paralelo à vida colonial, interagindo com ela mais como observador, sem assimilar sua cultura e sem se dobrar aos desmandos da Sinhá. O fato de morar nas vertentes que dão escoamento às águas da fazenda simboliza a sua instância originária na geografia e na composição da população. Na medida em que essas águas são comparadas às “lágrimas que a mãe-d’água tem chorado”, lembram a triste desapropriação que os indígenas têm sofrido ao longo do tempo. Quando Sinhá impede a felicidade amorosa da filha com o filho do capataz, o indígena contraria suas ordens, tomando a proteção da menina e de seu novo marido para si. Se afasta dessas terras para só voltar quando Carolina abandona a fazenda: “- Ele tinha que voltar. O Bugre é nativo destas paragens. É cria daqui mesmo...” (*idem*, p. 66). Retorna no segundo núcleo de tempo, com algumas aparições mínimas de passagem no ambiente, vistas pelo Joca, e discretamente comentadas. É de fato novamente focado pela narração quando sua morte chega, de picada de urutu preto, o segundo a compor a trama de tragédias que acomete a todos no desfecho do romance, dentro do conjunto ligado pelo narrador à “praga”. Porém, no seu caso, a voz que narra o isenta de culpa: “Esse desconfo que não foi por causa de praga, pois não devia nada” (*idem*, p. 237), a que Seu Pedro Gomes discorda. Naquele dia o Bugre tinha saído sem o seu fumo, e, surpreendido pelo animal peçonhento, não pôde aplicar aquela planta de cura, conhecimento acumulado pela sua sabedoria ancestral. Termina dando sinais de que havia expirado tentando uma simpatia de luta de vida e morte contra a cobra:

Os da cidade não sabem, mas o povo aqui todo acredita: diz que não há, para mordida de cobra, como arrancar e comer na hora o coração dela. Não digo que é certo, nem que não é. Abusar não presta. É ver que o Bugre fez a simpatia e, pra ele, não adiantou, ou não deu tempo. (*idem*, p. 203)

Há uma sugestão de que, independentemente de estar inocente e alheio àquelas falhas humanas da população local, sua quase extinção seria de qualquer forma marcada pelo tempo histórico e pelas forças de poder social que predominaram naquela terra, o que não o impede de sair de cena lutando com as armas acumuladas pela sua experiência, reafirmando a cosmovisão indígena.

elementos da cultura nagô

Também cabe aqui vislumbrar a marca que o elemento nagô deixou nessa comunidade do Sul de Minas. O filósofo Muniz Sodré, em seu livro *Pensar nagô*, ao expor o saber ético e cosmológico dos africanos, contrastando-o com o pensamento hegemônico eurocêntrico, aponta para sua validade enquanto modo de pensar filosófico complexo, questionando o seu entendimento como algo circunscrito ao campo religioso. Sua especificidade se dá, segundo ele, por comportar uma liturgia que “passa mais pela dimensão de um ativo pensamento de *Arkhé*, do que pelo plano religioso *stricto sensu*” (SODRÉ, 2017, p. 20) com “fortes pontos de contato *dialógico* entre as diferentes filosofias, isto é, um mútuo atravessamento dos conceitos e das imagens trabalhadas pela *razão*, tanto a instrumental como a sensível” (SODRÉ, 2017, p. 29). Esse recurso metodológico, denominado por ele “modulação”, de estabelecer analogias entre os procedimentos afros e outras filosofias, traz “correspondências analógicas que não são necessariamente conciliatórias ou harmônicas, mas que abrem caminho para novos termos nas disputas de sentido” (SODRÉ, 2017, p. 32). O pensamento nagô enquanto filosofia da diáspora tem outro modo de pensar “a experiência vertiginosa do pensador europeu (que inclui o sonho e processos “patológicos”) confrontada com a ambiguidade do transe e as metamorfoses de gênero” (SODRÉ, 2017, p. 80). É uma cultura (assim como a dos hindus e dos chineses) que não separa o real cósmico do humano, tendo uma diátese filosófica “média” (melopecica e fanopeica), em contraste com a diátese “ativa” logopeica da filosofia platônica e aristotélica. A *Arkhé* africana seria um princípio coletivo, uma experiência da alacridade (ou alegria) que transparece nos mitos, nos ritos, nos aforismos⁹, nas invocações, narrativas e cânticos. Se dá na fala – escrita ou oral – entre um locutor e um ouvinte abrangendo os vivos e os mortos. Sodré sustenta que, enquanto o sujeito da diátese ativa é o filósofo, o sujeito da diátese média é o sábio, que “não individualiza a autoria de seus pensamentos expressos em máximas, aforismos, ou nos enunciados da memória mitológica, por sua vez constituída como *sujeito coletivo de pensamento*” (SODRÉ, 2017, p. 141).

⁷ “Nagô tornou-se um nome genérico para a diversidade do complexo cultural, na verdade equivalente à palavra *ioruba*, designativa dos falantes dessa língua, que em determinados momentos teve trânsito mais amplo na África. A insistência na denominação “nagô” – mas também “jejê nagô” – conota, para nós, a pouca familiaridade brasileira com a diversidade étnica dos escravos, mas ao mesmo tempo a preponderância do comércio intenso entre a Bahia e a costa da África Ocidental, portanto, a manutenção do contato permanente entre os nagôs da diáspora escrava e as suas regiões de origem”. (SODRÉ, 2017, p. 132).

⁸ “é termo grego a ser por nós acentuado tanto no sentido de “origem”, como no sentido (aristotélico) de “princípio material” das coisas. [...] Esse princípio é propriamente filosófico (pois não se trata apenas de crença religiosa, mas principalmente de pensamento cosmológico e de ética, cuja terminologia é variável) com roupagem religiosa, ou seja, pertencente a uma filosofia trágica, que afirma o divino como uma faceta da vida, mas sem teologia. Nessa composição complexa, uma metade é claramente humana, a outra pertence à ordem do “suprarracional” ou do “divino.” (SODRÉ, 2017, pp. 132-133).

⁹ Aqui entendidos como “elaborações de valor local que não pretendem coincidir com uma verdade única, mas abertas a conexões associativas. Fazer o pensamento refletir e guardar tanto o visível quanto o invisível do tecido simbólico constitutivo do comum fundamental e inerente ao grupo”. (SODRÉ, 2017, p. 141).

Na cultura oral múltipla de *Água funda*, o elemento africano se apresenta, entre outros vários elementos, na lenda que, a partir do segundo ataque, atravessa o imaginário de Joca, transformando-se em possível causa (e símbolo) de sua fragmentação. Ruth Guimarães viria documentar essa e outras lendas da tradição oral brasileira em seu livro de 1963, *Lendas e fábulas do Brasil*. Em 2020, a lenda da “Mãe de Ouro” foi reeditada na publicação *Contos negros*, dentro de um grupo denominado Mitos Iorubanos. Segundo ela, um escravo chamado Pai Antônio, desesperado por não conseguir encontrar ouro para o enriquecimento do patrão e por isso ser açoitado diariamente, teria visto uma aparição “com uma linda cabeleira cor de fogo, uma formosa mulher” (GUIMARÃES, 2020b, p. 19). Essa aparição ajudou Pai Antônio, indicando no rio onde encontraria as pepitas que precisava. O patrão forçou-o a desvendar esse lugar enriquecedor, e levou seus escravos para lá, a fim de escavar sem trégua até recolher tudo o que havia de ouro. No entanto, o pedaço de ouro que encontraram “se enfiava para baixo da terra, como um tronco de árvore... sem que nunca se pudesse encontrar-lhe a base” (*idem*, p. 21). A Mãe de Ouro segredou a Pai Antônio que se afastasse no terceiro dia de escavações, ao meio-dia, quando “desabaram as paredes do buraco, o patrão e os escravos soterrados morreram” (*ibidem*). Segundo prefácio do livro de 1963, Ruth teria colhido histórias de vários gêneros, tanto de origem europeia como ameríndia e africana. Afirma que essa parece ser coisa “comprovadamente nossa” e “de exemplo”, já que faz menção à exploração de escravos africanos, desumana, abusiva e dominada por uma ambição desmedida, que cava, literalmente, sua própria desgraça. A figura da Mãe de Ouro é apropriada, no contexto do romance *Água funda*, pelo personagem Joca, como sendo uma aparição que domina a mente do homem atraindo-o para fora do lar, da família, do sistema, e condenando-o a um destino errante, não sabemos ao certo se em busca ou fugindo dessa luz dourada e ofuscante, que lhe tira a autonomia e a sensatez. Pelas declarações de Joca, a possível punição por ele ter duvidado e zombado dessa figura o teria levado a primeiramente fugir dela e depois ser por ela irremediavelmente atraído, a ponto de largar tudo e abraçar a estrada que o levaria a seu encontro. Seria a capacidade da Mãe de localizar as fontes de ouro e riqueza, escondidas nas profundezas da terra e da água, que o enfeitiça? Ou a capacidade que ela tem de ajudar e salvar da desgraça uns e punir outros na hora necessária? Por que teria essa figura o poder simbólico de desagregar Joca, de acometê-lo contra a sua vontade, com ataques de fuga, delírio, violência, estupor e mesmo desfalecimento, produzindo uma mistura intensa de medo e atração? Antes de esboçar respostas, é aconselhável reconstituir a forma como essa imagem se entrelaça na história.

No ir e vir cronológico dessa trama, o primeiro momento em que a Mãe de Ouro é mencionada vem logo no início, na segunda frase da obra, na voz da narradora: “É que a mãe de Ouro tinha enfeitiçado o homem”, deixando no ar o entendimento dessa afirmação. No capítulo sete, uma história, que só mais tarde será indiretamente relacionada à aparição dessa figura, se dá quando os tropeiros, ao anoitecer, ouvindo o vento bater porteira, começam a contar casos de assombração. Um deles, Antonio Olímpio, contou que viu, junto a um grupo de pessoas, uma luz muito forte, que teria percorrido o espaço e parado num ponto, até que:

uma rede de carregar defunto, conduzida por dois homens, passou pelo espaço branco de luar e branco daquela luz, que ninguém soube se era do céu ou se era do inferno. [...] Então caímos ajoelhados, rezando o credo. Quando olhamos outra vez, tinha sumido tudo. (pp. 104-105)

Nesse contexto, Joca, apesar de presente, permanece aparentemente indiferente à sua contação. Porém isso muda depois do evento já comentado, ocorrido no capítulo nove, que foi interpretado pela comunidade local, com anuência da narradora, como sendo o momento da grande “praga” que pegaria num grupo de personagens do segundo núcleo. Essa praga teria sido rogada pelo forasteiro que chegou para atrair pessoas a um trabalho análogo à escravidão, depois de ter sido punido, em retaliação, com requintes de tortura, por meia dúzia de homens (Joca incluso), em nome da comunidade. Depois disso e depois da reaproximação de Joca e seu amor Curiango, a narradora comenta com o seu interlocutor, retomando a frase lançada no início do livro: “por causa da Mãe de Ouro, Joca esqueceu Curiango”. E o capítulo onze desenvolve essa figura, antes dispersa, como o cerne dos problemas que envolvem a trajetória de Joca:

Onde mora? Mora no fundo da terra. Onde ela está o ouro brota do chão, que nem mato. O fundo do rio onde se acoitá é dourado e brilhante que é ver um céu. A areia se estrela de escamas, tudo ouro. Quando vai mudar de lugar, vira uma bola de ouro, tão bonita que parece fogo, riscando o céu. A gente enxerga um minuto só aquilo, avermelhado no ar. Depois some. Eu já vi. Vi com esses olhos que a terra há de comer, a Mãe de Ouro se mudando de Olhos D’Água. (*idem*, p. 147)

Essa explicação nos remete ao caso contado por Antonio Olímpio anteriormente e será seguida por mais uma aparição, numa noite escura de junho, presenciada por Joca e companheiros. No entanto, Joca, dessa vez, debocha: “Mãe de Ouro... Mãe de bosta, com perdão da má palavra. Aquilo é uma estrela que mudou de lugar” (p. 149), ao que a narradora em seguida interpreta: “Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante como ele só. Mas pagou. Ela escutou a praga e veio. Porque se não fosse a praga, podia bem ser que ele escapasse” (*idem*, p. 149).

Adiante, Joca toma a palavra. Não sabemos para quem exatamente, possivelmente para si mesmo, ou, num movimento de inversão cronológica, antecipando a conversa com o médico que viria a atendê-lo mais tarde, Joca confessa que, por ser católico, não via nem acreditava em nenhuma dessas lendas brasileiras, como Boitatá, Curupira ou Saci. Continua seu relato refletindo sobre seus dois “ataques”, o primeiro e o segundo. Depois disso, casa-se com Curiango, dizendo: “era uma santa e me quis assim mesmo” (*idem*, p. 150). Antes do nascimento da criança a narradora comenta: “Quando os ataques pegaram a amiudar, deu de ficar calado, horas e horas [...] olhando para longe.” (*idem*, p. 156).

No capítulo doze, Joca confessa ao seu compadre: “O mal é um desapego. Não posso mais sentir nem pensar. Tudo se desmancha dentro de mim...” (*idem*, pp. 167-168). Acrescenta que a cada dia tende mais a largar tudo e seguir o chamado da Mãe de Ouro. Outro “estupor” lhe acomete, em casa, com Curiango, em que

mistura o medo de ser levado pela lenda e o de ser traído pela esposa, como fazia a prima dela com o marido. É significativo que essa lendária figura feminina tenha sido, a princípio, confundida com a figura da própria Curiango. Em descrição recorrente feita por Joca, ambas teriam olhos atordoantes e ameaçadores, olhos de jaguatirica esfomeada: “ela tem algum poder do diabo naqueles olhos” (p. 88). Sobre a Mãe de Ouro, Joca diz: “alta, com jeito de santa, vestida de amarelo e com os olhos fuzilando” (idem, p. 168). Joca transfere a esses olhos a perda da razão, do equilíbrio, do sentido social, num movimento que vai do ciúme, da possibilidade, sem indícios, de ser pela mulher traído e desonrado, para um medo existencial, que o faz desapegar de tudo o que o rodeia, o medo da morte. Ele parece se identificar com o Pai Antonio da lenda, um negro escravo, que é pobre como ele, desprotegido como ele. Esse escravo seria o único salvo pela Mãe de Ouro. Seus filhos são as pepitas, o ouro, as jazidas, e ela procura punir todos aqueles que tentam se apossar dessa riqueza. Pune tanto os senhores como os escravos que vêm a serviço dos senhores. Somente o Pai Antonio foi salvo, somente ele teria sido tomado para sua proteção, desde que obedecesse às suas ordens de desapego. E Joca também vai obedecer, seguindo-a pelas estradas, levado sem vontade própria. O mito é uma figura feminina ambígua, que não opera na dualidade bem/mal, e sua complexidade reflete a herança nagô, da sabedoria coletiva dos mitos, que se propaga oralmente e que tem origem numa experiência da diáspora por excelência, já que é uma lenda que vem da região da mineração, no Sudeste, a partir do Ciclo do Ouro, no século XVIII, quando se intensificou a exploração da mão de obra africana.

O capítulo quatorze fecha o destino de quase todos os personagens envolvidos nas duas “falhas trágicas” enfatizadas no enredo: a do primeiro núcleo feita por Sinhá, transformada na pedinte Choquinha, e a do grupo de homens (e um cachorro) envolvidos na humilhação e tortura do aliciador de trabalhadores semi-escravos. Porém, o fechamento da sina de Joca será adiado para o capítulo quinze, o derradeiro, quando o círculo narrativo se fecha, concluindo ao seu interlocutor tudo o que havia sido antecipado. Nesse ponto, a atenção se desloca da dor de Joca para a dor de sua mulher Curiango. É ela que vem a ser o depósito da identificação da narradora, que afirma que nela a praga “pegou de ricochete”, na medida em que sofre a desgraça de Joca por ela, pela filha de ambos, e por ele, que nesse ponto já está praticamente fora, não mais sente, não mais se importa. Curiango, que vinha sendo trabalhada pela narração em uma chave idealizada, com grande concentração de imagens poéticas, parecia a princípio ser a personagem que sucederia o protagonismo de Sinhá no segundo núcleo, inclusive por ser ela a sua herdeira familiar. Porém, sua força de caracterização transfere ao Joca, seu admirador, o protagonismo, que ele divide com o grupo que o rodeia, mas sempre mantendo uma posição de foco maior de interesse. Então, a força simbólica feminina de Curiango retoma o centro das atenções, finalizando a sina do marido pelo seu olhar de esposa. A tragédia de Curiango foi a de carregar a dele, por amor e pela condição feminina de dependência considerável como mulher e mãe, abandonadas, solitárias e à mercê da sorte de serem marginalizadas num país patriarcal. Um caso de inocência que sofre. Numa posição radicalmente inferior à de Sinhá, sua tia avó. Econômica e socialmente, Curiango, como personagem, não teria tido nem uma fazenda, nem uma *hybris* para chamar de sua. A fraqueza que

herda é a fraqueza do marido, que pagaria mais do que os outros a praga rogada. E o que o tornaria mais vítima dessa praga, segundo uma das conclusões, já mencionadas, feita por essa narradora ziguezagueante, seria o fato da praga ter se somado à descrença, tomada como desrespeito, à Mãe de Ouro. A dimensão dessa não crença (que o caipira chama de “abusar”) pode ser entendida a partir de um provérbio nagô: “só aprende quem respeita” (SODRÉ, 2017, p. 314). O desdobramento desse provérbio é relacionado por Muniz Sodré ao entendimento dado por Wittgenstein ao ethos grupal na formação e fortalecimento das crenças, e complementado pelo filósofo baiano:

Na base de toda aprendizagem prática está o ethos grupal, ou seja, a vinculação comunitária, que responde pela formação das crenças. Por isso, diz Wittgenstein que, para começarmos a crer em alguma coisa, é preciso que funcione aquele “meio vital” dos argumentos, que não consiste de uma proposição isolada, mas de um “inteiro sistema de proposições”, mutuamente apoiadas, de tal maneira que a luz se expanda gradualmente sobre o todo”. O que o filósofo deixa de dizer, porém, mais tarde acentuado por antropólogos, é que esse “meio vital” é intrinsecamente religioso, daí sua força contínua de convencimento e expansão, o que faz da religião, não um sistema cultural à parte, mas um campo simbólico subjacente ao processo de geração e transmissão de significados. (SODRÉ, 2017, p. 312)

Aqui, na cultura caipira, esse “inteiro sistema de proposições” seria um emaranhado de convicções que agregam o elemento africano, o ameríndio e o europeu, ocupando e sustentando o imaginário caipira, a ponto de Joca, na sua lida com o sincretismo, tender a desacreditar a lenda da Mãe de Ouro num primeiro momento, para, em seguida, agarrar-se a ela com fervor religioso, quase como em um transe. Isso demonstra que esse emaranhado de diferentes extratos culturais não se dá sem conflito. Outro exemplo do efeito desse sincretismo em Joca é o momento em que acreditou ter recebido mau-olhado de Curiango. Para se proteger pediu ajuda da benzedeira de Umbanda. O amigo o aconselha a parar com aquilo, dizendo que ele estaria confundindo paixão com mau-olhado (“Você está é caído pela moça”/ “Que mau-olhado, que nada!”, p. 89). Perdição, morte, desapego, marcam a relação direta do romance com o ensaio folclórico *Os filhos do medo*, que, como já dito, foi escrito também nos anos 40. Ambos os trabalhos foram atravessados pela forma como o homem é impulsionado, marcado pelo medo naquela comunidade, e pela maneira personalíssima como uma mulher “caipira, negra e pobre” processa essa experiência naquela variante linguística natal, assimilando as lições do modernista Mário de Andrade e as experiências pioneiras de entrelaçamento da prosa literária com o material folclórico do vale paraibano e seu dialeto feitas por Valdomiro Silveira.

referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Tristão de Ataíde (1931). In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 7-25.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 231-255.

ANDRADE, Mário de. *Contos de Belazarte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

CANDIDO, Antonio. Água funda. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14/11/1946.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, pp. 7-11.

DIÁLOGOS na Mário: A vida é sonho, com Sidarta Ribeiro e Kaká Werá. 1 vídeo (93:36 min). Publicado pelo canal Biblioteca Mário de Andrade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHckv5XgoaE>. Acesso em: 30 mai. 2020.

ÉLIS, Bernardo. Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974, pp. xiv-xxi.

ESCRITORA Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural. 1 vídeo (52:26 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em 18 mai. 2021.

GONÇALVES, Júnia Silveira. Notas biográficas sobre Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974, pp. vii-xii.

GUIMARÃES, Ruth. *Vida e obra de Valdomiro Silveira*. In: SILVEIRA, V. O mundo caboclo de Valdomiro Silveira. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974, pp. xxii-xxxiv.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

GUIMARÃES, Ruth. Calidoscópio: a saga de Pedro Malazarte. JAC: São José dos Campos, 2006.

GUIMARÃES, Ruth. Cartas a Mário de Andrade. *Revista Ângulo/ Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*. Lorena, n. 137, p. 50-52, abril/jun. 2014.

GUIMARÃES, Ruth. *Lendas e fábulas do Brasil*. São Paulo: Letra Selvagem, 2019.

GUIMARÃES, Ruth. *Contos índios*. São Paulo: Faro Editorial, 2020a.

GUIMARÃES, Ruth. *Contos negros*. São Paulo: Faro Editorial, 2020b.

GUIMARÃES, Ruth. *Os filhos do medo*. São Paulo: Editora Unipalmars, 2020c.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e diversidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: LORDE, Audre et al. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PELBART, Peter Pal. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PURI, Txâma Xambé; PURI, Tutushamum; PURI, Xindêda. Kwaytikindo: retomada linguística Puri. *Revista brasileira de línguas indígenas*. Macapá, v. 3, n. 2, p. 77-101, 2020.

REIS, Paulo Pereira dos. *O indígena do Vale do Paraíba: apontamentos históricos para o estudo dos indígenas do Vale do Paraíba paulista e regiões circunvizinhas*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

SENNA, Homero. Água funda. *O jornal*. Rio de Janeiro, 8/9/1946.

SILVEIRA, Agenor. Prefácio da primeira edição. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Os caboclos*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1962, p. IX.

SILVEIRA, Valdomiro. *Os caboclos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SPERBER, Suzi Frankl. Amor, medo e salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa. *Revista do instituto de estudos brasileiros*. São Paulo, n. 41, p.p 97-120, 1996.

WISNIK, José Miguel. O recado da viagem. *Scripta literatura* – edição especial do Seminário Internacional de Guimarães Rosa. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 160-170, 2º sem. 1998.

A contística de Clarice Lispector e Sonia Coutinho: o liame entre a linguagem e o ato de narrar

The Tales of Clarice Lispector and Sonia Coutinho: the Link Between Language and Act of Narrating

Autoria: Deivity Kássio Correia Cabral

 <https://orcid.org/0000-0002-4654-3532>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180214>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180214>

Recebido em: 19/12/2020. Aprovado em: 18/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

CABRAL, Deivity Kássio Correia. A contística de Clarice Lispector e Sonia Coutinho: o liame entre a linguagem e o ato de narrar. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 158-182, 2021.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180214>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180214>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a contística de clarice lispector e sonia coutinho: o liame entre a linguagem e o ato de narrar

The Tales of Clarice Lispector and Sonia Coutinho: the Link between Language and Act of Narrating

Deivity Kássio Correia Cabral¹

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia –UESB

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180214>

¹ Mestrando em Letras: cultura, educação e linguagens, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), campus Vitória da Conquista - Bahia. E-mail: Dkcabral@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1247-3019>.

Resumo

O presente trabalho investiga as relações temáticas e estruturais que permitem apontar uma afinidade entre as estéticas e experiências autorais de Clarice Lispector e Sonia Coutinho, ou seja, rastreia-se quais relações entre a linguagem e o ato de narrar de Sonia Coutinho retomam questões caras a Clarice Lispector em sua produção literária. Embasado em estudiosos como Barthes (2012), Pamuk (2011), Sá (1979), Sant’anna (2013), Asadczuk (2017) e Leiro (2003), apliquei tais rastreamentos críticos, teóricos e linguísticos na análise de alguns contos de Clarice Lispector e Sonia Coutinho, viabilizando comparações entre as experiências narradas e as perspectivas apresentadas por cada autora em seu panorama narrativo. No decorrer das análises, uma visão geral pôde ser traçada, na qual as personagens clariceanas iniciam um percurso conflituoso para um aprendizado existencial; situação essa que avança nas narrativas de Coutinho, posto que as personagens aceitam o desafio de transgredirem os papéis sociais e *serem/viverem* suas próprias identidades, mesmo que atravessadas pela impossibilidade de serem compreendidas.

Palavras-chave

Estudos literários. Linguagem. Experiência existencial. Escrita feminina. Ato narrativo.

Abstract

The present work investigates the thematic and structural relations present in the aesthetics and authorial experiences of Clarice Lispector and Sonia Coutinho, that is, it is researched which relations between language and the act of narrating by Sonia Coutinho revisits issues addressed by Clarice Lispector in her literary production. Based on researchers, such as: Barthes (2012), Pamuk (2011), Sá (1979), Sant’anna (2013), Asadczuk (2017) e Leiro (2003), applied such critical, theoretical and linguistic investigations in the analysis of some short stories by Clarice Lispector and Sonia Coutinho, comparing the narrated experiences and the perspectives expressed by each author during the narrative process. Throughout the analysis, a general panorama could be organized in which the clariceana character begins a conflicting trajectory for an existential learning; situation that advances in Coutinho’s narrative, as the character’s trajectory is to accept the challenge of transgressing social roles, as well as being/living her own identity, even though aware of the inability to be understood.

Keywords

Literary studies. Language. Existential experience. Female writing . Narrative act.

introdução

A maneira como aproximei ambas as autoras e suas escrituras se deu por meio de algumas semelhanças identificadas a respeito de suas linguagens, bem como a maneira como seus narradores se posicionam e tecem os fios da trama. Não obstante, gostaria de ressaltar um fator biográfico que, de certa maneira, apreendeu minha atenção em investigar um possível interdiscurso entre as singularidades autorais comparadas. Tal fator diz respeito à circunstância de ser tanto Clarice Lispector quanto Sonia Coutinho “nordestinas” migrantes para o Rio de Janeiro. Benjamin Moser escreveu que assim que Clarice completou seus quinze anos, “um ano depois de descobrir a possibilidade de escrever” (MOSER, 2017, p. 111), seu pai, Pedro Lispector, decide fazer uma última mudança: a saída de Recife- PE (uma cidade, naquele tempo, pouco desenvolvida) para o Rio de Janeiro (lugar da “preponderância econômica”). A busca da família Lispector, ao se mudar para o Rio de Janeiro, em meados de 1935, era de conseguir melhores condições de vida, bem como possibilitar melhores casamentos para suas filhas e futuros promissores. Lispector, quando se mudou para o Rio, tinha 15 anos de idade, e foi lá que ela se formou em Direito. O que motivou Clarice a escolher tal carreira não diz respeito aos status vigentes, mas corresponde à ânsia por justiça inscrita em seus ossos (MOSER, 2017).

Do mesmo modo se envereda a trajetória de vida de Sonia Coutinho, a qual migrou de Salvador para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de *ser* e viver, e tal aspecto gesta os pontos nodais das tramas de suas narrativas, haja vista que suas personagens atravessam a difícil missão de serem solteiras e donas de seu próprio sustento em uma sociedade repleta de contradições e ideais conservadores. Coutinho, repetidas vezes foi caracterizada pela crítica e se desenvolve, enquanto escritora, a partir deste deslocamento de um lugar atrasado, irreal e patriarcal (Salvador) para um outro lugar de realidade ampla, cosmopolita e urbana (Rio de Janeiro). A respeito disso, a autora ressalta:

As personagens [...] não estão mais trancadas no lar patriarcal [...] mas trabalham fora, se sustentam, moram sozinhas. E pagam um alto preço por isso. É a nova mulher brasileira, que apareceu nos anos 70, quando eu estreava em literatura, no Rio (Coutinho *apud* entrevista ao jornal *A tarde*, 2014).

Por meio de tais imbricações se desdobra a análise de meu trabalho, posto que, semelhante a Clarice, Coutinho também se desloca de seu ambiente de infância e espaço de construção de identidade em busca de se provar enquanto mulher, objetivando a conquista de seu espaço social, bem como sua identidade além dos ditames morais e culturais daquele tempo. Posto isso, ao passo que aproximo suas singulares escrituras uma gama de possibilidades, sentidos e investigações se inter cruzam, mostrando que no aparente distanciamento do tempo de suas vidas e produções, ambas dialogam e são afins das mesmas inquietações que atravessam a existência humana. Na primeira parte desse trabalho, busco rastrear afinidades entre as linguagens e o tipo de narração que desenvolvem, isto é, investigo quais

concepções e elementos estruturais utilizados por Sonia Coutinho retomam a questões fundamentais de Clarice Lispector a respeito de sua produção literária.

Já no segundo momento deste trabalho, relaciono os elementos investigados, identificando os aspectos formais e temáticos no “trabalho secreto” gestado por Clarice Lispector, nos contos “Amor” e “As águas do mundo”, e por Sonia Coutinho, nos contos “Orquídeas para Clarice” e “Doce e Cinzenta Copacabana”. Nessa parte da análise, os eventos vivenciados pelas personagens-protagonistas espelham diferentes perspectivas, haja vista as personagens de Lispector estarem sempre em busca de um instante luminoso, o qual as levem a um momento de autodescoberta, um meio de suprir uma falta existencial advinda da percepção solitária de se estar-no-mundo. Já as personagens de Coutinho, sem nome, avançam na maturação de uma consciência lúcida, pois além de estarem submersas na crueza da individualidade humana, vivenciam a transgressão de serem mulheres solteiras numa sociedade conservadora.

É nesse entrelace que o leitor perceberá ser a linguagem o caminho para a compreensão dos significados apontados, isto é, as distintas condutas éticas de cada personagem frente as contingências da vida. É por meio do aparato formal que adentramos em diferentes perspectivas de mundo, como pontua Diana Klinger, no livro *Literatura e ética: é preciso pensar a escrita “como prática ou ritual, uma forma de estar no mundo. Uma forma de existência. Ato de linguagem, sem representação”* (KLINGER, 2014, p. 49). É por meio da linguagem que se é possível não apenas representar, “performar papéis sociais”, mas se posicionar, manifestar, na cadência da linguagem (fonemas, sintaxe, semântica, interdiscurso etc.), uma ideologia, um projeto de vida.

Sonia Coutinho e Clarice Lispector propõem tal atitude, expondo na condição do sujeito humano, em especial, o feminino, uma prática de vida, um modo de ver e escutar o mundo. E para que essa cosmovisão alcance o leitor, o narrador torna-se peça-chave de telespectador e analista onisciente, ou seja, ele transpõe para o escrito, para o leitor, as impressões, detalhes e pensamentos de cada personagem. Portanto, ante ao incômodo das personagens de Clarice de continuar a árdua experiência após um conflito existencial (o embate de suas organizações humanas frente a imensidão da vida) situo, *a posteriori*, as personagens de Coutinho, uma vez que elas renunciam as organizações impostas e aceitam a irracionalidade da vida, tomando para si a responsabilidade, mediante a solidão e a exclusão social, de resistir mesmo que lidando com as contradições do código social.

percursos histórico-críticos

Aproximo duas personalidades de escritoras que, aparentemente, se demonstram afastadas pelo tempo, mas unidas no que se refere ao ambiente de experiências existenciais, como também à problematização da mulher no espaço social: Clarice Lispector (1920-1977) e Sonia Coutinho (1939-2013). A última só veio a florescer, no universo literário, na década de 60 em razão da ditadura militar e dos movimentos sociais de luta feminista. Coutinho faz reverberar em suas escrituras os sismos de angústia, revolta, transgressão e emancipação da mulher

frente a uma sociedade paternalista, como confirma Luciana Asadczuk a respeito de sua escrita literária:

Sonia nos apresenta personagens que vivem o sonho de liberdade, mas enfrentam problemas com a decisão. São problemas de culpa por terem deixado suas origens, problemas de adaptação [...] e a dificuldade de aceitação por parte dos homens, pelo simples fato de serem divorciadas (ASADCZUK, 2017, p. 26).

Sabendo de antemão que a escrita de Sonia se apresenta, aparentemente, “feminista” por destacar temas sobre a situação da mulher (assunto que não pretendendo adentrar neste momento), não podemos limitar o fundo referencial de sua obra, já que, semelhante a Lispector, o objeto de suas reflexões é a condição humana. Portanto, afirmo que ambas, quando comparadas, se aproximam pela gestação de suas escritas: o modo como conciliam o simbólico e o “real”² na realização do imaginário de suas obras, bem como descrevem os conflitos internos do gênero feminino frente a uma sociedade em emergentes mudanças. É nessa conciliação que perceberemos ser tanto Clarice quanto Sonia – além de serem “nordestinas” migrantes para o Rio de Janeiro – mulheres de almas e inquietações semelhantes, dialogando, interdiscursivamente, além de um tempo datado.

Acerca desse diálogo atemporal, prevalece na escrita de ambas as escritoras, através de um intercâmbio ficcional, os rumores, os silêncios, os jogos, os atos performáticos e as sensações de cada experiência narrada. Cito Barthes (2012, p. 75): “O texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação. Ordem do significante, [...], o texto cumpre, se não a transparência das relações sociais, pelo menos das relações de linguagem”. O que o autor teoriza faz juízo a esse interdiscurso que há entre as escritoras comparadas. O signo carrega em si o significante e o significado, mas no ato de construção do texto o que prevalece é a matéria verbal, tecida na trama dos sons, figuras de linguagem, desvios, “amavios” e as estratégias linguísticas de expressão. Ambas as autoras se confrontaram com esse abismo utópico entre a palavra e o seu sentido, e nesse embate nos levam a perceber que os entrelaces não estão apenas sobre aquilo que é dito, mas também naquilo que não é dito. Portanto, as relações de linguagem confessam sentidos não pronunciados (“libertos da agressão dos signos”) que se espelham no ato transgressivo das personagens de Clarice Lispector e Sonia Coutinho.

Os entrelaces comparados entre as autoras podem ser vistos, em um primeiro plano, pelo “retrato nítido da condição da mulher no espaço social, a recorrência do tema família e o resgate da infância” (ASADCZUK, 2017, pp. 34-35);

² Segundo Barthes o *efeito do real* se dá na atribuição de um significado a um dado referente presente no texto ficcional, isto é, associação feita pelo leitor baseado em seu repertório de mundo. E isso se deve porque a ideia de “verossimilhança”, tal qual concebida pelos realistas, é impossível de apreender a totalidade do “real”. “A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo que se julga denotarem o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo. (BARTHES, 2012, p. 190).

assuntos que singularizam as escrituras das autoras por retratar a situação da mulher socialmente através de uma ótica particular, bem como por construir um estilo próprio em que vida e ficção se unem através do entrelaçamento do “enunciado e da enunciação”³ (HOMEM, 2012). Mesmo que em entrevista a Simone Ribeiro do jornal *A Tarde*, Sonia Coutinho tenha dito que sua escrita não é “intimista”, mediante ser os temas de seus trabalhos concentrados no crime, no policial, na vida imprevisível e agitada da mulher moderna na sociedade, ainda assim, isso não lhe afasta das interlocuções com Clarice Lispector. E isso se deve aos aspectos pouco investigados na literatura de Coutinho: as relações de linguagem, as quais situam a língua como instrumento de exploração dos lugares inexplorados da mente, bem como a experiência pessoal do ato de narrar cuja presença dos narradores, nos contos a serem analisados, exercem uma responsabilidade sobre aquilo que fala “articulando o imaginário coletivo, dotado de um filtro pessoal e que é responsável por sua posição de olhar, seu ponto de vista e de fala” (HOMEM, 2012).

A respeito de tais movimentos, é importante ressaltar que a fortuna crítica de Clarice auxilia no entendimento da obra de Coutinho, posto que Clarice deu início a inquietações e formas de expressão que Coutinho retoma em seu trabalho de linguagem. De acordo com Nunes (1989), em boa parte da literatura de Clarice Lispector, as personagens vivenciam uma trajetória peculiar, um deslocamento substancial a caminho de uma compreensão mais profunda sobre a vida, isto é, a saída de um espaço, aparentemente, banal a um lugar indeterminado da experiência de suas personagens. Cito Nunes: “Em cada uma delas [as personagens] é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retratação da personalidade social [...]” (NUNES *apud* SÁ, 1979, p. 51). Logo, para que as personagens alcancem esse processo de despersonalização de seu “eu” culturalizado, elas precisam vivenciar um confronto, o qual desloca sua visão habitual das coisas, apresentando-as ao desconhecido, ao absurdo da vida.

As personagens de Sonia Coutinho, de certa maneira, vivenciam o mesmo processo. Contudo, elas aceitam os embates advindos do estado de medo e relutância ao desconhecido, uma vez que as personagens dessa autora transgridem as convenções em busca da liberdade:

[...] a autora aborda a condição feminina tratando ficcionalmente a problemática transição dos modelos conservadores para uma nova situação, esta ocasionada pelo processo de liberação da mulher, ocorrida no mundo ocidental a partir dos anos 1960 e 1970. (ASADCZUK, 2017, p. 26).

Nos contos de Clarice Lispector, as personagens estão atreladas, enraizadas ao mundo social do homem heteronormativo. Elas não desempenham sua própria

³ Para a autora o texto ficcional se constrói pela relação entre dois níveis: a enunciação, que diz respeito ao plano de criação do autor, sua experiência de vida e sua função autoral, bem como o enunciado que é a própria história a ser contada: a sua estrutura e os processos narrativos.

autonomia social, nem tampouco se reconhecem como “ser desejan­te”, suas existências dependem das coisas, funções e situações que lhe obrigam a uma ação, a um estado de vida. Ana, personagem do conto “Amor”, flui conforme a ordem estabelecida de cuja decifração se espelha no próprio emudecimento do sujeito feminino e a submissão aos desígnios do patriarcado. Tal *status quo* não é mais possível e visível na tessitura de Sonia Coutinho, uma vez que, segundo Luciana Helena Viana, as personagens da autora “avançam na questão do feminino ao tratar da mulher que enfrenta os percalços de viver a própria liberdade, oscilante na condição de objeto e sujeito, múltipla, mediatizada por muitas máscaras [...]” (GOMES; AZEREDO, 2017, p. 24). Contudo, tanto nos contos de Clarice quanto nos de Sonia vê-se uma perspectiva de narração onisciente, retomando um ponto de vista, historicamente, masculino, isto é, por um longo tempo, o ato de narrar estava ligado ao homem, seus pensamentos e perspectivas de olhar. Entretanto, quando nos debruçamos sobre as ficções em estudo, vemos o nascer de um novo desenrolar da trama, o qual rompe com uma tradicional perspectiva e forma de descrição, projetando o universo feminino em que a experiência de viver se descortina sob o olhar da própria mulher: múltiplo, simbólico, sensitivo e fraturado.

Seguindo o rastreamento crítico de ambas, é perceptível ou pelo menos se tornará evidente que a fortuna crítica de Clarice é “grandiloquente” e expansiva; ao contrário do volume de trabalhos voltados à produção de Sonia Coutinho, demonstrando ser, em boa parte das pesquisas, centrado na crítica feminista, social, psicológica e pouco voltada aos mecanismos estruturais de fabricação do texto. Além disso, pouco se encontra sobre a vida e obra de Coutinho na internet, a autora por mais que tenha desempenhado um trabalho considerável na literatura – sete antologias de contos, quatro romances e um livro de ensaio⁴ — as problemáticas e inquietações em sua produção são ínfimas, haja vista ser uma escrita profunda e de inovações técnicas, como a própria escritora confessou à revista eletrônica *Verbo 21*, de Lima Andrade, sobre seu experimentalismo ficcional:

Nos últimos anos, apareceram cada vez mais os contos curtos. E “contar uma história”, no sentido convencional, saiu de cena por completo, a não ser como um jogo. Vejo também, no conto hoje, uma descrença total no “realismo”, digamos assim. O autor fala diretamente com o leitor, os personagens tiram suas máscaras. [...]. Quanto aos meus romances, nunca tive expectativa prévia. **Nasceram ao sabor do que ocupava minha cabeça.** (COUTINHO, 2012; grifo meu).⁵

De escrita livre, ambas dialogam, posto que realizam processos similares: a observação analítica e profunda do mundo psicológico e existencial das personagens, retirando suas máscaras, bem como o diálogo direto entre narrador e leitor, mas para que tais aspectos sejam apreciados é preciso que a linguagem das contistas nos ajude “a reunir elementos distantes e distintos e a perceber os rostos e

⁴ Claudius Portugal (2010).

⁵ Citação extraída do site <http://journalsidarta.blogspot.com.br>. Acesso em: 29 jul. 2021.

os pensamentos dos protagonistas como parte de uma visão única” (PAMUK, 2011, p. 15). Viso aproximar as escritoras em análise, vendo no confronto de suas poéticas não apenas o plano social ou os conteúdos emergentes, mas suas perspectivas, isto é, quais as semelhanças entre a linguagem e o ato de narrar de Sonia Coutinho e Clarice Lispector? É nesse questionamento que visualizo o fundo de inquietações a respeito da existência humana, em especial o das mulheres, em suas produções literárias.

Clarice Lispector é vista por muitos estudiosos como uma escritora-filósofa (Assis Brasil, 1969), haja vista ser sua escrita sentimental-reflexiva, voltada ao discurso parafilosófico (metafórico-metafísico). A autora problematiza o “ser-existencial” imbricado sob linguagem, ou seja, o que aproxima a escrita de Clarice de um discurso ideológico e preocupado com questões ontológicas da existência humana se dá no “trabalho de exprimir as sensações e a vida, submetendo a palavra a compreensões de sentidos ligados a uma dinâmica interna e não somente dependente de agentes externos” (SÁ, 1979, p. 216). Contudo, Clarice é terminantemente uma escritora e não uma filósofa; embora suas inquietações existenciais sejam paralelas às suas pesquisas de linguagem, à sua busca pela identidade na palavra. É por meio de tal processo que se constrói diversas tramas calcadas no mistério da existência, o espanto diante do absurdo de existir, uma vez que subjacente às experiências incompreensíveis das personagens há o nascer de uma nova consciência.

A estética narrativa de Clarice visa explorar os recônditos do “gênero humano” (emoções, desejos, memórias, o tempo, o consciente e o inconsciente), mas para que tal empresa aconteça o canal de seu fluxo verbal e interacional tem de ser movido pelas energias do *Pathos*, o discurso da paixão, pois é através de uma escrita sensível e metafórica que a autora alcançará as profundezas do inconsciente, explorando os desejos instintivos do sujeito humano: suas pulsações, oscilações emocionais, fluxos de consciência, lembranças, silêncios e uma possível conexão imanente com “a coisa”, o “It”, como escrevera Clarice, que nos liga, talvez, ao plano metafísico.

A “extraordinária narradora que se esconde em Clarice Lispector **criou uma estilística das sensações**”, que rege sua adjetivação e a natureza do seu dicionário pessoal. “A extraordinária carga emocional que os seus vocábulos carregam, aquelas palavras-chaves produzem um efeito que é antes de tudo estético. Estético e eficaz. E para ser mais eficaz, mais móvel, o seu discurso se serve de ritmos intercambiantes, ao mesmo tempo velozes e lentos”. Para criar esses ritmos, ela se vale de uma pontuação funcional (não gramatical), de articulações coordenativas, repetições de vocábulos e construções. Seu expressionismo, “de fabricação pessoal”, desconcertou os críticos acostumados aos “contadores de histórias” e simboliza um novo estágio da cultura brasileira. (SÁ, 1979, p. 42; grifo meu).

A partir dessa citação de Olga de Sá é possível visualizar uma linha tênue entre ambas as escritoras, pois, anteriormente, segundo a fala de Sonia Coutinho, ela também rompeu com uma antiga tradição de “contadores de histórias”, isto é, as duas escritoras propõem um novo estágio no panorama literário, o qual acarreta em narrativas móveis, fluidas, libertas de toda e qualquer rigidez linear, propondo um discurso expressivo e fragmentado no qual tanto as personagens, quanto os leitores se deparam com a multiplicidade dos seus discursos. Esse excerto nos afirma que a proposta das (os) escritoras (es) vanguardistas, em especial Clarice Lispector, é de transgredir a racionalidade do pensamento, explorando o simbólico e a impressão das coisas, a fim de nos levar além do pragmatismo da linguagem, além das regularidades convencionais. Ou seja, é nos fazer escutar os “rumores da língua” (BARTHES, 2012), ouvindo, ao longe, um sentido novo, “desnaturado”, que nos faça melhor questionar e (usu)fruir o mundo.

Sobre tal dimensão, melhor serviu à análise crítica o estudioso Affonso Romano de Sant’Anna (2013) o qual viu em Clarice uma imensa afinidade com linguistas e filósofos, isto é, o primeiro comparativo se deve ao seu grande repertório de linguagem, em níveis fonéticos, morfológicos e sintáticos, como: o uso de oximoros, paradoxos, sintaxe fragmentada, paronomásias, circularidade, repetição, linguagem labiríntica, a estrutura narrativa sob discurso poético, a intermediação por efeitos mágicos, rítmicos, metafísicos e hipnotizadores. E o segundo comparativo se deve às suas inquietações sobre o *ser*, as reflexões acerca da condição humana, os limites da linguagem, dentre outras categorias reflexivas.

Considerando os aspectos críticos, categorias analíticas e percepções sobre a escritura clariceana, ressalto que, com Clarice Lispector, foi iniciado uma nova concepção narrativa no panorama literário do Brasil de cuja ousadia, até os dias atuais, é revisitada com o experimentalismo de novos autores, incluindo Sonia Coutinho. Clarice soube utilizar de uma inteligência sensível e uma sensibilidade inteligente, na busca de expressar novas técnicas de apreensão e investigação da realidade vivencial (CANDIDO, 1970). A autora rompe com o establishment literário e, segundo João Gaspar de Simões (*apud* SÁ, 1979, p. 66), começa a vigorar “o cosmopolitismo numa literatura em que dominara até então o regionalismo nordestino”. Há autores, anteriores a Clarice, que já tinham iniciado tal empreitada, mas é inegável que com essa escritora o cosmopolitismo assume papel preponderante, pois que ela transgride uma ordem imposta, mediando por meio de sua subjetividade, uma outra “estética realista” na qual a apropriação da realidade exterior seja concebida numa perspectiva interior.

Ante o que foi exposto a respeito da fortuna crítica de Lispector, percebi uma maior elaboração nas categorias e rastreamentos críticos sobre a escritora, já que Clarice se tornou um expoente de nossa literatura. Quando olhamos a trajetória literária de Sonia Coutinho, a abrangência crítica não é volumosa, quiçá possui diversificação de temas de pesquisa. Contudo, os trabalhos já realizados como tese, dissertações e artigos trazem importantes contribuições e devam ser pontuados. A fortuna crítica da autora de *Os venenos de Lucrecia* pode ser subdividida em duas partes: o momento que a autora viveu em Salvador, na Bahia, representando, em sua vida e na sua literatura, o lugar dos sonhos por liberdade e a luta contra o patriarcado, o qual limitava o reconhecimento do *ser* feminino. Assim, a capital

baiana e as cidades interioranas passam a ser afiguradas como espaços de contrastes e a serviço das normas fundamentalistas que remontam ao Brasil colônia. Já na segunda parte, vemos a literatura de Sonia Coutinho ambientar o Rio de Janeiro como lugar da liberdade cujo valor simbólico, tanto no discurso das personagens quanto no imaginário da ficção, se potencializa como um espaço de transgressão (ASADCZUK, 2017); agora vemos a concretização dos antigos sonhos, embora os desejos, anseios, conquistas da mulher moderna/contemporânea sejam limitados pela cultura machista vigente. O que se expõe são os limites atrelados aos costumes das famílias cariocas, as quais eram regradas aos valores conservadores da ditadura militar de 64. Logo, as frustrações femininas, a partir da década de 60, coincidem com cenário de conflito da época, sofrendo ataques por serem solteiras, divorciadas ou por ter atitudes e sexualidade emancipadas.

Além destes aspectos transversais aos elementos estruturais de seu texto, a constância de Sonia Coutinho se materializa por meio de muitos recursos linguísticos e formas discursivas, isto é, a autora potencializa o seu discurso através de camadas narrativas: ora é a fala do narrador, ora é a da personagem, ora é um trecho metaficcional e há, ainda assim, a inclusão de outros gêneros no próprio fazer ficcional. Há muitos outros fatores que a aproxima dos próprios recursos narrativos de Clarice Lispector, como: o discurso indireto livre, o diálogo introspectivo, o paradoxo das sensações, a escrita em labirinto, o simbolismo, a performatização dos gestos e das características das personagens, a interpenetração entre instantes inconsciente e o fluir consciente dos relatos das personagens, o jogo intertextual, a multiplicidade de sentidos, os cortes narrativos em que “temporalidades e espacialidades se imbricam em espelhamentos e paralelismos que adensam o conto de significados e desafiam sua interpretação” (GOMES; AZEREDO, 2017, p. 24).

O conjunto de recursos linguísticos, discursivos e cognitivos apontados constroem um novo tipo de expressão artística e permitem configurar a narrativa de Coutinho como uma trama edificada sob jogos de linguagem, mesmo que, aparentemente, não tenhamos tal interpretação. Essa noção advém do simples fato das narrativas da autora serem além de muito simples, construídas de maneira objetiva, direta e concisa. Tais características são os fatores que podem apresentar um certo afastamento de Coutinho das especificidades estéticas de Lispector. Entretanto, quando comparamos a constância de ambas as autoras, é possível perceber diálogos em diversos pontos de seus projetos:

Sonia conjuga o conteúdo de seu texto a um elaborado jogo narrativo, que realiza com muita propriedade, chamando atenção para a imprecisão do texto e para a comprovação das ideias de que a linguagem é incapaz de dizer tudo e que, ao mesmo tempo, através dela, se diz mais do que se pretende dizer. [...]. A obra de Sonia Coutinho mostra-se muito representativa da modernidade narrativa, sobretudo quando pretende destacar e discutir a própria linguagem (CÉSAR, 2008, pp. 142; 143).

O que a estudiosa pontua é muito próprio do cenário artístico dos escritores contemporâneos, uma vez que a linguagem se torna protagonista de suas

subjetividades e objeto de investigação. É por meio dela que o sujeito de enunciação se expõe e, ao mesmo tempo, se redescobre, tornando o canal da linguagem elemento indissociável para se pensar o ser, a identidade e a condição humana atualmente. Esse pensamento é a chave que interliga os universos de cada escritora, posto que a preocupação com a linguagem se iniciou décadas atrás com os escritores Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Guimarães Rosa, e, imprescindivelmente, Clarice Lispector.

Diante desse breve percurso de análises sobre os repertórios narrativos das escritoras comparadas, é possível dizer que foi por meio da expressão literária desses escritores supracitados que uma linguagem transgressora repercutiu na mentalidade contemporânea de muitos escritores, incluindo Sonia Coutinho. Portanto, os atravessamentos temáticos e os diálogos estruturais só ampliam as margens de sentido entre as contísticas de ambas as autoras em estudo, mesmo que também se faça visível algumas divergências no trabalho estético de suas narrativas. Clarice é a primeira mulher, no panorama literário brasileiro, a tratar a figura feminina como protagonista de uma narrativa, e a dar vazão aos sentimentos femininos e a propor um estado de consciência ante a realidade humana, isto é, são tipos de personagens que não só vivenciam experiências particulares, mas constroem uma lente de percepção, um despertar crítico perante a realidade situada. No entanto, sua estética, especificamente nos contos, retoma elementos convencionais à crítica, isto é, o foco narrativo da autora ainda faz referência a uma prática tradicional da literatura, como salienta Sant’anna (2017, p. 82) “num nível sintagmático as histórias de Clarice se constroem dentro de uma linha geral que as aproxima das narrativas de estrutura simples. Destaquem-se o convencional do foco narrativo”.

Visualiza-se esse tipo de focalização narrativa, quando se percebe que em alguns contos de Lispector as personagens-protagonistas são retratadas conforme as influências morais e culturais de seus tempos históricos, isto é, aprisionadas a um destino pré-determinado pelas convenções de uma sociedade patriarcal. Tal recorrência não pode ser visto como um problema de processo narrativo, uma vez que fazemos parte de um tipo de sociedade e recorte histórico. Todo homem e toda mulher constituem suas identidades a partir dos laços sociais, culturais envolvidos. E Lispector, de certa maneira, propõe configurar suas personagens da maneira mais crua e natural possível. Contudo, a autora não quer apresentar uma realidade tal qual é vista, porque assim como a linguagem, a realidade é sempre outra e nos escapa. Clarice quer as vísceras do humano, “transgredir os próprios limites” (LISPECTOR, 1998, p. 17), e isso se designa, ao longo do processo narrativo, quando os narradores de Lispector buscam despertar a consciência das personagens através de instantes de lucidez, estratégia ficcional que expande os horizontes das personagens na conquista de um maior autoconhecimento sobre quem elas são.

Ante o que foi exposto, quando me debrucei sobre a narrativa de Coutinho, percebi que esse tipo de focalização, esse modo de configurar a experiência narrada, apresentava profundas divergências, posto que as personagens da escritora avançam acerca de tal questão, isto é, as personagens, ao invés de aceitarem a submissão ou permanecer aprisionadas em um destino “pré-determinado”, pré-estabelecido por uma sociedade falocêntrica, “seguem em busca de sua realização

como sujeito” (ASADCZUK, 2017, p. 28). Contudo, os confrontos e diálogos que se estabelecem entre Lispector e Coutinho nos convidam a (re)pensar não o afastamento de ambas as escrituras, mas uma continuação de distintas experiências. É através de uma aprendizagem sofrida na qual a vida se revela em sua condição hostil e bruta que as personagens de Clarice Lispector, possivelmente, alcançarão o estado transgressor das personagens de Sonia Coutinho. Nesse horizonte de possibilidades, segue a análise interna de alguns contos das autoras, os quais além de inovarem na forma, trazem as profundezas do humano sob outras lentes de percepção.

da submissão à transgressão: o “trabalho secreto” de clarice lispector e sonia coutinho

Nessa parte das análises, busco identificar nos discursos ficcionais as categorias analíticas antes rastreadas, bem como perceber nos contos a serem comparados: “Amor” e “As águas do mundo” (A.M), de Clarice Lispector e “Orquídeas para Clarice” (O.C) e “Doce e cinzenta Copacabana” (D.C.C), de Sonia Coutinho, os elementos estéticos estruturadores do discurso que permitem apontar um diálogo de linguagem, bem como afinidades no ato de narrar entre os textos e as autoras supracitadas. Mas especificamente, perceber quais questões estruturais são levantadas por Coutinho que retomam ou façam lembrar a narrativa de Clarice Lispector.

Em razão de tal problemática, Neiva Pitta Kadota, que investigou o tecido social dissimulado nas narrativas de Clarice Lispector, reitera que para falar dessa escritora se faz necessário apontar um primeiro caminho de se interpretar as narrativas contemporâneas:

O mundo da literatura perdeu sua linearidade, deixou de ser ordenado, temporal e previsível para ceder lugar a uma desordem espaço-temporal, a um universo fragmentado e aparentemente caótico. **Nesse fraturar-se, o hermético se rompe e é exposta a fenda, a brecha que possibilita o questionamento.** A obra de arte já se opõe à representação de um mundo ilusório, enganoso, e rejeita o receptor contemplativo, pois “inexiste obra de arte moderna de algum valor, que não se deleite com dissonâncias e desarticulações”. (KADOTA, 1997, p. 32; grifo meu).

Com este excerto, vejo um primeiro nó de relações que fazem as narrativas em investigação criarem possibilidades imaginativas e interdiscursivas. Ora, é na fratura da identidade das personagens, discursos, espaços e instantes temporais que o “hermetismo da linguagem” é rompido, resultando em múltiplas brechas de questionamento. No conto “Amor”, de Clarice Lispector, a personagem, Ana, inicia sua experiência disruptiva, sendo situada através de uma breve digressão do discurso, isto é, primeiro a vemos entrando em um bonde e se acomodando em um

banco e, logo depois, em um segundo momento, vemos o narrador descrevendo, de modo onisciente, a personalidade dessa mulher:

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos (LISPECTOR, 2016, p. 145).

Se o leitor observar todo o parágrafo inicial do conto, perceberá que o narrador descreve a personagem sob uma linguagem aparentemente metafórica e imagética na qual nos confrontamos com diversas possibilidades interpretativas: questionamentos e dissonâncias. É nessa linha de raciocínio que podemos situar um primeiro movimento constituidor da narrativa, isto é, ante uma aparente escrita linguístico-metafórica, o leitor é levado pelas dissonâncias e desarticulações do discurso a imaginar outras possibilidades de compreender a condição da personagem retratada. Ana, em um primeiro momento, estava no bonde, e, ao sentar, suspira, mas naquele suspiro se exprime uma história a ser contada: a vida de uma dona de casa, como muitas mulheres de seu tempo, a qual além de estar submissa às ordens estabelecidas, doava, cotidianamente, sua pequena e singular “corrente de vida”.

Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem (LISPECTOR, 2016, p. 146).

Tudo exigia de Ana sua expressão, força e capacidade/habilidade de cuidado. Se não fosse Ana seus filhos não cresceriam; as árvores ao seu redor também não cresceriam; as relações habituais com o cobrador de luz, o marido e os vizinhos também não se estabeleceriam. Nada seria o mesmo de sempre se não fosse o poder de cuidar e servir internalizados por Ana. A dura missão de toda mulher como uma estratégia de sobrevivência em uma sociedade construída à imagem e semelhança do homem. Observemos no excerto anterior como a narrativa vai sendo construída: aparentemente, simples, calma, mas repleta de questionamentos e desarticulações. Iniciamos o parágrafo sabendo que Ana tem desejos, talentos artísticos para passar o tempo. Entretanto, ao final da terceira oração, uma informação desarticula toda a linha de raciocínio construída: “a íntima desordem”. Tal expressão nos leva a questionar a possível causa dessa desordem e sua relação com essa aparente desordem com “o gosto decorativo”.

Ora, Ana é movida pela ordem habitual, cotidiana, pelos preceitos e leis ditados pela convenção: “um destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, p. 146). No entanto, a personagem convive diariamente com sensações e desejos não possíveis de serem saciados, porque o externo (as normas) está na contracorrente de suas intenções íntimas, gerando, assim, “uma vida de adulto” sem felicidade e condicionada a crises existenciais. Segundo Jung (1980, p. 26) “O excesso de animalidade deforma o homem cultural; e o excesso de cultura cria animais doentes”. O que Jung me leva a entender é que sem equilíbrio do fator erótico-sexual (a libido presente em nossas práticas), o homem se distancia de quem ele é ou sucumbe a neurose. É o que acaba acontecendo com Ana que, alucinada pelas ordens do hábito se refugia num “destino de mulher”. E tal fator se intensifica durante o processo narrativo, quando o narrador buscará despertar a consciência da personagem, apresentando-a a um segundo movimento na narrativa: “o instante existencial”⁶, momento em que a experiência se manifesta na sua forma bruta e a personagem alcança uma consciência lúcida, tornando a linguagem digressiva, em que o tempo ora é durativo ora é transitório e os espaços são destituídos do automatismo da percepção.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. (LISPECTOR, 2016, p. 148).

As narrativas de Lispector se desenvolvem do aparentemente banal, uma vez que é através de um confronto com afiguração de um cego mascando chiclete que uma sequência de acontecimentos se desenvolve. Isso prova que uma experiência habitual e tranquila, submetida a uma ordem estabelecida, pode ser virada de ponta a cabeça, em razão da expressão de linguagem e intenção do narrador. Ana ao sair de casa e pegar sua condução, sua passagem rotineira em um bonde, vê em um dos pontos de parada um cego mascando chicletes. Na realidade, não era apenas um cego, era um outro tão estranho a ela que a despertava “dos braços de morfeu”, isto é, a destituía do sono sutil do cotidiano. O cego desencadeia em Ana a irracionalidade da sua condição: sua mortalidade, pequenez e transitoriedade cuja natureza, até momentos anteriores, estava submersa pelas camadas de convenção e estímulos civilizatórios. Ana, naquele momento intranquilo e fatal, começa a sentir sua vida na sua forma instável em que as raízes da natureza humana se desvelavam frente aos seus olhos, apresentando-a ao absurdo da condição humana. Uma série

⁶ Conceito empregado por Massaud Móises ao invés do termo *Epifania* que, segundo o autor, é quando “as personagens clariceanas jogam seus destinos ‘por uma súbita revelação interior’ (apud SÁ, 1979, p. 47).

de fatos concomitantes se processam na narrativa, fazendo com que o sujeito (Ana) se redescubra frente ao seu objeto (o cego), isto é, o cego desperta em Ana sentidos instintivos antes organizados pela ideologia e políticas de linguagem da convenção. No entanto, o confronto com essa *outridade* será o primeiro momento do “instante existencial”, o segundo se dá ao adentrar no Jardim Botânico:

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. **A moral do Jardim era outra.** Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. [...]. Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um exame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. [...] O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. (LISPECTOR, 2016, p. 151; grifo meu).

Quando Ana começa a presenciar diversos fatos concomitantes e intensos, mediante ter se confrontado com a imagem alheia do cego e a atmosfera ancestral do Jardim, a sua experiência se rompe como “um fio partido”, pois que sua antiga personalidade não comunga da realidade indiferente e perecível, a qual foi (re)descoberta em ambos os momentos de lucidez analisados. A personagem que passa a existir na trama é livre e animalasca: “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas” (LISPECTOR, p. 149). Neste exato momento, a narrativa se intensifica e uma série de situações se processam. Ana ganha novos sentidos e o que antes parecia estável se torna contraditório: o organizado passa a ser desorganizado; o cronológico passa a ser atemporal; e a antiga mulher comezinha passa a ser expansiva e lúcida. Ante uma vida obscura que se iluminava à consciência de Ana, a personagem acaba saltando na vastidão do Jardim Botânico, um lugar ancestral em que todas as coisas existentes fazem parte de um trabalho secreto.

Segundo Kadota (1997, p. 32), o leitor passa a ver, subjacente a linguagem, que nós somos “adormecidos pelo ideológico historicamente estabelecido”. Ana estava vendada e ludibriada perante sua condição de mulher e sujeito desejante, então o cego e a natureza ancestral do Jardim Botânico resgatam a sua identidade mais íntima. Do mesmo modo, aproximo o encontro existencial da personagem do conto “As águas do mundo” (A.M) com o Mar; sim, utilizo Mar com letra maiúscula, porque assim como o Jardim Botânico, ele ganha potência de uma força ancestral. Nesse conto, vemos a mesma relação entre o humano e a força ancestral da vida. Em A.M, uma mulher, sem nome, observa o mar e nesse “encontro de seus mistérios um se entrega ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões” (LISPECTOR, 2016, p. 425). Ambas as narrativas de Clarice espelham espaços, embates e aprendizados para o protagonismo de uma possível transgressão.

E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. Agora ela está toda igual a si mesma. [...]. Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão pois não precisa mais. Ela é a amante que sabe que terá tudo de novo. (LISPECTOR, 2016, p. 427).

É perceptível e fator de grande importância o lugar que o narrador se inscreve nas narrativas. De modo similar à narrativa “Amor”, em A.M manifesta-se um narrador onisciente, o qual representa “um lugar tradicionalmente ocupado”, isto é, “ele é aquele que detém o saber sobre a cena retratada” (HOMEM, 2015). O narrador encaminha suas personagens a lugares e situações de incessante coragem, um modo, talvez, de transgredir as ordens impostas, lhes dando a possibilidade de ser e aceitar seus prazeres e dores mais íntimos. As personagens não precisariam se esconder novamente de quem elas são, pois, o Jardim e o Mar eram as alegorias do que elas escondiam do mundo. Contudo, experiências que se demonstram, aparentemente, serem subversivas e imbricadas em uma linguagem também descontínua, reflexiva e sensível, se encaminham para um total esquecimento e uma (re)inserção das personagens ao cotidiano:

Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. (LISPECTOR, 2016, p. 155)

E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça daqui a uns minutos, nunca poderá perder tudo isso. [...]. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano. (LISPECTOR, 2016, p. 427).

As personagens clariceanas nos convidam a acessar um conhecimento secreto e que existe independentemente da vontade humana. Ele é anterior às nossas organizações e desordena todas as nossas perspectivas e juízos de valor. No entanto, tudo que as personagens haviam vivenciado e que se apresentara horroroso e perigoso se dispersara perante as estabilidades e as exigências do cotidiano. Tal situação não é mais possível ou admissível às narrativas de Sonia Coutinho, no conto “Orquídeas para Clarice” (O.C), a personagem demonstra estar afastada de qualquer relação inter-humana, é o retrato de uma mulher madura forjada pelas rejeições da vida. Os entrelaces entre o conto de Coutinho e de Clarice têm seus primeiros indícios no nome, cuja denominação presta um atributo, uma dedicatória ou uma (re)leitura às narrativas de Clarice Lispector. Conjecturo tal ideia, pois que a personagem vivencia o mesmo processo narrativo que, por exemplo, a personagem Ana, do conto “Amor”. A narrativa começa de maneira súbita, a personagem se encontra em casa, numa manhã, refletindo sua condição de mulher divorciada, sem filho e aprisionada a uma paixão sem perspectiva. E tal situação

intensifica ao receber um pintor de paredes, seu Simão, o qual aflora o desalento afetivo-emocional da personagem, isto é, suas lembranças a respeito do caso amoroso sem futuro:

Acorda muito cedo, como de costume, agora. Sim, agora que estou quase velha, pensa, com uma naturalidade que jamais imaginaria alcançar, apenas poucos anos atrás, com relação a esse assunto. Mas, de repente, numa longa situação de divorciada sem filhos, está chegando aos 57 anos. (E, o pior, sem se livrar dos resíduos de uma Dolorida Paixão por um homem anos mais novo e casado, o belo Henrique). (COUTINHO, 2011, p. 47).

O conto é iniciado sem que percebamos, adentramos, de maneira súbita, no cotidiano da personagem, a qual não nos é revelado o seu nome próprio, fator importante, posto que configura a proposta e as experiências narradas de Coutinho, ou seja, a autora universaliza o lugar social que falam as personagens, bem como expõe o fundo existencialista de suas obras, mostrando e convidando o leitor a seguir um percurso de autoconhecimento, nessa permanente busca do Eu e do sentido de sua vida (MACHADO, 2013). A linguagem de Coutinho propõe um “intimismo” aparentemente diferente de Clarice, embora o lugar de chegada seja o mesmo: o emudecimento do humano ante a busca de um sentido de viver/ser. O desdobramento da experiência da personagem se dá de forma compacta, objetiva e entrecortada de acontecimentos não-lineares. Clarice também adota a fragmentação, mas Coutinho apresenta esses fragmentos de maneira mais clara, uma vez que durante todo enredo as cenas, as situações e os fatos são pausados seguidos de 3 (três) asteriscos. É um recurso importante no entendimento da narrativa, pois amplia a significação do texto, bem como proporciona uma estrutura “multifacetada e fotográfica” (CÉSAR, 2008, p. 137). Ademais, a contística de Coutinho, enfatizando o conto O.C, utiliza de elipses e cortes não só para “convulsionar a linguagem”, mas também para manifestar a complexidade e a singularidade das personagens, isto é, “que seus modos de ser como pessoas estão sendo repensados constantemente, nesta incessante busca pela identidade [...], já que está em processo”. (CÉSAR, 2008, p. 137).

As personagens de Coutinho são mulheres que estão à margem da sociedade por serem solteiras ou divorciadas e, ainda assim, independentes, detentoras do seu próprio sustento. A respeito disso escrevera Asadczuk que, a partir da década de 60, há um rompimento da polaridade de como a mulher se via, se identificava e a imagem que era concebida, apresentando uma “nova consciência feminina” (ASADCZUK, 2017, p. 23), ou seja, a mulher recusa o estado de contemplação emocional de cuja função estava em ser coadjuvante nos planos e intenções do homem, passando assumir uma ação ética, uma postura de aceitação de quem ela é e deseja. Posto isso, entendendo o amadurecimento das personagens de Coutinho, mesmo que à margem de uma sociedade dominada pelo sexo oposto, elas reconhecem seus corpos, não aceitam a violência gratuita da sociedade e se percebem sujeitos em constante mudança. Nos contos de Coutinho é visível

momentos de “libertação” dessas mulheres, impulsionando-as para dentro de si mesmas levando-as a uma autopercepção de seu estar-no-mundo:

Quando acaba de tomar o café, aproxima-se da mesa da sala, onde está todo o seu material de artesanato. Tubos de tinta, pincéis enfiados numa garrafa plástica cortada pela metade, godês, pequenos recipientes, um trapo. Desde que se aposentou como professora de francês, é o que anda fazendo. **E seu apartamento deixou de ter um aspecto civilizado, transformou-se num desarrumado ateliê.** Vai sentar-se na cadeira de plástico branco em que trabalha, o chão coberto por jornais estendidos. Pega uma caixa de madeira crua e começa a lixá-la. [...]. Na tampa, colará a xérox de uma foto de Clarice Lispector. Na caixa anterior, usara a reprodução de um autorretrato de Frida Kahlo. (Grifo meu). (COUTINHO, 2011, p. 51).

Neste excerto, é possível vermos um ambiente marcado por um contraste, o mesmo que perseguia a vida das personagens clariceanas. As personagens de Coutinho estão nos limites entre dois mundos: o cultural/civilizado e o caos do instinto natural. No entanto, a personagem de Sonia Coutinho aceita, tranquilamente, o caos instalado, já que sua vida está em constante transformação e desconstrução. Do mesmo modo como é configurado o espaço no conto, poderemos “refletir os pensamentos, emoções e percepções da personagem” (PAMUK, p. 15). É nessa linha tênue que vemos a personagem de Coutinho, ora ela se despedaça por causa de uma paixão mau-correspondida, ora ela constrói uma referência de ser/viver (a caixa com a foto de Clarice Lispector). A personagem e, possivelmente, a autora atribuem a Clarice um lugar simbólico na narrativa, posto que foi através dela que a mulher se viu protagonista de sua própria vida e na literatura.

É importante ressaltar que o momento culminante do conto de Coutinho ainda está por vir. A personagem, após ter se confrontado com a presença incômoda de seu Simão, dos fantasmas afetivo-emocionais de Henrique, bem como ter construído uma caixa com a referência de uma mulher que ela, talvez, pretendia ser, se prepara para um momento inesquecível e sublime de sua vida, isto é, ela decide fazer sua caminhada diária no Jardim Botânico. Ao chegar lá, um encontro fatal lhe retirará do estado comum das coisas, apresentando-a ao mais íntimo de si mesma.

E tem o mesmo espanto de sempre, ao entrar. É tão lindo. O frescor da manhã, o canto dos pássaros. Vai caminhando. No jardim japonês, espia as gordas carpas, manchadas de vermelho, branco e preto. Mas sua favorita é a dourada, que procura com um olhar. Segue adiante, pisando nas folhas avermelhadas do outono, cobrindo a terra batida das veredas. Parada na margem

do Lago, observa a água caindo perpetuamente da jarra que a estátua de Tétis tem nas mãos. Sobre sua cabeça, um grupo de macacos pula agora de um galho para outro. São bichos saudáveis, pelos limpos e luzidios, suas caras quase humanas. (COUTINHO, 2011, p. 52).

Qualquer semelhança não é mera coincidência, porque, talvez, seja o propósito da escritora, criar um conflito, uma experiência muito similar ao de Ana, do conto “Amor”, uma das mais conhecidas e apreciadas obras de Clarice Lispector. Observa-se no conto uma descrição de um instante luminoso, transfigurador, vertiginoso que retoma o conto de Clarice, como também caracteriza a técnica narrativa, apontada por Benedito Nunes: “Epifania”⁷. Embora tenha divergências a respeito de tal conceito, prefiro conciliar a experiência narrada da personagem a um “momento de lucidez”, pois como pontua Massaud Moisés (1970) “esse ‘momento privilegiado’ não precisa ser ‘excepcional’ ou ‘chocante’; basta que seja ‘revelador, definitivo, determinante’. E é essa compreensão que vemos no trecho anterior, um instante que tem o mesmo “espanto de sempre” (não é excepcional), mas que possibilita um olhar apurado: “São bichos saudáveis, pelos limpos e luzidios, suas caras quase humanas”.

O conto de Coutinho é uma oferta de amor e gratidão ao fazer literário de Clarice Lispector, uma vez que a personagem vivencia o instante existencial semelhante a experiência de Ana, do conto “Amor”: um deslocamento na cronologia do tempo, lançando-a a um instante inconsciente no qual o absurdo de viver revela-se na sua força indiferente e natural. Talvez a única diferença seja a presença de um elemento substancial à própria narrativa: a representação simbólica de Clarice Lispector. A personagem de Coutinho experimenta o momento de lucidez não mais isolada como nos contos de Clarice, mas acompanhada, como em um sonho, pela iniciação de sua escritora favorita a quem ela deve o seu protagonismo literário e feminino.

Um aspecto que pode melhor descrever a contística das autoras é dado por Luiz Costa Lima, o qual pontua que “a vantagem da narrativa curta [...] está em que ela evita as tiradas filosofantes, reduz o vício da intelectualização e a subjetivação da realidade” (LIMA *apud* Sá, 1979, p. 72). De uma certa maneira, isso se faz evidente, pois permite que a leitura seja rápida, simples e objetiva. Não há distanciamento das histórias narradas, mas uma sedução do leitor e uma maior validação da realidade construída, levando-o a uma maior aceitabilidade do que está sendo narrado. Quando pensamos na estética de Sonia Coutinho, vemos que a simplicidade e a concisão são marcadores de sua escrita, já que a autora não se envereda em reflexões filosóficas, mas permite que tal reflexão surja no processo narrativo e nas inferências do discurso. Analisemos um trecho do conto “Doce e Cinzenta Copacabana” (DCC):

⁷ Certifico que tal termo foi, primeiramente, empregado por ele, na fortuna crítica de Clarice Lispector, por meio de referência dos estudos críticos de Olga de Sá (1979). Benedito utiliza o conceito de *Epifania* ao comentar *A maçã no escuro*. Para maiores detalhes ler o livro *Leitura de Clarice Lispector* (1973), de Benedito Nunes.

Acorda com o quarto mergulhado em cinzenta penumbra, embora talvez não seja tão cedo quanto parece, o apartamento fica em andar baixo, de fundos, dá para o quadrado de edifícios de um quarteirão não muito extenso de Copacabana, o céu só é avistado erguendo-se bem alto a cabeça [...] (sua mãe jamais compreenderá como se pode dormir numa bagunça dessas e, ainda mais, sem nunca usar camisola, toda vestida ou, como agora, sem roupa nenhuma) [...] quem sabe uma definição para a sua maneira de viver, não é uma *freelancer* da vida? e às vezes acha até que está perdendo o medo, enfim já cumpriu um itinerário não tão curto, a partir da primeira trepada com aquele namorado lá da cidadezinha [...] e o que sofreu os pais [...] e a fuga depois, logo que pôs a cabeça no lugar, para o Rio, para Copacabana [...]. (COUTINHO, 2007, pp. 40-41).

Diferentemente das demais narrativas, nesse conto de Coutinho, o ritmo de linguagem eleva a significação e a expressão do momento vivido pela personagem, não estamos mais diante de um enredo minucioso, vertiginoso e de fatos consecutivos. O conto DCC é desorganizado, corrido, labiríntico e repleto de feixes de sentido, isto é, fragmentos enxertados, os quais fazem remissões a memórias (agrupadas entre parênteses), pensamentos confusos, situações atemporais etc. Isso pode ser melhor detalhado, segundo Pamuk (2011): “Olhando de longe para uma paisagem pintada, de repente nos encontramos entre os pensamentos do indivíduo que está na paisagem e entre as nuances de seu estado de espírito”. Quando olhamos para o conto (sua linguagem, os espaços e os acontecimentos), desvelamos a vida da personagem, a qual além de não ter um nome específico (estratégia narrativa do narrador para tornar comum a vida personagem e expandi suas referências de vida), vivencia os desafios de uma metrópole: a luta pela sobrevivência, o preconceito e o conservadorismo ainda existentes. Portanto, escreveu Sant’Anna (2012, p. 209): “A linguagem alude a possibilidade do impossível, o êxito do fracasso, a tentativa da fala diante do silêncio”.

A personagem de Sonia Coutinho, no conto DCC, detém um caráter similar às personagens clariceanas em que o silêncio exerce forte carga semântica na construção da narrativa, posto que ao romper com a ideologia maniqueísta da organização social, o confronto com a linguagem e os preceitos da convenção se faz indisfarçável; ora, significantes como “tregar” e “orgasmo” e a rejeição à vida doméstica não são modos, princípios ou conceitos permitidos às mulheres em uma sociedade paternalista cujas posturas permitidas são a disciplina, o puritanismo e a submissão. Portanto, a potência de linguagem de Coutinho expõe essa disparidade, trazendo entre parênteses ou nos pensamentos da personagem “uma tentativa de fala diante do silêncio”. Historicamente, a mulher foi condicionada ao silêncio, como escreveu Le Breton: “A fala das mulheres, nas nossas sociedades, parece ser um complemento da fala do homem, subordinada a uma primeira enunciação” (LE BRETON, 1997, p. 30). Talvez isso explique a solidão vivida pelas personagens ao

reivindicarem seu espaço na sociedade, uma vez que optam por uma nova performance de ser mulher: madura e dona de si.

As personagens de Coutinho amadurecem por não mais se confrontar frente aos seus desejos e, ao revés disso, passam a aceitar a dura missão transmitida a todas as mulheres: a condição de serem uma “impossibilidade intocada”, isto é, implicação de marcas existenciais, afetivas, morais e sociais, pois que condiciona toda identidade não incluída no modelo patriarcal a uma angústia no processo de viver. E tal situação não diz respeito, apenas, às mulheres, uma vez que as narrativas de Coutinho também problematizam a experiência de ser homossexual em uma sociedade heteronormativa. Sendo assim, a indiferença frente à identidade e a condição do outro surge por via de mão dupla, destacando que não é só a mulher que é oprimida, mas também os homens que renunciam ao modelo pré-estabelecido pela sociedade patriarcal.

De outro modo, percebemos a estética e a trama de Clarice Lispector, isto é, embora tenha sido uma das primeiras escritoras a expor e protagonizar a condição da mulher na literatura, em sua escritura ainda vemos um sujeito feminino em fase de autoconhecimento/autoaceitação. É um aprendizado inicial que leva a personagem aos confins da narrativa, isto é, à busca de apreender o ser sob linguagem: o objetivo é retratar imediatamente o que se vivencia, no já do instante. Ante o que foi exposto, se for possível propor uma visão geral entre as narrativas comparadas, poderia se dizer que os contos clariceanos retratam experiências iniciáticas de cujos conflitos tocam no âmago do nosso ser por nos vermos sendo retratados, no agora, pelos “atos de linguagem”. São narrativas para uma aprendizagem existencial, mesmo que, ao final, as personagens prefiram retornar ao hábito cotidiano em razão das organizações morais-afetivas estarem latentes em seus medos instintivos do “perigo de viver”. Já os contos de Coutinho, a ideia de “transcendência ontológica” é suplantada por uma simplicidade que não recorre ao misticismo da escrita. Coutinho retoma muitos elementos de Clarice na produção de sua contística, e, ao mesmo tempo, rompe com a realidade comum de toda mulher, uma vez que propõe a transgressão do sistema imposto, inscrevendo na consciência de suas personagens a resistência em favor da emancipação. O nascer da identidade dessas mulheres se faz emergente frente aos sintomas sociais, embora a impossibilidade de serem compreendidas e as imposições da convenção sejam constantes.

considerações finais

Ao aproximar as escritoras e suas escrituras uma amplitude de análises e inter-relações se fizeram evidente, já que as contribuições de Clarice Lispector são retomadas e exploradas por Coutinho em sua contística. Os temas que vigoram com maior força entre as autoras são os debates feministas, como já foi apresentado; os atravessamentos sociológicos que se dissimulam perante o fazer literário e ficcional; as abordagens psicanalistas que dizem respeito ao estado de consciência das personagens, bem como as implicações sintomáticas e linguísticas do autor com seu texto (HOMEM, 2015). E, não menos importante, as problemáticas de linguagem

que, de certa maneira, influencia o enquadramento narrativo e suas múltiplas performances.

Contudo, volto-me ao estudo dos textos comparados buscando um desfecho que pela impossibilidade pode ser apenas tangenciado. Gostaria de evidenciar, ante a multiplicidade de caminhos interpretativos, as palavras de Jung, o qual, sabiamente, soube buscar um equilíbrio entre a dupla personalidade existente dentro da alma, da psique de cada sujeito, isto é, os “impulsos do *eu*” e os estímulos dos objetos/pessoas à nossa volta. Cito o autor:

Em sucessão harmônica, deveriam formar o ritmo da vida. Alcançar esse ritmo harmônico supõe uma suprema arte de viver. Ou ser totalmente inconsciente, para que nenhum ato consciente venha perturbar a lei natural, ou ser tão altamente consciente, a ponto de ser capaz de querer e poder executar também os movimentos opostos. **Como não podemos retroceder para a inconsciência animal, só nos resta avançar no difícil caminho evolutivo em direção a uma consciência maior.** (JUNG, 1980, p. 53; grifo meu).

É nessa intenção, à busca de “uma consciência maior”, que se desdobra a minha análise. A personagem de Clarice parte de um ponto que ainda não se tem noção “das leis naturais da vida”, está entrelaçada aos fios habituais da convenção humana, dado que subjacente a essa ordem estabelecida ocorre um estranhamento, um desconforto do que poderia ser, mas a personagem luta para não perceber. E só se alcança tal compreensão quando nos colocamos no lado da não-palavra, nas brechas da linguagem, como se observa nesta passagem: “Certa hora da tarde era mais perigosa”. Era mais perigosa, porque a protagonista ainda alcançará uma visão maior de sua vida. Já as personagens de Coutinho vivenciam, de modo consciente, as complexidades de ser-humano e ser-mulher, bem como a “dicotomia existente entre feminino (interior, autocentrado) e “feminista” (um salto para o social)” (LEIRO, 2003, p. 42). Além destes aspectos, Coutinho apresenta uma evolução de suas personagens, ao passo que apresenta uma mulher já madura frente aos abismos do ser e dizer, ou seja, consciências atentas frente as contingências que atravessam a existência humana.

Em meio aos contrapontos das divergências, é preciso entender que nem tudo que parece é posto que através das diferenças revelam-se, subjacente, as semelhanças. Enquanto Clarice constrói personagens em um processo de autoconhecimento/autoaceitação, as personagens de Coutinho avançam sobre tal questão, sendo enquadradas no estado da pura complexidade de ser, transgredindo as barreiras da domesticidade e explorando as múltiplas possibilidades de viver, mesmo que assombradas pelo sintoma social. Nessas dissonâncias, viabiliza-se um outro caminho evolutivo, o qual não está na polarização das experiências, mas na continuação, isto é, é enfrentando a instabilidade e as dores da transformação existencial que as personagens de Clarice, possivelmente, alcançarão a lucidez das personagens de Coutinho, compreendendo as implicações de ser imbricadas ao processo de viver e a inapreensível realidade que nos ultrapassa.

referências bibliográficas

ASADCZUK, Luciana. *Submissão e transgressão: Trajetórias de personagens femininas na contística de Sonia Coutinho*. Ponta Grossa, 2017. Dissertação (Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BRASIL, Assis. Clarice Lispector (Ensaio). Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 125-131.

CÉSAR, Daisy da Silva. A Contística de Sonia Coutinho e suas implicações identitárias. *Cadernos de Letras da UFF*, Rio de Janeiro, v. 36. Disponível em: <http://www.Cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/36/cotidiano1.pdf>. Acesso em: 14 set. 2020.

COUTINHO, Sonia. *Toda a verdade sobre a tia de Lúcia: Orquídeas para Clarice*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

GOMES, Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes; AZERÊDO, Genilda. Performances em narrativa de Sonia Coutinho. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 39, n. 1, p. 23-31.

HOMEM, Maria. No limiar do silêncio e da letra: Traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

JORNAL A tarde. Salvador, ano 2014, 17 jul. 2014. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/biografias/4886005>. Acesso em: 14 set. 2020.

JORNAL Sidarta. Rio de Janeiro, ano 2012, 10 nov. 2012. Disponível em: <http://jornalsidarta.blogspot.com.br>. Acesso em: 14 set. 2020.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do Inconsciente*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, v. 7, 1980.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: O Social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEIRO, Lucia Tavares. *A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea: um estudo feminista sobre as narrativas de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha*. Salvador, 2003. Tese (Letras e Linguística) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LISPECTOR, Clarice. Todos os contos: Amor (Org. Benjamim Moser). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MACHADO, Rubem M. Sonia Coutinho: uma vida dedicada à arte. O Globo. São Paulo, 9 de nov. 2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/sonia-coutinho-uma-vida-dedicada-arte-514541.html>. Acesso em: 27 de nov. 2020.

MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector: ficção e cosmovisão. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 26 set. e 3 out. 1970. Suplemento literário.

MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PAMUK, Orhan. O romancista ingênuo e o sentimental. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PORTUGAL, Claudius. O sonho de todo autor. Jornal Sidarta, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 2010. Seção: Comentários críticos. Disponível em: <https://jornalsidarta.blogspot.com/search?updated-max=2010-11-29T11:18:00-08:00&max-results=7&start=20&by-date=false>. Acesso em: 15 dez. 2020.

SÁ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. De Affonso para Clarice. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. Com Clarice. São Paulo: Editora UNESP, 2013, pp. 59-166. cap. 3, pp. 59-166.

Clarice e Carolina: a salvação pela escrita

Clarice and Carolina: Salvation through Writing

Autoria: Mariana Silva Bijotti

 <https://orcid.org/0000-0002-6154-0313>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180174>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180174>

Recebido em: 18/12/2020. Aprovado em: 18/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

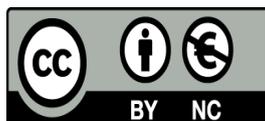
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

BIJOTTI, Mariana Silva. Clarice e Carolina: a salvação pela escrita. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 183-197, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180174>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180174>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

clarice e carolina: a salvação pela escrita

Clarice and Carolina: Salvation through Writing

Mariana Silva Bijotti¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180174>

¹ Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: marianasilvabijotti@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6154-0313>.

Resumo

Motivado, principalmente, pelo breve encontro entre Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, e o diálogo que esse encontro entre as duas proporcionou, este artigo tem como propósito comparar brevemente duas narrativas: *A paixão segundo G.H.* e *Quarto de despejo*. A partir do viés da metalinguagem nas duas autoras, é possível notar como a atividade da escrita serve para salvar essas duas vidas (de G.H. e até de Clarice, como ela afirma na crônica “Escrever”, e também de Carolina). As narrativas dessas duas mulheres parecem ser essenciais para sua sobrevivência em meio à experiência e descoberta do cotidiano desigual, ora a partir do conhecimento do outro, o desvalido (em G.H.), ora a partir da sua própria vivência nas classes mais pobres da sociedade (nos diários de Carolina). Desta forma, partindo do reconhecimento de suas diferenças (principalmente sociais), o que se quer aqui mostrar é como as duas obras parecem ter um eixo temático comum: a da escrita como necessária à sobrevivência das experiências.

Palavras-chave

Clarice Lispector. Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo*. *A paixão segundo G.H.* Escrita.

Abstract

Mainly motivated by the brief meeting between Clarice Lispector and Carolina Maria de Jesus, and the dialog that this encounter has provided, this article has as aim to briefly compare two narratives: *A paixão segundo G.H.* and *Quarto de despejo*. From the bias of the metalanguage in these two authors, it is possible to note how the writing serves to save these two lives (G.H.'s and even Clarice's, as she affirms in the chronicle “Escrever” – “Writing” –, and also Carolina's life). The narratives of these two women seem to be essential for their survivor in the middle of the experience and discovery of the unequal daily life, either for the knowledge of the other, the helpless (in G.H.), or from her own experience in the poorest classes of society (in Carolina's diaries). Thus, starting from the acknowledgment of their differences (mainly social), what is wanted to show here is how these two works seem to have a thematic axis in common: writing as a necessary activity to survive their experiences.

Keywords

Clarice Lispector. Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo*. *A paixão segundo G.H.* Writing.

*Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo.
É uma necessidade vital da nossa existência.*

Audre Lorde²

Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus certa vez se encontraram, e desse encontro surgiu não só a famosa foto das duas escritoras juntas, mas também o testemunho de Paulo Mendes Campos sobre o diálogo entre ambas – como relembra Marise Hansen no seu artigo para a revista *Quatro cinco um*:

Clarice mostrou-se, inclusive, grande fã de Carolina, como se vê em matéria na revista *Manchete*, de agosto de 1961, assinada por Paulo Mendes Campos, em meio a uma crise no mercado editorial. No fim do texto, Mendes Campos traz ‘um esplêndido diálogo’ ocorrido entre Clarice e Carolina, que teria elogiado a escrita da primeira: ‘Como você escreve elegante’. Enquanto Clarice teria exclamado: ‘E como você escreve verdadeiro, Carolina!’. (HANSEN, 2020, *online*).

A dualidade entre o “escrever verdadeiro” e o “escrever elegante” pode, de certa forma, fortalecer os estereótipos que carregam cada uma: Clarice, por um lado, frequentemente descrita como *hermética* – adjetivo que ela nega, como na ocasião da entrevista a Júlio Lerner: “Eu me compreendo. De modo que eu não sou hermética pra mim” (LISPECTOR, 1977) – e Carolina, por outro, notada muitas vezes apenas pelo seu diário de quando vivia na favela do Canindé, em São Paulo, apagando-se sua diversidade de obras ficcionais e poéticas. Sobre Clarice, portanto, a crítica frequentemente lhe nota o caráter de uma escrita essencialmente intimista, ao passo que à Carolina caberia, então, a denúncia social.

No entanto, apesar dessa aparente diferença, reforçada sobretudo pela diferente linguagem de cada uma das escritoras, os temas entre as duas podem encontrar pontos de convergência. Um deles parece ser o da própria escrita: a metalinguagem é frequente em suas obras, servindo correntemente para ponderarem sobre os objetivos e anseios de suas literaturas. Como se analisará mais adiante, para Clarice, a escrita seria uma “maldição que salva” – e, no caso do romance aqui tratado, *A paixão segundo G.H.*, para exemplificar esse fato, a protagonista demonstra uma necessidade de passar de uma arte visual (já que ela era uma escultora) para uma arte verbal após sua experiência. Para Carolina, a escrita seria justamente o meio pelo qual ela poderia alcançar certo patamar financeiro para sair do ambiente que tanto a repugnava: o *quarto de despejo* da cidade grande, a favela.

² LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/audre-lorde-a-poesia-nao-e-um-luxo/>. Devo a lembrança desse texto especialmente à turma do curso “Mulheres, arte e sociedade em *A paixão segundo G.H.*”, da Literária Cursos.

a maldição abençoada da escrita clariciana

Como cronista, Clarice Lispector costumava escrever, dentre outros assuntos, sobre a própria arte da palavra, muitas vezes contrapondo-a com outras artes. Em diversos momentos, ela demonstrava certa preferência, principalmente, ao desenho e à pintura, se assim ela tivesse o dom e a vocação necessários para seguir nessas artes – os quais ela dizia não possuir: “A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar” (LISPECTOR, 1999, p. 197); “Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: viveria, não usaria palavras” (LISPECTOR, 1999, pp. 285-286); “Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar” (LISPECTOR, 1999, p. 96).

De qualquer forma, a autora parece exprimir certo desejo de se manifestar por meio de uma comunicação sem o intermédio da palavra; por isso a escolha, se fosse possível, pelas outras artes que não a literária. Contudo, o tema da escrita, apesar de muitas vezes parecer secundário na classificação das diversas artes pela autora, não é tratado de maneira simplista, mas complexa, como é possível notar na crônica “Escrever”:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva.

Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. (LISPECTOR, 1999, p. 134).

Definições que parecem poder ser lidas de acordo com a própria obra ficcional clariciana, principalmente um de seus romances, que aqui se pretende brevemente trabalhar: *A paixão segundo G.H.* Nessa narrativa, tem-se uma protagonista que vive sozinha em seu próprio apartamento de luxo, independente tanto emocional quanto financeiramente, e que se diz escultora; mas que, passando pela terrível experiência de conhecimento do outro de classe (a partir do desenho da ex-empregada Janair, do consequente reconhecimento da sua fisionomia e do

seu nome e, depois, da visão de seu duplo, a barata³) e da sua posterior desorganização e despersonalização quando decide limpar o quarto destinado à empregada, em seu apartamento, G.H. se vê na necessidade de não mais fazer esculturas, mas escrever:

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada [...] – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. (LISPECTOR, 2009, p. 13).

De algum modo, parece que há ainda alguma lembrança do fazer escultórico em sua escrita: a necessidade de dar uma *forma* ao acontecido – essencialmente, o artista que trabalha com formas é o escultor, aquele que, a partir de um material informe, molda o objeto até sua configuração final. No caso de G.H., seu desejo é explícito: que essa forma final se forme sozinha, espontaneamente, sem a invenção (e a intervenção) da narradora sobre ela. No mais, essa forma, como dito, não será escultórica, mas, agora, narrativa: *fingir escrever para alguém* é a maneira pela qual G.H. pensa ser mais fácil de compreender e de comunicar sua experiência desestruturante, o que pode retomar a crônica anteriormente mencionada: a escrita “salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva”, e por meio dela pode-se “procurar entender, procurar reproduzir o irreproduzível”. Ainda, esse fingimento – próprio do poeta, como já disse Fernando Pessoa em sua “Autopsicografia”⁴ – torna mais fácil a reflexão acerca do vivido, uma vez que pode-se também imaginar uma companhia para a solidão da sua experiência e da atividade de escrita: o leitor (afinal, a escrita, como ela diz, é imaginada *para alguém*):

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.

Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse

³ Tanto Janair quanto a barata seriam representações do estranho, do *infamiliar* freudiano dentro da casa, como a crítica já analisou. Sobre isso, ver a referência: ROSENBAUM, Yudith. O pathos da criação. In: ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2006, pp. 147-173.

⁴ “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.”. In: PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012, p. 15.

realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. (LISPECTOR, 2009, p. 16-17).

Expressão de acalento, o ato de segurar as mãos (inventando, portanto, a mão decepada do leitor) simbolizaria para G.H. uma ideia de *amor*, conquistada, assim, pelo pacto implícito da literatura, em que os papéis do leitor e do narrador são indispensáveis para a elaboração ficcional. No entanto, conforme nota Emília Amaral, esse pacto em G.H. seria explícito, principalmente a partir da nota ao leitor, localizada na primeira página da obra:

A possíveis leitores

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. C.L. (LISPECTOR, 2009, p. 5)

G.H. atravessa o inferno para alcançar uma espécie de paraíso final em sua paixão⁵, e, por isso, a advertência (assinada pela escritora, Clarice Lispector, e não pela narradora, o que pode talvez reforçar esse contrato): o leitor deveria saber de antemão que ele atravessaria o oposto daquilo que alcançaria. Esse é o sentido que a escritora dá às “pessoas de alma já formada”, como explica Amaral:

Entrar em contato com o texto de Clarice, ser tocado por ele exigiria, de acordo com tais palavras [...], ‘leitores de alma já formada’, ou seja, preparados para a travessia em direção à desorganização, à desorientação, à dissolução, à morte, que não deixa de ser, por isso mesmo, (re)vificadora. [...]

Nesse caso, o leitor desejado por Clarice estaria exposto, ao ser arrastado pelas páginas sideradoras da obra, um *páthos* semelhante ao de G.H., que se perdeu para reencontrar-se, que

⁵ “Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal-assombrada do Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso” (LISPECTOR, 2009, p. 16). Esse paraíso no qual, para se entrar, seria necessário justamente abandonar sua forma humana: “Não estou à altura de ficar no paraíso porque o paraíso não tem gosto humano!” (Ibidem, p. 143).

passou pela ‘fina morte de manusear o proibido tecido da vida’, numa experiência que implica, para acontecer, perda de identidade. (AMARAL, 2005, pp. 25-26).

Assim é a *travessia do oposto* clariciana, como caracteriza Olga de Sá em sua obra de mesmo nome. Essa jornada é própria da paixão – de Cristo ou de G.H.: enquanto o primeiro sofre em carne, mostrando sua face mais humana antes de divinizar-se, G.H. sofre para perder sua humanidade, inclusive vislumbrando-a (a partir do outro, da experiência de alteridade e da *imago mundi* que se apresenta para ela no quarto), para desumanizar-se, comungando com o imundo, a massa branca da barata. É a experiência da morte em vida, o ‘preço de atravessar uma sensação de morte’ (LISPECTOR, 2009, p. 164).

É importante considerar, também, as possíveis diferenças entre a narrativa de G.H. e as narrativas bíblicas que contam a paixão – já que o título da obra de Lispector faz referência clara a esse episódio. Olga de Sá analisa:

A paixão segundo G.H. é nitidamente configurado sobre a conhecida expressão: ‘paixão de Jesus Cristo segundo Mateus’ ou ‘Paixão de Jesus Cristo segundo João’. A narrativa da ‘Paixão’ é uma parte dos Evangelhos. Significa que os sofrimentos de Cristo são narrados como foram vistos ou conhecidos por seus discípulos. No caso de G.H., a paixão é da protagonista, narrada por ela mesma. Mas a paixão não é só a experiência nauseante de ter comido da massa da barata: engolir a massa branca e insossa, como protótipo da matéria-prima do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência vital. Narrá-la, porém, foi uma experiência limite, porque a manducação da barata levava G.H. à renúncia de sua vida pessoal, de seu ser como linguagem.

Trata-se do primeiro romance de Clarice Lispector em primeira pessoa. A paixão *de* G.H. é o sofrimento para chegar à própria identidade a ser alcançada com a despersonalização e a mudez; a paixão *segundo* G.H. é o sofrimento de narrar esta experiência, que, passando pela manducação da barata, atinge a própria natureza do ser que faz linguagem: o escritor. (SÁ, 2004, p. 124).

G.H. transforma-se em escritora a partir do momento em que narra sua própria paixão – elemento inusitado, pós-morte (em vida) e pós-perda dos seus atributos humanos e, portanto, da linguagem. O sofrimento é duplo: passar pela experiência e passar pela escrita da experiência, necessária, como apontado, para compreendê-la e para reproduzi-la, apesar de seu caráter inexprimível, irreproduzível. Mas se estamos diante de uma *travessia do oposto*, ambos os sofrimentos levarão a um resultado final contrário: a *alegria difícil*.

Dessa maneira, G.H. parece salvar-se na escrita. E salva não apenas a si mesma, mas, de certa forma, também seu leitor, já que uma das consequências da sua paixão é a alteridade: a comunhão com a barata, após tomar conhecimento do

outro-Janair, pode ser lida como uma comunhão com todos os seres, na qual *eu* se metamorfoseia em *tu*: “mim é Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direito: porque és mim” (LISPECTOR, 2009, p. 131). Transformando o episódio que vivera em literatura, passível de ser lida por um outro, e tornando explícito o pacto com o leitor, G.H. parece ser também capaz de salvá-lo a partir de sua paixão (como Cristo salvaria a humanidade na sua), evitando o sofrimento do outro ao contar seu próprio martírio:

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrado os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim – se tu puderes saber através de mim... então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta (LISPECTOR, 2009, p. 115).

Por isso, a importância de não perder essa mão que a acompanha, e de avisá-la, desde o início, sobre a angústia desse relato: “Por te falar eu te assustarei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia” (LISPECTOR, 2009, p. 17).

a urgência literária da poeta carolina

“É que estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela” (JESUS, 2014, p. 27). Por essa frase, de seu diário de 1955 (o que abre *Quarto de despejo*), já se pode pensar como a *salvação pela escrita* se dá em Carolina Maria de Jesus: nesta obra, o conceito de salvar-se é tido praticamente em seu sentido literal – salvar sua condição de vida, cheia de penúrias e de falta dos direitos mais básicos, como moradia digna, alimentação, educação de qualidade para os filhos e até a própria literatura, já que, lembrando Antonio Candido (2011, p. 193), “a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável”.

Carolina se insere em um local em que sua relação com o outro acaba se dando pela diferença: em meio à favela, ela é vista como uma estranha, entre outros motivos, justamente por ler e escrever, o que seria uma “excentricidade” (MANFRINI, 2011, p. 117) – “Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você” (JESUS, 2014, p. 26). O preconceito racial aliado à sua escrita é também retratado outras vezes, quando, por exemplo, Carolina enviava suas peças para serem encenadas: “Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: – É pena você ser preta” (JESUS, 2014, p. 64).

No entanto, a força da atividade com a palavra parece ser o que move, muitas vezes, a escritora. Gostar de ler era, em seus termos, um ideal (JESUS, 2014, p. 26). Contudo, o estranhamento de terem como vizinha uma leitora e escritora, que rejeitava o álcool e outras drogas e não era casada (sendo, portanto, independente

emocional e financeiramente, como G.H. também o era), levava os outros moradores do Canindé a pensarem que Carolina queria “ser muita coisa”:

Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no alcool os meus filhos não irá respeitar-me. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfações a ninguém. Para concluir, eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no alcool. (JESUS, 2014, p. 74)

Lendo Carolina, que descreve em seus diários sua “enfermidade física e moral” (JESUS, 2014, p. 91), “chegamos a sentir fome não apenas de alimento, mas de todos os direitos que nos tornam humanos” (FERNANDEZ, 2008, p. 140). Seu desejo parece ser simplesmente o de ter seus direitos garantidos (por isso, então, a ânsia de sair da favela, lugar onde, segundo seus relatos, esses direitos básicos mostram-se inexistentes), e não há qualquer tipo de arrogância nisso, como pressupõem, de certa forma, os outros moradores. Assim, ao se deparar com as diferenças entre o *quarto de despejo* (a favela) e a *sala de estar* (a cidade), desejando ser escritora e conquistar seu espaço físico e literário fora daquele local onde então vivia, Carolina usa a literatura como uma espécie de *arma* – de denúncia social e de sobrevivência:

Em *Quarto de despejo*, ocorre o confronto entre os espaços, tornando vítimas os favelados, vulneráveis à decadência urbana, pois sobrevivem das sobras e nas franjas culturais desse espaço. Nesse sentido, Carolina representa o diferencial, pois não esteve à margem de si mesma, acabou por movimentar uma reciclagem de sua existência. Sua literatura serviu como ‘arma’ contra a manutenção da pobreza e opacidade de sua imagem. (FERNANDEZ, 2008, p. 141).

Dessa maneira, Carolina parece tentar sobreviver também pela escrita. Em meio a um cotidiano repleto, inclusive, de suicídios – que a deixavam nervosa, como ela própria relata:

Parei na banca de jornaes. Li que uma senhora e três filho havia suicidado por encontrar dificuldade de viver. [...] Pobre mulher! Quem sabe se há muito ela vem pensando em eliminar-se, porque as mães tem muita dó dos filhos. Mas é uma vergonha para uma nação. Uma pessoa matar-se porque passa fome. E a pior coisa para uma mãe é ouvir esta sinfonia:
— Mamãe, eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome! [...]

A notícia do jornal deixou-me nervosa. Passei o dia chingando os políticos, porque eu também quando não tenho nada para dar aos meus filhos fico quase louca (JESUS, 2014, pp. 62-63)

– e em meio à loucura (usando o próprio adjetivo que ela dá) de pensar até em tirar a própria vida, como ela também relata: “Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos” (JESUS, 2014, p. 174), Carolina parece ter necessidade de fabular, ao menos minimamente, para conviver com toda aquela situação:

Havia um pretinho bonitinho. Ele ia vender ferro lá no Zinho. Ele era jovem e dizia que quem deve catar papel são os velhos. Um dia eu ia vender ferro quando parei na Avenida Bom Jardim. No Lixão, como é denominado o local. Os lixeiros haviam jogado carne no lixo. E ele escolhia uns pedaços. Disse-me:

— Leva, Carolina. Dá para comer.

Deu-me uns pedaços. Para não maguá-lo, aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer os pães duros ruidos pelos ratos. Ele disse-me que não. Que há dois dias não comia. Acendeu o fogo e assou a carne. A fome era tanta que ele não pode deixar assar a carne. Esquentou-a e comeu. *Para não presenciar aquele quadro, saí pensando: faz de conta que não presenciei esta cena.* Isto não pode ser real num paiz fértil igual ao meu. (JESUS, 2014, pp. 39-40, grifos meus).

Daí a necessidade de sua escrita, levada tão a sério, como trabalho diário – junto com a leitura: “Quando cheguei em casa era 22,30. Liguei o rádio. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem” (JESUS, 2014, p. 24);

Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. [...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que residio num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela (JESUS, 2014, p. 58).

Além disso, a escrita de Carolina parece também servir de um “controle sobre a vida”:

Escrever é uma maneira de se diferenciar do ambiente da favela e desabafar sem precisar brigar. A escrita se relaciona, em Carolina, ao domínio de si mesma, a um *controle sobre a vida*

cuja falta é, para ela, uma das causas principais da pobreza. A "formação do caráter" passa pelo controle dos impulsos, ligado à escrita que, ao objetivá-los, os domina, atuando assim como força civilizadora. (MANFRINI, 2011, p. 113).

É o que parece ocorrer no seguinte episódio:

Saí e fui no empório. Comprei arroz, café e sabão. Depois fui no Açougue Bom Jardim comprar carne. Cheguei no açougue, a caixa olhou-me com um olhar descontente.

– Tem banha?

– Não tem.

– Tem carne?

– Não tem.

Entrou um japonês e perguntou:

– Tem banha?

Ela esperou eu sair para dizer-lhe:

– Tem.

Voltei para a favela furiosa. Então o dinheiro do favelado não tem valor? Pensei: hoje eu vou escrever e vou chingar a caixa do Açougue Bom Jardim.

Ordinaria! (JESUS, 2014, p. 151).

É na escrita, então, que de alguma forma Carolina se salva das mazelas e se vinga das injustiças sociais que vive no Canindé – atitude também elegante, tal qual ela descreve a escrita clariciana, por deixar a vingança apenas no âmbito da escrita, salvando-se assim das brigas e confusões que ela narra serem comuns em seu meio. Mesmo achando e afirmando que “A voz do pobre não tem poesia” (JESUS, 2014, p. 140) e que “quem escreve gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas e lamentos” (JESUS, 2014, p. 184), é por meio da narrativa de sua experiência naquele local que Carolina consegue sobreviver e, posteriormente, ascender na sociedade, já que a publicação de *Quarto de despejo* de fato a ajudou a conquistar seu sonho: sair da favela. A literatura de Carolina parece, portanto, criar um *paradoxo*, ao mesmo tempo que parece também inaugurar um espaço até então inédito para a produção cultural literária das favelas:

É possível ver, por trás da afirmação de que o ‘pobre não tem poesia’, a existência de um valor social que nega a arte àqueles que são despejados. Nesse sentido, a literatura caroliniana cria um novo paradoxo afirmando que é impossível extrair poesia da favela, quando a própria Carolina é um exemplo daquele que constrói uma poética de resíduos, a partir de um material retirado desse mundo, que aparentemente não tem potencial para ser recebido poeticamente. Na medida em que Carolina acolhe e rejeita a sua pobreza e a dos outros, dizendo saber a

‘Agrura que está nos corações dos brasileiros famintos’, abre brecha a uma história da literatura da favela no Brasil. (FERNANDEZ, 2008, p. 139).

do leme ao canindé, a necessidade da escrita

Apesar das extremas diferenças entre ambas – por um lado, uma escritora (e uma personagem) que vivem sem nenhum tipo de escassez física e objetiva, em meio às classes média/alta do Rio de Janeiro; por outro, uma escritora que, por sua vez, vive em um ambiente de falta de direitos em São Paulo, tentando construir sua dignidade e melhorar sua condição de vida por meio da literatura (e que, assim, estaria socialmente mais próxima de Janair do que de G.H.) –, é possível notar como a escrita aparece em seus livros como uma salvação: abençoando essas duas vidas que, de diferentes maneiras, não haviam sido abençoadas (usando as palavras claricianas), e que, por isso, parecem ter necessidade da palavra ora para fingirem algo (fingir escrever, para G.H., e fingir não estar na favela, para Carolina), ora para repassarem ao leitor suas experiências, tentando reproduzi-las, por mais irreproduzíveis que elas sejam: a terrível descoberta de G.H. de si e do outro, o pecado com a barata e sua conseqüente desumanização final; a penúria por vezes inacreditável e até enlouquecedora das camadas mais pobres da população, na qual vive Carolina Maria de Jesus.

Segundo Audre Lorde, “Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência” (LORDE, 2019, *online*). As narrativas de Clarice (aqui, a exemplo de *A paixão segundo G.H.*) e de Carolina (trabalhando, aqui, *Quarto de despejo*) parecem, cada qual a sua maneira, reforçar tal afirmação de Lorde:

Ela [a poesia] cria a qualidade da luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias. [...]

Por vivermos dentro de estruturas definidas pelo lucro, por relações de poder unilaterais, pela desumanização institucional, nossos sentimentos não estariam destinados a sobreviver. Mantidos por perto como apêndices inevitáveis ou agradáveis passatempos, esperava-se que os sentimentos se submetessem ao pensamento assim como era esperado das mulheres que se submetessem aos homens. Mas as mulheres sobreviveram. Como poetas. E não existem novas dores. Já as sentimos antes. E escondemos esse fato no mesmo lugar onde temos escondido

nosso poder. As dores emergem dos nossos sonhos, e são os nossos sonhos que apontam o caminho para a liberdade. Aqueles sonhos que se tornam realizáveis por meio dos nossos poemas, que nos dão a força e a coragem para ver, sentir, falar e ousar. (LORDE, 2019, *online*)

São pelas experiências diárias e de suas dores cotidianas (sejam elas as de uma G.H., as de uma Clarice ou as de uma Carolina), então, que a mulher pode *criar*, além de esperanças e sonhos, poesia – e, de um modo mais geral, literatura. É no âmbito do narrar que elas conseguem, justamente, *sobreviver*: ao conhecimento do outro⁶ e do verdadeiro eu, desintegrando-se de sua humanidade após finalmente descobri-la em sua essência; e à injustiça brasileira quanto aos desvalidos. A coragem para a sobrevivência parece, portanto, ser um elo (ou um dos elos) comum da literatura de autoria feminina, aqui representada por essas duas grandes obras do século XX, o que pode, assim, levar à reflexão sobre os elogios trocados entre Clarice e Carolina: Clarice, aparentemente, escrever o mais elegante, e Carolina o mais verdadeiro. Mas se é na literatura que elas se manifestam e conseguem criar minimamente as condições para viver, por mais difícil que isso seja, talvez se possa amalgamar esses adjetivos entre as duas: Clarice e Carolina, cada qual a seu estilo, por resistirem e se reinventarem em meio à descoberta cotidiana de uma sociedade injusta e desigual (quanto aos sexos e quanto às classes), possuem tanto uma *elegância* quanto uma *verdade* em suas escritas.

agradecimentos

Este texto surgiu de dois cursos que tive a oportunidade de ministrar em 2020, os quais envolviam as obras de Clarice e de Carolina: o curso de inverno da FFLCH, “A imagem do pobre em quatro autores brasileiros”, e o da Literária Cursos, “Mulheres, arte e sociedade em *A paixão segundo G.H.*”; além do gentil convite da Maria Carolina para conversarmos sobre esse mesmo tema em seu Instagram, *Encruzilinhas*, no mesmo ano. Por isso, gostaria de deixar aqui meu agradecimento: às turmas que se interessaram e participaram tão ativamente desses encontros, bem como àqueles que possibilitaram que esses cursos e diálogos acontecessem (o Serviço de Cultura e Extensão da FFLCH e a coordenação da Profa. Dra. Simone Rossinetti Ruffinoni; Roberta Fabbri Viscardi, coordenadora da Literária Cursos; e Maria Carolina Casati, idealizadora do @encruzilinhas), tornando mais rica minha experiência comparativa entre as duas escritoras.

⁶ O outro de classe, inclusive, que, a exemplo de Janair em *A paixão segundo G.H.*, acaba por se impor no *quarto de despejo*, ou na *senzala moderna* – como chamam alguns o quarto da empregada nas residências – do apartamento da antiga patroa, por meio de uma modalidade artística: seu desenho na parede.

referências bibliográficas

AMARAL, Emília. *O leitor segundo G.H.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. pp. 171-193.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Percursos de uma poética de resíduos na obra de Carolina Maria de Jesus. *Itinerários* (UNESP), Araraquara, n. 27, p. 125-146, jul./dez. 2008.

HANSEN, Marise. Os laços que unem Clarice e Carolina. *Quatro cinco um: a revista dos livros*. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura/os-lacos-que-unem-clarice-e-carolina>. Acesso em: 18 dez. 2020.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Panorama com Clarice Lispector*. Entrevista concedida a Júlio Lerner. São Paulo: TV Cultura, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>. Acesso em: 18 dez. 2020.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/audre-lorde-a-poesia-nao-e-um-luxo>. Acesso em: 18 dez. 2020.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. A literatura em pedaços. In: MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2011. pp. 111-184.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012. p. 15.

ROSENBAUM, Yudith. O pathos da criação. In: ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2006. pp. 147-173.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

A escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado como forma de resistência ao desaparecimento precoce da mulher na sociedade brasileira

The Autobiographical Writing of Maura Lopes Cançado as a Form of Resistance to the Early Disappearance of Women in Brazilian Society

Autoria: Tamiris Tinti Volcean

 <https://orcid.org/0000-0003-0663-8702>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181332>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181332>

Recebido em: 26/01/2021. Aprovado em: 26/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

VOLCEAN, Tamiris Tinti. A escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado como forma de resistência ao desaparecimento precoce da mulher na sociedade brasileira. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 198-213, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181332>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181332>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a escrita autobiogr^áfica de maura lopes cançado como forma de resistência ao desaparecimento precoce da mulher na sociedade brasileira

The Autobiographical Writing of Maura Lopes Cançado as a Form of Resistance to the Early Disappearance of Women in Brazilian Society

Tamiris Tinti Volcean¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.181332>

¹ Tamiris Tinti Volcean é jornalista, pedagoga e mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" e doutoranda em Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. E-mail: tamirisvolcean@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0663-8702>.

Resumo

O presente artigo analisa a obra autobiográfica *Hospício é Deus: diário I* (1965), de Maura Lopes Cançado, à luz dos conceitos de *condição* e *ambivalência sujeito-objeto* presentes n' *O segundo sexo* (2009), de Simone de Beauvoir. Para que o percurso analítico pudesse ser viabilizado, utilizou-se Philippe Lejeune (2008) como principal referencial teórico na conceituação da autobiografia. A análise foi dividida em três momentos, sendo o primeiro destinado à contextualização dos conceitos de Beauvoir e ao desenvolvimento de sua escrita autobiográfica. Posteriormente, inicia-se o diálogo entre as discussões propostas n' *O segundo sexo* e a gênese da autobiografia na vida de Maura Lopes Cançado, com ênfase para o papel das narrativas em primeira pessoa na transformação de sua *condição* no contexto social ao qual estava inserida. Por fim, a escrita autobiográfica é apresentada como uma forma de resistência ao silenciamento e ao desaparecimento da perspectiva feminina em uma sociedade patriarcal. Dessa forma, pretende-se demonstrar como a publicação do diário autobiográfico *Hospício é Deus: diário I* inaugurou a autobiografia feminina neste formato e contexto no Brasil, além de marcar a quebra do paradigma da superficialidade e futilidade imposto pelo patriarcado às narrativas em primeira pessoa a partir da perspectiva feminina.

Palavras-chave

Autobiografia. Maura Lopes Cançado. Simone de Beauvoir.

Abstract

The present article analyzes the autobiographical daily *Hospício é Deus: diário I* (1965), by Maura Lopes Cançado, from the concepts of *condition* and *ambivalence subject-object* present in *O segundo sexo* (2009), by Simone de Beauvoir. In order that the analytical path could be made viable, Philippe Lejeune (2008) was used as the main theoretical reference in the concept of autobiography. The analysis was divided into three moments, the first being aimed at contextualizing the concepts of Beauvoir and the development of his autobiographical writing. Subsequently, a dialogue begins between the discussions proposed in *O segundo sexo* and the genesis of autobiography of Maura Lopes Cançado's life, with an emphasis on the role of first-person narratives in transforming her *condition* in the social context to which she was inserted. Finally, autobiographical writing is presented as a form of resistance of the female perspective in a patriarchal society. Thus, it is intended to demonstrate how the publication of the autobiographical daily *Hospício é Deus: diário I* start off the female autobiography in this format and context in Brazil, also marking the interruption of superficiality and futility imposed by patriarchy on first-person narratives from the female perspective.

Keywords

Autobiography. Maura Lopes Cançado. Simone de Beauvoir.

A voz feminina ecoa carregada de silêncios, traduzindo, quando se torna pública, o não dito na esfera privada, ou seja, tudo aquilo relacionado unicamente à condição

de ser mulher, que, muitas vezes, mostra-se insignificante e fútil aos olhos de uma sociedade estruturada a partir de um discurso patriarcal dominante e de uma leitura de mundo feita majoritariamente por uma perspectiva masculina.

Na literatura e, mais especificamente, dentro dos limites do gênero autobiográfico, a escrita das mulheres é posta ainda mais à margem, uma vez que o testemunho feminino é frequentemente menosprezado, julgado como falso e descredibilizado por argumentos generalizadores, que ignoram a subjetividade intrínseca a nós, seres humanos, independentemente do gênero. Em um artigo publicado na revista *Les Temps Moderns*, um ano após a sua fundação, 1946, Simone de Beauvoir afirma que, diferentemente das obras filosóficas, a escrita literária, ficcional ou autobiográfica, permitia-lhe expressar “experiências imaginárias tão complexas e perturbadoras quanto as que vivemos” (BEAUVOIR, 1965, p. 260)², justificando, assim, sua predileção em escrever romances e diários para descrever o processo subjetivo e singular ao qual o indivíduo é submetido para se tornar ele mesmo.

Durante grande parte de sua trajetória filosófica e literária, a produção de Beauvoir e ela mesma foram alvo de críticas negativas, que desvalidavam a originalidade de seus escritos, subjugando-os à sombra das ideias de Jean-Paul Sartre. Pode-se dizer que, seguindo a lógica da falácia *ad hominem*, argumento que nega o conteúdo para atacar a moral ou o caráter de seu autor, as críticas direcionadas à Beauvoir são *ad feminam*, ou seja, baseadas simplesmente no fato de ela ser uma mulher que, em sua escrita, demonstra uma recusa à perpetuação da feminilidade e do conceito de ser mulher imposto pela sociedade patriarcal (KIRKPATRICK, 2020).

Em sua biografia mais recente, publicada por Kate Kirkpatrick (2020), a autora afirma que Beauvoir foi acusada de tender a uma inspiração narcisista e egocêntrica por, além dos romances, ser adepta, também, da escrita autobiográfica com a finalidade de organizar suas memórias e relatar as próprias experiências como forma de descrever a relação do indivíduo com o mundo que o rodeia. No entanto, a autobiografia e as narrativas do eu são, desde *As confissões* (1792), de Jean-Jacques Rousseau, vistas como um campo fecundo para o desenvolvimento de uma busca memorialística e da descoberta identitária. No caso das autoras mulheres, em especial, o discurso autobiográfico é ainda mais significativo, podendo ser considerado um ato de resistência ao apagamento constante das perspectivas femininas, uma vez que o enredo passa a ser narrado por vozes que, internamente, experimentaram e vivenciaram em primeira pessoa as diferentes condições do ser mulher.

O segundo sexo (2009), *magnum opus* de Beauvoir, foi, inclusive, um dos pontos de partida para os desdobramentos dos debates iniciais e oficiais sobre a autobiografia, em âmbito acadêmico. A obra traz, originalmente, um intenso questionamento em torno das características da vida privada, tornando temas como a subjetividade humana e a conseqüente individualidade do “eu”,

² BEAUVOIR, Simone. Literatura e Metafísica. In: O existencialismo e a sabedoria das nações. Tradução de Bruno da Ponte e Manuel de Lima. Lisboa: Editorial Minotauro, 1965. (Original: Littérature et Métaphysique. Les Temps Modernes, v. 7, Paris, abr., 1946.)

independentemente das hierarquias de gênero propostas à época, assuntos que começam a ser discutidos no âmbito cultural, literário e acadêmico.

Partindo do pressuposto de Costa Lima em *História, Ficção e Literatura* (2006), de que a caracterização do gênero autobiográfico depende da noção de individualidade, ou seja, que se reconheça a existência de um “eu” enquanto indivíduo, têm-se os estudos e debates feministas das décadas de 50 e 60 como uma fonte histórica intensamente apropriada por aqueles que se interessavam em discutir a definição da autobiografia como um gênero do discurso (VOLCEAN, 2019, p. 34).

George Gusdorf, filósofo francês, foi autor de uma das posições conceituais e acadêmicas inaugurais sobre autobiografia, quando, em 1948, lança a obra *La découverte de soi*, incitando reflexões iniciais acerca da literatura como ferramenta de autoconhecimento, realizando uma incursão memorialística pelas lembranças de um passado pessoal, refazendo o percurso existencial às avessas. Mais radical que Costa Lima, Gusdorf afirma que o ato autobiográfico é historicamente e culturalmente datado, apresentando, como ponto de partida o final do século XVIII, o mesmo tomado como referencial cronológico para apresentação deste panorama autobiográfico a partir do ponto de vista literário. Vale lembrar, neste momento, que o termo autobiography grafado desta maneira apareceu, pela primeira vez, em 1809, em um artigo publicado pelo historiador Robert Southey na revista britânica *Quartley Review* (VOLCEAN, 2019, pp. 51-52).

Neste mesmo período transicional entre décadas, Maura Lopes Cançado também enxergou a escrita como um caminho para organizar o seu ponto de vista dos acontecimentos que perpassaram a sua própria vida. No diário autobiográfico intitulado *Hospício é Deus: diário I* (1965), que relata um determinado período de sua internação no hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, localizado no Engenho de Dentro, zona norte do Rio de Janeiro, a autora compartilha aspectos de seu microcosmo pessoal que, mais tarde, ultrapassariam os limites da primeira pessoa para, então, impactar a discussão pública acerca da luta antimanicomial e da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

Além disso, é preciso ressaltar que a autora de carreira breve, com apenas dois livros publicados, sendo o segundo uma coletânea de contos, *O sofredor do ver* (1968), fez parte da gênese da literatura autobiográfica feminina no Brasil, gênero, até a década de 60, composto predominantemente pela produção de autores homens e, sobretudo, ligado ao contexto do cárcere, que é terreno fértil para o desenvolvimento de narrativas em primeira pessoa na literatura contemporânea. Como exemplo, podemos citar *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, indispensável para compreender a produção de sentido criada a partir da leitura de um diário íntimo, mesmo formato de escrita adotado por Cançado.

De acordo com José Carlos Sebe Bom de Meihy (1998), os escritos de Maria Carolina de Jesus, lançados no início da década de 60, também fazem parte desta gênese, compondo o gênero do diário íntimo e reunindo características da narrativa autobiográfica, memorialística e de testemunho. Ao publicar *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, em 1960, a autora também enfrenta os obstáculos impostos pela marginalização da literatura produzida por mulheres que, a partir de uma perspectiva interseccional, coloca Maria Carolina de Jesus no papel de dupla marginalização das mulheres negras, aproximando sua produção literária à literatura marginal, uma expressão artística caracterizada pela produção advinda de minorias sociais.

A visão crítica diante da autobiografia no século XX mostra que a inserção da perspectiva feminina no campo literário, sobretudo aquela relacionada às reivindicações pela condição de sujeito nas “escritas de si” produzidas por mulheres, desestabilizou a hierarquização de gênero que permitia somente veiculação da visão masculina de mundo. “Esta visão crítica enfraqueceu a consolidação da mulher na posição de objeto do desejo, da perdição ou da salvação do sujeito masculino em busca de sua identidade” (SMITH, 1993).

Custódio (2014), sobre a produção literária de Maura, afirma que:

Na literatura diarística de autoria feminina no Brasil, embora encontremos muitos nomes importantes, com leitores numerosos e vastos trabalhos acadêmicos sobre a produção literária do gênero, a questão da restrita presença de publicações de produções de autoria feminina louca, entretanto, não esconde que são ainda poucas as escritoras diagnosticadas loucas que têm acesso ao espaço literário (CUSTÓDIO, 2014, p. 21).

A escrita da autora evidencia e corrobora um conceito apresentado por Beauvoir n’*O segundo sexo*, o de *condição* da mulher, endossando, dessa forma, o diálogo entre os debates que protagonizaram a segunda onda do Movimento Feminista, muitos deles derivados da obra de Beauvoir, e a estabilização de certas características dos enunciados autobiográficos que os possibilitam estar agrupados em um gênero do discurso.

Conforme apresentado anteriormente, *O segundo sexo*, ao reivindicar o direito à subjetividade feminina, em contraponto às universalizações dos mitos da feminilidade, que tendem a anular as diferenças, abre espaço para que se discuta a autobiografia enquanto gênero discursivo, a partir da perspectiva da mulher como sujeito ativo de sua história e não mais como mero objeto submisso à devoção de uma figura masculina.

Para Beauvoir, a *ambivalência sujeito-objeto* é uma condição inerente a todas as relações interpessoais; ora somos sujeitos ativos e livres, ora somos objetificados pelo Outro que é posto como nosso interlocutor. N’*O segundo sexo*, a filósofa traz reflexões existencialistas centradas neste Outro, que é nosso interlocutor em algum momento da vida, e que participa da definição de nossa *condição* enquanto indivíduos. Ou seja, o conceito de *condição*, também conhecido como *situação*, expressa o lugar social de indivíduos ou de coletividades.

Afirmando, em frase célebre, que ser mulher não é destino dado, mas, sim, uma consequência de tornar-se sujeito diante da conjuntura histórica e social e dos diferentes estágios de vida em que se encontra, Beauvoir modificou a perspectiva filosófica que vigorava à época. Em sua análise, ela identificava as mulheres aprisionadas em uma *condição* de inferioridade, o que limitava suas ações e lhes reservava um lugar secundário, daí o título da obra, *O segundo sexo*.

Em entrevista intitulada *Porquoi je suis féministe?* para a revista *Questionnaire*, em 1975, Beauvoir evidencia que as diferenças biológicas entre mulheres e homens não são a causa da submissão feminina. A seu ver, a *condição* feminina é a grande responsável pela exploração, dominação e resignação da mulher, o que significa que ambos os sexos possuem as mesmas capacidades intelectuais, mas, ainda assim, o imaginário coletivo é condicionado a impor limites baseados apenas no gênero. Neste caso, colocam a mulher em uma *condição* específica, limitante e responsável pela restrição de ações necessárias ao sujeito ativo, que caracteriza o conceito de *condição* de objetivo estruturado a partir da passividade descrito pela autora.

A partir de 1949, uma década antes de Maura começar a registrar suas memórias e reflexões em *Hospício é Deus: diário I*, abriu-se, portanto, uma brecha, uma ruptura no discurso hegemonicamente masculino, para que se pudesse enxergar uma multiplicidade de rotas alternativas para o “tornar-se mulher”, apresentando uma realidade em que a mulher não se encontra em posição inferior ao homem, mas, sim, capacitada para ser agente produtora das áreas do conhecimento e autoras nas inúmeras formas de expressões artísticas.

Por que as mulheres não contestam a soberania do macho?
Nenhum sujeito se define imediata e espontaneamente como o inessencial; não é o Outro que se definindo como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio (BEAUVOIR, 2009, p. 18).

Quando transposto para a realidade de Maura, na década de 50, o conceito de *condição* defendido por Beauvoir em 1949 pode ser vislumbrado de forma experimental, uma vez que pressupõe que ao considerar as condições materiais e morais em que a mulher se encontra, há a possibilidade de transformá-las. É neste ponto que a generalização do ser mulher perde o sentido.

Desde a época da infância, a Maura já não se encaixava nos padrões requisitados pela oligarquia mineira da qual fazia parte seu núcleo familiar, que a sufocava com suas imposições e regras, recusando os caminhos convencionais que lhe foram oferecidos. Ou seja, era uma figura que extrapola os limites da *condição* de mulher que seu círculo social impunha às demais representantes do sexo feminino.

Oitava filha de um rico fazendeiro mineiro, Maura Lopes Cançado casou-se aos 14 anos de idade e separou-se aos 15, para o horror de sua família conservadora. Do matrimônio, nasceu Cesarion Praxedes, único filho da escritora,

que nunca se dedicou à maternidade com devoção, como era esperado (VOLCEAN, 2019, p. 70).

A mineira tinha fascínio pela figura paterna, deixando, antes de iniciar a escrita do diário propriamente dito, sua admiração e respeito expostos na abertura de *Hospício é Deus: diário I* (1965), apesar de relatar com sinceridade os episódios agressivos protagonizados pelo progenitor da família: “Papai era generoso, bom e honesto. Profundamente honesto, lúcido e inteligente. Acredito que tivesse uma vida solitária e incompreendida” (CANÇADO, 1965, p. 10).

Este fascínio, aliás, foi o motivo pelo qual, após a morte do pai, que era temido e respeitado como o homem mais rico e valente da região, sua vida ganhou outro rumo. Sentindo-se sozinha e insegura, aos 18 anos, usando o nome da irmã, Judite, internou-se pela primeira vez em um sanatório para doentes mentais, em Belo Horizonte, na Casa de Saúde Santa Maria, como se o ato fosse o início de uma grande aventura.

Sem a figura que representava o poder, a partir do ponto de vista social, Maura não se sente mais tentada a permanecer no interior de Minas Gerais, partindo em busca de contato próximo com perfis sociológicos distintos, que pudessem, de certa forma, transformar sua visão de mundo.

Essa transição, marcada pela saída de Maura de São Gonçalo do Abaeté, é um fator que influenciará diretamente sua produção autobiográfica, uma vez que, graças às vivências posteriores em grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, além do esgotamento da herança deixada pelo pai, que a coloca em um lugar de fala social distinto daquele de abundância monetária ocupado até seus 18 anos, a autora encontrará brechas no patriarcalismo para se fazer ouvida por meio da escrita autobiográfica (VOLCEAN, 2019, pp. 70-71).

É importante lembrar que Maura começa sua carreira literária dentro do hospício. Traçando um paralelo com o conceito apresentado n’ *O segundo sexo*, vê-se, nesta predileção pela produção literária autobiográfica da autora, uma tentativa de transformar a *condição* de mulher em que se encontrava; autodenominada como louca, consciente de seus desejos sexuais e de suas vontades enquanto sujeito social, crítica ao se enxergar como objeto em suas relações interpessoais e, sobretudo, com ânsia de encontrar um significado para uma vida que não seguiu um roteiro socialmente pré-determinado.

as definições sociais de sujeito e seus impactos na autobiografia de maura lopes cançado

A escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado, assim como a possibilidade de relatar experiências em primeira pessoa, só foi possível graças às transformações da *condição* moral e social de mulher pelas quais a autora foi submetida ao longo de sua vida. Ao afirmar que *Hospício é Deus: diário I* (1965) é

considerado uma obra pioneira nas escritas autobiográficas femininas no Brasil, pode-se dizer que, a partir de sua concretização enquanto obra literária, Maura é vista, também, como sujeito ativo na construção de seu próprio discurso, levando-se em consideração a ambivalência humana na relação sujeito-objeto que, no discurso patriarcal, é negada à mulher, restringindo-a à condição de objeto.

Na definição tradicional de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008), a autobiografia é uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). No entanto, Maura Lopes Cançado, na década de 60, extrapola a conceituação tradicional de Lejeune, quando reconhece o seu papel social enquanto escritora e, por isso, desvincula a ideia de autobiografia como sendo um espaço literário exclusivo para o partilhar de experiências e sentires pessoais.

Ao transformar sua *condição* por meio de relatos escritos, compartilhando sua rotina no hospital psiquiátrico nos moldes de um diário confessional, Maura demonstra consciência da excepcionalidade de sua voz ativa, privilégio não estendido às demais pacientes encarceradas, que, constantemente, eram invisibilizadas e silenciadas com a pretensão de que suas memórias, vivências e experiências não fossem acessíveis para além dos limites do encarceramento. Afinal de contas, pressupunha-se que inquietações e questionamentos femininos não fossem pautas relevantes para debates públicos, sobretudo se estas mulheres enunciadoras fossem diagnosticadas com distúrbios mentais e taxadas, formalmente, de loucas.

Há, em alguns trechos do diário, a intenção de rememorar interações anteriores àquela do Gustavo Riedel, quando Maura ainda dispunha do dinheiro proveniente da herança de seu pai. Nota-se, nestes trechos, que a *condição* e a *situação* da autora são intensamente impactadas pelo esgotamento de suas reservas financeiras.

Em 16 de janeiro de 1960, Maura afirma que:

Reli umas páginas do meu diário em que falo da minha internação na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista. Comparação entre o tratamento de lá e o daqui: lá nunca fui “castigada” e, aqui, por uma palavra desagradável de nossa parte, guardas e médicos tomam verdadeiro ódio da gente. Minha sorte em possuir dinheiro para comprar a tolerância dos que lidavam comigo naquele tempo. Transferida do sanatório do Alto da Boa Vista, no estado em que já descrevi, o outro sanatório pareceu-me mortal. Estivera cercada de carinho e luxo, via-me agora presa, sem a menor possibilidade (CANÇADO, 2015, p. 150).

Assim, partindo do conceito da *ambivalência sujeito-objeto* defendido por Beauvoir, pode-se dizer que a escrita autobiográfica foi um fator decisivo para que a autora em questão se afastasse do paradigma que perseguia aquele grupo de mulheres enclausuradas no Gustavo Riedel, ocupando o lugar de sujeito enunciativo do discurso.

É claro que, de acordo com a ambivalência, Maura não abandona completamente o posto de objeto em suas relações sociais e, por isso, muitas vezes sofre abusos dos médicos, das enfermeiras e até mesmo de suas companheiras no hospital psiquiátrico. Entretanto, é importante ressaltar que a ambivalência é um privilégio, uma vez que a autora *de Hospício é Deus: diário I* (1965) é a única paciente do Gustavo Riedel a ter suas críticas ouvidas.

Ao fazer uso do tom denunciativo em seus escritos, Cançado expande as fronteiras significativas do gênero autobiográfico e atribui à construção do diário íntimo uma função que, histórica e cronologicamente, mostrou-se tímida no discurso em primeira pessoa; a função social da experiência a partir da dimensão coletiva, ainda que quem narre a tenha vivido de modo obviamente particular (VOLCEAN, 2019, p. 68).

Além de denunciar aspectos do sistema manicomial decisivos para uma futura Reforma Psiquiátrica, a autora preocupou-se em narrar, nas páginas de seu diário, acontecimentos protagonizados por outras pacientes do hospital psiquiátrico, apresentando ao leitor outras personagens daquele entorno. Essa característica de sua escrita autobiográfica é mais um fator que comprova que a obra *Hospício é Deus: diário I* (1965) extrapola os limites estabilizadores da autobiografia enquanto gênero do discurso propostos por Philippe Lejeune (1971), uma vez que, nestes momentos, Maura, apesar de seguir com a narrativa em primeira pessoa, prioriza a experiência de outras mulheres, contribuindo para que tenham voz ativa por meio de seu enredo.

Dessa forma, possibilita que outras perspectivas femininas, naquele contexto de cárcere e enclausuramento, sejam registradas por meio da escrita e, assim, percam o caráter efêmero e irrelevante, sendo perpetuadas para além da existência de suas enunciadoras. Vale lembrar que o mesmo acontece em seu livro posterior, *O sofredor do ver* (1968), quando, em alguns contos, a autora trabalha a instância da narrativa da personagem a partir do protagonismo de suas companheiras, como o exemplo do conto *No quadrado de Joana*, publicado também no *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*.

Dona Benedita é velhíssima e completamente surda. Passa os dias sentada em uma poltrona, mas se locomove quando quer. Para quebrar a monotonia de sua vida, quieta, calada – onde os sons não penetram nunca, destaca qualquer pessoa, nas horas mais inesperadas e impróprias. Ela se “manifesta” mais ou menos cinco ou sete vezes por dia – em altos brados, e não escolhe a vítima (quase sempre sou eu ou Durvalina). Tira o chinelo do pé e agride, se a “escolhida” não se afasta depressa. Fala mais ou menos dez minutos (acusa, ameaça etc.), depois, senta-se, indiferente a tudo que a cerca. Como é melancólica a velhice.

Para que viver tanto? (Opto pela eutanásia) (CANÇADO, 2015, p. 81).

No *status* social de sujeito, Maura inaugura uma narrativa autobiográfica que reverbera não apenas a sua voz, enquanto autora, personagem e protagonista das páginas de seu diário, conforme descrito na conceituação de Philippe Lejeune (1971), mas, também, a voz das mulheres que, sem a possibilidade de se apoiar na escrita como caminho para se fazerem ouvidas, são partes fundamentais da construção coletiva do cotidiano que ambienta as memórias, as reflexões do eu e as denúncias do sistema manicomial como um todo. Em *Hospício é Deus: diário I*, a autobiografia atua como um gênero discursivo que, do particular para o coletivo, registra, como uma alternativa aos discursos patriarcais, as perspectivas femininas diante de sua própria realidade.

a escrita autobiográfica como forma de resistência

Conforme ressalta Zinani e Polesso (2010), a literatura feminina foi, por muito tempo, uma literatura de margem:

É realmente necessário discutirmos a violência aplicada à subjetividade feminina numa sociedade de arranjos patriarcais. Portanto, um olhar a partir da margem é urgente. E o que seria essa margem? Nas relações de gênero, assimétricas e de dominação, o que não é masculino assume uma posição marginal (ZINANI; POLESSO, 2010, p. 100).

De fato, apesar de ocupar o lugar de sujeito na escrita de seu diário autobiográfico, como discutido anteriormente, Maura Lopes Cançado, assim como suas duas publicações literárias, permaneceram à margem. Em 1993, aos 63 anos, Maura morreu esquecida. Diagnosticada com doença pulmonar obstrutiva crônica, já não escrevia mais.

Até que, em 2015, cinquenta anos após o seu lançamento no mercado editorial, a editora Autêntica relançou *Hospício é Deus: diário I e O sofredor do ver* em box de edição especial, reavivando o interesse dos leitores e da academia por sua escrita e pelas temáticas relacionadas à loucura e seus desdobramentos na Reforma Psiquiátrica brasileira. O hiato de cinquenta anos entre a publicação e o reconhecimento da importância de Maura para a história da literatura brasileira, principalmente no tocante ao desenvolvimento do gênero autobiográfico, deve-se, sobretudo, à marginalização da mulher enquanto sujeito no discurso literário, citada por Zinani e Polesso em *Da margem: a mulher escritora e a história da literatura* (2010).

Vale ressaltar que, na transição da década de 50 para a década de 60, o movimento feminista encontrava-se suspenso entre os fins de sua primeira onda, aquela que lutou pelo sufrágio universal, e a gênese da segunda onda, que trataria

com mais afinco das questões de gênero propriamente ditas, inclusive, o conceito de *condição*. Ou seja, em 1965, data da publicação da primeira edição de *Hospício é Deus: diário I*, as mulheres ainda não contavam com um feminismo totalmente estruturado para que a *ambivalência sujeito-objeto* fosse válida para todos os indivíduos, o que restringia – e, muitas vezes, restringe, no presente – as mulheres, sobretudo as pacientes dos hospitais psiquiátricos que eram duplamente descredibilizadas, tanto pelo gênero, quanto por seu diagnóstico psiquiátrico, à condição de objetos passivos e necessários para a perpetuação de um sistema patriarcal.

Ainda que tivesse a oportunidade de lançar um livro em formato de diário autobiográfico, ocupando o lugar de sujeito que narra os acontecimentos, as memórias do cárcere de Maura Lopes Cançado não tiveram, na sociedade brasileira, o mesmo impacto que outras narrativas memorialísticas masculinas publicadas à época. No entanto, registrar suas memórias, narrar a si mesma e apresentar o seu entorno a partir de sua própria perspectiva permitiu que Maura demonstrasse, ainda que de maneira póstuma, a força e a importância do gênero autobiográfico para que a literatura cumprisse o papel de expandir a visão de mundo do leitor, não o restringindo aos pontos de vista contextualmente hegemônicos, de tal modo que as escritas femininas de si possam ser vistas como um aspecto potencializador da equidade discursiva de gênero.

Dessa forma, pode-se dizer que a escrita autobiográfica, sobretudo aquela produzida por mulheres, é uma forma de resistir ao apagamento precoce e ao desaparecimento do ponto de vista feminino na estruturação da literatura brasileira, uma vez que fornece, em uma confluência entre o real e a ficção, a compreensão e a interpretação do mundo e das relações sociais a partir da ótica de um gênero que, historicamente, foi alvo de opressões e silenciamentos.

No dia 27 de dezembro de 1959, Maura relata a chegada de um *bureau* em seu quarto no Hospital Gustavo Riedel, afirmando estar feliz por ter onde apoiar o braço e não mais precisar escrever no colo. Neste momento, há em sua fala um certo temor em relação às demais pacientes.

Abrindo a porta do quarto, vi-o em frente, tomando grande parte do aposento – solene e negro: o *bureau*. A seu lado, a cama parecia insignificante, banal. O *bureau* austero, me fazendo parar perplexa à porta, mesmo modesta demais, como não ousando. O que iriam dizer essas pessoas? Já implicam tanto comigo. Afinal, é mesmo demais para mim – esperava uma mesinha discreta e séria. Apenas, dr. A (CANÇADO, 2015, p. 124).

Ela declara abertamente, em algumas passagens de seus escritos, que o *status* de escritora lhe atribuía certas regalias das quais as demais pacientes não desfrutavam. O fato de estar, continuamente, escrevendo um diário, fazia com que a equipe médica do hospital psiquiátrico ouvisse suas críticas e denúncias com maior afinco, tornando possível o diálogo e a reflexão diante de algumas ações que, posteriormente, seriam intensamente

debatidas durante as manifestações a favor da Reforma Psiquiátrica (VOLCEAN, 2019, p. 55).

O perfil sociológico, suas raízes fincadas na aristocracia rural mineira e sua busca pelo contato com classes sociais distintas são fatores que justificam seu desejo de escrever sobre a vida de sujeitos substancialmente dissemelhantes, bem como o anseio por difundir suas denúncias contra o sistema manicomial, atuando como porta-voz de uma classe com restrito poder de fala e, assim, transformando a sua *condição* moral de mulher para uma na qual fosse também sujeito detentor da narrativa, conforme apresentado anteriormente (VOLCEAN, 2019, p. 68).

De acordo com Musilli (2014), Maura pode ser comparada a uma repórter que vivia no hospício e, por meio de sua escrita, noticiava o que se passava lá dentro, além de provocar reflexões que só poderiam ser incitadas por alguém que experimentasse a clausura manicomial de dentro para fora:

12-2-1960 [...] Fui hoje ao pátio com Isabel. Não creio que a descrição do inferno, na Divina comédia de Dante, possa superá-lo. Ocorreu-me quando estava lá, pensar na tranqüilidade dos cemitérios. A toda família é tolerável e às vezes confortador visitar o tumulo de um parente. Mas é proibido entrar no pátio de um hospício. Nenhuma família resistiria, estou certa. [...] Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas – mulheres. Estando no pátio não faz diferença. Mas esta mulher, rasgada, muda estranha, um dia teria sido beijada. Talvez um bebê lhe sorrisse e ela o tomasse no colo, por que não? Não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que toda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. [...] Que fazer para que todos lutem contra isto? Não acho que os médicos devam conservar ocultos os pátios dos hospícios. Opto pelo contrário; só assim as pessoas conheceriam a realidade lutando contra ela. ENTRADA FRANCA AOS VISITANTES: não terá você, com seu indiferentismo, egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo? Sim, diria alguém, se pudesse: recusaram-me emprego por eu ter estado antes internado num hospício. Sabe, ilustre visitante, o que representa para nós um rejeição? Posso dizer: representa um ou mais passos para o pátio (CANÇADO, 2015, pp. 147-148).

Há, em muitas passagens do diário, um apelo à leitura e à escrita como referenciais estabilizadores da realidade. Maura afirma que, quando está escrevendo sobre si mesma e sobre os acontecimentos vivenciados ao longo do dia no hospital psiquiátrico, consegue organizar seu discurso de forma a legitimar sua busca interna, marcada pela necessidade de delimitações identitárias, e externa, pautada nas críticas do sistema manicomial ao qual estava inserida.

Conforme apresentado no trecho a seguir, a escrita autobiográfica abriu rupturas para além da garantia da *ambivalência sujeito-objeto* em indivíduos do sexo feminino. Escrevendo sobre si e sobre a dinâmica de relações interpessoais que se entrelaçavam ao seu redor, Maura Lopes Cançado encontrou um caminho para resistir ao processo de objetificação da mulher, o qual é extremamente importante e indispensável para que se mantenha as estruturas de uma sociedade patriarcal à qual não é vantajoso que haja igualdade entre os gêneros.

Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados. Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, que tudo se tem feito para minorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os refeitórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita, por princípio, o que qualquer guarda afirma. Se é fácil desmentir um psicopata, torna-se difícil provar que ele tem razão. Em prejuízo de um considerado “não psicopata”. Que é um caso a estudar: as guardas deste hospital são quase todas loucas. Ou oligofrênicas (CANÇADO, 2015, p. 49).

Ao driblar a restrição do papel social de objeto, transformando sua *condição* de mulher por meio da escrita e denunciando os abusos do sistema manicomial ao qual estava inserida, Maura Lopes Cançado atribui ao gênero autobiográfico uma função ainda não descrita pelos teóricos tradicionalistas, em sua maioria homens, que trouxeram o termo *autobiografia*, com mais intensidade na década de 70, ao âmbito acadêmico. Portanto, neste caso, o diário autobiográfico *Hospício é Deus: diário I* (1965) mostra-se como uma produção literária capaz de quebrar o paradigma de que assuntos relacionados ao cotidiano e à vida pessoal de uma mulher não interessam à sociedade como um todo.

considerações finais

Pode-se ler *Hospício é Deus: diário I* (1965) a partir de diversas chaves de leitura. A narrativa autobiográfica de Maura Lopes Cançado serve tanto àqueles curiosos pela vida da autora, detendo-se aos trechos em que narra episódios e reflexões sobre si mesma, quanto aos interessados em um contexto mais amplo, o sistema manicomial brasileiro, a partir da perspectiva de alguém que o viveu na própria pele.

Para além destas duas possibilidades, há, ainda, a leitura proposta neste artigo, que evidencia as questões de gênero e, mais especificamente, da *condição* de mulher, conforme conceito proposto por Simone de Beauvoir. Neste caso, a partir de um recorte de gênero, a escrita em primeira pessoa, tomando como ponto de partida para os caminhos analíticos desta hipótese o diário autobiográfico de Maura Lopes Cançado, não se limita às classificações e estabilizações enunciativas de um

gênero do discurso, mas, passa a ser vista como uma forma de resistência ao apagamento precoce da mulher na sociedade.

Ao aderir à autobiografia, Cançado inicia uma busca identitária por meio da organização de suas memórias, vivências e experiências em um determinado período de tempo. No entanto, em seu diário, não se limita a descrever apenas a si mesma, enfatizando que a sua realidade é, na verdade, composta por um apanhado de indivíduos com os quais interage dia a pós dia.

Tornando-se sujeito social ativo de sua própria narrativa em primeira pessoa, a autora transforma a *condição* na qual se encontrava, juntamente com todas as mulheres objetificadas ao seu redor, nunca submetidas à *ambivalência sujeito-objeto*.

Em um hospital psiquiátrico, a intersecção entre gênero e loucura tornava os discursos ainda menos críveis e relevantes. No entanto, a escrita autobiográfica permitiu tal transformação supracitada, possibilitando à Maura Lopes Cançado desfrutar da ambivalência proposta por Beauvoir, abandonando o restrito papel social passivo de objeto, ao qual estavam submetidas suas companheiras de cárcere, para ocupar um *status* que a permitiu denunciar os abusos de um sistema que, mais tarde, seria combatido por uma reforma a nível nacional. Além disso, ter acesso à *ambivalência sujeito-objeto* abriu brechas na estrutura social patriarcal para que as reflexões e inquietações de uma mulher pudessem extrapolar a esfera privada, adentrando o debate público ao lado de outras narrativas autobiográficas produzidas por autores homens.

Dessa forma, ao incitar o diálogo entre um dos conceitos-chave d’ *O segundo sexo* (2009) e a obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), conclui-se que a escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado pode ser tomada como exemplo de como a autobiografia, enquanto gênero do discurso, pode ser utilizada como ferramenta de transformação das estruturas sociais às quais estamos inseridos, possibilitando à mulher daquele “eu” o acesso à *ambivalência sujeito-objeto*, e da dinâmica das relações interpessoais, sobretudo aquelas que perpetuam a hierarquização da sociedade a partir de uma perspectiva de gênero.

Se o diário de Maura Lopes Cançado nunca tivesse sido escrito e, conseqüentemente, publicado, talvez, demoraríamos a ter acesso àquela realidade manicomial e, com isso, o debate complexo e amplo em torno da Reforma Psiquiátrica no Brasil fosse postergado. Além disso, *Hospício é Deus: diário I* (1965) inaugurou uma nova fase para a autobiografia feminina no cenário brasileiro, abrindo espaço para que outras histórias de vida escritas em primeira pessoa, a partir de uma perspectiva feminina, pudessem existir sem carregar o fardo da superficialidade e futilidade que lhes foi atribuído pelo patriarcado.

referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone. *Literatura e Metafísica*. In: *O existencialismo e a sabedoria das nações*. Tradução de Bruno da Ponte e Manuel de Lima. Lisboa: Editorial Minotauro, 1965.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: diário I*. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CUSTÓDIO, Márcia Moreira. *Literatura e loucura: a carnalidade da loucura de Maura Lopes Cançado em Hospício é deus*. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários), Universidade Estadual de Montes Claros, Minas Gerais, 2014.

KIRKPATRICK, Kate. *Simone de Beauvoir: uma vida*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. *Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio*. Revista USP: Direitos Humanos no Limiar do séc. XXI, n. 37, São Paulo, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 2. ed. Paris: Armand Colin, [1971] 1998a.

SMITH, Sidonie. *Subjectivity, identity and the body: women's autobiographical practices in the twentieth century*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

VOLCEAN, Tamiris Tinti. *Narrativas autobiográficas: uma análise comparativa entre a obra Hospício é Deus: diário I (1965) e o documentário audiovisual Santiago (2007)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da FAAC (UNESP), 2019.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; POLESSO, Natalia Borges. *Da margem: a mulher escritora e a história da literatura*. MÉTIS: história & cultura, v. 9, n. 18, pp. 99-112, jul./dez. 2010.

Impossibilidade encobridora: uma leitura de “As grandes punições”, de Clarice Lispector

Disguising Impossibility: a Reading of “As grandes punições”, by Clarice Lispector

Autoria: Mariana Borrasca Ferreira

 <https://orcid.org/0000-0002-1670-6134>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180130>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180130>

Recebido em: 18/12/2020. Aprovado em: 17/06/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

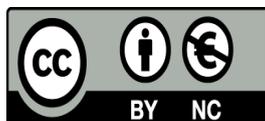
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

FERREIRA, Mariana Borrasca. Impossibilidade encobridora: uma leitura de “As grandes punições”, de Clarice Lispector. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 214-230, 2021.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180130>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180130>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

impossibilidade encobridora: uma leitura de “as grandes punições”, de clarice lispector

Disguising Impossibility: a Reading of "As grandes punições", by Clarice Lispector

Mariana Borrasca Ferreira¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180130>

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: mariana.borrasca.ferreira@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1670-6134>.

Resumo

O presente artigo traz uma análise da crônica “As grandes punições”, de Clarice Lispector, publicada no *Jornal do Brasil* em 4 de novembro de 1967 e disponível no livro *A descoberta do mundo*, texto de notas autobiográficas em que uma narradora, adulta, relata episódio de sua infância e sua relação com o amigo Leopoldo. O estudo do texto toma por base o conceito psicanalítico de “lembrança encobridora”, teoria desenvolvida por Sigmund Freud em “Lembranças encobridoras” (1899), trabalho no qual ele aborda o tema das memórias de infância, afirmando que, em alguns casos, tais lembranças, aparentemente triviais, podem revelar conteúdo afetivo de grande significação.

Palavras-chave

Clarice Lispector. Crônica. Punições. Psicanálise. Sigmund Freud.

Abstract

In this article, we shall present an analysis of the chronicle “As grandes punições”, by Clarice Lispector, published in *Jornal do Brasil* on November 4th, 1967, and available in *A descoberta do mundo*. In the text, a grown-up narrator reports an episode of her childhood – her relationship with her friend Leopoldo. This study is based on the psychoanalytic concept of “screen memory”, theory developed by Sigmund Freud in “Screen Memories” (1899), in which he addresses the topic of childhood memories. He claims that in some cases such memories, seemingly trivial, may reveal affective content of great significance.

Keywords

Clarice Lispector. Chronicle. Punishment. Psychoanalysis. Sigmund Freud.

Rememorações de episódios da infância, enquanto frutos da memória, sempre lacunar e fragmentada, oferecem espaço para o trabalho da criação, ainda que inconsciente, contendo em si, deste modo, um caráter ficcional, como explica o arsenal psicanalítico. Sendo assim, aquilo que é lembrado nem sempre corresponde aos fatos reais, carregado que é, entre outros, de receios e desejos, se revelando naquilo que os mecanismos psíquicos de censura permitiram vir à tona. Muitas vezes, por exemplo, a recordação pode trazer uma imagem ou um acontecimento de pouca importância como conteúdo central de um evento, que ali foi exposto na tentativa de encobrir a questão que realmente importa naquela lembrança, essa sim de significação profunda para o sujeito².

Com base nessas questões do campo da psicanálise, propõe-se, neste artigo, uma análise da crônica “As grandes punições”, de Clarice Lispector. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*³ em 4 de novembro de 1967, o texto se inicia com a localização, no espaço e no tempo, do primeiro encontro das personagens que serão centrais na narrativa: Leopoldo e a própria narradora, quando crianças. Desse modo, já nas primeiras linhas institui-se uma rememoração da infância, com a narração sendo feita em primeira pessoa e se referindo ao pretérito da enunciação, sendo que o tempo passado é dominante no texto. O evento relatado ganha ares de verdade, de acontecimento real, por meio da indicação do nome da escola onde o encontro entre os dois acontece (“Grupo Escolar João Barbalho”) e de seu endereço (“Rua Formosa, em Recife”), *status* que parece se afirmar ao final da crônica, quando será citado o sobrenome da personagem masculina – “Leopoldo é Leopoldo Nachbin” (LISPECTOR, 1999, p. 42), personagem real.

A narradora, adulta no presente da enunciação, diz ter conhecido Leopoldo no primeiro dia de aula do jardim de infância, sendo que, no dia seguinte, eles já eram “os dois *impossíveis* da turma” (LISPECTOR, 1999, p. 40; grifo nosso), indicando a rápida aproximação que se dá entre eles. Desde o princípio, a dupla formada é caracterizada por uma impossibilidade, noção a qual, aqui, se refere ao fato de eles “darem trabalho” para a professora – tal impossibilidade será repetida mais duas vezes no texto, com variedade de significação. A união dos dois é representada pelo recurso ao verbo conjugado na primeira pessoa do plural, o que confirma, na estrutura textual, a aproximação entre eles, como em: “já éramos os dois alunos impossíveis”; “passamos o ano ouvindo”; e “trabalho que dávamos”.

A voz narrativa comenta que os dois passaram o ano ouvindo seus “dois nomes sendo gritados pela professora” (LISPECTOR, 1999, p. 40), os nomes que vêm unidos, reafirmando o elo entre eles, mas que se mantêm enquanto dois, conteúdo de individualidade que se preserva na bronca da professora. Sem saber dizer a razão, a narradora comenta que, apesar do trabalho que davam, ela gostava deles, e, em seguida, explica qual o tipo de comportamento que os tornava “impossíveis”: “Separou nossos bancos inutilmente, pois Leopoldo e eu falávamos lá o que falávamos em voz alta, o que piorava a disciplina da classe” (LISPECTOR,

² Explicação que tem por base o trabalho de Sigmund Freud, principalmente a teoria elaborada em “Lembranças encobridoras” (1899), um dos textos de base deste estudo, como será desenvolvido ao longo do artigo.

³ As crônicas de Clarice Lispector citadas neste trabalho como publicadas no *Jornal do Brasil* foram retiradas do livro *A descoberta do mundo*, em edição da editora Rocco de 1999.

1999, pp. 40-41). Isto é, mesmo com a separação física, a dupla não se desfazia, uma tentativa ineficaz da professora, sendo que, no trecho, a repetição do verbo conjugado “falávamos” intensifica e, de certo modo, dimensiona a algazarra que os dois provocavam na sala.

Ao seguirem para o primeiro ano primário, eles continuam sendo “os dois alunos impossíveis” para a nova professora. É interessante notar que, agora, não são mais “os dois impossíveis da turma”, como citado no primeiro trecho, que indicava a separação dos dois da totalidade dos alunos, mas são os dois impossíveis para a professora, o restante da classe não sendo mais nem citado, como se já não tivesse mais importância para o relato. Os dois amigos já formavam uma dupla sólida, que tinha notas boas, menos em comportamento, atitude que os sustenta na posição de “impossíveis”.

É no segundo parágrafo do texto que tem início a descrição do evento principal da narrativa, que marca uma ruptura no cotidiano que vinha sendo descrito, iniciada com a expressão “Até que um dia”. A diretora, “imponente”, entra na sala e fala “baixo” com a professora, como que a indicar um clima de suspense que, se existiu e atingiu a versão menina da narradora, do passado, no presente da enunciação não será mantido, a narradora adulta sendo capaz de explicar, desde o princípio, aquilo que sua versão infantil demorou a compreender, sofrendo em decorrência de tal demora.

Vou contar logo o que realmente era, antes de narrar o que realmente senti. Tratava-se apenas de fazer o levantamento do nível mental das crianças do estado, por meio de testes. Mas quando as crianças eram, na opinião da professora, mais *vivas*, faziam o teste em ano superior, porque no próprio ano seria fácil demais. Tratava-se apenas disso. (LISPECTOR, 1999, p. 41).

No trecho, a repetição do vocábulo “realmente” parece tentar reforçar o caráter de verdade do acontecimento, como se a narradora, ao relatar o episódio de seu passado, precisasse destacar para si mesma e para o leitor, que o fato narrado foi real, afastando as névoas de dúvida que muitas vezes envolvem as lembranças do passado distante. Destaca-se ainda, no excerto, a repetição da expressão “tratava-se apenas de” que, de algum modo, talvez se possa pensar, representa uma tentativa da voz adulta de se acalmar, como se, ao fazer isso, pudesse acalmar a menina do passado, dormente em si, e, por que não, acalmar também o leitor que, então, pressupõe compassivo ao que vai acontecer com a personagem central da narrativa.

Tais repetições e o uso recorrente das vírgulas marcam o ritmo do trecho, trazendo entraves que podem significar o afobamento, espécie de reticências da narradora ao narrar o fato cuja recordação traz consigo sentimentos difíceis. Colocar a lembrança em linguagem, deste modo, se mostra também difícil, como as duas personagens, sendo necessário destacar que a busca por uma linguagem capaz

de expressar de maneira fiel o sentimento que relata se aproxima, para Clarice, do impossível – uma procura sempre urgente, utópica e constante em sua obra⁴.

É preciso notar no excerto, ainda, a ênfase dada, pela grafia em itálico, ao fato de que as duas crianças, por serem consideradas mais “vivas”, fariam o teste separadamente, em outra sala – os dois que continuam se destacando, agora também espacialmente, dos demais. A noção de que, aqui, eles, enquanto dupla, estão ativos, vivos, de certo modo, vai se desfazer ao final da crônica, quando não existe mais um elo para ligá-los, eles, então, já adultos. É como se, nesse último momento descrito, de um passado mais recente, os dois, separados, não estivessem mais tão “vivos”.

Após a breve explicação da voz narrativa, a crônica volta ao relato do episódio. A diretora sai da sala e a professora chama os dois, sendo este o primeiro momento em que aparece o nome da narradora no texto: “Leopoldo e *Clarice* vão fazer uma espécie de exame no quarto ano” (LISPECTOR, 1999, p. 41; grifo nosso). Os nomes das duas personagens centrais da narrativa, então, só são expressos lado a lado quando os dois ficam sabendo do exame que fariam, evento chave do texto, a descoberta de que terão que passar por uma prova, a qual será também entendida enquanto provação pela protagonista.

uma questão de memória

O texto, então, que já vinha trazendo marcadores de verdade, ganha nuances de autobiografia, podendo se referir a episódio da vida da própria autora, Clarice Lispector, uma vez que se sabe que ela realmente estudou com Leopoldo Nachbin. Sobre o revelar-se nas crônicas, é preciso destacar que a própria escritora dizia que, ao escrevê-las, se tornava pessoal demais. Em “Ser cronista”, texto publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 22 de junho de 1968, a voz narrativa explica: “E também, sem perceber, à medida que escrevia para aqui [no jornal], ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo.” (LISPECTOR, 1999, p. 113).

É interessante notar que David Arrigucci Jr., em “Fragmentos sobre a crônica”⁵ (1987, pp. 51-67), ao traçar um panorama histórico do gênero, o associa a uma espécie de memória. O pesquisador comenta que, mesmo sendo vários, os significados da palavra “crônica”, derivada do grego “chronos”, trazem todos a noção de tempo.

⁴ São muitos os trechos da obra clariciana em que a autora se ressente por não ter uma linguagem “mais direta”. Em “Lembrança da feitura de um romance”, por exemplo, crônica publicada em 2 de maio de 1970 no *Jornal do Brasil*, comenta a autora: “Ao escrevê-lo [o livro], de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra” (LISPECTOR, 1999, p. 285).

⁵ Arrigucci Jr., Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Enigma e comentário* (1987).

Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo.

Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51).

Sendo assim, de acordo com Arrigucci Jr., seria possível associar a crônica à noção de memória, sendo aproximada de uma “memória escrita”.

Este artigo leva em consideração tal dimensão da crônica clariciana analisada, espécie de registro da memória da escritora. No entanto, tomando por base a teoria psicanalítica, não se detém na compreensão do texto enquanto “escrita do eu”, mas, sim, efetua sua análise encarando-o enquanto ficção, criação ficcional. Isso porque, de acordo com a psicanálise, como já dito, a própria memória deve ser entendida enquanto construção, uma vez que, lacunar, é transpassada por emoções, desejos e sensações que são capazes de alterar, no relato da lembrança, os eventos narrados⁶. Deste modo, a rememoração da protagonista e narradora Clarice, sendo recordação de um passado, é aqui entendida enquanto reconstrução, no texto, do evento, e, não, relato fiel de um fato da vida da autora, apesar de ser inegável que a crônica traga, sim, uma nota biográfica.

as punições: encobrimento e revelação

Voltando ao texto, é a partir da fala da professora sobre o exame que a personagem Clarice diz ter levado “uma das dores” de sua vida, indicando que o evento não seria entendido por ela, no passado, como “apenas” um teste, como a narradora do presente da enunciação esclarece, mas tem sua significação expandida para algo maior, além do próprio evento, o que é sugerido pela continuação da narrativa: “Mas os nossos dois nomes de novo citados juntos revelaram-me que chegara a hora da punição divina” (LISPECTOR, 1999, p. 41), sendo o exame encarado como sofrimento.

Se a protagonista do enredo entende que a prova seria uma punição, parece ser possível questionar por que isso acontece. Os dois nomes ditos juntos pela

⁶ O tema é abordado por Sigmund Freud em “Lembranças encobridoras” (1899), “Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise)” (1914) e “Nota sobre o ‘bloco mágico’” (1925), entre outros trabalhos em que o psicanalista comenta, por exemplo, a forma como uma lembrança se fixa na memória, procedimento que abre espaço para alterações no conteúdo do evento registrado. Ao abordar o tema, deve-se destacar, Freud faz referência à relação verbal que existe entre as lembranças – é a expressão verbal que serve de ponte entre as recordações e o afeto, sendo que o processo do ressurgimento das lembranças de infância se dá por meio de uma dinâmica entre instâncias psíquicas, a qual abre espaço para encobrimentos e revelações.

professora para a narradora, lembram o quanto eles eram impossíveis e unidos; sendo assim, a noção de castigo parece envolver duas condições: punição pela indisciplina, relação direta estabelecida por sua versão menina; e punição pela dupla formada, indicada pela narradora adulta que olha o fato à distância do tempo, ela que, ao final da crônica, renovará a significação da impossibilidade que cerca os dois.

Os protagonistas têm reações diferentes à notícia. Clarice, que a entende enquanto punição, chora, já Leopoldo, a consola. “Eu, apesar de alegre, era muito chorona, e comecei a soluçar baixinho. Leopoldo imediatamente passou a me consolar, a explicar que não era nada. Inútil: eu era a culpada nata, aquela que nascera com o pecado mortal” (LISPECTOR, 1999, p. 41), descreve a narradora. Deve-se notar que a menina, no trecho destacado, assume o papel de ser emocional e frágil, e ele, de protetor, aquele que tenta, inutilmente, consolá-la. Ela, futura mulher, filha de Eva, nasce culpada, pelo pecado original talvez se possa supor.

Sendo possível tal suposição, e lembrando que Clarice Lispector tem origem judaica, a crônica faz referência à tradição judaico-cristã, abordando o tema do pecado original que culmina na punição dos homens com sua expulsão do paraíso, por conta de eles terem provado da fruta do conhecimento, a maçã. A culpa do pecado recai sobre Eva, que, tentada pela serpente, seduz Adão a cometer o mesmo pecado. No texto clariciano, a menina, então, se colocaria como descendente dessa tradição, culpada, digna daquilo que ela considera como punição, a qual ela e Leopoldo irão sofrer. É preciso, contudo, destacar que a narradora, adulta, mantém no passado a afirmação de que “era a culpada nata”, como se, ao crescer, tivesse conseguido, de alguma forma, se libertar do papel daquela que já surge com a culpa, como será desenvolvido a seguir.

Pensando no enfoque clariciano que, ao olhar para o mínimo, chega ao macro, em expansões de significados e significações, como lente de aumento, parece possível associar tal questão, ainda, ao próprio significado da escritura⁷. Ela, a narradora-personagem em sua versão adulta, que escreve, passando pela punição de tentar colocar em palavras os sentimentos que foram suscitados na infância, na linguagem que, como dito, para Clarice, parece não ser suficiente, lembrando que a autora buscava por uma linguagem que fosse capaz de dizer o “aqui e agora”, sem intermediações, busca inatingível.

Essa desconfiança da linguagem, marca da obra clariciano, é preciso dizer, teve lugar de destaque na modernidade, quando, entendida enquanto representação, a palavra foi questionada em sua capacidade de falar o real de modo efetivo. Em tempos mais recentes, comenta Leyla Perrone-Moisés, essa suspeita, da

⁷ O conceito de escritura utilizado neste trabalho é o desenvolvido por Leyla Perrone-Moisés em *Texto, crítica, escritura*. Definido por Roland Barthes, o termo passou por reformulações ao longo do tempo. Perrone-Moisés (2005, p. 29-38) explica que tal definição surgiu em *Le degré zero de l'écriture* (1953) para indicar “uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos” (Barthes apud Perrone-Moisés, p. 29), sendo uma questão de enunciação. O termo foi aqui empregado em razão da acepção que adquire posteriormente, segundo a qual escritura seria “a radicalização de um estilo, numa fusão de pensamento e impulso inconsciente” (2005, p. 35). O conceito continua associado ao inconsciente em tempos contemporâneos ao livro de Perrone-Moisés, onde se ressalta “a travessia da escritura pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor” (2005, p. 38).

qual Clarice é herdeira, se firma enquanto certeza. Segundo a pesquisadora, não é mais possível acreditar na possibilidade da linguagem “representar ou expressar um real prévio, criar, inventar ou produzir um objeto que seja auto-suficiente ou, pelo contrário, reabsorvido e utilizado pelo real concreto” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102). Ela explica que é possível entender que a literatura nasce de uma dupla falta – “uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta” (*idem*, p. 103) – falhando sempre em sua tentativa de dizer o real.

Ciente de que as palavras nem sempre são capazes de dar conta do que se deseja dizer, Clarice recorre a uma escritura que tenta ser mais direta. Esse modo de ser da escrita clariciana foi estudado por Plínio W. Prado Jr, em “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. Segundo ele, a escritura de Clarice “performa”, ou seja, “efetua em sua forma isso de que trata”: o “sentimento deve vibrar no próprio corpo da frase, se apresentando aqui e agora, ao invés de ser representado pelo que ela significa” (PRADO JR., 1999, p. 21). Prado Jr. explica que a escritura clariciana é um modo de “autorreflexão permanente” sobre o que se sente e a forma de dizê-lo sem trair tal sentimento. Deve-se destacar que essa é uma das definições que a própria autora dá para o ato de escrever: “escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar)” (LISPECTOR, 1999, p. 236).

o escrever: uma paradoxal maldição

Tal entendimento da escritura enquanto punição, uma das “punições” de que fala a crônica, é tema recorrente nos textos metalinguísticos de Clarice. Na crônica “Escrever”, publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de setembro de 1968, por exemplo, a autora define o ato da escrita como uma “maldição, mas uma maldição que salva” (LISPECTOR, 1999, p. 134):

Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. (LISPECTOR, 1999, p. 134).

A voz narrativa, na sequência, afirma que a salvação estaria na possibilidade de salvar a “alma presa”, “a pessoa que se sente inútil”, “o dia que nunca se entende ao menos que se escreva”. Isto é, o escrever aqui é entendido enquanto punição, uma maldição que se assemelha ao vício, mas, também, paradoxalmente, é caminho para a compreensão do mundo, funcionando como processo de elaboração do vivido.

A noção de uma escrita que seria castigo aparece, inclusive, anteriormente na obra de Clarice, na crônica “Ao linotipista”, de 4 de fevereiro de 1968, quando ela faz a afirmação que, tempos depois, recupera como máxima para o

desenvolvimento da crônica “Escrever”, já citada. Diz a voz narrativa: “Escrever é uma maldição” (LISPECTOR, 1999, p. 74).

O entendimento do ato da escrita enquanto punição também fica reforçado, na produção da autora, pelas vezes em que ela afirma que, se pudesse, não escreveria mais, assunto de algumas de suas crônicas. Em “A entrevista alegre”, por exemplo, publicada em 30 de dezembro de 1967 no *Jornal do Brasil*, em que narra uma entrevista que teria dado, diz a cronista: “Não sei de nada. Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não” (LISPECTOR, 1999, p. 61). Também está em “Anonimato”, de 10 de fevereiro de 1968, quando ela afirma que “aliás eu não queria mais escrever” (1999, p. 76) e surge, ainda, em “Máquina escrevendo”, publicada em 29 de maio de 1971, na afirmação inicial: “Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos” (1999, p. 347).

O tema, de certo modo, também perpassa a crônica “As três experiências”, publicada no mesmo jornal em 11 de maio de 1968, onde o escrever aparece atrelado à noção de trabalho penoso – aqui, a cronista comenta que cada livro seu “é uma estreia penosa e feliz” (LISPECTOR, 1999, p. 101). Também neste trecho a ideia da escrita como trabalho árduo, difícil, se mistura com seu oposto, relação frequente na obra clariciana, o escrever sendo entendido como maldição e salvação, remédio e veneno encontrados na mesma atividade e entremeados.

um ensaio para a vida adulta?

O retrato elaborado na crônica “As grandes punições”, ao colocar a menina na posição de frágil e emotiva e o menino na daquele que cuida e protege, não parece mais falar de uma dupla de crianças, mas insere-os naquilo que, de acordo com a sociedade patriarcal, seriam as características da mulher e do homem, tratando-se, assim, pode-se supor, de um casal. É estabelecida, desde o princípio, uma relação assimétrica entre os dois, a qual será mantida ao longo de todo o texto: ela em posição inferior, e ele, superior. É interessante notar que, mais à frente, a narradora irá aproximar a figura de Leopoldo à do próprio pai, ressaltando essa espécie de hierarquia que se estabelece entre os amigos, tradicional na sociedade patriarcal.

A sala em que eles farão o teste e a professora que vai acompanhá-los são, ambas, descritas como desconhecidas – “professora desconhecida e sala desconhecida”. Nesse lugar do incerto, em meio a “crianças grandalhonas”, o medo de Clarice aumenta, também cresce em tamanho e frequência as suas lágrimas. Ela e Leopoldo são colocados lado a lado e a professora dá as ordens: “— Até eu dizer *agora!*, não olhem para o papel. Só comecem a ler quando eu disser. E no instante em que eu disser *chega!*, vocês param no ponto em que estiverem” (LISPECTOR, 1999, p. 41).

Nas palavras destacadas do texto tanto pela pontuação, com o sinal de exclamação, quanto pelo itálico, tem-se a expressão “agora chega!”, grito de súplica que é suprimido na voz da menina e que surge na forma do relato da lembrança, talvez, expressão do desejo da própria narradora adulta de interromper a

experiência do fato que, no relato, é revivido⁸. O “agora chega!” formado pelos avisos da professora, no modo como são projetados na malha textual confeccionada por autora e narradora, parece indicar que o episódio central da narrativa será marca, também, de uma quebra da protagonista com a infância, ela que não se sentirá mais aquela que nasceu com a culpa quando adulta.

A narrativa destaca, novamente, a oposição entre os dois, Leopoldo, “tranquilo”, e Clarice, “em pânico maior ainda”, uma vez que não só a sala e a professora eram novidades para ela, mas também a situação de fazer um exame, sendo que seus soluços “abafados” aumentam quando a professora pede para eles começarem a fazer o teste.

No trecho que se segue, a narradora parece oferecer a real dimensão e importância do evento que vem relatando, vivência que, ao mesmo tempo em que revela, parece encobrir experiências importantes para a protagonista Clarice.

Leopoldo – além de meu pai – foi o meu primeiro protetor masculino, e tão bem o fez que me deixou para o resto da vida aceitando e querendo a proteção masculina – Leopoldo mandou eu me acalmar, ler as perguntas e responder o que soubesse. Inútil: a essa hora meu papel já estava ensopado de lágrimas e, quando eu tentava ler, as lágrimas me impediam de enxergar. (LISPECTOR, 1999, p. 41).

Leopoldo, de repente, é comparado pela narradora ao seu próprio pai, e seus cuidados são considerados como responsáveis pela necessidade que ela, adulta, sente de ter uma proteção masculina, pela qual anseia. Este excerto parece querer revelar um fato por trás daquele que vem sendo narrado, questão de peso que ajuda a entender os sentimentos que aproximam a Clarice menina, que vivencia o evento narrado, da narradora no presente da enunciação, que o revive por meio do relato. Sendo assim, talvez seja possível entender que o medo e o sofrimento, os quais a rememoração associa ao primeiro exame da vida da protagonista, estariam relacionados, no fundo, não à situação da prova em si, mas à revelação dessa necessidade de um protetor masculino, posição tradicional feminina na sociedade patriarcal, como já dito anteriormente.

A menção a um protetor masculino, do modo como é feita pela narradora adulta, se refere à figura do pai e à que seria de um marido, aproximando-os pela característica dos cuidados com ela, mulher. O menino Leopoldo ganha, no trecho, sua significação mais precisa dentro do relato e da lembrança de Clarice – não é só o amigo com quem ela dividia as bagunças e brincadeiras na escola, é também a representação do primeiro homem que terá importância emocional em sua vida para além do pai, aquele que, como o pai, será seu protetor, quebra significativa com o infantil, a infância. Isto é, o Leopoldo menino, amigo de infância, quando analisado pela narradora adulta, é interpretado como espécie de modelo masculino,

⁸ A grafia da palavra em itálico, sabe-se, pode não ter sido escolha da autora, e, sim, solução editorial. Contudo, a análise elaborada mantém sua propriedade, uma vez que a pontuação do texto também corrobora para a interpretação desenvolvida.

como o pai, primeiro homem da vida dela que, então, ensaiava os passos da experiência adulta. Sendo assim, o relato da primeira prova que a protagonista faz na vida não tem sua importância em si, mas, sim, nos elementos que o compõem.

Tal leitura se apoia no conceito elaborado por Sigmund Freud em “Lembranças encobridoras” (1899), onde ele desenvolve o tema de lembranças da infância enquanto recordações fragmentárias. O psicanalista comenta que o que é lembrado pelo adulto com relação a sua infância nem sempre traz em si sua significação e importância – muitas vezes, apenas aponta para algo que, em verdade, se desejaria manter em segredo, às sombras, em recalque. Freud explica que as “lembranças encobridoras” são aquelas de conteúdo trivial, que retêm na memória os eventos de modo incompleto, omitindo trechos, e que são formuladas por meio de um processo que envolveria duas forças: a importância do evento, responsável pela necessidade de guardá-lo na memória, e uma resistência ao que nele é, de fato, relevante, sendo que o resultado seriam essas reminiscências, aparentemente sem importância, que apontam para uma significação mais profunda da vivência lembrada.

No caso da crônica em análise, não parece possível dizer que o evento central se trate de uma lembrança trivial naquilo que fica diretamente expresso; no entanto, ao introduzir a figura do pai em seu relato, pode-se pensar que a narradora, com o que se lembra do passado, esteja apontando para outro evento, outra situação, a recordação direta, então, encobrendo uma significação maior do fato do qual se lembra. É interessante, contudo, notar que tal fato acaba sendo expresso pela narradora Clarice, a mulher adulta que, de certa forma, tenta elaborar, no sentido psicanalítico do termo, sua relação com Leopoldo à medida que narra o acontecido, em espécie de processo de análise. Trata-se, então, de uma lembrança encobridora que acaba se revelando por meio do deslocamento do pai para o amigo.

Com a explicação oferecida pela voz narrativa, a noção de que Leopoldo e Clarice, naquele momento, deixavam de ser compreendidos pela narradora enquanto dupla e se transformavam em casal, como indicado anteriormente, fica diretamente descrita. A ordem, que antes partia da professora, agora parte do menino, que “manda” ela se acalmar. Apesar de dizer que Leopoldo se torna a razão pela qual ela requisitará a proteção masculina ao longo da vida, aqui, é preciso notar, sua ação é considerada “inútil”, proteção falha, uma vez que a menina continua assustada e chorando, como se, ainda criança, ele não tivesse total domínio do papel que viria a assumir depois.

A noção de que já haveria na relação estabelecida entre as duas crianças um ensaio dos relacionamentos que Clarice viria a ter com os homens parece ser corroborada pela frase seguinte, em que a voz narrativa compara o que sentira naquele momento com as dores posteriores: “Não escrevi uma só palavra, chorava e sofria como só vim a sofrer mais tarde e por outros motivos” (LISPECTOR, 1999, p. 41). Mais uma vez, se destaca a importância de Leopoldo, como em posição superior a ela, ao afirmar que ele, “além de escrever”, produzir, também se “ocupava” dela.

Quando a professora interrompe o exame, a menina toma conhecimento da explicação sobre o teste que a narradora já oferecera ao leitor desde o princípio da narrativa, mas, assustada, não é capaz de compreendê-la, o que só acontecerá

tempos depois, quando “sara”, indicativo de que a experiência é vivenciada enquanto doença, evento, de certo modo, traumático.

No terceiro ano do primário, Clarice se muda de escola, vindo a reencontrar Leopoldo algum tempo depois, com quem mantém a mesma relação de cumplicidade, ele que continua sendo seu protetor. A narradora explica: “Lembro-me de que uma vez usei uma palavra qualquer de gíria, cuja origem maliciosa eu ignorava. E Leopoldo: ‘Não diga mais essa palavra.’ ‘Por quê?’ ‘Mais tarde você vai entender’, disse-me ele” (LISPECTOR, 1999, p. 42). É interessante perceber que, assim como na situação do teste, também aqui Leopoldo manifesta seu cuidado por meio de ordens, sem grandes explicações.

A leitura atenta do trecho aponta para o fato de que, dentre todas as lembranças que poderia narrar sobre sua relação com Leopoldo, Clarice escolhe aquela que se refere a um conteúdo de origem maliciosa, o qual pronuncia de maneira um tanto quanto ingênua – conteúdo que parte dela e que ele interdita. A rememoração, assim, introduz na narrativa o elemento da malícia, do desejo, na relação dos dois, o qual é afastado e refutado por ele, cujo papel assumido na situação continua de acordo com a comparação feita anteriormente pela narradora entre o pai e Leopoldo.

A família de Clarice, então, se muda, “no terceiro ano do ginásio”, para o Rio de Janeiro e, aí sim, a separação da dupla/casal se dá de modo definitivo. “Só vi Leopoldo mais uma vez na vida, por acaso, na rua, e como adultos. Passáramos agora a ser dois tímidos que viajaram na mesma condução sem quase pronunciar uma palavra. Éramos impossíveis de outro modo” (LISPECTOR, 1999, p. 42), conta a narradora. A dupla de crianças impossíveis, então, é transformada em dois adultos tímidos, cuja aproximação não acontece, (re)união impossível, os dois que, agora, permanecem cada um no seu canto, separados, incomunicáveis – impossíveis enquanto o casal que poderiam ter formado.

Pensando no fato do relato ter sido feito pela narradora já adulta no presente da enunciação, e na relação de similitude que ela estabelece entre o amigo e o pai, parece possível entender que a falta que a protagonista sente, no presente, daquele Leopoldo da infância, próximo e protetor, espécie de modelo masculino que levará para o resto da vida, esteja relacionada à falta que sente, então, do próprio pai. As relações de deslocamento e espelhamento entre as duas figuras masculinas se espalham pelo texto após terem sido estabelecidas pela própria voz narrativa de modo, aparentemente, casual, sem querer, como meio de explicar o papel de Leopoldo em sua vida, mas que, uma vez feitas, apontam para significações e relações de grande importância.

Após o desfecho, triste, do enredo, a narradora dá o sobrenome de Leopoldo, Nachbin, trazendo a narrativa para o presente da enunciação, e expõe um breve currículo das conquistas dele: “soube que no primeiro ano de engenharia resolveu um dos teoremas considerados insolúveis desde a mais alta Antiguidade. E que imediatamente foi chamado à Sorbonne para [o] explicar. É um dos maiores matemáticos que existem no mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 42). Ele se torna, então, importante, não mais só para ela. Sobre si mesma no presente, Clarice comenta que chora menos, como se sua única conquista tivesse sido o controle um pouco melhor das emoções, novamente se colocando em patamar inferior ao dele.

e o que resta é silêncio

A menina, ao crescer, parece se encaminhar para o silêncio, não mais chorando tanto, narradora que chega ao fim de seu relato, assim como a própria escritura de Clarice Lispector, que tem, em seus silêncios, uma de suas principais características, tendência que a própria autora revela em algumas de suas crônicas e romances. Além disso, tem também o desejo por uma compreensão “muda”, expresso em “Lembrança da feitura de um romance”, já citada em nota neste artigo, e também em *A hora da estrela*:

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (LISPECTOR, 1998, pp. 16-17).

Já na crônica “Bolinhas”, publicada no *Jornal do Brasil* em 9 de dezembro de 1967, a voz narrativa afirma querer “falar sem falar, se é possível” e completa: é “que sinto falta de um silêncio. Eu era silenciosa. E agora me comunico, mesmo sem falar” (LISPECTOR, 1999, p. 53). O assunto também está na crônica “Anonimato”, publicada no mesmo jornal em 10 de fevereiro de 1968, em que a vontade do silêncio aparece associada ao entendimento do ato da escrita enquanto difícil, penoso.

Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio. (LISPECTOR, 1999, p. 76)

Berta Waldman, em *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*, explica que, na tentativa de “tocar a vida com palavra”, desejo impossível, a linguagem clariciana “se contorce em malabarismos sintáticos, torna-se de tal modo elástica, plástica, expressiva e exuberante, que pulsa como a vida. Por isso ainda o apelo do silêncio em sua obra. Porque quando a linguagem silencia, a pausa potencia todos os significados possíveis” (WALDMAN, 1992, p. 84). Yudith Rosenbaum (1999)

comenta que há, no escrever clariciano, uma espécie de “vertigem do silêncio”, a qual se insere no contexto da produção literária do século XX:

Essa verdadeira vertigem do silêncio em Clarice é partícipe também de uma intensa autoconsciência reflexiva, que norteou grande parte da produção literária do século XX, culminando na página em branco de Mallarmé. Aliás, o mito da busca da origem seria uma das temáticas fundamentais de Clarice, revestido, entre outras formas, pela procura obstinada da “vida em si mesma”, núcleo tão caro aos romancistas modernos. (ROSENBAUM, 1999, p. 22).

Sobre o assunto, Benedito Nunes diz que é possível observar, na escritura clariciana, um movimento em “círculo”, “da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra”, caminho que definiria o estilo da autora.

Jamais triunfante, a escritura de Clarice Lispector, assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mística da coisa, sempre ameaçando-a com o risco de emudecimento, é uma escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade. (NUNES, 1989, p. 145)

A questão do silêncio na produção clariciana foi tema, ainda, entre outros, de Maria Lúcia Homem (2012) em *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. Segundo ela:

Na produção clariciana, é recorrente a busca de “algo além do texto”, que estaria ao mesmo tempo à sua margem, impronunciável, e no seu cerne mais íntimo. Esse algo que não se consegue dizer e, no entanto, se busca dizer é justamente o que impulsiona o movimento paradoxal realizado a partir do que denominamos “silêncio”: a falta impulsionando a escrita, que procuraria, então, significar a inapreensível *totalidade* do vivido. Se o ideal de apreensão global permanece, ele é posto em xeque pela própria estrutura linear e fracionada da linguagem: somente se pode apontar tanto o todo quanto o silêncio através e a partir da palavra. A questão não é tanto ter uma palavra para “apontar” o silêncio, mas sim a de, sem a palavra, não haver sua ausência. (HOMEM, 2012, p. 33)

O silêncio característico da escritura clariciana também vai se tornando marca da narradora Clarice em “As grandes punições”, que, no presente da enunciação, já não chora mais tanto. Silêncio também do relato, que chega ao seu final – silêncio de Clarice e Leopoldo, adultos, que já não falam mais como na

infância, mudos na condução e, novamente, impossíveis, agora, na intimidade que não podem resgatar.

Pelo desfecho do texto, pode-se entender que se o evento central narrado, a primeira prova que fez na vida, foi entendido como uma “grande punição” pela menina Clarice, terem ela e Leopoldo se tornado efetivamente impossíveis na vida adulta, talvez seja possível dizer, seria outro castigo. A própria necessidade de proteção despertada na narradora por Leopoldo, então associado ao pai da protagonista, o menino que, mesmo protegendo, não consegue acalmar a criança Clarice, parece também ser entendida como uma espécie de punição, ela que era a “que nascera com um pecado mortal”, assim como a dificuldade de encontrar, na escritura, um modo de dizer mais fiel à realidade, de achar um caminho mais preciso para fazer seu relato – as “grandes punições” do título da crônica, cuja compreensão é desencadeada pela escrita e pela lembrança do dia do exame, e de Leopoldo.

referências bibliográficas

ARRIGUCCI, Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 51- 67.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas de Freud*. V.III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (Coleção leitura e crítica).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRADO JR, Plínio W. “O impronunciável – notas sobre um fracasso sublime”. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, pp. 21-29, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636558>. Acesso em: 22 jul. 2021.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP/FAPESP,1999.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.* 2. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

Memória e transcendência na poesia de Dora Ferreira da Silva

Memory and Transcendence in Dora Ferreira da Silva's Poetry

Autoria: Alexandre Bonafim

 <https://orcid.org/0000-0002-7497-8365>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.182043>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/182043>

Recebido em: 17/02/2021. Aprovado em: 16/04/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

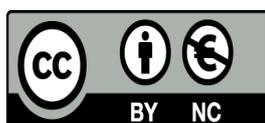
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

BONAFIM, Alexandre. Memória e transcendência na poesia de Dora Ferreira da Silva. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 231-244, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.182043>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/182043>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

memória e transcendência na poesia de dora ferreira da silva

Memory and Transcendence in Dora Ferreira da Silva's Poetry

Alexandre Bonafim¹

Universidade Estadual de Goiás – UEG

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.182043>

¹ Docente de literatura portuguesa e brasileira da Universidade Estadual de Goiás e do Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da mesma instituição. E-mail: alexandre.felizardo@ueg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7497-8365>.

Resumo

Na poesia de Dora Ferreira, a comunhão com o cosmos representa uma fecunda ligação com o sagrado e a memória. Lembrar, mais do que reconstruir o que se perdeu, representa, antes de tudo, um encontro com um tempo singular, o tempo da duração proustiana, instante epifânico capaz de libertar-nos do tempo e do espaço técnicos delineados pela tirania da racionalidade científica. Seguindo a premissa de Bachelard para quem sonhar será sempre mais que viver, a poeta mergulha nessa força motriz da memória poética, atingindo assim aquele tempo mítico tão bem delineado por Mircea Eliade em seu livro *O sagrado e o profano*.

Palavras-chave

Dora Ferreira da Silva. Memória. Sacralidade. Poesia brasileira.

Abstract

In Dora Ferreira's poetry, communion with the cosmos represents a fecund connection with the sacred and memory. Remembering, more than reconstructing what was lost, represents, above all, an encounter with a singular time, the time of Proustian duration, an epiphanic moment capable of freeing us from the technical time and space lineate by the tyranny of scientific rationality. Following Bachelard's premise that whoever dreams will always be more than living, the poet dives into that force of poetic memory, thus reaching that mythic time so well outlined by Mircea Eliade in her book *The Sacred and the Profane*.

Keywords

Dora Ferreira da Silva. Memory. Sacredness. Brazilian poetry.

No panorama da lírica brasileira do século XX, a obra de Dora Ferreira da Silva ganha relevância por sua natureza eminentemente lírica, mística e meditativa. No Brasil moderno e pós-moderno, a expressão poética de raiz mística e sacra nem sempre teve o destaque merecido, configurando-se, muitas vezes, como exceção e estranheza. Como sabemos, nossa tradição poética do século passado foi definitivamente delineada pela revolução modernista, cujos méritos acabaram por delinear o destino de nossa poesia. Assim, ganha relevo e destaque uma lírica de cunho irônico, de vertente prosaica, tanto no conteúdo quanto na forma, de gosto pelo pitoresco e pelo anedótico. Aos modernistas da primeira geração causavam repulsa os arroubos metafísicos, as inclinações religiosas, o sentimento emocionado de uma mística mais atenta ao mundo das ideias do que à realidade imediata. Tudo isso torna-se compreensível devido justamente à proposta essencial do nosso Modernismo, ou seja, a de criar uma estética genuinamente brasileira, expressa por uma consciência da nacionalidade altamente necessária para constituir nossa identidade cultural.

No entanto, vozes solitárias, à sua maneira, abriram caminho para uma escrita voltada, muitas vezes, ao inefável, ao indizível, à sacralidade. Ganham importância, nesse aspecto, o gosto místico pela natureza de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, os arroubos e transes extáticos de Jorge de Lima e Murilo Mendes e, mais tardiamente, a crise existencial de cunho religioso de Lúcio Cardoso, Hilda Hilst, Waldir Ayala, dentre outros. Na linha dessa tradição, porém de maneira singular, temos de incluir Dora Ferreira da Silva que, com sua escritura, abriu caminho em nossa poesia para a celebração da existência pela permanente ligação com o sagrado.

Dora, assim, é herdeira de uma mística pouco frequente entre nós, uma mística atenta a uma visão panteísta da natureza, de origem helênica, em que não mais o deus sofredor judaico-cristão é decantado pela escrita, mas a pluralidade dos deuses e sua ampla variedade de tons passionais e psíquicos. Deuses próximos da precariedade humana e, ao mesmo tempo, transcendentais, sacralizados. Nesse aspecto, a obra da autora é herdeira da estética do romântico alemão Hölderlin, para quem a existência era um perpetuo aflorar de forças sacras da existência. Escritura a transitar de um eu a um grande Outro, inescrutável, os deuses, a fazer do sensível uma espécie de ideograma a imprimir os sinais dessa presença intraduzível. Conforme afirma Paes: “Dora Ferreira da Silva pertence à linhagem daqueles poetas cuja palavra, fiel nisto às próprias origens da poesia, quando canto e ritual eram indistinguíveis um do outro, ronda o tempo todo as fronteiras do sagrado” (PAES *apud* SILVA, 1999, p. 412), fazendo germinar uma poesia hierofânica, de constante celebração do divino pela carnadura concreta do real.

Nesse sentido, lembrando o crítico Ivan Junqueira (*apud* SILVA, 1999, p. 403), a poesia de Dora guia-se por um ritmo semântico ao estilo de Gerard Manley Hopkins e dos poetas metafísicos ingleses, em que a musicalidade da poesia se orienta pela verdade fecunda de seu significado, em um pensamento que se emociona e uma emoção que pensa, traduzindo o mundo por uma linguagem inefável, paradoxalmente indizível. Metáfora, símbolo que se carnaliza para expressar o incognoscível. Por isso, fundamental nessa poesia será essa voz transida

pelo arrebatamento de uma emoção vibrante, muitas vezes comovedora, impacto passional a gerar no leitor o efeito da catarse.

Essa emoção pensante e esse pensamento emocionado também ganharão corpo e linguagem pela expressão de atributos caros à Dora: a memória e a contemplação do passado. Na poesia da autora, as fontes da existência ligam-se definitivamente às próprias origens cósmicas, à cosmogonia do mundo em que o mito faz aflorar uma perpétua renovação da vida pela sacralização do espaço e do tempo. O passado mítico, por sua vez, enraíza a própria memória pessoal, tocando com uma aura sacra o existir pregresso, no qual sempre permanece, em êxtase e arroubo, a menina e o seu mundo.

Essa personagem, a menina, por sua vez, adquire importância central em grande parte da obra da autora, constituindo-se símbolo fundamental pelo qual a poeta lida com a temporalidade e a finitude humanas. Assim, a menina, delicadeza da própria vida, faz de sua fragilidade a força ante os desastres do existir, cabendo-lhe a tarefa de immortalizar os momentos de epifania, registrados e condensados pela linguagem poética. Quando a menina irrompe na poesia de Dora, instaura-se o mito da idade de ouro; a alegria, a vibrante emoção pelas pequenas coisas e seres do mundo, o espírito lúdico, emaranhado pela trama do destino, afloram, em graça e lirismo, por uma palavra celebrante e encantatória.

Henriqueta Lisboa, escritora modernista mineira, ao fazer uma reflexão sobre a figura do menino-poeta na obra de Guimarães Rosa, chama a atenção para a sensibilidade da criança, para a intuição infantil, saber esse que é comum entre os poetas inspirados, que se deixam arrebatados pelos sentimentos desconhecidos. A intuição do poeta é da mesma ordem da ingenuidade da infância. Nesse sentido, Dora comunga com Guimarães Rosa os seguintes predicados: “A alegria inexplicável das cousas amanhecidas, a descoberta da natureza, o despontar do pensamento através de palavras anteriores à lógica, [...], o jogo das metáforas, [...] tudo isso demonstra a faculdade de prolongar a infância” (LISBOA, 1943, p. 171). Conforme ainda pontua a autora de *Azul profundo*, “O poeta encontra na palavra o princípio e o fim das revelações”. Pela personagem da menina, Dora manifesta, portanto, uma pureza do olhar, uma ingenuidade intuitiva e alumbrada, a fim de captar o espetáculo do mundo, a novidade sempre *auroral* do universo.

Nesse sentido, o livro *Menina seu mundo* torna-se obra central sobre tal temática, ganhando importante relevo dentro da totalidade da escrita da autora, justamente por lidar com a memória pelo viés dessa personagem emblemática. No poema com o mesmo título do livro, podemos contemplar todos os atributos do menino-poeta aludidos por Henriqueta Lisboa:

I

Corre contra o vento
o cabelo em liberdade.
Flor da infância
não a toca o tempo
no espaço em que demora
sem medida

ou marca.

Só vê o ar que sem olhos
se comove em volta.

Cumprimenta os bichos
a água
o jardim.

Nas nuvens se extasia
porque têm formas
do impossível.

E tudo é um
na trama de seus dias.

(Silva, 1999, p. 115)

Os aspectos lúdicos, típicos da infância, delineiam-se pelo movimento da corrida. Todo o poema ganha dinamismo pelos passos da menina pelo jardim. Tal movimento, por sua vez, expresso textualmente pela agilidade dos versos curtos, dá-nos a medida de um ritmo linguístico sincopado que, à maneira de um torvelinho ou de um caleidoscópio, insere o olhar do leitor em uma vertigem cuja função é despertar o êxtase pelo mundo.

No cerne do texto, o corpo faz-se presente em totalidade pelo gesto da corrida, mas, também e principalmente, pelo olhar: “Só vê o ar que sem olhos/ se comove em volta”. O ato de olhar concentra-se ao ponto de atingir o paradoxo do não ver. Vê-se com tanta volúpia que se atinge o invisível, expresso pela metáfora do ar sem olhos. Todo esse verdadeiro rito do movimento se insurge para instaurar o sentimento extasiante pela vida: “Nas nuvens se extasia/ porque têm formas/ do impossível”. Visível e invisível se comunicam, testemunhando a ligação dos pontos fatais do existir para Dora: o concreto e o transcendente. Por sua vez, na diversidade, na pluralidade das coisas, dos objetos e seres da natureza presentes no jardim, desvela-se o “um”, unidade cósmica da própria presença do sagrado que faz tudo emergir com sua inebriante aura inédita.

Mircea Eliade ressalta, em sua obra *O sagrado e o profano*, o quanto o surgimento da vida possui um extremado valor não apenas para as sociedades arcaicas, como também para a psicanálise. De acordo com o autor, para o homem arcaico, o tempo primordial é puro e beatífico, é a fonte do agora. Da mesma forma, para Freud, o tempo da infância também é paradisíaco, fase da vida que marcará profundamente todo o percurso da existência humana. Eis o que Eliade explicita sobre essa relação entre o pensamento arcaico e a teoria psicanalítica:

A única analogia que se pode estabelecer entre a psicanálise e a concepção arcaica da beatitude e da perfeição da origem deve-se ao fato de Freud haver descoberto o papel decisivo do tempo “primordial e paradisíaco” da primeira infância, a beatitude anterior à ruptura, ou seja, antes que o tempo se converta, para cada indivíduo, em um “tempo vivido”. (ELIADE, 1991, p. 74)

Assim, para a psicanálise, o início da vida humana constitui-se em um verdadeiro paraíso, momento crucial para a formação do indivíduo. Tal valorização de um tempo inaugural é de extrema importância para o pensamento psicanalítico:

Para a psicanálise [...] o verdadeiro primordial é o “primordial humano”, a primeira infância. A criança vive em um tempo mítico paradisíaco. A psicanálise elaborou técnicas capazes de nos revelar os “primórdios” de nossa história pessoal e, sobretudo, de identificar o evento preciso que pôs fim à beatitude da infância e decidiu a orientação futura de nossa existência. “Traduzindo isso em termos de pensamento arcaico, pode-se dizer que houve um “Paraíso” (para a psicanálise, o estado pré-natal ou o período que se estende até a ablactação) e um “ruptura”, uma “catástrofe” (o traumatismo infantil) e que, seja qual for a atitude do adulto face a esses eventos primordiais, eles não são menos constitutivos de seu ser”. (ELIADE, 1991, p. 73)

Ao afirmar o caráter paradisíaco da infância, a psicanálise vai contra a premissa, tão difundida entre outras ciências da vida, de que a infância humana é imperfeita e precária. Para essas ciências, é “o vir-a-ser, a evolução que corrigem, pouco a pouco, a penosa pobreza do princípio” da existência do homem (*ibidem*). O próprio senso comum valoriza a experiência do adulto em detrimento da “imaturidade” infantil. Para a psicanálise, ao contrário, o período inaugural da vida humana é uma fase de plenitude da existência. Dessa forma, “somente a psicanálise chega à ideia de que o ‘começo’ de todo ser humano é beatífico e constitui uma espécie de Paraíso, enquanto as demais ciências da vida insistem sobretudo na precariedade e imperfeição do começo” (*ibidem*).

Na poesia de Dora, a infância também é vista como um momento paradisíaco da vida, tempo de iluminação que fundamenta todo o percurso existencial de sua escrita. Em meio à monotonia do agora, fase corrompida pela ação do tempo, o eu lírico recorrerá às vivências daquela “menina antiga”, para parafrasear Drummond, com o intuito de descobrir uma forma mais aventurosa de existir. Portanto, para a autora, não é o acúmulo de experiências que constitui a sabedoria do homem, mas pelo contrário, é a vivência sempre inaugural da infância, repleta de vigor e sede de novidades, que se tornará verdadeiro modelo de conduta. Assim, pela memória da infância, a poeta restabelece as forças vitais no agora, instaurando, pela recriação do passado, uma verdadeira fonte poética e existencial. As memórias da infância têm esse dom de fazer o homem cansado do agora reencontrar-se com sua essência, com sua verdade, restabelecendo à vida o seu valor, a sua grandeza.

No segundo texto do poema, a escritora prossegue sua sondagem de todo esse universo paradisíaco da infância:

II

Menina para onde vais
voando com folhas pássaros
a natureza levando
presa no passo ligeiro.
Corre o vento nos teus cachos
suaves atalhos castanhos
corre a terra nos teus passos
ágil tentando alcançar-te
corre o sol as águas correm
debatendo-se na luz

e quando paras o passo prossegue
sem que te movas
(p. 115)

Prosseguindo sua incursão pelo jardim, em irrefreável correria, a menina desliza, suave, pelos recantos desse espaço e, no seu voo, traz consigo todo o cosmos, representado pelos elementos da natureza: pássaros, ar, folhas, sol, águas. O animismo corpóreo funciona como fagulha a incendiar o movimento do mundo. Os gestos da criança enlaçam-se aos gestos cósmicos, ao movimento do universo, como se fosse a própria infância o centro irradiador de toda essa energia. O poema encerra-se pelo belo paradoxo do movimento que se estanca, mas que mesmo assim prossegue. Essa bela imagem, por sua vez, tem o dom de congregar os opostos e, com isso, a estaticidade se instaura enquanto movimento congelado, numa bela imagem capaz de resguardar do efêmero, pela infância, o existir humano. A humanidade do eu lírico ganha dignidade, eternidade, ao se despir da temporalidade e atingir aquele tempo mítico, da sacralidade, tão bem definido por Mircea Eliade.

Nesse poema, torna-se importante ainda salientar a delicada e sutil artimanha da memória tramada pela autora. O eu lírico objetiva sua presença pelo outro, torna-se outro, para lembrar Rimbaud. A voz lírica se presentifica por essa personagem narrada em terceira pessoa, no primeiro ciclo do poema, e em segunda, no texto de número II, inscrevendo, paradoxalmente, a presença de um eu desdobrado, cindido pela linha da memória. A passagem da terceira para a segunda pessoa, gradativamente, de um texto ao outro, leva o lírico a se integrar, em câmara lenta, à personagem da menina².

Tal desdobramento, típico em toda engrenagem da memória (ao lembrar o passado, o eu sempre irá ver-se em dois, entre um agora e um antes), ganha ampla dramaticidade, justamente devido a esse distanciamento do eu lírico em relação à alteridade. O eu lírico não assume abertamente sua identidade pelo outro, mas de

² Nesse caso, é importante salientar o quão é frequente, em poesia, o uso da segunda pessoa como representação da voz lírica. Nesses casos, o eu fala consigo como se fosse um tu. Tal efeito, inclusive, é muito recorrente na poesia de Drummond.

maneira muito sutil, como observador onisciente, estabelece as ligações existenciais com a própria infância pela personagem da menina. Tudo, nesse poema, passa-se como se o outro, a criança, vivesse num eterno agora, sem passado nem futuro. A memória, assim, descola-se do próprio tempo, como epifania de um instante totalizador e utópico, porque aspira justamente a abolição da efemeridade humana. No entanto, na raiz desse tempo *auroral* da infância está o próprio eu lírico revestido pelo outro-ele-mesmo.

O desdobramento da memória em outras personagens é algo muito frequente na poesia de Dora e ganhará impulso ainda maior na obra *Retratos da origem*, em que a memória irá se desdobrar não apenas na imagem da infância, mas na pluralidade dos laços familiares. Em tal livro, a poeta empreende um mergulho nas raízes de sua genealogia, a fim de delinear, pela palavra lírica, esse retrato do que se perde no infinito do passado. O mergulho em busca da origem desvela novamente a sede de transcendência, a busca do momento zero em que tudo foi gestado, em que tudo veio à luz. Portanto, não se trata apenas de buscar a origem de si, mas o principiar do cosmos, o instante zero em que o existir se fez carne e passou a habitar o mundo. Nesse zero temporal, evidentemente impossível de ser apreendido, desvela-se novamente a face do sagrado, força motriz a ordenar o caos e a instaurar a vida e a própria poesia.

Livro de cunho autobiográfico, nele Dora traça toda a saga familiar desde a vinda dos imigrantes italianos ao Brasil, aos instantes mágicos dos encontros amorosos da juventude do eu lírico, em que o amor se dá ao mundo em um espaço aprazível. Agora, o encontro não é apenas com a alteridade de si desdobrada em dois tempos, presente e passado, mas também o encontro com o outro amado:

As estradas eram vazias
nasciam súbitos jardins
 ao passarmos abraçados
Nos entrançados da mata
 ferias ramos e folhas
com espada de prata
 para abrir-me caminho
Gritavas
 (tua voz ecoava):
- Dai-lhe passagem
 é minha Amada e Origem!
Numa clareira pousaste
 (eu me lembro)
um cravo
 Entrancei estranha melodia
ao canto das rolas
 ao murmúrio dos rios
e o timbre mais cálido
 suscitava amoras

Tudo o que foi parece
mais forte
que esta hora [...]
(SILVA, 1999, pp. 222-223)

A natureza não apenas sustenta e irradia a memória, mas se torna também espaço mítico do amor inaugural, do amor primevo, paradisíaco. O outro ganha voz no texto e exprime justamente esse caráter primevo da relação amorosa: “- Dai-lhe passagem/ é minha Amada e Origem!”. O eu lírico (a amada) resguarda o dom quase mágico de ser também a grande mãe capaz de transbordar a existência do amado e de todo o cosmos. Assim, toda a natureza ganha força metafórica para o arroubo erótico. A mata é rompida pela espada de prata, enquanto a clareira recebe o cravo. Os elementos fálicos (espada e flor) rompem e adentram o íntimo secreto das matas, transformando o espaço naquele correlato objetivo, imagem da alma espelhada no mundo, tão bem delineado por T. S. Eliot. O arroubo erótico intensifica, por sua vez, a própria memória, tornando o passado não somente crucial, mas hiperbolicamente maior e mais amplo que o agora: “Tudo o que foi parece/ mais forte/ que esta hora”.

Maurice Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva*, enfatiza o quanto as lembranças são concebidas socialmente. O indivíduo desde a infância constrói-se através do outro e toma seu lugar no mundo a partir de uma intensa relação com a coletividade na qual ele vive. Dessa forma, toda subjetividade dá-se como manifestação, como fenômeno, graças à atuação de inúmeras influências sociais. Todo conhecimento de mundo de um indivíduo acontece pela interferência do outro. Da mesma forma, a memória de todo humano é moldada pela atuação das pessoas que estavam mergulhadas nos mesmos acontecimentos do passado. Conforme aponta Halbwachs, “só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em uma ou mais correntes do pensamento coletivo” (HALBWACHS, 1990, p. 36). O autor sublinha ainda que a própria consciência de mundo se principia no instante em que a criança se torna um ser social. Conhecer o mundo e a si próprio é antes de tudo conhecer o outro: “Se não nos recordamos de nossa primeira infância, é, com efeito, porque nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ente social” (HALBWACHS, 1990, p. 38). É pelo outro que se dá, portanto, a construção do ser nascente da infância. Entretanto, Halbwachs não descarta a singularidade da memória individual. Ela existe e se distingue da memória coletiva. Na verdade, as memórias coletiva e individual relacionam-se, formam uma corrente de cooperação, uma sempre intervindo na outra:

Não estamos ainda habituados a falar da memória de um grupo, mesmo por metáfora. Parece que uma tal faculdade não possa existir e durar a não ser na medida em que está ligada a um corpo ou a um cérebro individual. Admitamos todavia que haja, para as lembranças, duas maneiras de se organizar e que possam ora se agrupar em torno de uma pessoa definida, que as considere de

seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. Em outros termos, o indivíduo participaria de duas espécies de memórias. [...] Se essas duas memórias se penetram freqüentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro lado, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo as suas leis, e se alguma lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. (HALBWACHS, 1990, pp. 53-54)

A memória individual, a todo instante, interfere na coletiva e vice-versa. É essa dialética entre o individual e o coletivo que faz movimentar a engrenagem das recordações de todo humano. Em *Retratos da origem*, o que Dora irá empreender será justamente esse jogo dialético entre as memórias pessoal e coletiva, tecendo uma delicada filigrana de experiências carregadas de emoção e afeto. Dessa maneira, a poeta não somente se constrói pela sua obra, esculpindo poeticamente seu passado, mas também de toda uma tradição cultural ligada à imigração, principalmente italiana, no Brasil. Evidentemente que tal efeito pautado em experiências autobiográficas vai se delinear no campo de forças da criação artística. O passado ganha corpo pela poesia e, uma vez imantado por esse sopro, investe-se de carnadura, textura; o passado sofre uma ressurreição graças à força atuante do trabalho artístico. Como bem atesta Bachelard, “Imaginar será sempre maior que viver” (2008, p. 100), o devaneio lírico, assim, pela força atuante da arte, erige o passado pela criatividade ficcional, numa tradução e numa leitura do pretérito capazes não somente de resignificá-lo, mas de devolver-lhe vida e concretude.

Em outro poema do mesmo livro, numa profusão de imagens sinestésicas, em que o perfume do pessegueiro ganha volume e consistência, novamente a imagem da infância irrompe como epifania capaz de resguardar a vida da morte:

O aroma circunda pessegueiros
em meio à chuva. Lembranças
sopram mais que o vento
e a Criança desata os cabelos.
Rostos esparsos sorrisos afagos
de mãos tão leves que a neblina
pesada parece e tudo se avizinha

de um espaço talvez sonhado.
Os nomes revoam pássaros;
pareciam esquecidos
mas em curvas aéreas se revelam
tão belos e lembrados.
(SILVA, 1999, pp. 301-302)

Como se pode notar, as imagens aéreas ganham relevância: o aroma, o vento, os cabelos desatados, imprimem dinamicidade à memória, numa dramatização metafórica do próprio processo memorialístico. Também a memória é aroma, aragem, movimento, o que representa bem a dinâmica própria da passagem das horas. Esse movimento, digamos, natural do tempo, acaba intensificando as lembranças pelo viés hiperbólico: “Lembranças/ sopram mais que o vento”. As lembranças assolam o eu lírico mais do que o vento. E, nesse sentido, novamente a criança funciona como duplo objetivo do eu lírico desdobrado pela memória. A imagem do vento farfalhando os cabelos da criança corresponde à memória agitando a alma desse eu lírico arrebatado. No entanto, paradoxalmente, apesar do movimento impresso pelas imagens, os pessegueiros e a criança se estabelecem como seres cravados no passado e, como tal, epifanias fulgurantes da própria memória que, pela força onírica do trabalho poético, instaura novamente o tempo mítico, imorredouro, dentro do fluxo inexorável da própria história.

Todo esse jogo sinestésico das lembranças trava, por sua vez, diálogo com uma tradição da literatura mundial para a qual a memória sensitiva, involuntária, torna-se cerne da escritura literária. Nesse sentido, não poderíamos deixar de citar a importância do trabalho de Marcel Proust para a criação e desenvolvimento desse tipo de escrita.

Álvaro Lins descreve com precisão as inovações realizadas por Proust em seu romance *Em busca do tempo perdido* e revela o quanto a memória ganha dinamismo na obra do escritor francês: “Uma originalidade de Marcel Proust como romancista – e que contribuiu para que alguns o classificassem de memorialista – foi a recriação de um mundo morto, reproduzido indisfarçadamente como um passado que se reconquista pela memória e pela imaginação” (LINS, 1956, p. 208). Lins também sublinha que muitos romancistas recriaram o passado, mas eles o fizeram recontando o pretérito como um presente artificial, dando-nos “uma sensação de atualidade para as suas figuras, enredos e ambientes” (*ibidem*). O processo de Marcel Proust foi outro, ele recriou, pela memória, “um mundo confessadamente morto e perdido”, moldando “a atmosfera do romance em termos de efetivo passado”. Proust deu-nos “uma sensação de presente pelo ritmo da *durée*, que não permite traçar demarcação nítida entre o presente e o passado” (LINS, 1956, pp. 208-209). Foi justamente isso o que Dora fez em *Retratos da origem*. Ela quebrou a delimitação lógica que existe entre passado e presente, eliminando, assim, as barreiras do tempo racionalizado. E isso aconteceu porque, tanto para Proust como para Dora, o tempo torna-se matéria do afeto.

Lins, retomando Charles Brondel, designa tal memória de “memória do coração”. A inovação de Proust está em deixar o afeto à mercê do acaso. Só o acaso pode transformar o tempo em matéria do coração, em artefato das emoções:

Na técnica do romance, por consequência, tudo se reduz a termos de um tempo pretérito que está sendo reencontrado e salvo do aniquilamento pelas potências recriadoras da memória: e para Marcel Proust “la réalité ne se forme que dans la mémoire”. Contudo, nada haveria aí de extraordinário (pois ao romance histórico, sob este aspecto, estaria filiado) se Marcel Proust não houvesse introduzido no seu processo um elemento de singular efeito, na forma de outra espécie de memória, diversa da comumente utilizada em literatura, a chamada memória involuntária, para distinguir-se da memória da inteligência. Buscando caracterizá-la, Charles Brondel sugere uma designação que a Proust sem dúvida teria agradado: a “memória do coração”. (LINS, 1956, p. 210)

É essa memória do afeto que permite a ressurreição da menina antiga de Dora. O jogo sinestésico do aroma dos pessegueiros, da chuva e, sobretudo, do próprio vento, estabelece a conexão entre o agora e o passado, possibilitando uma ressurreição do que já morreu. No poema, os rostos, os sorrisos, as mãos, envoltas pela neblina, reforçam justamente a precariedade da vida humana, devastadas pela passagem do tempo. No entanto, a memória se insurge, restabelecendo a menina coroada pelo perfume dos pessegueiros, como imagem desafiante a tudo o que perece. Por isso os nomes revoam pássaros, conforme notamos nos versos finais, e voam em curvas aéreas, belos e imorredouros.

Pelo que pudemos notar nessa breve incursão pela poesia de Dora Ferreira da Silva, a memória não é somente um tema, mas, sobretudo, uma vivência da própria condição humana, condição essa pensada emocionalmente, sentida e meditada pelo onirismo lírico. A sacralidade inscrita na própria memória é exercício da transcendência. Ao lembrar, sempre transpomos tempo e espaço, sempre estamos em estado de transcendência. O que Dora fez, com maestria, foi desvelar o ser lírico na reconciliação não apenas com o seu passado, mas com os Deuses vivos de todo o existente. Assim, amar o passado, para Dora, é amar a existência acima de todos os limites, naquele espaço metafísico (da poesia), em que a sacralidade torna-se também nossa verdade mais sincera.

referências bibliográficas

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcelo Proust*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

LISBOA, Henriqueta. *O menino poeta*. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1943.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter São Paulo: Vértice, 1990.

SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

A palavra vermelha: diálogo entre Mariana Paiva e Hilda Hilst

The Red Word: a Dialogue Between Mariana Paiva and Hilda Hilst

Autoria: Júlia Côrtes Rodrigues

 <https://orcid.org/0000-0001-5056-1875>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181363>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181363>

Recebido em: 27/01/2021. Aprovado em: 07/05/2021.

Opiniões– Revistados Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

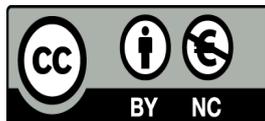
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

RODRIGUES, Júlia Côrtes. A palavra vermelha: diálogo entre Mariana Paiva e Hilda Hilst. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 245-262, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181363>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181363>.

Licença CreativeCommons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a palavra **v**ermelha: diálogo entre mariana paiva e hilda hilst

The Red Word: a Dialogue Between Mariana Paiva and Hilda Hilst

Júlia Côrtes Rodrigues¹

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181363>

¹ Júlia Côrtes Rodrigues é mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Doutoranda na mesma instituição. E-mail: juliacortesrodrigues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5056-1875>.

Resumo

Vermelho-vida, de Mariana Paiva (2018), se constrói em diálogo com a obra de Hilda Hilst. Escrito a partir da residência de Paiva na Casa do Sol – onde Hilst viveu e escreveu –, o livro é um misto de diário da vivência, leituras de Hilst e criação própria. Há uma interlocução particularmente estreita com *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), livro em que Hilst emula de maneira cifrada uma paixão clandestina que vivera. Uma epígrafe dessa obra é de Sylvia Plath, poeta associada à poesia confessional. Nessa leitura – baseada nos comentários de Janet Malcolm, W. D. Snodgrass e Diane Middlebrook –, o confessional se baseia menos na inclusão de dados biográficos no poema e mais num jogo que perturba limites entre público e privado. Hilst, embora se diferencie dos confessionais, adota estratégias semelhantes para codificar o biográfico. Em *Vermelho-vida*, por sua vez, Paiva nos apresenta seu encontro com Hilst, enquanto reflete criticamente sobre a dedução da intimidade. Assim, nossa leitura se debruça sobre esse duplo retrato, simultaneamente pessoal e político, social e íntimo: acompanhamos a jornada de Paiva e Hilst, duas mulheres escritoras, em sua reflexão crítica a respeito do vínculo entre poesia e vida nesse modo lírico moderno.

Palavras-chave

Mariana Paiva. Hilda Hilst. Modo confessional. Poesia contemporânea.

Abstract

Vermelho-vida, a book by Mariana Paiva (2018) is founded on a dialogue with the work of Hilda Hilst. It begins with Paiva's experience at Casa do Sol: Paiva's book is a mix of diary, readings of Hilst and her own poetic creations. There is a straight interlocution with *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), the work in which Hilst emulates an adulterous and forbidden passion. One of Hilst's epigraphs is by Sylvia Plath, often associated with confessional poetry. In our reading – based on Janet Malcolm's and Diane Middlebrook's comments –, the confessional mode is not so much based on the exposure of biographical information as it is on the blurring of the public and private spheres. Hilst, though different from the American confessionists, adopted similar strategies to encode the biographical as she provokes common sense from a personal sphere. In *Vermelho-vida*, Paiva presents her contact with Hilst. She reflects upon the deduction of intimacy and introduces herself as a writer. Thus, our reading focuses on this double portrait, both personal and political, social and intimate: we follow Paiva and Hilst, two women writers, in their insights on the link between poetry and life within this modern lyrical mode.

Keywords

Mariana Paiva. Hilda Hilst. Confessional mode. Contemporary poetry.

introdução

Que se passa? Tua fala se turva de vermelho

Antígona em tradução de Friedrich Holderlin²

*Agora nunca. Porque o amor de Túlio
O vermelho da vida, pela primeira vez
Se anuncia fecundo*

Hilda Hilst, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”

São dois tons de vermelho nas capas dos livros de Hilda Hilst e Mariana Paiva. No volume *Da poesia*, da editora Companhia das Letras – que inclui a obra poética completa de Hilst –, predomina uma tonalidade saturada que explora os contornos do rosto jovem da poeta. A imersão vermelha do projeto gráfico destaca a beleza de Hilst numa aura de erotismo – tema recorrente na poesia e na recepção da autora. A capa se assemelha a uma famosa definição de Hilst e Lygia Fagundes Telles, que se lembra da amiga como uma “jovem muito loira e fina, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante” (TELLES *apud* HILST, 2018, s.p). O livro de Mariana Paiva, porém, não se ocupa em explorar a mesma carga erótica da persona Hilda. Na capa da editora Patuá, temos ao fundo alguns tons de vermelho e ocre, semelhantes aos de uma pintura acrílica, e uma espécie de croqui de conchas do mar ao centro. “Te confesso que havia em mim um antigo sonho de criar novas cores”, lemos no prólogo, “ainda que fizesse isso com palavras, como quem dá nome aos esmaltes, aos corantes, aos sprays” (PAIVA, 2018, p. 13). Assim, o exercício da nomeação da cor atravessa uma ampla paleta da vida social, desde a esfera doméstica dos esmaltes – cujos nomes frequentemente se baseiam em clichês – à força contestadora dos sprays, da pintura à pichação. O potencial grandioso da escolha dos nomes se funde com a recorrência rotineira de alguns objetos. “A seda azul do papel que envolve a maçã”, nomeou Caetano Veloso na canção *Trem das cores* (VELOSO, “Trem das Cores”, Philips Records: Rio de Janeiro, 1982, 2.28 min). Cores são circunstanciais e estão sujeitas a perderem seus nomes quando seu referente desaparece. O azul-seda-da-maçã se esvazia com o sumiço dos papéis que protegem a fruta. Veloso nos lembra, portanto, que as cores nos ajudam a nomear o que há de mais duradouro – “Lua e estrela, anel de turquesa” – bem como nossas associações referentes ao abstrato – “Azul que é pura memória de algum lugar” –, ao mesmo tempo em que participam da construção de nossa memória sensorial na vida cotidiana.

Essa pluralidade da experiência remete ao contexto da produção de *Vermelho-vida*, escrito a partir da residência artística de Mariana Paiva na Casa do Sol³, onde Hilst residiu durante a maior parte da vida. O próprio conceito de

² A tradução de Hoelderlin para a língua portuguesa, por sua vez, é de Haroldo de Campos (1969).

³ A Casa do Sol se mantém como museu e espaço de pesquisa e residência. Ver <https://www.hildahilst.com.br/tag/casa-do-sol>

residência incorpora uma ideia de interioridade, já que implica um tipo de recolhimento para o desenvolvimento de um projeto: “A Casa do Sol me fez ver que há outras formas de viver”, disse Paiva, mencionando sua experiência de residente nesse espaço relativamente isolado. “Foi transformador dormir e acordar em um lugar onde as pessoas vivem num tempo diferente, com um tempo próprio para criar” (PAIVA, 2018, s.p). A escrita de Paiva, portanto, guarda marcas da gestação que essa pesquisa permitiu. O primeiro capítulo do livro é sobre essa escolha pela solidão da residência artística e seus efeitos no dia a dia. “Aceitar como minha uma cama estranha, ajeitar minhas poucas roupas – sempre levo poucas – em algum cantinho improvisado, espalhar meus livros – esses sim, sempre muitos – sobre os lençóis, rezar para que o frio não fosse maior que a espessura do cobertor” (PAIVA, 2018, p. 18). Essa abdicação do familiar em direção à casa da escritora é, em si mesma, um tipo de eco da trajetória artística de Hilda Hilst, que, como se sabe, também optou pelo recolhimento na Casa do Sol com o intuito de se dedicar integralmente à escrita literária. Hilst, pertencente a uma elite econômica do interior de São Paulo, abandonou sua agitada e proeminente vida social quando se mudou para uma região erma no município de Campinas. Mesmo nos momentos mais dinâmicos, a casa não teria o glamour dos antigos encontros metropolitanos. Porém, a Casa do Sol seria um espaço de acolhimento e criação para Hilst, amigos e interlocutores a ponto de se tornar um lugar místico, repleto de possibilidades, histórias, rituais.

Esse contraste entre uma expansão leviana e uma introspecção consciente é um dos temas de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), e é particularmente explorado no trecho XIII de “Poema aos homens de nosso tempo”:

XIII

Ávidos de ter, homens e mulheres caminham pelas ruas.
 As amigas sonâmbulas, invadidas de um novo a mais querer,
 Se debruçam banais, sobre as vitrines curvas.
 Uma pergunta brusca, enquanto tu caminhas pelas ruas.
 Te pergunto: E a entranha?
 De ti mesma, de um poder que te foi dado
 Alguma coisa clara se fez? Ou porque tudo se perdeu
 É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma,
 Possuída de sonho, tu mesma infinita, maga,
 Tua aventura de ser, tão esquecida?
 Por que não tentas esse poço de dentro
 O incomensurável, um passeio veemente pela vida?

Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada
 De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada (HILST, 2017, p. 297)⁴.

⁴ A própria Mariana Paiva apontou a centralidade do poema em sua recepção de Hilst no episódio 8 do Poema Podcast, do qual participou como convidada. Ver episódio homônimo nas referências.

Existe uma oposição inconciliável entre o sonambulismo consumista dos que caminham diante das vitrines e a promessa de alguma coisa mágica que habita a entranha – “infinita”, “clara”. Não há espaço para a entranha na multidão, no caminhar urbano, na saciedade do produto. É necessário, no mínimo, postergar os desejos mundanos para alcançar “esse poço de dentro”. Entre outras coisas, a diferença entre a mercadoria e a entranha reside no fato de que essa última é irrepetível: “Teu outro rosto. Único. Primeiro” é o que se verá refletido nesse mergulho interior. Existe algo de platônico na promessa do eu-lírico, no contraste da falsidade do apelo das lojas, em seu poder enganador. O desejo verdadeiro é esse da “aventura de ser” e as demais vontades corriqueiras, traduzidas de um “novo a mais querer”, são fugidias e desaparecem em face dessa descoberta profunda.

Aventura, sonho, passeio: por mais escatológica que possa parecer a imersão na “entranha”, no poema o convite não se configura com morbidez, mas como uma empreitada prazerosa, quase lúdica, na direção do “rosto verdadeiro”. É notável, ainda, o quanto o eu-lírico do poema afunila a interlocução com sua correspondente mulher: se, no começo encontramos “homens e mulheres” cometidos pela avidez da posse, ao fim do poema todos os adjetivos são femininos. A forma com que opta pela descrição das lojas, “vitrines curvas” marca uma transição propícia na abdicação ao consumismo. “É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma”: no corpo feminino é que reside toda a potência criadora necessária e a atração pelo brilho ilusório nada mais é do que uma distração da verdadeira sinuosidade do corpo, dos sentidos, da criatividade.

A própria Hilst resumiria com frequência essa busca pelo genuíno, nas esferas social e privada, como a engrenagem de sua escrita. Em 1975, apenas um ano após a publicação de *Júbilo*, ela disse em entrevista.

As pessoas perguntam sempre por que a gente escreve e eu fico pensando em todos os motivos que levam de repente uma pessoa a escrever e penso que a raiz disso em mim está na vontade de ser amada, numa avidez pela vida. Quem sabe também se não é uma necessidade de viver o transitório com intensidade, uma força oculta que nos impele a descobrir o segredo das coisas. Uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência, uma compaixão pelos seres humanos, pelos animais, pelas plantas. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 43, grifo nosso).

Essa descoberta envolve foco: “viver o transitório com intensidade”; “ir ao âmago” de si. O “estado passional”, mais uma vez, é apresentado com metáforas de interioridade, “força oculta”, “segredo das coisas”. “Logo eu”, afirma Paiva por sua vez, “tão afeita ao barulho das gentes, decidi outra coisa ali. Ia ficar em silêncio” (PAIVA, 2018, p. 18). Ocorre que, a “avidéz pela vida”, preciosa e irrepetível, não pode ser reproduzida: não pode ser comprada das vitrines, nem imitada no nível textual. Um dos enigmas que Paiva precisa encarar em sua chegada à Casa do Sol, em busca de sua própria escrita, é o da representação de Hilst: sua face, talhada por

ela mesma, cujas marcas estão por todas as partes da casa enquanto rastros da falecida. Paiva aceita o convite à entranha e investiga, entre linhas e frascos de cosméticos que operam como um traço derridiano, a voz e o corpo dessa outra:

O rosto de Hilda no espelho do banheiro. O cabelo preso num coque, os olhos pequenos, o tempo passando. Dezenas de frasquinhos sobre a pia. Fórmulas, cremes, protetor solar para os ombros e os braços. Aquele rosto no espelho. De Hilda. (PAIVA, 2018, p. 37).

São dois rostos, afinal, em jogo em *Vermelho-vida*: ao imaginar o olhar de Hilst refletido no banheiro, Paiva também transforma sua percepção de si. Ela aceita o convite de Hilst, da aventura à entranha, e volta de lá diferente: “Tanto que todo mundo dizia que eu voltei estranha” (PAIVA, 2018, s.p), resumiu a poeta em entrevista:

a construção da intimidade

Ah, se eu soubesse quem sou
Se outro fosse meu rosto.
Hilda Hilst, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”

Meus olhos compridos em frente ao grande portão de ferro.
Acho que vou chorar, estou dentro da história, pensei.
Mariana Paiva, Vermelho-vida

As primeiras páginas de *Vermelho-vida* possuem uma estreita semelhança com o gênero reportagem-ensaio: existe uma marca de subjetividade na ambientação inicial, mas não sentimos uma ruptura com a prosa de não-ficção. Aos poucos, porém, acompanhamos uma transição do texto em direção cada vez mais híbrida. “Meu projeto era fazer um livro sobre a Casa do Sol em jornalismo literário,” disse Mariana Paiva em entrevista, “como se fosse um livro-reportagem. Eu não estava contando com a possibilidade de a casa mexer tanto comigo” (PAIVA, 2018, s.p). É propício que Paiva tenha aberto mão de um projeto jornalístico em prol de uma leitura lírica de Hilda Hilst, pois a obra da escritora paulista também provoca, em diversos momentos, o componente “objetivo” da leitura crítica. “Olha-me de novo”, clama o eu-lírico de “Dez chamamentos ao amigo”: a poeta exige atenção e recusa diversas categorias estereotipadas a que mulheres escritoras estão sujeitas.

Não por acaso, Hilst utilizou como epígrafe do poema um verso da poeta estadunidense Sylvia Plath: “Love, love, my season”. No texto de Plath, o verso encerra o primeiro poema de Ariel, sua obra póstuma e mais célebre. Como se sabe, o texto foi lançado e recebido com escândalo no universo literário, pois o manuscrito da obra derradeira fora deixado por Plath na cena de seu suicídio. Desde

então, a poesia de Plath foi dissecada enquanto registro de seu sofrimento psíquico e diversas especulações sobre o autoextermínio da poeta ganharam força. Um dos textos mais emblemáticos sobre essa proliferação de narrativas sobre Plath é *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*, de Janet Malcolm. O caminho de Malcolm, embora não tenha o componente lírico de *Vermelho-vida*, possui semelhança com o percurso de Paiva em relação ao hibridismo: o texto carrega elementos de uma reportagem-ensaio, mas experimenta desvios memorialísticos e metacríticos ao refletir sobre os desafios e os problemas éticos que atravessam a escrita biográfica de modo amplo:

A biografia é o meio pelo qual os últimos segredos dos mortos famosos lhes são tornados e expostos à vista de todo mundo. Em seu trabalho, de fato, o biógrafo se assemelha a um arrombador profissional que invade uma casa, revira as gavetas que possam conter joias ou dinheiro e finalmente foge, exibindo em triunfo o produto de sua pilhagem (MALCOLM, 2012, pp. 15-16).

Paiva sente um desconforto semelhante e o incorpora a sua escrita. A Casa do Sol, afinal, não é apenas o endereço de Hilst, mas também sede do instituto que preserva sua memória – lugar de pesquisa e criação. Há muito para ser descoberto e inventado no local. Paiva inclui alguns lampejos da vida de Hilst – sua rotina, sua relação com amigos –, mas alterna o fio das memórias – “Eram nove da manhã quando o espelho despencou da mão de Hilda” (PAIVA, 2018, p. 38) – com suas próprias lembranças da casa e sua revisão crítica:

(Corre, Hilda, estão a devassar tudo. Fecha as janelas e as cortinas, guarda tua carta mais secreta sob alguma pilha inofensiva de folhas do jardim. Buscam tua alma, a única, a inatingível, e não o fazem por mal. Eu mesma tento aqui reconstruir qualquer coisa de você, que nunca cruzou o olhar com o meu. *Todo mundo quer alguma interseção, qualquer ponto de encontro. Mesmo assim, corre* (idem, p. 46; grifo nosso).

Paiva se sente uma invasora, tal como descrevera Malcolm. “Ao ouvir um miado ao longe, Hilda enchia um pratinho de leite e deixava sobre o muro. Era raro que um gato aparecesse com tantos cães no terreno, mas a ousadia – ah, a ousadia – podia tudo” (Ibid, p. 26): existe uma estranha semelhança entre a ousadia do gato e a de Paiva, que também sai de um espaço de maior conforto em direção à Casa do Sol em busca de uma outra acolhida. Enquanto o débito com a poeta veterana e o interesse da pesquisa instigam o olhar que vasculha e reconstrói, há um desconcerto diante da ampla disponibilidade do acervo. Existe beleza no encontro póstumo com a autora na preciosa Casa do Sol, mas com frequência emerge também um desconforto de quem sente que sabe mais do que deveria. Enquanto os gêneros acadêmicos exigem que o pesquisador nomeie suas próprias qualificações – como

em currículos e memoriais descritivos – e as futuras contribuições do estudo – como nos resumos e projetos de pesquisa, o texto autocrítico de Paiva revela seu sentimento de ilegitimidade na procura por Hilst. Elas nunca cruzaram olhares: de que maneira, afinal, chegar a “qualquer ponto de encontro” com a poeta morta, ausente?

O sentimento de ilegitimidade, evidentemente, não possui qualquer relação com as qualificações reais de Mariana Paiva: ele é próprio dos leitores, críticos e biógrafos que compreendem a delicadeza da abordagem intimista da vida do artista. Em relação a Sylvia Plath, a pluralidade de questões gravita em torno do suicídio e suas circunstâncias. Em relação a Hilda Hilst, existem fatos biográficos ainda suscetíveis ao escândalo⁵. Cifrar alusões biográficas (ou confessionais) na literatura é expediente típico desses autores modernos que tem atizaram a intimidade: Hilst e Plath, de certo modo, despistaram o olhar mais bisbilhoteiro através de alguns códigos. Plath publicou seu romance mais autobiográfico – *A Redoma de Vidro* – sob um pseudônimo, e traduziu o nome do marido Ted Hughes no verbo hug e no adjetivo huge em diversos poemas de Ariel, seu livro póstumo (LOPEZ *apud* PLATH, 2018). Hilst, por sua vez, apenas se refere ao amado Júlio de Mesquita Neto – um influente jornalista, casado, que temia constantemente a publicidade do envolvimento com Hilst – pelo pseudônimo de “Túlio”, nas iniciais de Júbilo, memória e noviciado da paixão (cujas iniciais são as mesmas de Neto, JMN) e também na recorrência das palavras “júbilo” e “julho”. Essas pistas, tanto em Plath quanto em Hilst, instigam leitores interessados a pesquisarem mais fundo a entranha do poeta. Por outro lado, há um desconcerto inerente à investigação da vida: de certa maneira, o poeta já colocou no verso aquilo que julgou essencial.

Paiva nomeia de maneira instigante e pertinente a identificação que subjaz essa procura: o desejo da “intersecção” entre leitor e poeta. Em sua imensa maioria, a poesia que se define como “confessional” carrega algum tipo de provocação a convenções e papéis sociais. Gerações de leitores se identificaram com a abordagem de temas como sofrimento mental, adultério, divórcio e ideação suicida na poesia de Plath, Anne Sexton, Robert Lowell e W. D. Snodgrass – temas que com frequência atravessavam experiências pessoais dos autores. Embora comentários biográficos predominem como chave de leitura de textos ditos “confessionais” – fundindo, por exemplo, o suicídio efetivo das autoras com a ideação suicida interna aos poemas –, essa literatura possui apelo não tanto porque desvela algo secreto e pessoal que incita curiosidade no público, mas porque consegue nomear questões de ordem pessoal e coletiva. “O rótulo ‘confessional’ foi aplicado a esse tipo de arte, mas em retrospecto parece ter dado ênfase à coisa errada” sintetizou a crítica literária Diane Middlebrook, “tratando os poemas como originados da vergonha e não do conhecimento de si mesmo [...] A poesia de Lowell, Plath, Sexton e Rich invertia as categorias ‘público’ e ‘privado’” (MIDDLEBROOK, 1994, p. 116).

⁵ Refiro-me especialmente à vida sexual liberada de Hilda Hilst. Alguns exemplos são sua listagem de muitos parceiros, sua abordagem dos interesses amorosos, suas relações com homens casados, vivências poligâmicas. Soma-se a esse quadro ao menos uma ocorrência violenta de relacionamento abusivo. Os pormenores dessas relações fogem ao interesse desse artigo. Mariana Paiva comenta algumas de suas descobertas e seu impacto na leitura de Hilst nos episódios de julho do Poema Podcast.

O reordenamento das noções de público e privado chamava a atenção para a própria possibilidade, até então inédita, de divulgar a vida pessoal em larga escala. Nos anos 1950, a popularização dos aparelhos televisores e de telefone, a multiplicação das tiragens de jornais e revistas mudou a relação com a informação. A poesia confessional incorpora essas questões ao chamar a atenção para essa difusão daquilo que se publiciza – afinal, a “chave biográfica” apenas se torna possível e frequente porque alguns fatos da vida como casamentos, separações, nascimento de filhos passam a ser facilmente encontráveis. O eu-lírico no modo confessional, frequentemente, lança iscas de escândalo, provoca o leitor em relação às suas expectativas – incluindo subversão de classificações literárias, estereótipos e categorias de toda ordem – e, por fim, sela ainda mais o enigma, pouco revelando sobre si mesmo, negando uma “verdade” íntima.

No Brasil, outros poetas também exploraram as nuances da intimidade e do problema da confissão. Em apresentação à poesia de Ana Cristina Cesar, Marcos Siscar aponta: “De Ana C. até hoje, aprofundou-se decisivamente o modo como a vida íntima se presta ao espetáculo, ao registro arquivista ou simplesmente ao voyeurismo” (SISCAR *apud* CESAR, 2011, p. 48). Cesar, também leitora e tradutora de poetas vinculados ao modo confessional, adotou diversas estratégias para tematizar rastros de intimidade (por exemplo, mobilizando a forma de cartas, cartões e diários na poesia) e performatizar uma nudez – “A intimidade era teatro”, lê-se em um de seus poemas – colocando em cena, assim, um desnudamento poético do eu-lírico e, em última instância, da circulação da palavra poética na cultura. “Sinceridade não existe”, prossegue Siscar, “no sentido da continuidade entre o que se sente/pensa e o que se diz: é nisso que insiste Ana C., em consonância com os imperativos que reconhece para a poesia de sua época” (*idem*, p. 50).

No poema “Dez chamamentos ao amigo”, Hilst também localiza o íntimo numa encruzilhada interna e externa à poesia, provocando as reações do amante ao verso e à maneira como ela se apresenta como autora:

VI

Sorriso quando penso
Em que lugar da sala
Guardarás o meu verso.
Distanciado
Dos teus livros políticos?
Na primeira gaveta
Mais próxima à janela?
Tu sorris quando lês
Ou te cansas de ver
Tamanha perdição
Amorável centelha
No meu rosto maduro?
E te pareço bela
Ou apenas te pareço

Mais poeta talvez
 E menos séria?
 O que pensa o homem
 Do poeta? Que não há verdade
 Na minha embriaguez
 E que me preferes
 Amiga mais pacífica
 E menos aventura?
 Que é de todo impossível
 Guardar na tua sala
 Vestígio passional
 Da minha linguagem?
 Eu te pareço louca?
 Eu te pareço pura?
 Eu te pareço moça?

Ou é mesmo verdade
 Que nunca me soubeste?
 (HILST, 2017, p. 234).

O eu-lírico feminino levanta diversas hipóteses sobre como esse outro, o amado, o percebe: “bela”, “poeta”, “séria”, “louca”, “pura”, “moça”. Quando provoca seu interlocutor com uma “pergunta brusca”, Hilst não questiona apenas seu amante, mas incita uma pergunta sobre o lugar reservado aos livros escritos por mulheres. Se o poema busca incitar uma leitura que depreenda o “real” nas entrelinhas do fabricado, cabe à leitura crítica aceitar o convite de volta à recepção da obra de Hilst na história literária. Onde, em nossa “estante”, caberá a palavra de Hilst? No poema, sua subversão parece não pertencer próxima aos “livros políticos” e tampouco ficará na sala, à vista, “que é de todo impossível”. O lugar sugerido é “a primeira gaveta/mais próxima à janela”, apontando proximidade com objetos pessoais, possivelmente da ordem do afeto, mas certamente à distância da seriedade da biblioteca doméstica. A pergunta carrega também a urgência de uma autora que ainda enfrentava diversos empecilhos para ser lida e publicada. Como lembra Cristiano Diniz no volume das entrevistas de Hilst:

A cicatriz maior deixada por essa elaboração, no entanto, diz respeito a uma tremenda indiferença pelo projeto literário e pelas ideias de Hilda, entrevistos, principalmente, nos diálogos anteriores à tetralogia – e aqui falo do ponto de vista do total das entrevistas, e não apenas do corpus reunido neste livro. Como ressaltou Alcir Pécora na apresentação do livro *Por que ler Hilda Hilst* (2010), “há pouca crítica abrangente e esclarecedora a seu respeito, embora cresça o número das leituras benfeitas de textos particulares” (DINIZ, 2013, p. 15).

Um dos principais problemas nessa compreensão abrangente do projeto de Hilda Hilst é justamente a categorização pornográfica que recai sobre os textos da tetralogia dos anos 1990. A divisão da obra de Hilst entre antes e depois de 1990 parece mais baseada no escândalo da recepção do que exatamente em uma ruptura textual e estilística notável: nesse sentido, cabe retroceder um passo e questionar o próprio sentido do termo “pornográfico”, em Hilst e na cultura. Como resume Dominique Maingueneau, “Hoje, tanto quanto no século XIX, a ‘pornografia’ é, ao mesmo tempo uma categoria que permite classificar algumas produções semióticas (livros, filmes, imagens...) e um julgamento de valor que desqualifica [...] (MAINGUENEAU, 2010, p. 14)”. O problema do pornográfico é que está sempre destinado à proibição (Idem), ao inaceitável. Trata-se, segundo Maingueneau, de uma dupla impossibilidade: dada sua difusão e sua existência multissecular, é impossível não existir; ao mesmo tempo, é impossível que exista pois, caso seja aceito como discurso, sabota as bases de nossas noções de comunidade: “é certo que a literatura pornográfica existe”, prossegue Maingueneau, “no sentido de que ela é massivamente atestada, mas ela não existe plenamente, no sentido de que é clandestina, nômade, parasita, ocultada” (*idem*, p. 24).

Como vimos em entrevista ainda dos anos 1970, Hilst sempre se apresentou enquanto autora que tensiona ao máximo seus limites: assumir que ela possui uma fase “pornográfica” é limitar a compreensão da tetralogia, do que ironiza e provoca. Corre-se o risco de perder de vista, ainda, que a autora flertou ao longo de toda sua obra com esse oculto que Maingueneau nomeia. Nesse sentido, suas produções localizadas como “obscenas” não são opostas ao que Hilst fizera, mas apenas mais um movimento de uma obra que sempre se quis radical e mutante. “Um equívoco comum nos estudos de Hilda Hilst”, afirma Alva Martínez Teixeira:

é o de que seu trabalho pode ser dividido entre um antes da incursão na estética “pornográfica” e o trabalho que sucedeu esse suposto pivô. Porém, quando lida integralmente, a produção poética de Hilst revela uma unidade notável devido ao engajamento consistente e contínuo da autora com temas eróticos (TEIXEIRO *apud* MORRIS, 2018, p. 115).⁶

No poema, Hilst problematiza as representações da mulher poeta que estão atuando no jogo de sedução e censura: “Ou apenas te pareço/Mais poeta talvez/ E menos séria?”. O lado artístico, criativo e indócil se contrapõe à representação “séria”, de mulher e autora? Hilst aprofunda a questão “O que pensa o homem/Do poeta? Que não há verdade/ Na minha embriaguez/ E que me preferes/ Amiga mais pacífica/ E menos aventura?” A mobilização do substantivo amiga localiza mais fortemente a provocação em torno do que se espera da escrita de uma mulher poeta, implicando o componente do afeto na dimensão da escrita e da leitura. Hilst insiste que há “verdade” – ou emoção, memória, vivência, – participando da escrita poética

⁶ “The common misconception in studies of Hilda Hilst is that her work can be divided into two stages, the work before her foray into “pornographic” aesthetics and the work that followed this supposed pivot. Yet when read as a whole, Hilst’s poetic production reveals a remarkable unity owing to the author’s sustained and consistent engagement with erotic themes” (TEIXEIRO, 2018, p. 115).

tensionada ao limite. Mais pacífica, menos aventura: Hilst escancara a condição patriarcal contraditória, que permite que ela seja “aventura” enquanto amante, mas que demanda uma dicção “pacífica” de autora. A autora que escreve é uma faceta dessa mulher que lê, sente, ama. A todas as indagações, ela sorri, enigmática, irredutível: “Ou é mesmo verdade/ Que nunca me soubeste?”

Em outros trechos de *Vermelho-Vida*, Mariana Paiva também inclui passagens autobiográficas anteriores ao contato com a Casa do Sol. A estratégia adotada por Paiva passa a ser a de fundir sua própria experiência no texto a ponto de termos fragmentos quase indiscerníveis entre o que é de Paiva e de Hilst. Num certo sentido, a Casa do Sol se torna personagem, pois é descrita quase como um organismo vivo e mítico no texto de Paiva:

A Casa do Sol nos toma por inteiro, nos submete ao seu ritmo próprio, quando dou por mim sou escrava de seu tempo. Me pego gostando. Dou notícias às pessoas (“estou bem”, digo, mas estou melhor do que sei dizer) e desligo o telefone. Quero estar ali por inteiro. Até amanhã, até depois, até o dia de voltar (PAIVA, 2018, p. 24).

Enquanto espaço preservado, A Casa do Sol se sustenta como constância entre diferentes épocas: foi, para Hilda Hilst e seus amigos, espaço de moradia e criatividade; é, para Paiva e outros poetas contemporâneos, espaço de memória e residência. Algumas instâncias da casa se tornam chave nesse vínculo entre presente e passado, como a mítica figueira que atende desejos⁷: “A árvore. Li tanto sobre ela e agora peço licença aos anfitriões” (*idem*, p. 21). Jamais sabemos o que Paiva pede à árvore, mas descobrimos que o próprio gesto de se colocar vulnerável diante da figueira promove uma proximidade maior com a herança da casa. Mesmo quando localizamos as referências temporalmente, a autoria segue indefinida. “É 1973 e eu peço aos guias um lindo ano. Sou Hilda de Almeida Prado Hilst, tenho 1,61 de altura, 64 quilos” (*idem*, p. 75). Trata-se, afinal, de uma ficção de Paiva, que imagina Hilst? Ou de um trecho recortado do diário de Hilst? Ou, ainda, de uma citação indireta, na qual participam as vozes de ambas as autoras? O capítulo XXXVIII é ainda mais elíptico:

E você tem aquelas lembranças tão grandes que ele fica até pequeno. Ele quem? Qualquer um: Júlio, o tempo, o estar só. O pátio da Casa vazia. É terreno demais e eu penso em vender. Mas na memória eu guardo os tempos de Casa cheia, eu tenho a Noite da Lobotomia coletiva; você tem a Festa da Demolição. Zé, Olga, Dante, Caio. Você tem outros nomes. Você tem o cantor internacional te tirando para dançar e o outro Zé assistindo a tudo estupefato, você que brilhava tanto, você que brilhava demais. Muito é demais, Hilda? (*idem*, p. 84)

⁷ Reza a lenda que a figueira era generosa com Hilst e ajudara Caio Fernando Abreu no desenvolvimento de sua carreira. Ver: <https://www.hildahilst.com.br/tag/casa-do-sol>.

“E você tem aquelas lembranças”, afinal, quem lembra o quê? Os pronomes se confundem em meio às referências e já não há certeza sobre quem fala ou o que se fala. “Eu penso em vender”: a ideia da venda da Casa do Sol era recorrente na fala de Hilda Hilst, que pensava em sair da casa toda vez que considerava desistir da carreira de escritora. Como se sabe, ela não fez nem uma coisa nem outra. Mas somos lembrados, por Paiva, das dificuldades que Hilst enfrentou para poder se manter como autora: ela enfrentou percalços no nível da afetividade (resumida no fragmento a “Júlio”); na disciplina da dedicação à escrita (“tempo”); na solidão que suas escolhas implicaram (“estar só”); na gestão de uma casa demandante (“o pátio”, “ele fica até pequeno”)⁸. Assim, o tema da sustentação do afeto, da carreira, das finanças, é também uma questão do que a escrita sustenta – pois o impasse da venda da casa era uma face do dilema da escritora que não queria se colocar à venda para estar no mercado editorial. O poeta “vendido” é uma metáfora do escritor que já não escreve por si, mas que se rende às demandas alheias a ponto de se anular por inteiro. O desejo de escrever, na poesia de Hilst, só se sustenta enquanto essa escrita for sua, e ela almeja o leitor que compreenda os termos dessa insistência.

A intersecção entre leitora e autora que Paiva imaginou inicialmente acaba por se manifestar em *Vermelho-vida* não como uma identificação superficial entre as experiências de Paiva e Hilda, mas enquanto um processo visceral – ou a nível da entranha, na expressão de Hilst. Não é o segredo biográfico que revela um lado oculto do texto poético, é a poesia que enseja uma reconfiguração da experiência. Afinal, o vivido não existe como instância fixa que pode ser requisitada pacificamente como fonte na feitura (ou na leitura) do poema, mas é algo que se desmonta para que possa remontar: há esquecimento, violência, dor e destruição no processo que aproxima Paiva de Hilst – a partir de uma festa de “lobotomia coletiva”, o terreno se transforma após a “Festa da Demolição”. As palavras finais do livro recaem sobre a figura da bruxa, remetendo ainda mais fortemente às violências históricas impostas aos corpos femininos enquanto aludem também aos contos de fadas presentes na memória coletiva: “mas a chave na fechadura faz a porta sangrar/ como a da noiva do Barba Azul/ essa não é hora pra historinha/ veja como sangra/ uma hora o sangue para de sangrar/ mas escorre/ uma hora acaba/ e é vermelho” (*idem*, p. 87). No nível da entranha, a chave faz necessariamente sangrar – do contrário, é um segredo de polichinelo que não abre nada.

A fusão entre o pessoal e o político, por fim, ganha novos contornos em *Vermelho-vida*: ao incluir suas próprias memórias e emoções ao texto, Paiva ao mesmo tempo protege Hilst (ao desviar a atenção dos olhos vasculhadores também para si mesma, “despistando” o leitor futriqueiro enquanto pede a Hilst que corra) e endossa algumas de suas contestações mais duras à vulnerabilidade feminina:

A mim Hilda ofereceu liberdade, silêncio e tempo. Não me disse nada porque lá já não estava. Abri os armários da cozinha, fiz

⁸ O fragmento possui uma afinidade talvez acidental com um fragmento do diário de Sylvia Plath quando, na iminência da separação, ela lamenta que Ted Hughes – cujo físico imponente sempre a impressionara – tenha se reduzido a uma “pessoa pequena” aos seus olhos quando se torna um adúltero (PLATH In MALCOLM, 2012)

listas de compras, enchi sua Casa com o cheiro de meu tempero. Me pus nua em seu banheiro, mirei meus olhos em seu espelho, e como eu era diferente então! Voltei de lá estranha, me disseram. Querendo mais da liberdade que experimentei. Nunca tinha gostado de relógio e aquele era sim um começo. A Casa do Sol me disse: possível. Livre. Infinita. Por que não? E então eu vim (*idem*, p. 32).

A presença-ausência de Hilda, no texto, sugere que Paiva teve de formular por si mesma as condições de sua permanência na Casa do Sol. A progressão dos adjetivos “possível”, “livre”, “infinita” ecoa a perturbação das categorias na poesia de Hilst. A presença de Paiva na cozinha e sua nudez no banheiro remetem à proposição de Hilst a despir-se do acessório, no convite à imersão na entranha “Ligo o gravador porque acredito nas vozes”, lemos em *Vermelho-vida*, uma alusão à conhecida prática de Hilst de deixar o gravador ligado na madrugada: na vertigem dos tempos, na tessitura do texto literário, Paiva ouve o fantasma de Hilst; Hilst capta do futuro a voz da poeta residente.

a palavra em vermelho – uma conclusão

O vermelho do título se multiplica no cabelo ruivo de Olga, a anfitriã da Casa do Sol; no vinho tinto que Hilst bebia todas as noites; na capa rubra de *Morte em Veneza*, que Paiva ganhou de presente do avô. O vermelho também aparece em algumas metáforas que rodeiam o trabalho de Paiva e sua relação com Hilst: “Quero escrever, mas não quero dar meu sangue” (*Ibid*, p. 45, grifo nosso), Paiva afirma num momento de frio e exaustão. De volta ao ensaio de Marcos Siscar sobre o problema da intimidade em Ana Cristina Cesar, o sangue também significa parentesco: “isto é, de sangue não exatamente no sentido daquilo que se liga à fonte, à raiz, à interioridade primeira (ainda que essa fonte primeira seja a bela mentira do estético) mas de sangue [...] no sentido daquilo que determina a proximidade, a similitude, a relação com o outro” (SISCAR *apud* CESAR, 2011, p. 37).

Alguns fragmentos são, ainda, muito sucintos e sugerem que não há muito a ser contado em momentos de felicidade e dispersão: “Fiquei feliz e fui tomar meu pileque no Armorial” (*Ibid*, p. 79). Há, portanto, espaço para um vermelho-vida que é recesso de escrita, descanso do escritor: nem tudo que se vive será narrado, registrado, ou, em última instância, partilhado com os demais. A cor vermelha opera como símbolo de intensidade, troca e matéria da escrita literária:

Zé contava suas histórias a Hilda e ela as transformava em outras, novas, cintilantes. Ele dizia que ela estava usando todas as coisas dele para escrever. Simbiose. Ou então a promessa de um encontro mesmo quando um deles não estivesse mais lá, aparecendo com a senha que combinaram: o vermelho da vida. (*idem*, p. 28).

O vínculo entre escrita e vida no trabalho de Hilst, portanto, não se limita à sua própria vivência: em sua complexidade, conseguia abarcar as histórias de outros sujeitos, outras narrativas. O fragmento se refere aos bastidores da escrita de *A obscena Senhora D.* (1982), mas a expressão gêmea “vermelho da vida” é anterior, aparecendo em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974). Em ambos os contextos, “vermelho da vida” anuncia uma paixão que instiga o poeta e alimenta a escrita:

XVIII

Morte, minha irmã:
Que se faça mais tarde a tua visita.
Agora nunca. Porque o amor de Túlio
O vermelho da vida, pela primeira vez
se anuncia fecundo. Diante da luz do sol
O meu rosto noturno de poeta te suplica
Que te demores muito contemplando o mundo
Que te detenhas ali, entre a roseira
E o junco,
Ou talvez, para o teu conforto, assim, te estendas
À sombra das paineiras, sonolenta.
Morte, contempla. Poupa quem por amor,
Em tantos versos, também te fez rainha.
Esquece o poeta. Porque o amor de Túlio
O vermelho da vida, pela primeira vez
Secreto, se avizinha (HILST, 2017, p. 249).

No poema, o “vermelho da vida” emerge como contraponto à melancolia – afugenta a morte carregado de promessas. É inspirador – “se anuncia fecundo” – e inédito – “pela primeira vez”. Ainda na entrevista de 1975, Hilst aponta que a morte talvez seja seu tema mais frequente (DINIZ, 2013): no poema, porém, interessa que o eu-lírico não exatamente rejeita uma abordagem da morte, mas coloca sua relevância em suspenso enquanto aguarda o ser amado: “Que se faça mais tarde a tua visita/ Agora nunca”; ou, ainda, anuncia o triunfo do “vermelho da vida” sobre a indesejada das gentes: “Morte, contempla”.

Existe, ainda, um diálogo estreito com a tradição trovadoresca. É típico de Hilst revisitar temas e gêneros da tradição literária com viés subversivo⁹. O tema do amor não correspondido emulado por um eu-lírico feminino remete a formas antigas da poesia de língua portuguesa, que Hilst também desenvolve nas formas da cantiga e da balada. Na mesma medida, Hilst empreende uma provocação

⁹ Hilst, em sua extensa erudição, revisitou diversos modos e gêneros tradicionais como estratégia de responder ao contemporâneo com irreverência. Com aponta Deneval Siqueira de Azevedo Filho: “Acompanhando o modelo do romance epistolar libertino do século XVIII e submetendo-o a procedimentos experimentais como os de mise en abîme do *nouveau roman* francês, *Cartas de um sedutor* (1991) constitui-se no coroamento das obras obscenas de Hilda Hilst, de que fazem parte ainda *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e *Contos d'escárnio / Textos grotescos* (1990), ambas em prosa, e *Bufólicas* (1992), em poesia (AZEVEDO FILHO, 2014, p. 21)

contudente do silenciamento da mulher em seu próprio tempo, ao apontar para as condenações que envolvem a expressão de seu afeto passional (seja dentro ou fora da poesia) na sociedade burguesa. Seu amor não é correspondido também porque sua forma de amar dificilmente pode ser assimilada por um homem num universo patriarcal. Como resume Alva Teixeira:

Entre essa discursividade inovadora e suas apropriações poético-ideológicas ad hoc, Hilst levanta uma voz poética e uma realidade poética que são, ambas, diferentes de e consistentes com um corpo de poemas único a respeito da dialética do erótico feminino e da idealização do amor feminino, bem como a dialética entre o amor físico e o mundo das ideias (TEIXEIRO *apud* MORRIS, 2018, p. 117)¹⁰.

Um dos movimentos da escrita de Hilst consiste em abarcar a pluralidade. Na mesma entrevista, ela associa o desafio de uma poética que quer abarcar tudo com a experiência de estar apaixonada:

O texto do meu trabalho Kadosh, que figura no livro com o mesmo nome, foi um desafio a mim mesma. Busquei minha determinada tensão, minha corda esticada. Foi um trabalho muito demorado. Procurei atingir o quase inabitável, o satanás do encanto, assim como quando a gente se apaixonava. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 51).

A entrega à paixão e a tarefa da escrita coincidem no tensionamento dos limites. “O verdadeiro charme das pessoas é aquele em que elas perdem as estribeiras, é quando elas não sabem muito bem em que ponto estão”, disse Gilles Deleuze em célebre entrevista (1988)¹¹. Essa vertigem é bem diversa do surto, ele ressalta, não são pessoas que surtaram, ou “desmoramam” sem volta: trata-se de assumir que “todos nós somos um pouco dementes”. Buscar o vermelho-vida dessa corda esticada. “Mas se não captar aquela pequena raiz, o pequeno grão de loucura da pessoa, não pode amá-la”. Hilst buscou esse grão não apenas nos outros, mas em seus projetos literários mais marcantes. *Vermelho-vida*, de Mariana Paiva, em sua abordagem do erotismo e do confessional, dramatiza questões essenciais não apenas à poética de Hilda Hilst, mas à de algumas das principais poetisas do século XX. Em Paiva e Hilst, aceitamos o convite ao âmago e, mais do que uma suposta intimidade a ser escavada, abrimos, cada qual com sua entranha, essa fenda barthiana do prazer do texto.

¹⁰ Between this innovative discursivity and its ad hoc poetic-ideological appropriations, both modernizing and reminiscent, Hilst raises a poetic voice and a poetic reality that are both different from and consistent with a unique body of poems about the dialectic of the feminine erotic and the idealization of feminine love, as well as the dialectic between the physical world and the world of ideas. (TEIXEIRO In MORRIS, 2018, p. 117)

¹¹ Deleuze - o charme das pessoas é a loucura (0,47 segundos). Publicado pelo canal *Demissexual não é ser exigente*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ay1SIOQzxKE>. Acesso em 27 de dezembro de 2020.

referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. O Brasil com seus olhos de cão: uma leitura de 'Axelrod' de Hilda Hilst e a cena contemporânea brasileira. *Revista Metalinguagens*, São Paulo, v. 1, n. 2, p 16-25, 2014.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. *Três vezes Hilda: biografia, correspondência e poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

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

MIDDLEBROOK, Diane. *Anne Sexton: A morte não é a vida: uma biografia*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1994.

MORRIS, Adam; CARVALHO, Bruno (Org.). *Essays on Hilda Hilst: between Brazil and world literature*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

PAIVA, Mariana. *Vermelho-vida*. São Paulo: Patuá, 2018.

POEMO 7. "Dez chamamentos ao amigo, poema VI, de Hilda Hilst". Apresentação: Julia Rodrigues, Kleber Mazione, Lucas Facó e Raquel Galvão. Convidada: Mariana Paiva. Produção Independente, julho de 2020. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0uoZOuljvUMDFKk7jjyzbf?si=ZWRtZ3P3ROGaZ6mqzK3-xA&dl_branch=1 Acesso 27 dez. 2020.

POEMO 8. "Poemas aos homens de nosso tempo, poema XIII, de Hilda Hilst". Apresentação: Julia Rodrigues, Kleber Mazione, Lucas Facó e Raquel Galvão. Convidada: Mariana Paiva. Produção Independente, julho de 2020. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0uoZOuljvUMDFKk7jjyzbf?si=ZWRtZ3P3ROGaZ6mqzK3-xA&dl_branch=1 Acesso em: 27 dez. 2020.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. Campinas: Verus Editora, 2018.

Feridas grandes demais: inferiorização feminina e miserabilidade social no conto *A bela e a fera*, de Clarice Lispector

Too Large Wounds: Female Inferiority and Social Misery in the Short Story A bela e a fera, by Clarice Lispector

Autoria: Leandro Antognoli Caleffi

 <https://orcid.org/0000-0003-0706-5715>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180156>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180156>

Recebido em: 06/12/2020. Aprovado em: 07/05/2021.

Opiniões– Revistados Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

CALEFFI, Leandro Antognoli. Feridas grandes demais: inferiorização feminina e miserabilidade social no conto *A bela e a fera*, de Clarice Lispector. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 263-280, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180156>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180156>.

Licença CreativeCommons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

feridas grandes
demais:
inferiorização
feminina e
miserabilidade social
no conto
a bela e a fera,
de clarice lispector

Too Large Wounds: Female Inferiority and Social Misery in the Short *Story A bela e a fera*, by Clarice Lispector

Leandro Antognoli Caleffi¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180156>

¹ Bacharel e licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo. Atualmente, dedica-se ao estudo da literatura de Clarice Lispector. E-mail: leandro.caleffi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0706-5715>.

Resumo

Escrito em 1977 e publicado dois anos depois em livro homônimo, o conto *A bela e a fera ou A ferida grande demais*, de Clarice Lispector, narra a história de Carla de Souza e Santos, mulher burguesa que, ao ver-se afastada de casa, passa a ter questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade. Momento depois quando encontra um mendigo, a personagem começa a problematizar os privilégios próprios de sua classe social. Nessa perspectiva, o presente artigo visa analisar as maneiras pelas quais a inferiorização feminina e a miserabilidade social são figuradas na narrativa, a fim de contribuir para uma leitura histórica da obra da autora.

Palavras-chave

Clarice Lispector. Inferiorização feminina. Miserabilidade social. *A bela e a fera ou A ferida grande demais*.

Abstract

Written in 1977 and published two years later in a book of the same name, the short story *A bela e a fera ou A ferida grande demais*, by Clarice Lispector, tells the story of Carla de Souza e Santos, a bourgeois woman who, away from home, starts to have questions about the role of women in society. A moment later, when she meets a beggar, the character begins to question the privileges of her social class. In this perspective, this article aims to analyze how female inferiority and social misery are figured in the narrative, in order to contribute to a historical reading of the author's work.

Keywords

Clarice Lispector. Female inferiority. Social misery. *A bela e a fera ou A ferida grande demais*.

Escrito em 1977 e publicado dois anos mais tarde no livro homônimo *A Bela e a Fera* (1979), o conto *A bela e a fera ou A ferida grande demais*, de Clarice Lispector, apresenta um título inusitado. Com dupla possibilidade de nomeação, marcada textualmente pela conjunção alternativa, o nome da narrativa aproxima dois campos semânticos aparentemente incompatíveis, causando estranhamento em quem o lê. Ao associar o tradicional conto de fadas francês a um ferimento protuberante na perna de um mendigo, a autora subverte signos previamente conhecidos pelo leitor, atribuindo-lhes sentidos insólitos.

Nas versões clássicas de *A Bela e a Fera*, de autoria das madames de Villeneuve (1740) e de Beaumont (1756), observam-se o elogio da bondade do caráter e a crítica à supervalorização da aparência física, uma vez que a heroína Bela aceita casar-se com o homem bestializado independentemente de sua fisionomia assustadora. Com isso, a moral transmitida aos leitores é a de que a índole virtuosa de um indivíduo deve sobrepor-se a seu aspecto exterior, caso se deseje encontrar o amor verdadeiro:

Em determinado momento, Bela se censurava por não retribuir a afeição de alguém que, sob um aspecto monstruoso, revelava possuir uma alma delicada. Em outro, lastimava-se por entregar o coração a uma imagem ilusória que só tinha existência em seus sonhos. Oscilava entre uma quimera e o amor real de uma Fera. (VILLENEUVE, 2016, p. 66).

“Que maldade a minha”, disse consigo mesma, “fazer sofrer um animal tão generoso para mim! É culpa sua se é tão feio? E o que importa se carece de inteligência? Ele é bom, isso vale mais que todo o resto. Por que me recusei a me casar com ele? Eu seria muito mais feliz com ele do que minhas irmãs com seus maridos. Não é nem a beleza nem a inteligência do marido que faz a mulher feliz, são a bondade do caráter e a virtude, e a Fera possui todas essas boas qualidades. (BEAUMONT, 2016, p. 27).

Na narrativa clariceana, diferentemente do que se observa no texto francês, os conceitos de beleza e de feiura são ressignificados, a tal ponto de serem transfigurados e significarem o oposto de sua convencional acepção. Como apontou Ricardo Iannace, em seu estudo sobre a intertextualidade em Clarice, o relato do encontro entre a burguesa e o mendigo funcionaria como uma paródia do famigerado conto de fadas, uma vez que as duas narrativas

contrastam-se, quer pelas atitudes, destino ou construção das personagens. Mas o parentesco entre as histórias se efetiva em razão de estarem elas sustentadas em bases comuns. O casamento, o conceito de fidelidade, a pobreza e a ostentação urdem-se aos textos. E, contrariando preceitos das fábulas

infantis, a mulher, no conto de Clarice, não sai ilesa de sua aventura. (IANNACE, 2001, p. 103)

Ainda que se verifiquem “bases comuns” entre os dois enredos, as novas significações propostas pelo texto de Lispector, além de subverterem a mensagem da conhecida história de cunho moralizante, acabam por problematizar ideias cristalizadas pelo senso comum, desvestindo-as dos invólucros impostos pela cultura. Não se trata aqui, como é próprio das fábulas infantis, de elaborar um sentido edificante, mas de desconstruir valores sociais vigentes a partir do desnudamento de noções previamente estabelecidas.

Esse traço comum à literatura da autora, o de surpreender o leitor com construções linguísticas e temáticas inusitadas, pode ser observado desde a abertura do conto *A bela e a fera*. Iniciado pela oração “Começa” no presente do indicativo e seguida dos dois-pontos, a narrativa sugere que o desenrolar dos fatos apresentaria certa linearidade; porém, o que se observa é o relato aparentemente desconexo das ações de uma mulher por meio de uma linguagem fragmentada, na qual prevalecem períodos curtos e sintaticamente independentes. Como é de praxe em Clarice, o enredo da história não é constituído por grandes feitos realizados pelas personagens, mas pelas sensações e pensamentos dessas ao mergulharem na própria interioridade.

No primeiro segmento do texto, ainda não se sabe o nome da protagonista, constata-se apenas que se trata de alguém vaidoso e abastado, uma vez que a mulher saía do salão de beleza pelo elevador do Copacabana Palace Hotel. Por ter combinado com seu motorista particular horário diverso daquele que saíra da massagem, a madame via-se diante de um dilema: “Que devia fazer? Tomar um táxi?” (LISPECTOR, 2020, p. 101). Antes de o leitor saber como a personagem retornaria à casa, o narrador o informa que ela “trouxera dinheiro porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro” (*ibidem*), prenunciando a falta de autonomia da figura feminina em relação ao marido, a quem a mulher devia obediência. No fim, a protagonista opta por voltar caminhando, pois a nota de quinhentos cruzeiros que trazia consigo impossibilitaria o taxista de lhe dar o troco.

Ao ver-se sozinha numa situação inabitual de liberdade, dado que “não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma” (*ibidem*), a personagem experimenta um momento de autoconsciência, por meio do qual redescobre a própria beleza, o que chega a lhe provocar espanto:

Quando se viu no espelho – a pele trigueira pelos banhos de sol fazia ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros –, conteve-se para não exclamar um “ah!” – pois ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve – em todo o passado do mundo – alguém que fosse como ela. E depois, em três trilhões de trilhões de anos – não haveria uma moça exatamente como ela.

“Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!”

Este momento era único – e ela teria durante a vida milhares de momentos únicos. Até suou frio na testa, por tanto lhe ser dado e por ela avidamente tomado. “A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão”. (LISPECTOR, 2020, p. 102).

Afastada do contexto doméstico e de sua rotina, é possível à mulher estar consigo mesma, algo até então incomum, já que “sempre era ela – com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela” (LISPECTOR, 2020, p. 101). Diante da exuberância de sua aparência refletida no espelho, a protagonista é surpreendida com sua beleza e luz interior, chegando a se comparar a uma “chama acesa”. O forte apelo visual da cena (“trigueira”, “douradas”, “negros”, “chama”, “escuridão”) e a linguagem hiperbólica do narrador – “ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda” – evidenciam o alto grau de intensidade da revelação que se apresenta à personagem, causando-lhe horror. Sabendo-se agora “chama acesa”, cuja luminosidade teria o poder de rebrilhar toda a escuridão que a circundava, a mulher sente medo das ameaças que esse autoconhecimento poderia acarretar. Para que não sucumbisse à “espécie de loucura que é a paixão” e sua segurança fosse mantida, a grã-fina decide, então, interromper esse momento, lembrando-se de sua relação conjugal: “estou casada, tenho três filhos, estou segura” (LISPECTOR, 2020, p. 102).

Ao impedir que esse instante se estendesse, a fim de que sua zona de conforto não fosse completamente abalada, torna-se evidente ao leitor que os papéis desempenhados por ela no matrimônio e na maternidade não permitiam a essa mulher olhar para si mesma, situação oposta àquilo que a revelação lhe convidava a experimentar. Nesse sentido, ao contrapor esses dois planos, a narrativa questiona padrões sociais pré-estabelecidos, possibilitando à figura feminina vivenciar, ainda que passageiramente, momentos de liberdade e autodescoberta. Sobre esse tema tão comum aos contos da autora, nos quais o universo das protagonistas mulheres é desestabilizado quando se deparam com algo que as leva a experienciar revelações sobre a própria vida, Benedito Nunes chegou a comentar:

A tensão conflitiva [nos contos] vem, portanto, qualificada pela náusea, que precipita a mulher num estado de alheamento, verdadeiro êxtase diante das coisas, que a paralisa e a esvazia, por instantes, de sua vida pessoal. Contudo, pela sua extensão e profundidade, essa mesma crise arma-a de uma percepção visual penetrante, que lhe dá a conhecer as coisas em sua nudez, revelando-lhe a existência nelas represada, como força impulsiva e caótica, e desligando-a da realidade cotidiana, do âmbito das relações familiares. (NUNES, 1995, p. 86)

Após esse “estado de alheamento”, a partir do qual as personagens femininas começam “a conhecer as coisas em sua nudez”, o nome da protagonista é finalmente apresentado ao leitor: Carla de Souza e Santos. Como não poderia ser diferente, já que a personagem estava agora armada “de uma percepção visual

penetrante”, a voz narrativa passa a problematizar a validade da posição social burguesa da mulher, deslegitimando-a:

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o “de” e o “e”: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente “podiam”. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. Ela, que era uma potência. Uma geração de energia elétrica. Ela, que para descansar usava os vinhedos do seu sítio. Possuía tradições podres mas de pé. E como não havia nenhum novo critério para sustentar as vagas e grandes esperanças, a pesada tradição ainda vigorava. Tradição de quê? De nada, se se quisesse apurar. Tinha a seu favor apenas o fato de que os habitantes tinham uma longa linhagem atrás de si, o que, apesar de linhagem plebeia, bastava para lhes dar uma certa pose de dignidade. (LISPECTOR, 2020, p. 102)

A qualificação negativa dada à classe social de Carla e de seus pares (“manadas”, “viscosos”, “ferrugento”, “podres”, “pesada”, “plebeia”), somada à ironia no emprego das aspas (“podiam”) e às indagações em indireto livre (“Podiam o quê?”, “Tradição de quê?”), questionam os valores sociais que regiam a vida da protagonista, inclusive seu matrimônio. Na sequência do conto, ao pensar sobre a trajetória profissional do marido, a personagem chega à conclusão de que não possuía os mesmos privilégios de seu parceiro, já que era mulher e ocupava posição social inferior à do homem:

Pensou assim, toda enovelada: “Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os “dela”, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara com muito trabalho e que o classificava de ‘self-made man’ enquanto ela não era uma ‘self-made woman’”. (LISPECTOR, 2020, pp. 102-103)

Nesse momento, é notável a consciência de Carla sobre a impossibilidade de almejar para si o título de “mulher que se faz por conta própria”. Inserida numa estrutura social que sujeita a mulher a um papel de subalternidade, restava à protagonista ser uma “uma incapaz” (LISPECTOR, 2020, p. 105), já que “faziam tudo por ela. Até mesmo os dois filhos – pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois” (*ibidem*). Nesse sentido, não é dada à Carla a possibilidade de comandar a própria vida, uma vez que estava subordinada ao modelo da dona de casa tradicional, o qual:

fixa a mulher em papéis estabelecidos, força opressiva que a desencoraja de articular de modo claro sua própria vida. Talvez por isso a mulher se prive da linguagem, tanto para expressar o seu desejo quanto para expressar sua posição com relação a questões gerais. (WALDMAN, 1992, p. 108)

Tais “papéis estabelecidos”, cuja “força opressiva” impede as protagonistas de tomarem a dianteira de suas trajetórias, também foram analisados por Nádya Battella Gotlib em seu estudo sobre os contos de *Laços de família* (1960):

Desde os seus primeiros contos, escritos em 1940, quando Clarice tinha seus vinte anos incompletos, nota-se uma preocupação fundamental desenhada nas tramas dessas narrativas: a personagem-mulher, inserida no meio familiar, passa por conflitos cujas razões não sabe bem explicar, experimentando situações que instigam a problematização de aspectos diretamente ligados a sua identidade, nos seus diferentes e complexos papéis sociais. (GOTLIB, 1994, p. 94)

Ainda que as pesquisadoras tenham concentrado suas análises no livro da década de 60, no qual a temática familiar “atinge um significativo grau de eficácia literária” (GOTLIB, 1994, p. 94), é possível observar o mesmo cenário na história de Carla de Souza e Santos. Presa às amarras sociais a que estava submetida, não é possível à personagem “articular de modo claro sua própria vida”, cabendo a ela a obediência ao marido. Somente quando se viu sozinha em plena avenida, longe do ambiente doméstico, é que foi capaz de chegar à consciência de suas qualidades e, pela primeira vez, olhar para si mesma. É ainda caminhando pela zona sul do Rio de Janeiro que a protagonista se depara com um mendigo, cujo estado de miséria obriga a mulher a tomar conhecimento de uma realidade que lhe era até então desconhecida.

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse:

— Moça, me dá um dinheiro para eu comer?
“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. “Socorre-me, Deus”, disse baixinho.
Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com “seu” José na saída da Avenida Atlântica, o hotel que ficava o cabeleireiro não permitiria que “essa gente” se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie.
Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela?” “Que espécie de ela era para ser ‘da dela?’” (LISPECTOR, 2020, p. 103).

Horrorizada pelo fato de estar exposta a uma “espécie diferente”, Carla é levada a ter questionamentos sobre a própria identidade: “Que espécie de ela era para ser ‘da dela?’”. Nesse momento, há uma mudança de perspectiva na narrativa, uma vez que a grã-fina não mais se vê pelos próprios olhos, como no reflexo do espelho; agora ela é vista pelo olhar de um outro: “essa dona de casa de cara pintada com estrelinhas douradas na testa, ou não me dá ou me dá muito pouco” (LISPECTOR, 2020, p. 103). A exuberância física da mulher, então, se transfigura; seu rosto se enrijece, tomando um “ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente” (*ibidem*), deixando o mendigo num estado de perplexidade. O fato de a narrativa apresentar não somente a perspectiva da burguesa sobre o miserável, mas também a do mendigo sobre ela desconstrói a unilateralidade do olhar dos de cima sobre os de baixo, fazendo com que seja impossível ao leitor ter um único ponto de vista sobre as personagens.

Em seguida, ao não saber qual quantia daria ao pobre, a mulher, que “praticamente não andava na rua” (*ibidem*), chega a se perguntar qual atitude o marido tomaria frente ao miserável: “o marido o que faria com o mendigo?” (*idem*, p. 104). Sem autonomia, já que nem mesmo “pagava o salão de beleza, o gerente deste mandava cada mês sua conta para a secretária do marido” (*idem*, pp. 103-104), Carla chega à conclusão de que seu companheiro nada faria, uma vez que “eles” – os abastados – “não fazem nada” (*idem*, p. 103). Com isso, a narrativa expõe o individualismo da classe burguesa que, cega pelos privilégios próprios de sua condição econômica, nada faz diante da miserabilidade social a que muitos indivíduos estão condicionados:

Enquanto isso a cabeça dele pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro.

A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia?

Uma coisa os unia: ambos tinham uma vocação por dinheiro. O mendigo gastava tudo o que tinha, enquanto o marido de Carla, banqueiro, colecionava dinheiro. O ganha-pão era a Bolsa de Valores, e inflação, e lucro. O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta. (LISPECTOR, 2020, pp. 104-105)

Comparando sua vida com a do miserável, Carla conclui que, assim como o mendigo, ela também tinha se vendido, uma vez que aceitara casar-se pela primeira vez com um indivíduo que “era rico e era um pouco acima dela em nível social” (*idem*, p. 108). Nesse sentido, tanto ela quanto o homem possuíam algo em comum: “ambos tinham uma vocação por dinheiro”. Ao criar correspondências inusitadas entre personagens aparentemente incongruentes, o conto clariceano propõe relações de sentido incomuns, impedindo que haja interpretações excludentes e maniqueístas por parte do leitor, levando-o a encarar o texto dialeticamente:

Ressalte-se ainda que, ao se afirmar que Clarice busca a integração das aludidas polaridades, não se quer com isso

significar um convívio estabelecido em bases harmônicas. Ao contrário, se a dissonância e não a harmonia é uma das marcas fortes da escritura de Clarice, isso parece se dever a um projeto de integração fazendo-se como co-presença dilacerada de elementos antagônicos [...].

Conviver com o antagonismo parece ser o procedimento que torna possível não só impedir a exclusão e a redução de um dos lados ao outro; mas também mostrar que no fundo de sua diferença está a raiz que os sustenta num solo comum. (PONTIERI, 1999, pp. 22-23).

A aproximação entre dois seres tão diversos a partir do denominador comum “dinheiro” acaba por denunciar a perversidade do sistema social que transforma todos em mercadoria. Refletindo sobre o motivo de seus diversos casamentos, Carla chega a assumir que “estava em leilão” e “vendera-se” (LISPECTOR, 2020, p. 108). Dessa forma, a realidade do mendigo faz com que a mulher tome consciência de sua própria reificação, como comentou Ligia Chiappini:

A visão do mendigo que vive de uma ferida na perna confronta Carla consigo mesma e com a sua própria ferida na alma: a alienação da mulher que se vendeu: “Agora entendia que se casara da primeira vez e estava em leilão: quem dá mais? quem dá mais? [...]. Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que “dava mais”. [...] Vendera-se. E o segundo marido? Seu casamento (está) findando, ele com duas amantes fora a mulher e a mulher suportava tudo porque um rompimento seria um escândalo: seu nome era por demais citado nas colunas sociais. [...] Aliás, ela aceitara este segundo porque lhe dava grande prestígio. Vendera-se às colunas sociais? Sim. (CHIAPPINI, 2003, p. 437).

Comparando-se ao mendigo, a protagonista começa a imaginar se o homem sabia inglês, se já tinha comido caviar, bebido champanhe ou até mesmo se ele já tinha feito esportes de inverno na Suíça. Ao se dar conta de que era impossível ao miserável gozar dos mesmos privilégios de sua condição burguesa, Carla é confrontada com o abismo estrutural que a separava do pobre. Desesperada diante da desigualdade social que lhe era revelada pela miserabilidade do homem, duas palavras lhe ocorrem: “Justiça Social” (LISPECTOR, 2020, p. 105). Inconformada com tal situação, Carla, então, sente raiva dos indivíduos abastados, desejando que todos os ricos morressem; entretanto, se seu desejo se tornasse realidade, sabia que não haveria quem oferecesse dinheiro aos pobres. Nesse ínterim, o tempo é suspenso e as coisas ao redor da mulher subitamente são paralisadas: “os ônibus pararam, os carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê?” *ibidem*).

Ocorre à personagem, então, outra revelação, porém muito diversa da primeira, a partir da qual a protagonista tomara consciência de sua exuberância e luz interior. Agora, ela percebe “que não sabia gerir o mundo”, já que “era uma incapaz, com seus cabelos negros e unhas compridas e vermelhas” (*ibidem*). Sua face, cuja beleza era ressaltada pelo contraste da sua pele trigueira com as flores douradas de seu cabelo, nessa ocasião, toma a feição de uma “cara lambuzada de maquilagem e lantejoulas douradas” (*idem*, p. 106). O mal-estar frente a essa situação chega a tal ponto que a mulher sente sua “boca inteiramente seca e a garganta em fogo” e, em seguida, uma pergunta é dirigida ao leitor: “E não havia água! Sabe o que é isso – não haver água?” (*ibidem*), fazendo com que ele também se veja diante de um impasse.

Por sentir-se inútil diante das coisas, ao passo que não possuía condições de encontrar respostas para os questionamentos que lhe ocorriam, a personagem se vê num apuro, sensação análoga à experiência de quando tinha de se submeter a exames escolares em sua infância. Para tentar sair dessa situação, Carla evoca frases de um livro póstumo de Eça de Queirós que aprendera na escola. A referência intertextual, mais do que simplesmente atuar como uma estratégia de fuga perante uma circunstância desagradável, simboliza um desejo de redenção da personagem, já que “desejava para si mesma o destino de resplendor do lago de TIBERÍADE” (*ibidem*). Vale lembrar que esse lago, também conhecido como “mar da Galileia”, foi o local onde Jesus Cristo chamou diversos indivíduos ao discipulado, redimindo-os. Essa conotação religiosa no conto pode ser observada também quando a protagonista denomina a si mesma como “Diabo”, contrapondo-se ao mendigo que, para ela, seria “Jesus” (*idem*, p. 109).

Mais tarde, Carla é acometida por uma vontade assassina: “a de matar todos os mendigos do mundo!”, a fim de que ela “pudesse usufruir em paz de seu extraordinário bem-estar” (*idem*, p. 106). Isso não seria mais possível, uma vez que o mundo “gri-ta-va!!!” (*ibidem*). Não seria forçado relacionar os gritos produzidos pela “boca desdentada” (*ibidem*) do mendigo a um dos treze títulos de *A Hora da Estrela* (1977), obra publicada no mesmo ano do conto em questão. Um dos nomes da novela seria “O direito ao grito”, que representa, no contexto do livro, a necessidade de os oprimidos reivindicarem justiça. Diferentemente de Macabéa, retirante nordestina que não conseguiu “gritar” antes de ser atropelada “numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998, p. 15), o miserável de *A bela e a fera* confronta a grã-fina, desestabilizando-a:

E a festa? Como diria na festa, quando dançasse, como diria ao parceiro que a teria entre os braços... O seguinte: olhe, o mendigo também tem sexo, disse que tinha onze filhos. Ele não vai a reuniões sociais, ele não sai nas colunas do Ibrahim, ou do Zózimo, ele tem fome de pão e não de bolos, ele na verdade só quer comer mingau pois não tem dentes para mastigar carne... “Carne?”

Lembrou-se vagamente que a cozinheira dissera que o “filet mignon” subira de preço. Sim. Como poderia ela dançar? Só se

fosse uma dança doida e macabra de mendigos. (LISPECTOR, 2020, pp. 106-107).

Descortinado o “esquema de gente rica” em que Carla estava inserida, a protagonista passa a encarar a própria vida como uma mentira; a verdadeira realidade era a experiência do mendigo: “Estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso” (LISPECTOR, 2020, p. 107). Passa também a pensar sobre as vantagens de sua beleza num mundo que supervaloriza a aparência: “se eu não fosse tão bonita teria tido outro destino” (*ibidem*). Ao ver-se reduzida a um “rostinho bonito” e sua vida a uma farsa, Carla sente o desejo de se justificar perante o mundo: “Eu não sou ruim! Sou um produto nem sei de quê” (*idem*, p. 108). A fim de amenizar esse mal-estar, pois “já tinha vontade de, por desespero, dar um pontapé violento na ferida do mendigo” (*ibidem*), a mulher pergunta ao mendigo se ele falava inglês. Ao ser respondida aos berros pelo homem, a protagonista começa a suar frio ao pensar sobre o individualismo próprio de sua classe social

Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos. Todos, mas todos – sabem e fingem que não sabem. E mesmo que não fingissem iam ter um mal-estar. Como não teriam? Não, nem isso teriam (LISPECTOR, 2020, pp. 108-109).

A “magia essencial de viver” da personagem antes de ser confrontada com a miséria do mendigo é agora assolada por um questionamento intransponível: “A mola do mundo é o dinheiro?”, fazendo com que a grã-fina se sentisse “tão, tão rica que teve um mal-estar” (LISPECTOR, 2020, p. 109). Espantadíssimo com as reações inusitadas da burguesa, o mendigo chega, nesse momento, a pensar que Carla era, na verdade, doida ou uma “daquelas vagabundas que cobram caro de cada freguês e com certeza está pagando alguma promessa” (*ibidem*). De repente, a mulher é acometida por um “pensamento gritado” (*idem*, p. 110), que a faz ter consciência da própria mendicância:

— Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre, aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha...

“Há coisas que nos igualam”, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam.

Eram, pois, irmãos. (LISPECTOR, 2020, p. 110)

Ao chegar à conclusão de que também era uma “pobre coitada” (*ibidem*), Carla decide sentar-se no fio da calçada junto ao mendigo, ato que simboliza a “igualdade” entre essas duas experiências. Perplexo com a atitude da mulher, o miserável tem a irônica percepção de que a grã-fina seria, na verdade, uma comunista. Se ela de fato o fosse, ele “teria direito às suas joias, seus apartamentos, sua riqueza e até os seus perfumes” (*ibidem*), contrariando o pensamento da protagonista sobre a falta de inteligência do homem:

Nunca mais seria a mesma pessoa. Não que jamais tivesse visto um mendigo. Mas – mesmo este era em hora errada, como levada de um empurrão e derramar por isso vinho tinto em branco vestido de renda. De repente sabia: esse mendigo era feito da mesma matéria que ela. Simplesmente isso. O “porquê” é que era diferente. No plano físico eles eram iguais. Quanto a ela, tinha uma cultura mediana, e ele não parecia saber de nada, nem quem era o Presidente do Brasil. Ela, porém, tinha uma capacidade aguda de compreender. Será que estivera até agora com a inteligência embutida? Mas se ela já há pouco, que estivera em contato com uma ferida que pedia dinheiro para comer – passou a só pensar em dinheiro? Dinheiro esse que sempre fora óbvio para ela. E a ferida, ela nunca a vira tão de perto... (LISPECTOR, 2020, pp. 110-111).

Diante da surpresa de ver a patroa sentar-se no chão com o pobre, José, chofer de Carla, chega a pensar que ela passara mal. Ao responder a ele que não se sentia bem, o motorista a lembra do baile que ocorreria naquela noite, no qual “ela reverdeceria seus elementos de atração e tudo voltaria ao normal” (*idem*, p. 111). Ainda que voltasse à sua rotina burguesa, a personagem “nunca mais seria a mesma pessoa” depois do confronto com a realidade do miserável, já que “ele era agora o “eu” alter-ego, ele fazia parte para sempre de sua vida” (LISPECTOR, 2020, p. 110; 111). Como apontou Ligia Chiappini, a condição de Carla pode ser equiparada à do mendigo, na medida em que:

A alienação da mulher rica se expressa na festa permanente, sem nem ter o que festejar. E, na festa, os homens falam de negócios e as mulheres exibem a beleza fabricada a peso de ouro nos salões da Avenida Atlântica. Essa alienação é simétrica à do mendigo, expressa na cachaça que o ajuda a suportar a quotidiana exibição da sua mercadoria: a ferida na perna de que sobrevive. Festa e cachaça, obsessões respectivas em que um e outro costumam afogar uma falta comum – a falta de amor – e a pré-ciência de um destino, apesar de tudo também comum: o da morte certa. (CHIAPPINI, 2003, p. 438)

Por meio do contato com a miserabilidade do homem, Carla chega à consciência de sua própria miséria, redescobrimdo-se: “Por um motivo que ela não saberia explicar – ele era verdadeiramente ela mesma” (LISPECTOR, 2020, p. 111). Ávida, agora, por um propósito, a personagem relembra sua adolescência, em que procurara uma vocação e escolhera cantar. Ainda que não cantasse bem, como lhe informara seu professor, Carla procurava a arte para entender, depois “mergulhara num esquecimento que só agora, aos trinta e cinco anos de idade, através da ferida, precisava ou cantar muito mal ou cantar muito bem” (*idem*, p. 112). Em outras palavras, Carla vê a necessidade de encontrar um sentido para a própria vida, a fim de despertar do “sono automático em que vivia” (*idem*, p. 111). Nesse momento, ao se lembrar de uma viagem a Nova Iorque que faria no mês seguinte, a personagem se dá conta de que se tratava de mais uma mentira, de mais uma brincadeira na sua vida de aparências, chegando à conclusão de que “ter uma ferida na perna” era “uma realidade” (*ibidem*). A exposição ao ferimento do miserável a leva a se dar conta dos privilégios de sua condição, já que “tudo na sua vida, desde quando havia nascido, tudo na sua vida fora macio como pulo do gato” (*idem*, p. 112).

No desfecho da narrativa, Carla, já no carro a caminho de casa, lembra que não chegou a perguntar o nome do mendigo. O que não será esquecida, entretanto, é a marca que esse homem deixou na protagonista, abalando significativamente as bases sobre as quais o mundo da mulher até então fora construído. No conto de fadas francês, Fera, após descobrir o amor verdadeiro de Bela, se transforma num lindo príncipe e vive feliz para sempre ao lado da amada. Em Clarice, o mendigo permanece anônimo e solitário, mas oferece à Carla o que nenhuma outra pessoa de seu meio social conseguira: a possibilidade da autodescoberta. Por fim, “a personagem vai embora e leva consigo essa experiência da “coisa” inominável (...). E fica – nela e no leitor – a repercussão desse encontro numa rua de Copacabana” (GOTLIB, 2013, p. 577).

* * *

Fica para o leitor, inclusive, a questão: em que medida o conto de Clarice Lispector tensiona a inferiorização feminina e a miserabilidade social? Ou ainda: de que maneira o texto clariceano dialoga com o período em que foi publicado e se mostra muito atual ao revelar “feridas” até hoje observadas no corpo social brasileiro?

Ao trazer à baila a condição subalterna de Carla em relação ao marido, a narrativa expõe a estrutura social que submete a mulher a uma posição inferior à do homem. Somente quando a personagem se viu sozinha em plena avenida, longe dos papéis sociais a que estava condicionada, é que ela foi capaz de olhar para si, experienciando instantes de autodescoberta. O espaço da rua, diferentemente do contexto doméstico, figura no conto como possibilidade, ainda que momentânea, de a protagonista poder enxergar a si mesma com outros olhos. É o que ocorre quando ela, afastada de casa, encontra inesperadamente um mendigo e passa a questionar os privilégios próprios de sua classe social ao ver-se diante da miséria do homem. No ensaio “Pelos ruas da cidade uma mulher precisa andar – Leitura de

Clarice Lispector”, Ligia Chiappini chamou atenção sobre esse traço comum aos contos clariceanos, nos quais as protagonistas têm suas vidas desestabilizadas ao se depararem com o outro:

De fato, nas mulheres de classe média de Clarice, o tema da mulher insatisfeita com suas relações amorosas, que deposita todas as esperanças no casamento e nele se frustra porque desvenda mesmo que vagamente todo um mundo para além do seu mundinho confinado, se repropõe em diversos momentos da obra. Aparentemente conformadas com a rotina burguesa, elas sempre correm o risco de, subitamente, deparar-se com o sem-sentido das suas vidas, o que se dá sobretudo quando se defrontam com os mais carentes (pobres ou doentes) na cidade. É o caso exemplar do mendigo em de “A bela e a fera” (BF) ou do cego de “Amor” (LF). (CHIAPPINI, 1996, p. 63)

Apresentando diversas personagens mulheres que redescobrem a própria identidade ao saírem à rua, muitos contos de Clarice acabam por questionar modelos sociais tradicionalmente vinculados à figura feminina, sobretudo os relacionados ao casamento e à maternidade. Em seu artigo “Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector”, Solange Ribeiro de Oliveira comenta como as protagonistas da autora não se enquadram em clichês literários comumente associados à mulher:

Longe de concentrar-se numa suposta experiência feminina universal, que fatalmente refletiria critérios de uma sociedade falocêntrica, a experiência da protagonista clariceana é claramente a da mulher ocidental de classe média, presa, na era atômica, dos conflitos específicos de seu sexo e de sua classe. Estão, assim, notavelmente ausentes dos romances de Clarice estereótipos incluídos na grande dicotomia madona/mulher fatal, prostituta, ou figuras tradicionalmente satirizadas como a da vírgo, da esposa e mãe dominadora, da amante infiel ou da jovem passiva e fraca. (OLIVEIRA, 2015, p. 96).

Sem serem reduzidas a um estereótipo, as mulheres nas narrativas de Lispector não se limitam ao papel de dona de casa: é justamente fora dessa que as personagens experimentam momentos de liberdade e desalienação, ainda que no desfecho das histórias acabem retornando à casa e aos seus maridos. No conto, é nas avenidas do Rio de Janeiro que Carla chega à autoconsciência de sua inferioridade social, pondo-a à prova. Com isso, o texto discute o papel ocupado pela mulher na sociedade, propondo ao leitor um novo olhar sobre essa questão:

Se juntamos portanto ao movimento de saída à rua e volta à casa com o que ele significa como tentativa de desalienação da

mulher, a essa disputa com o homem, chegamos a iluminar outro aspecto que me parece da máxima importância em Clarice e que considero um ponto cego da crítica tanto quanto o foi, por muito tempo, a desconsideração do feminino nessa mesma obra. Trata-se da descoberta da pobreza por essa mulher confinada e protegida por um bom negócio matrimonial, mas reduzida a mecânicos atos quotidianos de auto-anulação, infeliz e culpada. A descoberta da pobreza dá-se junto com a autodescoberta como consumidora e parasita social, o que, de modo fulminante, desvenda o sem sentido da sua vida e da vida dos homens numa cidade grande que expõe talvez mais duramente os contrastes de uma sociedade injusta. (CHIAPPINI, 2003, p. 436).

Nesse sentido, é importante lembrar que o conto foi escrito e publicado no Brasil dos anos 70, contexto marcado pela forte repressão da ditadura militar, que via a liberdade feminina como uma ameaça ao modelo tradicional de família e aos valores conservadores vigentes. Como apontou Céli Regina Jardim Pinto, a luta pela emancipação da mulher, diferentemente do que se observava na Europa e nos Estados Unidos no mesmo período, encontrou, em solo nacional, um clima hostil à sua realização:

No Brasil, como vimos, a particularidade da implantação do movimento deu-se por conta de uma paradoxal situação. Por um lado, o regime militar e repressivo não via com bons olhos qualquer tipo de organização da sociedade civil, ainda mais quando se tratava de mulheres que, inspiradas nas norte-americanas, ameaçavam a tradição e a família brasileira. Mas o paradoxo se constitui na medida em que as mulheres também não encontravam guarida entre os grupos que lutavam contra a ditadura e professavam ideologias do tipo libertário. (PINTO, 2003, p. 66)

Ao problematizar a falta de autonomia de Carla, que não poderia ser uma “self-made woman”, já que não gozava dos mesmos privilégios sociais do marido, o conto traz à tona a necessidade de se pensar sobre a posição da mulher na sociedade. Longe de fazê-lo de modo panfletário, algo que não combinaria com a complexidade do texto clariceano, a narrativa propõe ao leitor indagações interessantes sobre a condição feminina numa estrutura social em que a mulher até hoje se vê inferiorizada.

Além disso, a história do encontro entre Carla e o mendigo coloca em cena outro tema igualmente revelador: a miserabilidade social. Essa é representada pela situação degradante do miserável com quem Carla se depara pelas avenidas do Rio de Janeiro. A narrativa, ao apresentar ao leitor a penúria da “ferida que pedia dinheiro para comer” (LISPECTOR, 2020, p. 111), acaba evocando o abismo social em que se encontrava o Brasil da época em razão das desastrosas políticas

econômicas promovidas pelo regime militar. O projeto nacional-desenvolvimentista encabeçado por Geisel e seu II Plano Nacional de Desenvolvimento gerou, em nome do crescimento econômico, o recrudescimento da desigualdade social, levando as parcelas mais vulneráveis da população à miséria:

O esforço desenvolvimentista do II Plano pode até ser considerado “bem-sucedido”, se descontamos seu custo social. [...]. A economia cresceu até o final da década de 1970, mas o foco dos investimentos, a inflação e o retrocesso no consumo das classes médias fizeram com que o descontentamento social crescesse. Os assalariados começaram a sentir ainda mais os efeitos do arrocho salarial implantado em 1964, agravado pela inflação crescente. Vale lembrar que no final da década de 1970 a inflação chegou a 94,7% ao ano; em 1980, já era de aproximadamente 110%, e em 1983 alcançou o patamar de 200%. (NAPOLITANO, 2018, p. 171)

Logo se vê, então, que a mendicância do homem, em oposição aos privilégios burgueses de Carla de Souza e Santos, desmascara a faceta perversa do projeto modernizador propagandeado pelo governo militar. Experimentado de modo diferente pelos segmentos sociais brasileiros, em razão do elitismo na distribuição de seus adventos, o desenvolvimento econômico se deu às custas dos mais pobres, gerando aumento da concentração de renda e agravando, em níveis nunca vistos antes, a desigualdade social. Por essas razões, o conto “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, tal qual as obras mais significativas de Clarice publicadas nas décadas de 60 e 70, expressaria, segundo Ligia Chiappini, uma denúncia dos “efeitos sobre os indivíduos dessa modernização implantada a ferro e fogo pela ditadura militar e fundada sobre a exploração do corpo e do espírito da maior parte dos homens e mulheres do país” (CHIAPPINI, 1996, p. 63). Sob esse ponto de vista, a “exploração do corpo” corresponderia, na história, à ferida que possibilitava ao miserável o seu sustento; a do espírito, por sua vez, diria respeito à inquietação existencial de Carla após o confronto com o mendigo.

À vista disso, a segunda parte do título do conto *A ferida grande demais* aceitaria, então, uma pluralização: em vez de um único ferimento, poder-se-ia aludir a dois igualmente pungentes, a inferiorização feminina e a miserabilidade social. Manter-se-ia, porém, a ênfase original dada pela autora ao combinar o advérbio “demais” ao adjetivo “grande”, deixando claro, como bem queria Clarice, que tais “feridas”, no corpo social brasileiro, ainda clamam por cura.

referências bibliográficas

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de; VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne Barbot de. *A Bela e a Fera*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar – Leitura de Clarice Lispector. *Literatura e Sociedade* (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, p. 60-80, 1996. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i1p60-80. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/682>. Acesso em: 29 jul. 2021.

CHIAPPINI, Ligia. Mulheres, galinhas e mendigos: Clarice Lispector, contos em confronto. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003.

GOTLIB, Nádía Battella. Os difíceis laços de família. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, n. 91, pp. 93-99, nov. 1994. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/881>. Acesso: 29 jul. 2021.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: Uma Vida que se Conta*. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2018.

NUNES, Benedito. A forma do conto. In: NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 95-105, 2015.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.* 2. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

Novas vozes que ecoam antigas vozes: Clarice Fortunato, Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus

New Voices that Echo Old Ones: Clarice Fortunato, Conceição Evaristo and Carolina Maria de Jesus

Autoria: Eurídice Figueiredo

 <https://orcid.org/0000-0002-8265-3034>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181121>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181121>

Recebido em: 19/01/2021. Aprovado em: 07/05/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

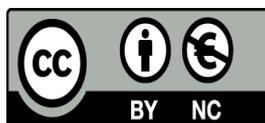
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

FIGUEIREDO, Eurídice. Novas vozes que ecoam antigas vozes: Clarice Fortunato, Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 281-296, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181121>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181121>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

novas vozes
que ecoam
antigas vozes:
clarice fortunato,
conceição evaristo e
carolina maria de
jesus.

New Voices that Echo Old Ones: Clarice Fortunato, Conceição Evaristo and Carolina Maria de Jesus.

Eurídice Figueiredo¹

Universidade Federal Fluminense – UFF

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181121>

¹ Professora aposentada da UFF. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF. E-mail: euridicefig@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8265-3034>.

Resumo

A proposta deste texto é de analisar o livro *Da vida nas ruas ao teto dos livros*, de Clarice Fortunato, colocando-o em diálogo com *Becos da memória* de Conceição Evaristo e o *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus. Nos três livros, as autoras, negras e pobres, de diferentes gerações, relatam suas histórias de vida. Fortunato e Evaristo conseguiram completar a escolaridade, tendo concluído um Doutorado em Letras ao passo que Carolina de Jesus não teve as mesmas oportunidades. Conceição Evaristo considera seu livro um romance ainda que inspirado nos fatos de sua vida; Clarice Fortunato dá uma forma menos romanesca enquanto o livro de Carolina, embora leve o nome de diário, não tem a forma clássica do diário, com entradas datadas. Em resumo, os três livros são autobiográficos, o que não quer dizer que eles retratem um vivido tal como aconteceu, o que é impossível. Através da leitura do percurso dessas mulheres pode-se entrever um verdadeiro painel das desigualdades e das injustiças da sociedade brasileira, além do racismo estrutural que oprime as mulheres negras.

Palavras-chave

Literatura brasileira. Autoras negras. Clarice Fortunato. Conceição Evaristo. Carolina Maria de Jesus.

Abstract

The aim of this text is to analyze Clarice Fortunato's book *Da vida nas ruas ao teto dos livros*, establishing a dialogue with Conceição Evaristo's *Becos da memória* and *Diário de Bitita* by Carolina Maria de Jesus. In the three books the authors, black and poor, of different generations, tell their own life stories. Fortunato and Evaristo managed to complete their schooling, obtaining Doctor of Letters degrees, while Carolina de Jesus did not have the same opportunities. Although inspired in events of her life, Conceição Evaristo sees her book as a novel; the form Clarice Fortunato gives her book is not exactly that of a novel, while Carolina's, despite being called a diary, does not have the classic diary form with dated entries. In sum, the three books are autobiographical, although this does not mean that they portray lived experiences as they actually occurred, which is impossible. Reading these women's trajectories enables one to get a vivid glimpse of Brazilian society's inequalities and injustices, as well as the structural racism that oppresses black women.

Keywords

Brazilian literature. Black authors. Clarice Fortunato. Conceição Evaristo. Carolina Maria de Jesus.

O livro *Da vida nas ruas ao teto dos livros*, de Clarice Fortunato (2020), conta a história de vida da autora que, como o título indica, teve uma infância muito pobre e chegou, na idade adulta, a um clímax ao concluir o Doutorado em Letras na UFSC. A obra dialoga com *Becos da memória* de Conceição Evaristo e o *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus. Conceição Evaristo considera seu livro um romance ainda que inspirado nos fatos de sua vida; Clarice Fortunato dá uma forma menos romanesca enquanto o livro de Carolina, embora leve o nome de diário, não tem a forma clássica do diário, com entradas datadas. Em resumo, os três livros são autobiográficos, o que não quer dizer que eles retratem um vivido tal como aconteceu, o que é impossível. O escritor não pode restituir a verdade plena do acontecimento, isso não é realizável, como já afirmava Walter Benjamin (1993, p. 37) a propósito da obra de Marcel Proust: o mais "importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência". As três autoras, de diferentes gerações, ao escrever sobre suas vidas, fabulam, imaginam, recriam uma experiência de dores e superações, constituindo uma linhagem na literatura brasileira.

Alain Buisine (1991, p. 10) afirma que a biografia tornou-se produtora de ficções; mais do que isso, ela se dá conta de que a ficcionalidade faz parte do gesto biográfico. Poderia acrescentar que a mesma coisa se dá com a autobiografia como pontua Conceição numa entrevista: “Quando digo que é uma espécie de ficção da memória, alguns eventos reais inspiraram a criação do texto. [...]. Porém nenhum episódio pode ser lido, tal como aconteceu (a narração é quase verdade, é quase mentira), na escrita tudo se modificou” (apud FIGUEIREDO, 2013, p. 166).

Segundo Anne Muxel (2003, p. 147), a transmissão e a memória são operadores que trabalham para a construção e a definição das identidades individuais e coletivas, aquelas que desenham os contornos de uma personalidade social, relacionada a uma idiosincrasia e à singularidade de uma história, bem como as que fixam as características sócio-históricas, reais e imaginárias, da existência de uma sociedade. A memória e a transmissão fabricam os liames entre os indivíduos, entre as gerações, os diferentes tempos históricos. Ao examinar as três autoras, Carolina, nascida em 1914, Conceição, em 1946, e Clarice, em 1976, uma linhagem se forma em que memória e transmissão operam na junção entre o que persiste e o que se inventa. Ainda segundo Muxel (2003, 148), cada geração é confrontada a uma realidade histórica e social cujos valores, imposições e contradições determinam as condições de sua socialização. Assim, cada geração negocia sua inscrição na história no sentido de carregar a herança que recebeu de suas antecessoras. Clarice Fortunato (2020, p. 55), como Tatiana Salem Levy em *A chave de casa*, evoca o peso da herança. “[...] é possível carregar nos ombros o peso de tantos traumas coletivos? Qual a parte que me cabe desse espólio? São perguntas que ecoam em meu interior e que não consigo silenciar”. Ao falar de si, ela reproduz os ecos das vozes do passado, tanto as de escritoras como Carolina e Conceição, quanto as de suas ancestrais, numa memória transgeracional.

Clarice Fortunato (2020, p. 18) conta na Introdução de seu livro que ela estava na Inglaterra, fazendo o doutorado sanduíche, quando começou a ouvir vozes que exigiam “Você precisa contar sua história”, uma espécie de epifania paranóica da qual tentou fugir. Entretanto, o vulcão que tinha dentro de si estava

prestes a entrar em erupção, o que assinala a urgência de sua necessidade de escrita a fim de realizar uma catarse. O livro é, portanto, parte de seu percurso acadêmico, que irrompeu sem ser previsto. Um Exu que apareceu na festa sem ser convidado. Apoiando-se em Todorov, afirma que foi o deslocamento para o exterior e o isolamento numa pequena cidade inglesa no período de férias que teriam provocado essa premência de mergulhar no passado e revelar-se. O livro começa, pois, como projeto de tese, a fim de desencavar um passado doloroso enterrado. Pelos capítulos seguintes, ela vai contar sua vida, de uma infância miserável, passando por uma adolescência exaustiva, em que se dividia nas funções de empregada doméstica e estudante, chegando a sua formação universitária e à explicitação do sonho de fazer uma pós-graduação.

Após ter contado sua história de vida, a começar por um breve resumo sobre o encontro dos pais, ela retoma esse período em Exeter, na Inglaterra, no último capítulo do livro. De maneira similar ao percurso de Tatiana Salem Levy, que conta no posfácio de sua tese (que, naturalmente, não faz parte do romance *A chave de casa*), suas deambulações em busca de um tema de tese, Clarice também tinha um projeto mais acadêmico. Ao decidir contar sua vida, abandona o projeto em andamento e começa um “esforço gigantesco para assentar e reorganizar as ruínas que caíam diante de mim, desafiando o tempo cronológico que regula o doutorado” (FORTUNATO, 2020, p. 102). Reconhece ser difícil escrever um relato memorial quando só tem fragmentos de uma vida traumática, extremamente conturbada e solitária; reconhece que tem uma identidade em crise, atravessada por transformações que ela mesma não entende; compara-se ao anjo de Klee, tal como foi analisado por Walter Benjamin, aquele anjo que olha o passado e só vê ruínas, as ruínas da barbárie. “Mas já não devo temer olhar para trás. Eu já sublimo o passado, iluminei a escuridão e todos os fantasmas se desvaneceram. Eu recuperei as feridas através da escrita, que, como cicatrizes, é prova da minha libertação” (2020, p. 104). Aqui quem fala é a narradora do relato, não é a autora real, em carne e osso; ela tem consciência de que aquela que escreve realiza a missão que lhe foi destinada ao passo que a pessoa que continua a viver a sua agonia não é assim vitoriosa, não curou todas suas feridas. Ela própria explica como se comporta o sujeito ao tratar o trauma: ele fica entre a necessidade de lembrar e o desejo de esquecer. No entanto, nenhuma via é possível, o sujeito traumatizado balança de um lado a outro porque, ao percorrer as lembranças nefastas, volta a sentir a mesma dor do passado. Assim, ela encara a escrita como um projeto terapêutico, uma etapa de elaboração do luto pelas perdas sofridas.

De certa maneira, o formato acadêmico a protege um pouco porque lhe permite uma reflexão teórica que é, necessariamente, mais distanciada do que a narração crua. Para falar da fome que sentia quando era menina, evoca o *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus, quando menciona o sofrimento de não ter comida para dar para seus filhos. “De forma semelhante, ela também comeria comida do lixo: sim, a fome de Carolina era a minha fome e a de tantas outras mulheres negras e pobres” (2020, p. 105). A precariedade em que viviam era tal que não tinham nem casa, nem banheiro, nem roupa decente para usar. Clarice se vê no espelho de Carolina, “gostaria de se vestir melhor, mas não tinha nem sabão para lavar a roupa. Da mesma forma senti vergonha de andar suja e maltrapilha”

(FORTUNATO, 2020, p. 105). O que se depreende desse relato é o sentimento de falta, de carência. Sente vergonha porque é desprovida dos meios de subsistência, de perspectiva de futuro; sofre diante da impossibilidade de estudar, sofre porque não dispõe de instrumentos para resolver questões prementes da sobrevivência; na solidão e no desespero, assiste a sua mãe, seu único amparo afetivo, definhando até a morte.

A outra escritora que lhe dá forças ao revisitar seu passado e escrever o seu relato é Conceição Evaristo, ela também oriunda de família pobre, que conseguiu terminar um doutorado e tornar-se epítome da luta pela visibilidade das escritoras negras. Ao submergir nas escritas dessas duas figuras emblemáticas da superação, ela sente um laço que as une, se percebe dividindo o mesmo “*lócus* de enunciação, como mulher negra de origem periférica”, e se dá conta de que “a vida de nenhuma pessoa pode existir separada das vidas das outras” (2020, p. 106). É nesse entrecruzamento intergeracional que seu relato de vida deve ser lido porque sua voz ecoa as vozes de Carolina e de Conceição.

Reviver um tempo de infância risonha e feliz é fácil, evocar um passado de dores é muito diferente; embora tenha sempre procurado esquecer sua infância, ao escrever, ela inicia “um mergulho nas profundezas do [seu] ser, em busca de todos os fragmentos dilacerados e esquecidos da [sua] história” (FORTUNATO, 2020, p. 16), esperando fazer as pazes com o passado a fim de enfrentar o presente e o futuro. Ao assumir o papel de sujeito da escrita, acredita poder dar voz a seus ancestrais negros, pobres e invisíveis na sociedade racista em que vivemos; parafraseia o poema de Conceição em que diz que sua voz recolhe as vozes da mãe, da avó e da bisavó, uma linhagem de mulheres negras que muito lutaram pela sobrevivência. Entretanto, diferente de Conceição, Clarice é filha de mãe branca, o que não lhe confere o lastro de uma ancestralidade na qual se apoiar. Em entrevista a mim concedida por email em 18/01/2020, ela respondeu:

A questão da ancestralidade atravessa todas as esferas da minha existência enquanto mulher negra. Perder muito cedo o meu pai, que era negro, e ser criada com a minha mãe, que era branca, foi um fator significativo no entendimento da minha identidade cultural e, conseqüentemente, nalgum momento da infância e adolescência me senti um “patinho feio”. Nessa configuração a identidade é marcada no conflituoso espaço “in between” onde as diferenças culturais são articuladas e, quase sempre, a fenotipia é determinante; assim, desde que me percebo como gente, apontam meu cabelo, a cor da minha pele. Tudo isso converge para uma relação mais íntima com a ancestralidade negra, que veio pela necessidade de me tornar potente para atravessar o mar tempestuoso que é o racismo cotidiano; as revisitações do passado estreitaram essa relação através da escrita: eu mesma a me escrutinar no espelho, numa hermenêutica libertadora.

Essa ancestralidade bi-racial é explicada num dos capítulos do livro. Original de Vitória da Conquista (Bahia), a mãe branca fugiu com um namorado negro (que não amava) para escapar de um casamento arranjado pelo pai. O casal se instalou no Paraná. Trabalhando numa lavoura de café, o pai rapidamente mostrou-se ciumento e possessivo, prendendo a mulher dentro de casa. Como assinala Marie-France Hirigoyen (2006, p. 33), “a inclinação para o ciúme acontece a partir de um sentimento de desvalorização”, o que provoca a suspeição permanente. Assim, em sua cabeça de homem inseguro de si, provavelmente considerando-se inferior, o pai pensa que a esposa atraía o desejo de todos, sendo a única moça branca naquele mundo. O ciúme patológico desencadeia a violência doméstica, tanto simbólica quanto física: não só surrava a mulher e os filhos como abusou sexualmente das meninas. Esse comportamento seria repetido pelo irmão mais velho, que estuprou as duas filhas, engravidou uma delas; depois de anos de silêncio, elas o denunciaram e ele está preso no presente da enunciação. A narradora-autora se pergunta se terá coragem de visitar o irmão na cadeia.

O pai morreu provavelmente assassinado a mando do patrão quando Clarice tinha 5 anos, como o marido de Bibiana, no romance *Torto arado* de Itamar Vieira Júnior. Aliás, a situação dos empregados em suas relações de trabalho com o fazendeiro é bastante semelhante àquela descrita pelo autor baiano. Em ambos os casos, nada se esclarece porque a polícia está do lado dos ricos e não investiga o crime. Tanto em *Diário de Bitita* quanto em *Becos da memória* há referências ao campo. Pedro da Zica foi assassinado a mando do Coronel, que queria tomar suas terras. “Terras tão boas, tão vizinhas da fazenda! O que custava aquela negrada vender as terras e desocupar o beco?” (EVARISTO, 2006, p. 57). Os trabalhadores negros vivem em regime de semi-escravidão e são expulsos quando não são mais necessários. Tio Totó, já velho, não quer sair de sua casa na favela, já teve de partir muitas vezes, está cansado de reconstruir sua vida em outro lugar; ele evoca sua saída da fazenda em que nasceu. “Um dia, ainda com a primeira mulher, tivera de deixar a fazenda em que foram criados trabalhando na roça. As terras haviam sido vendidas, os donos estavam em má situação” (EVARISTO, 2006, p. 25). Ao atravessar o rio num barquinho improvisado, a mulher e a filha desapareceram na correnteza; o que fazer, sozinho? É uma vida de muitas perdas.

O mesmo acontece com a mãe de Clarice: expulsa da fazenda, após a morte do marido, ela vai para a cidade com 8 dos seus 11 filhos. Rapidamente, os mais velhos se dispersam, casam ou vão trabalhar em outros lugares. A mãe, com a pequena Clarice, arruma um marido, porém, como nenhum trabalhava, os três são obrigados a deixar a casa, tornando-se andarilhos. Eles ficam perambulando: sujos e famintos, a maioria das pessoas os ignorava, uns poucos os olhavam, davam-lhes esmolas. Esse é o período mais terrível da narrativa porque a menina passava fome, bebia água de poças, procurava restos de comida nos lixos. O padrasto, como o pai, bebia, espancava a mãe, desaparecia durante dias. Foram mais de dois anos de penúria total, sem casa, sem comida, sem banho, sem proteção. Para piorar a situação, a mãe vai ficando cega.

Entre tantas desventuras, um dia agentes comunitários arranjaram uma casa da prefeitura de Nova Londrina e uma aposentadoria para a mãe. O padrasto, porém, gastava o dinheiro em bebida, além de bater na mãe. Ao morar numa casa,

com novos hábitos, a menina começa a sonhar em ir para a escola, como as vizinhas; para isso, foi preciso ir a um cartório para fazer seu registro de nascimento. A precariedade é tal que os pobres nas periferias e nos cafundós não têm acesso à cidadania: alguém desprovido de documentos que certifiquem seu estatuto não tem existência civil. O sonho de ir para a escola se desfaz porque reaparecem os irmãos mais velhos e a família acaba indo para Santa Catarina, deixando o padrasto para trás.

Nada é estável para os pobres, as relações familiares são esgarçadas, rupturas desestabilizam a vida de pessoas extremamente fragilizadas. Sem formação profissional, não podem achar trabalho satisfatório, muito menos trabalho bem pago. A miséria os torna vulneráveis a ponto de provocar a desestruturação da família, que se torna disfuncional, gerando filhos igualmente desequilibrados e disfuncionais. “Jogar luz às sombras do passado é uma forma de expurgar a dor, colocar as coisas nos seus devidos lugares. De tantas ruínas do passado, e de fantasmas desvanecidos, algumas lembranças me assombram mais porque devastaram a vida das mulheres da família” (FORTUNATO, 2020, p. 53). O perfil desses homens tende a se repetir: bebem demais (para esquecer sua miséria), gastam o pouco dinheiro que ganham, surram as mulheres e os filhos; em muitos casos, abusam sexualmente das meninas. É o círculo vicioso infernal ao qual as mulheres se submetem num fatalismo desolador. O neurocientista Roberto Lent assinala, num curto artigo publicado em *O Globo* (2021, p. 9), a maior incidência de transtornos mentais nas classes mais desfavorecidas. “Os pesquisadores concluíram que a pobreza causa depressão e ansiedade, e estas aumentam a pobreza pela sua repercussão negativa sobre o trabalho.” Nos dois romances de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, assim como em seus contos, personagens ficam perturbados, têm surtos de loucura, se desesperam.

A vida da mãe é uma sequência de infortúnios, nada de bom lhe acontece a não ser o amor incondicional de sua filha caçula. A protagonista- narradora do relato, após a morte da mãe, se vê só, porque a irmã não a protege; na escola, é excluída pelas outras crianças porque é miserável, porque é negra, porque não tem atrativo. No capítulo dedicado à morte da mãe, a narradora fala diretamente com ela, como se fosse uma carta na qual rememora a doença, a fragilidade da mãe em seus últimos dias e, finalmente, a morte. Para a menina, a perda da mãe – sua única referência afetiva –, foi catastrófica. Ela era seu esteio, seu refúgio. “O amor, esse sentimento milagroso que nos conecta, é a fortaleza que me revigora das angústias e ameniza o vazio de sua existência na minha vida. É pela transcendência desse mesmo amor que escrevo em sua memória” (FORTUNATO, 2020, p. 82).

A menina, órfã de pai e mãe, morava com a irmã mais velha, que passou a ser responsável por ela. Entretanto, não era confiável: explorava-a nos trabalhos domésticos, humilhava-a e batia nela com varas, fios elétricos, borrachas de sofá, enfim, o que estivesse à mão. Entrando na puberdade aos 13 anos, raquítica, torna-se alvo das tentativas de abuso sexual do cunhado. O estupro de meninas nessa idade é recorrente. Em *Becos da memória*, Maria Nova fica sabendo que a mãe de Nazinha a vendera a um fornecedor da fábrica de cigarros porque necessitava de dinheiro; depois disso, ela some da favela com o filho doente e o marido bêbado. Maria Nova também conhece a história de Fuinha, de quem tem medo: ele surrava

a mulher, um dia, matou-a. Depois disso, abusava da filha e a espancava também. “Era o dono, o macho, mulher é para isto mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele. Fuinha era tarado, usava a própria filha” (EVARISTO, 2006, p. 76). Maria Nova é curiosa, ouve todas as histórias, se amedronta, se enternece, se emociona; Maria Nova se prepara para ser escritora e contar as histórias que ouviu. Maria Nova tem certeza de que Mãe Joana nunca a venderia, ela é triste e silenciosa, mas ama e protege seus filhos.

No relato de Clarice, a menina não se torna uma vítima; não suportando mais as investidas do cunhado e a indiferença da irmã, ela vai trabalhar como empregada doméstica numa casa de família que não a adota, mas se responsabiliza por ela oficialmente. Sem salário, fazendo todo o serviço da casa, ela era “quase” da família; a única vantagem é que podia ir para a escola e não sofria os abusos da irmã e do cunhado. Ela fica nessa casa até os 19 anos, quando vai trabalhar numa fábrica e morar com uma amiga da escola.

Aos 23 anos, vai para Florianópolis para prosseguir o ensino médio; após estudar com obstinação, é aprovada para o curso de Letras na UFSC, que inicia em 2002. Durante cerca de onze anos, ela trabalhou como empregada doméstica, às vezes em péssimas condições, sendo humilhada, às vezes, com um tratamento um pouco mais humanitário. Na universidade, aos poucos, vai se descolando desse mundo de exploração de mão-de-obra barata: começa um estágio, consegue uma vaga na residência universitária, ainda tem de fazer umas faxinas para sobreviver. Foi um esforço imenso até conseguir se formar, em seguida, ir para a Pós-Graduação. A partir do momento em que ela deixa a casa da irmã, a narradora não menciona mais os membros de sua família. Na formatura, ela havia convidado a sua “mãe adotiva”, aquela com quem viveu na adolescência; entretanto, ela não compareceu. Só não é a solidão total, o vazio de afetos, porque tem uma amiga que vai lhe dar o abraço que ela gostaria de ter recebido de sua mãe.

Trata-se de uma narrativa híbrida, que desde o início se apresenta como parte de um trabalho acadêmico, com divisões de capítulos, epígrafes, citações e referências no final. Na entrevista que me concedeu por email, explicou que sua tese era dividida em duas partes: o relato e um capítulo teórico. Para a publicação, o texto do relato foi retrabalhado, sofreu cortes e acréscimos, rearranjos e modificações lexicais. Não sendo linear, os vários passados se alternam, ora a estada na Inglaterra, ora a viagem à Bahia para conhecer os parentes da mãe, ora a infância mais longínqua.

O livro tem, parcialmente, a forma de um relato de infância, no qual existe uma distância entre o eu da enunciação e o eu da menina do passado que passou fome, que queria ir para a escola como as outras crianças, ter cadernos e roupas limpas, uma casa, uma família. Para Bruno Blanckeman (2003, p. 272), a infância não é uma propedêutica da vida por vir e a criança não é um adulto em miniatura; segundo ele, o relato de infância pode ser simbiótico ou esquizóide, ou o narrador busca se identificar com a criança do passado, ou procura se desvencilhar de um fantasma importuno. No caso de Clarice Fortunato, parece se tratar de um relato simbiótico porque a adulta se identifica com a menina que sonhava com os estudos. “A essência daquela garotinha permanece em mim, e impulsiona-me a buscar novos

sonhos, um vôo mais alto: a pós-graduação” (2020, p. 99). Entretanto, ao confrontar as diferentes fases da vida, tal como ela foi contada, detecta-se um fosso que separa a criança miserável e vulnerável da professora com doutorado de agora; apesar dessa distância incomensurável, a narradora resgata os afetos que a ligam a sua mãe e, por conseguinte, à menina que foi simbioticamente ligada a ela.

A partir do momento em que se instalam numa casa em Nova Londrina, os papéis de mãe-filha começam a se inverter, ela se torna a mãe de sua mãe, enferma e cega, configurando uma confusão de estatutos como em *Diário de luto* de Roland Barthes; ele diz que durante os seis meses que durou a doença da mãe, nada escreveu, ele estava “perdidamente por conta dela” (BARTHES, 2011, p. 16), tornou-se mãe de sua mãe, porque era ele quem cuidava dela.

Ao chegar à idade adulta, depois de ter sofrido *bullying* na infância por ser pobre e negra, depois de ter-se sentido tantas vezes humilhada trabalhando como empregada doméstica, a narradora tem conflitos em relação à sua imagem, em especial ao seu cabelo, aliás, elemento fundamental na autorrepresentação das mulheres negras. Ifemelu, a protagonista do romance *Americanah*, de Chimamanda Adichie, tem muitas crises por causa do cabelo. Aliás, o romance começa com sua ida a um salão especializado em tranças, onde fica durante seis horas para que a cabeleireira faça seu trabalho. Como a história é contada em *flash back*, existe o momento em que, depois de verificar a queda dos fios devido ao uso excessivo de produtos químicos para alisar o cabelo, Ifemelu decide pelo corte muito curto. Ao se olhar no espelho, fica desolada: “Ela estava com os olhos enormes e uma cabeça enorme. Na melhor das hipóteses, parecia um menino; na pior, um inseto” (ADICHIE, 2014, p. 226).

A narradora de Clarice Fortunato passa por várias fases: tranças, alisamento, alongamento. “Para ser aceita, eu precisava apagar a minha cor. Era doloroso reconhecer, mas a revelação se fazia implacável e inequívoca” (2020, p. 107). Essa crise de identidade assinala que ela não se “sentia livre para ser negra”, o que a faz buscar o autoconhecimento através do corte dos cabelos (2020, p. 107). O cabelo é metáfora e metonímia ao mesmo tempo: sendo parte de seu corpo, é também a figuração da imagem da mulher negra. A transição capilar não é fácil porque a autoaceitação também não é imediata, a pessoa dominada introjeta os valores que lhe foram inculcados. O processo de escrita do livro (e da tese) opera uma catarse, uma aceitação do seu corpo, de seu lugar no mundo que a insere numa linhagem.

Se Clarice e Conceição conseguiram sair desse lugar da pobreza e da invisibilidade através dos estudos, a vida de Carolina Maria de Jesus (1914-1977) não teve o mesmo desfecho. Apesar do sucesso de *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, apesar de ter ganhado fama e dinheiro, apesar de ter conseguido deixar a favela, Carolina não encontrou uma realização pessoal. O livro teve forte impacto, de repente ela se tornou uma sensação. Saiu da favela, “comprou um terreno em Parelheiros, onde ela mesma construiu sua casa de alvenaria” (ALVES, 2014, p. 10); essa é uma região de Mata Atlântica, portanto, tranquila e arborizada. Carolina continuou escrevendo, mas nada deu muito certo: no fim da vida estava pobre. Apesar de sua pouca instrução formal, tendo cursado só um ano da escola primária, Carolina deixou uma obra imensa que está sendo, aos poucos, repertoriada e publicada. Com fortuna crítica invejável, atingiu repercussão no exterior com um

número grande de traduções. O *Diário de Bitita* foi publicado postumamente, em 1982, em tradução francesa, só quatro anos depois saiu no Brasil.

Em *Diário de Bitita*, Carolina conta sua vida desde seu nascimento até o momento em que decide se instalar em São Paulo. A vida dos miseráveis é tão difícil que as famílias são desestruturadas, os homens bebem e batem nas mulheres e nos filhos, como se lê também no livro de Clarice Fortunato. Bitita perambula, vai, muitas vezes, a pé de uma cidade para outra, busca abrigo nas casas dos parentes e amigos, mas é sempre rejeitada, não lhe dão comida, não a querem dentro de casa porque é suja. Mesmo a relação de Bitita com a mãe é conflituosa, elas brigam, se separam, quando Bitita volta fica claro que não é bem-vinda, enfim, é uma *via crucis*. Os únicos lugares que lhe oferecem proteção são os hospitais (Santa Casa) e asilos mantidos pelas freiras da congregação de São Vicente de Paula, que a acolhem, tratam das feridas de suas pernas. Entretanto, depois de alguns dias, ela vai embora. Nem sempre a hospedagem é de graça, ela tem de lavar muita roupa, as freiras não são santas. De qualquer modo, Carolina não suporta o trabalho doméstico, a situação de subalternidade a irrita. Bitita é rebelde, não para em emprego nenhum, em lugar nenhum, tem dificuldade de aceitar qualquer imposição. Não gosta da escola, não aceita ser mandada. Apesar de sua rejeição à escola, provavelmente devido ao racismo e ao *bullying* que sofreu, Bitita se interessa pelas leituras.

Carolina encontra o romance *A escrava Isaura* numa gaveta e, com ele, descobre o prazer da leitura, o que a leva a um bom conhecimento da história do país. “Por intermédio dos livros, eu ia tomando conhecimento das guerras que houve no Brasil, a guerra dos Farrapos, a guerra do Paraguai. Condenava essa forma brutal e desumana que o homem encontra para solucionar os seus problemas” (JESUS, 2014, p. 179). Apesar das dificuldades, ela conclui: “Eu não entrei no mundo pela sala de visitas. Entrei pelo quintal. Eu ia vencer porque era outra” (2014, p. 200).

Em entrevista ao jornal *O Globo*, a pesquisadora Giovana Xavier (2019) afirmou que Carolina deveria ser apresentada como uma intelectual negra e não como uma favelada. E realmente, em *Diário de Bitita* ela interpreta o Brasil a partir de “seu lugar de fala”, de mulher pobre e negra que vê como funciona a sociedade brasileira: empregadas domésticas exploradas que trabalham das 6h às 23h, sem descanso, meninas negras que são abusadas pelos patrões (pais e filhos), engravidam e têm de se virar para sustentar seus rebentos; homens negros acusados injustamente e perseguidos pela polícia; falta de acesso à saúde e à educação para os pobres; racismo que se exprime no cotidiano de crianças que recebem insultos desde muito cedo. Carolina conta que ela e sua mãe foram presas por acusações injustas e absurdas; ficaram detidas cinco dias sem comer, carpindo o terreno em frente à cadeia, sendo espancadas.

Becos da memória, como o nome indica, se aproxima mais da narrativa memorialística, embora a autora no prefácio se refira à obra como sendo um romance. Esse teria sido, segundo Conceição, seu “primeiro experimento em construir uma narrativa” (2006, p. 9) e sua publicação estava prevista para o ano de 1988, o que acabou não se concretizando. O livro pode ser classificado como um relato de infância, escrito na terceira pessoa, cuja protagonista é uma menina

curiosa que olha para tudo, mesmo para aquilo que teme. É, ao mesmo tempo, um romance de formação de escritora porque a Maria Nova, *alter ego* da autora, aprende de tudo um pouco ao longo da narrativa e deseja escrever um dia.

No primeiro capítulo, a narradora diz que escreveu em homenagem a Vó Rita e a todos os outros que povoam os becos de sua memória. A narrativa se passa numa favela, que não existe mais, como, aliás, não existem mais favelas como aquela; hoje são outros tipos de favelas que inspiram outros tipos de relatos. Ela conta histórias de personagens muito pobres, que lutam para sobreviver e, nesse sentido, se insere na linhagem de *Quarto de despejo* e *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus que, segundo declarou Conceição, foi lido com emoção por sua mãe que, a partir daí, passou também a escrever um diário:

Minha mãe leu e se identificou tanto com o *Quarto de Despejo*, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária. Outra favelada de Belo Horizonte seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela (EVARISTO, 2010).

Esse diário de sua mãe fez parte do acervo da exposição *Ocupação Conceição Evaristo*, organizada pelo Itaú Cultural em São Paulo em 2017.

Os becos da memória de Conceição Evaristo remetem aos becos e às vielas de uma favela que quer resistir, mas que sucumbe às investidas das construtoras que expulsam os moradores a fim de ocupar o terreno com prédios modernos para a classe média. A defesa do local onde está enraizada a comunidade evoca a do romance *Texaco*, de Patrick Chamoiseau (1993, p. 337), no qual a protagonista Marie-Sophie Laborieux consegue a vitória em sua luta para preservar a favela. Urbanizada, ela passa a ser um bairro popular de Fort-de-France (Martinica): “Na verdade, [o urbanista] disse-me que a Cidade integraria a alma de Texaco, que tudo seria melhorado, mas conservado segundo sua lei primeira, com suas vielas, com seus lugares, com sua memória tão velha de que a Martinica precisava”. Os favelados mineiros tematizados por Conceição não obtiveram o mesmo êxito: eles tiveram a opção de receber material para construir o barraco em outro lugar ou um pouco de dinheiro, uma indenização simbólica (que não daria para nada).

Ao comparar as vidas dessas três escritoras negras, oriundas de famílias miseráveis, uma diferença fundamental se destaca no relato de Conceição: sua família é unida, amorosa. Ao contrário da mãe de Clarice que morre muito jovem, a mãe de Conceição está viva até hoje, com 98 anos de idade. A preservação dos laços familiares assegura a estabilidade emocional da criança/da moça, dando-lhe segurança, proteção, tudo o que Carolina não teve. Clarice, de certa maneira, teve sua cota de amor e de afeto da mãe que lhe proporcionou um processo de subjetivação consistente; apesar dos desacertos de sua família “adotiva”, a atuação dela foi mais positiva do que a da irmã. O agenciamento de Clarice se dá porque, ao ser mãe da sua mãe, ela amadurece depressa e foge das contingências e pressões que

a irmã e o cunhado o queriam impor. Apesar da diferença de época e das maiores dificuldades encontradas por Carolina nas décadas de 1920/30, quando era criança e jovem, ela realmente não teve proteção de sua família.

Nos três livros em pauta, detecta-se uma distância entre o presente da enunciação e o passado, entre a narradora adulta que escreve e o eu da menina, que tudo vê, tudo observa, como é típico do relato de infância. Segundo Bernard Colas (1993, p. 153), o relato de infância tem dois níveis de discurso no plano linguístico: o da intriga e o dos comentários do adulto de hoje sobre suas próprias lembranças, o que é inevitável já que “toda memória é uma ‘elaboração’ (no sentido psicanalítico) do presente sobre um conteúdo/objeto passado, e é o adulto de hoje que escreve”. A narradora de *Becos da memória* diz: “Hoje, a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado!” (EVARISTO, 2006, p. 20).

O relato de infância suscita um questionamento sobre as possíveis correlações entre uma história individual e a História porque as possibilidades que se oferecem a uma criança quando ela nasce dependem da classe social de sua família, como assinalaram Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (2015, p. 34). A probabilidade de uma criança oriunda das classes populares entrar na universidade é muitíssimo menor do que a de outra, vinda de meio social privilegiado; as carreiras escolhidas também são determinadas pela classe social; mesmo quando concluem um curso superior, a pessoa pertencente às classes trabalhadoras terá menos oportunidades de sucesso porque sua rede de relações é pequena, difusa. A chamada “meritocracia” só reforça o sistema, perpetuando as desigualdades porque os estudantes herdam de seu meio de origem não só “hábitos, treinamentos e atitudes aplicáveis diretamente às suas tarefas escolares; eles também herdam saberes e um saber-fazer, gostos e um *bom gosto* cuja rentabilidade escolar, por ser indireta, é ainda mais certa”. Ao penetrar em um mundo novo, na universidade, os alunos são levados a assimilar “um conjunto de conhecimentos e de técnicas que nunca são completamente dissociáveis de valores sociais, frequentemente opostos aos de sua classe de origem”, de modo que, para os oriundos das classes populares, “a aquisição da cultura escolar é aculturação” (BOURDIEU, PASSERON, 2015, p. 40).

Comparando os livros de Carolina, Conceição e Clarice a relatos de infância de escritores nascidos em famílias de classe média letrada, por exemplo, José Lins do Rego, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, percebe-se que a experiência de vida é muito diferente, embora todos eles tenham em comum o gosto pelos livros e o desejo de escrever, um *topos* de narrativas autobiográficas de escritores. Em um curto relato autobiográfico, *Esquisse pour une auto-analyse*, Bourdieu (2004) usa o termo “trânsfuga de classe” para designar as pessoas (como ele próprio) que mudam de classe social através dos estudos; o abandono dos padrões comportamentais da família e a aquisição de novos hábitos culturais podem provocar o sentimento de traição aos genitores.

Conceição não quer trair sua origem, ainda que busque uma ascensão social. Ao aprender na escola a história da escravidão e ao associar a vida que levam os moradores da favela às antigas senzalas, Maria Nova de *Becos da memória* forma um projeto de escrita vinculado à questão histórica do negro no Brasil, eixo central

das narrativas e da poesia da autora: “Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente” (EVARISTO, 2006, p. 138). Ela não cansa de repetir que toda sua escrita é marcada por uma *escrevivência*. Ela diz em entrevista: “Alguns fatos vividos por mim serviram de estofo para a narrativa. O próprio desfavelamento que sofri junto com a minha família, as angústias de minha meninice e de minha adolescência” (apud FIGUEIREDO, 2013, p. 166). A composição da personagem Maria Nova se confunde com sua história pessoal de modo que sua criação foi uma maneira de perscrutar as razões de sua escrita.

O projeto literário de Conceição Evaristo e de Clarice Fortunato se insere numa linhagem de escritoras negras que já formam uma pequena tradição, de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Geni Guimarães, Miriam Alves, Ana Maria Gonçalves, Eliana Alves Cruz, entre outras. As escritoras negras sublinham, através da intriga, que suas personagens são pobres e negras. O ser negro faz diferença na pobreza porque a vincula à História da escravidão, da marginalização, do racismo estrutural. Essas vozes que ecoam as vozes do passado narrativizam visões disruptivas que desconstroem uma história oficial pacificadora e neutralizadora das diferenças, dando visibilidade às desigualdades e às injustiças da sociedade brasileira.

referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALVES, Uelinton Farias. Introdução. In: JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2014.

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Olhas escolhidas*, volume 1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp. 36-49.

BLANCKEMAN, Bruno. La tentation du défaut (Sur quelques récits d'enfance). In: CHEVALIER, Anne, DORNIER, Carole (dir). *Le récit d'enfance et ses modèles*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2003. p. 271-279.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Raisons d'Agir, 2004.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *Os herdeiros: os estudantes e a Cultura*. Tradução Ione Ribeiro Valle, Nilton Valle. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

BUISINE, Alain. Biofictions. *Revue des Sciences Humaines*. Université Charles de Gaulle, Lille III. n. 224. Le biographique, 1991-4. pp. 7-13.

CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COLAS, Bernard. De la grande Histoire à l'histoire individuelle. In: ESCARPIT, Denise, POULOU, Bernadette (dir). *Le récit d'enfance*. Enfance et écriture. Actes du Colloque de NVL/CRALEJ. Bordeaux, octobre 1992. Paris: Editions du Sorbier, 1993. pp. 129-157.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. In: DUARTE, Constância Lima (org). *Escritoras Mineiras; poesia, ficção, memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho; autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FORTUNATO, Clarice. *Da vida nas ruas ao teto dos livros*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

HIRIGOYEN, Marie-France. *A violência no casal: da coação psicológica à agressão física*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2014.

LENT, Roberto. *Pobreza, depressão e ansiedade*. O Globo. Rio de Janeiro: Editora O Globo, 14/01/2021. p. 9.

MUXEL, Anne. Temps, mémoire, transmission. In: RODET, Chantal (dir). *La transmission dans la famille: secrets, fictions et idéaux*. Paris: L'Harmattan, 2003. pp. 147-157.

XAVIER, Giovana. *Não estou na vida acadêmica para ser legitimada pelo script branco*. Entrevista concedida a Renata Izaal. O Globo. Rio de Janeiro: O Globo, 23 out. 2019, p. 2.

A obscena voz pensante

The Obscene Thinking Voice

Autoria: Rodrigo Cabide

 <https://orcid.org/0000-0002-9607-8341>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181385>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181385>

Recebido em: 27/01/2021. Aprovado em: 19/05/2021.

Opiniões– Revistados Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

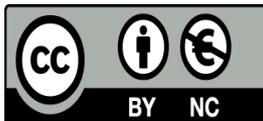
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

CABIDE, Rodrigo. A obscena voz pensante. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 297-317, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181385>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181385>.

Licença CreativeCommons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a obscena voz pensante

The Obscene Thinking Voice

Rodrigo Cabide¹

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181385>

¹ Rodrigo Santos de Oliveira (Rodrigo Cabide) é doutorando em Estudos Literários (UFMG). Professor de língua portuguesa, literatura e cultura (Cefet-MG). E-mail: rodrigocabide@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9607-8341>.

Resumo

Este estudo analisa *A obscena senhora D* (1982), de Hilda Hilst, a partir da categorização “literatura pensante”, de Evando Nascimento (2015). Para o pesquisador, a proposição analítica delinea a particularidade da escrita literária ao engendrar acepções e percepções do pensar independentes da filosofia. Ademais, busca-se analisar efeitos e sentidos do “obsceno” de maneira comparativa aos exercícios de pensamento acionados pela voz da protagonista Hillé. Como desdobramento dessa proposição, busca-se reconfigurar o adjetivo “pensante” via orquestração de vozes que alternam e combinam tagarelice e ruminância. Por fim, consideram-se paratextos editoriais e bastidores autobiográficos ancorados no processo criativo da narrativa.

Palavras-chave

Hilda Hilst. Literatura pensante. Obsceno. Tagarelice. Ruminância.

Abstract

This study analyses *A obscena senhora D* (1982), by Hilda Hilst, taking the “thinking literature” as a categorization made by Evando Nascimento (2015). This theoretical proposition, for the researcher, outlines the particularity of literary writing by engendering meanings and perceptions of thinking apart from philosophy. Therefore, “obscene” effects and senses are analyzed in a comparative manner to the thinking exercises triggered by Hillé, the protagonist’s voice. As an unfolding of the proposition, there is a searching by the configuration of the “thinking” adjective through the orchestration of voices that alternate and combine gossiping and ruminance. Lastly, are considered the editorial resources and autobiographical backstage supported by the narrative thinking process.

Keywords

Hilda Hilst. Thinking literature. Obscene. Chatter. Wander.

gêneses do objeto pensante

A obscena senhora D (1982), de Hilda Hilst, foi concebido no cerne da maturidade literária da escritora. Incidentalmente ou inevitavelmente, contém vestígios e oscilações recombinantes das incursões líricas, ficcionais e dramaturgias anteriormente experimentadas, bem como encenações autobiográficas fragmentárias. O livro enuncia pensamentos descontínuos de Hillé, mulher sexagenária e enclausurada no vão da escada da casa localizada num povoado rural. Ela reflete sobre a morte do marido e a ausência do pai, além de tentar atribuir sentido à velhice, à existência divina e à sua própria existência.

Ao longo dos quase 40 anos desde a primeira edição, essa prosa ficcional ocupa lugar de destaque no conjunto hilstiano por motivos primordiais: foi tema da primeira dissertação desenvolvida sobre a escritora no Brasil²; é o texto mais estudado no âmbito acadêmico³; obteve o maior número de edições e publicações dentro de outras coletâneas⁴; foi o primeiro livro a ser publicado pela editora Globo, em 2001.

É exceção em relação ao que a crítica tem postulado acerca do obscurantismo da poeta no mercado editorial por longo período, porque a publicação de *A obscena senhora D* rompe com tal premissa ao manter circulação permanente ao longo das últimas décadas. Segundo Alcir Pécora (2001), o texto reúne os principais temas orquestrados no âmbito da prosa ficcional hilstiana e, possivelmente, os mais estudados pela academia (o sagrado, o grotesco, a morte, a loucura e o erotismo/a pornografia).

Uma das características significativas na ficção é o desmantelamento da paragrafação e da ordenação das frases – “as camisas de força da sintaxe”, conforme mencionou Caio Fernando Abreu⁵ (1982) – e, muitas vezes, a suspensão da pontuação (sobretudo o ponto final e o travessão), que confere aos leitores a verbosidade discursiva e desenfreada dos pensamentos da narradora-personagem, Hillé. O livro também é permeado pela ausência, sugestão ou mixórdia dos marcadores convencionais de quem fala no texto, contribuindo para o efeito polifônico, o fluxo de consciência e o monólogo interior de Hillé. Traços recorrentes na prosa moderna. Caio Fernando Abreu (1982) enumera filiações literárias da escritora e, talvez, seja pioneiro ao comparar Hilda e Clarice:

Numa prosa que se dilata e se contrai, às vezes estufada, barroca, repleta de cintilâncias, outras se fazendo navalha, corte seco [...]

² A dissertação *O mito em jogo: um estudo do romance “A senhora D”*, de Hilda Hilst, escrita por Maria Thereza Todeschini foi defendida em 1989 na UFSC.

³ Segundo o levantamento bibliográfico feito por Diniz (2018) há 24 dissertações e 12 teses sobre a obra.

⁴ Em 1982, foi publicado pela Massao Ohno. Em 1986, pela editora Brasiliense, esteve na coletânea: *Com meus olhos de cão*. Em 1993, foi publicado junto com as narrativas *Rútilo Nada* e *Qadós*. Em 2001, representou o marco da reedição de todas as obras hilstianas no Brasil. Em 2016, foi publicado pela *Folha de S. Paulo* na coleção *Grandes nomes da literatura*. Em 2018, esteve presente na coletânea *Da prosa*, pela Companhia das Letras. Por fim, em 2020, ganhou edição exclusiva publicada também pela Companhia das Letras.

⁵ Amigo pessoal de Hilst. Escreveu o apontamento na orelha da 1ª edição de *A obscena senhora D*.

O resultado é um texto que, fora de nossa literatura, ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, só encontraria paralelo em Joyce ou Samuel Beckett. Mais além: é vivo.” (ABREU, 1982).

Outra característica marcante, bastante enfatizada pela crítica, é a pluralidade e o dilaceramento das fronteiras entre gênero-textuais⁶. Cláudio Carvalho (1999) pontua o aspecto *sui generis* de *A obscena senhora D* em relação aos convencionais formatos literários:

O texto é uma espécie de totalidade que incorpora variados matizes do que costumamos chamar de gêneros literários. É dramático (com as devidas rubricas seria um monólogo pronto para ir ao palco), é um tipo de poema lírico e também uma narrativa curta (que não chega a ser um conto, nem romance, nem novela). [...] trata-se de uma espécie de nênia. Longa canção de adeus, clausura e morte (CARVALHO, 1999, p. 111).

Mais que urdir a construção de gêneros híbridos ou a desestruturação deles, a prosa hilstiana é contemporânea (em sua concepção) às ressonâncias clariceanas de *Água viva* (1977), por meio da seguinte máxima: “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.” (LISPECTOR, 1980, p. 13). Apesar da estrutura clássica, a Senhora D inaugura formatos multinarrativos comunicantes, transitórios e dispersos. É dissipativa a maneira como Hillé narra a própria experiência com objetivo de – ao refletir verbalmente (em alto, médio e baixo tom) sobre o passado e catalizá-lo em presente enunciativo – intentar habitar o “instante-já”⁷ e modificá-lo, ainda que ela permaneça inerte e circunscrita no espaço da casa. Assim, Hillé é impingida a continuar a viver no vão da escada diante do luto do marido Ehud, fator demarcador da “nênia”:

Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? Nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? (HILST, 2001, pp. 18-19).

⁶ Anatol Rosenfeld (1970) é o primeiro a pontuar a experimentação de gêneros como traço distintivo da escritora. Alcir Pécora (2010) destaca o termo “anarquia dos gêneros”. Eliane Robert Moraes (2014) utiliza o termo “prosa degenerada” para se referir ao conteúdo da ficção erótica agregado ao pensamento, mas sobretudo para referenciar a ruptura dos mais variados gêneros literários e não literários conclamados por H.H: “a autora perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram” (MORAES, 2014, p. 268).

⁷ Expressão utilizada pela narradora clariceana em *Água viva* (1977). Parece estar em consonância com o “é da coisa” no que tange à tentativa de captura do presente narrativo fugidio via escritura.

O fato de desestabilizar posologias convencionais atreladas não somente à forma, mas também às técnicas narrativas, possibilita a experimentação do exercício do pensamento. Evando Nascimento (2015) elabora a categoria “literatura pensante” para ler o conjunto da obra clariceana. O pesquisador cunhou o termo a partir do depoimento de Jacques Derrida, proferido numa conferência em 1991, de que Baudelaire produziu “poesia pensante”. Em sua tese sobre a questão literária sob a ótica derridiana, Nascimento sublinha o interesse do crítico argelino em implodir qualquer noção de dívida ou dependência da literatura para com a filosofia.

Consequentemente, a “literatura pensante” está desvencilhada do quesito filosofante: “literatura pensante não pode ser filosófica porque não dispõe de teses, nem de conceitos determinados. Além disso, para ser efetiva deve, com efeito, resultar da atividade do intérprete, do prezado leitor, em vez de ser dotada de uma essência pré-constituída.” (NASCIMENTO, 2015, p. 303). Logo, a “literatura pensante”, além de escapar as sistematizações analíticas, tendências críticas e angulações teóricas, confere fruição libertária de leitura e, por isso, aglutina outras acepções, percepções e delegações do pensar.

Nascimento (2017)⁸ parte do jogo lúdico de *O mistério do coelho pensante* (1978), de Lispector, para converter o adjetivo do título em operador analítico da literatura clariceana. Na trama infantojuvenil, o modo precário e despretensioso de captação do pensar do coelho Joãozinho, um farejador de ideias, é acionado via intelecto olfativo. A história não encerra o motivo e o mecanismo pelos quais o coelho fogia da gaiola, delegando ao leitor mirim a empreitada. Para o pesquisador, o “pensante” foi erigido a partir da observação das tensões dicotômicas recorrentes na escritura clariceana, que alinhavam a exposição do fato ficcional com as reflexões dos narradores ou dos personagens sobre a escritura. Destarte, Evando Nascimento confere ao termo particularidades da escrita literária em relação à elaboração do pensamento, portanto independentes da filosofia.

Em entrevista a José Castello – ao discorrer sobre possíveis motivos agregados ao ostracismo do público leitor sobre sua obra –, Hilst menciona o “mau hábito de pensar” dos personagens: “Mesmo quando decidi escrever literatura pornográfica, meus personagens viviam com a cabeça cheia de pensamentos. Eles pensam sem parar. Até no meio do sexo, decidem sempre fazer perguntas super complicadas.” (CASTELLO, 1994 *apud* DINIZ, 2013, p. 160). Na entrevista concedida a Bruno Zeni em 1998, ao ser questionada se escreveria textos filosóficos, Hilda contestou categoricamente: “Eu escrevo filosofia em todos os meus livros. Com fundo narrativo ou não, é filosofia pura.” (ZENI, 1998 *apud* DINIZ, 2013, p. 180).

Por um lado, a assertiva pode ser considerada, se for resgatado o movimento de catalogação temática sugerido nos títulos de alguns livros que aludem a ensaios ficcionais e a tratados poéticos. Os subtítulos das três narrativas que compõem *Tu não te moves de ti* (1980): *Da razão, Da fantasia, Da proporção*; e os livros de poesia:

⁸ Aula *A literatura pensante de Clarice Lispector*, proferida por Evando Nascimento no Instituto Moreira Salles RJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S99zQTQY0tU&t=347s>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Da morte (1980), *Do desejo* (1992) e *Do amor* (1999). Por outro, hipoteticamente, é possível identificar na prosa dialógica hilstiana, na ruptura ao “era uma vez”, ressonâncias dos diálogos platônicos; na multiplicidade temática e argúcia argumentativa, sobretudo nas crônicas, certa versão recriada e atualizada dos *Ensaio*s, de Montaigne; nas frases de efeito das personagens ou nas máximas autorais, é possível encontrar reverberações dos icônicos aforismos nietzscheanos. No entanto, é significativo constatar que a autora engendra menos rótulos conceituais que perquirições lacunares.

É significativo assinalar que seu vasto repertório conjuga forças aparentemente contrárias e, a priori, heteróclitas ao contrastar: tendências dionisíacas e apolíneas, científicas e populares, coloquiais e herméticas, líricas e de baixo calão. Ancoragens e mesclagens estilísticas que independem de filiações fixas e correntes de pensamento estanques, por isso o selo de pureza ou a exclusividade da “vã filosofia” talvez se desmanche na letra hilstiana, por converter-se em advento inventivo ou lacônica citação digressiva na tessitura ficcional.

Ao pesquisar a biblioteca da Casa do Sol, Aline Leal parte do agrupamento de grifos, ilustrações, fichamentos e anotações feitas pela escritora, as denominadas marginálias, para compor a dimensão leitora de Hilda Hilst. *Leal* (2020) também elenca inúmeros filósofos, escritores e artistas referenciados pelos personagens de *Contos d’escárnio* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Por meio desse apontamento, compreende-se que o trato filosófico é mais matéria de estudo e procedimento de escrita:

A apropriação voraz do alheio a partir de uma prática de leitura intensiva – sempre acompanhada de um escrever – reverbera, ao que tudo indica, em sua própria construção discursiva. Além dos diálogos implícitos e explícitos com os livros que Hilst realiza em seus textos, a dinâmica de leitura em si parece atravessar sua escrita, imprimindo gestos textuais que tendem ao múltiplo, ao fragmentário, ao discursivo (LEAL, 2020, p. 148).

Eliane Robert Moraes (2020) enfatiza na Senhora D a busca de um “saber secreto”, fator que oblitera a estetização filosófica no texto literário. Vislumbrar essa procura⁹ talvez seja o encontro vocálico entre a escritura de Clarice e a de Hilda. Em ambas, é possível detectar desdobramentos idiossincráticos do “saber secreto”: a maneira como as personagens pervagam lampejos pensantes metaforizados em quase conceitos¹⁰, tecem aforismos dispersos emaranhados à ficção, proferem oratórias cindidas e intervalares. Por sua vez, as inquietações descontínuas do pensamento são transmutadas em tatuagens mínimas dissipadas e revisitadas no corpo narrativo.

⁹ Tanto a Senhora D como G.H. iniciam seus depoimentos narrativos a partir da procura do que não se sabe. Alçam tentativas de compreensão e apreensão do presente, em constante desvio e oscilação, acerca das desordens domésticas e existenciais

¹⁰ Em Clarice: o “é da coisa”, o “instante-já”, a “terceira perna”. Em Hilda: o “vermelho da vida”, o “teatro para o outro”, a “hora dos tamancos”.

No acervo da prosa hilstiana, é notável reconhecer em três protagonistas (Agda, Matamoros e Hillé) o gesto de apreender o mundo, o outro e a si mesmo ao perscrutar o desconhecido, potencializado no ato de tocar. Tal mecanismo sensorial é o que desencadeia a formulação do universo pensante das vozes femininas ao atribuírem sapiência sensitiva a seus desejos e indagações: “buscava nomes, Tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino.” (HILST, 2001, p. 18). Ou quando a sexagenária toma consciência de seu itinerário de despersonalização (de Hillé a Senhora D e, ao final da narrativa, Senhora P): “Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?” (HILST, 2001, p. 24).

O duplo especular em torno da personagem feminina e os seus hábitos intelectuais retorna em *Contos d'escárnio, textos grotescos* (1990), por meio do sexagenário Crasso. O escritor nomeia uma das suas amantes de “doida pensante”. A personagem Clódia é artista plástica que pinta exclusivamente vaginas, possui conhecimento de artes e filosofia. Observa-se que a recorrência do olhar masculino que reifica o corpo da mulher em matéria de satisfação sexual unilateral é artifício, na prosa hilstiana, para ironizar pactos cristalizados do machismo estrutural, sobretudo no que concerne à depreciação da mulher intelectual e artista, ainda arraigada e disseminada em nossa cultura. Ao contrário de Hillé, que silencia, em virtude da inércia originária dos seus devaneios, Clódia ridiculariza a supremacia do falo.

obscenas vozes

É Ehud quem batiza Hillé de “senhora D”. A ação do marido ressemantiza o nome (D de derrelição) e condiciona a mulher à imagem reduzida de si. Quando Hillé era acometida de seus afluxos descontínuos e reflexivos, fruto de leituras filosóficas e elucubrações acerca do sagrado, Ehud os designava “luxos do pensamento”. Apesar de incentivá-la a continuar a rotina, sair do vão e afastar-se da loucura, o cônjuge cobra a funcionalidade presencial dela no lar, por meio de atribuições domésticas que competiam e ainda competem a muitas mulheres no século XXI. Para Vera Queiroz (2000), essa ficção reitera – de maneira alusiva e com efeitos dramáticos – a circunscrevência aprisionante da mulher sob o ponto de vista histórico e social.

Em algumas passagens, a atitude do marido configuraria prenúncios do denominado estupro marital: “te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, vê? Está toda molhada, então Hillé, me abraça, me agrada.” (HILST, 2001, p. 19). Assim, a atitude de Ehud laconiza o que Hillé insiste em aglutinar: o “saber da carne” ao saber intelectual, por isso ele cobra a frequência do coito matrimonial: “olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada, nós fodíamos, não fodíamos Senhora D?” (HILST, 2001, p.22). Esse

registro também está presente em: “porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo, louca.” (HILST, 2001, p. 35)

As designações do verbete “obsceno” nos dicionários são precárias e limitadoras porque se restringem ao linguajar vulgar, à falta de decoro, a algo que fere o pudor ou escandaliza. João Adolfo Hansen (2015), ao se debruçar sobre certos matizes da obscenidade em textos de Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst identifica o provável falso sentido etimológico de “obscena”, oriundo do latim *obscaena*, como “fora de cena”, com o objetivo de referenciar inventivamente certa interdição abrupta acerca da representação. Mote plausível para as várias imbricações no livro: o vão da escada metaforizado em bastidor megafônico e delirante da protagonista; a imagem alheia do sagrado, que legitima a interlocução cindida entre Hillé e o Deus relapso e distante: “O obsceno olho de Deus”; o diálogo vertiginoso de Hillé com os representantes masculinos supostamente mortos e esquivos daquele plano: o pai e Ehud.

Segundo Hansen (2015), o texto hilstiano é menos erótico que pornográfico devido à explicitude e à obviedade do palavrão. Considera-se aqui tarefa infrutífera e falaciosa mapear a zona discernível ou limítrofe entre o erótico e o pornográfico nos textos hilstianos¹¹, sendo ainda mais aporístico enquadrar o obsceno em proposições dicotômicas e aparentemente opostas.

Vera Queiroz, ao investigar nuances em três ficções hilstianas – *Qadós* (1973), *A obscena senhora D* (1982) e *Rútilo Nada* (1993) – sintetiza, de forma potencializadora e certa, a interseção apropriativa do léxico na obra: “o obsceno jamais está na violência do sexo, mas nos baixos valores das baixas paixões.” (QUEIROZ, 2000, p. 48). Dessa maneira, pode-se constatar que o obsceno é instaurado na interdição de Hillé, aniquilada pela paixão devastada por Ehud.

Se for estendida a especulação etimológica de Hansen (2015), pode-se conceber a referida locução, “fora de cena”, de maneira suplementada: algo que é da ordem da intimidade, das quatro (ou infindas) paredes do desejo, porém é posto em cena de forma deslocada e transgressora às convenções sociais e de adequação vocabular. Com o objetivo de ressignificar a etiqueta masculina da derrelição, que interfere na despersonalização de Hillé, Laura Folgueira afirma que a viúva está abandonada às questões da linguagem: “Hillé só existe pelo discurso e não pode se caracterizar exatamente por nenhuma ‘ação’. O que a define e a constrói é o discurso: seus diálogos e, mais especificamente, seus pensamentos.” (FOLGUEIRA, 2018, p. 135). E o abandono, convertido em emancipação reflexiva, é matéria profícua para a evocação “obscênica” da protagonista. Pécora (2001) identifica nessa prosa a expressividade da vocação dramaturgical. Neste excerto, a narradora enumera o uso das máscaras sociais para lidar com a vizinhança, o denominado “teatro para o outro”:

¹¹ As dissertações de Ronnie Francisco (2007): *Na falha da gramática, a carne* e o trabalho inédito *Além do ponto G, o ponto H: a pornocracia como projeto literário de Hilda Hilst* (2020), de Bruna Kalil Othero, exploram de maneira mais aprofundada as terminologias do erótico e do pornográfico no conjunto da prosa hilstiana. Ambas foram defendidas pelo Programa da Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit/UFMG).

se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu estivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve, pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos que estivessem serenos usariam a mesma máscara, máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras do não pacto, não seria preciso perguntar vai bem como vai etc., tudo estaria na cara. (HILST, 2001, p. 25)

A obscenidade adquire outras nuances polissêmicas e não excludentes em relação à proposição do dicionário, quando Hillé vocifera e espragueja seu monólogo chulo direcionado aos vizinhos importunadores. Há similar teor quando ela blasfema, com requinte lexical, a figura divina: “Ai, Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?” (HILST, 2001, p. 45).

Além do movimento de leitura intrínseca, cabe analisar outros indicadores “fora de cena” do livro. Um deles é a definição de “obsceno” especulada por Hilst. Na pesquisa de Cristiane Grando – via transcrição dos manuscritos das agendas da escritora lotados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Cedae/Unicamp) – é possível reconhecer o verbete modificado: “O que é OBSCENO? OBSCENO? Ninguém sabe até hoje o que é OBSCENO. OBSCENO para mim é a miséria, a fome, a crueldade, a NOSSA época é obscena.” (HILST *apud* GRANDO, 2004, p. 6).

Todo escopo (auto)biográfico da escritora (agendas, cartas, entrevistas e biografia) aponta a paixão conturbada de Hilda Hilst pelo primo Wilson Hilst, ao longo da gestação da narrativa, como um dos operadores concomitantes da escrita. Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira (1999), do Instituto Moreira Salles, Hilda afirmou: “Eu me apaixonei aos cinquenta anos por um primo meu. Ele era louco [...] ele não gostava que eu escrevesse. Dizia que eu ficava com cara de homem, que eu me transformava. Então eu esperava que ele saísse para continuar *A obscena senhora D.*” (DINIZ, 2013, p. 199).

A correspondência troca com o escritor José Luís Mora Fuentes de 1970 a 1990 fulgura alguns bastidores do processo criativo da Senhora D. Nesta missiva de 06 de outubro de 1979, Hilst revela ao amigo a dificuldade de atribuir constância e finitude à escrita: “Senhora D está parada mesmo, não faz mal, penso que esta pode ser uma estória sem fim, quando der na telha escrevo um pouco e isso até o fim da vida.” (HILST, 1979 *apud* POLITO, 2018).

Na carta de 14 de julho de 1982, Mora Fuentes envia à poeta a resenha do livro elaborada por ele. Esse registro é publicado na contracapa da 1ª edição juntamente com a ilustração de capa de sua autoria. A resenha explicita que, entre as inúmeras perguntas inquietantes, a questão chave é “o que é obsceno?”. Mora Fuentes designa a sua explanação do termo: “A extremada lucidez na procura incessante das razões da existência é que provoca o mergulho inevitável no Obsceno. Pois nada pode ser mais Obsceno que a ideia de Morte e a certeza da nossa própria finitude.” (MORA FUENTES, 1982 *apud* POLITO, 2018). Observa-se que alusões às questões mortuárias estão presentes em outros elementos paratextuais no

projeto editorial: na dedicatória a Ernest Becker¹² e no poema de abertura, cuja penúltima estrofe enfatiza: “Para poder morrer apetejada/Me cubro de promessas/Da memória” (HILST, 2001, p. 15). Essa apresentação é análoga ao destino de Hillé, já que a personagem só obtém visibilidade após sua morte, pelo olhar de um forasteiro mirim: “um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé.” (HILST, 2001, p. 89).

Outro aspecto destacado nas cartas, remodelado, depurado e recriado na ficção, é o fato de o primo Hilst não gostar de ser interpelado: “detesta perguntas [...] leio, quero algumas vezes comentar com ele algumas coisas, mas não dá, todo tipo de conhecimento através dos livros parece enojá-lo, [...] penso que através do amor ele comece a olhar a vida e os outros com olho mais tolerante, mais sábio.” (HILST, 1980 apud POLITO, 2018). Sem desconsiderar que o gênero carta também encena “escritas de si”¹³, nota-se que Ehud zomba do hábito perguntante de Hillé: “vais ficar triste de teres perdido o tempo com perguntas, pensa como serás aos sessenta. eu estarei morto. por quê? causa mortis? acúmulo de perguntas da mulher”. (HILST, 2001, p. 34). Desse modo, não interessa aqui as imbricações causais (tal vida, tal obra), mas como a carta pode ter sido constructo inventivo, rascunho da ficção.

Em entrevista a Inês Mafra 1993, Hilst menciona o uso de 394 perguntas no livro. Depoimento aparentemente hiperbólico e indigno de confiança, contudo articulado ao método contábil de escrita. O projeto mais emblemático da escritora foi escrever *50 poemas sobre morte para Da morte. Odes mínimas* (1980) em virtude da comemoração do seu cinquentenário. No depoimento coletado por Eder Chiodetto, sobre o laboratório criativo de escritores brasileiros, a poeta reitera o rigor de composição: “logo ao acordar, me mantinha fechada com a máquina de escrever em meu quarto. Só me liberava para sair de lá após escrever no mínimo quinhentas palavras. Alguns dias eram terríveis porque eu não conseguia.” (CHIODETTO, 2002, p. 150).

Muitas leituras tendem a minimizar Hillé à imagem de duplo e semelhança da escritora. Ao ser entrevistada, Hilst rebate a intencionalidade biografista, ao esclarecer a natureza fractal da incursão autobiográfica, transposta para a literatura por meio de excertos. No depoimento concedido a Mafra (1993), ela elucida o método de trabalho ofertado ao tratamento do tom confessional evidenciado em sua escritura:

Eu acho que o escritor quase sempre está inteiro naquilo que escreve [...] Você vai desdobrando possíveis personalidades suas, as personagens têm tudo a ver com uma parte do escritor que foi levada a um extremo de maldade ou de beleza, ou de perfeição.

¹² A leitura de *A negação da morte*, de Ernest Becker, foi fundamental na trajetória de Hilst. Influenciou a escrita de *Da morte. Odes mínimas*, livro que antecede *A obscena senhora D*.

¹³ Observa-se, na correspondência trocada com o amigo, que a carta da escritora também incorpora entoações do discurso literário, embaralhando assim as fronteiras do ficcional e do confessional: “pensei na vida, no Tempo, na velhice, tudo foi ficando tão importante, tão sério, que resolvi sair para não desmaiar diante do inexprimível, do não entendimento disso tudo que é a vida velhice morte tempo, enfim, essa tragicidade cotidiana e infinita.” (HILST apud POLITO, 2018).

[...] na novela *A obscena Senhora D* [...] a personagem principal tem muito a ver com minha pessoa, embora eu não seja devastada na mesma intensidade que ela. Vamos dizer que eu tenha conseguido me mover no cotidiano, o que ela não conseguiu [...] o meu trabalho é sempre a situação-limite [...] a Senhora D acaba morrendo, e tem uma vida bastante trágica, de muitas perguntas (DINIZ, 2013, p. 149).

Ainda no depoimento de 1993, Hilst esclarece certa percepção biografemática barthesiana¹⁴, incidental e apreçada não somente à imagem fragmentária do sujeito, mas também à feitura do livro: “*A obscena Senhora D* foi feita assim, eu olhando para os mínimos detalhes de alguma coisa e os detalhes virando cenários, rumos, mistérios.” (MAFRA, 1993 apud DINIZ, 2013, p. 155). Logo, o entrecruzamento de vozes que compõem toda ambientação e bastidores da narrativa operacionaliza-se por conexões processuais de escrita, pela orquestração dessas citações. Esta leitura não é biografista, porque não está preocupada com as relações de causa e efeito entre biografia e literatura, mas sim com a visão panorâmica do projeto literário acerca da concepção polimorfa, fugidia e pensante do obsceno, circunscrita nas interações promovidas dentro e fora da cena ficcional¹⁵.

tagarelice e ruminância

A aparição cênica e os diálogos dos vizinhos linguarudos do vilarejo são elementos que foram pouco contemplados pela recepção crítica aqui elencada. Pécora (2001) os nomeia por “vizinhança burra, disposta a barbarizar até a morte para garantir a homogeneidade do senso comum.” (PÉCORA, 2001, p. 12-13). Nota-se, ao longo da leitura, que essas vozes promovem cesura ao fluxo de consciência de Hillé, porque elas são responsáveis pelos intervalos cômicos na narrativa.

Em o *Prazer do texto*, Barthes categoriza – de maneira fragmentária – textos que despertam no leitor atração (textos de fruição) ou enfado (textos de prazer). Não sustentando nenhuma tese sistemática deque eles constituam par opositor, de forma breve, o semiólogo francês classifica o tagarela como monótono, contudo: “a tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura” (BARTHES, 2002, p. 9). Barthes define por

¹⁴ O termo “biografemas” pode ser encontrado enquanto conceito em obras como *Sade, Fourier e Loyola* (1971) e *A câmara clara* (1980) e, metodologicamente, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Significa a unidade mínima de uma vida escrita, mas também simboliza o entrecruzamento entre a elaboração ensaística do pensamento e o exercício fragmentário de autoficção.

¹⁵ Essa linha investigativa compõe a metodologia de pesquisa de Eneida Maria de Souza, que reconhece, sob o advento da crítica biográfica, essas possibilidades de pontes comunicativas entre obra e vida. Acrescenta-se aqui a inclusão dos elementos paratextuais da 1ª edição do livro no conjunto de análise.

tagarelice a etapa inicial, superficial, ou constituinte, do texto de fruição veiculado pela escritura

O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas de linguagem onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas (BARTHES, 2002, p. 20).

Walter Benjamin (1994), ao interpretar as influências culturais e marcas biográficas de Proust, presentes em *Em busca do tempo perdido*, constata certa “fisiologia da tagarelice” na obra do escritor francês. Essa denota o tom despojado do discurso, bem como a necessidade de fala, não importa sobre qual tema. Este último aspecto dialoga com a proposta barthesiana de que o texto tagarelice também evidencia a procura vocacionada pela multiplicidade vocal, pela simples necessidade de fala.

Ao contrário da unificação de vozes, defendida por Carvalho (1999), em *A obscena senhora D*, o mexerico da vizinhança é, predominantemente, opositor à desgovernada oratória de busca de Hillé. Em geral, a aparição dos “cidadãos de bem” rurais é operacionalizada por meio de coro uniforme e “monotonal”, conforme pontuou Pécora (2001). As algarvias do senso comum remetem às entradas intervalares de palhaços no picadeiro, que divertem a plateia do circo enquanto ela aguarda as atrações principais¹⁶. O esquete cênico dos saltimbancos matutos instaura a atmosfera humorística na narrativa:

Tu precisa é metê, Dia Dez não me chama de Dia Dez, tu sabe que eu não gosto. por que hen pai chamam ele de Dia Dez? porque ele grita pra mulher todo dia: hoje não, só dia dez por que pai? a muié qué metê, menino, e ele só mete de cabeça fresca, no dia do pagamento dele: dia dez [...] pai tu sabe qual é o cúmulo da paciência? não, idiotinha, qual é? É cagá na gaiola e esperá a bosta cantá.(HILST, 2001, p. 64-65).

Os habitantes vilipendiam e rotulam Hillé de louca, mulher sem compostura, quando ela sai à janela e mostra sua nudez. Umberto Eco, no instigante compêndio artístico *História da feiura* (2015), discute o tema central do livro em vários momentos das artes visuais e os sentidos suscitados pelos quadros. O escritor lista inúmeros qualificadores que distinguem o belo do feio: “é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, desprezível, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador,

¹⁶ A pesquisa de Andreia Aparecida Pantano (2007) sobre a identidade da personagem palhaço em circos pequenos no Brasil evidencia que, nesses espaços, o palhaço é atração principal e merece lugar de destaque na programação. Em circos de maior projeção nacional, ele é apenas atração de passagem, abra alas para números mais grandiosos.

abjeto, monstruoso [...]” (ECO, 2015, p. 16). Entre os itens pode-se reconhecer quase todos alusivos à tagarelice dos moradores direcionada a Hillé, pois a senhora D se manifesta, pelo palco cênico da janela, seus achaques de insanidade e obscenidade. A glossolalia massiva é proferida diante da presença grotesca, despudorada e provocativa de Hillé:

Essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, [...] tá pelada aí gente, embirudou [...] quem te mandou Luzia, entrar na casa da mulher, hen, quem te mandou? se ela ficou pelada tá na casa dela, [...] não tá vendo que o demo tomou conta dela? (HILST, 2001, p. 28)

Apesar de não tecer definições em torno do conceito de obsceno, Georges Bataille integra a obscenidade ao erotismo. O filósofo categoriza três tipos de erotismo (dos corpos, dos corações e o sagrado), para ele as três formas revelam “a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade.” (BATAILLE, 2017, p. 39). Por conseguinte, a nudez de Hillé exposta na janela pode ser assim compreendida nas palavras de Bataille.

A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além de si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado de corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada (BATAILLE, 2017, p. 41).

É reconhecível a busca da Senhora D pela continuidade e permanência existencial pelo viés do discurso desenfreado. A única defesa com a qual ela pode contar é com a posse desregrada da fala, delimitada em sua teia esgarçada de memórias dissonantes e delirantes. Dessa maneira, evidencia-se como obsceno, num plano teatral, a natureza íntima de Hillé, que poderia ser resguardada no vão da escada, porém é posta em cena, sem cortes (de censura vocabular ou marcadores de coesão), numa torrente de palavras:

E agora vejamos as palavras corretas para quando eu abrir a janela à sociedade da vila: O podre do cu de vocês/ vossas inimagináveis pestilências/bocas fétidas de escarro e estupidez/ gordas bundas esperando a vez. de quê? de cagar nas panelas/sovacos de excremento/buraco de verme no oco dos dentes/o pau do porco/a buceta da vaca/a pata do teu filho

cutucando o ranho/as putas cadelas/imundos vadios mijando no muro. (HILST, 2001, p.48).

Em oposição à verborragia anterior, Jacques Rancière define “imagem pensativa” a que confere ruptura aos dispositivos de representação. Para fomentar o conceito, a partir da leitura de fotografias, ele problematiza as designações polarizadas de *studium* (elementos explícitos e informativos da imagem) e *punctum* (elementos destacáveis e pontos singulares da imagem) propostos por Roland Barthes em *A câmara clara* (1980). Rancière estende a aplicabilidade conceitual ao analisar textos de Balzac e de Flaubert. Para o filósofo francês, a explanação desemboca na ossatura da narrativa moderna, porque desencadeia a ruptura linear da trama ao gerar:

um encadeamento de microeventos sensíveis que vêm substituir o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e suas sequências. O romance constrói-se então como a relação sem relação entre duas cadeias factuais: a cadeia da narrativa orientada do começo para o fim, com nó e desfecho, e a cadeia dos microeventos que não obedece a essa lógica orientada, mas se dispersa de maneira aleatória sem começo nem fim (RANCIÈRE, 2012, p.118).

Segundo a tipologia organizacional da forma, pode-se constatar que o texto hilstiano é orientado pela “cadeia de microeventos sensíveis”. Por um lado, há lapsos entre lembranças e enunciações vivenciadas por Hillé. Por outro, há a manifestação descontínua, algumas vezes embaralhada, entre a trindade de vozes masculinas em Hillé (Pai, pai e Ehad) que favorece a dissipação da própria voz da protagonista. Somados a isso, existem renomeações efêmeras de Deus, conforme as alcunhas provisórias: o OUTRO, ELE, Menino precioso, Porco-Menino, Oscura Cara etc.

Eliane Robert Moraes (2020) assinala a presença de espaços em branco na página para metaforizar as lacunas narrativas deixadas ao leitor. Em contraposição, considera-se a ruminância o fio condutor, rearranjo do pensamento cindido de Hillé, depuração catártica por meio da consciência simbólica dos elementos composicionais da fala e de sua dobra metalinguística:

Te olhar é adentrar-se na vertigem do nada, iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, por isso falo falo, para te exorcizar, por isso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia (HILST, 2001, p. 55).

Nelly Novaes Coelho, uma das primeiras leitoras desta ficção no espaço do jornal, identifica na passagem anterior o exorcismo da palavra na prosa hilstiana.

Para a pesquisadora, as linhas de força e a conjugação de antíteses compõem o trabalho “resultante da fusão entre uma linguagem culta e elaborada (mística e filosófica) com o calão mais vulgar e grosseiro, a fala narrativa se faz ouvir, tortuosa e elíptica.” (COELHO, 1983, p. 35). Tal aparato crítico integra, neste estudo, a denominação de “imagem pensativa” em Hilst.

Para Jacques Rancière (2012), a imagem pensativa não é intuitiva, difere-se da mera proliferação de pensamentos, porque se constrói na indeterminação entre “a noção comum de imagem como duplo de alguma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte [...] entre pensamento e não pensamento, atividade e passividade.” (RANCIÈRE, 2012, p. 103). Destarte, “a pensatividade da imagem” é então a aparição de um regime de expressão artística em outro, o tensionamento entre os modos de representação, segundo o filósofo: o “curto-circuito”.

Em *A obscena senhora D*, o curto-circuito é detectado na dicção narrativa trivial, pois há mais diálogos que narração e descrição, inclusive para identificar e embaralhar quem é o titular da voz. Isso contribui potencialmente para o monólogo teatral de Hillé/senhora D e para o caráter de interlocução tridimensional dela com as vozes masculinas, convertidas e entrecortadas no âmbito dos “microeventos sensíveis”. Aliás, esse é o mote minimalista de formulação artística da obra, articulado ao exercício pensativo de rasurar e escamotear a equação biografista (Hillé = Hilda). Ressalvas salientadas por Hilst na entrevista de 1993.

Se for ponderado o grau de pensatividade, elaborado na intersecção entre literatura e artes plásticas, a prosa adultera a noção de *studium* narrativo no sentido de que a protagonista pinta o retrato esfumado, impreciso e fugidio de si mesma. Consequentemente, a trama é destituída de clímax, desprendida de nós articuladores identificáveis (causa e efeito). Dessa maneira, é simplório afirmar que Hillé é porta-voz de todas as personagens, pois as vozes são despersonalizadas, mas em algumas passagens possuem ambiências. As dos vizinhos tagarelam a vocalização pensante, ou até mesmo lírica, de Hillé.

Bruno Zeni confirma, indiretamente, as atribuições de Coelho (1983), ao reconhecer os rastros filosóficos em conjugação com contaminações *sui generis* evidenciadas na prosa hilstiana e articuladas tanto à “literatura pensante” quanto à “imagem pensativa”. Portanto, cabíveis à constituição do pensamento plural da autora, delineado segundo as rumações do pensamento conjecturadas por Hillé:

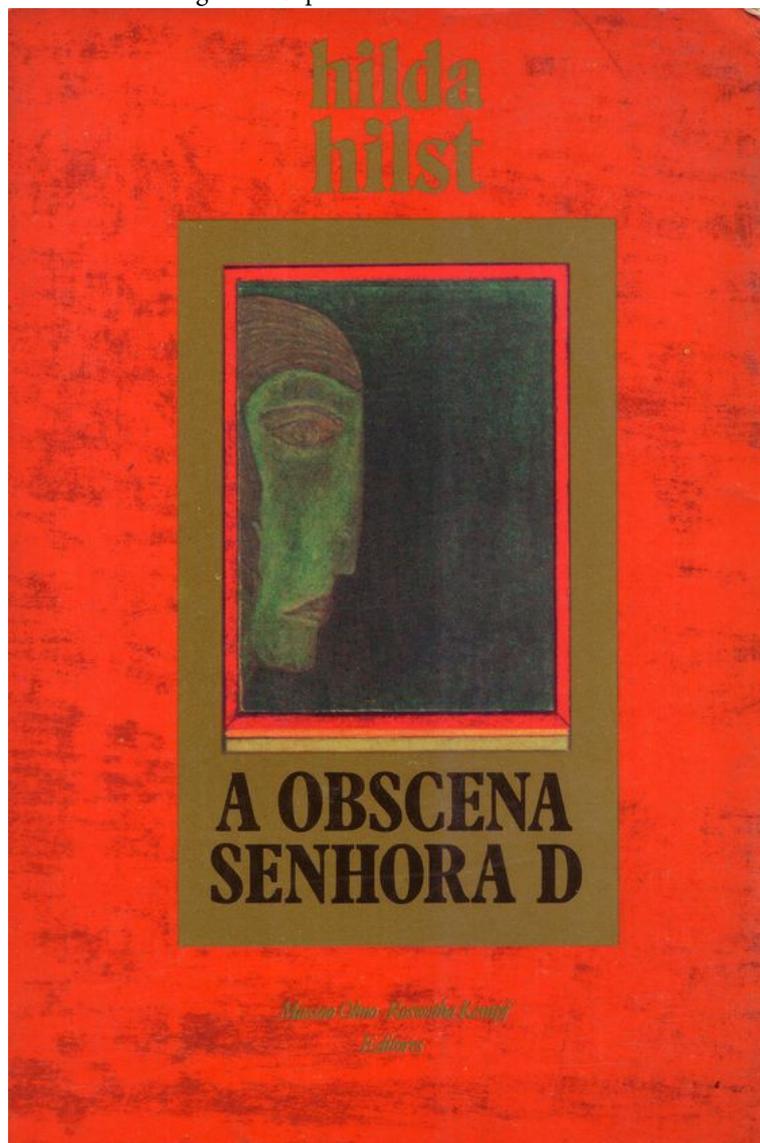
Não é uma escrita abstrata ou filosofante, ainda que o impulso filosófico esteja sempre presente. O fluxo narrativo se aterra, vai do sagrado ao profano, do sublime ao abjeto, do espiritual ao carnal, do poético ao chulo. E os personagens, apesar da solidão, vivem situações de tensão com a comunidade, com os serviços, com a família e com Deus [...] (ZENI, 2018, p. 28).

Para Rancière, a imagem pensativa “é essa mudança que marca a passagem de um regime representativo da expressão a um regime estético.” (RANCIÈRE, 2012, p. 115). Esses componentes estão transcódificados na ilustração de capa da 1ª edição. A imagem feminina, pintada por Mora Fuentes, apresenta Hillé emoldurada pelo confinamento no vão da escada, mas também vista de fora (fora de cena, fora

de si) pelo olhar do leitor-espectador, reverberando a tensão representativa entre tela, cela e janela. Ademais, a tradução pictórica da capa condiz com as texturas, plasticidade inventada, que Hillé esboça sobre a morte de si: “morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta terei a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra.” (HILST, 2001, p. 79).

A aparição perfilada da mulher sugere as visões parciais do feminino construídas pelo marido e pela vizinhança. Por conseguinte, a ilustração é pensativa não somente pela parca expressividade do semblante ou aparente passividade cabisbaixa que sugere afluxo de ideias, sim porque transfigura a indeterminação e a conciliação evocadas na obra entre: o que é obsceno e o não obsceno, o dentro e o fora de cena, a mobilidade e a clausura, a dramaturgia e a ficção, Hilda e Hillé, a coxia do pensamento e o palco do "teatro para outro".

Figura 1: Capa de *A obscena senhora D*.



Fonte: Editora Massao Ohno, ilustração de Mora Fuentes.

Por sua vez, os “microeventos sensíveis” concatenam a dispersão dos esquetes jocosos e dos monólogos dramáticos. A ruminância, por sua vez, é catalisada por sucessivas repetições temáticas e discursivas, pelas indagações que bordejam a voz condutora de Hillé: o cabeçalho apresentativo da personagem associado à derrelição (apresentado no início para simbolizar a senhora D e no meio da narrativa como verbete de dicionário) e o seguinte trecho, retomado no meio do livro, como antimantra: “eu Nada, nome de ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2001, p.77).

Percebe-se que o vazio é o lugar da ruminância, já que comparativamente os discursos alinhavados ali também podem ser vãos: “a alma em vaziez” (HILST, 2001, p. 17), por meio de volteios poéticos e de pensamentos fractais em descarga cerebral. Ao contrário de animais que mastigam demoradamente o alimento e depois engolem e digerem, “a porca ruiva” vomita seus engodos, xingamentos, indagações e incômodos existenciais. Assim, a narrativa remodela imagem, dicção e devaneios pensantes inscritos e projetados segundo a locução ruminante-tagarela de Hillé. É válido salientar que o processo de escrita intermitente, devido à feitura prolongada (conforme relatado na correspondência da escritora), também engendra a ruminância como etapa constituinte do ofício criativo.

considerações finais

Senhora D é parte integrante do projeto de “literatura pensante” arquitetado por Hilst. A prosa ficcional desnuda a saída transgressora para o cárcere privado de si via gesto obscuro de pensar (tagarela e ruminante). Paradoxalmente, estar “fora de cena” é o convite-imersão ao leitor, a própria “aventura obscena, de tão lúcida” (HILST, 2001, p.71). Por sua vez, o curto-circuito entre as representações literárias e artísticas, além da leitura em ruminância delegada ao leitor por meio de uma narrativa de perguntas, aguçam outras percepções sensoriais do pensamento. Possivelmente, essa é a maior das lições provocativas da obscena voz autoral.

A ficção desloca lugares e sentidos do “obscuro”. Portanto, está desvencilhada de uma proposta filosófica sobre a obscenidade. Eliane Robert Moraes (2013) concebe “efeito obscuro”, expressão cunhada de Henry Miller, para repensar o conceito por meio enquadramentos de quem olha e de quem lê. Para Leal (2020), entre as muitas fontes bibliográficas sobre a temática (D.H. Lawrence, Sade, Bataille, Anaïs Nin), a leitura de Miller foi crucial para a concepção do obscuro no arcabouço literário hilstiano. Fator de legitimação acerca das fabulações do “obscuro” como resultantes de experimentações de ótica, acrescidas de contaminações sublimes e abjetas. A priori, espúrias ao filosófico.

A obscena senhora D é embrião matricial dentro da trajetória hilstiana, pois antecipa pautas, dicções e jogos narrativos que serão maximizados e pormenorizados, sobretudo na denominada trilogia obscena. Além disso, a atualidade do livro reside também na discussão em torno lugar da mulher no relacionamento conjugal. Apesar de Hilda Hilst não se pronunciar como porta-voz da causa feminista, num outro nível de construção de linguagem, o feminino domiciliar é debatido: a tentativa de Ehud é retirar Hillé da atmosfera pensante-

delirante-ruminante, porque ele quer a esposa cerceada na trivial figuração de “recatada do lar”, mas ela quer ser mulher de biblioteca, quer discutir Tolstói.

O conceito depreciativo de obsceno, sugerido na anotação de Hilst e constatado por Queiroz (2000), é reconhecido na atitude do cônjuge, ao deflagrar cenas e sendas do machismo estrutural, ao minimizar a esposa à funcionalidade dos afazeres domésticos, ao estigmatizar o corpo feminino ao usufruto carnal masculino e ao nomear a mulher, de maneira inferencial, por outras formas redutoras da letra D (demente, destrambelhada, distanciada, decepcionante...). No entanto, Hillé é, antes de tudo, uma voz pensante.

referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. D de Derrelição. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Massao Ohno/Roswita Kempf, 1982.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARVALHO, Claudio. A mulher no vão da escada: algumas reflexões sobre A obscena Senhora D, de Hilda Hilst. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, pp. 109-124.

CHIODETTO, Eder. Hilda Hilst. In: CHIODETTO, Eder. *O lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 150-155.

COELHO, Nelly Novaes. A agonia dialética de “A obscena senhora D”. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 mar. 1983, p. 35.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico (1949-2018)*. Disponível em: <https://www.iel.unicamp.br/br/content/fortuna-cr%C3%ADtica-de-hilda-hilst>. Campinas: IEL/CEDAE/UNICAMP. Acesso em 10 jan. 2021.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015

FOLGUEIRA, Laura. Hillé: uma personagem abandonada à própria linguagem. In: OTHERO, Bruna Kalil (org.). *A porca revolucionária: ensaios literários sobre a obra de Hilda Hilst*. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2018, p. 129-144.

GRANDO, Cristiane. Hilda Hilst: a morte e seu duplo. *Jornal da UBE*, n. 107, mar. 2004, p. 6.

HANSEN, João Adolfo. Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst. *Revista Teresa* (USP), São Paulo, v. n. 15, p. 11-32, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98423>. Acesso em 12 jan. 2021.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

LEAL, Aline. Hilda Hilst leitora: introdução à biblioteca da Casa do Sol. *Texto Poético* (ANPOLL), v. 16, n. 30, p. 142-160, 2020. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/695>. Acesso em 15 jan. 2021.

- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. In: MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 91-99.
- MORAES, Eliane Robert. A obscena Senhora Deus. In: HILST, Hilda. *A obscena Senhora D.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014, p. 264-268.
- NASCIMENTO, Evando. Uma literatura pensante. In: NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015, pp. 221-391.
- PANTANO, Andreia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Globo, 2001, p. 11-14.
- PÉCORA, Alcir (Org.). Nota do organizador. In: PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010, p. 7-29.
- POLITO, Ronald (org.). *Carta aos pósteros: a correspondência de Hilda Hilst e Mora Fuentes (1970-1990)*. São Paulo: E-Galaxia, 2018.
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 103-124.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 14.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111-120.
- ZENI, Bruno. Uma prosa do tempo. *Revista Cult*, São Paulo, n. 233, p. 43-47, abr. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-ter-sido-estar-sendo-hilda-hilst/>. Acesso em 15 dez. 2020.

Stela do Patrocínio: tecendo uma figura cindida de si

Stela do Patrocínio: Weaving a Split Figure of Herself

Autoria: Bruna Cassiano

 <https://orcid.org/0000-0001-9230-3241>

Autoria: Hildália Fernandes

 <https://orcid.org/0000-0001-8236-8121>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180131>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180131>

Recebido em: 18/12/2020. Aprovado em: 16/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

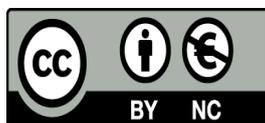
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

CASSIANO, Bruna; FERNANDES, Hildália. Stela do Patrocínio: tecendo uma figura cindida de si. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 318-334, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180131>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180131>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

stela do patrocínio: tecendo uma figura cindida de si

Stela do Patrocínio: Weaving a Split Figure of Herself

Bruna Cassiano¹ e Hildália Fernandes²

Universidade Federal da Bahia – UFBA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180131>

¹ Licenciada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Especialista em Fundamentos Linguísticos para o Ensino da Leitura e da Escrita pela mesma instituição. Mestra em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente, pesquisa e escreve sobre narrativas de mulheres negras na diáspora. E-mail: bruna.lmbcassiano@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9230-3241>.

² Hildália Fernandes Cunha Cordeiro é doutoranda no Programa Literatura e Cultura no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, bolsista CAPES, pesquisadora sobre escrita literária de mulher negra na diáspora, mestra em Educação e Contemporaneidade pela UNEB, educadora e escritora. E-mail: hildaliafernandes@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8236-8121>.

Resumo

Neste trabalho, buscamos analisar fragmentos do “falatório” de Stela do Patrocínio, narradora de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), discutindo a especificidade do seu modo de abordar os afetos que a atravessavam. Vislumbramos, antes de tudo, apresentar e difundir as palavras, o legado de Stela, uma mulher simultaneamente única e plural. O seu valor recobre a existência de várias mulheres negras que, como ela, findaram “quebrando” mediante a um sistema racista que ceifa a saúde da população negra historicamente. Mesmo em condições insalubres, a sua intelectualidade, notável no olhar crítico que lançava à sociedade e suas instituições, irrompia insurgentemente. Para a feitura do trabalho, partimos do método da colcha de retalhos (hooks, 2019), entrelaçando diversos trechos da obra em foco às considerações de Grada Kilomba (2019), Beatriz Nascimento (1989), Audre Lorde (2019) e bell hooks (2019). Dessa maneira, organizamos este artigo em três partes: em um primeiro momento, apresentamos a autora e o contexto de produção do *corpus* em análise; na sequência, discutimos sobre a perda e busca da imagem no falatório de Stela do Patrocínio e, por fim, abordamos a relação entre *quimeras narrativas* (CYRULNIK, 2009) e *banzo* (NUNES, 2019) no discurso da narradora.

Palavras-chave

Stela do Patrocínio. Falatório. Memória.

Abstract

In this work, we analyze fragments of Stela do Patrocínio's “falatório”, the narrator of *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), discussing the specificity of his way of approaching the affects that went through it. We envision presenting and spreading the words, the legacy, of Stela, a woman simultaneously unique and plural. Its value covers the existence of several black women who, like her, ended up “breaking” through a racist system that has reaped the health of the black population historically. Even in unsanitary conditions, his intellectuality, notable in the critical eye she cast on society and its institutions, broke out insurgently. We started this article with the patchwork quilt method (hooks, 2019), interweaving several parts of the work in focus to the considerations of Grada Kilomba, Beatriz Nascimento, Audre Lorde and bell hooks. Thus, we organized this article in three parts: in a first moment, we present the author and the context of production of the corpus under analysis; next, we discussed the loss and search for the image in the talk of Stela do Patrocínio and, finally, we approached the relationship between narrative chimeras (CYRULNIK, 2009) and *banzo* (NUNES, 2019) in the narrator's discourse.

Keywords

Stela do Patrocínio. Chatter. Memory.

introdução às águas turbulentas de stela do patrocínio

Stela do Patrocínio nasceu em 9 de janeiro de 1941 no Rio de Janeiro. Filha de Zilda Xavier do Patrocínio e Manoel do Patrocínio, estudou até o antigo ensino secundário e se tornou interna do Centro Psiquiátrico Pedro II aos 21 anos. Passou, ainda, por uma transferência em 1996 quando foi para a Colônia Juliano Moreira, local onde sua mãe também se encontrava, mas não chegaram a se ver. Nessa última instituição, permaneceu até aos 52 anos quando foi a óbito com infecção generalizada após a amputação de uma das pernas devido ao quadro de diabetes grave (hiperglicemia).

Em seu diagnóstico constava: “personalidade psicótica mais esquizofrênica hebefrênica³, evoluindo sob reações psicóticas.” (MOSÉ, 2001, p. 15). No transcender do laudo, encontramos uma mulher que lutou, todos os dias, contra a mortificação do seu dilacerado eu, estado esperado em instituições totais como defende Goffman (1990).

De uma ferida que não chegou a fechar, passou os últimos tempos sem comer e em absoluto mutismo, logo ela que fez de um “falatório” razão para permanecer viva, se agarrando como podia a fiapos de consciência e lucidez. Vê-se, dessa forma, que mais da metade da vida foi realizada em confinamento, três décadas, e o que se sabe é que nunca chegou a receber visitas de parentes. Esquecida pelo mundo que tantos maus tratos lhe destinou, se não usasse a oportunidade de registrar as atrocidades cometidas contra si, certamente, seria emblemática no que Butler (2016) denominou de “vida precária” e não passível de luto. Antes desse silêncio a que foi lançada, Stela do Patrocínio permitiu que esse falatório, como ela mesma caracterizava, fosse capturado em uma série de gravações, tornando-a nacionalmente conhecida:

Nós estamos sentados numa cadeira procurando mesa
 Procurando falatório
 Procurando gravar o falatório todo
E eu antes não sabia de nada disso
Isso tudo pra mim é velho
 E eu não sabia de nada disso
 Não tinha uma noção uma ideia
 Do que era isso tudo
 Não tinha
Aprendi quando vocês vieram me visitar.
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 130; grifo nosso).

³ A esquizofrenia hebefrênica é “caracterizada pela presença proeminente de uma perturbação dos afetos; as ideias são delirantes e as alucinações são fugazes e fragmentárias [...]. O pensamento é desorganizado e o discurso incoerente. Há uma tendência ao isolamento social.” (SOARES; GONCALVES; WERNER JUNIOR, 2011, p. 239).

Os trechos em destaque nos levam à compreensão de que organizar os eventos da ordem do traumático em uma narrativa auxilia, sobremaneira, na atribuição de novos significados a esses mesmos acontecimentos. Antes de ser incitada a falar e a registrar as atrocidades experienciadas, Stela do Patrocínio aparentava dispor a fala em repouso, em um possível estado de decantação. Mas no instante em que era convocada a compartilhar determinadas vivências, observava irromper a verborragia que caracteriza o seu falatório: toda a vida era, dessa maneira, posta em análise mediante à escuta atenta de visitantes responsáveis por essas gravações.

Entre os anos de 1986 e 1988, a estagiária de psicologia Mônica Ribeiro de Souza coletou e transcreveu os áudios de Stela. Tempos depois, as transcrições deram origem ao livro *Reino dos bichos é o meu nome*, organizado por Viviane Mosé e publicado pela editora Azougue em 2001. Segundo Mosé (2009, p. 14), o diferencial de Stela do Patrocínio era a sua fala, pois “[...] ao contrário das outras internas, que aceitavam se relacionar com tintas e papéis, ela preferia a palavra. E parecia ter clareza desta preferência. Em sua fala desconcertante, incisiva, cada sílaba era pronunciada com gosto.” A organizadora do livro acrescenta: “Stela falava de sua própria fala, o que implica em uma operação ainda mais elaborada: falar sobre o falar nada mais é do que mais uma vez se desdobrar.” (MOSE, 2009, p. 25).

O falatório dela pode ser pensado, portanto, como operador teórico e clave analítica a partir da qual é possível compreender o tempo e o espaço nos quais estava inserida. Neste trabalho, será esse modo específico de narrar os afetos que guiará toda a análise proposta. Vislumbramos, antes de tudo, apresentar e difundir o legado de Stela, uma mulher simultaneamente única e plural. O seu valor recobre a existência de várias mulheres negras que, como ela, findaram “quebrando” mediante a um sistema racista que ceifa a saúde da população negra historicamente. Mesmo em condições insalubres, a sua intelectualidade, notável no olhar crítico que lançava à sociedade e suas instituições, irrompia e surpreendia todos ao redor.

Logo, Stela é uma emblemática representante de uma coletividade que muito interessa: a de mulheres negras nas quais o racismo e seus derivados acabou por provocar danos irreparáveis, a exemplo de Carolina Maria de Jesus, Neusa Souza Santos, Beatriz Nascimento, dentre tantas outras. Trazer a público não só essa mulher como as demais auxilia a (re)pensar o lugar que elas deveriam ocupar na cena intelectual brasileira e para muito além desse contexto. Publicizar seus feitos nos ajuda a (re)fazer uma história de exclusão e prisões sistematicamente impostas a corpos negros e dissidentes, lidos como corpos incapazes, esvaziados, raramente lidos como intelectuais. Em detrimento disso, partimos de uma noção alargada de intelectualidade apresentada e defendida por Santiago (2017, p. 55), segundo o qual cabe ao intelectual:

problematizar o vivido e já pensado; atualizar e, se necessário e possível, ressignificá-lo; questionar, compreender e provocar o presente, o ainda não explicável; historicizar e interpretar pensamentos e conhecimentos já construídos; enfrentar dramas humanos, sociais; e, quiçá, projetar, desenhar sonhos, utopias, projetos, distopias etc.

À medida que acessamos a narrativa de Stela, percebemos que sua existência naquele hospital psiquiátrico estava destinada a refletir sobre as circunstâncias nas quais está envolta, produzindo, através da fala, conhecimentos sobre “fatos históricos, dramas, realizações humanas e sociais [...]” (SANTIAGO, 2017, p. 77). Organizando e compartilhando as próprias perspectivas oralmente, colocava em prática o que Audre Lorde (2019) aponta como uma urgência: “transformar o silêncio em linguagem e ação”. De acordo com a intelectual afro-americana, esse gesto corresponde a uma “auto-revelação” diante de um contexto em que o medo da fala e os seus perigos predominam. A autora acrescenta:

A máquina vai tratar de nos triturar de qualquer maneira, tenhamos falado ou não. Podemos nos sentar num canto e emudecer para sempre enquanto nossas irmãs e nossas iguais são desprezadas, enquanto nossos filhos são deformados e destruídos, enquanto nossa terra está sendo envenenada, podemos ficar quietas em nossos cantos seguros, caladas como se engarrafadas, e ainda assim seguiremos tendo medo. (LORDE, 2019, p. 51).

Em meio às violências impostas ao seu corpo negro, por certo tempo, Stela do Patrocínio ergueu a voz (hooks, 2019a), demonstrando estar consciente de que “a linguagem é também um lugar de luta” (hooks, 2019a, p. 73). Experimentando “a fala desafiadora” (hooks, 2019a, p. 35), sistematizava as ideias acerca das memórias que marcavam a sua trajetória. Por essa razão, a premissa de Audre Lorde será fundamental em todo este trabalho. Alimenta-se a hipótese de que Stela narrava-se para não padecer, estando imersa em exercício ininterrupto de tentar atribuir sentidos e significados ao brutalmente vivido. Rompendo o silêncio, simbolizava os traumas causados por episódios de racismo cotidianos (KILOMBA, 2019). Assim, externava ao mundo questões que, apesar de se configurarem, em muitos casos, como de foro íntimo, apontam também para vivências coletivas, posto que muitas de nós passamos por demandas próximas daquelas por ela experienciadas.

Partindo do método da colcha de retalhos (hooks, 2019b), entrelaçando diversos trechos da obra em foco às considerações de Grada Kilomba (2019), Beatriz Nascimento (1989), Audre Lorde (2019) e bell hooks (2019), deixemo-nos levar pelas turbulentas águas em correnteza do pensamento escombros de Stela. Afinal, é nos escombros (AUGEL, 2007), em meio à destruição, ao pó, que se podem encontrar corpos com vida. As vozes sobreviventes da narradora partiram do inóspito e venceram as distâncias para perdurarem em um intenso e escorregadio fluxo de fala. São as vozes de quem não se entregou enquanto *èém⁴*, sopro/hálito

⁴ As palavras em *yorùbá* são grafadas em itálico e apresentadas, neste ensaio, o mais próximo possível de como são grafadas em seu país de origem, a Nigéria. A escolha pela apresentação de vocábulos pertencentes a essa língua é política, uma forma de prestigiar o idioma dos que nos são mais próximos no afeto, e não o idioma do colonizador, imposto com violência sobre os povos que eles afirmam ter civilizado.

divino, e passou a compartilhar, desde então, as suas agruras e demandas. Permitamo-nos, por ora, conhecer o outro lado do espelho-muro onde se instalou e tentou se proteger Stela do Patrocínio, a “[...] bem patrocinada” (PATROCÍNIO, 2001, p. 58).

a perda e a busca da imagem no falatório de stela do patrocínio

A voz de Stela do Patrocínio reúne um compilado de opressões e de possíveis traumas, estes caracterizados como lesões psicológicas causadas por eventos drásticos (RODRIGUES; PANTOJA, 2008, p. 1). Se buscarmos a etimologia grega das palavras *traûma* e *traumatismós* encontramos as seguintes acepções: “ferida” e “ação de ferir”, podendo-se localizar também os sentidos de fratura e de ferimento aberto, longe de ser cicatrizado. Para Freud (2010), traumas podem ser interpretados como vivências de dor.

No caso de pessoas negras inseridas em sociedades racistas, a abordagem sobre trauma exige determinadas mudanças de paradigmas. Grada Kilomba em *Memórias da plantação* (2019) aborda o trauma colonial, localizando e atualizando as razões para a fratura psíquica de mulheres e de homens negros que absorveram e alojaram memórias de dor, cujo esquecimento é inatingível, “pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas(os) a cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional.” (KILOMBA, 2019, p. 213).

A narrativa de Stela é um exemplo disso. O seu falatório sangrava um passado de dor e de perdas. Para Antonello e Gondar (2013, p. 167), “o trauma excede a possibilidade de assimilação do sujeito”. O resgate de eventos dessa ordem surge como mecanismo de defesa na tentativa de ressignificação. Mesmo sabendo que não existe palavra que possa equivaler integralmente ao que foi vivido, o sujeito busca, a todo custo, elaborar relato possível sobre o acontecimento que provocou a fratura. A característica própria do trauma é a repetição e, assim sendo, a narração torna-se necessária para a assimilação do que foi rompido, devassado.

Desse modo, observamos na fala de Stela um movimento constante de buscar compreender-se, assimilar-se, em meio à despersonalização do racismo e das demais violências à sua órbita. A expressão a intitular a obra de Stela, *Reino dos bichos é o meu nome*, é retirada de um contexto no qual a narradora debruça-se sobre si mesma à procura de um nome, uma imagem coesa que lhe caiba:

Meu nome verdadeiro é caixão enterro
Cemitério defunto cadáver
Esqueleto humano asilo de velhos
Hospital de tudo quanto é doença
Hospício
Mundo dos bichos e dos animais
Os animais: dinossauro, camelo, onça
Tigre, leão, dinossauro,

Macacos, girafas, tartarugas
Reino dos bichos e dos animais é o meu nome. [...]
(PATROCÍNIO, 2001, p. 118).

Um legado de desumanização recobre essa narrativa. Nos labirintos da palavra, Stela do Patrocínio perdia-se para se encontrar, percorrendo caminhos de cura e retornando com memórias traduzidas para quem desejasse ouvir o que tinha a dizer sobre si e sobre o mundo ao redor. Dessa maneira, denunciava a animalização de existências negras, reduzidas e esquecidas em instituições destinadas ao adoecimento psíquico de quem vive à margem do progresso no Brasil.

Concebendo verbalmente o próprio corpo como um signo, “[...] ente que reproduz uma estrutura social de forma a dar-lhe um sentido particular” (NOGUEIRA, 1999, p. 40), Stela nos conduz à transposição de sua condição humana à morte e, sucessivamente, à condição animalesca. Lançada nesse processo de aniquilação subjetiva, de perda de uma imagem original, variando entre ser “esqueleto humano”, ser “hospício” e, finalmente, ser “reino dos bichos e dos animais”, utiliza a palavra como mecanismo de significação da existência. A tese de ser bicho expande-se:

Antes eu era um macaco, à vontade
Depois passei a ser um cavalo
Depois passei a ser um cachorro
Depois passei a ser uma serpente
Depois passei a ser um jacaré.
(PATROCÍNIO, 2001, p. 114).

Stela do Patrocínio era um corpo vivo a rastejar nas margens do sentido, entre a sanidade e loucura. Mas apesar da despersonalização marcada em sua narrativa, não podemos abandonar a ideia de que discurso é poder. Munindo-se da palavra para registrar a sua existência, a narradora exercia uma autonomia, lutava por um discurso sobre si mesma (SOUZA, 1983). Nas palavras de Grada Kilomba (2019, p. 28), nos tornamos sujeitos quando nos tornamos narradoras e escritoras de nossas próprias realidades, autoras e autoridades em nossas próprias histórias.

Imersa em um processo de “redefinição corpórea” (NASCIMENTO, 1989) comprometida com a busca de uma imagem própria e consciente, avesso do esperado por uma lógica colonial, Stela refazia a relação entre corpo, espaço e identidade. Concretizava-se como pessoa nos instantes de falatório, gesto que estreitava os laços com a insubordinação; desvendava o real tateando as estruturas de uma sociedade responsável por aprisioná-la naquele ambiente:

Eu estava com saúde
Adoeci
Eu não ia adoecer sozinha não
Mas eu estava com saúde
Me adoeceram
Me internaram no hospital

E me deixaram internada
E agora eu vivo no hospital como doente
O hospital parece uma casa
O hospital é um hospital.
(PATROCÍNIO, 2001, p. 43).

A internação adoecia-a, agravava o quadro em que se encontrava, conforme nos narra no trecho em destaque. Dentre o seu falatório, percebemos a recorrência de um discurso denunciativo, a apontar e refletir sobre as formas de vida em instituições psiquiátricas: “Estar internada é ficar todo o dia presa/ Eu não posso sair, não deixam eu passar pelo portão [...]” (PATROCÍNIO, 2001, p. 47); “Eu vim do Pronto Socorro do Rio de Janeiro onde a alimentação era eletrochoque, injeção e remédio [...]” (PATROCÍNIO, 2001, p. 53).

Certa vez, ao ser questionada sobre o que faria se ganhasse dinheiro, respondeu: “Eu ia comprar alimentação e super alimentação pra mim não morrer de fome. Eu tô morrendo de fome”. (PATROCÍNIO, 2001, p.142). Para além das condições precárias de grande parte das instituições onde vidas negras à margem são encarceradas, quais eram as fomes de Stela do Patrocínio? A sua narrativa, sugere a urgência de uma “superalimentação”, uma nutrição completa, possivelmente a única capaz aplacar os seus vazios. Isso nos direciona à interpretação de que, talvez, a palavra cumprisse simbolicamente este papel: conceder sentidos, preencher de significados uma existência marcada por tentativas sistemáticas de esvaziamento subjetivo, que buscavam anular o seu eu das mais diversas maneiras.

A “perlaboração”, conceito freudiano que relaciona o sujeito à sua própria enfermidade, era realizada por Stela quando ela trazia à tona memórias de dor, traumas, quiçá à procura da decifração dos sintomas somáticos e psíquicos (RODOVALHO, 2006, p. 3) que a assolavam. Logo, podemos compreender o falatório como a expressão máxima dessa busca, um ditado no qual as palavras organizavam-se e apontavam mágoas e desejos de uma mulher negra à deriva, flutuando no próprio dizer.

limiar entre quimeras narrativas e banzo

Por vezes, o ato de relatar vivências pode ser lido como uma “tentativa de reconciliação com a própria história segundo Boris Cyrulnik (2009, p. 12), em *Autobiografia de um espantelho: histórias de resiliência, o retorno à vida*. Dessa maneira, a narrativa da memória é capaz de dar coerência ao vivido, em um gesto de cuidado de si, quando o sujeito busca sanar feridas do passado revisitando-as e reconhecendo a causa do que lhe dói no tempo presente. Para Stela do Patrocínio, o falatório cumpria essa função. A narradora recriava universos e compartilhava cenas da própria vida. Seriam quimeras narrativas? Cyrulnik considera que:

A quimera de si é um animal maravilhoso que nos representa e nos identifica. Dá coerência à ideia que temos de nós mesmos,

determina nossas expectativas e nossos pavores. Essa quimera faz de nossa existência uma obra de arte, uma representação, um teatro de nossas lembranças, de nossas emoções, das imagens e das palavras que nos constituem. (CYRULNIK, 2009, p. 13)

Com a explicitação sobre a noção, é possível notar que as quimeras narrativas nos permitem sonhar, manter a chama viva da esperança que precisa queimar no peito para que consigamos prosseguir rumo a (auto)realização. As quimeras se aproximam, por demais, da utopia, um sonho distante, mas possível de ser realizado. Já o falatório, não. Este é preenchido por profundas e justificadas amarguras, dores atroztes e devaneios no afã de aliviar a dor do que sangra.

Embora reunisse em sua voz aspectos relacionados a tais quimeras, como a determinação dos próprios anseios e a criação de um relato de si capaz de restituir vazios existenciais, Stela do Patrocínio sustentava um falatório marcado por certa negatividade. Nesse sentido, o conceito de *banzo*⁵ abordado por Davi Nunes (2018, n.p) torna-se pertinente para pensarmos na reação de Stela à “realidade do racismo estrutural e genocídio vigente” sofridos. O corpo dela era colocado, dessa maneira, em seu estado negativo. O banzo irrompia-lhe como um processo resultante de sua coisificação enquanto mulher negra no mundo, e várias são as passagens que retratam essa condição existencial, constituída por um histórico de abusos:

Tinha terra preta no chão
Um homem foi lá e disse
Deita aí no chão pra mim te foder
Eu disse não
Vou me embora daqui
Aí eu saí de lá vim andando
Ainda não tinha esse prédio
Não tinha essa portaria
Não via tinta azul pelas paredes
A parede ainda não era pintada de tinta azul.
(PATROCÍNIO, 2001, p. 93).

Eu fui agarrada quando eu estava sozinha
Não conhecia ninguém não conhecia nada
Não via ninguém não via nada
Nada de cabeças e corpos
Nada de casa de mundo
Eu não conhecia nada eu era ignorante

⁵ Segundo Nei Lopes, no *Novo Dicionário Banto no Brasil*, tem origem na língua Quicongo, *mbanzu*: pensamento, lembrança; e no Quimbundo, *mbonzo*: saudade, paixão, mágoa. Para ele, ‘Banzo é uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil.’ Nos dicionários oficiais de língua portuguesa, os dicionários brancos, banzo é definido como saudade da África, ou como forma de adjetivação de pessoa triste, pensativa, atônita, pasmada, melancólica.” (NUNES, 2018, n.p, grifos do autor).

Depois eu fui agarrada pra relação sexual e
pra foder
Depois, só depois eu comecei a ter noção e ficar
sabendo.
(PATROCÍNIO, 2001, p. 94).

Eu já produzi uma criança no colo outra no corpo
Sem eu saber que estava produzindo uma criança/pequena
De tamanho grande e de saúde/ eu também estava com saúde
Era Rio de Janeiro
Ainda era Botafogo
Eu me confundi comendo pão ganhando pão.
(PATROCÍNIO, 2001, p. 96).

Quando eu produzi, que eu pari
Eu estava subindo a escada com uma criança
Eu ainda era clara, branca/Da noite pro dia eu fiquei branca
Ou se foi do dia pra noite que eu fiquei branca
Eu fiquei preta/ Eu sei que eu tomei cor
Nos gases eu me formei
Eu tomei cor
Aí eu já produzi uma criança no colo
Outra no corpo
sem eu saber que estava produzindo uma criança
pequena.
(PATROCÍNIO, 2001, p. 73).

[...] Eu sei que estou passando mal de boca
Passando muita fome comendo mal
E passando mal de boca
Me alimentando mal comendo mal
Passando muita fome
Sofrendo da cabeça
Sofrendo como doente mental
E no presídio de mulheres
Cumprindo a prisão perpétua
Correndo um processo
Sendo processada
(PATROCÍNIO, 2001, p. 89).

Eu já fui operada várias vezes
Fiz várias operações
sou toda operada
Operei o cérebro, principalmente

Eu pensei que ia acusar
 Se eu tenho alguma coisa no cérebro
 Não, acusou que eu tenho cérebro
 Um aparelho que pensa bem pensado
 Que pensa positivo
 E que é ligado a outro que não pensa
 Que não é capaz de pensar nada e nem trabalhar
 Eles arrancaram o que está pensando
 E o que está sem pensar
 E foram examinar esse aparelho de pensar e não
 pensar
 Ligados um ao outro na minha cabeça, no meu
 cérebro
 Estudar fora da cabeça
 Funcionar em cima da mesa
 Eles estudando fora da minha cabeça
 Eu já estou nesse ponto de estudo, de categoria
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 61).

Notamos, por meio do acesso às citações em foco, o predomínio da falta, da fome, de violências sexuais e de intervenções médicas na vida de Stela do Patrocínio. A maternidade revela-se como uma surpresa para ela, bem como acabam por ocorrer, também, reverberações no que diz respeito ao pertencimento racial, causando confusão e atordoamento a uma mulher negra consciente de que não nasceu assim, tornou-se. Neusa Souza considera que:

a descoberta de ser negra é mais que a constatação do óbvio [...] Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetidas a exigências, compelida a expectativas alienadas. “Mas é também, e, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (SOUZA, 1983, p. 17).

Logo, podemos conceber o banzo, para além das acepções melancólica e inerte atribuídas à palavra, como uma força que ressurge no falatório de Stela reagindo a uma internalização de longos períodos de humilhação e frustração sentidas pela narradora.

A reação ao sofrimento, em uma primeira instância, era materializada na forma de seu falatório. Stela transformava em energia criativa toda a opressão vivida, vingando-se, através da palavra, de uma sociedade comprometida com o silenciamento de negros e negras. Ativamente, acionava as suas forças e voltava o pensamento para a construção de significados mediada pela fala. Mas há algo a se pensar quando, cessada a euforia do falatório, Stela do Patrocínio expressa aspectos letárgicos em seu cotidiano, explicitando o desgosto com a sua existência.

Acompanhemos algumas passagens do livro que explicitam, também, certo desgosto e desânimo:

Me transformei com esse falatório todinho
Num homem feio
Mas tão feio
Que não me aguento mais de tanta feiura
Porque quem vence o belo é o belo
Quem vence a saúde é outra saúde
Quem vence o normal é outro normal
Quem vence um cientista é outro cientista
(PATROCÍNIO, 2001, p. 135).

Eu já não tenho mais voz
Porque já falei tudo o que tinha pra falar
Falo, falo, falo, falo o tempo todo
E é como se eu não tivesse falado nada
Eu sinto fome e matam minha fome
Eu sinto sede e matam a minha sede
Fico cansada falo que tô cansada
Matam meu cansaço
Eu fico com preguiça matam minha preguiça
Fico com sono
Quando eu reclamo
(PATROCÍNIO, 2001, p. 134).

Não sou eu que gosto de nascer
Eles é que me botam para nascer todo dia
E sempre que eu morro me ressuscitam
Me encarnam me desencarnam me reencarnam
Me formam em menos de um segundo
Se eu sumir desaparecer eles me procuram onde
eu estiver
Para estar olhando pro gás pras paredes pro teto
Ou para cabeça deles e pro corpo deles
(PATROCÍNIO, 2001, p. 71).

Eu já falei em excesso em acesso muito e demais
Declarei expliquei esclareci tudo
Falei tudo o que tinha pra falar
Não tenho mais assunto, mais conversa fiada
Já falei tudo
Não tenho mais voz pra cantar também
Porque eu já cantei tudo que tinha pra/ cantar
Eu cresci engordei tô forte
Tô mais forte que um casal
Que a família que o exército que o mundo
que a casa
Sou a mais velha do que todos da família.
(PATROCÍNIO, 2001, p. 141).

De acordo com Nunes (2018, n.p), o banzo atravessa a história de sujeitos negros na diáspora, podendo ser caracterizado como um sentimento capaz de implodir e explodir. Algumas dessas explosões são “[...] arte heroica: o jazz, chorinho, blues e rap, outras são implosões a se perderem no buraco negro e plácido da existência, numa escuridão boa, consoladora, ancestral, ou mesmo no grito solitário de desespero e morte”. Ao reconhecer as engrenagens de um sistema que mortificava o seu eu, matando a sua fome, o seu sono e até mesmo o seu cansaço e, em seguida, aderir a um silêncio profundo, constatando que tudo já havia sido dito através de seu falatório, Stela do Patrocínio passava a manter “um estado de alma que não lhe fazia funcionar para uma estrutura de opressão” (NUNES, 2018, n.p).

Exausta de tanto dizer em sucessivas explosões de falatório, a narradora ansiava, conforme apontam os trechos anteriores, demorar-se na implosão do próprio mutismo. O negativo do falatório não deve ser lido como sinônimo de passividade, pois mesmo em silêncio, Stela travava uma luta interna e externa. Nutrimos a concepção de que nesse gesto havia, sobretudo, uma recusa em permanecer “[...] botando o mundo inteiro pra gozar e [continuar] sem gozo/nenhum. (PATROCÍNIO, 2001, p. 117). Ao que tudo indica Patrocínio (2001) logo percebeu que poesia para nós mulheres negras nunca foi luxo como declara Audre Lorde. A poesia sempre “faz algo acontecer” (LORDE, 2020, p. 106).

Como muitos de nossos antepassados escravizados, enlouquecer, emudecer, sob o crivo de um sistema opressivo, também era uma forma de descontrolar, essa ordem. O silêncio também pode ser ação. Envolta em sua própria fortaleza de silêncios e recusas, Stela do Patrocínio contemplava e catava os pedaços uma imagem cindida pelo racismo e seus derivados, à procura de uma dignidade existencial (NUNES, 2018) situada para além materialidade da vida: a ancestralidade.

considerações finais

As memórias da ordem do traumático compartilhadas por Stela foram frutos de vivências ininterruptas de dor, de (re)sentimento. A aposta e investimento dela parece ter sido o de narrar até a exaustão, mesmo em face das mais diversas e contínuas adversidades. A fala só cessa, só estanca após uma mutilação final pois, antes desse acontecimento fatídico, o corpo negro de Stela do Patrocínio já enfrentava frequentes cortes, sobrevivendo à rupturas físicas e subjetivas. Os danos dessas violências eram-lhe externos e internos à carne, conforme nos relata em seu falatório.

Neste trabalho, alimentamos a ideia de que esse falatório era um modo particular de atribuir sentido aos possíveis eventos traumáticos sofridos. O labor com palavra, por muitos anos, ocupou o centro da sua busca pelo entendimento e pela resignificação dos afetos. Assim, Stela cuidava das próprias feridas, disposta a suturar com a voz, com escrita, e até mesmo com o silêncio, as chagas causadas pelos entrecruzamentos das violências de gênero e de raça principalmente. Considerando a vivência traumática como “uma espécie de ferida da memória”,

“vivência da dor” (FREUD, 2010), teria Patrocínio conseguido estancar e fechar as feridas abertas e dilaceradas ao longo da sua existência?

É notável o fato de que narrar-se auxilia na reconstrução da história pessoal, na apropriação de si. O campo da palavra mostra-se, portanto, fundamental em processos de (re)ver-se, (re)elaborar-se e (re)fazer-se. Nisso destacamos a urgência de acessar e de compartilhar o falatório de Stela para que novas perspectivas sobre as jornadas dessa importante intelectual negra ganhem uma maior ressonância. Quantas Stelas ainda se encontram anônimas, enclausuradas nas mais diferentes instituições totais? Que legados, ricos, complexos e diversas aprendizagens podemos acessar com essas mulheres negras e seus saberes-dizeres?

Trazê-la à tona significa legitimar e difundir o seu compromisso com a interpretação do mundo, com a decodificação de si mesma. A sua narrativa organiza um entendimento ético e estético da (des)construção de corpos negros na diáspora, vocalizando uma ancestralidade que conecta mulheres e homens negros imersos em um gesto secular de autorrecuperação (hooks, 2019). O seu lugar de enunciação é o lugar de quem faz justiça com as próprias mãos, com o próprio corpo e discurso.

referências bibliográficas

ANTONELLO, Diego; GONDAR, Jo. A escrita do traumático (The writing of the traumatic). *Estudos da Língua(gem)*. v. 11, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.estudosdalinguagem.org/ojs/index.php/estudosdalinguagem/article/view/306>. Acesso em 15 dez. 2020.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BUTLER, Judith. Vida precária, vida passível de luto. In: BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. pp. 13-55.

CYRULNIK, Boris. *Autobiografia de um espantalho: histórias de resiliência, o retorno à vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, v. 10*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 145-157.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

hooks, bell. erguer a voz. In: hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Editora Elefante, 2019a. pp. 31-39.

hooks, bell. sobre a autorrecuperação. In: hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Editora Elefante, 2019a. pp. 73-84.

hooks bell. heranças estéticas: a história feita à mão. In: hooks, bell. *Anseios: raça, gênero e política cultural*. São Paulo: Elefante, 2019b. pp. 230-243.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. pp. 49-54.

LORDE, Audre. Poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. pp. 45-50.

LORDE, Audre. A poesia faz algo acontecer. In: LORDE, Audre. *Sou sua irmã: escritos reunidos*. São Paulo: Ubu, 2020. pp. 106-109.

MOSÉ, Viviane. Stela do Patrocínio: uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica. In: PATROCÍNIO, Stela. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

NUNES, Davi. Banzo: *Um estado de espírito negro*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espírito-negro/>. Publicado em 30 abr. 2018. Acesso em: 16 dez. 2020.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. O corpo da mulher negra. *Pulsional Revista de Psicanálise*, v. 13, n. 135, 1999. pp. 40-45. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-da-mulher-negraisildinha-b-nogueira.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2020.

PATROCÍNIO, Stela. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

RODOVALHO, Joselita Rodrigues. *Perlaboração (durcharbeitung*) um modo de resiliência (resilience) psíquica?* Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/175563004/Joselita-Rodrigues-Rodvalho-Resilencia>. Acesso em: 15 dez. 2020.

RODRIGUES, Ana Maria Baía; PANTOJA, Augusto Sarmiento. As estratégias da memória perante o trauma. In: RODRIGUES, Ana Maria Baía; PANTOJA, Augusto Sarmiento. *Literatura e Autoritarismo: Dossiê Literatura de Minorias e Margens da História*. Dossiê n. 4, 2008. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie04/art_03.php. Acesso em 15 dez. 2020.

SANTIAGO, Ana Rita (Org.). *Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro*. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2017.

SOARES, Hugo Leonardo Rodrigues; GONCALVES, Hérica Cristina Batista; WERNER JUNIOR, Jairo. Esquizofrenia hebefrênica: psicose na infância e adolescência. *Fractal, Rev. Psicol.*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, pp. 239-240, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922011000100017#:~:text=A%20esquizofrenia%20hebefr%C3%AAAnica%20%C3%A9%20uma,e%20imprevis%C3%ADvel%3B%20existem%20freq%C3%BCentemente%20maneirismos. Acesso em: 16 dez. 2020.

SOUZA, Neusa Santos. Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983. ANDRADE, Mário de. Tristão de Ataíde (1931). In: SOUZA, Neusa Santos. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974, pp. 7-25.

Homossexualidade e preconceito de gênero: construção de identidades em *Duas iguais* de Cíntia Moscovich

Homosexuality and Gender Discrimination: Identity Formation in Duas iguais of Cíntia Moscovich

Autoria: Thamiris Yuri Silveira Pellizzari

 <https://orcid.org/0000-0002-2772-1022>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179183>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179183>

Recebido em: 08/12/2020. Aprovado em: 16/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

PELLIZZARI, Thamiris Yuri Silveira. Homossexualidade e preconceito de gênero: construção de identidades em *Duas iguais* de Cíntia Moscovich. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 335-355, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179183>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179183>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

homossexualidade e preconceito de gênero: construção de identidades em *duas iguais* de cynthia moscovich

Homosexuality and Gender Discrimination: Identity Formation in *Duas iguais* of
Cynthia Moscovich

Thamiris Yuri Silveira Pellizzari¹

Universidade Estadual de Londrina – UEL

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179183>

¹ Thamiris Yuri Silveira Pellizzari é graduada em Letras Vernáculas e Clássicas pela Universidade Estadual de Londrina. Mestre pela mesma instituição, defendeu a dissertação intitulada "Homossexualidade masculina em contos brasileiros da década de 1980" junto ao Programa de Pós-graduação em Letras Estudos Literários. Atualmente é doutoranda no mesmo programa de pós-graduação e interessa-se pelos estudos de gênero e masculinidades, com enfoque aos estudos de literatura de temática homossexual. E-mail: thamirisypellizzari@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2772-1022>.

Resumo

Este artigo anseia focalizar, por meio de reflexões a respeito do romance *Duas iguais*, de Cíntia Moscovich, as imposições sociais de comportamento e a padronização da sexualidade heteronormativa, pensando o complexo processo de construção e desenvolvimento das identidades das personagens Clara e Ana, diante da autoidentificação com a homossexualidade em uma sociedade que preza e define como natural apenas a heterossexualidade. Para além dessa discussão, este artigo também desenvolve reflexões a respeito de ser mulher em uma sociedade patriarcal, em correspondência com os enfrentamentos da literatura de autoria feminina.

Palavras-chave

Identidade. Preconceito de gênero. Homossexualidade.

Abstract

This article intends to focus, according to reflections about Cintia Moscovich's novel, *Duas Iguais*, the social constraints of behavior and standardization of heterosexuality, pondering over the complex process that involves the identities formation of main characters "Clara" and "Ana", in face of homosexuality self-identification in a society in which only heterosexuality is treated as natural. And, apart from this discussion, this article also approached reflections about being a woman in a patriarchal society, building a correspondence relation with the struggles of female literature.

Keywords

Identity. Gender Discrimination. Homosexuality.

introdução

Parafrazeando Gotlib (2003), ponderar a respeito da posição da mulher, considerando uma sociedade pautada no patriarcalismo, corresponde a estar diante de uma condição de subordinação que determina de maneira marcante a vida dessa mulher – seja ela a vida pública ou a privada. O silenciamento feminino, tanto no meio público quanto no literário, revela-se como grande “cicatriz” dessa subordinação.

Pensar a literatura de autoria feminina significa refletir a respeito de um processo de construção identitária da mulher quanto à repercussão social e à resistência de uma sociedade patriarcal em relação a esse processo. Diante disso, é preciso considerar a existência de um longo e tortuoso caminho de desigualdade de gênero e de preconceitos que relegaram, por muito tempo, as mulheres à rejeição, impossibilitadas mesmo de argumentar, de se fazerem ouvir, de desbravarem o privativo e patriarcal universo da escrita. Cecília Prada discorre a respeito dessa exclusão ao denunciar a restrição da mulher ao contexto doméstico:

[...] foi justamente em nome de uma predefinição de “mediocridade” intelectual e da restrição contínua e violenta à esfera doméstica e às funções definidas como as únicas dignas do sexo feminino (casamento e maternidade), que foram afastadas das mulheres do mundo do saber e mantidas ignorantes, analfabetas ou apenas educadas com verniz social, aprendendo um pouco de francês, bordado e etiqueta [...]. (PRADA, 2004, p. 33).

De modo geral e em diferentes contextos, desde muito jovens as mulheres sofrem com processos de silenciamento e doutrinação. Desde a infância são exigidas atitudes que as levam a se encaixar nos parâmetros dos “bons costumes” e que lhes garantam a qualidade da delicadeza e da fragilidade, atributos tratados como naturalmente femininos. Por outro lado, atitudes como falar alto, argumentar e expor opiniões são historicamente vinculadas ao masculino. Portanto, no que se refere aos padrões de comportamento masculinos e femininos estipulados socialmente, há de se considerar a existência de uma espécie de círculo vicioso, que se mantém e é reforçado pela repetição de tais padrões ao longo de gerações. A asserção de Prada leva-nos, justamente, a refletir sobre esses preceitos responsáveis por sobrepor um indivíduo ao outro, nesse processo de generificação².

Considerando o universo literário “privativo”, compreende-se que tanto a escrita quanto diversas atividades que envolvem conhecimento e estudo foram, por muito tempo, dominadas pelo masculino e executadas primordialmente por homens. De modo que à mulher restava o desenvolvimento daquelas atividades que

² “[A] generificação será acompanhada por um sem-número de enunciados tributários ao ato generificador fundacional: “é uma menina” será seguido por “não diga palavrões”, “cruze suas pernas ao sentar”, “não pratique esportes agressivos”, etc.; a “é um menino” segue “não chore”, “seja forte”, “abra suas pernas ao sentar”, “fale grosso” etc. [...]” (BORBA, 2014, p. 461).

lhes eram permitidas, diante da desvalorização de seu intelecto, conforme citação a acima de Cecília Prada. Evidencia-se, assim, a falta de aceitação da mulher como escritora em uma sociedade construída sob a égide do patriarcalismo³.

Ao trazermos para discussão um romance de autoria feminina, parece-nos imprescindível ponderar também sobre o despontar do espaço literário, em território nacional, como lugar de emancipação de vozes silenciadas. É nesse sentido que nos cabe pensar a colaboração do romance de 30 no que se refere à representação feminina na literatura. Trata-se de um período reconhecido por sua fortuna cultural, configurando-se também como um marco em termos de representação da mulher no cenário romanesco nacional.

Historicamente, cabe mencionar a década de 1930, pela perspectiva nacional, como palco de incertezas econômicas e sociais, especialmente levando em consideração a Revolução de 30. Compreendendo esse complexo contexto, tínhamos uma sociedade fragmentada e devastada, já denunciada pelo Modernismo de 1922, com sua conscientização acerca da decadência da nação. Essa atmosfera, responsável por pressupor um ideal de “vida moderna”, que de certa forma promoveu uma ruptura com ideais tradicionais, deu lugar aos “marginalizados”, tal qual reitera Bueno (2015):

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. [...] Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. (BUENO, 2015, p. 23).

Bueno nos fala, em termos gerais, do romance de 30 protagonizado pelos “marginalizados” e da autenticidade desse período, que se deve à diversidade literária, bem como à inexistência de um projeto unificador. Em vista disso, sua obra, *Uma história do romance de 1930*, o professor nos fornece um panorama do que ele chama de “figuração do outro” e que lhe serve de ponto básico para analisar e discutir muitos elementos que fizeram do romance de 30 um passo decisivo de nossa tradição literária. E, segundo ele, “[a] legitimação da figura feminina nas nossas letras – quer como protagonista individual de nossos romances, quer mesmo como autora em nosso meio intelectual – é parte fundamental desse processo de incorporação do outro que o romance de 30 levou a cabo”. (BUENO, 2015, p. 26).

³ O processo de lutas e enfrentamentos das mulheres, bem como o advento das lutas feministas, naturalmente e sem dúvida, corroborou com a conquista de espaços de fala, no entanto, compreendendo a dimensão que o artigo nos possibilita, somado ao intuito de uma abordagem específica voltada ao âmbito literário, não nos caberá desenvolver reflexões mais profundas a respeito desses enfrentamentos e conquistas mencionados, mas concentrar nossas discussões no âmbito literário, com enfoque para a representação e a autoria femininas.

Ademais, chama-nos a atenção no trecho de Bueno a menção à autoria desses romances de temáticas específicas. Embora a reflexão que desenvolvemos a esse respeito se volte à representação da mulher (como personagem) no romance, nota-se que Bueno cita quatro autores: dois homens e duas mulheres. É no mínimo interessante que ao mencionar a representação de um tema caro à literatura da época, em uma obra de grande valor teórico-literário como essa, o autor cite dois escritores e duas escritoras. Coincidência ou não, e levando em consideração a figuração da mulher como “outro” na literatura da época, essa informação serve-nos para despontar uma inquietação quanto ao lugar da voz da mulher no que se refere à representação feminina na literatura brasileira.

O espaço para representar a mulher na literatura passa, então, a ocorrer com mais frequência no romance de 30, ainda em que baixo tom e entoadado por uma maioria masculina. Há, pois, de se considerar que a literatura desponta como possibilidade para que as mulheres se façam ouvir, abandonando a posição de objeto de vozes masculinas (dominantes) ao tornarem-se sujeitos das próprias vozes, reivindicando não somente o direito da voz, mas através dela, denunciando esse domínio patriarcal, de modo a criar e fortalecer sua identidade sempre em resistência às imposições sociais. A seguinte asserção de Gotlib reitera essa reflexão: “construir e desconstruir nomes ou sistemas de identidade feminina. Esta é uma via trilhada pelas mulheres que escrevem no Brasil” (2003, p. 19).

E por falar em construção identitária, ao nos referirmos à “construção de identidades” no título deste artigo, refletimos a respeito de um padrão de comportamento imposto socialmente às mulheres e que também abrange a orientação sexual. Reverberando essas normas de imposição social, as personagens centrais do romance em questão encontram-se em situação de dupla marginalização, que abarca ser mulher diante da eminência da masculinidade em uma sociedade essencialmente patriarcal, bem como a ruptura com os ideais impostos pela heteronormatividade. De modo que a busca por sua identidade, nesse processo de compreensão de sua sexualidade e identificação pessoal, é interpolada por uma sociedade que nega sexualidades que difiram da heterossexual – institucionalizada como padrão.

A institucionalização da heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária, em que os termos masculino e feminino se diferenciam da prática do desejo heterossexual, bem como se encarrega de restringir a produção de identidades que não estejam em conformidade com os eixos de um desejo que também seja heterossexual. (SILVEIRA FILHO, 2010, p. 326).

O caráter compulsório da heterossexualidade, concentrado na relação binária de gênero, é responsável, portanto, pela marginalização das personagens no que se refere ao ideal de orientação sexual, que restringe e regula como padrão a heterossexualidade, relegando ao preconceito e à exclusão aqueles que se afastam de sua normatização. Isso posto e levando em consideração a exigência social do

gênero como relação binária, em uma sociedade que sobrepõe o masculino ao feminino, evidencia-se a dupla marginalização da mulher como homossexual.

Diante dessa perspectiva, é imprescindível que tenhamos em mente o contexto histórico da publicação do romance *Duas iguais*, de Moscovich (1998), que engloba importantes conquistas e atuações do movimento homossexual, bem como avanços no que se refere à representação da mulher e da homossexualidade no meio literário. Visto que, embora o romance de 30 tenha colaborado para a ampliação da possibilidade de representação da mulher na literatura, dando lugar às vozes marginalizadas, houve ainda um longo percurso para que essas vozes conseguissem espaço significativo para se fazer ouvir. Tanto que

Daniel Franco, um ativista do movimento pelos direitos dos gays em São Paulo nos anos 70, apontou a falta de material sobre a homossexualidade nos anos 50: “Até há pouco tempo não havia literatura gay no Brasil. O pouco que tínhamos era importado, pois nenhum escritor brasileiro ousaria queimar seu nome numa empresa tão arriscada.” (GREEN, 1999, p. 282).

Embora a realidade histórica que compreende a publicação de *Duas iguais* envolva um contexto relativamente recente de aquisições em termos de representação da literatura gay no Brasil, é preciso considerar que a década de 1990 vê acontecer um progresso no crescimento da visibilidade gay no país, atrelado, por exemplo, ao maior alcance de espaços midiáticos para essa comunidade. Ao passo que, no que se refere à realidade que abarca o feminino, havia o fulgor dos movimentos feministas, ainda respirando ares das lutas identitárias, preocupados com as variadas identidades de mulheres e buscando a desconstrução da universalização do conceito de mulher.

Isso posto, retomamos aquilo que Silveira Filho (2010) nos fala sobre o discurso normatizador que determina a adequação de comportamentos sociais em consonância com o gênero, responsável por definir o que seriam homens e o que seriam mulheres, discurso e comportamentos esses que acabam por reforçar clichês e estereótipos, criando uma imagem feminina vinculada à caridade, ao amor, à compreensão, à fragilidade e à preocupação. Nesse sentido, no romance de Moscovich estamos diante de duas personagens femininas permeadas tanto por esse discurso, que minimiza e aloca a mulher em um patamar de submissão, quanto pela realidade heteronormativa, evidenciando a dupla marginalização de que falamos. É em vista disso que, diante de taxações preconceituosas, as quais abordaremos mais adiante, as personagens veem-se coagidas a corresponderem à heterossexualidade, sendo levadas, especialmente pela necessidade de atenderem às exigências sociais, a se distanciarem, trilhando caminhos diferentes.

O presente artigo se constrói alicerçado em ponderações que envolvem esse desencontro entre as personagens, que se queriam juntas, mas são obrigadas a manterem-se separadas; as imposições e preconceitos sociais e a formação de indivíduos “robotizados” e programados para respeitar as normas prescritas; e ainda, sobre a identificação da sexualidade somada à negação social da homossexualidade. O romance de Moscovich surge-nos como território fértil para

que pensemos essas questões e, mais especificamente, essa “robotização” dos indivíduos que se veem coagidos e obrigados a obedecer a aquilo que lhes é institucionalmente imposto.

o amor na contracorrente em *duas iguais*

Refletir sobre esse romance de Moscovich envolve um processo de conscientização a respeito da exclusão e da estigmatização daquilo que fuja aos padrões institucionalizados socialmente, seja em termos de sexualidade, seja em relação às exigências comportamentais de gênero, conforme observaremos ao longo deste artigo. Intencionamos aprofundar uma análise em torno da homossexualidade presente na obra e na construção das personagens, bem como direcionar um olhar ao percurso de formação identitária que envolve exigências sociais de padronização, sempre atentos aos ideais doutrinadores do patriarcalismo. Para tal, é imprescindível ponderar a construção de “papéis sociais”⁴ masculinos e femininos, refletindo a hegemonia masculina, que relega ao feminino a uma posição de submissão.

É atribuída a condição de “outros” “ao grupo dos dominados/as, formado pelas mulheres, pelas crianças e por todas as pessoas que não são *homens normais*”. (WELZER-LANG, 2004, p. 12; *grifo nosso*). Entendemos a expressão “homens normais” como excludente, ou seja, como maneira de a sociedade estabelecer regras visando à padronização do sujeito homem, o que exalta o patriarcalismo, já que é estabelecida a condição de “homem normal” a todo aquele capaz de seguir as regras que garantem a validação como tal, provando assim sua virilidade.

É, pois, diante dessas reflexões que enveredamos pelas páginas de *Duas iguais*. No entanto, antes que adentremos a obra, cabe-nos mencionar que os romances de Moscovich são permeados pela abordagem memorialística, bem como pautados no elemento cultural: “[a]o percorrer seus dois romances e seus três livros de contos, vemos que é justamente a memória o elemento que mais alicerça sua produção, elaborada com o vigor de um mosaico de tradições culturais que ora dialogam, ora se confrontam”. (SANTOS, 2010, p. 9).

Em *Duas iguais*, a memória tem grande influência, uma vez que os percursos da narradora-personagem (Clara) se baseiam em lembranças de situações apresentadas no decorrer do enredo ou de momentos não relatados, mas que marcaram a personagem. Como exemplo dessas duas situações de rememoração, temos o eterno reviver dos momentos com Ana, tanto das ocasiões de descobrimento do amor e do desejo quanto do enfrentamento do preconceito; e ilustrando a memória de situações não descritas diretamente no enredo, mas que tiveram grande influência na vida de Clara, há a presença marcante da figura paterna castradora, que surge por meio de lembranças espaçadas, mas influenciadoras – de seu pensamento e de suas atitudes:

⁴ Ao nos referirmos a “papéis sociais” conscientizamo-nos a respeito da problemática abordagem do termo “papel”; no entanto a referência ao termo aqui é meramente ilustrativa, utilizada para representar a hierarquização de gênero.

[m]eu pai administrava a empresa como vivia – pensando, medindo, e no mais das vezes negando, o pai era, portanto, o oposto desse meu tio. Tinha apego pelo valor exato e real de todos os elementos que o cercavam; temia, e muito, os exageros e ostentações [...] e o pai tinha vaidades? Ah, tinha sim, mas eram de ordem oculta e secreta. (MOSCOVICH, 2004, p. 99).

A rememoração do pai é constante após sua morte, e assim como quando estava vivo, suas atitudes, posturas sociais (aqui no sentido de tomadas de decisão e palavra de ordem como “chefe de família”), trejeitos, reflexões etc., são colocados em evidência em diversos momentos; postumamente, a figura paterna é apresentada de maneira intensa – a remontar o que vivera de forma a marcar e continuar influenciando as decisões de Clara.

A partir disso, averiguamos a centralidade do patriarcalismo na obra. A figura do pai é sempre envolta pelo ideal hegemônico, que remonta ao conceito de *masculinidade hegemônica*, cunhado por Connell e Messerschmidt:

O conceito de masculinidade hegemônica foi originalmente formulado em relação ao conceito de feminilidade hegemônica - prontamente renomeada de "feminilidade enfatizada" para reconhecer a posição assimétrica das masculinidades e das feminilidades em uma ordem patriarcal do gênero. No desenvolvimento de pesquisas sobre homens e masculinidades, essa relação saiu de foco. Isso é lastimável por mais de uma razão. O gênero é sempre relacional, e os padrões de masculinidade são socialmente definidos em oposição a algum modelo (quer real ou imaginário) da feminilidade. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 265).

Compreendendo o caráter relacional do gênero, a construção da masculinidade envolve o sujeito e o outro, uma vez que abarca tanto a relação homem/mulher quanto a relação homem/homem. Segundo o ideal que entende masculinidades como conceito plural, há diversas maneiras de “ser homem”, e essas construções também estão diretamente relacionadas àquilo que se quer evidenciar, isto é, o comportamento masculino, segundo esse preceito, pode assumir diferentes configurações, a depender do outro com quem se estabelece determinada relação. Nesse sentido, a configuração da masculinidade se dá de diferentes maneiras entre dois homens ou entre um homem e uma mulher.

No que se refere ao pai de Clara, sua construção é calcada nos pilares dessa hegemonia do masculino sobre o feminino, e seu papel de “homem da casa”, detentor da decisão e da ordem, fica evidente no decorrer de todo o romance, já que nada se decide sem o aval do pai. Mesmo após sua morte, os “mandamentos paternos”, bem como os modos de agir e pensar, ecoam na família: “O que vai ser de nós? Repetia ela aos pés do leito do marido”. (MOSCOVICH, 2004, p. 66). O trecho demonstra a dependência construída em relação à figura masculina – a

morte da personagem não compreende, para essa família, apenas a perda de um ente querido, mas também da ordem e do controle familiar, apontando para o apagamento feminino diante da hegemonia dessa figura. Enquanto o pai era vivo, suas decisões e seus pensamentos eram a lei da casa, nada acontecia sem antes passar por sua aprovação ou reprovação, e quando de sua morte a mãe “apaga-se”, como que atrelada à figura do marido:

[n]unca, lembrei-me, nunca antes me havia apiedado da mãe, nunca passara por nenhuma situação em que aquela figura, mascarada agora pelas lentes escuras, me houvesse inspirado misericórdia. E por quê, em outras ocasiões, sentiria pena dela? Sempre esfuziante de juventude, os traços sólidos, o corpo miúdo, os olhos verdes e firmes. *A altivez de ser esposa de um homem* [...] E como ela se tornara, da noite para o dia, aquela coisa tão patética, tão quebradiça, tão distante do ser potente que havia sido, tão diferente de uma esposa, de uma mãe, de uma mulher jovem. (MOSCOVICH, 2004, p. 67; grifo nosso).

Esse apagamento da figura materna é incompreendido pela filha. O fato de a mãe – que era vista como forte, bela e vivaz – ter perdido toda sua sagacidade e seu brilho com a ausência do pai, proporciona a insegurança e a sensação de não haver continuidade para aquela família sem a figura do “chefe”.

Millet (1977 *apud* SELDEN, 1988, BENNETT; ROYLE, 1999) discute as causas da opressão feminina a partir do conceito de patriarcado – a lei do pai. Nos limites desse sistema, o ser feminino é subordinado ao masculino ou tratado como um masculino inferior; o poder é exercido na vida civil e doméstica de modo a submeter a mulher, que, a despeito dos avanços democráticos, tem continuado a ser dominada, desde muito cedo, por um sistema rígido de papéis sexuais. (ZOLIN, 2009, p. 226).

Ainda a respeito do patriarcado, ao refletirmos sobre a organização familiar em *Duas iguais* temos o claro exemplo da hegemonia masculina de que falam Connel e Messerschmidt: “A masculinidade hegemônica [...] incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente *a subordinação global das mulheres aos homens*”. (2013, p. 245; grifo nosso). Diante desse ideal, resta à mulher a posição de submissão e dependência, condições estas atribuídas ao feminino como que inerentemente.

Ao analisar o percurso narrativo em relação à atuação materna no que diz respeito à presença e à voz notamos uma figura apagada ou desimportante desde o início do romance; as preocupações de Clara envolviam sempre o pai: “o pensamento de meu pai só me fez aumentar o pavor” (MOSCOVICH, 2004, p. 17);

“para a nossa tranquilidade o pai resolvia o mundo”. (*idem*, p. 21). A força e a importância da mãe são reveladas/mencionadas apenas posteriormente à morte do pai, e não mediante atitudes da personagem, mas por meio das lembranças de Clara. Embora a personalidade e a identidade da figura materna tenham aflorado naquela memória, ocorre imediatamente o retorno ao apagamento dessa figura feminina. Quando o pai era vivo, à mãe restavam os afazeres de casa, enquanto a ele era atribuída a posição de chefe, aquele que “resolvia o mundo”; após a morte dessa figura, diante da personalidade materna representativa, aos olhos de Clara, de força e altivez, esperava-se que a mãe tomasse as rédeas da família. No entanto, para a confusão da filha e formulando uma crítica ao sistema patriarcal, sua mãe caminha contrariamente ao esperado, apagando-se novamente, apesar de ter capacidade e desenvoltura para chefiar a família.

A opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal masculina. A noção de um patriarcado universal tem sido amplamente criticada e anos recentes, por seu fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe. (BUTLER, 2015, p. 21).

Diante dessa “impossibilidade”⁵ de conduzir a família, não há sequer a cogitação de as mulheres apoderarem-se dos negócios, e resta à mãe encontrar quem possa substituir o patriarca e tomar as rédeas da organização familiar. Essa posição é apropriada pelo tio, que passa a cuidar dos negócios, da mãe e dos sobrinhos.

Talvez a minha família percebesse algo que eu todavia não alcançava, que era o fato de que precisávamos nos manter, a empresa tinha de seguir e os meninos ainda eram tenros para os negócios. Talvez, inclusive, todos vissem meu tio o sangue do sangue, a voz ancestral rebatendo em nossas cabeças (MOSCOVICH, 2004, pp. 100-101).

De acordo com Zolin (2009, p. 164): “a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas”. Esse fragmento é direcionado à sociedade inglesa, no entanto a submissão feminina converge em toda sociedade patriarcal⁶. Essa proibição do uso do intelecto feminino fica evidente na postura do pai ao intencionar que a filha trabalhasse na construtora, dando assim continuidade aos negócios familiares, ignorando seu desejo de se tornar jornalista:

⁵ As aspas aqui indicam que essa impossibilidade de chefiar a família não é fruto de ausência de capacidade, mas de imposição social. Apesar da força e vivacidade materna, há o impedimento social, relegando a ela a postura de dependente.

⁶ Para adeptos do feminismo radical: “o patriarcado é a constante universal em todos os sistemas políticos e econômicos/ a sociedade é um repertório de manobras nas quais os sujeitos masculinos firmam o poder sobre os objetos femininos”. (ZOLIN, 2009, p. 225).

“— Jornalismo? – perguntou-me o ser mais atônito e decepcionado sobre a face do globo” (*idem*, p. 105).

Clara não compreende a postura de submissão da mãe após a morte do pai e sua negação dessa postura submissa desencadeia reflexões que levam-na à produção de um discurso marcado pela confusão de ideias; na eterna procura por si e na certeza de não haver felicidade sem Ana. Soma-se a isso a incompreensão do mundo que as separava, o descobrimento de sua sexualidade junto à amiga (Ana), que provoca preconceito e violência e promove na narradora o sentimento de deslocamento e desencaixe: “[a] cada dia, meu suplício aumentava. Olhava meu pai atrás dos jornais. Por quê, pai? Por que éramos a exceção? Por que eu era duplamente a exceção? Não era isso a desgraça, meu pai? Lésbica. Me olhava no espelho e não enxergava a lésbica ali” (*idem*, p. 47).

Essas sensações de deslocamento e de confusão que Clara apresenta são frutos da ruptura que se dá no processo de descobrimento de sua sexualidade e orientação sexual, somados ao julgamento social. Clara não compreendera a razão de ter sido “colocada” naquela situação, não entendera o motivo de não “se encaixar”, provara a exclusão e o não pertencimento a nenhuma das categorias. Não era como todos, já que sofria julgamento e preconceito, conquanto não tomasse para si a identidade que lhe determinavam: “a lésbica”, pois não sabia o que era sê-lo, não compreendia onde todos viam essa “lésbica” não encontrada por ela mesma ao se observar. Soterrada nos escombros de tanta incompreensão e confusão, resta à narradora recorrer à figura patriarcal de decisão e comando, em um jogo de perguntas que nunca seriam respondidas, mas que cabiam somente àquele que figurava o comando.

Essas e outras situações e sentimentos da narradora proporcionam a percepção de que sua postura é uma eterna transgressão, por “violiar” o heterossexismo⁷ social, bem como por romper com a família e com a cultura judaica ao optar por seguir carreira de jornalista, contrariando o interesse familiar relativo à administração da empresa. Tudo isso leva Clara a uma situação de deslocamento, ou mesmo de não pertencimento.

Como garota de família judia tradicionalista à época da ditadura militar, Clara encontra obstáculos ao iniciar um envolvimento amoroso com Ana, sua amiga. O descobrimento da sexualidade das duas garotas é interrompido pelo pai de Ana, ao presenciar a cena do envolvimento afetivo, o que promoveu a intermitência da percepção do que estava a ocorrer entre as duas. A respeito do descobrimento da sexualidade das personagens, é visível a relação que se dá com o enfrentamento do preconceito. A inocência de uma relação de descobertas é interrompida bruscamente pelo olhar social taxativo e estigmatizante.

Ao considerarmos o processo de conhecimento da sexualidade somado ao reconhecimento da orientação sexual, é mister notarmos que se trata de um percurso calcado em descobrimentos, confusões, compreensões, entre outros

⁷ heterossexismo [...] é a discriminação e a opressão baseadas em uma distinção feita a propósito da orientação sexual. O heterossexismo é a promoção incessante, pelas instituições e/ou pelos indivíduos, da superioridade da heterossexualidade e da subordinação simultânea da homossexualidade. O heterossexismo considera um fato estabelecido que todo mundo é heterossexual, salvo opinião em contrário”. (WELZER-LANG, 2004, p. 121).

sentimentos. Portanto, a interrupção desse processo, como ocorre com as personagens, é prejudicial ao desenvolvimento da sexualidade, de maneira a refletir diretamente no reconhecimento sexual. “Seios imensamente fartos. Gostava de me aninhar ali, a cabeça apertada contra os peitos, os braços dela amparando a minha cabeça, meu rosto roçando a maciez de seu imenso colo”. (*idem*, p. 31).

A despeito da interrupção desse processo de reconhecimento da sexualidade, o pai de Ana não se apresenta como figura de castração, conquanto não deixe de representar um dos obstáculos existentes no descobrimento da sexualidade e da orientação sexual, já que interrompera um importante momento de descoberta. Ao passo que a figura paterna de Clara (hegemônica em uma sociedade patriarcal) é quem figura a censura, adotando uma postura de rejeição ao relacionamento, como se puxasse a ponta do fio de um novelo de preconceitos que as garotas viriam a enfrentar: “meu pai se tornara agressivo. Dizia que eu andava em más companhias. Ele não sabia de nada, ninguém lhe dissera nada e nem mesmo presenciara a cena que o pai de Aninha havia presenciado e que detonara o processo, aquele, o de dar-se conta”. (*idem*, p. 42).

Além da interrupção da descoberta da sexualidade e da desaprovação do pai de Clara, há o encontro com o malogrado preconceito da sociedade em relação à orientação sexual diferente da heterossexualidade que se quer⁸ hegemônica: “— Qual de vocês é o homem? Era Beatriz Levi a autora da maldade” (*idem*, p. 45). Diante da provocação feita às garotas refletimos, além da posição preconceituosa e discriminatória, sobre a comparação da orientação homossexual com a heterossexual, enfatizando não somente a heterossexualidade como orientação padrão, mas também evidenciando a confusão entre gênero e sexualidade, já que a personagem que insulta questiona qual das garotas estaria a desempenhar o “papel social” de “homem da relação”. Observa-se também, nessa postura de julgamento, a supervalorização do masculino, pressupondo uma necessidade de sempre existir um ser masculino, mesmo onde não o caiba, isto é, mesmo em um relacionamento entre duas mulheres:

[p]or mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo [...] homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2015, p. 26).

Ocorre que Beatriz Levi, ao assumir a postura de julgamento das garotas, acaba por atribuir a elas a condição de uma masculinidade compulsória, obrigando-as a tomarem para si uma identidade que não (necessariamente) lhes convém. Por conseguinte, esse posicionamento da garota que pratica a ofensa representa e

⁸ A expressão “que se quer” serve, nesse contexto, como crítica à hierarquização das orientações sexuais que “hegemoniza” a heterossexualidade centralizando-a no âmbito das orientações sexuais e subordinando a ela toda e qualquer sexualidade.

simboliza o pensamento social preconceituoso e estigmatizante, que confunde gênero com orientação sexual. “Durante muitos anos sexo e gênero foram tomados como sinônimos [...] o que se sente, pensa e faz é tido como decorrente do efeito da herança orgânica” (NOLASCO, 1995, p. 25).

A partir dessa afronta, inicia-se uma incessante busca das garotas por esconderem-se dos olhares taxativos, e assim cresce um sentimento de revolta e medo, levando-as à privação da liberdade:

[u]ma nova fase se instalara. Tínhamos sido delatadas. Os colegas, percebendo que não podíamos nos esconder, começaram a falar. A falar, a observar e a rir [...] Tentamos o ato heroico de fazer de conta que aquilo não nos afetaria [...] Era necessário que as duas fôssemos heroínas em tempo integral para nos salvar do massacre [...] O que duas adolescentes sabiam de enfrentar o mundo? [...] Comecei a sentir medo e não sabia bem do quê [...] não podíamos estar atadas ao medo, era o que eu pensava na época e é o que penso até hoje. O medo limita e destrói. Quando nos demos conta não éramos mais livres. (MOSCOVICH, 2004, pp. 46; 47).

A violência enfrentada pelas garotas é tamanha a ponto de proporcionar medo e sensação de liberdade privada, além de comparada a um “massacre”, com possibilidade de superação somente por meio de “força heroica”.

Os contratempos ocorridos – enfrentamento do preconceito, desaprovação familiar, interrupção da descoberta da sexualidade –, desencadeiam os diversos desencontros entre as personagens, bem como a perda da identidade de Clara somada à confusão e incompletude que a assolam durante toda a narrativa. As garotas veem-se obrigadas a tomarem atitudes drásticas: Ana parte para a França, como fuga desse preconceito, sendo a distância geográfica a única maneira de se afastar de Clara, devido à intensidade do amor que sentia, o qual se transformara em turbulência de sentimentos e confusões em razão de tanto julgamento e reprimenda.

Clara, por sua vez, acometida por uma imensa sensação de incompletude, diante da morte do pai e da ausência de Ana, passa a conviver com cefaleias intermináveis causadas pela lembrança do que perdera: “comprimidos e comprimidos, uma lista incontável, e suplicava à minha própria memória que, através de alguma letargia, se esquecesse: da minha adolescência, das perdas, da melancolia, da dor; queria esquecer-me da própria faculdade das lembranças”. (MOSCOVICH, 2004, p. 97). Novamente nos deparamos com a memória como elemento de grande influência na narrativa, e é por meio dela que os piores e melhores momentos da intensa vivência de Clara são expostos.

Contrariando os interesses paternos, Clara forma-se jornalista e é convidada por seu professor a trabalhar em um jornal, onde conhece Natália. Os pensamentos e sentimentos da protagonista em relação à nova amiga são equiparados aos que tinha, e continua a ter, por Ana, embora a comparação entre os interesses sexuais ou afetivos, ou entre os relacionamentos pelos quais Clara aventura-se, indiquem a

inalcançabilidade daquele sentimento que tivera pela amiga na adolescência: “[p]enso: tenho meus vinte e três anos, uns mirrados namoricos aqui e ali, tragédias forjadas em bocas incompetentes e corpos igualmente. *Nada da voragem dos meus dezesseis anos. Absolutamente nada.*” (*idem*, p. 120; grifo nosso).

É diante disso que Clara inicia um percurso de busca da compreensão dos seus sentimentos, acometida pela intensa confusão marcada pelo sentir e o não poder sentir, pela culpa de saber-se transgredindo a norma ao se interessar novamente por uma pessoa do mesmo sexo, norma a qual fora persuadida a confiar e seguir desde sua adolescência, período marcado pela experiência traumática de um relacionamento afetivo frustrado.

Diante do desencontro a respeito de seus sentimentos, da certeza de que não encontraria um amor capaz de satisfazê-la e completá-la como aquele que sentira/sentia por Ana e da única possibilidade que restara – a saber, adequar-se aos padrões sociais –, Clara acaba por sucumbir a um casamento por convenção social, contrariando e ignorando seus sentimentos: Vítor, rapaz bem-sucedido, arquiteto, trabalhador, neto de rabino, portanto conveniente à família tradicionalista e religiosa, à sociedade heteronormativa, às regras de comportamento feminino e adequação a um patriarcalismo ainda prevalente: “[e] como, pelos céus, uma moça não quereria se casar com Vítor?” (*idem*, p. 128).

Contudo, ocorre que diante de tantas “conveniências” trazidas por esse casamento, à única pessoa a quem deveria interessar o valor dessa união: Clara, não há a mesma correspondência. A despeito dos inúmeros elogios que ela faz a Vítor, evidencia-se seu ingresso em um relacionamento por motivo de adequação às exigências sociais. Ademais, nota-se sua compreensão de que o sentimento por Vítor não se compara ao de sua adolescência: “[o]s dedos envolveram os meus. Eu sem mais o costume dos carinhos, os membros pétreos, travados, duros, eu dizia sim. Ele, acidentalmente impiedoso, repetiu as três palavras consagradas. As três palavras que eu não pude repetir” (*idem*, p. 131).

A castração do envolvimento das garotas fora intensa a ponto de promover uma aversão ao amor e mesmo a sua verbalização. Clara tornara-se arredia quanto a esse sentimento por ter sido proibida de experimentá-lo e vivê-lo logo que descoberto: “[e]le havia declinado as três palavras; agora era sagrado. E eu o amava? E como eu poderia saber? Naquela hora, somente ele tinha certezas e portanto, era o único de nós que podia dormir”. (*ibidem*). Não compreender o sentimento que nutre por Vítor, sabendo-se amada, causa na narradora mais confusão e inquietação. Em vista da possibilidade de o casamento conduzir à finalização das incompreensões, desassossegos e confusões de identidade e de reconhecimento dos sentimentos, a protagonista acaba por ceder a instituição matrimonial que a levaria ao desmoronamento, buscando desesperadamente destinar-se a alguém e caber naquela proposta (MOSCOVICH, 2004, p. 129).

Contrariamente ao esperado, ou seja, ao encontro com o amor nesse casamento por convenção social, Clara é aturdida pelos sentimentos que ainda nutre por Ana, sempre comparando essa afeição àquilo que sente pelo marido. É somente após um telefonema de Ana que a protagonista passa a convencer-se da impossibilidade de livrar-se desse intenso elo.

O processo de “dar-se conta” – tanto daquilo que ainda sentia por Ana quanto daquilo que jamais sentiria por Vítor –, promove a surpresa e o medo⁹:

[e] se tivesses medo? Medo, Ana, o medo de tudo virar um pasticho monstruoso do passado, de não haver nada mais do que a imagem em mim. Quis dar a volta e desistir, mais uma vez o medo, o medo que paralisa, que não se controla, que faz a gente perder o melhor, que fez a gente perder o melhor, que teria sido a gente virar mulher, as duas, e poderemos testemunhar uma à outra. (*idem*, p. 149).

Deparamo-nos, portanto, com a consequência da pressão social representada não somente por esse trauma arraigado pelo medo, mas também pela constituição de uma vida, qual deveria ter sido às duas, que deveria tê-las levado ao desenvolvimento de meninas a mulheres, lado a lado, destino e vivência delas arrancados brutalmente. Além disso, novamente observamos a sensação da transgressão – que, todavia, não impede Clara de reviver aquele sentimento intenso que a aturdiu em sua adolescência: “o dourado no meu dedo esmagando ainda mais a cabeça, havia outro, agora, um outro ser que decerto me amava. Mas tudo havia perdido o eixo, eu era eu mesma, oito, nove anos atrás Aninha” (*idem*, p. 147).

Após tantos desencontros, ao fim do romance os caminhos de Clara e Ana tornam a se cruzar. Ana é acometida de uma grave doença, que a faz retornar ao Brasil; diante do retorno e da doença da amiga, Clara, sem hesitar, passa a dedicar-se a ela, como que buscando recompensar o tempo perdido. Nesse momento, marcado pelo medo da morte e pelo pavor da perda, não há preocupação alguma em relação ao julgamento social, sequer a respeito do rompimento de seu casamento, uma vez que Clara sabia-se casada com Vítor por mera convenção. O que se sobressai é o sentimento há muito guardado e escondido:

[e]le adivinhou: — Você nunca deixou de querer esta moça, não é assim? Por misericórdia, por lealdade, por sei eu que espécie de sentimentos, concordei, ele tinha razão, eu a queria. E logo depois, como quem corrige uma grande falta, emendei: eu a queria muito [...] As palavras, ainda que breves, aliviaram-me, tornaram-me transparentes, a luz passava através delas; não mais o anteparo opaco, não mais as virtudes nebulosas da fantasia. (*idem*, p. 205).

Assumir o sentimento por Ana é, para Clara, de uma magnitude intangível, por representar toda sua transgressão, a aceitação de si e de tudo que não fora a ela permitido compreender até então, até o medo da perda bater-lhe à porta. O medo

⁹ O medo é um sentimento marcante na obra e a narradora é acometida por ele ao longo de toda a narrativa: teme a desaprovação paterna, o olhar da sociedade, o julgamento, a inadequação aos padrões sociais etc.

da morte proporciona, portanto, a necessidade da ocorrência daquele amor, sem acatar mais espera: “Clara, durante toda a sua juventude, teme entregar-se a um relacionamento com Ana. Talvez o sofrimento, a certeza do erro cometido e o temor da possibilidade de nunca mais rever Ana tenham contribuído para que Clara, por fim, assumisse e recomeçasse sua relação amorosa” (MATTÉ; SANTOS, 2014, p. 362).

A morte, como tema caro à literatura, apresenta-se na obra de maneira a apontar para sua capacidade de neutralizar sentimentos e mágoas, capaz de conduzir a vida e as atitudes a caminhos totalmente inesperados:

[u]ma grande mudez do luto nos unia [...] Os pais de Ana também se constrangiam. Eles sabiam, sempre souberam de nós, as duas, decerto soubessem de meu marido. Agora, num ato extremo de amor, concediam. Que nobreza era aquela que as tragédias propiciavam?”. (MOSCOVICH, 2004, p. 211).

De forma delicada, porém irônica, a narradora manifesta uma crítica à hipocrisia social, ao apontar para a “nobreza” propiciada pelas tragédias, já que a realidade vivenciada pelas garotas ao apaixonarem-se, durante os tempos de escola, fora de negação, intolerância ou, como no caso dos pais de Ana, invisibilidade; e agora, frente à morte, os olhares mudam, a aceitação surge, a incompreensão é destecida.

Diante disso, as duas voltam a encontrar-se, entretanto dessa vez não se escondem, já que não há mais nada a ocultar, não há mais tempo para temer, disfarçar, fugir. A luta deixa de ser contra o mundo preconceituoso e normativo, tornando-se uma batalha contra a morte, portanto necessitam deixar aflorar, da maneira mais intensa, tudo que fora por tanto tempo oprimido. A despeito de saber da impossibilidade de alterar o passado, Clara conscientiza-se a tempo de transformar seu futuro, embora não sem o martírio da distância imposta a elas durante anos:

[n]ão posso voltar no tempo e mudar o passado; hoje eu sei, no entanto, que o futuro muda, sim, o passado. Depois de muitos anos, ao lembrar as coisas que foram, vejo, com complacência, um amontoado de equívocos entrechocando-se no meio de um torvelinho de sentimentos. (*idem*, p. 199).

Com isso, as duas retomam a relação buscando superar todo o tempo perdido na intensidade das relações sexuais, sem deixar de ponderar e sofrer pela longa separação a que foram submetidas: “quantas vezes beijei tua boca? Poucas, muito poucas vezes, insuficientes para uma vida, dei-me conta. Por piedade de mim mesma, por sentimento, por amor, ultrapassei a muralha entre nós e beijei tua sede uma vez mais”. (*idem*, p. 219).

O tempo que passam juntas até a inevitável morte de Ana possibilita que Clara compreenda a necessidade da expressão do amor. O impasse se dá pelo fato de que essa compreensão ocorre somente quando não há possibilidade de viver

plenamente esse amor; logo, o amor não vivido, repudiado pela sociedade, tão almejado pelas duas, restringe-se às lembranças, evidenciando a centralidade da memória, tão característica à escrita de Moscovich. É por meio desse artefato que Clara conscientiza-se e arrepende-se de sua vida estruturada longe de quem amava: “eu te perdi para mim, para o medo, para todos os medos, íncubo anjo adorado, maravilha dos céus, mitologia da minha vida”. (*idem*, p. 250).

Em vista disso, notamos a representação da sociedade que castra a homossexualidade e o comportamento “não convencional” que foge à imposição do padrão machista de conduta feminina, acabando por proporcionar o medo e a incompletude, que influenciam na formação identitária. A partir de suas ponderações e dos inconformismos, a narradora traz, ao final do romance, uma reflexão a respeito do sentimento que a assombrou durante tanto tempo e que fora impedido e coibido:

[e]u soube: o amor exige expressão. Ele não pode permanecer quieto, não pode permanecer calado, ser bom e modesto; não pode, jamais, ser visto sem ser ouvido. O amor deve ecoar em bocas de prece, deve ser a nota mais alta, aquela que estilhaça o cristal e que entorna todos os líquidos”. (MOSCOVICH, 2004, p. 252).

Nesse sentido, a obra escancara a privação da liberdade e da expressão sofridas pela mulher homossexual, categoria duplamente marginalizada e submetida à severidade e à intolerância de uma sociedade heteronormativa e patriarcal.

considerações finais

A incompletude sentida por Clara, somada à impossibilidade de estar com quem ama por uma imposição social, é marca representativa dos enfrentamentos femininos de longas datas. Embora o romance de que tratamos seja uma obra contemporânea, publicada na transição do século XX para o XXI, respirando, portanto, ares da modernidade, da igualdade dos sexos, da libertação feminina, da liberdade de orientação sexual, o que encontramos é o escancarar da ilusão dessas igualdades e liberdades, uma vez que o exposto no romance como representativo da realidade corresponde à privação da liberdade, pressão social, estigmatização, preconceito, estabelecimento de regras, patriarcado, hegemonia masculina, entre outros fatores fortemente denunciados através do olhar e da voz feminina de Moscovich.

A estigmatização cometida pela sociedade, que, calcada nos pilares do patriarcalismo e da hegemonia masculina, taxa e exclui o indivíduo homossexual, é denunciada na obra, que apresenta e representa o sujeito que, ao não se encaixar nos padrões exigidos socialmente, é expurgado, sofrendo violência física ou psicológica, como é o caso das personagens de *Dois iguais*.

O romance de Moscovich, além de expor e criticar fortemente as imposições e preconceitos sociais, salienta a necessidade da expressão do amor, independentemente da orientação sexual a qual se refira, embasando-se na limitada durabilidade da vida, que por esse motivo deve ser vivida plenamente, sem supressões, sem fugas, sem silenciamentos.

referências bibliográficas

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, n. 43, pp. 441-474, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/T86yvM4tkCzZts3kVwqKPQG/abstract/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp/Unicamp, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos feministas*, v. 21, n. 1, pp. 241-282, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/cPBKdXV63LVw75GrVvH39NC>. Acesso em: 22 jul. 2021.

GOTLIB, Nadia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Orgs.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, pp. 20-65.

MATTÉ, Manuela; SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos. Representação homoerótica feminina em *Duas iguais*, de Cíntia Moscovich. *Caderno Seminal Digital*, v. 21, pp. 338-370, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14494>. Acesso em: 22 jul. 2021.

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

NOLASCO, Sócrates. A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PRADA, Cecília. Vozes Silenciadas: a sofrida participação feminina no mundo das letras. *Revista Problemas Brasileiros*. Março/Abril, pp. 32-37, 2004.

SANTOS, Wanessa Oliveira dos. *Memória e palavra em Cíntia Moscovich*. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado) em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2010.

SILVEIRA FILHO, Francisco M. A crise da masculinidade contemporânea. In: COSTA, Horácio et al. *Retratos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010.

WELZER-LANG, Daniel. "Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo". In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo/ Santa Cruz do Sul' Edunisc, 2004, pp. 107-128.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

Literatura afrofeminina: a construção de novos significados

Black Women's Literature: the Construction of New Meanings

Autoria: Tassia Nascimento

 <https://orcid.org/0000-0001-8585-6235>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179980>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179980>

Recebido em: 26/01/2021. Aprovado em: 07/05/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

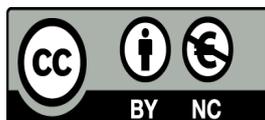
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

NASCIMENTO, Tassia. Literatura afrofeminina: a construção de novos significados. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 356-370, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.179980>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179980>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

literatura a frofeminina: a construção de novos significados

Black Women's Literature: the Construction of New Meanings

Tassia Nascimento¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179980>

¹ Doutoranda em Ciência da Literatura pela UFRJ, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina e Licenciada em Letras Português e Espanhol – com as respectivas literaturas – pela mesma universidade. Vencedora dos Prêmios Mulheres Negras contam sua história (2013) e Prêmio Palmares de Monografia e Dissertação (2010). Pesquisadora do projeto Literaturas africanas e afro-brasileira: mar negro em língua portuguesa pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS). Bolsista do Programa de Iniciação Científica (PROIC) da UEL desenvolvendo atividades relativas à pesquisa intitulada Antologia de escritoras afro-brasileiras no período de agosto/2005 a julho/2007. Colaboradora do Projeto de Extensão intitulado Construindo o cidadão pela linguagem, de março/2007 a novembro/07. Atualmente professora das redes Municipal e Estadual de ensino de São Paulo. Experiência docente nas seguintes áreas: Língua Portuguesa, Produção e Interpretação de Textos, Literatura e Língua Espanhola. E-mail: professora.tassia84@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8585-6235>.

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar os elementos que permitem identificar o corpus da poética afrofeminina, estabelecendo uma discussão a respeito do conceito de *escrevivência*, cunhado pela escritora mineira Conceição Evaristo, e o processo de resignificação da noção de identidade da mulher negra no Brasil por meio da literatura. A compreensão dos paradigmas e da perspectiva epistemológica negra presentes na materialidade textual desta poética pautou-se nos três temas estabelecidos pela teórica Patricia Hill Collins (2016), quais sejam: 1) a autodefinição e autoavaliação, que permitem uma autonomia de pensamento e resistência à objetificação inerente aos sistemas de dominação; 2) a intersecção entre múltiplas estruturas de dominação, que permite ao sujeito negro identificar o entroncamento e as nuances de um jogo estabelecido arbitrariamente pelo discurso hegemônico; 3) a redefinição e explicação da importância da cultura da mulher negra. A partir deles, estas mulheres exploram suas próprias vivências, identificando áreas concretas de relações sociais onde são criadas e transmitidas autodefinições e autoavaliações. A contrapelo, personagens e toda uma semântica irrompem, conduzindo um fio de memórias e revelando especificidades identitárias.

Palavras-chave

Memória. Identidade. Poética afrofeminina. Mulher negra.

Abstract

The objective of this article is to analyze the elements related to black female literature and establishing a discussion about the concept of “*escrevivência*”, created by Conceição Evaristo, even as observing the process of resignification of the notion of black women identity in Brazil through the literature. The comprehension about the paradigm and black epistemologic perspective existent in this poetic was based on the three themes constructed by the theorist Patricia Hill Collins (2016), which is: 1) autodefinition and autoevaluation, that allows autonomy of thinking and resistance to objectification related of domination system; 2) the intersection of different domination structure, that allows black people to identify the details established by hegemonic speech; 3) the redefinition and explanation of the importance of black women's culture. From that these women explore their own lives, identify social relationships where they create and spread auto definition and auto evaluation. Characters and a lot of different meanings appear, leading us to recognize memories and identities specificities.

Keywords

Memory. Identity. Black women's literature. Black woman.

introdução

[...] a resistência é um efeito da heterogeneidade cultural num mesmo território político”.

Muniz Sodré²

A compreensão da noção de comunidade negra no Brasil pressupõe, inicialmente, a identificação do compartilhamento de um advento histórico que ocasionou a esta coletividade experiências não idênticas, mas similares. O processo de colonização do continente americano conferiu uma marca a estes indivíduos baseada em um argumento classificatório e essencialista. Aníbal Quijano, em seu artigo “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”, examina o elemento da colonialidade, presente no padrão de poder hoje hegemônico, e a conseguinte demanda emancipatória que pressupõe como base um processo de descolonização epistemológica. As relações sociais se configuraram a partir da dominação e, neste sentido, “(...) identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha”, (QUIJANO, 2005, p. 228). De acordo com ele, a ideia de raça estabeleceu legitimidade às subjugações impostas, concentrando em um modelo europeizado a dominação e controle das formas de subjetividade, cultura e produção de conhecimento, outorgando sentido a apenas um modelo de experiência material.

O etnocentrismo, além de pautar-se na classificação racial dos indivíduos, colocando os europeus como superiores, estabelece como natural esta posição. O eurocentrismo, enquanto perspectiva de conhecimento, modo específico de racionalidade, pauta-se em um mito fundacional como ponto de partida do curso civilizatório. As diferenças aparecem como fenômenos da natureza e confere-se a elas poder a partir de um padrão cognitivo em que são categorizadas binariamente relações intersubjetivas entre a Europa Ocidental e o ‘restante’ do mundo: “Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno” (*idem*, p. 238).

A partir de uma perspectiva desconstrutivista, Quijano inverte a leitura colonialista e posiciona a América como inauguradora de um conjunto de novas relações materiais e intersubjetivas. De acordo com ele, na realidade, os europeus se autoproduziram a partir do processo de colonização: “(...) a primeira identidade geocultural moderna e mundial foi a América. A Europa foi a segunda e foi constituída como consequência da América, não o inverso” (*idem*, p. 249). Estabelecer uma análise a partir dessa perspectiva nos permite colocar ‘sob rasura’ (HALL, 2007) a ideia de identidade negra de acordo com a lógica essencialista e etnocêntrica. De acordo com Stuart Hall, a ideia de rasura surge para pensarmos conceitos cuja configuração original aparece desajustada, precisando, portanto, ser repensada de maneira destotalizada e desconstruída (*idem*).

De maneira geral, a identidade refere-se a um conjunto de elementos materiais e simbólicos constituídos dentro do discurso de uma coletividade que a

² SODRÉ, 1988, p. 121.

consolida a partir de suas demandas. Neste sentido, o processo de identificação pressupõe o estabelecimento de fronteiras simbólicas e não ocorre de forma unilateral, mas por meio de uma articulação estratégica e posicional, estando sempre sujeita a uma historicização. Diante das contingências, as identidades seriam “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (*idem*, p.112).

Quando falamos em literatura negra é imprescindível observarmos as discussões que entrelaçam a materialidade textual desta poética à lógica de constituição de novas formas de subjetividade. O objetivo deste artigo é analisar os elementos que nos permitem identificar o corpus da poética afrofeminina, estabelecendo uma discussão a respeito do conceito de escrevivência, cunhado pela escritora mineira Conceição Evaristo, e o processo de ressignificação da noção de identidade da mulher negra no Brasil através da literatura. Cabe ressaltar que todos esses elementos, assim como as conceituações a respeito da poética afrofeminina apresentadas aqui, demarcam uma produção discursiva em movimento, aberta ao diálogo e distante de qualquer tentativa de estabelecer uma forma de cultura homogênea e engessada para a identidade negra. Neste trabalho, falo sobre nós e parte de nossas produções literárias, considerando, obviamente, a heterogeneidade de nossa categoria. Coloco, neste sentido, sob o mesmo jugo, aquelas que sofreram a violência do aniquilamento sexista e etnocêntrico a partir de um elemento histórico compartilhado, compreendendo, concomitantemente, as múltiplas e incontáveis facetas destas subjetividades. A intenção não é engessar uma forma de “ser” mulher negra, mas compreender, a partir de um contexto específico, possibilidades de existência na contracorrente dos estereótipos estabelecidos.

A literatura afrofeminina refere-se, dentre outras possibilidades, a uma prática de significação e à utilização dos recursos da linguagem para demarcar possibilidades identitárias. As representações constituídas nela participam da invenção simbólica das identidades, estabelecendo uma noção de comunidade negra para além da noção de escravidão enquanto raiz identitária. Ao considerarmos o histórico de desumanização da comunidade negra, compreendemos que a escrita elaborada por mulheres negras contrapõe o desígnio de silenciamento aos corpos duplamente subjugados em uma sociedade etno e falocêntrica.

Refletir sobre essa literatura significa estabelecer uma discussão sobre os regimes estéticos e de sensibilidade que determinam o que pode ser dito e por quem (RANCIÈRE, 2009). As mulheres negras foram discursivamente desumanizadas, mas isso não significa que dentro de um contexto cotidiano elas não tenham produzido história e cultura. Em 1985, Gayatri Spivak (2010) estabeleceu a seguinte pergunta no título de seu ensaio: “Pode o subalterno falar?” De acordo com ela, a mudez da mulher ‘subalterna’ está associada não à ausência de uma fala, mas sim de uma escuta, de um valor atribuído a ela que permita a legitimação de sua fala dentro de uma estrutura de poder. Existem formas de regulação que não atribuem valor a determinadas posições de sujeito. As mulheres negras produzem e sempre produziram discursividades, mas não foram ouvidas ou lidas devido uma estrutura que não confere aos ditos ‘subalternos’ a possibilidade de autodefinição.

Por meio dessa poética, identificamos inúmeras rupturas com a ordem preestabelecida, assim como a narrativização de um universo simbólico específico.

De acordo com Rancière: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). A partir dessa reflexão inicial, podemos estabelecer uma primeira desconstrução a respeito da ideia que coloca ficção e realidade como pertencentes a regimes opostos. Nesta análise, torna-se interessante a compreensão de que ambas se constituem através do imaginário, permitindo-nos apreendê-las não como um dado bruto, pré-fabricado, mas a partir de uma dinâmica resultante de uma construção. Por intermédio do que Wolfgang Iser (2002) denomina como ‘atos de fingir’, o imaginário realiza a relação entre ficção e realidade. As produções afrofemininas, enquanto textos ficcionais, encerram elementos do real não se esgotando, no entanto, na descrição deste. Seu componente fictício não tem uma finalidade em si, mas é, enquanto ‘fingimento’, a construção de um imaginário direcionado à reconfiguração da noção de identidade negra no Brasil.

A compreensão dos paradigmas e da perspectiva epistemológica das escritoras negras pautou-se nos três temas estabelecidos pela teórica estadunidense Patricia Hill Collins (2016) e foram relacionados ao pensamento afrofeminista, quais sejam: 1) a autodefinição e autoavaliação, que permitem uma autonomia de pensamento e resistência à objetificação inerente aos sistemas de dominação; 2) a intersecção entre múltiplas estruturas de dominação, que permite ao sujeito negro identificar o entroncamento e as nuances de um jogo estabelecido arbitrariamente pelo discurso hegemônico; 3) a redefinição e explicação da importância da cultura da mulher negra. A partir deles, estas escritoras exploram suas próprias vivências, identificando áreas concretas de relações sociais onde são criadas e transmitidas autodefinições e autoavaliações e localizando a forma como as mesmas conceitualizam a si, assim como o contexto de opressão que as atravessa.

A análise e identificação das construções racializadas de gênero, empreendidas pelas mulheres negras na literatura, baseia-se na perspectiva metodológica de Ria Lemaire. De acordo com ela “a história tem sido – com pequenas exceções – fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica” (LEMAIRE, In HOLLANDA, 1994, p. 60), fato que corrobora a necessidade de alteração radical dos conceitos e pressupostos canonizados a partir de duas linhas centrais: 1) a desconstrução do próprio sujeito masculino: o homo sapiens da cultura ocidental, bem como o “herói” das obras literárias. 2) a desconstrução de sua genealogia literária, do mito de uma única literatura” (LEMAIRE *apud* HOLLANDA, 1994, p. 64).

escrevivências

*A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
do nosso líquido lembradiço
a cada gota que jorra
um fio invisível e tônico*

*pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência*
Conceição Evaristo³

A noite não adormecerá nos olhos das mulheres.

Em 17 de julho de 1955, a noite não adormeceu nos olhos da escritora Carolina Maria de Jesus. Em seu diário intitulado *Quarto de despejo*, ela narra: “Saí a noite, e fui catar papel” (JESUS, 2007, p. 14). A poeta mineira Conceição Evaristo também não adormece ao escutar os relatos noturnos, contados a meia voz, das mulheres de sua família: “De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite” (EVARISTO, 2007, p. 19). A noite chega para essas mulheres não como um momento destinado ao repouso da consciência, ao descanso profundo, mas para um estado constante de cautela e precaução. Seus olhos não adormecem, pois o processo de resistência e subversão desvelou-se muitas vezes entre os silêncios e através de sussurros. A última estrofe do poema apresentado na epígrafe fala sobre os fios da resistência constituídos e entrelaçados em momentos de vigília, constituindo um conjunto de memórias e significados.

A atenção às vozes das mulheres de sua família, assim como às histórias que habitavam a casa, transformou-se em arsenal para a produção das narrativas evaristianas. A autora torna-se narradora de uma experiência coletiva e seu discurso testemunhal manifesta uma memória atrelada a uma comunidade: “a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância” (EVARISTO, 2007, p. 19). Em 2009, durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, a autora caracterizou a especificidade de sua poética utilizando o neologismo “escrevivência”. Em 2011, em prefácio à obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, ela reiterou a utilização do vocábulo objetivando delinear através dele seus artifícios para a produção textual. De acordo com ela, escrever refere-se ao ato de representar algo por meio de signos gráficos, relacionando este exercício à própria existência. Nos treze contos publicados na obra supracitada, a voz da escritora posiciona-se sincronicamente enquanto narradora e ouvinte, minuciando ao início de cada história a representação do ato de escrever: “Ouço muito. Da voz outra, faço a minha” (EVARISTO, 2011, p. 9). As vozes ressoantes nas narrativas refletem a posição de sujeito da narradora/ouvinte e entrelaçam memórias e tramas coadunáveis. As histórias presentes na obra “[...] não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas” (idem).

Evaristo permite ao leitor escutar a ressonância da voz de uma narradora/testemunha, revelando uma forma de vida e um passado pouco reconhecidos devido a uma ordem escravocrata silenciadora das especificidades culturais e históricas da comunidade negra. Na materialidade textual de seus escritos, o tempo presente rememora o passado aproximando sua narrativa a fatos experienciados por incontáveis mulheres negras. A narradora constrói uma forma de discurso que nos permite recolher vestígios de uma posição de sujeito silenciada

³ EVARISTO. In: *Cadernos Negros*, v. 19, p. 26.

pelos discursos etnocêntricos. De acordo com Beatriz Sarlo: “existe experiência quando a vítima se transforma em testemunho” (SARLO, 2007, p. 26). A fala de Conceição não é apenas sobre as sobreviventes, mas sobre aquelas que transgrediram e subverteram a ordem de silenciamento. De acordo com Sarlo: “O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito” (SARLO, 2007, p. 39). As escrituras evaristianas corroboram, portanto, um processo de afirmação da identidade negra no Brasil.

A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação. Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à simples introspecção (SARLO, 2007, p. 39).

As mulheres negras deixam de ser ‘coisas’, ‘peças’, ‘objetos’ a serviço do outro que as pertencem de acordo com a ordem colonizadora de seus corpos e pronunciam discursos que contradizem a noção de Verdade. Surgem, portanto, as mencionadas ‘Verdades subjetivas’: discursos que refletem posições de sujeito. São narrações identitárias concernentes a um corpus específico de produção literária. O ato de escrever refere-se, portanto, à experiência de um conjunto de mulheres que reivindicam o reconhecimento de sua voz e trajetória na contramão do silenciamento imposto diante da negação daquilo que representa sua identidade.

O processo de produção e legitimação destas narrativas integram um contexto histórico de deslocamento dos referenciais tradicionais e de um sistema de referência unilateral. Neste sentido, a ideia fundamentada no homem branco ocidentalizado deixa de ser a matriz e criam-se outras raízes-referências, relativizando-se, inclusive, os sentidos e modelos produzidos por ele. A poética afrofeminina representa a formação de uma identidade na contramão de uma historiografia que considera como epicentro da criação uma representação constituída de acordo com uma conjuntura etno e falocêntrica.

Ao reconhecer a posição de sujeito das mulheres negras, podemos adentrar suas especificidades históricas e culturais. No corpus dessa literatura encontramos autodefinições e autoavaliações que redefinem a importância da cultura da mulher negra, nos permitindo localizar a produção de narrativas que tornam tangíveis as minúcias de uma cotidianidade silenciada. Nesta poética do detalhe e do concreto (SARLO, 2007), os antigos contratos de fala estabelecidos pela branquitude são quebrados tomando como base a noção de que diferentes significados são produzidos por diferentes sistemas simbólicos (WOODWARD *apud* SILVA, 2007).

O trabalho compulsório relegou à mulher negra o estatuto de força de trabalho e máquina reprodutora. Ao analisarmos a categoria mulher, torna-se ímpar considerarmos essas especificidades concretas, descartando ideias unificadas e observando os elementos determinantes não de um grupo homogêneo, mas uma categoria heterogênea derivada das diferentes culturas e formas de relacionamento com o real. Ao assinalarmos a existência de diversas culturas, demarcamos, por

consequente, lócus distintos de configuração das mesmas. As trabalhadoras domésticas, lavadeiras e parteiras foram mulheres que ocuparam o espaço da rua contrapondo as performances relacionadas ao mito da rainha do lar.

Sueli Carneiro, em seu artigo “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” lança a seguinte reflexão: “Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando?” (CARNEIRO, 2003, p. 50). Evidentemente a mulher negra não corresponde à imagem judaico-cristã daquelas destinadas à constituição da família triangular. Mesmo considerando que a ação das mulheres ‘donas-do-lar’ não tenha sido meramente passiva e que estas também encontraram formas de atuar dentro do espaço doméstico, precisamos abordar estes contra lugares no sentido de perceber espaços e funções que nos servem para a compreensão da identidade da mulher negra. A diferenciação cultural é fundamental para que possamos constatar outras subjetividades e universos simbólicos. Uma vez considerado o lugar de produção da cultura das mulheres negras, poderemos particularizar sua escrita e questionar os significados construídos acerca de sua identidade no discurso canônico, abrindo espaço para uma referência que acusa suas arbitrariedades e lacunas.

Nas memórias de infância de Conceição aparece uma reflexão importante a respeito da lógica do trabalho. Em suas palavras: “Também eu, desde menina, aprendi a arte de cuidar do corpo do outro. Aos oito anos surgiu meu primeiro emprego doméstico e ao longo do tempo, outros foram acontecendo” (EVARISTO, 2016, p. 3). Cuidar do corpo do outro não apenas como ofício, mas de acordo com uma perspectiva que desmantela a humanidade dos corpos negros - vistos como semoventes - em prol da constituição do corpo-referência da humanidade. O cuidado com o corpo do outro relaciona-se a esta estrutura patriarcal que nos constituiu enquanto ‘instrumentos’ asseguradores do crescimento da força de trabalho escravo. O trabalho nas lavouras não era poupado por conta de qualquer distinção entre gêneros e as mulheres negras não eram vistas como ‘sexo fraco’, ‘esposa’ ou ‘dona do lar’.

A ocupação do espaço da rua como fonte de trabalho e meio de subsistência sempre foi uma premissa. Angela Davis (2015), em sua obra *Mulheres, Raça e Classe*, afirma: “as mulheres escravas eram primeiro trabalhadoras a tempo inteiro para o seu dono e depois apenas incidentalmente uma esposa, uma mãe, uma dona de casa” (DAVIS, 2016, p. 10).

Conceição Evaristo relata sua existência a serviço do corpo do outro desde a meninez, pormenorizando em seus escritos a atmosfera em que estas especificidades constituíram uma identidade grupal. No conto intitulado “O sagrado pão dos filhos”, publicado na obra *Histórias de leves enganos e parecenças*, a narradora fala sobre o pão, “alimento nascido das mãos de uma mãe para seus filhos, depois que ela, cozinheira, retornava da cozinha de sua patroa, Isabel Correa Pedragal” (EVARISTO, 2016a, p. 37). Neste conto, a personagem Andina Magnólia dos Santos – que nasceu “forte, bonita e trabalhadora” (idem, p. 38) – serviu desde pequena à família Pedragal, sendo “a menina-brinquedo, o saco-de-pancadas, a pequena babá, a culpada de todas as artes das filhas de Senhora Correa” (idem). No conto intitulado “Fios de ouro”, a personagem Halima fora sequestrada em África

para ser escravizada no Brasil, “escravizada como brinquedo das crianças da casa-grande, como corpo para o trabalho, para o prazer e para reprodução de novos corpos escravos” (idem, p. 50). Nas recordações de Ponciá Vicêncio, protagonista da obra de mesmo nome, ela revela algumas memórias a respeito de seu pai, filho de ex-escravos, pajem do sinhô-moço. Na descrição da narradora, podemos observar a constituição de um corpo a serviço do outro:

Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô-moço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas (EVARISTO, 2003, p. 17).

Gizêlda Melo do Nascimento (NASCIMENTO, 2006), na obra *Feitio de viver: memória de descendentes de escravos*, traça um quadro sobre três tipos de experiência de trabalho das mulheres provedoras do sustento do lar no início do século. O primeiro refere-se às lavadeiras, doceiras, plantadoras e vendedoras de verduras; o segundo às empregadas domésticas, mulheres que trabalhavam “fora de suas casas, mas dentro das casas alheias” (NASCIMENTO, 2006, p. 113). O terceiro grupo adentra o rol daquelas que trabalhavam fora e eram consideradas indignas:

vendedoras ambulantes, costureiras de carregação, operárias em fábricas e parteiras; estas últimas perturbando a lógica sanitária, deslizando sorrateiramente em becos, vielas rumo ao novo grito por vida. Trabalhadoras incondicionais e tenazes procuram atender às necessidades básicas de suas famílias ao mesmo tempo em que fogem ao modelo de reserva, recato e passividade tão caro à moral burguesa e/ou cristã (*ibidem*).

Diante desse quadro, podemos afirmar que as mulheres negras experimentaram um lugar de experiência específico e esta posição permitiu-lhes um espectro de observação e compreensão também sui generis. Considerando-se esse histórico, identificamos a marginalidade como engate de um lugar de fala e produção de conhecimentos específicos. Observar as construções racializadas de gênero a partir de si mesmas, permite a compreensão dos paradigmas que nos tocam concretamente, assim como a avaliação sob rasura das normatizações pré-estabelecidas, pensando-as de maneira desconstruída, destotalizada e configurando, neste sentido, a emergência da voz e a legitimação de um espaço de escuta. Estas mulheres “participaram dos segredos mais íntimos da sociedade branca” (COLLINS, 2016, p. 99). O trabalho como empregada doméstica permitiu a muitas delas observar de maneira específica a performance das mulheres brancas e, a partir disso, adjetivá-las e se autoadjetivarem através de um espectro particular. Em artigo publicado na obra *Representações performáticas brasileiras*, Evaristo descreve:

As mulheres de minha família, não sei como, no minúsculo espaço em que vivíamos, segredavam seus humores íntimos. Eu não conhecia o sangramento de nenhuma delas. E quando em meio às roupas sujas, vindas para a lavagem, eu percebia calças de mulheres e minúsculas toalhas, não vermelhas, e sim sangradas do corpo das madames, durante muito tempo, pensei que as mulheres ricas urinassem sangue de vez em quando (EVARISTO, 2007, pp. 17-18).

Ao falar sobre o cuidado com o corpo do outro, Evaristo revela um estranhamento a respeito do corpo das mulheres de sua família e, por conseguinte, do seu próprio corpo. Ao descrever “o lava-lava, o passa-passa das roupagens alheias” (EVARISTO, 2014, p. 16), a autora localiza dentre as calças e toalhas manchas vermelhas que lhe remetem à possibilidade de que os ‘outros’ corpos brancos urinam sangue. Não eram marcas vermelhas associadas a um corte, nem sangramento proveniente de alguma fissura, é vermelho-sangrado: mancha que remete a um corpo que verte sangue de forma não ocasional. O paradoxo existe uma vez que essas manchas lhe eram desconhecidas dentro do espaço da intimidade do lar e, em contrapartida, o sangue vertido do corpo das brancas transcende os limites da intimidade ficando visível aos olhos daquelas que tinham como premissa cuidar do corpo do outro. Dentro de sua casa, o sangue vertido do corpo das negras é segredado. Dentre tantas mulheres que compartilham um minúsculo espaço, nenhuma delas permite que o seu sangramento seja visível.

A poética afrofeminina nos permite reconhecer pormenores cotidianos que transcendem os papéis históricos delimitados. Diferentes posições de sujeito destacam-se nas descrições de Evaristo: conhecer o corpo do outro e não o próprio a faz questionar a origem do vermelho-sangrado, assim como a causa das mulheres de sua família segredarem seus humores íntimos. O sangue das mulheres negras remete ao processo de colonização do corpo que a desumaniza, da ideia do corpo estéril.

A poética do detalhe e do concreto permite-nos lapidar a posição de sujeito destas mulheres que não eram apenas donas do lar, mas provedoras do sustento da família. Escravas de ganho, amas-de-leite, lavadeiras, engomadeiras, quituteiras, enfim, uma gama de profissões desempenhadas como garantia de subsistência. Dos serviços domésticos ao comércio de produtos alimentícios ou de outros gêneros, essas mulheres tiveram o trabalho como condição de vida e viveram a experiência da casa e da rua como urgência por sobreviverem (NASCIMENTO, 2006).

As escrituras revelam as práticas e as trajetórias de um conjunto de mulheres negras brasileiras constituídas de acordo com um jogo duplo característico de nossa formação social. Neste processo, observamos de um lado a ordem hegemônica – conjecturada pelos discursos oficiais - e, de outro, uma ordem estabelecida de acordo com as demandas dos grupos marginalizados. Esta diferenciação foi muito bem estabelecida por Sodré (1988) em sua obra *A verdade seduzida*. De acordo com ele, neste jogo duplo interpenetram-se duas culturas, a branca e a negra, “funcionando esta última como fonte permanente de resistência a dispositivos de domina c o, e como mantenedora do equilíbrio efetivo do elemento

negro no Brasil” (SODRÉ, 1988a, p. 123). As demandas cotidianas das mulheres negras materializam-se numa poética dedicada às suas memórias. A falta de reconhecimento de sua humanidade, história e corpo figuram entre os dispositivos de dominação. Resistir a ela estabelecendo distintas estratégias de sobrevivência representa a contraparte deste processo. Os mestres de terreiro na Bahia afirmam que no Brasil “O branco faz letra, o negro faz treta” (SODRÉ, 1988a, p. 170). Treta significa “estratagem, astúcia ou habilidade na luta” (*ibidem*):

Significa, para o negro brasileiro, atuar nos interstícios das relações sociais de um modo próprio (ritualista) e oposto não à técnica da escrita, mas à ordem humana por ela representada até agora. A treta (outro nome para jeito, que na sociedade brasileira é uma esquiva à rigidez das leis e dos regulamentos) faz parte da ordem das aparências, é um jogo dos menos fortes. Mas não é um jogo infeliz, que incite à depressão ou à passividade (por exemplo, essa passividade pós-moderna que consiste em “assumir” as coisas). É algo que surge da atividade e da alegria de jogar com o singular, com o instante – o Kairós (*ibidem*).

A atuação nos interstícios e através de um jogo singular serviu para que as mulheres negras contornassem as adversidades provenientes do contexto no qual estavam subjugadas. As tretas, de acordo com o que foi conceituado por Sodré, subvertem de forma ritualística e singular a ordem preestabelecida. A escrevivência refere-se, neste sentido, a uma delas. As mãos das lavadeiras da família de Conceição serviam tanto para “lavar o sangue íntimo de outras mulheres” (EVARISTO, 2007, p. 18), para “branquejar a sujeira das roupas dos outros” (*ibidem*), como para outras demandas relacionadas a sua subjetividade. De acordo com ela: “Daquelas mãos lavadeiras recebi também cadernos feitos de papéis de embrulho de pão ou, ainda, outras folhas soltas, que, pacientemente costuradas, evidenciavam a nossa pobreza [...]” (*idem*). De tabuleiras a formadoras de grupos e instituições mais complexos, estas mulheres trataram de se organizar e resistir utilizando-se de ‘astúcia’ e ‘habilidade na luta’; lançando mão das tretas para manejar com destreza o dia a dia de forma ímpar.

Na contracorrente das prescrições historiográficas tradicionais, a comunidade negra estabeleceu saídas para articular de forma estratégica a continuidade de seu grupo e cultura. Desenvolveram-se formas paralelas de organização social, assim como profissões que exigiam tais procedimentos e ocupações nos espaços intersticiais. Evaristo minucia esse jogo duplo: “Afirmo, porém, que foi do tempo/espço que aprendi desde criança a colher as palavras. Não nasci rodeada de livros, do meu berço trago a propensão, o gosto para ouvir e contar histórias” (EVARISTO, 2007, p. 20). Se o branco faz letra e corrobora uma forma de utilização da linguagem, o negro utiliza-se dos interstícios para (re)configurá-la. Conceição ouve, conta, escre(vi)ve.

Nos discursos oficiais constituiu-se um imaginário sobre a mulher negra que transita entre as imagens desta enquanto mão de obra escrava, ama de leite e objeto sexual; dentre as possibilidades identitárias figuradas no projeto de ‘memória

nacional’ encontramos desde mucamas, às tias Anastácias e Ritas Baianas. Os pormenores relatados nos escritos de Evaristo revelam uma contrapartida a estas configurações. A poética do concreto e do detalhe se configuram, aqui, de acordo com uma referência pautada pelas demandas cotidianas. A autora afirma: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21). Conceição Evaristo e sua escrevivência anunciam uma posição de sujeito, revelando minuciosidades sobre as noites não adormecidas das mulheres negras e abrindo lacunas a despeito das prescrições etnocêntricas.

conclusão

Para a leitura estabelecida, tornou-se imprescindível o deslocamento da referência masculina – o homo sapiens da cultura ocidental –, assim como a desconstrução de uma genealogia literária baseada no mito de uma literatura única. A utilização de uma perspectiva historicizante (HOLLANDA, 1994) permitiu-nos incorporar à análise dos textos a atmosfera circunscrita à sua produção. O imaginário da mulher negra a respeito de si, de seu corpo e de sua psique forneceram informações sobre como estas conceitualizam sua condição na sociedade.

A compreensão dos paradigmas e da perspectiva epistemológica negra, pautou-se em três temas estabelecidos pela teórica Patricia Hill Collins (2016) e relacionados ao pensamento afrofeminista, quais sejam: 1) a autodefinição e autoavaliação, que permitem uma autonomia de pensamento e resistência à objetificação inerente aos sistemas de dominação; 2) a intersecção entre múltiplas estruturas de dominação, que permite ao sujeito negro identificar o entroncamento e as nuances de um jogo estabelecido arbitrariamente pelo discurso hegemônico; 3) a redefinição e explicação da importância da cultura da mulher negra. A partir deles, estas mulheres explorariam suas próprias vivências, identificando áreas concretas de relações sociais onde são criadas e transmitidas autodefinições e autoavaliações.

Este pensamento serviu como base para a compreensão das produções e dos elementos específicos identificados na literatura afrofeminina. As narrativizações empreendidas por este corpus estabelecem inicialmente uma postura crítica a respeito das estruturas pré-determinadas para, em seguida, articularem a ressonância de uma voz feminina e negra articulada a partir de um ponto de vista especial.

A contrapelo, personagens e toda uma semântica irrompem, conduzindo um fio de memórias e revelando especificidades identitárias. Compreendemos as contingências de uma posição-de-sujeito negra e feminina de maneira descontínua. Não necessariamente inversa, mas para além dos binarismos

Palavras para esta poética? Poética da noite e dos silêncios, do segredo, das aparências, do detalhe e do concreto. Tessitura textual em que transbordam escrevivências, falas de si e do outro, uma coletividade literária. Em rituais secretos, noturnos e silenciosos, a poesia recolhe a força de um fio de memória tecido milenarmente.

referências bibliográficas

CADERNOS NEGROS. Contos e poemas. V. 1-30. Org. Quilombhoje. São Paulo: Ed. dos Autores, 1978-2007.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. In: Racismos Contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano Ed., 2003, pp. 49-58.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*. v. 31, n. 1, 2016. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/abstract/?lang=pt>. Acesso em 29 jul. 2021.

COLLINS, Patricia Hill. *La pensée féministe noire*. Québec: Éditions du remue-ménage, 2016a.

DAVIS, Angela. *Mulher, Raça e Classe*. Tradução: Heci Regina Candiani (1 Ed.). São Paulo: Boitempo, 2016. Disponível em: http://www.redehumanizaus.net/sites/default/files/blog/files/davis._mulher_raca_e_class_e.pdf. Acesso em: 23 nov. 2015.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.) *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecido*. Rio de Janeiro: Ed. Malê, 2016a.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2007.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988a.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BRINCADEIRA: uma leitura sobre a violência e o racismo presentes na contística alveana da obra *Mulher Mat(r)iz*, de Miriam Alves

BRINCADEIRA: a Reading about Violence and Racism Present in Alveanas Storytelling of Mulher Mat(r)iz, by Miriam Alves

Autoria: Andressa Santos Vieira

 <https://orcid.org/0000-0001-7223-4621>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180098>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180098>

Recebido em: 17/12/2020. Aprovado em: 17/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

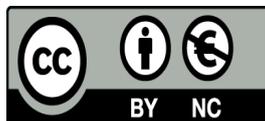
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

VIEIRA, Andressa Santos. BRINCADEIRA: uma leitura sobre a violência e o racismo presentes na contística alveana da obra *Mulher Mat(r)iz*, de Miriam Alves. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 371-387, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180098>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180098>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

brincadeira:
uma leitura sobre a
violência e o racismo
presentes na
contística alveana da
obra *mulher mat(r)iz*,
de miriam alves

BRINCADEIRA: a Reading about Violence and Racism Present in the Short Stories of *Mulher Mat(r)iz*, by Miriam Alves

Andressa Santos Vieira¹

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.180098>

¹ Andressa Santos Vieira é Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPLET/ILEEL/UFU, sob orientação da Profa. Dra. Cintia Camargo Vianna. Pesquisadora no Grupo de Estudos e Pesquisa em Poéticas Latinoamericanas e Afrodiaspóricas - YALODÊ GEPLAFRO e professora de Atendimento Educacional Especializado (PMU). E-mail: andressa_santos92@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7223-4621>.

Resumo

Esse trabalho, um recorte da dissertação de mestrado intitulada *CONTORNOS NEGROS: representações, limites e fluxos das personagens femininas negras na obra Mulher Mat(r)iz, de Miriam Alves (2021)*, busca promover algumas reflexões sobre a tessitura alveana na obra *Mulher Mat(r)iz (2011)*, refletindo sobre as (des)construções e as novas representatividades apresentadas por Miriam Alves ao longo de suas narrativas. Debruçados sobre alguns importantes teóricos, tais como Césaire (2010), Fanon (1980), Meneses (2010), refletimos as nuances das violências que são vivenciadas pelas personagens alveanas, especialmente por “Zinho”, que protagoniza o conto *Brincadeira*, narrativa na qual mergulhamos e refletimos ao longo do presente estudo.

Palavras-chave

Mulher Mat(r)iz. Contos. Violências. Tessitura alveana. Representatividade.

Abstract

This work, a section of the master's thesis entitled *BLACK CONTOURS: representations, limits and flows of black female characters in the work Mulher Mat(r)iz, by Miriam Alves (2021)*, seeks to promote some reflections on the Alvean weaving in the work *Mulher Mat(r)iz (2011)*, reflecting on the (de)constructions and the new representativities presented by Miriam Alves throughout her narratives. Based on some important theoreticians, such as Césaire (2010), Fanon (1980), Meneses (2010), we reflect on the nuances of violence that are experienced by the Alvean characters, especially by "Zinho", who stars in the short story *Brincadeira*, a narrative in which we dive and reflect throughout this study.

Keywords

Mulher Mat(r)iz. Tales. Violence. Tessitura Alveana. Representation.

introdução

Qualquer escritor é a fala do seu lugar. Mayakoviski foi a fala da revolução russa. Não estou dizendo que estou fazendo uma revolução. Mas EU SOU A FALA DO MEU LUGAR (ALVES, 2011, p. 20).

A palavra, escrita ou falada, pode alienar ou emancipar (AUGEL, 2015). Miriam Alves, mulher negra, intelectual, autora, prosadora, contista, romancista, por meio de uma tessitura de (des)construções, de emancipações e humanizações, é a fala de seu lugar. Essa figura, que descobriu o significado da palavra escrita em uma idade precoce, aos dez anos, integra uma geração de intelectuais e militantes do Movimento Negro que conquistou, ao longo dos anos, significativo espaço e reconhecimento de suas obras, extrapolando as limitações históricas, adentrando e ocupando os espaços ditos brancos, enegrecendo-os.

Miriam Alves integra uma geração de escritoras negras brasileiras que têm produzido textos literários interessados em marcar olhares que registram outras configurações para o corpo negro, rompendo com um silenciamento imposto historicamente às mulheres de origem afrodescendente dentro e fora universo ficcional. São vozes literárias que investem e buscam inscrever outras formas de escrita do corpo através de versos que surgem munidos de desejo, sedução e erotismo, cujas representações diferenciam os seus discursos poéticos das imagens e dos sentidos depreciativos disseminados em inúmeras produções da literatura nacional (SALES, 2012, SI).

Nesse sentido, os textos de autoria negra trazem à tona novas possibilidades e perspectivas para o corpo negro na literatura, não somente revelando, mas forjando, novas representatividades – positivas, desestereotipadas –, desvencilhando esses sujeitos das amarras dos discursos colonialistas, bem como das imagens negativas e estigmatizadas. Assim sendo, existe uma emergência pela legitimação e circulação dos discursos referentes à existência e resistência dessas produções, que valorizam os percursos, as trajetórias, os conceitos, as vivências e as subjetividades de mulheres e homens negros. Tomamos a obra *Mulher Mat(r)iz* (2011) como objeto de estudos por reconhecer, justamente, esse projeto ideológico comprometido com o enegrecimento dos espaços literários, com a valorização da intelectualidade negra e, ainda, com reflexões críticas sobre gênero, raça e classe, perpassando as violências e opressões que atravessam, forte e diretamente, as vivências desses sujeitos.

Propormo-nos mergulhar e desbravar o conto alveano *Brincadeira*, reconhecendo a potencialidade dessa narrativa, não somente pelas necessárias críticas sociais, mas por tensionar limites históricos condicionados aos sujeitos de cor: a negação à identidade, à intelectualidade, à humanidade. Temos, ao longo de

toda contística, uma escrita singular, cujo empoderamento prioriza e evidencia verdades, “nuas e cruas”, acerca de diversidades e complexidades que são, única e exclusivamente, experienciadas pelos corpos negros. Ao longo de toda leitura vivenciamos, juntamente às personagens, os tantos percalços, (des)encontros – sobre amizades, sobre amores, sobre sexualidades –, (des)afetos e violências que não somente atravessam, mas modificam, os trajetos e perspectivas das personagens.

Nesse sentido, partimos da ideia que são tortuosos os caminhos da literatura. Segundo Miranda (2019), trata-se de uma “encruzilhada de autorias” (MIRANDA, 2019, p. 11) pois, ao passo que emergem estudos e escritas de pertencimento, de uma Negritude (CÉSAIRE, 2010) consciente de sua intelectualidade, ainda existem insistentes tentativas de deslegitimações promovidas pela branquitude acrítica (MÜLLER; CARDOSO, 2018, SI). Assim, não podemos nos furtar de (re)pensar nas recorrentes representações históricas, profundamente negativas, sobre os corpos negros e o modo como, ainda na contemporaneidade, fazem parte do imaginário social. Tratam-se de sujeitos que ainda estão inseridos em um *locus* de subalternização social, que padecem pelas opressões e violências cujas motivações são tanto raciais quanto de gênero e classe.

Os estereótipos desfilam, em diversos textos, revelando traços degradantes e profundamente negativos, tais como da “mulher libertina/exótica”, representação da imoralidade que desperta o fascínio do homem, figura essa recorrentemente lida e tratada como um objeto de experiências extraconjugais, de aventuras e de desejo – representadas por “Rita Baiana” na obra *O Cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo, “Maria Olho de Prata”, da obra *João Abade* (1958), de João Felício dos Santos, *Gabriela, cravo e canela* (1958) de Jorge Amado, personagens tão reconhecidas quanto consagradas na literatura –, o “negro infantilizado”, caracterizado como serviçal, subalterno e intelectualmente incapaz, presente nas obras *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, *O cego* (1849), de Joaquim Manuel de Macedo, além de, novamente, “O cortiço” (1890), onde experienciamos, ainda, a animalização e desumanização da personagem “Bertoleza”. Essas imagens, construídas a partir dos interesses da elite brasileira, que disseminaram imaginários profundamente negativos e depreciativos sobre mulheres e homens negros, consistiam e consistem em um tendencioso racismo, que forjou e naturalizou concepções a respeito do comportamento, da própria identidade e da (des)humanidade negra.

Faz-se importante apontarmos tais imagens por reconhecermos que, a marginalização, a estigmatização e o silenciamento desses sujeitos no percurso histórico da formação ideológica, emitida e disseminada pela literatura, deixou-nos um profundo abismo sobre a real participação cultural, histórica e intelectual negra, restando-nos apenas produções oriundas de letrados que, enquanto porta-vozes das categorias dominantes, construíram ideologias que mascararam e ignoraram a presença e a existência das ditas minorias sociais.

Assim sendo, debruçamo-nos em autorias e referenciais de modo a compreendermos o modo como o conto *Brincadeira*, de autoria negra, feminina e de militância, ao passo que aguça reflexões acerca do racismo, do silenciamento e dos tantos preconceitos, também promove desconstruções de estereótipos e estigmas, possibilitando-nos (re)pensar o corpo negro para além das marcas sociais

de preterimento, de marginalidade e de passividade e, ainda, conduzindo-nos a uma trajetória de afetividade, de humanidade e de um autoconhecimento enquanto sujeito negro social.

das trajetórias às violências: uma leitura sobre os corpos negros na contística alveana

Mulher Mat(r)iz, obra de 2011, composta por onze contos, cuja autoria é negra, feminina, de militância e resistência, escrita por Miriam Alves, é um compilado de narrativas que nos envolvem por meio de sentimentos profundamente antagônicos, que transitam entremeio ao amor, ao ódio, às paixões, às solidões e a uma pluralidade de vivências, sentidas e sofridas por corpos negros. Cabe destacar o modo como a autora promove uma tessitura de pertencimento, de Negritude (CÉSAIRE, 2010), de humanidades e violências que são experienciadas, única e exclusivamente, pelos corpos negros. Nesse sentido, dialogando com Aimé Césaire (2010), pensamos essa escrita como um despertar, como uma atitude ativa de sujeitos construtores de suas próprias histórias e trajetórias.

De fato, a Negritude não é essencialmente de natureza biológica, [...] A Negritude, aos meus olhos não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica. A Negritude não é uma pretensiosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história: a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas. [...] Vale dizer que a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida primeiramente como tomada de consciência da diferença, como memória, como fidelidade e como solidariedade. Mas a Negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do esmorecimento e do sofrimento. Ela não é nem da ordem do patético e da dor. Não é nem emoção nem dor. A Negritude resulta de uma atitude ativa e agressiva do espírito. Ela é um despertar, um despertar de dignidade. Ela é uma rejeição, e rejeição da opressão. Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade. Ela é também revolta. [...] (CÉSAIRE, 2010, pp. 82-83).

A tessitura alveana promove essa libertação dos corpos negros por meio dessa recusa a uma literatura de interdições, de estereotipizações e de limitações: tratam-se de personagens que afirmam suas identidades, que reivindicam, não somente, ao direito à existência, a ocupação, mas à afetividade, à liberdade, à sexualidade. Miriam Alves, por meio de um mosaico de histórias, (de)encontros e

duras críticas ao social, forja (novas) pontes e extrapola fronteiras históricas, negando-se a permanecer nas margens, realocando os corpos negros para além da subalternidade e do apagamento, dando-lhes protagonismo, humanidade e oportunidades.

Além disso, temos ao longo de todas as narrativas, uma pluralidade de violências que são projetadas sobre os corpos negros, violentar esse motivado, principalmente, pelo racismo, pela intolerância, pela indiferença. Ao refletir as tantas nuances das violências, a autora escancara, ainda, as imagens negativas forjadas pelos brancos sobre os negros, construção essa que se deu por meio da ideia do *Outro*: não-europeu, não-branco, não-humano, não-civilizado, que deve ser dominado, repreendido ou redefinido, como reitera Meneses (2010):

[...] mas a rejeição do Outro, combinada com a dominação, assume também outra forma: não tirar a vida do Outro, mas apenas a diferença, ou seja, extirpar-lhe a alteridade que o constitui como Outro, assimilando-o e reduzindo-o à imagem e semelhança do Mesmo. Os colonizadores europeus, menos tolerantes que os impérios romano e mulçumano, tenderam a homogeneizar as populações que dominavam. No mundo ibérico, os judeus foram obrigados a tornar-se “cristãos novos” para salvarem a vida ou o patrimônio. E ainda há uma forma mais sutil e oportunista de lidar com o Outro: conservar-lhe a alteridade, mas, então, fazendo dela pretexto para oprimi-lo. A diferença torna-se título que legitima a dominação e exploração, já que demonstra uma degradação da condição humana; por isso, merece um estatuto de inferioridade e de discriminação (MENESES, 2010, p.13).

A rejeição desse *Outro*, definido por Meneses (2010), nem sempre é sobre seu extermínio, mas sobre tirar-lhe sua identidade, sua subjetividade e tudo aquilo que o faz ser esse *Outro*, ou seja, são as recorrentes tentativas de branqueamento (DOMINGUES, 2019, SI), por exemplo, que não se limita à pele, mas diz respeito à negação cultural, identitária, dos costumes, das origens. “No entanto, a miscigenação em outra perspectiva, tinha um sentido positivo inegável: promoveria a ‘limpeza étnica’ da população, pois teria como desfecho – após algumas gerações – o branqueamento” (DOMINGUES, 2019, SI). Refletimos sobre tal questão pois, o “branqueamento racial” não se limita à pele, mas diz respeito ao distanciamento identitário, cultural, ancestral, relegando os sujeitos negros a uma profunda alienação pois, em suma, cria-se a ilusão de uma possível aceitação e/ou inclusão social que não acontece de fato.

Além disso, a falta de uma representatividade positiva, de legitimação intelectual, afetiva, cultural e humana, ainda exclui mulheres e homens negros desse grupo hegemônico. Partimos dessa reflexão de modo a localizarmos a escrita de autoria negra como um resgate: da ancestralidade, de um (re)conhecimento de si, do outro, de um pertencimento étnico-racial, além da própria compreensão dessas

bases e amarras raciais, da alienação, dos preconceitos. Essas narrativas, que estão presentes em *Mulher Mat(r)iz* (2011) e em uma pluralidade de escritos, não somente desfazem e desconstróem imaginários, mas os reconstróem, positivamente, (re)fazendo as representações, promovendo protagonismos, humanizando, forjando (novos) espaços de fala e escuta, ultrapassando demarcações e limites historicamente impostos.

A proposta de transgressão, que se efetiva também em textos da chamada literatura afro-brasileira, não pretende iluminar os lugares já indicados pela própria sociedade. Procura ultrapassar mesmo algumas posturas que, embora mais críticas, ainda se ligam à visão do negro “tutelado”, pois, ao falar por ele, silenciam a sua voz e imobilizam reações concretas para desarticular os papéis estabelecidos pela sociedade (FONSECA, 2006, p. 95).

Assim sendo, Miriam Alves, assumindo uma poética marcada por ritmos, consciência e uma pluralidade de subjetividades étnico-raciais – que perpassam sonhos, afetividades, transgressões, ocupações e intelectualidade –, (re)aloca os corpos negros para além da marginalização e estereotipização, humanizando-os, dando-lhes protagonismo, promovendo uma escrita de consciência tanto racial quanto social, não distanciando esses sujeitos das realidades impostas por uma sociedade estruturalmente racista: as violências, opressões, silenciamentos, limitações. Ao longo de toda contística alveana experienciamos o rompimento com muitos códigos, estereótipos e, até mesmo, com a pretensa ideia de que o sofrimento, a pobreza e as mazelas sociais, são as únicas temáticas possíveis para os negros, fazendo-o por meio de personagens empoderadas, profundamente ativas e afetivas, sexuais, que desejam, que sonham.

A autora não se furta de pensar os estereótipos recorrentemente reproduzidos na literatura, ao contrário, ela os assume, contestando seus significados, desconstruindo-os, apresentando novas possibilidades, novas leituras, novos contextos. Em *Brincadeira*, por exemplo, experienciamos a imagem desconstruída do menino-negro-pobre – literária e socialmente representado a marginalidade, o “de menor” (ALTOÉ, 2009), a figuração da criminalidade –, “Zinho”, filho de “Dona Josefa” e de “Seu Raimundo”, é uma criança que tem laços familiares, tem sonhos, tem educação, que é estudioso e que vê na educação, nos estudos, uma possibilidade de ascensão social.

Para além dessas (novas) possibilidades de representação, Miriam Alves adota uma postura assertiva ao, não somente, rerepresentar as imagens forjadas sobre os negros, mas desconstruí-las, trazendo para o solo literário o corpo negro intelectual, afetivo, ativo, humano. Temos, por fim, uma voz negra, social, consciente e militante que emite, não somente, discursos e atitudes de sujeitos historicamente preteridos, mas (re)cria o panorama da representatividade literária.

uma leitura sobre a violência e o racismo no conto *brincadeira*

Inúmeras questões que, ainda na contemporaneidade, marcam os corpos negros negativamente – tais como os estereótipos, a marginalização, o silenciamento, as inferioridades afetivas, intelectuais, culturais, por exemplo – vão determinar a natureza transgressiva das narrativas alveanas que, em suma, extrapolam estereotipizações e silenciamentos, retirando esses sujeitos de representações que ora são vitimistas e/ou estereotipadas, ora são sexualizadas e animalizadas, trazendo para o primeiro plano personagens ativas, conscientes e humanizadas que, embora sofram e experienciem o racismo, as violências e os abandonos, são sujeitos sociais, afetivos, plurais.

Miriam Alves não enquadra as personagens no *ghetto* da comiseração ou da denúncia. A autora desenvolve suas tramas incluindo, sobretudo, elementos que têm a ver com o ser humano no seu todo e na sua diversidade, tematizando questões que afetam o indivíduo como pessoa, sem ter diretamente a ver com o exclusivamente negro: o lugar da mulher, envolvendo a liberdade pessoal em escolher o próprio parceiro ou parceira; o amor e o ciúme, o erótico e a ternura, a traição, a fastio existencial, a amizade, a brutalidade são assuntos que desempenham um papel tão importante como o compromisso ideológico de denunciar a discriminação das diferenças, sejam elas a pobreza, o fato de ser mulher ou as preferências sexuais (AUGEL, 2011, p. 14).

Na obra *Mulher Mat(r)iz* (2011), um compilado de contos escritos por Miriam Alves ao longo de vinte e três anos, não vislumbramos personagens infelizes e miseráveis, ao contrário, “a miséria, a pobreza e a indignância em meio às quais milhões de brasileiros vivem e, dentre eles, uma grande maioria negra –, não fazem parte do elenco de temas em **Mulher mat(r)iz**” (ALVES, 2011, p. 14; grifo da autora). Entretanto, experienciamos narrativas que são atravessadas por questões sociais que dizem respeito às categorias de gênero, de raça e de classe, incentivando-nos, inclusive, a refutar os estereótipos forjados socialmente, imagens essas que foram se naturalizando de modo a manter mulheres e homens negros nas margens sociais, em subempregos, no silenciamento.

Assim, existe um compromisso ideológico e de militância nos escritos de autoria negra, que clamam por espaços, por legitimação e pela escuta que, de modo geral, são negados aos negros pela sociedade envolvente. Tratam-se de narrativas que nos conduzem a imergir e refletir sobre a memória coletiva de sujeitos muitas vezes ignorados, silenciados, posicionando-se a contrapelo da memória oficial que, insistentemente, representa o negro como inferior, como passivo, como vitimista, como ignorante sem, entretanto, questionar ou provocar o questionamento acerca das injustiças e atrocidades as quais esses sujeitos foram e ainda estão condicionados.

Em *Brincadeira*, décimo primeiro e último conto que compõe *Mulher Mat(r)iz* (2011), Miriam Alves nos revela, na única narrativa protagonizada pelo gênero masculino, alguns contornos da violência que é projetada sobre uma personagem chamada “João”. Experienciamos, nas duas páginas dessa breve escrita, a única narrativa onde a questão de classe é refletida diretamente, por meio do estereótipo do “negro-pobre”, porém, o quadro social não aparece como condição única e definitiva para esse sujeito, mas é representado enquanto críticas sociais acerca do abandono governamental que provoca, comumente, a evasão escolar, as tantas opressões e violências, além da marginalização e da criminalização da juventude negra.

Na única história que trata da pobreza (*Brincadeira*), as dificuldades financeiras do menino Zinho, apelidado de “Mussum”, e que, naquele ano, pela primeira vez tinha tido seu material escolar próprio, as referências à pobreza não são um fim em si; servem para enquadrar a violência e a discriminação de que a criança naquela situação era vítima (ALVES, 2011, p. 15).

Pela primeira vez “Zinho”, personagem principal da narrativa, teria materiais novos, como os demais colegas, não precisaria, como era de costume, aguardar por mais de um mês “o fornecimento de alguns cadernos feios e livros usados, retirados da caixa escolar. Naquele ano, não!” (ALVES, 2011, p. 86). Aquele ano seria diferente pois, ao que parece, ele se sentiria como um igual, como os demais alunos, tendo material escolar próprio e novo “Tudo novinho e limpo. Lindo” (ALVES, 2011, p. 86). Deparamo-nos com a primeira forma de violência que se manifesta no conto: uma criança sentir-se diferente, excluída e desigual porque não tem, e não pode ter, bons materiais escolares. Embora não seja dito explicitamente no texto, é consabido que essa diferenciação – embora pareça banal e diminuta –, dentro da sala de aula, promove discriminação, incentiva e provoca exclusões: “Sorria intimamente. Naquele ano, ele não seria diferente” (ALVES, 2011, p. 86).

Assim sendo, somos conduzidos a refletir sobre a pluralidade das faces da violência que, contradizendo o imaginário social, não se limita ao físico, mas atravessa os corpos de uma forma sistêmica, havendo uma naturalização ao ponto de se tornarem imperceptíveis – ou facilmente ignoráveis e lidas como “brincadeiras”: “Ei, Mussum, tá feliz hoje? Zinho gostava do Mussum, mas não queria ser chamado assim”. (ALVES, 2011, p. 87). No cotidiano da sociedade brasileira estão normalizadas/naturalizadas falas, atitudes e palavras nitidamente preconceituosas e racistas. Embora saibamos que o “Mussum” seja uma personalidade humorística consagrada, nesse contexto, não se trata de um elogio, nem tão pouco uma associação positiva, ao contrário, é uma fala de cunho racista e depreciativo. Essa “piada” não exprime uma mera brincadeira inocente, ao contrário, é uma manifestação de preconceito racial transvestido e amenizado enquanto “brincadeira”. Porém, esse “brincar”, que provoca o riso para o agressor e o constrangimento ao alvo, dissimula, descontrai e silencia os conflitos e o mal-estar entre os sujeitos.

Desse modo, faz-se perceptível que o preconceito não se limita às agressões físicas nem tão pouco ao racismo escancarado, nítido, mas se manifesta, por exemplo, na condição de submissão e inferioridade absolutamente arbitrária imposta aos negros. Essa narrativa de Miriam Alves, que nos apresenta um quadro cotidiano, comum, de relações e atitudes depreciativas entre crianças/adolescentes que, no senso comum, são realmente tratadas como “brincadeira”, como “piadas”, conduz-nos refletir sobre o limite entre o francamente ofensivo e o meramente jocoso pois se trata, em suma, de um vasto campo de interpretações subjetivas.

Brincadeira, palavra que nomeia o conto, é detentora de várias significações: da ação de brincar, entreter, distrair, ao comportamento de “zombar”, “fazer graça”. Uma mesma expressão proferida por um sujeito em determinada situação pode ganhar um significado inverso quando dito por outra pessoa, em outro contexto. Nesse conto, somos provocados a refletir sobre uma realidade histórica pouco questionada, sobre as recorrentes justificativas a flagrantes casos de discriminação de gênero, de raça e classe, enquanto alegações do “senso comum”: “é só uma piada”. Para o sujeito negro isso é um condicionamento imposto pelo branco, de aceitar o preconceito e sujeitar-se a ele já que, do contrário, ele se tornaria a representação do selvagem, do violento: “O que é Mussum, ficou nervosinho?”. ‘Não quer um ‘mézinho’ para refrescar?’” (ALVES, 2011, p. 87).

Tanto a palavra quanto a ação trazem, intrinsecamente, cargas ideológicas que não podem ser ignoradas. O negro, ao longo da história, é representado como um elemento selvagem, animalizado, sujeito que se enfurece repentinamente e, além disso, é destituído de um nome, de uma origem, promovendo uma descaracterização, uma negação de sua identidade e, conseqüentemente, de sua humanidade. Ainda, as representações arraigadas e tradicionalmente veiculadas explicitam as expectativas da sociedade sobre esse indivíduo: paralelamente ao “negro passivo/vítima” – como é retratado por Castro Alves em *O navio negreiro* (1869), por exemplo, representando a submissão servil e conivente –, temos o homem negro vadio e perigoso, que deve ser temido porque é violento – representado, por exemplo, por “Firmo”, na obra *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo –, ou seja, ao passo que se criou e se enraizou o imaginário do negro passivo, servil e fiel aos seus senhores, compartilhou-se e naturalizou-se a ideia do negro animalesco, violento e perigoso, definindo a negritude a partir desses dois locais: da violência ou da passividade.

A autora, na contramão dessas representações negativas, não define a personagem como passiva nem conivente, nem tão pouco ficcionaliza a violência como intrínseca ou essencial do sujeito, mas como uma consequência: “Zinho resolveu ignorar e seguir em frente. Não queria se atrasar para a aula. Os maiores cercaram-lhe o caminho, derrubando-o” (ALVES, 2011, p. 87). Além disso, promove-se a caracterização e humanização da figura principal, que tem um nome, uma identidade: “Meu nome é João” (ALVES, 2011, p. 87) e tem uma família, uma origem e laços afetivos: “Zinho (diminutivo do diminutivo que o carinho de Dona Josefa inventara) (...)”. Seu Raimundo havia tido a preocupação: comprou tudo no crediário, pagaria juros, mas o importante era o ensino dos filhos” (ALVES, 2011, p. 86). Embora se aproprie de um estigma social, recorrentemente ficcionalizado, o da pobreza, Alves o faz por meio da afetividade familiar, da identidade, da

humanidade e da expectativa de ascensão social desse garoto: “sonho de colegial [...]. Rosto espelhando confiança e felicidade” (ALVES, 2011, p. 86). A pobreza não define o destino desse jovem, ao contrário, motiva-o a estudar e melhorar sua vida e a de seus familiares.

Cabe destacar, ainda, o modo como a trajetória de “Zinho” não se limita a esse caminhar de casa até a escola, nem tão pouco a violência, mas revela um autorreconhecimento, uma autoafirmação enquanto sujeito racional, enquanto humano. A personagem representa a tomada de consciência do negro enquanto figura social, política, cultural e, principalmente, promove a negação da inferioridade imposta. Ao reivindicar sua identidade, ele se manifesta e se impõe como um indivíduo, humano, social, que tem voz: “Zinho gostava do Mussum, mas não queria ser chamado assim. Zangou-se: ‘Meu nome é João’” (ALVES, 2011, p. 87), tratando-se de uma reivindicação do seu direito quanto a sua identidade e dignidade que, para o negro, não é tida como essencial, intrínseca, mas vem por meio de lutas, do apelo.

Quando “Zinho resolveu ignorar e seguir em frente” (ALVES, 2011, p. 87), temos novamente essa tomada de posse de seu direito à liberdade de ignorar, de seguir em frente, de não reproduzir a violência esperada. Porém, os maiores insistem, “cercaram-lhe o caminho, derrubando-o” (ALVES, 2011, p. 87), porque a apatia não é a resposta que os brancos esperam, nem tão pouco a racionalidade, desejando presenciar a irracionalidade da fúria e/ou talvez, o medo e o choro. Assistimos, nesse contexto, a prática da visão de mundo construída pelo europeu, onde o negro é lido meramente como um corpo irracional envolto por emoções e atitudes irracionais.

Entretanto, mesmo que Zinho tenha respondido a violência com violência, o narrador, novamente, conta-nos a cena como uma desconstrução do estereótipo da violência, da irracionalidade. Embora tenha se esquivado, tentado seguir em frente, seus sonhos, seus materiais novos, sua esperança de colegial, foram-lhes violentamente arrancados “Livros e cadernos espalhados no chão da rua enlameada. O esforço do seu Raimundo coberto de lama vermelha” (ALVES, 2011, p. 87), ou seja, toda fúria que toma conta da criança não é irracional, nem tão pouco neutra ou descaracterizada, ao contrário, é racional e carregada de ancestralidade, de elos, de motivações, força oriunda de Ogum, “Uma força ancestral cortou-lhe por dentro. Trazia consigo a força de Ogum” (ALVES, 2011, p. 87).

Mesmo experienciando a crueldade do preconceito racial e suas consequências, o garoto não está só, nem tão pouco distanciado de suas origens, de crenças, de seus protetores. A autora ousa afrontar os estereótipos ao desconstruí-los, não representando a violência cega atribuída ao negro como escolha essencial, mas como resposta racional, como defesa, retirando-o da passividade, da submissão, do silêncio, da humilhação: “Atingiu um deles na perna, derrubando-o. Continuou fazendo justiça. Empunhava a lei. Batia. Batia. Batia, ignorando os gritos vindos do chão” (ALVES, 2011, p. 87).

Ao tomarmos o racismo enquanto ideologia – uma estrutura organizada por meio de características biológicas e culturais principalmente, que existe e transita pelos ambientes de forma velada e naturalizada – reconhecemos, na tessitura alveana, uma reflexão social sobre a necessidade da desnaturalização dos

estereótipos e preconceitos historicamente enraizados no imaginário social brasileiro, principalmente do “riso maldoso”, dos termos pejorativos lidos como “piadas” que, nessa narrativa, exterioriza as relações de dominação, passividade e resistência, de aceitação e denúncia. No fragmento “Ei, menino, é brincadeira” (ALVES, 2011, p. 87), Alves explora as consequências decorrentes dessa “piada”, explorando os preconceitos e dando visibilidade aos aspectos negativos dessa prática já que, o preconceito racial não é, nem pode ser lido, como “brincadeira”. O que se assiste, ainda, é a recorrente tentativa de desumanizar os sujeitos negros, fato esse que, segundo Sartre (1968), ocorre desde os primórdios, intencionando justificar a violência colonial, as opressões, a própria escravização.

Nesse viés, embora o conto represente uma cena cotidiana, comum, que poderia ser assistida no dia a dia, sem muitos alardes, faz-se importante refletir sobre as inúmeras tentativas de descaracterizar esse garoto, pelo “apelido” que lhe desagrada, pelo nome negado, pela liberdade de seguir que lhe foi negada. O que se assiste não é somente a destruição de seus materiais, de seus sonhos, mas de seus princípios identitários, morais, éticos. O que os garotos maiores tentam, e por fim conseguem, é desestabilizar o garoto menor, fazendo-o usar da violência, violência essa justificada pois é uma resposta, uma consequência. Essa “piada”, como reitera Sartre no prefácio de *Os condenados da terra* (1968), de Frantz Fanon, desintegra a personalidade de “Joãozinho” que é chamado, pejorativamente, de “Mussum” e mesmo após zangar-se dizendo “Meu nome é João”, mesmo após pedir para ser chamado pelo nome, isso também lhe foi negado. Segundo Fanon (1980) existe uma “lógica” nas práticas opressivas, principalmente nas racistas, que possibilitam a naturalização de imaginários tais como a inferioridade e a desumanidade negra.

Não é possível subjugar homens sem logicamente os inferiorizar de um lado a outro. E o racismo não é mais do que a explicação emocional, afectiva, algumas vezes intelectual, desta inferiorização. Numa cultura com racismo, o racista é, pois, normal. A adequação das relações económicas e da ideologia é, nele, perfeita [...]. De facto, o racismo obedece a uma lógica sem falhas. Um país que vive, que tira a sua substância, da exploração de povos diferentes inferioriza estes povos. O racismo aplicado a estes povos é normal (FANON, 1980, pp. 44-45).

A exteriorização de expressões de forma pejorativa está enraizada e naturalizada no imaginário social, ao ponto de não haver necessidade de atribuir o epíteto de racista a seus emissores. Isso ocorre porque, de modo geral, a identidade racial branca é um lugar de privilégios, de resguardo, de superioridade.

A branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e racismo. Uma pesquisadora proeminente desse tema Ruth Frankenberg define: a branquitude como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros,

e a si mesmo, uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo (FRANKENBERG, 1999, p. 70-101, PIZA, 2002, pp. 59-90).

Ser branco, nesse viés, é estar inserido em um padrão normativo único: de ser humano “ideal”. Esse idealismo não se restringe ao estético, à padronização e à manutenção da “homogeneidade social”, mas conduz às questões referentes ao conflito racial brasileiro. Nessa perspectiva, a complexa tarefa que Miriam Alves toma para si é de desvelar a disseminação do racismo velado já que o branco, publicamente, “desaprova” toda e qualquer forma de preconceito, negando, inclusive, a existência dele. Além disso, ao evocar reflexões sobre as várias faces das violências, sejam elas físicas ou simbólicas, Alves nos faz observar que existe um Brasil sobre o qual não se conversa: um país estruturado sobre os pilares do preconceito racial, do machismo, da misoginia, da discriminação dos corpos negros que são marginalizados.

Embora o desfecho do conto seja trágico: “abobalhados, recolheram o companheiro morto e desfigurado. Murmuravam aparvalhados, insanos: ‘Brincadeira. Foi brincadeira’” (ALVES, 2011, p. 87), ele promove a desconstrução de outro estereótipo: da passividade, da subordinação, da convivência. Ao reagir, ainda que de forma extrema, “Zinho” se desloca, retirando-se do silenciamento, extrapolando a ideia de aceitação: não é cabível esperar neutralidade do negro diante da exploração, da opressão, da violência, não mais. “Ogun” lava com violência e sangue o racismo, dando forças e proteção à Zinho que “adquiriu a velocidade de uma pantera em fúria” (ALVES, 2011, p. 87), embrenhando-se em caminhos para além do silêncio e do medo.

considerações finais

A escrita ou a fala, segundo Augel (2015), podem alienar ou emancipar, sendo toda a trajetória literária de Miriam Alves sobre emancipações: dos corpos, das intelectualidades, das afetividades e da própria humanidade dos negros. A contística alveana não se limita ao protagonismo negro, nem tão pouco a ocupação de espaços outrora negados, mas diz respeito, também, ao refletir, ao criticar e ao desconstruir os estereótipos, os estigmas e as imagens negativas que foram forjadas e naturalizadas no imaginário social. Por meio de uma tessitura de (des)construções, de emancipações e humanizações, essa mulher, negra, prosadora, contista, romancista, assistente social e militante, é a fala de seu lugar.

Por meio de uma autoria de nítida consciência social e de militância, Alves aborda as trajetórias, as afetividades e as possibilidades para os sujeitos negros na literatura, extrapolando os limites da tradicional representação negativa acerca dos corpos negros. Assim sendo, refletimos, no presente estudo, sobre o modo como a autora (re)cria os terrenos literários, bem como a imagem sobre mulheres e homens negros, de forma positiva, humanizada sem, entretanto, desvencilhar-se das

necessárias críticas sociais, tais como o racismo, o preterimento, a marginalização, dentre outros.

No conto *Brincadeira*, único conto protagonizado por uma personagem masculina – o menino “Zinho” – a autora nos revela algumas faces do racismo estrutural e velado que atinge, direta e fortemente, esse sujeito. “Zezinho” é uma reapresentação do estereótipo do “de menor” (ALTOÉ, 2009) – da criança negra marginalizada, abandona, lida como potencialmente criminoso pela sociedade –, sendo representado por meio da família, dos sonhos, da educação. A pobreza não é sua possibilidade única, ao contrário, é sua motivação para estudar, mudar, melhorar, além disso, o quadro social não é representado como condição, mas como consequência do abandono governamental, da marginalização e descaso para com os corpos negros.

Além disso, experienciamos a desconstrução do estereótipo do negro violento e perigoso, imagem historicamente forjada de modo a naturalizar a ideia da selvageria, da irracionalidade e do perigo como características essenciais e intrínsecas desses sujeitos, por meio da figura dessa criança que, ao ser barrada no caminho para a escola por garotos maiores, só quis ignorar as ofensas e seguir em frente. “Zinho” é uma representação da racionalidade, do autoconhecimento enquanto sujeito social, reivindicando inclusive, por esse direito, de ser chamado pelo nome e de poder seguir seu caminho. Ambos lhe foram negados e a violência, a resposta, é igualmente racional: “Joãozinho” violenta aqueles que lhe negam seus direitos, extrapolando os limites da passividade e convivência, mostrando-se como sujeito ativo, insatisfeito. Experienciamos, no conto, dentre tantas outras possíveis leituras, a existência de diversas mat(r)izes representacionais para os sujeitos negros, para além dos estereótipos e estigmas sociais.

referências bibliográficas

ALTOÉ, S. *De "menor" a presidiário: a trajetória inevitável?* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2009.

ALVES, Castro. *O Navio Negreiro* (1869). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000068.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2021.

ALVES, Miriam. *Mulher Mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ALVES, Miriam. Brincadeira. In: *Mulher Mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

AUGEL, Moema Parente. In: *Mulher Matriz*. Belo Horizonte: Nandyala. Coleção Vozes da Diáspora Negra – v. 5. 2011.

AUGEL, Moema Parente. *Estética da Libertação no contexto da literatura negra brasileira*. Lívia Natália, Guellwaar Adún, Eduardo Oliveira e Miriam Alves. III Congresso Brasileiro de Filosofia da Libertação. 2015

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Carlos Moore (Org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2010. (Coleção Vozes da Diáspora Negra, Volume 3). 120p.

DOMINGUES, Petrônio José. *Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Editora Senac, 2019.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poesia afro-brasileira – vertentes e feições*. In: SOUZA, Florentina Souza, LIMA, Maria Nazaré (orgs.). *Literatura afro-brasileira*. Fundação Palmares e Centro de Estudos Afro-orientais (CEAO), 2006.

FRANKENBERG, R. *Race, sex and Intimacy I: Mapping a discourse*. Minneapolis: University of Minnesota, 1999.

MACEDO, Joaquim Manuel. O cego. In: *Theatro*. Paris: Imp. de Simon Raçon e Comp., p. 151-225, 1863.

MENESES, Paulo. *Etnocentrismo e relativismo cultural*. Síntese: Revista de Filosofia, v. 27, n. 88, 2010.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2019.

MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Appris Editora e Livraria Eireli-ME, 2018.

PIZA, E. Porta de vidro: entrada para branquitude. In: CARONE, I. & BENTO, M. A. da S. (orgs.) *Psicologia Social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*, (pp. 59-90). 2002. Petrópolis: Editora Vozes.

SALES, Cristian S. *Expressões do Erotismo e Sexualidade na Poesia Feminina Afrobrasileira Contemporânea*. Revista *Ártemis*, v. 14, n. 1, 2012.

SANTOS, João Felício dos. *João Abade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia

The Cinematic Awareness in the Poetry of Marília Garcia

Autoria: Yasmin Bidim Pereira dos Santos

 <https://orcid.org/0000-0003-0726-5581>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180065>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180065>

Recebido em: 17/12/2020. Aprovado em: 16/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

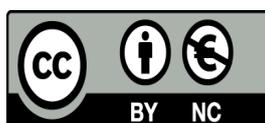
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

SANTOS, Yasmin Bidim Pereira dos. A consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 388-409, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180065>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180065>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a consciência cinematográfica na poesia de marília garcia

The Cinematic Awareness in the Poetry of Marília Garcia

Yasmin Bidim Pereira dos Santos¹

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180065>

¹ Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É poeta, pesquisadora, artista multimídia e produtora cultural. E-mail: yasminbidim@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0726-5581>.

Resumo

Este artigo parte do conceito deleuziano de imagem-movimento para pensar a obra da poeta brasileira Marília Garcia. Parte-se do princípio que o cinema, enquanto arte industrial, trouxe um novo paradigma para o pensamento e para as artes no século XX. Tendo em vista esta mudança, pretende-se compreender brevemente como uma determinada poesia contemporânea se relaciona com conceitos como fora de campo, plano e montagem, partindo da premissa de que o regime da imagem-movimento não se manifesta exclusivamente no cinema e pode ser observado em outras artes, especialmente na poesia, arte que, assim como o cinema, opera a criação de imagens. Serão abordados poemas dos livros *Engano Geográfico* (2012) e *Um teste de resistores* (2014) levando em conta como conceitos predominantes do campo cinematográfico ou que foram observados por Deleuze por meio da análise cinematográfica podem ser, agora, observados numa determinada produção poética contemporânea.

Palavras-chave

Imagem-movimento. Poesia contemporânea. Poesia brasileira. Cinema. .

Abstract

This article assumes the Deleuzian concept of movement-image to observe the work of Brazilian poet Marília Garcia. It is assumed that cinema, as an industrial art, brought a new paradigm for thought and arts in the 20th century. Based on this change, we intend to briefly analyze how a given contemporary poetry relates to audiovisual concepts such as out-of-field, shot and montage, based on the premise that the regime of movement-image does not manifest itself exclusively in cinema and can be observed in other arts, notably in poetry, an art which, like cinema, operates in the creation of images. Poems from the books *Engano Geográfico* (2012) and *Um teste de resistores* (2016) will be addressed to consider how the predominant concepts of the cinematographic area, or the ones formulated by Deleuze through cinematographic analysis, can now be seen in contemporary poetic production.

Keywords

Movement-image. Contemporary poetry. Brazilian poetry. Cinema. Cinematic awareness.

Em *Cinema I – Imagem-movimento*, Deleuze, partindo da leitura de Bergson, define “o cinema como o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer” (2018a, p. 18). Mas o que está por trás dessa ideia de “instante qualquer”? Bergson (2005), em *A Evolução Criadora* compreende o cinema como uma tentativa de reconstruir o movimento, mas também assume que o movimento não pode ser reconstruído, pois constitui uma passagem, uma síntese que a consciência elabora ao presenciar o ato que dura. O movimento ele mesmo não pode ser divisível sem que sua natureza seja alterada. A tentativa de dividi-lo vai, necessariamente, descaracterizá-lo e criar uma situação de marcação de posições, que pode até nos remeter ao movimento (lembramos dele), mas não constitui o movimento em si. E sobre isso Deleuze fala:

Essa reconstituição (do movimento) só pode ser feita acrescentando-se às posições ou aos instantes a ideia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. E então, de ambas as maneiras, perde-se o movimento. De um lado, por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois, logo, às nossas costas. De outro, por mais que se tente dividir e subdividir o tempo, o movimento se fará sempre numa duração concreta; cada movimento terá, portanto, sua própria duração qualitativa (DELEUZE, 2018a, p. 13).

Então Deleuze apresenta as fórmulas “movimento real → duração concreta” e “cortes imóveis + tempos abstratos” (2018a, p. 13). Entendemos, então, que o movimento real pode ser percebido pelo corpo vivo pois há uma duração, há um tempo concreto experienciado pela própria consciência (a consciência dura). Assim, o movimento é uma ação que ocorre necessariamente no tempo presente, pois é passagem, processo. A reconstituição dessa experiência do “movimento que dura” só pode ser feita ao selecionarmos “cortes imóveis” (trechos, instantâneos) do processo que constitui o movimento e justapô-los criando um tempo abstrato. Na concepção de Bergson é deste modo que opera o cinema, na tentativa de reconstruir o movimento, assim ele afirma a “ilusão cinematográfica”, que Deleuze vai, por sua vez, nomear “infeliz” (2018a, p. 14).

Infeliz pois, para Deleuze, o cinema, ao oferecer-nos não os fotogramas estáticos, mas o que ele chama de imagem-média (2018a, p. 15), não trabalha com cortes imóveis, mas com imagens que carregam elas mesmas o movimento. O cinema ofereceria simultaneamente imagem e movimento, ou imagens-movimento (*idem*). Já a nossa consciência acrescentaria a ideia de movimento a partir de cortes imóveis (imagens selecionadas) do mundo material aos quais, não simultaneamente, mas com um breve intervalo que leva a correção da ilusão, ela elabora a percepção de um movimento abstrato. “(O cinema) oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato” (*ibidem*).

Deleuze, a respeito de *A evolução criadora*, comenta a reconstituição do movimento através de instantes ou posições e aponta duas maneiras pelas quais essa

tentativa pode ocorrer: a antiga e a moderna. A maneira antiga de compreender o movimento é descrita pelo filósofo como uma “dialética das formas”, essas “eternas e imóveis”: “o movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de poses ou de *instantes privilegiados*, como uma dança” (DELEUZE, 2018a, p. 17).

Neste modo antigo de pensar o movimento estaria a atualização das Formas em seus “pontos culminantes”, e o restante seria apenas “passagem, em si desprovida de interesse, de uma forma a uma outra forma...” (Bergson, 2005, p. 330, apud Deleuze, 2018a, p. 17). A ideia central que podemos extrair da maneira antiga de compreender o movimento é entender este com *ato de transformação de formas*, o que levará a ideia de instantes privilegiados, correspondendo a pontos culminantes nos quais uma determinada forma se destacaria das demais, tomada como essência do conjunto do movimento. Nesse sentido, o balé clássico, com sua marcação de poses seria um exemplo desta maneira antiga de conceber o movimento.

Já a maneira moderna de pensar o movimento vai renunciar aos instantes privilegiados e dar lugar ao instante qualquer: “mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes). Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível” (DELEUZE, 2018a, p. 17). Neste novo paradigma a passagem em si torna-se foco de atenção, todos os instantes são igualmente importantes, visto que não figuram mais formas transcendentais, mas uma ideia de movimento imanente, que é constante. Tudo muda o tempo todo.

Essa mudança, como aponta Deleuze, relaciona-se com a própria revolução científica moderna, e essa nova concepção do movimento estará presente na astronomia, na física e na geometria moderna, que vão pensar a partir de pontos quaisquer, seja ao analisar o movimento orbital ou a relação entre tempo e espaço percorrido por um corpo. A noção da dialética das poses dá lugar a de sucessão mecânica de instantes quaisquer (*ibidem*).

O cinema, então, surge como tecnologia concebida no centro desta concepção moderna de movimento. E Deleuze observa essa questão nos elementos que ele considera determinantes como constituidores do cinema: a fotografia instantânea; a disposição equidistante desses instantâneos na película; o mecanismo em si que permite tanto a captação das imagens quanto sua projeção (reprodutor de movimentos de translação) (*idem*, p.18).

Chegamos, então, a afirmação que se apresenta no início desse texto, que “o cinema é o sistema que reproduz o movimento em *função do instante qualquer*” (*ibidem*). Mas trabalhar em função do instante qualquer não significa que não haja, nesses instantes, aqueles que se destacam. Existem, mas constituem, ainda, instantes quaisquer na medida em que não constituem “momentos de atualização de uma forma transcendente” (*idem*, p.19), pois o cinema não nos oferece poses, oferece a imagem-movimento, o movimento imanente de sua própria natureza maquínica. E todo e qualquer instante que se tome ou se entenda como privilegiado somente o é pela relação de singularidade que estabelecem todos os instantes entre si, visto que a “produção de singularidades (o salto qualitativo) se dá por acumulação de

ordinários (processo quantitativo), de modo tal que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não ordinário ou não-regular” (*ibidem*).

Então, segundo Deleuze, o cinema se encontrava numa situação ambígua, em que não se constituía nem como processo de interesse científico, justamente por servir somente de modelo confirmador daquilo que a ciência já havia deduzido, e nem como interesse artístico, pois trabalhava justamente com um paradigma de movimento não assimilado ainda pelas outras artes. Essa ambiguidade marcaria a posição do cinema enquanto “arte industrial” e potencial transformadora do modelo clássico da reconstituição do movimento:

[...] os contemporâneos podiam ser sensíveis a uma evolução que carregava consigo as artes e mudava o estatuto do movimento, até na pintura. Com mais razão ainda, a dança, o balé, a mímica, abandonavam as figuras e as poses para liberar valores não posados, não pulsados, que reportavam o movimento ao instante qualquer. Por isso a dança, o balé e a mímica tornavam-se ações capazes de responder aos acidentes do meio, isto é, à repartição, dos pontos de um espaço ou dos momentos de um acontecimento. Tudo isso conspirava com o cinema (DELEUZE, 2018a, p. 20).

Ainda que, na compreensão de Deleuze, Bergson hesite em reconhecer no cinema um novo modo de pensar o movimento, Deleuze identifica um caminho que permite entender o cinema, não somente como mais uma tentativa ilusória de reconstituir o movimento, mas uma possibilidade de acesso a uma mudança, não só no campo da produção artística, mas do pensamento e da própria filosofia em si. Pois “quando reportamos o movimento a momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia” (DELEUZE, 2018a, p. 21). É a passagem da transcendência para a imanência.

Deleuze se apropria da crítica bergsoniana ao cinema para justamente tirar dela as bases que vão fazê-lo apontar o seu papel no “nascimento e formação de um novo modo de pensar” não sendo mais “o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoada” (*ibidem*). É justamente essa abordagem de Deleuze que vê no cinema um elemento transformador do pensamento e da arte no século XX que nos interessa neste artigo.

Bergson escreveu *Matéria e memória* em 1896 e *A evolução criadora* em 1907, ou seja, o que havia era ainda um cinema muito primordial. Deleuze, ao analisar a obra do filósofo compreende que ali havia uma ideia de devir do próprio cinema, e que Bergson tratava essencialmente do que era o cinema naquele momento: um cinema onde a mobilidade da câmera, a montagem, a decupagem, a profundidade de campo, não haviam ainda sido explorados de modo a constituir toda a complexidade do regime da imagem-movimento. A crítica bergsoniana, se exerce, então, num “estado primitivo de cinema, no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento” (DELEUZE, 2018a, p. 48).

Ainda que, em *Conversações*, Deleuze (1992), nos diga que não compreende a história da imagem – e a do cinema – numa perspectiva evolutiva, ele afirma também que ela é sim atravessada por fatores históricos e geográficos na sua relação com outras artes, sofrendo e exercendo influências (1992, p. 66). Talvez a negação de uma perspectiva evolutiva seja por não querer tratar a história do cinema como uma sucessão de episódios marcados por inovações técnicas e aperfeiçoamentos estéticos, mas sim numa perspectiva de constante combinação de elementos e signos que se renovam e se repetem, na qual o desenvolvimento de certos elementos não é possível de ocorrer a qualquer momento ou sob quaisquer condições, necessitando de circunstâncias históricas e políticas específicas.

Se assumimos, então, a tese de que o cinema foi a arte que possibilitou um novo estatuto da imagem, a partir de fundamentos modernos da concepção de movimento, seremos invariavelmente levados a compreender uma dimensão temporal de desenvolvimento de ideias e manifestações artísticas ao longo de todo o século XX, que tanto foram influenciadas como influenciaram o próprio cinema. E, se considerarmos que *Cinema – A imagem-movimento* foi publicado, originalmente, em 1983, antes da massificação do uso da internet, será que podemos questionar se o cinema se configura, ainda, como transformador do pensamento, como a arte que possibilitou uma nova maneira de compreender o movimento e conceber a imagem? Será que é possível falar em um cinema puro? Ou ainda, será que quando falamos em cinema estamos falando do mesmo cinema do qual fala Deleuze?

Não se trata de questionar o potencial transformador do cinema ou de questionar o que Deleuze entendia como cinema. Mas de apropriar-se de suas teses para compreender o que opera agora no universo das imagens-movimento. Algo mudou na maneira como percebemos as imagens-movimento no contexto da cibercultura e da cultura digital? É possível ainda encontrar no cinema – e na sua derivante contemporânea – o audiovisual – a singularidade que emana do instante qualquer? Será que é possível deslocar as imagens-movimento do cinema para outras expressões artísticas? Ou ainda, é possível detectar imagens-movimento fora do cinema, como, por exemplo, na poesia?

Partimos da ideia de que o cinema, enquanto arte que ressignificou os paradigmas do pensamento e da arte no século XX, modificou radicalmente a maneira como percebemos o tempo e o espaço, e, após mais de um século de sua existência, nos propomos a observar o que há de cinema em outras linguagens artísticas, mais especificamente na poesia contemporânea.

Não se trata, apenas, de analisar como o cinema pode exercer uma influência estética na linguagem poética, mas de observar como essa mudança de paradigma no pensamento, na qual o cinema teve papel fundamental, pode produzir choques e colisões que reverberam numa dada produção poética contemporânea. E aqui tratamos da obra da poeta brasileira contemporânea Marília Garcia.

Trata-se de apropriarmos-nos da própria ideia de imagem-movimento como conceito que extrapola o cinema em si e pode ser detectado em outras artes, não como um conceito aplicado a uma linguagem artística, mas ao próprio pensamento, ao próprio ato de criação. E este movimento pode ser identificado internamente na poética de Marília Garcia que “parece propor [...] a eleição dos conceitos de corte

e repetição a um estatuto transmedial que propicie a sua utilização pertinente face a diversos objectos estéticos, oriundos de diferentes práticas criativas [...]” (FRIAS, 2016, p. 150). Assumir este “poder transmedial” (Ibid., p. 155) faz-se a partir da compreensão de que há um certo tipo de relação entre poesia e cinema que “diz respeito às complicitades entre duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem” (MARTELO, 2012, p. 12). Assim como no cinema, a poesia nos oferece imagens. A poesia, assim como o cinema, opera o agenciamento de imagens. E a imagem-movimento constitui um tipo específico de regime da imagem, que segundo Deleuze, não é observado exclusivamente no cinema:

Não creio numa especificidade do imaginário, mas em dois regimes de imagem: um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo...). E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir. Precisamente porque o cinema colocava a imagem em movimento, possuía meios próprios para se deparar com esse problema dos dois regimes. Mas o reencontramos em outro lugar com outros meios (DELEUZE, 1992, p. 86).

O cinema é meio privilegiado no qual o regime da imagem-movimento se torna visível, e Deleuze faz, em *Cinema I – Imagem-Movimento*, uma classificação dos tipos de imagens que surgem deste regime. Ele observa como, no cinema, esse regime se faz ver. Mas o regime em si transcende o próprio cinema, é problema muito mais filosófico que específico do cinema. E, ao fazer sua classificação, ao agir como um observador da manifestação da imagem, ele torna o cinema em si um assunto de interesse filosófico. Assim, nos propomos a também observar o regime da imagem-movimento, só que teremos a poesia como meio de manifestação da imagem e nos utilizaremos de classificações e ideias que Deleuze já observara na imagem cinematográfica, mas que agora serão observadas a partir da imagem poética.

A primeira reflexão da obra de Garcia que podemos aproximar das contribuições de Deleuze para o cinema gira em torno da ideia de Aberto, um conceito também importante para Bergson. Em *Cinema I – Imagem-Movimento* a ideia de Aberto aparece quando Deleuze explora os conceitos de fora de campo e de plano no cinema: “o fora de campo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê” (DELEUZE, 2018a, p. 35).

Para o filósofo o fora de campo (ou extracampo) constitui não somente o que “o quadro não mostra”, ou o que o quadro evoca ou sugere ao não mostrar. Mas o extracampo denunciaria, ou originaria, o enquadramento em si, ao designar a extensão do conjunto fechado delimitado pelo plano. Ele vê, então, um caminho que, a semelhança da percepção, vai do fora para o dentro: “todo enquadramento

determinará um extracampo. Não há dois tipos de quadro, dos quais apenas um remeteria ao extracampo, mas sim dois aspectos muito diferentes do extracampo, remetendo cada um a um modo de enquadrar” (Ibid., p. 36). Desse modo, o enquadramento é determinado justamente por tudo aquilo que ele não enquadra, e não contrário, a saber, o que está em quadro que determina aquilo que não vemos.

Além disso, o fora de campo não só remeteria àquilo que não se vê ou àquilo que não é propositalmente incluído na composição do quadro – ou seja, aquilo que não pertence aquele conjunto fechado mas que é da mesma natureza que este – mas também o fora de campo constitui o que não necessariamente integra aquele sistema fechado do plano; o fora de campo também é o Aberto, o plano de imanência que pode ser entendido não como um conjunto de conjuntos, mas o fio condutor onde se elabora o movimento que conecta os conjuntos. Como se o fora de campo fosse também este ecrã infinito no qual os conjuntos fechados (enquadramentos) se materializam, mas que contém ele mesmo, em potencial, todos os enquadramentos possíveis.

Assim, um conjunto-enquadramento sempre evoca um fora de campo, um conjunto maior, que por sua vez, se for realizado – se for transformado efetivamente em novo enquadramento – poderá evocar outro conjunto, outro fora de campo, e essa sucessão extensiva durará o tempo do filme. Esta dimensão do fora de campo remete sempre a um conjunto maior para além do que é visto, e se comunica com elementos da mesma natureza, na natureza interna desse sistema fechado (iluminação, ângulo da câmera, cenário, etc). Este primeiro aspecto do enquadramento diz respeito ao plano espacial, ao movimento da matéria-filme. Já a duração desse movimento é o que caracteriza o segundo aspecto do fora do campo. É a dimensão temporal que permite que o fora de campo seja também o Aberto e assumam outra natureza, muito mais da ordem do espírito que da matéria (DELEUZE, 2018a, p. 36).

O aspecto absoluto do fora de campo, ou seja, sua dimensão que se refere ao Aberto, ao plano de imanência, “que não é mais um conjunto e não pertence a ordem do visível”, está sempre presente nos enquadramentos, e, principalmente, quando esses não justificam seu ponto de vista, não tem um referencial pragmático (DELEUZE, 2018a, p. 37).

A ideia de fora de campo pode se relacionar com a compreensão de que um conjunto determinado na unidade do plano (enquadramento) faz parte de um conjunto mais amplo que se estende para aquilo que não está em quadro mas que, de certa maneira, sabe-se que está lá, que pode ser atualizado em um novo conjunto, que se insere no domínio das mesmas dimensões espaciais e da mesma matéria. Mas o fora de campo também indica que os conjuntos apresentados estão imersos em um todo-Aberto, que se insere no domínio da temporalidade e não é da ordem do visível.

Assim, chegamos a ideia de plano, que é o enquadramento que dura entre um corte e outro, o conjunto fechado determinado pelo enquadramento posto em movimento:

(O plano) está sempre dividindo a duração em sub durações, elas próprias heterogêneas, e reunindo-as numa mesma duração

imane ao todo do universo. Posto que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do que ele age como uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica – não somos nós, o espectador, nem o herói – é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana (DELEUZE, 2018a, p. 41).

À semelhança da percepção, o plano opera um corte no mundo material. Um plano é uma seleção de elementos, objetos e corpos dispostos no espaço que são recortados de um todo maior. Se para Bergson a percepção opera por cortes imóveis, se o corpo vivo apreende da matéria um recorte específico a partir do que lhe interessa (2006, p. 38 e 39), para Deleuze o plano também opera um corte, mas um corte móvel, pois há movimento contido dentro do enquadramento. Esse corte móvel opera a semelhança da percepção, fazendo uma seleção do que interessa ser visto a partir de um todo. É então que surge a ideia de uma consciência cinematográfica na poesia de Marília Garcia, uma consciência perceptiva que opera cortes móveis no poema à semelhança do cinema.

Ao operar assim um corte móvel dos movimentos, o plano não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto de imagens (DELEUZE, 2018a, p. 46).

Aqui nos interessa pensar como essa variação dos corpos aparece em alguns poemas de *Um teste de resistores*, de Marília Garcia. Temos que cada poema em si pode atuar como sistema quase fechado, como conjunto, mas não deixando de reportar-se a outros conjuntos e ao todo do universo, ao Aberto. Alguns poemas apresentam-se como composições narrativas de acontecimentos fragmentados, e os movimentos contidos nos trechos são frequentemente soltos, abertos, continuando ou se atualizando mais adiante no próprio poema, ou em outro poema dentro do mesmo livro ou até mesmo em um videopoema feito pela autora e divulgado na internet em seu canal no YouTube.

Ao criar a imagem de corpos em movimento e sua ação no espaço – o corpo atravessando a rua do fragmento 15 do poema “Blind Light” e do poema “A poesia é uma forma de resistores”, ambos de *Um teste de resistores* –, Garcia traz para a poesia uma espécie de imagem-movimento. E como ela trabalha com a repetição dessas cenas de corpos em deslocamento, o movimento de um determinado conjunto (poema, ou livro) atualiza-se em outros conjuntos, no fora de campo que posteriormente se transforma em enquadramento, em outro poema, ou em um videopoema.

A diferença é que no cinema temos uma imagem ótica, uma imagem-movimento que é assimilada no olho, produzida pela câmera. Na poesia, a imagem é criada mentalmente, produzida no leitor a partir da leitura do conjunto de palavras do poema. Essa imagem mental é alcançada pelos referenciais de imagens óticas do mundo material já percebidas (memória) pelo leitor, e foram também criadas pelo mesmo processo de ativação da memória da própria autora. Então, o

poema opera uma dupla conversão: primeiro, o poeta converte em imagem verbal a imagem que cria em seu pensamento a partir de seus referenciais óticos – de sua percepção; a segunda conversão se dá no momento da leitura: o leitor converte em imagem mental a imagem verbal que oferece o poema. E também essa imagem mental será formada a partir dos referenciais óticos, de sua percepção. O que acontece em alguns poemas de Garcia é que a composição verbal é criada como se o referencial ótico fosse, ele mesmo, uma imagem de cinema ou uma imagem técnica. Observemos um fragmento do já mencionado “Blind Light”:

15.

[...]

atravessei a rua na conselheiro rodrigues alves
ao atravessar a rua estava fora da faixa de pedestre
olhei e não vinha carro
os carros estavam parados num sinal lá longe

[...]

quando estava no meio da rua
já chegando na última pista
saiu um carro do estacionamento do supermercado
a motorista estava olhando na direção oposta
[...]

não viu que eu estava entrando com toda pressa
na frente do carro dela
eu estava correndo e não tinha mais como parar
já tinha entrado na frente do carro dela
foi por um triz o pipoqueiro na calçada em frente
deu um grito eu fiquei com a perna bamba
porque senti o deslocamento

de ar

provocado pelo carro nas minhas costas
o motorista não viu nada
eu entrei no buraco do metrô

[...]

pensando que ainda estava viva

(GARCIA, 2016, p. 27)

A forma como a qual o poema faz a descrição de um corpo atravessando a rua suscita a criação de uma imagem mental que é como se estivéssemos assistindo a uma cena, como se olhássemos uma tela de cinema. Essa imagem, no entanto, será sempre variável, ao contrário do cinema que nos oferece uma imagem ótica precisa, uma captura de um referencial real. Assim, se a consciência cinematográfica é a câmera, que se comporta como objeto ótico, capaz de apreender a imagem ótica das coisas, onde estaria a consciência poética, já que não existe uma câmera propriamente dita?

A mesma imagem do corpo atravessando a rua aparece posteriormente no mesmo livro dentro do poema “A poesia é uma forma de resistores”, desta vez com algumas alterações:

atravesso a rua na conselheiro rodrigues alves
 atravesso fora da faixa de pedestre
 eu olho e não vem carro
 os carros estão parados no sinal
 [...]

 atravesso a rua correndo pois estou fora da
 faixa de pedestre e quando já estou chegando na última pista
 sai um carro do estacionamento do supermercado
 a motorista olha na direção oposta a da mão da rua
 [...]

 como ela olha para trás
 não vê que eu estou entrando com toda pressa
 bem na frente do seu carro
 eu estou correndo não tenho mais
 como parar ela também não
 golpe vibrando no ar lâmina de vento no
 pescoço
 [...]

 e o surdo estrondo a última coisa que ouvi
 foi o grito do pipoqueiro
 som onda longitudinal se propagando
 surdo estrondo a poeira e a última coisa aquele grito
 NÃO.

(GARCIA, 2016, p. 121)

E volta a aparecer novamente no videopoema “A poesia é uma forma de resistores?” apresentado no canal de Youtube² da própria autora, desta vez em outra mídia, em outro sistema. Essa repetição (ou reaparição) da cena para fora de um único poema remete às duas dimensões do enquadramento cinematográfico descritas por Deleuze: A primeira é a dimensão que concerne a comunicação dos conjuntos, a mesma imagem que se atualiza em dois poemas diferentes, mas, ainda assim, dois poemas, dois sistemas de mesma natureza. Nesta dimensão, temos o movimento de um corpo vivo – um *centro de indeterminação* (BERGSON, 2005, p. 34) – que se desloca no espaço físico, mas também se desloca no espaço poético. Ainda que o poema não nos ofereça uma imagem ótica como oferece o cinema, a imagem virtual que ele nos oferece e se atualiza em imagem mental quando da sua leitura é sim passível de conter movimento, seja o movimento em si que o texto

2 GARCIA, Marília. “A poesia é uma forma de resistores?”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmIUHhtqlx0>. Acesso em 19 out. 2020.

descreve, seja o movimento entre os conjuntos que são atravessados pela mesma imagem.

A imagem do corpo atravessando a rua é uma imagem que dura para além do tempo do poema. Primeiro porque a imagem em si já é dada como imagem-movimento. Se retornarmos ao fragmento 15 do poema “Blind Light”, de onde foi retirado o primeiro trecho aqui citado, veremos que é difícil precisar onde começa a ação do corpo atravessando a rua, pois os versos em primeira pessoa dão a sensação de um sujeito em constante movimento, mesmo quando ainda não descreve um movimento propriamente dito. E quando o sujeito poético começa a descrever o trajeto feito até atravessar a rua não parece que a ação efetivamente começou ali, mas que foi percebida ali naquele momento, como se a poeta flagrasse a ação já em curso e a enquadrasse no poema, como uma câmera subjetiva que vê a si mesma. E é da mesma forma que o poema sai da cena, deixando o movimento pendurado, sem interrompê-lo.

Então, ainda que não haja uma imagem ótica, é possível detectar uma consciência que faz alusão, que *simula* uma consciência cinematográfica, esta dimensão temporal pela qual o movimento desliza de um conjunto ao outro, mas que é de natureza distinta dos conjuntos em si. É necessário um tempo para que todas as aparições da mesma imagem se atualizem. É preciso que o leitor se desloque pelo livro, pelas mídias, para se deparar novamente com a mesma imagem. E é preciso também, para que esse deslocamento funcione, que Garcia cria essa imagem-movimento que, à semelhança do cinema, transborda para além do quadro, para além do poema, que faz um corte na duração da imagem poética dura. Esse aspecto é o que corresponde a dimensão de Aberto, aquilo que não é da ordem da matéria poética, mas que atua para que ela se materialize. Se refere àquilo tudo que não é poema propriamente dito, mas que, de algum modo contém a poesia em potência.

Assim voltamos à pergunta: se a câmera, no cinema, opera como uma espécie de consciência, o que na poesia faria as vezes dessa consciência? Se observarmos especificamente a poesia de Marília Garcia, talvez possamos pensar que o que chamamos de consciência cinematográfica em sua poesia seja o modo como ela opera uma dessubjetivação da linguagem poética, uma linguagem-consciência, autônoma, que, imanente, encontra no poeta o meio pelo qual torna-se poesia. Sua poesia parece vir sempre de fora pra dentro, baseada numa exterioridade poética na qual o sujeito poeta é um mediador da poesia que já está nas coisas. “No ideas but in things” (não há ideias se não nas coisas), no mantra de William Carlos Williams (WILLIAMS, 1987), que poderíamos reformular como *não há poesia se não nas coisas*. Na poesia de Garcia, o poeta é muito mais alguém que organiza as imagens poéticas do mundo do que alguém que as cria. A ideia de uma escrita cinematográfica ganha, então, amplas camadas de sentido, já que a câmera é essencialmente esse equipamento que não cria nenhuma imagem, mas que registra as imagens do mundo. Não é coincidência que o livro de Garcia posterior a *Um teste de resistores* tenha o título de *Câmera lenta* (2017). E de fato a intensa presença do cinema em Garcia não se restringe só a *Um teste de resistores*, mas é característica que permeia, de modo bastante complexo, toda sua obra.

Em *Um teste de resistores* outra evidência da consciência cinematográfica aparece quando observamos que há, assim como no cinema deleuziano, o movimento sendo reportado ao instante qualquer, de modo que tanto que a mesma imagem do corpo atravessando a rua, com pequenas variações – mudanças qualitativas! –, é reportada em conjuntos que existem simultaneamente³ no espaço-tempo. Como vimos, o desfecho do atravessar a rua se atualiza, ele é variável, na medida em que a mesma imagem do corpo se desloca internamente no conjunto e externamente no todo. Não temos a câmera e a imagem ótica, mas temos sua simulação. Temos, talvez, a transposição da imagem-movimento cinematográfica para a poesia. Uma simulação do movimento puro, que não reproduz nem a percepção natural e nem o mecanismo cinematográfico, mas cria um terceiro fluxo, uma outra natureza de restituição do movimento que interrompe a continuidade e a duração no plano espacial-temporal, mas, justamente pela quebra, reafirma a existência dos movimentos no plano de imanência.

Assim, para a poesia de Marília Garcia – compreendendo aqui não seus poemas isolados mas a dimensão de uma obra conjunta que estabelece relações e diálogos consigo mesma e com outras obras e autores, e principalmente, com o cinema – a ideia de *montagem* é muito importante. A montagem como organização das partes do conjunto é um conceito claramente observável em *Um teste de resistores*. É neste livro que está presente a já citada cena da poeta atravessando a rua, a qual podemos relacionar diretamente com o conceito cinematográfico de sequência tal como Deleuze o compreendia: tanto uma sequência de planos separados por cortes quanto também os planos-sequência, que podem apresentar uma imagem sem cortes, que pode ser fixa e conter movimentos nos objetos dentro do quadro, a exemplo dos filmes de Jean Renoir, mas também podem ser ela mesma móvel, com a câmera passeando pelo espaço, escaneando o conjunto todo de objetos e de personagens que serão reenquadrados pelo movimento que está na câmera (DELEUZE, 2018a, p. 50). Se retomarmos o fragmento número 15 de “Blind Light”, podemos observar a ideia de montagem.

O fragmento em questão pode ser observado de diversas formas como uma sequência cinematográfica. A sua imagem virtual, que se atualiza no momento de sua leitura, pode ganhar diversos tipos de montagem cinematográfica a partir das classificações de tipos de sequência trazidas por Deleuze. Pode ser transposta como plano sequência, como uma sequência de vários planos intercalados por cortes, mostrando os pontos de vistas das personagens e pode ainda ser uma combinação das duas situações. Como essa imagem mental irá se formar não importa, seja como for que façamos essa conversão imagética da ação descrita no poema, sempre encontraremos movimento além do movimento feito pela própria personagem e dos outros elementos, pois a forma do poema confere qualidades cinematográficas que vão além de uma simples ação descrita, cuja principal qualidade talvez possa

3 A ideia de existências simultâneas, de diversidade, do E, é uma ideia bastante importante por Deleuze e trazido no livro *Conversações*: “O E não é nem um nem outro, é sempre o entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível possível” (DELEUZE, 1992, p. 60). Essa ideia do entre, daquilo que não se vê está diretamente ligado à concepção cinematográfica de corte que, pelo menos no cinema clássico, deve ser imperceptível, o corte como catalisador do movimento, do fluxo de imagens no cinema.

ser a evocação de uma imagem-movimento e, principalmente, a relação com o todo que compreende as partes agindo entre si. E para Deleuze a ideia de todo e o conceito de montagem cinematográfica estavam intimamente ligados:

É preciso, portanto, que o todo renuncie à sua idealidade e se torne o todo sintético do filme que se realiza na montagem das partes; e, inversamente, que as partes se relacionem, se coordenem, entrem em *raccords* e ligações que reconstituem pela montagem o plano sequência virtual ou o todo analítico do cinema (DELEUZE, 2018a, pp. 52-53).

Essa relação com o todo observada por Deleuze no cinema – “ele surge na dimensão de uma duração que muda e não para de mudar” – é, claramente, notada no livro *Um teste de resistores*. Há os elementos do poema: as palavras, os versos, as expressões, as ações e sequências que adquirem uma forma específica, intencional. Esses elementos agem entre si para criar um conjunto quase fechado que é o poema. Quase fechado, pois as rupturas – os falsos *raccords* – e as continuidades estão presentes a todo momento. E acontece que os poemas também atuam, eles próprios, como elementos de um conjunto maior que é o próprio livro, e a continuidade se estabelece quando os poemas relacionam-se entre si, eles continuam uns nos outros, exprimindo uma duração caracterizada pela mudança, pois o mesmo elemento – uma ação ou cena – começa num poema e é retomada em outro, às vezes repetindo-se, às vezes alterando seu elemento conclusivo, como observamos nos dois poemas analisados anteriormente.

E, em último caso, o próprio livro é um elemento do todo, pois as ações-elementos estendem-se para fora dele, para o YouTube, para uma leitura ao vivo, para o trabalho de outros artistas. E a todo momento os elementos da obra organizam-se entre si de modo a criar uma continuidade, uma extensão, mas os cortes e rupturas – os furos, como diz a própria autora – estão sempre presentes para impedir o fechamento total dos conjuntos, reportando o movimento a um todo maior, ao Aberto. Os poemas de Garcia estão sempre se reportando para fora, para o outro: para outro poeta, outro poema, outro artista, outra cidade, outro país, outra arte. Assim nos apropriamos do conceito de montagem para observá-lo também na poesia: “a montagem é esta operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo” (DELEUZE, 2018a, p. 55). A ideia de Aberto diz respeito precisamente a essa imagem do tempo, a essa síntese, a abstração da duração.

Em *Um teste de resistores* podemos observar os três níveis da montagem cinematográfica que nos aponta Deleuze: a determinação dos sistemas fechados, que podem ser entendidos como os livros e os poemas e suas sub partes (verso, estrofe); o todo cambiante que se exprime no movimento, que aparece quando tomamos a totalidade da obra e os vazamentos de elementos de uma parte a outra parte, ou seja, o movimento que se estabelece entre as partes do sistema, a relação entre as partes em si, aquilo que se desloca de um poema a outro, de um verso a outro, de um suporte a outro; e a relação com o Aberto, com aquilo que não é da ordem do enunciável, que não pode ser atualizado em palavras, em imagem verbal,

mas que constitui o meio no qual o movimento ocorre, aquilo de que é poesia mas não necessariamente poema, aquilo que é da ordem do pensamento, da imanência. Aqui não estamos entendendo que há uma transposição idêntica da técnica da montagem do cinema para a poesia, mas estamos identificando a presença de uma consciência cinematográfica nesta obra poética, que nos leva a observar a existência de um pensamento impregnado pela presença do cinema e da criação de imagens-movimento.

Podemos falar também da presença de uma consciência cinematográfica nos poemas de *Um teste de resistores* partindo das considerações que Deleuze faz no capítulo 5 de *Cinema I – Imagem-movimento* no qual ele trabalha com um tipo específico de imagem-movimento que é a *imagem-percepção*. Ele retoma a tese bergsoniana do duplo regime da percepção, em que temos a possibilidade de uma percepção objetiva, quando falamos de um regime acentrado, da variação universal, onde “todas as imagens variam umas com as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes” (2018a, p. 132); e um regime cujo centro é o corpo vivo, a imagem privilegiada para a qual todas as outras imagens se orientam. O primeiro regime coincide com a percepção objetiva, a percepção que reina num universo anterior ao ser vivo – ou num universo onde o ser humano não se destaca de outras coisas do mundo –; o segundo regime coincide com a percepção subjetiva, num sistema universal onde há a introdução do corpo vivo, uma imagem privilegiada dentre as outras.

Ao retomar esta tese Deleuze busca compreender como se apresentam, no cinema, as imagens-percepção correspondentes aos dois regimes, ou seja, as objetivas e as subjetivas. Ele afirma, então, que a “imagem-percepção cinematográfica está sempre passando do subjetivo ao objetivo e vice e versa” e traz de Jean Mitry a noção de imagem *semi-subjetiva* para designar a imagem-percepção cinematográfica. E sobre essa imagem semi-subjetiva Deleuze diz:

Suponhamos então que a imagem-percepção seja semi-subjetiva. O difícil é encontrar um estatuto para tal semi-subjetividade, já que ela não tem equivalente na percepção natural. Aliás, a esse respeito, Pasolini recorria a uma analogia linguística. Pode-se dizer que uma imagem-percepção subjetiva é um discurso direto; e, de uma maneira mais complicada, que uma imagem-percepção objetiva é como um discurso indireto (o espectador vê o personagem de modo a poder, mais cedo ou mais tarde, enunciar o que este espontaneamente vê). Ora, Pasolini pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto nem a um discurso indireto, mas a um *discurso indireto livre*. (DELEUZE, 2018a, p. 121).

Essa noção da imagem cinematográfica que Deleuze vai buscar no cineasta Pier Paolo Pasolini nos é particularmente importante, pois Marília Garcia, ainda que não faça uso exclusivo do discurso indireto livre, utiliza-se, em *Um teste de resistores*, de um *sistema heterogêneo de enunciação do discurso*. Na prática, o que

temos é tanto a existência de um autor personagem, que narra em primeira pessoa suas ações no espaço e discorre sobre o próprio fazer poético, quanto a presença de um narrador que inclui outros agentes no poema, transcrevendo suas falas e compondo diálogos que vão novamente tematizar o próprio fazer poético e, simultaneamente, compor o poema em si.

Esses sistemas, que ora podem estar presente num único poema, ora podem ser vistos na relação entre poemas dentro do livro e até mesmo na extrapolação do texto para um vídeo na internet – pois a heterogeneidade presente em sua obra inclui também as mídias, os suportes dos quais ela se utiliza para fazer correr o discurso, fazer movimentarem-se as imagens – configura justamente o “agenciamento da enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui uma personagem em primeira pessoa, enquanto o outro que assiste ao seu nascimento e o encena” (DELEUZE, 2018a, p. 121).

Pode parecer contraditório que agora falemos em semi-subjetiva ou subjetiva indireta livre, já que antes falamos de como Garcia opera uma dessubjetivação em sua poesia. Mas se observamos com atenção, veremos que não há contradição: ela opera a dessubjetivação sem abstrair o sujeito. O sujeito – o eu-poeta – existe, mas ele não deixa de ser esse mediador da realidade, esse eu-instrumento da imanência. E não importa se o eu do poema está em primeira pessoa ou se é um terceiro que age. Falar em termos de “eu” é uma característica desse corpo vivo, é a condição desse sujeito imanente e sua forma de dizer a si mesmo no mundo, é uma convenção da linguagem. A ideia de sujeito ou de subjetividade corresponde aqui a “processo de subjetivação”, nos termos foucaultianos compreendidos por Deleuze:

Um processo de subjetivação, isso é, um modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder (DELEUZE, 1992, p. 127).

Não por acaso muitos poemas de Marília Garcia, tanto em *Um teste de resistores* como também em *Câmera lenta*, são narrativas de pequenos acontecimentos cotidianos, que passam do banal ao extraordinário, que caracterizam precisamente esse modo intensivo de perceber o mundo. São poemas que descrevem um episódio de uma viagem, como é o caso de “Você chorou em Bruxelas?” (GARCIA, 2016, p. 47), no qual a poeta (aqui a poeta coincide com o eu-lírico) descreve o dia em que viajaria para Bruxelas para participar de um festival de literatura e ao chegar no aeroporto descobre que seu passaporte está vencido; ou ainda “Na 19ª edição da Meia Maratona de Lisboa”, na qual a poeta narra o episódio em que pediu um suco de mamão num café da capital portuguesa e surpreendeu-se com a resposta da atendente de que “– mas isso é uma fruta trop’cal / só usamos

alguns pedaços / na salada de frutas / mas que desperdício” (GARCIA, 2016, p. 67). Nesses e em muitos outros poemas da autora é possível observar essa narrativa indireta livre na qual quase sempre poeta e eu-lírico coincidem, assim como não fica evidente a distinção entre o que essa poeta personagem vê (subjetiva) ou que é construído como uma cena na qual o leitor vê essa personagem agindo (objetiva), pois há uma mistura entre esses dois modos de narrar/filmar o poema de modo que a poeta é sujeito, mas também sempre objeto de seus próprios poemas.

Ainda em *Um teste de resistores*, no já mencionado “Blind Light”, temos ao todo vinte e cinco fragmentos independentes, mas cujos assuntos e temas se relacionam e se retomam. Esses fragmentos não só trazem enunciados em primeira pessoa que descrevem os processos de criação da poeta como introduzem personagens, alguns sujeitos reais, tais como a escritora e tradutora americana Hillary Kaplan e a poeta polonesa Wislawa Szymborska, e outros personagens retirados de filmes, como Marianne e Ferdinand, do filme de Jean-Luc Godard, *Pierrot Le Fou*.

8.
 no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard
 quando marianne pergunta a ferdinand
 "com quem você está falando?"
 sua pergunta nomeia a ideia de destinatário
com quem você está falando?
quem está aí? quem está ouvindo?
é um diálogo?
 posso perguntar também
 quem está falando no filme
 ferdinand? marianne?
 godard se dirigindo ao espectador?
 talvez importe fazer
 perguntas
 (GARCIA, 2016, p. 32)

São todos personagens deste universo poético-documental, onde não só a própria poeta é sujeito e objeto, mas também a própria poesia é tema e assunto tratados nos poemas. As personagens externas, a personagem-autora, os acontecimentos protagonizados por esses agentes, as palavras e seus deslocamentos, tudo isso é material poético em *Um teste de resistores*. E todas essas personagens que aparecem, ora a autora, ora seus pares, amigos e referências são, simultaneamente, testemunhas do ato poético e seus agentes.

Esse desdobramento ou essa diferenciação do sujeito na linguagem não é o que encontramos no pensamento e na arte? É *o cogito*: um sujeito empírico não pode nascer para o mundo sem se referir ao mesmo tempo a um sujeito transcendental que o pensa, e no qual ele pensa. É *o cogito* da arte: não há sujeito

agindo sem um outro que o veja agir, e que o apreenda enquanto aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa (DELEUZE, 2018a, p. 121).

Esse autor que é um agente duplo, que ora observa e descreve o fazer poético, ora o protagoniza, é o que permite a simulação do *olho da câmera*, a criação de imagens-movimento, mais especificamente imagens-percepção, nas quais manifestam-se o *cogito da arte*. Mas o sujeito transcendente converte-se num eu imanente mediador da realidade, simultaneamente operando em sua posição de narradora dos fatos, onde tematiza o próprio fazer poético, fazer artístico, apresentando outros personagens – poetas, músicos, cineastas – também atores e testemunhas do fazer poético e atuando como atriz, criando cenas e ações – ela age como atriz, diretora, montadora – e sendo protagonista e personagem da própria matéria poética.

É de certa forma uma performance poética muito semelhante ao que faziam os diretores do cinema verdade, que se colocavam ativamente na cena. Em *Crônicas de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960), por exemplo, no qual o diretor Edgar Morin é também personagem do documentário, e aparece ativamente fazendo a pergunta “você é feliz?” a pessoas aleatórias na rua, questão essa que funciona como disparador da narrativa indireta livre do filme. Não é coincidência que a poesia de Garcia tenha esse tom documental, na medida que traz para a poesia a narração de acontecimentos vividos por ela, imagens poéticas que carregam um indício de realidade, de mundo material.

Esta performance poética revela-se modo bastante intenso em *Engano Geográfico*, livro no qual a poeta narra sua viagem ao encontro do poeta francês Emmanuel Hocquard pelo interior da França. No livro, lemos um único poema longo que começa com uma viagem de trem e acaba na casa do poeta. Toda essa ação é apresentada de forma contínua, à semelhança de um *road movie*, onde as ações vão se desenrolando. Também neste *road poem* ela faz uso intenso de um sistema heterogêneo de enunciação, introduzindo múltiplas vozes e múltiplos pontos de vista no poema, inclusive através do discurso indireto livre. Mas não é um uso convencional deste, no qual conseguimos diferenciar narrador e personagem, mas um tipo de construção verbal na qual não fica claro se a narradora-poeta fala de um terceiro alguém ou fala de si na primeira pessoa:

vai cruzar o túnel pensando nos ouriços
e ouvi-lo dizer que mais importante da viagem
terá sido o poço
os vizinhos o deixavam vazio porque tinham muitos animais
vai saber o que dizer na hora certa
fazer as fotos
e sorrir para a câmera
vai entender porque segue o mesmo caminho até chegar
café com bolo catalão
vai saber que viviane é viviane
em geografia há muitos sulcos na terra

pra que lado fica perpignan?
 aqui parece que estamos em outra época não fossem os carros
 e quando percebe já não tem mais para onde ir
 controle dos bilhetes dizem
 mais uma hora até toulouse
 de que cor é essa cidade?
 Vivíamos a infância de modo muito mediterrâneo
 gostávamos de festa era tudo animado
 (2012, p. 35)

Ao longo do poema não sabemos quem fala e quem vê o quê “Somos apanhados numa relação entre uma imagem-percepção e uma consciência-câmera que a transforma (portanto, a questão de saber se a imagem era objetiva ou subjetiva não se coloca mais)” (DELEUZE, 2018a, p. 124), e assim, esse efeito de múltiplas vozes é alcançado por Garcia mesmo quando ela não faz uso do discurso indireto livre, pois a subjetividade indireta não está presente apenas no seu equivalente literário, mas na existência desse eu-poético duplo que protagoniza o fazer poético, ora encenando-o, ora descrevendo-o, e no fato de esse agente incluir outros atores poéticos como protagonistas e testemunhas do ato da criação. “Em suma, a imagem-percepção encontra seu estatuto, como subjetiva indireta livre, assim que reflete seu conteúdo numa consciência câmera que se tornou autônoma (‘cinema de poesia’)” (*ibidem*).

Ora, se é com essa afirmação que Deleuze define o “cinema de poesia” de Pasolini, é possível, a partir dessa mesma afirmação, fazendo o caminho inverso, compreender a obra de Garcia como uma “poesia de cinema”, ou, ainda, uma “poesia cinematográfica”?

A princípio, pela leitura da obra, o que se pode afirmar é a existência de uma consciência cinematográfica que a caracteriza. A partir do reconhecimento dessa consciência, é que podemos propor uma análise das imagens poéticas criadas por Marília Garcia nos utilizando do estatuto da imagem-movimento e suas variações apresentadas por Deleuze. Por certo, a ampliação do campo de análise para outras obras de Garcia irá nos levar para o regime da imagem-tempo, um segundo regime da imagem cinematográfica descrito por Deleuze que está presente no já mencionado cinema verdade e também no cinema de Godard, um cineasta com o qual Marília Garcia estabelece diálogos diretos em sua obra.

Sobre o cinema verdade, a respeito de Jean Rouch especificamente, Deleuze diz que tanto as personagens quanto o diretor estão em constante devir, sempre tornando-se Outro, nunca estabelecendo uma identidade fixa, ao contrário do que se passava em documentários clássicos, como *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), que assumiam uma narrativa na qual a narração em voz over - a voz de Deus - delimitava uma diferença irreduzível entre documentado e documentarista.

Para Rouch, a questão reside em sair de sua civilização dominante, e em alcançar as premissas de uma outra identidade. [...] A célebre fórmula - “o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e o que filmamos” deixa de valer. A forma

da identidade Eu = Eu (ou sua forma degenerada, Eles = Eles) deixa de valer para as personagens e para a cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud (DELEUZE, 2018b, p. 221).

É essa não identificação que também observamos em Garcia. A possibilidade de ser criadora e personagens de seus próprios poemas, de ficcionalizar suas experiências de “realidade”, os personagens reais com os quais interage, sejam eles outros poetas e artistas ou amigos e familiares. Essa possibilidade de estar em constante devir, de ser outro sem deixar de ser o que é, é muito próxima ao que Octavio Paz descreve como *outridade*: “experiência feita tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte” (PAZ, 1996, p. 107).

Ainda que a poesia não nos ofereça uma imagem ótica como faz o cinema, ela trabalha sim com imagens, mesmo que sejam imagens mentais formadas a partir de imagens verbais. A questão que nos é dada é se podemos reconhecer as imagens poéticas não óticas também como imagens-movimento e imagens-tempo. Para isso, é preciso explorar as diferenças de natureza entre a imagem cinematográfica e a imagem poética.

Podemos observar que aqui se desenha a busca por um novo estatuto da imagem poética encarnado na obra da autora, caracterizada pela presença de uma consciência cinematográfica. Essa consciência cinematográfica caracteriza-se pela presença da ideia de Aberto; pela criação de sequências dentro dos poemas; pela presença de uma organização dos elementos constitutivos da obra que atuam à semelhança da montagem; e, por fim, pela utilização de um sistema híbrido de enunciação, evocando a ideia de uma narrativa indireta livre. Esses elementos destacam-se como síntese formal em poemas de *Um teste de resistores* e *Engano Geográfico*, conferindo aos livros a emulação de uma consciência cinematográfica, de uma câmera-olho que, ao mesmo tempo que enquadra os elementos desses conjuntos que são os poemas, destacando seus movimentos, é também testemunha de um todo cambiante, desses conjuntos que duram no tempo e reportam-se a uma temporalidade absoluta.

No entanto, vale ressaltar que a obra de Marília Garcia como um todo apresenta relações com o cinema e que, se neste artigo nos restringimos a apenas dois livros e concentramos as análises partindo do regime da imagem-movimento, foi por uma questão metodológica. É certo que a obra de Garcia apresenta ainda mais afinidades com o regime da imagem-tempo. No entanto, assim como Deleuze parte da imagem-movimento para depois deduzir a imagem-tempo, consideramos importante analisar a obra da poeta partindo inicialmente deste primeiro conceito, já que eles não necessariamente se excluem ou são contraditórios, mas se constituem mais como formas de análise e de observação do que características intrínsecas e imutáveis das obras às quais se aplicam.

referências bibliográficas

- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CRÔNICA de um Verão. Direção de Jean Rouch e Edgar Morin. Paris: Argos Films, 1961. (86 min)
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018a.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- FRIAS, Joana Matos. O corpo em câmera lenta caindo (depois do filme fez um poema). In. BERTOLO, José; ROWLAND, Clara. (Orgs.) *A escrita do cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.
- FRIAS, Joana Matos. Tudo o que em mim pensa está filmando: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea. *Relâmpago*, n. 38, pp. 147-165, 2016.
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.
- GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia da Letras, 2017.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- PAZ, Octavio. *Os Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PIERROT Le Fou. Direção de Jean-Luc Godard. Paris: Janus Films, 1965. (110 min).
- WILLIAMS, William Carlos. Paterson. New York: New Directions, 1992.

Logos e phoné em Um útero é do tamanho de um punho, de Angélica Freitas

Logos and Phoné in Um útero é do tamanho de um punho, by Angélica Freitas

Autoria: Luana dos Santos Claro

 <https://orcid.org/0000-0002-9209-3544>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180116>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180116>

Recebido em: 17/12/2020. Aprovado em: 17/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

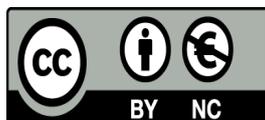
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

CLARO, Luana dos Santos. Logos e phoné em Um útero é do tamanho de um punho, de Angélica Freitas. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 410-428, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180116>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180116>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

logos e phoné
em *um útero*
é do tamanho
de um punho,
de angélica freitas

Logos and Phoné in Um útero é do tamanho de um punho, by Angélica Freitas

Luana dos Santos Claro¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180116>

¹ Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e poeta. Autora de *Diadorim* (2017) e de *Construção* (2020). E-mail: luana.claro@alumni.usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9209-3544>.

Resumo

Angélica Freitas, poeta brasileira, possui uma obra poética repetidamente marcada pela questão da condição feminina. Ao observar *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), constata-se um paralelo entre a figura feminina e os animais, na medida em que algumas das mencionadas mulheres apresentam elementos animais. A partir dessa observação e dos conceitos aristotélicos de *logos* e *phoné*, é possível perceber como se articula uma grande oposição dentro da obra: entre o que pode ser considerado racional, superior, representado por uma voz masculina, paradoxalmente tautológica, e o que é considerado inferior ou irracional, representado pelo elemento feminino, referido como mulher que ladra, é suja e que tem patas.

Palavras-chave

Angélica Freitas. Literatura brasileira contemporânea. Poesia brasileira contemporânea. Crítica literária feminista.

Abstract

Angélica Freitas, a Brazilian poet, has a poetic work repeatedly marked by the question of the female condition. When observing *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), there is a parallel between the female figure and the animals, in that some of the aforementioned women have animal elements. From this observation and the Aristotelian concepts of *logos* and *phoné*, it is possible to perceive how a great opposition is articulated within the work: between what can be considered rational, superior, represented by a male voice paradoxically tautological, and what is considered inferior or irrational, represented by the female element, referred to as a woman who barks, is dirty and has paws.

Keywords

Angélica Freitas. Contemporary brazilian literature. Contemporary brazilian poetry. Feminist literary criticism.

*uma vaca furiosa
te passa por cima
te pateia
ganha no mato*

*uma mulher furiosa
quem sabe (...)²*

considerações iniciais

Os significados mais comuns da palavra *contemporaneidade* relacionam-se à ideia de coexistência. Entretanto, há outra definição para este conceito. Segundo Giorgio Agamben, contemporâneo é aquele que possui “uma relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59); ou seja, é aquele que não consegue se adequar perfeitamente ao seu tempo e, por distanciar-se, consegue apreendê-lo e enxergá-lo como outros não conseguem. A obra poética de Angélica Freitas é perpassada pela consciência de sistemas de dominação e exploração, o patriarcado sobretudo, que podem ser considerados fraturas de nossa época. Assim, suas observações são dotadas de contemporaneidade, pois revelam sua compreensão crítica em relação às formas, muitas vezes implícitas, de funcionamento da sociedade.

Porém, além disso, o contemporâneo é corajoso, “porque [ser contemporâneo] significa ser capaz de não apenas manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber, nesse escuro, uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). A transgressão explícita em alguns dos poemas de Angélica Freitas são marcas de sua intempestiva coragem, como contemporânea, de manifestar uma condição coletiva e estrutural e, ainda, mostrar como diferentes arranjos sociais hierárquicos podem se relacionar. Pretende-se, com este estudo, demonstrar a possibilidade de subversão de conceitos aristotélicos, considerados pilares da tradição ocidental, *logos e phoné*, por meio da trama dos poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Pretende-se observar como dessas definições, que são mobilizados pela autora por meio de mecanismos específicos, revelam a condição feminina na sociedade contemporânea e também, em alguma medida, a condição dos animais não-humanos nesse contexto.

sobre mulheres e animais

Lançado em 2012, o livro *Um útero é do tamanho de um punho* recebeu considerável atenção da crítica literária de orientação feminista por ser um projeto inteiramente voltado para a condição feminina na sociedade. Entre o processo de escrita do seu primeiro livro, que também aborda a questão em alguns dos poemas, e do segundo, o objeto desse estudo, a autora relata ter passado por um momento

² O poema parcialmente reproduzido consta na p. 65 do livro *Mugido* (2017), de Marília Floôr Kosby.

de convivência com ativistas feministas e que, a partir desse período, começou a escrever sobre as inquietações que sentia há tempos. Existe, assim, uma relação entre a poética de Freitas e a teoria feminista; esta, aparentemente, deu consistência às questões da autora, que já eram anteriores. Em entrevista, Freitas afirmou que:

Então foi a partir de uma vivência sua, questionamentos seus, que os poemas foram surgindo?

Sim. Na verdade, eu nunca quis protestar, levantar bandeiras, eu estava em um processo, vivendo as questões, as inquietações. Então fui descobrindo ao mesmo tempo que escrevia. Daí passei um ano e pouco escrevendo o livro.³

É relevante, assim, a questão das experiências individuais que manifestam estruturas coletivas. A afirmação de Freitas pode ser associada à discussão inicial mencionada em *A Dialética do Sexo* (1976). Nessa obra, Firestone afirma que o método de análise marxista falha ao não analisar o nível da realidade que não se origina da economia, embora não deixe de reconhecer a importância e a validade de tal teoria no que tange aos outros âmbitos da sociedade. O trabalho reprodutivo, exercido por mulheres, também deve ser considerado, segundo a teórica mencionada, mas os autores marxistas analisados dialeticamente por ela não teriam conseguido tal feito ou não teriam desenvolvido a problemática devidamente. Sua proposta é, por isso, “desenvolver uma visão materialista da História, baseada no próprio sexo” (FIRESTONE, 1976, p. 16), ao assumir que o dualismo tem como base a biologia, a qual é arbitrariamente utilizada para embasar um tipo de determinismo social: “Ao contrário das classes econômicas, as classes sexuais brotaram diretamente de uma realidade biológica: os homens e as mulheres foram criados diferentes, e não igualmente privilegiados” (FIRESTONE, 1976, p. 17-18).

Ainda segundo Firestone (1976), “as primeiras mulheres estão conseguindo escapar ao massacre e, inseguras e vacilantes, começam a descobrir-se umas às outras” (FIRESTONE, 1976, p. 12). A autora, assim, destaca o caráter coletivo da condição feminina nas sociedades; ou seja, as experiências pessoais de uma mulher são perpassadas por estruturas coletivas⁴, e uma delas diz respeito ao fato de serem mulheres. As inquietações que Freitas sentia relacionam-se à sua experiência como mulher na sociedade contemporânea, e justamente por isso encontram eco na teoria feminista. A posição de poeta surge por meio da linguagem. Há estudos sobre como a ironia é um recurso determinante, um posicionamento por meio da escrita em si, na obra de Angélica Freitas, como o desenvolvido por Mendes (2016) e outros a

3 O trecho foi retirado de uma entrevista concedida por Angélica Freitas a Natacha Cortêz, na Revista TRIP, em 2012.

4 Firestone analisou dialeticamente as teorias de Marx e Engels e também de Freud para abordar a questão da mulher na sociedade. Em sua obra, a autora também procurou analisar a questão racial, sem muito sucesso, como foi apontado por Angela Davis (2016). A partir desses conceitos, entende-se que há quatro sistemas de dominação e exploração vigentes: o capitalismo, o racismo, o patriarcado e o uma violência que se direciona especificamente à natureza. Tal visão é corroborada por Plumwood (1993). Assim, uma mulher negra, por exemplo, está em diferente condição social do que uma mulher branca, tendo em vista que sua experiência será atravessada por duas estruturas: pelo patriarcado e pelo racismo.

respeito da questão de gênero, como o de Pietrani (2013), por exemplo.

O objetivo deste estudo, entretanto, é o de uma abordagem que tenha como base os conceitos aristotélicos de *logos* e *phoné*. Faz-se prudente, por isso, uma explicação inicial que justifique a escolha de tais definições como origem da análise pretendida.

Em *A cosmopolítica dos animais* (2020), Juliana Fausto desenvolve o argumento de que os animais, de forma geral, articulam-se politicamente. Tal projeto coloca-se contra a ideia de que esses seres seriam, por não terem política, desprovidos de *logos*.

É que, para ele [Aristóteles], só o homem possuiria *logos* – discurso, razão, linguagem –, o mais fundamental dos muitos avatares da distinção humana que o pensamento ocidental produziu em sua história. Os animais, sempre os outros diante dos quais a humanidade se eleva singularmente, além de desprovidos de linguagem, razão, alma, ferramentas e incontáveis propriedades, restaram sem política. *Homo homini lupus*, a máxima evocada por Thomas Hobbes, aponta para a condição bruta e bestial das cidades em sua relação entre si, isto é, sem um Estado dos Estados que as ordene. Sem essa autoridade superior, onde se encontra um mestre, retornar-se-ia ao estado de natureza, aqueles dos lobos considerados canibais, configuração sumamente apolítica. No debate político, os animais surgem apenas como metáforas, símbolos – lobos, leões, ratos, cobras, cordeiros etc. – que significam certas disposições ou ânimos sem, no entanto, se referirem aos bichos e suas populações (FAUSTO, 2020, pp. 11-12).

O argumento central de Fausto, entretanto, desdobra-se em outra problemática. A partir da consideração acerca de quem não possui *logos* e de quem possui, determinam-se os lugares políticos ocupados por esses indivíduos, a saber, no trecho citado a seguir, os escravos e os animais:

(...) a relação com o *logos* não apenas separa dois mundos, o da política mais alta e o “natural” (cuja política, se há, não está no mesmo nível da outra), mas determina, dentro do ordenamento da *polis*, o lugar de cada um. O problema não é, portanto, simplesmente estar excluído da política, mas o modo como se é imediatamente capturado por ela (FAUSTO, 2020, p. 62).

Assim, a separação entre seres providos de *logos* e, por isso, aptos a desenvolverem a “alta” política, e os que não possuem essa característica, mas apenas a *phoné* ou algo próximo disso, resulta em uma relação política. Ainda, segundo Fausto (2020), essa separação perpassaria outras questões políticas, como o racismo, o sexismo, o especismo, o colonialismo e o etnocentrismo, por

determinarem como natural uma relação a qual é politicamente construída (FAUSTO, 2020, p. 68). Trata-se, assim, da naturalização da dominação por motivos arbitrários, como, por exemplo, os mencionados por Firestone (1976) quando se referiu à biologia. No caso dos animais, o critério para a sujeição seria o de não poderem exercer, segundo Aristóteles, a “alta” política. Mulheres e animais ocupariam, assim, por motivos diferentes, o mesmo lugar, considerando os pares hierárquicos razão/natureza e homem/mulher⁵.

A partir de tais considerações, o ponto inicial da análise literária se concentrará no primeiro poema de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Este se mostra emblemático, pois estabelece uma grande oposição a qual, na primeira parte do livro, define o que é considerado uma mulher boa e o que não é:

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa
há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava
porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa
(FREITAS, 2012, p. 11)

Nesse poema, especificamente, o ritmo é repetitivo. O primeiro verso começa com “porque”, passando ao leitor a impressão de que tal fala é parte de um discurso repetido incessantemente, que já está em curso, uma justificativa para uma condição preexistente. Na primeira estrofe, cria-se uma equivalência entre “mulher limpa” e “mulher boa”, o elo entre esses dois atributos é indiscutível e reforçado pela lógica determinista⁶: se uma mulher é boa, ela é limpa, e se ela é limpa, ela é boa.

5 Considera-se a teoria do nó: “O nó (Saffioti, 1985, 1996) formado por estas três contradições apresenta uma qualidade distinta das determinações que o integram. Não se trata de somar racismo + gênero + classe social, mas de perceber a realidade compósita e nova que resulta dessa fusão” (SAFFIOTI, 2015, p. 122). Isso significa que, na prática, a situação dos indivíduos torna-se mais complexa, tendo em vista a existência de outras estruturas. A problemática dos dualismos também é explorada por Plumwood (1993).

6 Essa interpretação é parte de uma leitura do poema feita por Pietrani (2013). Mendes (2016) também destaca em sua leitura “Angélica Freitas: o útero como punho, a ironia como luva” o caráter determinista do discurso que o poema ecoa.

Na segunda estrofe, tem-se um recuo histórico às origens da “mulher boa”, a qual passou a ser assim depois de passar a andar sobre duas patas. A mulher má é brava, como animal, e é suja também, já que a mulher boa é necessariamente limpa. Criam-se, assim, blocos de atributos opostos: braba/suja/patas e boa/limpa/mansa. Entretanto, à mulher boa ainda cabe um adjetivo que é comumente utilizado para se referir aos animais, mansa. Tal constatação mostra que a mulher boa não é dessa forma por natureza, mas por ter se ou sido domesticada.

A terceira estrofe confirma a oposição traçada entre os atributos de forma redundante: a mulher braba não é boa, já a mulher boa é limpa. O sujeito poético diz o mesmo de formas diferentes diversas vezes ao longo do poema e, por ser assim, são feitas as devidas inferências quando o raciocínio determinista não se completa. O discurso apresentado, por isso, não mostra uma progressão, apenas redundância e repetição.

Na quarta estrofe volta-se ao recuo histórico, e afirma-se que, desde que a mulher passou a andar sobre duas patas e a ser “civilizada”, já não ladra mais, e encaixa-se no bloco de atributos mansa/boa/limpa. A questão da civilização e selvageria pode também ser relacionada à domesticação. A mulher era como um animal selvagem, há milhões e milhões de anos, até que foi amansada, pois assim o homem quis. Entretanto, ressalta-se que ainda assim, a mulher segue referida como um animal.

A organização do poema é invertida: a segunda e a quarta estrofes fazem uma afirmação que a primeira e a terceira explicam ou justificam, ambas iniciadas com “porque”. O caráter é o de um discurso o qual afirma sempre o mesmo, redundantemente, por meio de tautologias. Porém, este discurso não é ingênuo e inofensivo. Perceptivelmente, a voz que ecoa nesses versos é masculina e tal detalhe mostra que o texto não reflete a opinião da autora, mas coloca o discurso misógino como ele é: redundante, sem lógica e sem progressão. A mulher, tanto a desobediente, que não se tornou um animal *manso*, quanto a que supostamente se tornou, é submetida a um suposto *logos* masculino que carece de lógica. Ou seja, por meio da organização dos versos e pelas afirmações feitas, coloca-se em dúvida o fato de os animais – e as mulheres – serem os seres desprovidos de um raciocínio considerado superior no cenário traçado pelo poema.

Sobre o estrato sonoro, destaca-se a distinta sonoridade dos blocos de atributos. Ao considerar os termos braba/suja/patas, observa-se que “braba” é um termo informal, coloquial, uma forma de falar “brava”. Tal constatação contribui com a suposição de que o discurso vinculado é popularmente disseminado e que faz parte do cotidiano dos indivíduos, bem como outros termos coloquiais. Mais que isso, a troca do v pelo b é uma troca de uma fricativa por uma oclusiva, muito mais “explosiva”. É da mesma família do b o p, de “patas”⁷. Já os termos limpa/boa/mansa são atributos pronunciados de forma mais fluida, com exceção do vocábulo limpa, em relação às palavras do bloco oposto, o que pode, assim, fazer o leitor considerá-los mais palatáveis, como o sujeito poético os coloca. Está construída uma mulher domesticada que se opõe ao animal selvagem: limpa, boa e mansa.

7 Mendes (2016) menciona em sua leitura o fato de que as consoantes fricativas são trocadas por oclusivas, o que causa o efeito “explosivo”.

O poema seguinte também se relaciona às questões levantadas na análise do texto anterior:

uma mulher muito feia
era extremamente limpa
e tinha uma irmã menos feia
que era mais ou menos limpa

e ainda uma prima
incrivelmente bonita
que mantinha tão somente
as partes essenciais limpas
que eram o cabelo e o sexo

mantinha o cabelo e o sexo
extremamente limpos
com um xampu feito no Texas
por mexicanos aburridos

mas a heroína deste poema
era uma mulher muito feia
extremamente limpa
que levou muitos anos
uma vida sem eventos
(FREITAS, 2012, p. 12)

Ironicamente, o atributo de ser limpa que se espera de uma mulher, segundo o poema, não corresponde ao significado literal da palavra. A expectativa a respeito de uma mulher é que ela mantenha o sexo e o cabelo limpos, e que seja, assim, bonita e tenha uma vida interessante. Cria-se novamente oposição de atributos: efetivamente limpa/feia e possivelmente suja/bonita. A voz que ecoa nesses versos não é a do discurso masculino, já que é exposta a contradição entre o que é esperado como “limpo” por um (os homens, no poema analisado anteriormente) e por outro (uma voz possivelmente feminina, pela denúncia feita). É perceptível na linguagem a diferença entre os dois poemas analisados até então: o primeiro, que ecoava o discurso masculino, é repetitivamente composto por raciocínio redundante e circular; já o segundo poema expõe objetivamente a contradição. Estabelece-se, assim, uma inversão, pois a voz feminina surge provida de *logos*, enquanto a masculina, desprovida de uma lógica estruturante.

O terceiro poema do livro segue o intuito anterior de traçar um retrato das características de uma mulher boa:

uma mulher sóbria
é uma mulher limpa
uma mulher ébria

é uma mulher suja

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

as orelhas o focinho
a barriga e os joelhos
até o rabo em parafuso
os mindinhos os artelhos
(FREITAS, 2012, p. 13)

A relação de correspondência que se estabelece é, especificamente, entre o porco e a mulher suja, dadas as características mencionadas. Há uma associação, portanto, pelos atributos invocados, já que o porco não é considerado, comumente, um animal limpo, bem como a mulher má. Além disso, outro detalhe que demonstra a associação entre mulheres e animais por eles ocuparem um determinado lugar político devido a sua suposta falta de *logos* é o argumento do referente ausente, demonstrado por Carol J. Adams, na obra *A política sexual da carne – Uma teoria feminista-vegetariana* (2018). Por meio do retalhamento dos animais, estes se transformariam em carne, o que levaria o consumidor, por sua vez, a deixar de associar o alimento consumido a sua origem. Os referentes acerca da violência contra animais e contra mulheres estariam, segundo a teórica, ambos ausentes, mas superpostos, na medida em que o uso se dá de forma conjunta:

A violência sexual e o consumo de carne, que parecem ser formas distintas de violência, têm no referente ausente um ponto de intersecção. As imagens culturais de violência sexual, e a violência sexual real, frequentemente repousam no nosso conhecimento de como os animais são retalhados e comidos. Por exemplo, Kathy Barry nos fala de *maisons d'abattage* (tradução literal: casas de matança) onde seis ou sete mulheres atendem 80 a 120 clientes por noite. Além disso, o equipamento pornográfico usado para a sujeição – correntes, espetos de gado, laço, coleiras de cachorro e cordas – evoca o controle sobre os animais. Assim, quando as mulheres são vítimas de violência, o tratamento dado aos animais é lembrado (ADAMS, 2018, p. 81).

Logo, a mulher é manuseada tal qual o porco e, assim como ocorre com o animal, passa a ser considerada carne, segundo o poema. A escolha vocabular também evoca o retalhamento sofrido pelos animais, na medida em que o verbo utilizado é aproveitar, o qual remete a um possível resultado do processo mencionado, pois a mulher passa de ser vivo a algo que pode ser aproveitado.

O porco é mencionado explicitamente em outro poema da obra, chamado *canção popular (séc. XIX-XX)*:

canção popular (séc. XIX-XX)

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

loucas louquinhas
tantãs da cabeça
ataduras banhos frios

são porcas permanentes
mas como descobrem os maridos
enriquecidos subitamente
as porcas loucas trancafiadas
são muito convenientes

interna, enterra
(FREITAS, 2012, p. 15)

O poema versa sobre uma das formas utilizadas para normalizar o comportamento da mulher: o discurso médico. A medicina, a partir do século XIX, passou a controlar a sociedade e estabeleceu quais papéis deveriam ser desempenhados pelas mulheres⁸, e regulamentava, assim, a existência feminina.

Na primeira estrofe, tem-se uma mulher que incomoda e que sofre uma interdição. A mulher é levada ao depósito de mulheres que incomodam, que pode ser entendido como o sanatório, o hospício, a internação psiquiátrica. Vale ressaltar que Angélica Freitas novamente flerta com a esfera popular, na medida em que seus versos são de imensa semelhança com a música “um elefante incomoda muita gente, dois elefantes incomodam muito mais [...]”. Na segunda estrofe, nos dois primeiros versos, há a opinião sobre essas mulheres, segundo o discurso masculino: “loucas, louquinhas e tantãs da cabeça”. Os métodos para tratar essas mulheres ficam explícitos nos versos seguintes (ataduras e banhos frios).

Na terceira estrofe, faz-se novamente menção aos blocos de atributos do primeiro poema analisado. Essas mulheres que são loucas, são porcas, ou seja, sujas.

8 Conforme afirmam Machado e Caleiro (2008): “Em seu livro *Ao sul do corpo*, Del Priore (1995) discorre sobre a mulher no Brasil colonial, a condição feminina, o processo de domesticação da mulher, a maternidade, os papéis femininos estabelecidos pela Igreja e pela Sociedade. [...] Esse adestramento utilizou também outro instrumento, que foi o discurso normativo médico sobre o funcionamento do corpo feminino, especificando como função natural da mulher a procriação, conforme a autora, assim, enquanto a Igreja cuidava das almas, a Medicina ocupava-se dos corpos” (MACHADO; CALEIRO, 2008, p. 2).

A repetição do *p* em “porcas permanentes” é agressiva semântica e sonoramente. Uma porca permanente jamais poderá se transformar em uma porca domesticada, como uma mulher boa.

A última estrofe, composta por apenas um verso, “interna/enterra”, repete a sonoridade de “incomoda, interdita, interna, enterra”, dando final ao que pode ser entendido como uma sucessão. A afinidade sonora entre as palavras dita o destino das mulheres que tentam exercer a liberdade em algum âmbito de suas vidas. Elas incomodam, são interditas como loucas e perigosas à sociedade, são internadas e, provavelmente, morrem em tais condições sem nunca conseguirem se libertar novamente, e, por fim, são enterradas. O ato de enterrar a mulher também pode ser entendido como resultado de um processo o qual objetiva o silenciamento. O poema, então, na sequência dos outros analisados, mostra como, no século XIX e XX, havia mecanismos para que as mulheres não escapassem do bloco de atributos considerados adequados: boa/mansa/limpa/bonita. Mostra também, apesar da perceptível falta de lógica ou racionalidade do discurso masculino, como a questão da loucura pode ter sido instrumentalizada. Na medida em que os poemas progredem, tem-se a adição de características aos blocos de adjetivos: mulher boa/mansa/limpa/bonita/sã e braba/suja/feia/louca.

O poema também estabelece um limite histórico: do século XIX ao século XX. Não significa, entretanto, que o controle masculino se desfez. Nesse texto em específico é possível perceber, em suma, a associação entre as mulheres e os porcos novamente e também que havia e há um aparato que pode ser instrumentalizado a favor do status quo. A manutenção dessa conjuntura relaciona-se diretamente com a problemática mencionada a respeito do *logos*, pois o questionamento acerca dessa instância – ou de como determinada conjuntura não se sustenta logicamente a partir de suas ações e discursos – não deve se disseminar.

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

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

uma mulher limpa
rápido
uma mulher limpa
(FREITAS, 2013, p. 16)

A primeira estrofe do poema retoma a canção popular do elefante de forma muito mais direta e afirma que a mulher gorda incomoda, mas que a mulher gorda

e bêbada incomoda muito mais. Indiretamente, chama-se a mulher de animal sem mencioná-lo, o que pode ser considerado um mecanismo próximo daquele cunhado por Adams (2018) como referente ausente. Isso mostra, novamente, a referida associação entre os dois grupos, mas destaca também a persistência de elementos coloquiais, como as palavras advindas da pronúncia em desacordo com a norma gramatical e também os ritmos provenientes de músicas popularmente disseminadas. A hipótese que se levanta a partir dessa insistência é a de que o discurso denunciado por Freitas se verifica na prática, já que é comprovado por meio de elementos populares, corriqueiros. Os poemas se baseiam, assim, naquilo que é possível ouvir nos mais diversos ambientes e nas mais variadas idades (as canções estariam associadas à infância, por exemplo). Tal hipótese demonstraria que o discurso denunciado, de certa forma, já teria se consolidado, muitas vezes, de forma pouco crítica por aqueles que o ouvem, de forma geral.

Na segunda estrofe tem-se novamente o raciocínio determinista e ecoa o discurso masculino com suas tautologias, sem perder o ritmo da música do elefante. Porém, há uma quebra. Acaba a música, e é necessário esconder essa mulher que é gorda e bêbada e que é, segundo a lógica impregnada no poema, uma mulher má.

Dentre os poemas que compõem a primeira parte, *Uma mulher limpa*, selecionaram-se os que contribuía de alguma forma para delinear o que seria uma mulher boa e uma mulher má, observando as características opostas que os textos estabeleceram. A segunda parte da obra, *Mulher de*, ecoa uma voz masculina, na medida em que tenta prever, baseando-se uma lógica impossível, o que uma mulher estaria buscando, como, por exemplo, no poema *mulher de vermelho*:

mulher de vermelho

o que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido
não pode ser apenas
uma escolha casual
podia ser um amarelo
verde ou talvez azul
mas ela escolheu vermelho
ela sabe o que ela quer
e ela escolheu vestido
e ela é uma mulher
então com base nesses fatos
eu já posso afirmar
que conheço o seu desejo
caro watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho
sou euzinho o que ela quer
só pode ser euzinho

o que mais podia ser
(FREITAS, 2012, p. 31)

O poema em questão abre a segunda parte do livro, *Mulher de*, que está no título de todos os poemas (menos *no mulher depois e mulher depressa*, que, de certa forma, repetem a sonoridade mesmo sem serem idênticos). No texto selecionado, há uma voz evidentemente masculina a qual versa sobre uma mulher que escolheu sair de vermelho, com a presença novamente de uma lógica falha. Ela é uma mulher, que escolheu um vestido vermelho, e isso tem necessariamente significado (“ela sabe o que ela quer/e ela escolheu vestido/e ela é uma mulher”), pois ela poderia ter escolhido uma peça amarela, verde ou azul. A repetição aponta para um raciocínio redundante e mal fundamentado já visto na primeira parte do livro, dessa vez, apenas focando na cor da roupa que a mulher escolheu utilizar.

Há um verso que anuncia “caro watson, elementar”, o qual associa a voz à de um famoso detetive, Sherlock Holmes, que tinha como assistente Watson, à investigação empreendida pelo sujeito poético. É um uso irônico de uma figura já consagrada nos romances de investigação, e assim o é porque ridiculariza também a “investigação” feita pelo sujeito poético para concluir que a mulher que escolheu o vestido vermelho só pode desejá-lo. A lógica do pensamento dominante é, nesse ponto, a de afirmar incessantemente que a mulher existe apenas para o desejo masculino, pois ela só poderia querer o “euzinho” ao escolher usar um vestido vermelho. O raciocínio redundante e determinista muito se assemelha ao demonstrado pelo primeiro poema do livro. Logo, as conclusões a respeito dos dois textos podem ser aproximadas: a classe provida de *logos* é, na verdade, a que faz afirmações circulares, redundantes e deterministas, contraditoriamente.

Em outro momento da obra, de nome *3 poemas com o auxílio do google*, surgem novamente as conclusões baseadas em informações popularmente disseminadas, mas, dessa vez, atualizadas, próprias de um período permeado pela tecnologia: a mulher vai, a mulher pensa e a mulher quer, segundo as pesquisas feitas em um buscador de internet. Ao digitar os nomes dos poemas no Google, obtêm-se resultados por meio do recurso “autocompletar”, que sugere as buscas mais populares a respeito do assunto. Surgem desse cenário os versos dos poemas, os quais mostram o pensamento de uma sociedade contemporânea a respeito do que a mulher pensa e quer e para onde vai. Esses textos só reforçam aquilo que os anteriores demonstram, mas também explicitam que a mentalidade criticada pelos poemas é, de fato, já consolidada, na medida em que os recursos utilizados permitem tal afirmação.

A partir da penúltima parte do livro, *Argentina*, pode-se observar outros aspectos do raciocínio apresentado:

II.

os churrascos são de marte
e as saladas são de vênus

me dizia uma amiga que os churrascos
cabem aos homens porque são feitos

fora de casa

às mulheres as alfaces

às alfaces as mulheres

que alguém se rebele e diga

pela imediata mudança de hábitos

assar uma carne no forno

seria um paliativo não seria uma solução

que suem as lindas na frente da churrasqueira

e que piquem eles as folhas verdes

(FREITAS, 2012, p. 76)

No primeiro dos poemas dessa sequência, a voz do poema afirma que outros fazem assertivas a respeito de ela ter voltado feminista da Argentina. Como resposta, há o argumento de que houve muito tempo para que pensasse em coisas que ninguém quer pensar: que os churrascos são machos e as saladas fêmeas, aludindo a uma dicotomia que envolve o ambiente público e o privado também. As saladas são preparadas na cozinha, num ambiente doméstico, enquanto o churrasco é preparado ao ar livre. O poema *II* aborda justamente a questão da dicotomia cultural mulher/salada versus homem/churrasco e também associa ao preparo da carne ao sexo masculino. A segunda estrofe do poema confirma a questão do ambiente privado/doméstico e do ambiente público, o qual mostra que grupo ocupa qual espaço, de acordo com a conjuntura em vigor. Há também a presença da lógica determinista já mencionada ao longo do estudo em “às mulheres as alfaces/ às alfaces as mulheres”⁹, numa demonstração de que, novamente, há a presença marcada de uma lógica masculina no discurso comentado por uma amiga, mas predomina também a crítica a tal fala por parte da voz poética, uma vez que a ironia é o modo de tratamento utilizado para retratar o que foi dito.

Há, ainda em tal poema, uma referência ao *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade, o qual afirma que “se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução” (ANDRADE, 2010, p. 85). Freitas, assim, mostra que o problema sob análise marca a longa tradição literária e que as respostas almejadas ainda não foram alcançadas. O diálogo também mostra como o questionamento feito parte de lugares sociais díspares e, por isso, pode chegar a soluções pouco exploradas até então. O texto pleiteia a mudança de hábitos: assar a carne no forno não é a solução, o que pode ser visto como uma crítica à mera inversão dos papéis previamente estabelecidos, hipótese corroborada por Mendes (2016). Com tal movimento, a lógica tão criticada ao longo da obra se manteria, com apenas a troca do grupo que passa a ser provido de *logos*. Ademais, o animal

9 Segundo Mendes (2016): “No caso, as mulheres já estão destinadas às alfaces, seja que mulher for. Apesar da inversão do discurso – sobre o vencedor para o discurso sobre a perdedora –, há certa consonância crítico-filosófica: ambos refutam e ironizam um modelo de pensamento determinista, que parece ainda vigorar no que tange à posição social da mulher.” (MENDES, 2016, p. 6019).

que também perpassou a obra seguiria retalhado, transformado apenas em *carne*. A solução pouco explorada até então seria, assim, dismantelar a hierarquia e, em alguma medida, a separação instituída a partir da distinção entre seres providos de *logos* e desprovidos deste.

Em suma, o que se destaca na análise feita é o pensamento masculino a respeito da mulher retratado como redundante, repetitivo, determinista e naturalizado/consolidado por Angélica Freitas. Em mesma medida, ao rebaixar mulheres a animais, a assertiva é a de que os estes são, por serem desprovidos de *logos*, inferiores. Entretanto, o animal irracional que figura nos poemas em que a voz masculina ecoa é a própria figura do homem, e é possível atestar tal constatação por meio da linguagem.

Para Aristóteles (2006):

o homem é um animal cívico, mais social do que as abelhas e os outros animais que vivem juntos. A natureza, que nada faz em vão, concedeu apenas a ele o dom da palavra, que não devemos confundir com os sons da voz. Estes são apenas a expressão de sensações agradáveis ou desagradáveis, de que os outros animais são, como nós, capazes. A natureza deu-lhes um órgão limitado a este único efeito; nós, porém, temos a mais, senão o conhecimento desenvolvido, pelo menos o sentimento obscuro do bem e do mal, do útil e do nocivo, do justo e do injusto, objetos para a manifestação dos quais nos foi principalmente dado o órgão da fala. Este comércio da palavra é o laço de toda sociedade doméstica e civil. (ARISTÓTELES, 2006, p. 5)

O homem seria, assim, o ser apto à política, por conseguir distinguir entre o que é justo e injusto, bom ou mau, útil e inútil. Seria este o portador de *logos*, linguagem, enquanto aos animais, incapazes quanto à percepção das distinções já mencionadas, cabe apenas a *phoné*, a voz, que serve para expressar dor ou prazer puramente. Os homens ocupariam, assim, uma posição de supremacia por poderem formular palavras, enquanto os animais poderiam apenas emitir sons. Esse arranjo hierárquico seria, assim, naturalizado pela justificativa dada por Aristóteles.

Conforme afirma Simone de Beauvoir:

A humanidade é masculina [...] O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 2016, p. 12-13)

Pode-se observar, a partir dos dois teóricos, que tanto a mulher quanto o animal são considerados o Outro. Nos poemas de Angélica Freitas, é possível perceber essa distinção na medida em que o homem agrupa os animais e as mulheres, ao partir do pressuposto de que sua racionalidade e sua aptidão para a política determinam que os outros seres citados devem ser subjugados por ele. Além disso, a partir do que afirma Beauvoir (2016), é possível perceber que a mulher é considerada mais próxima do corpo pelo homem, que ela é seu sexo. Conseqüentemente, seria, assim, menos racional por estar próxima do que há de animal em si. A associação entre animais e mulheres nos poemas de Angélica Freitas, por isso, denuncia duas condições ao mesmo tempo, na medida em que se aproveita tudo de uma mulher, assim como também se aproveita tudo de um animal.

considerações finais

Ao analisar os poemas de Angélica Freitas, é possível perceber a ironia do sujeito poético ao abordar a questão da condição feminina na sociedade contemporânea. Entretanto, a questão dos animais, considerando os conceitos aristotélicos de *logos* e *phoné* é reveladora de uma subversão muito profunda, uma vez que, nos poemas, o animal é sempre fêmea e o suposto discurso racional da voz masculina apresenta-se como redundante, como contrário ao que deveria ser segundo Aristóteles.

Ao retratar as mulheres como porcas permanentes, Angélica Freitas mostra o discurso amplamente disseminado, assim como por meio de canções populares e de buscadores de internet, por exemplo. Ecoa nos poemas uma voz masculina que tem uma suposta autoridade a respeito da temática. Entretanto, a trama dos textos mostra que esse raciocínio a respeito da mulher, ao considerar *logos* e *phoné*, distancia-se do que é justo, bom e útil. A presença de tautologias, de redundâncias e de determinismos mostra que o *logos* atribuído aos homens não é lógico como pretende-se considerar. As mulheres, por sua vez, mais próximas de *phoné* pela associação com os animais, são retratadas por essa voz masculina, por consequência, de forma injusta e maldosa, o que constitui uma perspectiva enviesada. Surge daí a subversão profunda dos poemas de Angélica Freitas: questiona-se, por meio da própria linguagem e do arranjo que se faz a partir dela, a validade do que é dito por essa voz masculina sobre as mulheres, as porcas permanentes.

Além disso, é possível estabelecer outra perspectiva sobre a questão a partir daquilo que afirmou Beauvoir (2016) sobre o Outro: a figura masculina subjuga tanto as mulheres quanto os animais. Segundo Regan (2006), não seria moralmente aceitável submeter outro ser por considerá-lo “inferior” em algum aspecto; entretanto, essa uma justificativa frequente quando a temática é a dominação e a exploração dos animais. A discussão feita pelo teórico citado a respeito dos direitos destes trata da categoria como “sujeito-de-uma-vida” para analisar tal problemática e seus desdobramentos. Para este estudo, o que é de particular relevância é o fato de que os poemas mobilizam, de forma mais ou menos explícita, duas estruturas de

dominação e exploração ao mesmo tempo. Na medida em manifestam tais hierarquias, demonstram uma situação que é de caráter coletivo.

No desfecho do livro analisado, põe-se em questão o arranjo hierárquico que se estabelece baseando-se nas supostas diferenças naturais entre homens e mulheres, conforme mencionado, e em alguma instância a hierarquia entre seres humanos e animais. Logo, os poemas analisados mostram que Freitas não só se refere ironicamente às situações pontuais em que é possível perceber que há uma distinção injusta. Seus textos, sobretudo, desnudam arranjos hierárquicos, mais ou menos explícitos, que regem a sociedade. Tal característica mostra na prática o que Agamben (2009) define como contemporâneo, na medida em que o resultado desse processo pode ser considerado a percepção de uma das fraturas de sua época. No mais, a solução proposta – a de que o sistema, independente do grupo que ocupa o papel de superior ou inferior – mostra radicalidade ímpar em relação à tradição poética brasileira.

referências bibliográficas

ADAMS, Carol J. *A política sexual da carne – Uma teoria feminista-vegetariana*. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia: o livro em seu tempo*. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

ARISTÓTELES. *A política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: volume 1 - Fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FAUSTO, Juliana. *A cosmopolítica dos animais*. São Paulo: N-1 edições, 2020.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. [Entrevista concedida a] Natacha Cortêz. Revista TRIP. 26 nov de 2012. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho>. Acesso em 21 nov. de 2020

FIRESTONE, Shulamith. *A dialética do sexo*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

KOSBY, Marília Floôr. *Mugido*. Rio de Janeiro: edições garupa, 2017.

MACHADO, Jacqueline Simone de Almeida ; CALEIRO, Regina Célia Lima. Loucura feminina: doença ou transgressão social? *Desenvolvimento Social*. Minas Gerais: Montes Claros, v. 1, n. 1, jan./jun. de 2008.

MENDES, Rafael da Silva. Angélica Freitas: o útero como punho, a ironia como luva. In: Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. Anais do XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC, 2016.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Questões de gênero e política da imaginação na poesia de Angélica Freitas. *Revista Fórum identidades*. Itabaiana: GEPIADDE, ano 7, volume 14, jul./dez. de 2013.

PLUMWOOD, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. Londres: Routledge, 1993.

REGAN, Tom. *Jaulas vazias: encarando o desafio dos direitos animais*. Tradução de Regina Rheda. Porto Alegre: Lugano, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

Naidna de Souza: a palavra des-a-linha, atravessa a margem e brinca sobre a encruzilhada

Naidna de Souza: The Word Mis-aligns, Crosses the Edge and Plays on the Crossroads

Autoria: Ana Carolina Pedrosa Pontes

 <https://orcid.org/0000-0001-7771-3867>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180184>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180184>

Recebido em: 18/12/2020. Aprovado em: 18/06/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

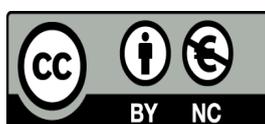
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

PONTES, Ana Carolina Pedrosa. Naidna de Souza: a palavra des-a-linha, atravessa a margem e brinca sobre a encruzilhada. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 430-447, 2021.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180184>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180184>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

naidna de souza:
a palavra
des-a-linha,
atravessa a margem
e brinca
sobre
a encruzilhada

Naidna de Souza: The Word Mis-a-ligns, Crosses the Edge and Plays on the Crossroads

Ana Carolina Pedrosa Pontes¹

Universidade Federal da Bahia – UFBA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180184>

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura pelo PPGLitCult/UFBA, mestra em Estudo de Linguagens pelo PPGEL/UNEB e graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard/UEMG. anapedrosap@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7771-3867>.

Resumo

Através do poema “Linhas”, de Naidna de Souza (2015), nossa leitura é guiada para pensarmos na sua poesia e produção de discurso, interseccionada por exclusões de gênero, raça, classe, e, sobretudo, pela experiência de sofrimento mental. Naidna é poeta, performer e pintora, frequenta o dispositivo Centro de Convivência da Rede de Saúde Mental, substitutiva aos manicômios, que se estabelece enquanto política pública no município de Belo Horizonte/ MG. Mesmo depois da Lei da Reforma Psiquiátrica e da consolidação do Movimento Nacional da Luta Antimanicomial, retrocessos importantes têm se imposto às garantias de direitos nacionais no campo da saúde mental. Pensamos na poesia como produção de devir, enquanto agenciamento de vidas (DELEUZE, 1977) e narrativas que se vulnerabilizam historicamente a partir da ideologia eugênica, da necropolítica (MBEMBE, 2016) e dos biopoderes (FOUCAULT, 1979), que se reorganizam sistemicamente como projeto de Estado. A vivência da arte e linguagem se fazem na tentativa de rasurar as violências e violações. A poesia de Naidna de Souza se estabelece enquanto portal de enunciação, que opera através da reexistência (SOUZA, 2009), no sentido discursivo coletivo e comunitário, afirmando a vida de um grupo narrativo que se encontra na ressignificação da encruzilhada (PONTES, 2019).

Palavras-chave

Naidna de Souza. Poesia. Luta antimanicomial. Reexistência. Encruzilhada.

Abstract

Through the poem “Linhas”, by Naidna de Souza (2015), our reading is guided to think about its poetry and discourse production, intersected by exclusions of gender, race, class, and, above all, by the experience of mental suffering. Naidna is a poet, performer and painter, and attends the Centro de Convivência da Rede de Saúde Mental that replaces mental hospitals, which is established as a public policy in the city of Belo Horizonte-MG. Even after the Psychiatric Reform Law and the consolidation of the National Anti-Asylum Movement, important setbacks have been imposed on the guarantees of national rights in the mental health area. We think of poetry as production of becoming, as an agency of lives (DELEUZE, 1977) and narratives that are historically vulnerable from eugenic ideology, from necropolitics (MBEMBE, 2016) and biopowers (FOUCAULT, 1979), which are systematically reorganized as a state project. The experience of art and language is made in an attempt to eradicate violence and violations. Naidna de Souza's poetry is established as an enunciation portal, which operates through reexistence (SOUZA, 2009), in the collective and community discursive sense, affirming the life of a narrative group that finds itself in the redefinition of the crossroads (PONTES, 2019).

Keywords

Naidna de Souza. Poetry. Anti-asylum movement. Reexistência. Crossroads.

Linhas

Há muitas linhas e cada uma tem o seu sentido
Há a linha do horizonte que é a linha de maior
profundidade que vemos ao fundo de uma paisagem
Essa linha é onde o sol nasce e onde ele se põe
É a linha da contemplação da realização do imaginário
A linha do horizonte é onde o olho repousa
onde ele vê novas perspectivas

A linha do Equador é a linha que divide o Mundo: Mundo
Norte e Mundo Sul
separa o rico do pobre o branco do preto o claro do escuro
uma linha de penumbra
uma linha sombria
entre quem manda e é mandado
Uma linha entre o choro e o riso
entre a saúde e a doença
entre o louco e o são
Uma linha que separa realidades
Uma linha imaginária pode se apagar?

A linha de tecer pode fazer coisas maravilhosas também
Pode vestir desde o bebê até o idoso
Pode costurar emendar coser remendar bordar construir
criar
não só a matéria mas a mente
Pode também inventar lindos planos
Planos mirabolantes
Ela supera o tempo e a sua própria linguagem

A linha da escrita
É uma linha que sai de dentro do ser e dá forma ao íntimo
É a linha que fala
que esclarece através da palavra
que conta seu pensamento
que conta tudo que pode e o que não pode
que te transporta para a lua e para o abismo
A linha da escrita não tem limite
sobe e desce
conta riso e lágrima
te faz transgredir
A linha da escrita é a mesma linha da vida

A linha do risco
é a linha da arte
a linha da criação

a linha onde tudo é processo
e não se tem conclusão
é a linha do porvir
da matéria da elaboração
a linha da corda bamba
onde não podemos fugir uma vez que a-riscamos

A linha da vida tem muitos sentidos
ela vem desenhada na palma da mão
e você pode muda-la estica-la tecê-la traça-la remenda-la
pinta-la
A linha da vida é a linha mais mutável
Ela é como água como terra como ar como fogo como
carne como espírito como vida como morte
Ela depende de como você traduz
a própria vida

A linha da morte
Eu já passei por ela
e saltei dela
entendi que transcender a morte
quer dizer Vida

*Naidna de Souza*²

a linha do horizonte

Do final da década de 1970 para o início dos anos de 1980, a realidade do campo da saúde mental no Brasil era marcada pela supremacia dos manicômios que somente no maior Hospital Colônia do país, em Barbacena/MG, matou mais de 60.000 pessoas (ARBEX, 2013). Longe de ser realidade isolada, a instituição manicomial teve seu nascedouro através da ideologia eugenista, essa, por sua vez, influenciada diretamente pelos fascismos europeus (COSTA, 2007). Durante as décadas de 1930 e 1940, enfrentamentos passaram a ser feitos, liderados por figuras como Juliano Moreira e Nise da Silveira. Mas somente no final de 1970 tais enfrentamentos puderam se organizar para a superação dos muros manicomiais. A visita do psiquiatra italiano Franco Basaglia, que havia liderado movimentos de reformas das instituições psiquiátricas em Gorizia e Trieste, foi fundamental para que se pudesse consolidar um Movimento Nacional da Luta Antimanicomial.

Desse momento até o início dos anos 1990, as tentativas de proposições de políticas antimanicomiais se difundiram pelo país e conseguiram grandes avanços em cidades como Santos/SP e Belo Horizonte/MG. Somadas às forças dos movimentos sociais, à redemocratização e à reforma sanitária como conquistas

² SOUZA, Naidna. In: PONTES, Ana Carolina Pedrosa (Org.) *Poesia é a nossa estrutura*. Belo Horizonte: Independente, 2015.

nacionais, no município da capital mineira se convergiam também cenário político e conselho municipal de saúde com interesses na humanização das políticas de saúde mental. A Rede de Saúde Mental do município foi então sendo formada, substitutiva aos manicômios e ancorada na clínica ampliada, que aqui pensamos através de Marcus Vinícius Oliveira (2014).

Após a aprovação da Lei da Reforma Psiquiátrica 10.216/2001 e portarias adjacentes, muito foi possível ser feito, a nível nacional, em termos de substituição dos manicômios por dispositivos que prezam pelo acolhimento e cuidado em liberdade. Muros institucionais que condenam, isolam, encarceram e violam vidas, se esfacelaram. Mas muitos muros hospitalocêntricos ainda se fazem presentes no cotidiano sociocultural, na forma de lidarmos com a experiência da loucura e com o sujeito em sofrimento mental. Por isso pensamos na desinstitucionalização da loucura, para além da desospitalização (ROTELLI, 1988).

Em Belo Horizonte, uma das premissas dos serviços substitutivos foi a compreensão de que a criação em arte ocuparia um lugar frontal na estruturação das políticas de saúde mental. A justificativa dessa premissa costuma ser a da concepção da clínica ampliada, porém, antecede à concepção a percepção de que a clínica tradicional se faz insuficiente, quando compreendemos que tanto o adoecimento quanto sua estabilidade dependem de fatores de ordem biopsicossociocultural (NUNES, 2012) e não somente do campo da suposta resolutividade médica psiquiátrica. Ainda, a loucura fora colonizada enquanto experiência pelos domínios da psiquiatria (FOUCAULT, 1972), portanto, há algo de patologizante que existe em decorrência de um sistema social. Dessa forma, em outras sociedades não colonizadas a loucura não pressupõe patologia clínica e adoecimento, mas demanda de equilíbrio e cuidado comunitário (MUNANGA, 2019).

Nesse universo de novas buscas de significações para produção de vida, em contraponto à ideologia supremacista de morte e reordenamento escravocrata e racista através dos manicômios, é que se compreende os Centro de Convivência (CC's). A Luta Antimanicomial é um projeto de sociedade, assim como os CC's são dispositivos de letramentos de reexistências, operador teórico forjado por Ana Lúcia Silva Souza (2009) para pensar em práticas sociais que através da linguagem escrita ou oral se relacionam, criando outras formas de existir, a partir de modos e espaços contra-hegemônicos.

Era 2014 quando cheguei ao Centro de Convivência³ Providência (CC Prov), que se localiza na regional norte da capital mineira, uma região periférica e de baixa renda. Minha mediação seria da Oficina de Pintura, já estabelecida tradicionalmente na Rede de Saúde Mental do município⁴, com rica aderência nesse

³ Funciona como espaço de práticas artísticas (artes plásticas, visuais, teatro, audiovisual e música), onde são oferecidas oficinas (por profissionais das artes) e outras atividades culturais com o objetivo de ressocialização e reintegração na sociedade, através das artes. São nove Centros de Convivência distribuídos pelas regionais da cidade, que funcionam durante horário comercial.

⁴ A Rede envolve 9 Centros de Convivência, distribuídos nas regionais da cidade, CERSAM's (análogo aos CAPS), CERSAMI (infantil), Consultório de Rua, equipe saúde mental nas UBS's, junto do PSF, Programa Volta pra Casa, espaço Suricato de Economia Solidária, supervisões em Saúde Mental Antimanicomial e outras atividades integrativas.

CC. E, igualmente, mediação da Oficina de Poesia & Vídeo, que eu iria implantar depois de já a ter experimentado no Centro de Convivência Pampulha.

No CC Providência, recentemente nomeado como Centro de Convivência Rosimeire Silva, homenagem a esta que foi uma referência para a militância antimanicomial mineira e nacional, já havia um contato com práticas poéticas existentes e finalizadas anteriores à minha chegada, através de oficinas de musicalização e escrita. Ainda, havia a experiência do grupo Persona Grata, mediado pela atriz Manuela Rebouças e pelo músico Isaac Souza, que hibridizavam as linguagens da poesia, performance, teatro e música, nos ensaios do grupo e apresentações. Estas experiências somadas a um cotidiano de afeto e cuidado, criação e ampliação de repertório cultural, ambientalizaram a poesia, tanto no que diz respeito à prática da leitura, escrita e vivência, quanto no que diz de uma disposição poética para partilhar momentos de construções coletivas e experimentais através do exercício da palavra.

Naidna de Souza foi uma das convivas⁵ que pôde desenvolver sua criação em arte e linguagem junto desse ambiente e coletividade criadora que chamo aqui de ambiência poética comunitária. Naidna é poeta, performer e pintora. Tem boa aderência às oficinas e atividades oferecidas pelo CC Prov, e contribui para a coletividade com humor, astral e afeição marcantes e contagiantes.

A Oficina de Poesia & Vídeo então iniciada tomou forma da vivência artístico-cultural *Poesia é a nossa estrutura*, inaugurando assim o grupo homônimo, que atuou entre agosto de 2014 e setembro de 2015, fazendo parte, não somente do projeto de ressocialização proposto pela política pública de saúde mental na qual estava inserido, mas da emergente mediação em artes integradas e saúde mental antimanicomial, essa abordada em análise mais aprofundada na dissertação *Poesia é a nossa estrutura: árvore, luta e artevida* (PONTES, 2020).

Nossos encontros se estabeleceram semanalmente para ler poesia, escrever, falar da vida, discutir questões que tangenciavam as narrativas, recitar, conhecer autoras e autores e gravar takes de vídeos-poemas, embaixo de uma árvore que passou a ser o nosso significante estrutural. Sentávamos sob a sombra frondosa da sua copa, sobre o pano azul que estendíamos, e ali nos fazíamos seiva-poema. Essa experiência, além de inúmeras benesses geradas para as/os envolvidas/os, e aqui me incluo enquanto mediadora que também se beneficiou dos encontros, também foram lançados um livro de compilação poética e um filme-poema experimental média metragem, também homônimos ao grupo. Esse era constituído por oito convivas com presença mais fixa, quatro menos frequentes e algumas/ns outras/os que visitavam a oficina esporadicamente. Formado por pessoas de baixa renda, na sua maioria pessoas negras pardas e moradoras/es dos bairros da regional norte periférica da cidade.

Naidna de Souza teve sua poesia atendida por essa experiência coletiva. Destacava-se no grupo, sobretudo pelas brilhantes pautas que trazia para os encontros, suas falas motivacionais e a forma leve com que abraçava e nos entregava as palavras. O texto escrito da autora é apenas uma porção do texto que se imprime

⁵ Termo proposto pelo conviva e poeta Valtinho Folha-Seca, para substituir o termo “usuário” utilizado pela RAPS (Rede de Atenção Psicossocial) que, por sua vez, substituiu o termo “paciente” utilizado pelas instituições e abordagens clínicas mais ortodoxas.

no seu trânsito pela vida. Naidna se comporta como se brincasse com todas as palavras do mundo, como se pudesse organicamente lidar com suas densidades e sutilezas. Joga, convida-nos, quando escreve, mas também quando fala, a brincar junto, a rasurar a vida com o texto que transborda de si.

Foi assim no dia que me ditou o poema “Linhas”, epígrafe desse texto. Chovia fino ao mesmo tempo que fazia calor. A turma faltou e ficamos só nós duas, sobre o manto azul, sob a proteção das galhas e folhas. Naidna disse que estava pensando nas linhas, em todas as linhas que nos contornavam, recitou o poema que mais tarde gravei, transcrevi e lançamos no livro do grupo. Esse poema aconteceu na oralidade, com rítmica e pausas próprias, sonoras, que não poderiam ser mensuradas, tal e qual como ditas, nas métricas da palavra escrita.

É assim que a poesia de Naidna acontece, permeando o dia, costurando um devir poeta, uma existência poema, libertando as palavras como liberta a vida. Assim como a autora pensa nas muitas linhas que produzem inúmeros sentidos, propomos que suas linhas textuais possam nos guiar como inscrição que alinhava elementos e amplia o pensamento.

Como no fundo da paisagem abordada por Naidna, pensamos em suas linhas desenhadas para orientar nosso horizonte de expectativas, um convite a participarmos da sua tessitura de vida, “onde o olho repousa / onde ele vê novas perspectivas”. Que o verso da palavra, assim como o reverso da história estigmatizante da loucura, possa ampliar novas construções de imaginário, como Naidna sugere/oferece do horizonte de onde vê, na “maior profundidade” (SOUZA, 2015) onde está a sua voz.

a linhas que dividem o mundo

A necropolítica (MBEMBE, 2016), projeto de morte sustentado e reordenado sistemicamente pelo capitalismo da barbárie, conjugado à ideologia eugênica de raça, é responsável não só pela invenção das instituições manicomiais e prisionais, como pelos biopoderes capilarizados na sociedade (FOUCAULT, 1979), que, dentre tantos males, apontam e estigmatizam vidas e subjetividades, a ponto de suprimirem suas possibilidades de existir. A invenção ideológica do “ser humano oficial” em detrimento à todas as outras narrativas que não se qualificam enquanto o “normal”, inventa o outro na condenação das diferenças (CARNEIRO, 2005).

A interseccionalidade é um socorro epistêmico (AKOTIRENE, 2018), que nasce enquanto operador teórico demarcado por Kimberle Crenshaw (2002), mas que já se desenhava enquanto forma analítica por exemplo por Lélia Gonzalez (1984) ou Audre Lorde (Dagmar Schultz, 2011). Responde-nos por que opera na compreensão de cruzamentos e combinações de exclusões por raça, gênero, classe, diagnóstico, instrução sexual, religiosidade, geografia e inúmeras outras invenções racistas. Todas estas exclusões não são apenas somadas, mas sobrepostas e rearranjadas a todo instante nos convívios sociais, e não como vácuos institucionais, e se manifestam em agressões macro e micro nos cotidianos, quanto mais camadas

de outridades (KILOMBA, 2019) estiverem inscritas sobre o corpo, sobre a existência.

O estatuto da doença psiquiátrica não opera apenas diante da abstração do que criou como patologia, mas de uma leitura colonizadora limitante propositadamente, para que, retirando a complexidade do sofrimento mental, se pudesse higienizar a sociedade ao mesmo passo que se capitalizasse grande lucro com a doença criada (COSTA, 2007). A instituição psiquiátrica foi fundada pela combinação do capitalismo de barbárie, racismo e eugenia. A doença inventada enquanto máquina de lucro historicamente se aproveitou das situações biopsicossociais de sofrimento mental, para fazer desse seu negócio. Uma mulher negra, pobre e periférica, com diagnóstico de transtorno psíquico é, portanto, um alvo interseccional da necropolítica psiquiátrica.

As demarcações interseccionais são as linhas que dividem o mundo, como grafou Naidna de Souza no seu poema epígrafe: “Uma linha que separa realidades / Uma linha imaginária pode se apagar?” (SOUZA, 2015). Com essa pergunta da autora, pensamos na invenção do racismo e sexismo, por exemplo, como hierarquias ideológicas excludentes e segregadoras. Pensamos na exclusão pela loucura, que no Brasil não pode ser analisada separada da colonização, da ideologia de raça e classe e sua capitalização eugênica manicomial, nem mesmo separada do capitalismo e da supremacia do lucro entre Estado e iniciativas privadas, que ganham sobre cada leito psiquiátrico ocupado.

Para Naidna, a linha que separa, divide, segrega, é “uma linha de penumbra / uma linha sombria / (...) entre o choro e o riso / (...) a saúde e doença / (...) o louco e o são”. Em seu exercício da palavra, oral, escrita, performática, na sua inscrição narrativa da realidade que separa, Naidna não supera, mas tece, constrói. Não pode apagar o imaginário, as linhas já construídas, mas pode rasurá-lo, “remendar, bordar, construir, criar / não só a matéria mas a mente” (ibidem). É esse o exercício decolonial e antimanicomial da poesia e da arte.

a linha de tecer

Mesmo que as políticas antimanicomiais se debrucem na proposição de estratégias elaboradíssimas para o agenciamento de vidas, estratégias forjadas através de dispositivos que se utilizam de tecnologias leves (MERHY, 2013) e da clínica ampliada, pensando a arte como abertura de possibilidades e modos de existir (PONTES, 2020), que deve ser exercida junto à clínica, mesmo que o trabalho com arte seja pensado não a princípio enquanto recurso terapêutico, como no caso dos CC's em Belo Horizonte, mas em si como agenciamento (DELEUZE, 1977), ancoragem à vida, práticas de reexistência, ainda assim nos limitamos a não ler certas produções enquanto arte, por não reconhecer sua legitimidade não só mercadológica e de inserção nos sistemas da arte, mas também por não reconhecermos a capacidade artística dessas existências/narrativas.

Isso se deve, em parte, ao discurso supremacista da razão (FOUCAULT, 1972) sobre o qual está erigido os sistemas das artes, cognitivos, de interpretação e significação. Essa razão, de princípios hegemônicos euro-ocidentais e colonialistas,

se porta como única e absoluta, o que significa dizer, primeiro, que não compreende ou admite outras razões (MUNANGA, 2019) advindas culturalmente e subjetivamente de outros modos de existir, e, segundo, que se aporta ao “homem oficial”, não admitindo que outros grupos narrativos tenham capacidade de produzi-la.

Foi delimitado, a partir da razão totalitária e dos seus parâmetros cognitivos e ideológicos, que a experiência da loucura é antagônica à capacidade de produção de razão. Consequentemente, que não é possível que a loucura produza linguagem, não é possível que alguém que passe pela experiência do sofrimento mental produza substância cognitiva, logo, que tenha direito a existir discursivamente, a ser considerada pela sociedade.

A percepção que o homem ocidental tem de seu tempo e de seu espaço deixa aparecer uma estrutura de recusa, a partir da qual se denuncia uma fala como não sendo linguagem, um gesto como não sendo obra, uma figura como não tendo o direito a um lugar na história. (FOUCAULT *apud* PATROCÍNIO, 2009).

A linguagem é um *locus* de poder, os sistemas das artes são a manutenção exclusivista desses lugares. E isso se relaciona diretamente ao paradigma da loucura, e sobretudo às estigmatizações criadas sobre as capacidades x incapacidades. Se não entendemos uma criação enquanto linguagem, não damos a ela valor de arte, logo, não damos valor de artista a quem a criou. E isso não quer dizer status, mas sim representatividade e legitimação, na mesma medida em que se não reconhecemos uma criação e uma(a) criador(a), não reconhecemos sua condição de experiência e não validamos sua narrativa. É preciso descolar a ideia de improdutividade e, sobretudo, da não produção de linguagem de quem ideologicamente não representa o lugar de enunciação oficial.

O sujeito em situação de subalternidade nunca pôde falar (SPIVAK, 2014), porque falta a ele autoridade. Essa desautorização, no caso de pessoas em situação de sofrimento mental, é pactuada entre o estado hegemônico colonizador e as invenções psiquiátricas de poder sobre existências por ele indesejadas.

A chamada “alta cultura” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), em todos os campos de linguagem, historicamente nomeou enquanto específicos todas as manifestações que entendeu como um “fazer menor”, para permitir certas existências desde que se saibam diferentes. O que não representa o pensamento hegemônico, quem não representa a “criação oficial” ou “capacidade ideal”, não poderá receber a mesma designação de existência. Quando se agrega as palavras adjetivas (e entendemos a palavra enquanto poder) à condição de validação das artes, adjetiva-se aquela única forma de se fazer, aquele modo de existir e criar, não com a singularidade narrativa que lhe cabe, mas sob a designação autorizada para falar. Duas implicações imediatas são estabelecidas: a primeira, é pasteurizar as singularidades de cada ser que cria e do que cria, enquadrando suas produções em uma denominação inventada. A segunda, de que os sistemas das artes se livram da responsabilidade de dissertarem sobre tais produções, na medida em que apenas as localizam enquanto “concessão dada”.

Isso não quer dizer que não reconhecamos uma experiência narrativa específica em locais de enunciações ou lugares de fala (RIBEIRO, 2017). Reconhecemos e acreditamos que devemos nos apropriar e ressignificá-los não como locais consentidos para falar, mas como espaço conquistado e como marca significativa e singular de uma experiência narrativa. Essa é uma das viradas conceituais que narrativas dissonantes ou dissidentes têm exercido como política de reexistências.

É possível, assim, percebermos que o discurso da meritocracia não tem nenhum efeito prático sobre vidas que não importam para a estrutura hegemônica de sociedade e civilidade da qual fazemos parte. E se, dessa maneira, tais vidas não importam, por que seus discursos importariam?

Nesse sentido, pensamos na legitimação da linguagem e criação da poeta Naidna de Souza e da sua poesia não somente enquanto produção narrativa individual, mas também enquanto portal de enunciação, enquanto construção de devir, autocuidado e autoautorização para falar (LORDE, 2019) e escrever enquanto ato político comunitário.

Em *Por uma literatura menor* (1977), Gilles Deleuze e Félix Guattari pensam na escrita que é produzida como texto coletivo e que é substancialmente política, porque diz de um grupo minoritarizado, porque diz a partir de uma demanda narrativa e discursiva específica. O uso da palavra menor não se dá como adjetivo de desqualificação, mas como desterritorialização dos modos hegemônicos de criação, do que se fala e de como se fala.

As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. (...) É somente a esse preço que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, e se torna apta a tratar, a desencadear os conteúdos. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, pp. 28-29)

Nesse sentido, é possível tecer a poesia de Naidna de Souza como ato político, como enunciação coletiva. Enunciar se torna efeito de reexistir na vida, recriando-a. A experiência da língua enquanto *locus* de poder, enquanto demarcação de produções de sentidos para vida, dita comportamentos e adequações. Narrativas que se destoam do permitido não sentem na língua acolhimento do seu texto, porque sabem que ela está a serviço de suprimir suas vozes, diferentes enunciações, assim como diferentes modos de existir.

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? [...], e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir? [...] como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano da sua própria língua? (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 30)

Naidna de Souza ensina que podemos “costurar emendar coser” e assim “também inventar lindos planos/ planos mirabolantes”, já que a linha que tece-escreve “supera o tempo e a sua própria linguagem”. Se a linha da escrita faz transgredir, porque “é a mesma linha da vida” (SOUZA, 2015), substancialmente sua poesia pode “escavar a linguagem”, como quereriam Deleuze e Guattari (1977), porque a escritora e sua enunciação comunitária já são ciganas da própria língua e ato poético.

a linha da escrita e/é a linha do risco

Audre Lorde fala da “poesia como destilação reveladora da experiência” (LORDE, 2019, p. 45), quando, para as mulheres, a poesia não é um luxo, mas uma necessidade vital da existência. Lorde anuncia assim que as mulheres, sobretudo quando interseccionadas por outras repressões além de gênero, tem na poesia lugar de construção de possibilidades de vida, sonhos e esperanças. Naidna define em “Linhas” (2015): “A linha da escrita/ É uma linha que sai de dentro do ser e dá forma ao íntimo”.

Lorde compreende como, através da escrita, desenvolvemos a autoaceitação e tornamos nosso campo subjetivo, permeado de dores advindo de repressões, um campo fértil para reformularmos nossa vida, ressignificarmos nossas matérias existenciais. Explica que até mesmo quando não conseguimos produzir linguagem, por serem locais sombrios que nos compõem, através da poesia podemos moldar a vida, criando uma linha de resistência à morte. O ato de captarmos a vida através de como nos é permitido senti-la enquanto mulheres, nos movermos juntas nesse fluxo de reexistências, também é matéria da poesia. Pensamos com Lorde no ato da escrita como ressignificação da vida e autoautorização de fala, porque entendemos através da sua base analítica a especificidade e singularidade desse ser mulher no processo narrativo da palavra, ou seja, entendemos a interrelação da condição psicossociocultural de ser mulher com o ato de escrever em uma formação de sociedade em que essa condição a princípio não está prevista e permitida.

A poesia de Naidna de Souza, se constrói então portal de enunciação, já que diz de si e da própria singularidade, na mesma medida em que diz sobre grupos narrativos. Apontamos então para o operador teórico *escrevivência*, forjado pela escritora e intelectual Conceição Evaristo (2007), que formula tal conceito para lançar luz e dizer de um fazer textual da vida, em palavras escritas, sinais grafados ou oralidades, que de toda forma e matéria responde à existência coletiva de grupos minoritarizados.

Evaristo é *griô*, mestra pela contribuição vanguardista ao campo da literatura e estudos literários, em que suas obras representam um dismantelo da cultura hegemônica, apontando para a necessidade de revisão do cânone literário e das narrativas atendidas pelo campo. Originalmente, a autora cria o operador teórico anteriormente citado para responder ao grupo de mulheres negras escrevintes. Aqui, pedimos licença para nos servir desse aporte teórico e dizer das narrativas da saúde mental que historicamente sofreram violações por um sistema racista eugênico, formador da instituição psiquiátrica higienista brasileira.

Evaristo também pensa no comprometimento da vida com a escrita e da escrita com a vida, entendendo que a palavra é um universo de reinvenção de existências silenciadas e que existe algo de ancestral na partilha da criação textual que agencia essa reinvenção.

Dessa maneira, entendemos sobre as práticas das artes em ambientes de mediação cultural, nesse caso no campo da saúde, e especificamente da saúde mental, compreendendo que é preciso perceber que a arte, a criação, deixa de ser ferramenta, como muito se diz nos serviços de construções sociais e/ou terapêuticas, e passa a ser produtora de devir. O que quer dizer que a ambiência poética comunitária pode permitir que o incontido de nós se ressignifique e encontre outros modos de gozar/ realizar, aprenda a exercer forma. A linguagem produz estética na medida em que nosso desejo e movência tocam-na. Quando o incontido encontra espaço, se exercita em deixar de ser dor para se tornar resposta à vida. E isso não trazemos enquanto solução, mas enquanto tentativa, enquanto urgência e busca de vida.

Naidna sentencia que a linha da escrita “te faz transgredir/ A linha da escrita é a mesma linha da vida” e pensa na linha do risco como “a linha do porvir/ da matéria da elaboração” (SOUZA, 2015). Aqui propomos pensar se não seria a linha da escrita também a linha do risco. E se, tomando Audre Lorde como guia, entendemos que o risco poderia se fazer tanto do medo que naturalmente nos acomete nos enfrentamentos dos estados hegemônicos, quanto do a-riscar enquanto rasurar esse mesmo estado-sistema. Assim, pensamos que a escrita de existências que nasceram para não viver, se portam como inscrição subversa, quando vivem através das mesmas linhas que riscam e rabiscam o sistema.

a linha da vida – a linha da morte

O texto-linha de Naidna de Souza “supera o tempo e a sua própria linguagem” (SOUZA, 2015), porque escapa da morte. Em seus últimos versos no poema “Linhas”, ela diz que saltou da linha da morte e escapou dela, transcendendo-a em vida. A morte seria não somente física, mas também por apagamento, uma não memória da sua existência. Salta-se do apagamento e decide-se implicar a vida em versos.

Tecer a poesia-linha da autora é nos aliarmos aos lugares banidos por onde ela passou. Sua tessitura fluida nos leva como se dançasse, seu texto é balanço, e é nessa organicidade textual, nesse molejo das palavras que Naidna nos envolve nas suas linhas. Mesmo quando escrita, sua palavra tem som, fluidez, movimento, oralidade. Ainda na dureza e densidade social do que diz, sua forma é dança e por isso compreendemos até mesmo a dor com uma porção ressignificada em possibilidades de vida. A “emancipação narrativa se dá exatamente pela soma das singularidades e compartilhamento da pulsão comum no estabelecimento de outros constructos sociáveis, culturais, relacionais, cognitivos, literários e lexicais” (PONTES, 2019, p. 355).

Naidna ressignifica a margem, a encruzilhada enquanto lugar de banimento. Ressignifica a morte, porque transcendê-la quer dizer vida (SOUZA, 2015). Acessa

a sabedoria ancestral com seus versos, porque é substancial para sua existência e para a existência dos seus pares, que ela crie, que ela transforme as formas e lugares do permitido e apropriado, com a ginga própria dos ancestrais que dançam para fazer fluir a vida.

A encruzilhada fora lugar de banimento em tempos de forçado silenciamento. Junto à derrubada de muitos muros que cerceavam possibilidades de existir, a encruzilhada enquanto *locus* de reexistência foi tomada de volta.

[...] se sustenta a encruzilhada enquanto lugar originário de saberes, linguagens, palavras, oralidades e formas. A partir da égide da encruzilhada enquanto lugar prático, analítico e epistêmico, a travessia dos desviados, dos acidentados pelo padrão hegemônico, dos Outros, se compõe seiva elaborada para mover outras práticas, do sensível, da experiência, da língua enquanto poética de tronco, sustentáculo, corpo desenterrado, árvore, estrutura. (PONTES, 2019, p. 357)

Luiz Rufino ainda fala da encruzilhada enquanto princípio criador de libertação psíquica e cognitiva, sendo tanto “matéria de criação, quanto a atividade geradora da mesma” (RUFINO, 2015, p. 11).

As encruzilhadas nos apontam múltiplos caminhos, outras possibilidades. Assim, a compreensão acerca da política emerge também como um saber na fronteira, angariando os espaços vazios, praticando as dobras da linguagem e escapando dos limites proposto por razões totalitárias. Por aqui, a poética é política, emergem outras formas de dizer que reivindicam outro senso. Revela-se a dimensão lúdica da vida e o caráter cruzado das invenções praticadas nas travessias da encruza transatlântica. (RUFINO, 2019, p. 82)

As linhas do texto sociocomunitário e reexistente de Naidna de Souza se reinscrevem na vida, brincam com os versos como pares ancestrais que dançam junto, e redesenham a encruzilhada para reerguer corpos igualmente pares. Retornamos assim ao entendimento de Carla Akotirene (2018), quando ensina sobre os socorros epistêmicos às narrativas subalternizadas, traçadas pelas encruzilhadas enquanto caminhos discursivos que amparam essas existências na própria avenida do acidente (AKOTIRENE, 2018).

Na busca pelos caminhos das superações, estes não são definitivos como insiste o pragmatismo eurocentrado. As buscas coletivas são as linhas que costuramos e que nos costumam, comunitária e coletivamente, a pares não somente de narrativas, mas também de intenções de vidas, de motes de existências e é isso o que delinea esses caminhos. As linhas são infinitas e breves, ao mesmo tempo, porque, como ensinado por Naidna, podemos emendá-las, fundi-las, arrebenhá-las. As linhas aqui são textos, riscos, rabiscos, desenhos que redimensionam narrativas compartilhadas. Quando redimensionam, brincam com os sentidos, contam outra

história, o reverso daquela oficializada, e assim costuram caminhos disruptivos sobre a experiência da loucura, sobre existências negligenciadas, sobre a vida sociocultural comum a partir de quem viveu uma história negada e silenciada, a partir da sua forma de inventar arte.

Quando aceitamos, nós leitoras/es, seguir os caminhos das suas linhas, aceitamos o risco da sua narrativa, de partilhá-la, aceitamos também a possibilidade de nos redefinirmos nesse tecido comum onde nossas linhas se fazem cruzadas, o texto, a vida. O devir poeta de Naidna de Souza nos ensina que vida e texto têm a mesma substância. E que, mesmo com a densidade das lutas por ressignificação motivacional do existir, ou justamente porque há peso, há também movência brincante sobre as encruzilhadas, desalinhando os versos até que, como novelo, reinventemos a existência, interpretação e performatividade do mundo.

referências bibliográficas

A CLÍNICA ampliada da “coisa mental”: desinstitucionalização e subjetividade. Palestra: Marcus Vinícius Oliveira. 2014. Vídeo (47 min). 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RXoYLOS7RII>. Acesso em 5 jun. 2017.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro- vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

AUDRE Lorde: The Berlin Years 1984 to 1992. Direção: Dagmar Schultz. 2011. (76 min)

BRASIL. LEI Nº 10.216, DE 6 DE ABRIL DE 2001. IPI *Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental*. Brasília, DF, abr 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LEIS_2001/L10216.htm. Acesso em 07 fev. 2019.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação, na área de Filosofia da Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COSTA, Jurandir Freire. *História da psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, p.171-189, 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-026X2002000100011&lng=es&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 16 nov. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka- Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: *Representações performáticas brasileiras: teóricas, práticas e suas interfaces*. Marcos Antônio Alexandre (Org). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*. (Anpocs), pp. 223-244, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf. Acesso em 16 nov. 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 122-151, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MERHY, Emerson Elias; FRANCO, Túlio B. Por uma Composição Técnica do Trabalho em Saúde centrada no campo relacional e nas tecnologias leves. Apontando mudanças para os modelos tecnoassistenciais. *Saúde em Debate* (CEBES), São Paulo, v. 1, 2003.

MUNANGA, Kabengele. Palestra proferida no 4º Fórum de direitos humanos e saúde mental: racismos, desigualdades e injustiças sociais (UFBA), Salvador, 2019.

NUNES, Mônica de Oliveira. Interseções antropológicas na saúde mental: dos regimes de verdade naturalistas à espessura biopsicossociocultural do adoecimento mental. *Interface: Comunicação, saúde e educação*, v. 16, n. 43., pp. 903-9015, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-32832012005000045&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 10 fev. 2020.

PATROCÍNIO, Stela. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Viviane Mosé (Org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

POESIA é a nossa estrutura. Direção: Ana Carolina Pedrosa Pontes. 2015. (22 min).

PONTES, Ana Carolina Pedrosa. Metodologia da Encruzilhada: O encontro descolonial da literatura com a Saúde Mental. In: *Direitos humanos, leitura, literatura: criar, existir e resistir*. Elizabeth Gonzaga de Lima; Luciana Sacramento Moreno Gonçalves; Maximiano Martins de Meireles (Orgs). Rio de Janeiro: Bonecker, 2019. p. 350-360.

PONTES, Ana Carolina Pedrosa. *Poesia é a nossa estrutura: árvore, luta e artevida*. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020.

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

ROTELLI, Franco. *A Instituição Inventada*. Trad. Maria Fernando de Silvio. Santos: Casa de Saúde Anchieta. 1988.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. Pedagogia de encruzilhada: sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo. *VIII Seminário Internacional As Redes educativas e as tecnologias: movimentos sociais e educação*, Rio de Janeiro, 2015.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: Culturas e Identidades no movimento Hip-Hop*. (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SOUZA, Naidna de. “Linhas”. In: *Poesia é a nossa estrutura*. Ana Carolina Pedrosa Pontes (Org.). Belo Horizonte: edição independente, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulard Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

A representação do estado patriarcal no livro *O martelo* de Adelaide Ivánova
The Representation of the Patriarchal State in O martelo by Adelaide Ivánova

Autoria: Manuella Bezerra de Melo Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-1197-3716>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181326>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181326>

Recebido em: 26/01/2021. Aprovado em: 25/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

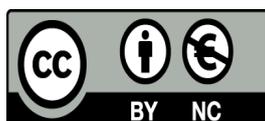
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

MARTINS, Manuella Bezerra de Melo. A representação do estado patriarcal no livro *O martelo* de Adelaide Ivánova. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 448-465, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181326>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181326>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a representação do estado patriarcal no livro *O Martelo* de adelaide ivánova

The Representation of the Patriarchal State in *O Martelo* by Adelaide Ivánova

Manuella Bezerra de Melo¹

Universidade do Minho – Uminho

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181326>

¹ É mestre em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas e bolsista pela Fundação para Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT) no Programa Doutoral em Modernidades Comparadas; Literaturas, artes e culturas da Universidade do Minho (Uminho), em Portugal. E-mail: manuellabmm@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1197-3716>.

Resumo

Historicamente utilizado como referência às sociedades pré-capitalistas, o Patriarcado e suas conceituações teóricas ganharam novos contornos na contemporaneidade. Atualmente, os estudos feministas, apesar de não darem uma resposta horizontal quanto à sua aplicação (justamente devido a sua heterogeneidade), fundamentam-se na ideia primordial que as estruturas sociais seguem, ainda no agora, a viver sob as heranças destes códigos engendrados culturalmente no seio do sistema capitalista enquanto expressão máxima da sua operação. Um paradigma, capaz de organizar e moldar o pensamento social pela ideologia dominante por um tão longo período onde seu conteúdo fundamental se naturalizou, perdeu de vista sua origem histórica e isentou-se de quaisquer questionamentos. A partir desta premissa, e a luz das cartografias desenvolvidas pelos estudos feministas, este presente artigo pretende dissecar a representação do patriarcado e seu modo operativo presente no livro *O martelo*, da poeta brasileira radicada em Berlim, Adelaide Ivánova, publicado no Brasil pelas Edições Garupa em 2017, e antes disto, em 2015, em Portugal pela Douda Correria, e destacado vencedor do Prêmio Rio de Literatura em 2018.

Palavras-chave

Patriarcado. Feminismo. Poesia. Literatura brasileira. Literatura contemporânea.

Abstract

Historically used as a reference to pre-capitalist societies, Patriarchate and its theoretical concepts have gained new outlines in contemporary times. Currently, feminist studies, despite not giving a horizontal answer to their application (precisely due to their heterogeneity), are based on the primordial idea that social structures continue, even now, to live under the inheritance of these culturally engendered codes within the capitalist system as the maximum expression of its operation. A paradigm, capable of organizing and shaping social thought by the dominant ideology for such a long period where its fundamental content became natural, lost sight of its historical origin and exempted itself from any questions. Based on this premise, and in the light of the cartographies developed by feminist studies, this article aims to dissect the representation of patriarchy and its operating mode present in the book *O martelo*, by the Brazilian poet based in Berlin, Adelaide Ivánova, published in Brazil by Edições Garupa in 2017, and before that, in 2015, in Portugal by Douda Correria, and outstanding winner of the Rio Literature Award in 2018.

Keywords

Patriarchy. Feminism. Poetry. Brazilian Literature. Contemporary Literature.

introdução

Partindo do próprio significado da palavra, *Patriarcado* na sua etimologia conjuga o sufixo *ado* para substantivar o prefixo *Patriarca*, do grego antigo *πατριάρχης*, sendo assim *πατήρ* (pai) somado a *αρχή* (primeiro, máximo). É uma palavra considerada muito antiga, que ganhou sentidos principalmente no século XIX e, posteriormente, em meados de 1970, segundo o *Dicionário crítico do feminismo* de Christine Delphy (2009), que explica os primórdios desta simbologia a partir das concepções eclesiásticas:

[...] antes do século XIX e da aparição de um sentido ligado a organização global da sociedade, o patriarcado e os patriarcas designavam os dignatários da igreja, seguindo o uso dos autores, por exemplo, na Igreja Ortodoxa, na expressão patriarca de Constantinopla (DELPHY, 2009, p.173).

O conceito, assim como suas repercussões aplicadas às condições de vida das mulheres, passou por transformações na sua forma de expressão que foram refletidas na sua aplicação teórica sempre a partir das considerações quanto às alterações dos marcos históricos. E por isso mesmo, tornou-se também linha de tensão entre as mais diversas orientações existentes no campo dos estudos feministas em todo o mundo. A noção Weberiana, por exemplo, que olhava o patriarcado enquanto uma “forma de organização social em que o pai, o chefe de família, exerce seu poder sobre os demais membros da família ou da comunidade em que vive” (AGUIAR, 2015), repercutiu na obra de pensadores como Jean Jacques Rousseau e John Locke, dentre outros, que citaram o termo a partir das observações de regimes políticos, como a monarquia, designando ao Rei a condição de patriarca maior ou a representação de Deus enquanto estado-nação, considerando inclusive a força que exercia a religião e as estruturas da igreja no seio da monarquia.

Nesta noção, o patriarcado é considerado mais como um modo de dominação tradicional cuja associação dominante é de caráter comunitário, com um senhor que ordena e súditos e servos que obedecem, formando um círculo de confiança com base nos vínculos de lealdade feudais ao senhor em questão, cujo direito se dá através do reconhecimento deste estatuto vitalício. Esta concepção durou até a transformação absoluta das relações sociais com a Revolução Industrial e a afirmação do modo de produção capitalista abrindo um novo momento da história. Nessa fase, teóricos do liberalismo apropriaram-se de tal noção para antagonizá-la às sociedades modernas, onde defendiam ter o indivíduo a propriedade de si mesmo, com escolhas próprias e discernimento.

As teorias desenvolvidas pelos estudos feministas refutaram esta hipótese consensualmente, já que após a Revolução Industrial, o patriarcado teria tomado de expressão no modo de produção capitalista e se acomodado nas sociedades contemporâneas, servindo ao sistema como operador destas opressões e condutor do papel subalternizado das mulheres, tal e qual no tempo monárquico, com novas facetas, mas sem abandonar o caráter que lhe sustenta, a opressão às mulheres. E

ainda com toda a heterogeneidade quanto à definição do conceito, abraçaram-se na convergência de que a tese de inexistência de uma ordem patriarcal nas sociedades capitalistas pudesse se sustentar. Ao contrário disto, os estudos feministas iluminaram as condições de vida das mulheres na contemporaneidade no seio das sociedades modernas para comprovar que contavam nestas teorias liberais a tentativa engenhosa de mascarar a legitimação dessa dominação masculina através de expressões como o controle da sua sexualidade e vida reprodutiva por parte da sociedade e até do próprio Estado, violência masculina, disparidade salarial e precarização do trabalho – remunerado ou não –, desemprego, entre outras questões.

A publicação e popularização de *O segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949, foi um marco para estes estudos, servindo como grande influência para críticas que viriam a posteriori, principalmente na década de 60, com especial importância para o esforço da crítica feminista em integrá-lo em meio aos estudos literários a partir do ganho de força deste feminismo insurgido também enquanto estrutura de organização social. Em vistas à diversidade em que o conceito de Patriarcado tem sido tratado pelas teóricas dos estudos feministas no decorrer das últimas décadas, este artigo não pretende se aprofundar nas divergências quanto a sua aplicação, pelo contrário, usará como base a convergência das que defendem a necessidade da continuidade de sua utilização nos dias de hoje, tanto para compreensão de estruturas opressivas modernas quanto como um paradigma às urgências de ser abandonado.

Para melhor compreensão da noção de patriarcado que trataremos aqui, sugiro, portanto, um resgate das concepções fundadoras do Patriarcado nas suas bases eclesíásticas da antiga Constantinopla, citada nesta introdução, onde o patriarca legitimado pela Igreja rege sua força de poder em nome de Deus. Numa releitura simples, que articula este formato primordial às estruturas sociais da modernidade, podemos considerar uma operação de sentido siamês, equivalente naquilo que rege o caráter de organização sistêmica que assume certa forma fantasmagórica equivalente ao ‘Deus’, que não tem uma face específica, nem corpo, como nos modos monárquicos estudados por Weber e outros, mas têm regimentos claros a serem cumpridos, regimentos estes diluídos e empregados em todas as esferas da vida da mulher; seja pública, pela ação direta do Estado e das suas normas e preceitos, seja na privada, sob os códigos civis que regem até mesmo a condição doméstica e, ainda, as relações de trabalho, como explica Saffioti: “[...]Configura-se num tipo hierárquico de relação que invade todos os espaços da sociedade, tem uma base material, corporifica-se, por fim, representando uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência” (SAFFIOTI, 2004).

Esta noção comentada por Saffioti, que ‘invade todos os espaços da sociedade’, é a mais importante para compreensão da representação do Sistema Patriarcal nos poemas de *O martelo*, de Adelaide Ivánova. Neles, é possível assistir como este sistema se expressa em forma de machismo enquanto instrumento de manutenção do poder hegemônico através de seus ‘sacerdotes’, que operam em seu nome. Ouso, aqui, usar a figura dos sacerdotes como uma metáfora alusiva à noção eclesíástica já explicada, primordial para percepção desta presença onipresente do Estado patriarcal e suas relações de poder hierarquizadas sobre as mulheres tanto

hoje quanto nos primórdios dos séculos, ainda que com táticas modernas mais diversas.

Para este desenvolvimento, é necessário considerar também a presença de Gramsci como base dos conhecimentos sobre opressões e disputas no campo simbólico, articulado implicitamente como base do conhecimento nos discursos dos estudos feministas para compreensão da articulação do sistema patriarcal na modernidade. A concepção gramsciana sobre hegemonia considera justamente esse impacto da dominação ideológica a partir da atuação de um Estado Ampliado, conceito que trata do Estado como instrumento de força revestido de consenso a serviço desta classe dominante, que demonstra seu poder em todas as esferas, capaz de unir aparatos de repressão e sociedade civil. O que ele chama de coerção ideológica é, por exemplo, a ação desta ideologia no aparelho do estado, capaz de condicionar classes oprimidas, a atuarem como defensoras desse sistema que a elas oprime. Na prática, trata sobre o monopólio do poder cultural das classes dominantes agindo institucionalmente para legitimação desta ideologia dominante.

Noções enciclopédicas. A opinião pública. O que se chama de “opinião pública” está estreitamente ligado à hegemonia política, ou seja, é o ponto de contato entre a “sociedade civil” e a ‘sociedade política’, entre o consenso e a força. O Estado, quando quer iniciar uma ação pouco popular, criar preventivamente a opinião pública adequada, ou seja, organiza e centraliza certos elementos da sociedade civil. História da ‘opinião pública’: naturalmente, elementos de opinião pública sempre existiram, mesmo nas satrapias asiáticas; mas a opinião pública como hoje se entende nasceu às vésperas da queda dos Estados absolutistas, isto é, no período de luta da nova classe burguesa pela hegemonia política e pela conquista do poder. A opinião pública é o conteúdo político da vontade política pública, que poderia ser discordante: por isto, existe luta pelo monopólio dos órgãos da opinião pública – jornais, partidos, parlamento –, de modo que uma só força modele a opinião e, portanto, a vontade política nacional, desagregando os que discordam numa nuvem de poeira individual e inorgânica (GRAMSCI, 2007, p. 265)

Sobre a ideologia que possibilita o fortalecimento desta estrutura opressiva patriarcal como algo estabelecido ou natural, ou seja, inevitável, pode-se considerar a contribuição que deu István Mészáros em ‘O poder da ideologia’, onde explica que a ordem dominante necessitaria aplicar para si mesma os critérios radicalmente diferentes dos aplicados àqueles que devem ser mantidos em sua posição subordinada:

Assim, os defensores intelectuais do status quo e guardiões neutros de sua ortodoxia ideológica podem falsear suas autoconfiantes declarações de fé em suas próprias ideias

combinadas com ataques violentos aos seus adversários como um conhecimento científico indiscutível, sem se preocupar em apresentar, em favor de suas declarações, nenhuma comprovação extraída das teorias rejeitadas (MESZÁROS, 2004, p.60).

O filósofo e psicanalista Slavoj Žižek trabalha o conceito de ideologia enquanto aspecto cínico da sociedade capitalista (ŽIŽEK, 1992, p. 59). O autor vai além das noções desenvolvidas pelos estudos marxianos através da obra *A Ideologia Alemã*, que foca nas ideias de um tempo enquanto ideias da classe dominante deste tempo (MARX, 2007), e adiciona concepções de Hegel e Lacan para pensar os aspectos até psicanalíticos da subjetividade do senso comum ao ser confrontada com esta ofensiva ideológica, a do patriarcado, por exemplo, que é aquela com a qual estamos tratando neste trabalho. Esta ofensiva teria, portanto, um papel eminente na construção dos significados, levando a uma conformação imaginativa até mesmo as classes oprimidas, que acaba por refugiar-se e acomodar-se nas ideias estabelecidas.

[...] a ideologia que é dominante em nossa sociedade seria uma falsa consciência, uma errônea visão sobre como as coisas realmente funcionam e, portanto, uma falsa realidade que não nos permite ver por de trás do palco o que realmente acontece, garantindo que a dominação do capital se perpetue; evidentemente o sujeito que assiste a mágica não pode perceber o truque sendo realizado, pois isso desmancharia a ilusão criada e tudo entraria em colapso (ŽIŽEK, 1996, p. 38).

Com estas questões trabalhadas, seguimos agora aos poemas de *O martelo* para demonstrar como é possível utilizar a linguagem para uma compreensão maior da operação do patriarcado nas sociedades capitalistas modernas e, mais amplamente, como a poesia nos conecta com maior inteligibilidade ao presente histórico, quando sua relação circunstancial de reflexão dos tempos é ampliada para além dos acontecimentos e torna-se um olhar em perspectiva.

o martelo

O martelo foi publicado no Brasil pelas Edições Garupa em 2017, e antes disto, em 2015, em Portugal pela independente Douda Correria. O livro foi vencedor do Prêmio Rio de Literatura 2018, considerado importante, credível e prestigiado dentro do sistema literário brasileiro. No entanto, torna-se importante justamente por motivos que extrapolam a busca por legitimação e pela potência de contra cânone que nele existe. Adelaide Ivánova é pernambucana, de uma família de agricultores do interior. O estado está situado na região nordeste do Brasil, localidade onde historicamente escritores são invisibilizados em detrimento do destaque de autores do eixo sul e sudeste do país. A afirmação não é especulativa. A pesquisa divulgada no livro *Literatura Brasileira Contemporânea – Um Território*

Contestado (Editora Horizonte/Editora UERJ), da professora Regina Dalcastagné, que coordenou uma investigação durante 14 anos através do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, revela que os autores, na maioria, homens (72,7%), vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo (47,3% e 21,2%, respectivamente), dois dos principais polos econômicos.

Para além de seu lugar no mundo, faz parte de uma novíssima geração de poetisas brasileiras formadas no solo da quarta vaga do feminismo nacional, que tem a produção conectada a ciclo histórico de ascensão e queda da estabilidade democrática. Nascida em 1982, vivenciou a normalidade democrática trazida pela Constituição Cidadã, em 1988, após longos anos de uma Ditadura Militar que não viveu. Entre publicação e prêmio, presenciou a ascensão da lógica fascista que culminou no Golpe Parlamentar que depôs a ex-presidenta Dilma Rousseff da presidência da República em 2016 e, por fim, na vitória de Jair Bolsonaro para o cargo de maior importância do país em 2018, fato que legitimou institucionalmente os discursos que punham em cheque o direito à existência das minorias sociais brasileiras, dentre elas negros, indígenas, pessoas da comunidade LGBTQIA+, ativistas de Direitos Humanos e, obviamente, mulheres.

Esta contextualização importa para elucidar *O martelo* enquanto uma obra escrita por uma poeta de seu tempo; tempo este cuja naturalização da ofensiva patriarcal vem por meio da legitimação recorrente do próprio Estado, através de seu representante máximo, com declarações misóginas saídas da sua própria boca (a exemplo da que fez contra a então Deputada Federal Maria do Rosário (PT) ao dizer que “Ela não merece ser estuprada porque ela é muito ruim, porque ela é muito feia, não faz meu gênero”), tendo como uma das consequências o assustador crescimento das estatísticas oficiais de violência contra mulher, entre estupros e feminicídios, que já eram duras, mas que ganharam seu maior porta-voz. Mas, importa também percebermos como *O martelo* é uma obra atemporal, capaz de tratar sobre os diálogos do patriarcado no seio das sociedades modernas, e como é o mesmo patriarcado que oprime secularmente. E não somente a coleção de declarações com objetivo de subalternizar ainda mais a condição da mulher no país, o próprio Jair Bolsonaro e seus filhos levam consigo esta carga de significados construídos para sustentar a representação deste padrão a ser seguido (retornando aqui à concepção gramsciana), abusando de códigos afirmadores daquilo que é socialmente vinculado à masculinidade, como a violência, a militarização, o desleixo, alguns esportes, as balas, entre outros; todos como construção de uma epistemologia do masculino, uma ideologia estabelecida sob o impacto da dominação que apresenta o particular como universal, o Patriarcado.

Antes mesmo de começar a ler *O martelo*, é no ato de pegar o livro onde se inicia a experiência literária. A capa solta folículos de tinta vermelha, levando o leitor a ter as mãos sujas daquilo que, mais adiante, com a leitura, vai perceber que simboliza sangue de mulher. A obra é separada em parte I e parte II e para elas, a autora cria duas vozes distintas. Na parte I, são 16 poemas cuja voz é da mulher estuprada, e neste caso, estuprada tem tanto a simbologia da violação efetiva e física quanto da invasão emocional por violências com outros contornos ou sentidos. Na II, a voz muda para a mulher casada em outros 16 poemas, aqui esta voz também tem variáveis que transpassam pelos papéis sociais, ou prisões sociais estabelecidas

a uma mulher em matrimônio. As duas vozes são entrelaçadas na ideia de uma mulher igualmente criminosa, condenável, aquela que assume sua sexualidade e aquela que é invadida e ferida, ambas sem distinção por parte do julgo social, que passam por situações variadas cuja convergência será confrontar-se com o sistema patriarcal em todas elas por meio daquilo que, metaforicamente, chamamos de seus ‘sacerdotes’ na introdução deste trabalho, que representam essa presença onipresente e suas relações de poder hierarquizadas sobre as mulheres.

Para este trabalho, elegi quatro poemas, sendo que três deles são uma seqüência da primeira parte e um da segunda. Os primeiros três estão abaixo

o gato

a delegada não me levou a sério
em nada e perguntou escorregadia
se eu queria mesmo que se
instaurasse inquérito vestia um
conjuntinho maravilhoso e
horroroso calça e camisa
jeans com jeans
depois ao ler o processo
a delegada me fez lembrar de janus
o rei romano com duas caras e
do gato com duas caras que
morreu aos 15 anos
uma raridade um gato assim viver tanto
já a delegada segue viva de conjuntinho
jeans com janus.

(IVANOVA, 2017, p.11)

A voz poética transporta o leitor junto com ela para uma delegacia num texto corrido de uma estrofe com 15 versos livres. Aqui, o sistema patriarcal é representado pela delegada, que com sacerdócio, empreende força em dificultar o caminho de uma mulher que, na seqüência, vamos perceber que foi violada. A presença dessa força sistêmica se fortalece na comparação que faz a Janus, rei romano com duas caras, ou seja, que agia conforme sua conveniência, assim como o gato de duas caras, que dá o nome ao poema. Há um inquérito a ser instaurado, mesmo que a delegada desencoraje nossa voz poética violada, marcando a presença da burocracia como ponto de força na engrenagem que a poeta questiona. A voz observa e narra a vestimenta da delegada, simbolizando a importância da aparência e do padrão estético hegemônico na vestimenta enquanto elemento fortalecedor deste sistema patriarcal, enquanto parte dos códigos previamente estabelecidos.

a porca

a escritã é uma pessoa
 e está curiosa como são
 curiosas as pessoas
 pergunta-me por que bebi
 tanto não respondi, mas sei
 que a gente bebe pra morrer
 sem ter que morrer muito
 pergunta-me por que não
 gritei já que não estava
 amordaçada não respondi, mas sei
 que já se nasce com a mordaca
 a escritã de camisa branca
 engomada
 é excelente funcionária e
 datilógrafa me lembra muito
 uma música
 um animal não lembro qual.
 (IVANOVA, 2017, p 12)

Dentro da sequência eleita, este é o mais autônomo dos poemas de Adelaide. Quando lido conjuntamente aos demais é possível encontrar toda coerência de estar onde está, mas, se lido solto, mantém a mesma força pelo poder simbólico que traz. Aqui a escritã é a peça na engrenagem do sistema patriarcal, a ‘sacerdotisa’ que opera em seu nome. Em uma estrofe com dezessete versos, esta é mais uma fase que a voz poética da mulher violada terá que ultrapassar, quase como uma nova cena de um filme que acontece em recorrência criada a partir desta linguagem visual. Ela já enfrentou a delegada, que lhe desencorajou e desacreditou, mas, mesmo assim, abriu o inquérito. Agora é a vez da escritã, a mulher que vai afrontar e culpar nossa voz poética pelo fato de ter sido estuprada com as perguntas ouvidas sucessivamente pelas mulheres reais: ‘porque bebeu tanto’ é a forma indireta de perguntar que merece ser violada porque bebeu, ‘porque não gritou’ é a forma indireta de dizer que se você não gritou é porque consentiu. A voz poética está em silêncio no poema, não responde às perguntas, mas é no silêncio que ela encontra o enfrentamento necessário ao desconforto de enfrentar a situação descrita. O verso ‘que a gente bebe pra morrer/ sem ter que morrer muito’ remete a uma angústia social seguido por ‘não respondi, mas sei/ que já se nasce com a mordaca’ numa referência à estrutura patriarcal da sociedade que condiciona o comportamento feminino ao silêncio, mansidão, doçura e obediência, um lugar onde não cabe portar-se mal, questionar um homem, um lugar onde a escritã verbaliza que queria que a voz violada tivesse gritado, mas julgaria da mesma forma se ela assim o tivesse feito. Outra vez a voz observa a vestimenta de quem lhe dá atendimento, da escritã que é excelente funcionária e datilógrafa, bem vestida e engomada, absolutamente adequada àquilo que espera o sistema de alguém que

opera em seu nome. Por fim, compara a escritã a um animal, que diz não lembrar, mas está bem no título do poema: a porca, popularmente usado como metáfora para sujeira, imundice, que aqui significa o asco.

Em *Gênero, patriarcado e violência* (2004), a socióloga Heleieth Saffioti explica que o patriarcado atua de forma direta pelos interesses da classe dominante, que garante sua base tanto material quanto social explicitamente a partir da divisão sexual do trabalho, utilizando-se da ferramenta ideológica enquanto mecanismo automatizado de controle e subordinação das mulheres, o que possibilita a compreensão da cumplicidade de mulheres como ‘a escritã’ e ‘a advogada’ que operam em nome do próprio sistema que também as oprime.

[...] pois pode ser acionada por qualquer um, inclusive por mulheres... aliás, imbuídas da ideologia que dá cobertura ao patriarcado, as mulheres desempenham com maior ou menor frequência e com mais ou menos rudeza as funções do patriarca, disciplinando filhos e outras crianças e adolescentes, segundo a lei do pai, Ainda que não sejam cúmplices desse regime, trabalham para alimentá-lo (SAFFIOTI, 2004, p. 101-102)

o urubu

corpo de delito é
a expressão usada
para os casos de
infração em que há -
no local - marcas do evento
infracional -
fazendo do corpo
um lugar e de delito -
um adjetivo – o exame
consiste em ver e ser
visto - (festas também
consistem disso)

deitada numa maca com
quatro médicos ao meu redor -
conversando ao mesmo tempo
sobre mucosas - a greve -
a falta de copos descartáveis -
e decidindo diante de minhas pernas
abertas se depois do
expediente iam todos pro bar -
o doutor do instituto
de medicina legal escreveu seu laudo

sem olhar pra minha cara -
e falando no celular

eu e o doutor temos um corpo -
e pelo menos outra coisa em comum: -
adoramos telefonar e ir pro bar -
o doutor é uma pessoa -
lida com mortos e mulheres vivas -
(que ele chama de peças) -
com coisas.
(IVANOVA, 2017, p.13)

Neste poema, mais um obstáculo deverá ser ultrapassado pela voz poética violada. O leitor é levado a mais uma cena, como quem acompanha os passos desta mulher. Aqui, num poema de três estrofes com 12, 12 e 7 versos, a representação do Sistema Patriarcal é o médico, mas não apenas um médico, e sim quatro de uma só vez, os quatro sacerdotes deste poema. A nossa voz acaba de ser violada por um homem e terá de enfrentar quatro homens de pernas abertas enquanto é examinada e, enquanto isto acontece, eles estão a falar banalidades sobre copos descartáveis e o bar depois do expediente. A burocracia está mais uma vez representada na presença do exame de corpo de delito enquanto uma barreira recorrente e a voz aborda através de uma luz linguística do significado, construindo uma ironia a partir disto. São vários os médicos, mas há um destacável, chamado de doutor, como uma eleição irônica de como gostam de serem chamados os médicos, é uma figura sem humanidade e grotesca, quase monstruosa, que cumpre um papel protocolar ao examinar uma mulher violada. Escreve o laudo (parecer) sem nem mesmo olhar sua paciente. O médico representa a indiferença do sistema com a violência sofrida pelas mulheres, a desumanização e a solidão de uma mulher violada tratada como uma coisa, uma peça. Não por outro motivo, a metáfora eleita pela autora no título é urubu, um animal de aspecto desagradável, sujo, que se alimenta de restos mortais em putrefação, exatamente como se sentia nossa voz poética.

A desumanização absoluta da mulher é clara neste poema. Não bastasse ter sido violada, a voz poética passa por uma segunda violação de seu corpo, como alguém que porta um corpo que não lhe pertence, em contraposição ao corpo do doutor legista, que obtém sua propriedade e autonomia. Seu corpo foi ocupado a primeira vez e agora é novamente ocupado, como é ocupado um território. Sobre o corpo como um território, cabe aqui falar de colonialidades de gênero e feminismo decolonial enquanto um caminho para reclamar este corpo ocupado “e inferir que, tal como o espaço geográfico, os termos “descoberta”, “conquista” e dominação também se fazem presentes na reflexão acerca dos corpos femininos enquanto território colonizado, o que explicita ainda mais a relação íntima existente entre o colonialismo e a opressão de gênero” (SANTANA, 2019); que evidencia a superposição existente entre a violência colonial e a violência patriarcal.

É como se o poder colonial fosse somado ao poder patriarcal; a violência sexual em particular aparece como fundamental para entendermos a violência colonial em geral. O corpo feminino pode ser pensado como o primeiro “território” a ser conquistado e ocupado pelo colonizador (homem, branco, cristão, europeu e heterossexual). Nas mais diversas situações de conflitualidades violentas, a vulnerabilidade do corpo feminino é acentuada: desde as conquistas coloniais, às guerras civis e interestatais, às ocupações e intervenções militares. Imperialismo, colonialismo e guerras foram, em geral, empreitadas masculinas e masculinizadas. Nesses contextos, a violação do corpo feminino por homens colonizadores, militarizados ou armados, do lado “amigo” ao “inimigo”, repete-se histórica e violentamente. (BALLESTRIN, 2017, p.7).

O poema abaixo é da Parte II, cuja voz poética assimila a dimensão da mulher casada, com variáveis que transitam entre o adultério e as distintas relações de opressão de um matrimônio.

a mulher casada

sento-me
em círculo
conforme
o evento
engulo
o vinho
deposito no
cantinho
caroços
de azeitonas
controlo
o período fértil
finjo-me
cadastrada
carteirinha
de vacinada
belo
animal doméstico
celebro
banalidades
participo
da conversa
volto pra casa

de carona
e muda
tenho na cabeça
coisinhas
sexo
biquíni
navalhas
viagens
as azeitonas
os guardanapos
os óvulos
canela amêndoas
ursos polares.
(IVANOVA, 2017, p.34)

Neste poema, a voz transporta o leitor até um tipo de evento social. São descritas de modo indireto e pontuadas pequenas situações simbólicas de alguém que está determinado a cumprir o protocolo. A criação da imagem pela linguagem é o recurso chave desta leitura. Assim como na parte I, o sistema também está presente, mas diferente dos anteriores, não está nomeado nem burocratizado em uma função. Aqui, o sistema está em todo lado, na festa, na etiqueta a ser cumprida, no carço da azeitona embrulhado no guardanapo (como fazem as boas moças), no controle social fragmentado ao longo do que sugere progressivamente o texto. Na medida em que segue o poema, a voz é adestrada, sente-se adestrada, sabe que é adestrada, permanece adestrada, controla seus impulsos e desejos, vivencia e desfruta das frivolidades da rotina conduzida a ser um ‘animal doméstico’ diante de seu meio. Aqui, a mulher torna-se sua própria sacerdotisa do sistema patriarcal através da autodomesticação. É uma mulher adulta, já foi suficientemente formatada para o cumprimento do seu papel na perfeição. Esta voz deixa uma dúvida no ar, um retorno de carona em meio a ovulação, um fim com ursos polares, que pode fazer pensar ser um idioleto para referir-se a uma possível traição, mas que fica no ar, como uma Capitu, emblemática personagem de *Dom Casmurro*, do Machado de Assis, cuja traição do marido nunca se comprovou. A desconfiança aumenta em conformidade ao título ‘Mulher Casada’, mexendo com o imaginário do leitor que é levado a reproduzir o julgo social e conduz diretamente a ela a traição ainda que isto não esteja claro. Aqui, uma hipótese de traição também pode significar uma pequena subversão desta mulher, um momento para soltar-se das correntes ainda que saiba que vai recolocá-las mais adiante.

Vimos nos dois primeiros poemas o sistema patriarcal representado por mulheres, sacerdotisas que agem em seu nome, à luz de Gramsci e seu conceito de Estado Ampliado. Neste poema último, a *mulher casada*, o que muda é que há uma relação entre a opressão e a subjetividade, que alcança o corpo e a mente de uma mulher em forma de domesticação e disciplina no cumprimento de seu papel social na família, que nesta metáfora é um lugar de culto sagrado deste sacerdócio, uma representação menor e nuclear da totalidade. Nele, o homem, o marido, exerce o

poder patriarcal que lhe é atribuído socialmente, e ela, a mulher, segue as regras numa reprodução eminente dos códigos que o estruturam num engendramento em grau absoluto.

Para o feminismo o corpo é ele próprio uma entidade politicamente inscrita, sendo a sua fisiologia e morfologia moldada e marcada por práticas históricas de condicionamento e controle – desde o enfaixamento dos pés ao uso dos corpetes, à violação e aos espancamentos, à heterossexualidade compulsiva, à esterilização forçada, à gravidez não desejada (...) ao tráfico explícito (BORDO, 1993, p.188-189)

O filósofo Michael Foucault defende no conjunto de sua obra que a estrutura do sistema produz esses corpos dóceis e obedientes que apenas se deixam instruir. Nessa perspectiva, esses corpos seguiriam sistematicamente os planos designados por meio da execução do poder disciplinar, que *objetifica* os indivíduos e objetiva “adestrar” as “multidões confusas e inúteis de corpos”. A disciplina é um conceito importante no desenvolvimento da teoria do teórico francês. Para ele, uma técnica que implica vigilância constante dos indivíduos, cujo fim é ser instrumentalizado pelo poder, para docilizar o indivíduo, “fazendo-o um corpo útil e fabricando-o do ponto de vista social, econômico e político, e assim produzir mais, para gerar mais lucros, de forma que homens e mulheres não se revoltam contra o Estado” (FOUCAULT, 2009, p. 164). Enquanto aceitavam suas condições subalternas, portanto,

[...] mantendo-se no lugar que lhes fora socialmente oferecido, cumpriam a lei em voga, a verdade construída de acordo com as necessidades do poder, do sistema econômico vigente ideologicamente mobilizado para sustentar relações de dominação, isso porque o poder precisa da produção de discursos de verdade. (FOUCAULT, 1979, p.180).

A opressão de gênero é um norte da poesia de Adelaide Ivánova nos poemas de *O martelo*. Ela demonstra o cinismo (do qual falava Žižek) e a sordidez das grandes e pequenas situações pela qual a mulher é obrigada a passar na sociedade, abusa de animalização nas metáforas, utiliza de comparação, aposta numa linguagem coloquial irônica através de versos livres, sem pontuação nem erudição. Mas um elemento tão ou mais importante que especificamente o gênero e do foco na mulher nesta obra é a representação do Sistema Patriarcal, responsável por mover esta estrutura (inclusive suas articulações através de seus símbolos) é o elemento que faz a autora ultrapassar o rótulo de ser uma poeta que escreve para mulheres. Em cada poema, é identificável esta simbologia, e assim Adelaide Ivánova remonta uma maquete do funcionamento deste sistema numa sociedade capitalista moderna através da epidermização naqueles que o compõem; a escritã, a delegada, o médico, o inquérito, as vestimentas, os caroços de azeitona, o grupo de ajuda, o

juiz; a máquina inteira social articulada de modo que garanta a manutenção da violência histórica e as humilhações cotidianas desta mulher. Mas nada disso é feito em linguagem direta. É a voz poética que nos conta seu fluxo de pensamentos, gera um jogo psicológico com o leitor e permite adentrar na sua cabeça, sentir suas emoções e passar pelos seus constrangimentos até que, afinal, o leitor conclui que para pensar em construir relações de gêneros justas será preciso redesenhar um outro modelo de sociedade a partir da sua raiz, será preciso um novo sistema que não este o qual a voz se confronta em tantas instâncias.

No documentário “O guia pervertido da ideologia” (2018), Slavoj Žižek trata da ideologia como um solo de subjetivação, onde seria nossa própria estrutura a proporcionar a estrutura psíquica, que seria pré-moldada para receber a edificação do consciente. Por esta ótica, para quebrar o velho paradigma patriarcal e substituí-lo, seria necessária uma desconstrução e, em seguida, uma nova construção da subjetividade. Neste caso, *O martelo*, de Adelaide Ivánova, demarca sua posição para semear esta nova subjetividade, tanto pela própria obra quanto enquanto poeta; “que assume condição de ‘dupla transgressão’, por um lado infringindo a norma do silêncio cultural, e, simultaneamente, ousando buscar a expressão própria na poesia, a linguagem mais enfaticamente negada às mulheres, a forma mais concentrada de linguagem simbólica” (KAPLAN, 2005).

referências bibliográficas

AGUIAR, Neuma. Patriarcado. In : FLEURY-TEIXEIRA, Elizabeth (Org.). *Dicionário Feminino da infâmia*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Oswaldo Cruz, 2015.

BALLESTRIN, Luciana. Os Feminismos Subalternos. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 2017, p. 1.038. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/42560/35157>. Acesso em: 28 dez. 2020.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

BORDO, Susan. Feminism, Foucault and the Politics of the Body. In : Ramazanoglu, Caroline (Ed.), *Up Against Foucault: Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminist*. London and New York: Routledge, 1993.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura Contemporânea Brasileira, um território contestado*. São Paulo: Brasiliense, 2017.

DELPHY, Cristine. Patriarcado (Teorias do). In: HIRATA, Helena [et al] (Orgs). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*, v. 3. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

IVÁNOVA, Adelaide. *O martelo*. Rio de Janeiro: Garupa Edições, 2017.

KAPLAN, Caren. Sea Changes: Essays on Culture and Feminism. London, Verso. In : MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.) *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005. (Dicionários 1).

MARX, Karl. *A ideologia alemã*. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MÉSZÁROS, Ivan. *O poder da ideologia*. Tradução de Paulo Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

SANTANA, JACKELINE CAIXETA. Estupro, conjugalidade e corpos. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/28430/1/EstuproConjugalidadeCorpos.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2020.

THE PERVERT'S Guide to Ideology. Direção de Sophie Fiennes. Produção de Sophie Fiennes, Katie Holly, Martin Rosenbaum & James Wilson. Los Angeles (EUA), Londres (Reino Unido): Zeitgeist Films, 2012, DVD/ Blu-ray/ On demand.

ŽIŽEK, Slavoj. *Eles Não Sabem o que Fazem: O sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

ŽIŽEK, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 1996.

Maternidades negras como prática da liberdade

Black Motherhood as a Freedom Practice

Autoria: Josinéia Chaves Moreira

 <https://orcid.org/0000-0002-3347-809X>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180129>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180129>

Recebido em: 27/01/2021. Aprovado em: 07/05/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

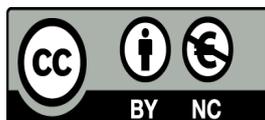
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

MOREIRA, Josinéia Chaves. Maternidades negra como prática de liberdade. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 466-484, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.180129>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180129>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

maternidades negras como prática da liberdade

Black Motherhood as a Freedom Practice

Josinéia Chaves Moreira¹

Universidade Federal da Bahia - UFBA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180129>

¹ Josinéia Chaves Moreira é doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: josineliamoreira@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3347-809X>.

Resumo

O presente ensaio objetiva apresentar como as escritoras Conceição Evaristo reconstruem o lugar das maternidades negras como prática de liberdade, por meio de uma ética de amor calcada na inquietação sobre políticas de dominação e opressões que atravessam as “avenidas identitárias” de muitas mulheres negras. Para análise do conto “Shirley Paixão”, presente no livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, colho as abordagens teórico-metodológicas de bell hooks, Oyèrónkè Oyěwùmí, Davi Reis e Thiago Prado, Audre Lorde e Jorge Silva como fundamentais para recolocar a instituição “maternidade” enquanto construção libertária e identitária de muitas mulheres negras. Shirley Paixão e tantas outras personagens evaristianas nos ensinam o que é ser uma mãe negra, sobretudo, no processo de restituição de nossa humanidade, por meio de uma confraria de mulheres. Os silêncios são múltiplos, assim como as cicatrizes, mas a expressão como esse exercício de expor sua voz, seu ponto de vista acompanhado de corporeidades negras, de transformar o silêncio em linguagem e ação, que começa na narrativa em análise, arrebenta, sangra e pare mulheres insubmissas, as quais mesmo com lágrimas nos olhos, insistem, resistem e nos provam o quanto somos donas do poder feminino.

Palavras-chave

Maternidades negras. Liberdade. Escritoras. Matripotência. Conceição Evaristo.

Abstract

This essay aims to present how Conceição Evaristo's writings reconstruct the place of black motherhood as a freedom practice, through ethics of love based on concerns regarding the domination and oppression policies that cross the “identity avenues” of many black women. For the analysis of the short story “Shirley Paixão”, from the book *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* by Conceição Evaristo, I use the theoretical and methodological approaches of bell hooks, Oyèrónkè Oyěwùmí, Davi Reis and Thiago Prado, Audre Lorde and Jorge Silva as paramount in reinstating the “motherhood” institution as a libertarian and identity construction for many black women. Shirley Paixão and, so many other Evaristian characters, teach us what it is to be a black mother, above all, in the process of restoring our humanity, through a fraternity of women. Silences are multiple, as are scars, but expression like this exercise of exposing your voice, your point of view accompanied by black corporealities, of transforming silence into language and action, which begins in the narrative under analysis breaks, bleeds and stops non-submissive women, who even with tears in their eyes, insist, resist and prove to us how much we are the owners of feminine power.

Keywords

Black Maternities. Freedom. Escritoras. Matripotence. Conceição Evaristo.

1 primeiras cargas d'águas²

Obatalá reuniu todos os '*Oborós*', as divindades masculinas e com estes deuses ele fez uma sociedade de *Orisás*.

Osun ficou muito ofendida e foi até eles e perguntou:

'Eu também sou *Orisá*, porque me excluem?'

Todos os *Oborós* riram e disseram:

'Desde quando precisamos de mulheres? Não está a nossa altura'.

Osun então entendeu que não precisavam dela, e retirou o seu *Asé* do mundo.

Não havia mais fertilidade, as mulheres não engravidavam, a água não matava mais a sede e a natureza secou.

Os *Oborós* foram reclamar a *Olodumaré*, queriam que ele obrigasse *Osun* a dar seu *Asé* novamente, mas *Olodumaré* disse:

'Vocês disseram a *Osun* que ela não é importante e agora sofrem sem ela. Devem desfazer esse erro'.

Todos os homens foram às margens de Rio *Osun* e levaram oferendas a *Ayabá* que logo surgiu das águas e perguntou:

'Por que estão chamando meu nome se eu claramente não estou à altura de vocês?'

Osun fez com que os homens implorassem seu retorno, e então ela aceitou voltar, mas com a condição que ela e as *Ayabás* também tivessem voz ativa entre os *Orisás*.

E assim foi, a terra voltou a prosperar e *Osun* foi chamada *Iyalodé*, a mulher honrada.

Osun Ominibú é a *Osun* líder, a grande senhora que quando fala todos se abaixam.

Ore Yeye.³

Oxum organiza e lidera um levante de mulheres contra as divindades masculinas que as excluem das decisões do mundo. Como resposta, ela tira seu Axé do mundo, deixando-o infértil e desequilibrado, secando qualquer possibilidade de prosperidade. Oxum não abaixa a cabeça e nem se submete aos ditames das divindades, porque ela sabe do seu poder feminino e o quanto ele é vital para que as coisas aconteçam. O ato de secar qualquer sinal de produtividade, fertilidade do mundo, revela o poder dessa mulher que controla e gerencia, junto a outras mulheres, os seus corpos longe da lógica colonial da política reprodutiva. A lógica da reprodução não é operada de acordo com a ordem patriarcal, é Oxum quem

² Uma versão preliminar deste texto foi apresentado na VIII Semana de Reflexões sobre Negritude, Gênero e Raça, promovida pelo Instituto Federal da Bahia em novembro de 2019.

³ Existem várias versões desse itan africano, escolhi apresentar esse aqui por trazer mais elementos que comungam com o caminho que quero apresentar. PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Disponível em: <http://omilayo.blogspot.com/p/orisas.html>. Acesso em: 30 mai. 2020. No livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi (2001, p. 345) também aparece esse mito "Oxum faz as mulheres estéreis em represália aos homens".

decide e impõe sua autonomia reprodutiva como uma prática da liberdade, longe de uma violação de seu corpo e de suas capacidades. Esse ato de decidir impõe e exige uma prática da liberdade que representa cargas d'águas tão caras e necessárias para humanização de corpos negros. Por isso, o itan de Oxum abre os trabalhos e gesta caminhos nesse texto quando nos propõe um mergulho no poder feminino, a exemplo da força da confraria de mulheres do conto “Shirley Paixão” (EVARISTO, 2016a) e nas diversas estratégias de enfrentamento que essas mulheres construíram (e constroem) ao longo da vida, como (re)existência (SOUZA, 2011), insistência e refazimento.

Os caminhos de análise do conto “Shirley Paixão” (EVARISTO, 2016a) serão regados com a força desse itan e com as águas férteis, calmas e serenas de Oxum, divindade de muitas qualidades e atributos, para além da potencialidade da reprodução e continuidade da linhagem. Segundo Rodney Eugênio⁴, a inteligência de Oxum demonstra o quanto ela é habilidosa, sedutora e domina a arte da estratégia, da política e da insubmissão; Oxum sabe e conhece bem o seu poder, como operar os liames do poder, o que a faz conduzir as coisas de maneira para alcance dos fins desejados⁵. Diante disso, cuidado com essas águas calmas e serenas, elas enganam e podem afogar quem adentra suas correntezas, como fica explícito no itan africano de Oxum.

Nessas águas-correntezas de mulheres habilidosas, sedutoras, estrategistas e insubmissas, as paragens-passagens são diversas, mas quando essas águas resolvem emaranhar-se encontram um limo-caminho mesmo em territórios de negociações deslizantes, escorregadias, como nos ensina a voz poética do poema “No meio do caminho: deslizantes águas” (EVARISTO, 2017). Sempre é possível encontrar passagem nessas águas tantas que acalmam, acalentam e afundam.

“E são tantas as águas deslizantes / E deslizantes são as tantas águas / E águas, as deslizantes, são tantas / que nas bordas da áspera rocha, / encontro um escorregadio / limo-caminho. Tenho passagem.” (EVARISTO, 2017, p. 104), os movimentos semânticos e sintáticos dessas águas-palavras, paragens-correntezas teóricas, deslizantes, tantas, conduzirão os passos-passagem da liberdade brotada nas cabeceiras da escrita matripotente de Conceição Evaristo. Práticas de maternidades negras que seguem ofuscando os inimigos ocidentais e invertendo a luz para iluminar suas crias com “[...] a Senhora das Águas Serenas, / a Senhora dos Prantos Profundos. / Sigo os passos, passo a passo / e fundo outro caminho. / Sigo os passos. / Passo a passo. / Sigo e passo. / As águas passam, / e as pedras ficam.” (EVARISTO, 2017, pp. 104-105). Ao seguir os passos refletidos, passo a passo, é possível fundar outros caminhos, “[...] um espaço no qual as mulheres negras se expressam e descobrem o poder da autodefinição, a importância de valorizar e respeitar a si mesmas, a necessidade de autonomia e independência, assim como a crença no empoderamento da mulher negra.” (COLLINS, 2019, p. 296).

⁴ EUGENIO, Rodney William. Oxum – com um espelho na mão, venço uma guerra. 26 de abril 2020. Instagram: @rodneymwilliam2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AAMU4wfop7c&t=946s>. Acesso em: 10 nov. 2020

⁵ Parte dessas informações foram retiradas da live “Oxum – com um espelho na mão, venço uma guerra”, de Rodney William Eugênio, Babalorixá, antropólogo. Live originalmente transmitida via Instagram no dia 26 de abril de 2020.

A expressão como esse exercício de expor sua voz, seu ponto de vista acompanhado de corporeidades negras, de transformar o silêncio em linguagem e ação (LORDE, 2019), aparece no processo de construção da relação da personagem Shirley Paixão com suas filhas, quando percebe que o pouco envolvimento, a quase mudez da filha Seni, está assentada em um quadro de violências, abusos sexuais, que perduram desde o falecimento da mãe. Seni encontra na mãe adotiva a possibilidade de reencontro com a fala, com o grito entalado, engasgado, vilipendiado por um pai tóxico. A relação funciona como minas em construção, águas que fluem em direção contrária, mas refluem ao encontro primeiro de uma mãe que orienta e direciona a carga d'água dessa confraria de mulheres, mesmo diante da brutalidade e das violências que interseccionalizam seus corpos.

Diante da imensidão da produção literária dessa escritora, escolhi caminhar pelo enredo do conto “Shirley Paixão”, do livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, de Conceição Evaristo (2016a), por meio das insinuações literárias matripotentes, como esse elo que liga as águas dessas mulheres negras, mães, insubmissas e paridoras de novos sentidos para maternidades.

2 “esfrega-torce, passa-dobra”: exercícios de múltiplas mãos na arte de contar de Conceição Evaristo

A vida de Maria da Conceição Evaristo de Brito é marcada por uma ênfase em se levantar, nascida no dia 29 de novembro de 1946 em Belo Horizonte. O “ainda assim” (ANGELOU, 2020) marca essa mulher fenomenal com seus setenta e três anos de vozes-mulheres que habitam o seu corpo e fincam raízes “contaminadas” pela condição de existir e afirmar o negrume do seu corpo-letra, já que “enquanto a inquisição / Interroga / a minha existência, / e nega o negrume / do meu corpo-letra, / na semântica / da minha escrita, / prossigo. / Assunto não mais / o assunto / dessas vagas e dissentidas / falas.” (EVARISTO, 2017a, p. 108). Uma das escritoras mais proeminentes da literatura brasileira, publicando desde os anos 90, Conceição Evaristo ganha o devido reconhecimento só em 2015, com o Prêmio Jabuti na categoria contos e crônicas, além de uma maior produtividade de estudos sobre a sua produção literária.

Na semântica da sua escrita, assim como nas suas falas em aparições públicas, eventos acadêmicos, em feiras literárias e culturais, vozes-mulheres ecoam, sobretudo, de sua mãe, Joana Josefina Evaristo Vitorino, como essa referência primeira, quem inaugura o gesto de escrita de Conceição Evaristo pela grafia-desenho de “um grande sol, cheio de infinitas pernas” (EVARISTO, 2007, p. 16), como mostra o texto, “Da grafia-desenho de Minha Mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. Esse texto-crítico-literário não funciona apenas como um testemunho, pois há nele também gestos/problematizações de questões que perfazem o universo da teoria literária, especialmente, dos ditames fundadores de um cânone ocidental, tais como: intelectualidade, autoria, autor, o fazer literário, a leitura, metodologias e ferramentas de análise literária, assim por diante. Conceição Evaristo consegue construir toda uma tradição de exercício da leitura,

escrita, autoria, docência, calcada na maternagem de sua mãe e das mulheres de sua família. Uma série de questões que atravessam, desde o riscar o chão-página para nascer o sol, até o processo envolto na lavagem das roupas, penetrando de forma sutil a vida-menina. E seguirá no gesto solene de entrega das roupas lavadas, momento de conferência das peças-palavras, “[...] mãos que obedeciam a voz-conferente” (EVARISTO, 2007, p. 17), como uma inquisição sobre o trabalho realizado pelas mãos lavadeiras e (por que não?) de escritoras negras que ocupam esses lugares subalternizados, a exemplo de Carolina Maria de Jesus. Essa tem sido uma das formas de expurgar as dores: inventando um lugar de inscrição no mundo por meio da escrevivência, persistindo e acalentando “[...] não a efígie de brancos brasões, / sim o secular senso de invisíveis / e negros queloides, selo originário, / de um perdido / e sempre reinventado clã.” (EVARISTO, 2017a, p. 109), apresentando, assim, uma pluralidade de personagens, de histórias e memórias que se conectam a uma coletividade.

A demanda de outras falas é uma constante na literatura negra brasileira, já que os vazios ainda nos afogam diante da “máscara do silenciamento” (KILOMBA, 2019), contudo, Conceição Evaristo insiste em afirmar o seu lugar de fala, assim como as suas origens e as temáticas, uma maré cheia avolumando o regato, enquanto mulher negra, periférica, pois as suas escrevivências “[...] são escritas que agenciam não apenas um conjunto de textos, mas coletividades de sujeitos e processos complexos de subjetivação. Em suma, são produções de si, que operam o duplo gesto de desterritorializar e reterritorializar a literatura brasileira [...]” (SILVA, 2019, p. 59). Como aponta Silva (2019, p. 59), são devires que buscam descentrar a literatura canônica a partir de “[...] uma produção coletiva de subjetividade”, prosseguindo e perseguindo uma comunidade afetiva e política, no caso de Conceição Evaristo, de uma ancestralidade desse útero primeiro, mesmo em “terras brasis”, “e, apesar/ de minha fala hoje/ desnudar-se no cálido/ e esperançoso sol/ de terras brasis, onde nasci, / o gesto de meu corpo-escrita / levanta em suas lembranças / esmaecidas imagens / de um útero primeiro” (EVARISTO, 2017a, p. 109).

Além disso, a referência ao território africano sempre aparece nas obras e nos estudos sobre a literatura negra brasileira de Conceição Evaristo, como marca de seu estranhamento desde menina de notar a questão racial e a pobreza em que viviam, como nas urgências dos corpos de sua mãe e de suas irmãs, Maria Inês Evaristo, Maria Angélica Evaristo, Maria de Lourdes Evaristo, ao parir o sol, alimento e enunciação de um caminho de escrita. Quatro mulheres iluminadas pela mãe, dona Joana Josefina Evaristo, um quadro que se assemelha com tantas histórias de famílias negras, como a minha na zona rural de Barra do Choça; o graveto e as mãos negras da mãe moldaram a escrita-uso de Conceição Evaristo, mesmo diante da chuva que insistia em molhar os corpos-papéis, o ritual de uma escrita cúmplice aparece e reaparece nas suas lembranças, pois ela entende que se trata de um movimento composto de “múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimenta e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito” (EVARISTO, 2007, p. 16). Esse movimento do graveto que recupera um gesto ancestral de comunidades africanas é sintomático quando lemos as obras

de Conceição Evaristo, acompanhamos os passos desse graveto materno ecoando, por exemplo nas vozes-mulheres do livro *Olhos d'água* (2016b), como a mãe inventiva que colhe nuvens para alimentar a fome de suas filhas, personagem do conto “Olhos d'água”, cuja ânsia era distrair a fome. Ou ainda, a mãe de Bica, personagem do conto “A gente combinamos de não morrer”, “quem sempre costurou a vida com fios de ferro” (EVARISTO, 2016b, p. 109), gestos de desespero, mas também de letramentos de (re)existência (SOUZA, 2011).

Letramentos conduzidos por mãos da mãe, das irmãs e tias lavadeiras, “eficientes em todos os ramos dos serviços domésticos”, pois “foram, ainda, essas mãos lavadeiras, com seus sóis riscados no chão, com seus movimentos de lavar o sangue íntimo de outras mulheres, de branquejar a sujeira das roupas dos outros, que desesperadamente seguraram em minhas mãos.” (EVARISTO, 2007, p. 18). Mães atravessadas por esse intenso diálogo com o atlântico negro diaspórico, no sentido de toda uma comunidade gestando essas quatro mulheres e esses quatro homens, de Dona Joana Evaristo e de Seu Aníbal Vitorino. Práticas africanas enraizadas nas comunidades negras periféricas, em que toda a família, assim como amigos, vizinhos, maternam a educação dos/as filhos/as, como a tia Maria Filomena da Silva, “Velha Lia, minha tia mãe, a que me criou, mulher de palavra e da palavra, a quem devo tantas histórias” (EVARISTO, 2018, p. 7), e o Tio Totó, que cuidaram e possibilitaram que Conceição Evaristo tivesse uma condição um pouco melhor para estudar, quando ela tinha apenas sete anos. Essa foi uma de suas labutas, dividir o trabalho doméstico, assim como suas iguais, com o estudo, motivada por uma mãe sempre cuidadosa e desejosa de que suas crianças aprendessem a ler. Por isso, a insistência em contar sobre essas mãos lavadeiras emboladas, desse lugar de formação enquanto escritora, mas também do papel dessas mulheres na própria construção do trabalho com a palavra, nesse jogo do “esfrega-torce, passa-dobra”, exercícios de múltiplas mãos na arte de contar, que por muitas vezes confundem com traços da vida da escritora.

Dessa maneira, partindo desse exercício de esfregar, torcer, passar e dobrar as palavras, assim como todo o processo de feitura do texto, que envolve não apenas o escrito, mas também outros sentidos e sensações, a epistemologia da escrevivência se configura como um embrião materno. Nesse movimento, Conceição Evaristo, mesmo que tenha ensaiado em outros textos e momentos a noção de escrevivência, é neste, “Da grafia-desenho de Minha Mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”, que o termo ganha forma, contornado pelo gesto matripotente de sua mãe Joana Josefina e de suas tias lavadeiras. E tudo isso pela inscrição do gesto de parir o sol da mãe como um processo de engravidar, gestar o graveto e fertilizá-lo na terra lamacenta, o nascedouro da potência criativa (onde seus pés estão fincados⁶) da epistemologia da escrevivência como gesto matripotente (OYËWÛMÍ, 2016).

⁶ Fala de Conceição Evaristo (2017c) em um dos vídeos da Ocupação Itaú Cultural, no qual ela cita o seu lugar de fala, “onde seus pés estão fincados”, a partir de uma expressão utilizada pela Fernanda Felisberto da Silva (2011) em sua tese *Escrevivências na diáspora: escritoras negras*, produção editorial e suas escolhas afetivas, uma leitura de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Maya Angelou e Zora Neale Hurston. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=3CWDQvX7rno&t=246s>. Acesso em: 10 nov. 2020.

2.1 a confraria de mulheres em shirley paixão: irmandade em luta pela prática da liberdade

O livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), lançado pela Editora Nandyala, ganha uma edição comemorativa aos 70 anos de Conceição Evaristo, da Editora Malê, em 2016. Como a própria autora afirma, foi um livro em que ela pensou em tudo, desde o título, o encadeamento das histórias, os imbricamentos da narradora que se (con)fundem com a escritora, os nomes das personagens, dos territórios que vão constituir cada insinuação das narrativas. Um livro que foi muito bem estruturado⁷. São treze contos em que cada um recebe categoricamente e esteticamente o nome de uma mulher, Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Inaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida da Luz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino e Regina Anastácia, enredos que recobrem o gesto de contação de histórias, herança de família, de mulheres que nutrem seus filhos, se autoneameiam cúmplices, conhecem o limo, a lama e o lodo.

Em “Regina Anastácia”, o enredo se camufla com o da escritora Conceição Evaristo, ao grafar o nome da mãe, Joana Josefina Evaristo, contemporânea daquela senhora mais velha, a narradora se bifurca e (con)funde a vida da autora. Uma estratégia de uma estética de escrevivência, esse lugar radial da arte de contar, de colher histórias, tão enfatizada nas obras de Conceição Evaristo como uma herança de família e ancestral, um tempo e um espaço amalgamado da autora com os das personagens que se (con)fundem e formam diferentes perspectivas de olhares, pois, segundo a autora, “estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor.” (EVARISTO, 2018a, p. 7). Dessa maneira, a narrativa já inicia enunciando a voz da personagem: “O meu nome é Regina Anastácia”, com os impactos e os sentimentos que essas primeiras palavras provocam na narradora, uma vez que a escuta guiará todo esse processo, não apenas como substrato da experiência de si para falar do outro, mas como um mecanismo

[...] que desloca o foco narrativo e torna lacunar a narradora, é nela que os encaixes dos focos narrativos acontecem, abrindo-se como um feixe de luz ao horizonte para apresentarem as vozes e as histórias das personagens, e se fecham, ou melhor, se contraem para que a narradora caracterize as ambiências e as situações narrativas nas quais as personagens estão imersas. (REIS; PRADO, 2018, p. 95).

⁷ Informação oral disponibilizada em *live* realizada na página Flipoços – Festival Literário de Poços de Caldas, Sul de Minas Gerais, previsto para acontecer de 15 a 23 de agosto de 2020, no dia 27 de abril de 2020, pelo aplicativo do Instagram.

Essa escuta também é sintomática para pensarmos na noção de fala como lugar⁸, não é apenas um jogo de trazer a voz do subalterno para a narrativa, mas a inauguração e reinauguração da humanidade dessas vozes femininas e de temas interditados nos discursos oficiais, a partir dos vestígios, rastros, traços e resíduos (GLISSANT, 2005) de uma memória náufraga e ancorada em elementos africanos e afro-diaspóricos.

Regina Anastácia se anunciava, anunciando a presença de Rainha Anastácia frente a frente comigo. Lembranças de outras rainhas me vieram à mente: Mãe Menininha de Gantois, Mãe Meninazinha d'Oxum, as rainhas de congadas, realezas que descobri, na minha infância, em Minas, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Lia de Itamará, Léa Garcia, Ruth de Souza, a senhora Laurinha Natividade, a professora Efigênia Carlos, Dona Iraci Graciano Fidélis, Toni Morrison, Nina Simone... E ainda várias mulheres, minhas irmãs do outro lado do atlântico, que vi em Moçambique e no Senegal, pelas cidades e pelas aldeias. Mais outras e mais outras. Repito: Regina Anastácia se anunciava, anunciando a presença de Rainha Anastácia frente a frente comigo. (EVARISTO, 2016a, p. 127).

A escuta da narradora, aquela que sai pelas cidades colhendo histórias, é também um exercício de escuta para os/as leitores/as, (re)elaborada nos vestígios deixados por essa rede de mulheres diaspóricas, rainhas, heroínas, guerreiras, nomeadas pela memória e vivência da própria escritora, em que os encaixes dos contextos histórico-cultural se fundem e alimentam os discursos literários, trazendo à tona uma história possível de superação e com final feliz. Vejo também que ao narrar esse processo de colher memórias da narradora, ao longo dos treze contos, há uma reflexão sobre o próprio fazer literário, em que a matéria prima não parte de uma inspiração, de um sujeito ausente de um “território histórico, semiótico e simbólico” (SILVA, 2019, p. 17), mas de uma corporeidade em movência que exercita com outros/as a tarefa de escrever. Uma cartografia estética-política com ingredientes histórico-material que produzem sentidos reterritorializados de si e identitários, como nas insinuações de marcas de sua vida nas narrativas, nome da mãe, da tia, de registros de infância em Minas Gerais, de mulheres do seu clã familiar, das viagens que fez para o continente africano, dentre outros.

A própria escolha do foco narrativo revela as fraturas, rupturas e as movências dos modos tradicionais de narrar e contar, a partir do que Reis e Prado (2018, p. 96) chamarão de “jogo de sanfona”. Dois movimentos rítmicos conduzirão esse processo de escuta, “no primeiro, ele se estende e se contrai da narradora às personagens e das personagens à narradora;”, como no início em que a voz da personagem aparece, seguida das reflexões da narradora. Em seguida, há uma

⁸ BORGES, Rosane da Silva. A escrevivência como sistema de escritura em Conceição Evaristo. 4 mai. de 2020. Instagram: @_rosaneborges. Disponível em: https://www.instagram.com/_rosaneborges/channel/. Acesso em: 10 nov. 2020.

demonstração de respeito à essa mais velha, gesto de beijar a mão, e volta para a fala da personagem, “– Tomei em minhas mãos o cedro do meu destino e dei o rumo que eu quis à minha vida.” (EVARISTO, 2016a, p. 128). No segundo, o movimento se estende às personagens e a narradora assume um lugar diminuto na obra.

Não pude deixar de me levantar e, respeitosamente, beijar a mão daquela mais velha, contemporânea de minha mãe, Joana Josefina Evaristo, tão rainha quanto ela. – Tomei em minhas mãos o cedro do meu destino e dei rumo que eu quis à minha vida. – Continuou a voz majestosa – narrando uma história particular de vida, na qual, em muitas passagens, eu escutava não só a dela, mas também a de muitas mulheres do meu clã familiar. (EVARISTO, 2018a, p. 128).

Em diálogo com essa personagem, Rainha Anastácia, colho a história da personagem “Shirley Paixão” do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016a), o terceiro conto, dos 13 que enlaçam as narrativas de úteros-cabeceiras insubmissos, banhados com doses de dororidades (PIEIDADE, 2017), já que “[...] é uma dor específica, que une todas as mulheres, mas que é agravada pelo racismo, que só a mulher preta, só a juventude preta vai sentir.” (PIEIDADE, 2018). Como afirma Vilma Piedade (2018), o conceito de Dororidade não é apenas um contraponto com o feminismo branco, mas um lugar do diálogo com as nossas diferenças e com o que é igual entre nós, assim “é muito mais importante que o feminismo absorva as diferenças, junte as ‘tradições’, o tambor e a ciranda. Jogar esses saberes juntos e escurecer o feminismo em vários tons de pretos.” (*idem*).

Dessa maneira, ao entender que a “sororidade parece não dar conta da nossa pretitude”, (PIEIDADE, 2017, p. 17), Vilma Piedade cria o termo dororidade, com base em uma análise histórica e geográfica das dores que acometem nossos corpos e que desencadearam várias perdas e sequelas ao longo da escravidão. Contudo, as lágrimas que se juntam e formam cada história, sobretudo pelo jogo de técnicas que (des)estruturam cada narrativa, são tentativas de trazer outras possibilidades para pensar subjetividades, experiências e individualidades negras. São mulheres que assumem as cenas narrativas e contam/narram suas histórias de insubmissão, como um novelo em que cada personagem, junto à essa narradora e à própria escritora, crocheiam juntas, por meio de uma irmandade, os conceitos de insubmissão, de escrevivência, assim como o fazer literário e os liames da narrativa literária. É também uma tentativa de resposta a uma provocação feita sobre a ausência de finais felizes em suas obras, o porquê de sempre aparecer a morte como elemento desintegrador nas narrativas sobre negros/as, como a própria Conceição Evaristo (2020)¹⁰ afirma. O crochear dessas mulheres cúmplices floresce com as águas do

⁹ Entrevista de Vilma Piedade, “Luto por um feminismo que absorva as diferenças”, dada a Revista Cláudia. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/vilma-piedade-luto-por-um-feminismo-que-absorva-as-diferencas/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

¹⁰ Para maiores informações sobre isso, acesse a fala proferida na Live especial XI COPENE 2020, transmitida pelo Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/abpn.org.br/videos/274891800498333/?__tn__=%2Cd%2CP-

dique rompido de “Aramides Florença”, que se juntam com as de “Shirley Paixão”, “Lia Gabriel”, “Isaltina Campo Belo”; despem e forjam uma outra identidade para “Natalina Soledad”, “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”, parindo outras resistências com seus corpos/histórias como em “Mary Benedita”, “Mirtes Aparecida da Luz”, “Líbia Moirã”, “Rose Dusreis”, “Saura Benevides Amarantino”; rios de águas que acolhem, empoderam, congregam e unem em busca de “erguer a voz” e a autoridade de uma rede de mulheres diaspóricas, rainhas, heroínas, guerreiras, como “Regina Anastácia”.

A história da personagem Shirley Paixão instaura e percorre trajetórias de insubmissão à essas opressões interseccionais, em que a materialidade do silêncio, fruto de uma violência sexual, se transforma em ação, diante de uma irmandade de mulheres, confraria de mulheres fortalecidas e cúmplices, prontas para enfrentar qualquer batalha. A “narradora-ouvinte” quase não aparece na narrativa, apenas na primeira parte, “foi assim – me contou Shirley Paixão” (EVARITO, 2016a, p. 27), “depois, torna-se lacunar e, de oitava, escuta o testemunho da personagem narradora até o final do conto.” (REIS; PRADO, 2018, p. 99).

A narrativa acompanha a técnica do flashback, em que o conflito aparece no início, “quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão tive. E se não fosse uma vizinha, eu continuaria o meu insano ato. Queria matá-lo, queria acabar com aquele malacafento, mas ele é tão ruim que não morreu!” (EVARISTO, 2016a, p. 27). A voz da “personagem-narradora” inicia apresentando as justificativas do seu “insano ato”, uma insinuação estética escreviente para que nós, leitores/as, estejamos do lado dessa mulher, antes mesmo de entendermos os reais motivos que a levaram a essa tentativa de assassinato.

O enredo da história envolve uma mulher que há anos se relacionava com um homem; quando decidem morar juntos, ele adentra a sua casa com três meninas que se juntam às cinco meninas dela, “tinham idades entre cinco e nove anos. E, logo-logo selaram irmandade entre elas” (EVARISTO, 2016a, p. 27). Conceição Evaristo reforça e reconstrói a importância das mães de criação, útero-cabeceira que extrapola os limites biológicos, pois assume a responsabilidade de “matrigestar e matrigerir” (NJERI, 2020), energia nutridora que gesta a potência dessas cinco meninas.

O desamparo delas, a silenciosa lembrança da mãe morta, de quem elas não falavam nunca, tudo me fez enternecer por elas. As meninas, filhas deles, se tornaram tão minhas quanto as minhas. Mãe me tornei de todas. E assim seguia a vida cúmplice entre nós. Eu, feliz, assistindo às minhas cinco meninas crescendo. Uma confraria de mulheres. (EVARISTO, 2016a, p. 28).

O padrasto, por um momento, tornou-se um “verdadeiro pai” para suas meninas diante da “fugaz presença de um pai, evadido no tempo e no espaço, que tinha ido embora sem nunca dar notícia, e adotaram, como verdadeiro pai, aquele que se fazia presente e parecia gostar delas” (EVARISTO, 2016a, p. 28). Contudo, essa cumplicidade não dura muito tempo, a personagem-narradora preannuncia os sinais de uma batalha, uma luta contra esse homem, o pai dessas meninas, a partir da apresentação de Seni, “a mais velha de minhas filhas, a menina que havia chegado a minha casa quando faltavam três meses para completar nove anos” (EVARISTO, 2016a, p. 28). Índícios de uma masculinidade tóxica e violenta, adentrando os nossos olhares enquanto leitores/as.

Arredia é o nome dado pela mãe por não entender o “profundo silêncio” dessa menina de poucas palavras, mas marcada por muitos gestos, “era capaz de ficar longo tempo de mãos dadas com as irmãs, ou comigo” (EVARISTO, 2016a, p. 28). Em seguida, outras insinuações são apresentadas, de uma impaciência do pai que vivia implicando com a Seni; de um amparo, abrigo, de uma mãe que parecia querê-la dentro de si, como uma proteção contra o porvir. Assim, Seni cresceu, “alternando períodos de pouca, com nenhuma fala. [...] Entretanto, ali pelos seus doze anos, já era uma mocinha feita. Zelosa com ela mesma e, mais ainda, com as irmãs.” (EVARISTO, 2016a, p. 29). O ato de fugir do convívio social, calando-se, assim como fez Maya Angelou¹¹, revela as estratégias de enfrentamento das violências que acometem nossos corpos ancestrais, em que o trauma da

dor sexual, de que a violência cometida é anulada pelo medo, pelo silêncio e pelo tempo, sobra apenas o horror definitivo da vida de milhares de crianças [...] que sofreram violência sexual e nunca puderam falar sobre isso em sua própria linguagem. (WALKER, 1988, p. 66 *apud* COLLINS, 2019, p. 217).

Além do arredia, aos 12 anos, Seni desenvolve “um desmedido amor para quem convivesse com ela” (EVARISTO, 2016a, p. 29), por meio do zelo com a mãe de criação, especialmente, com as irmãs. A personagem Shirley Paixão conta que “procurava desviá-la do caminho de uma responsabilidade, que não era dela, ao perceber o excesso de cuidado e os gestos de proteção com que ela cercava as irmãs e, às vezes, se eu permitisse, até a mim.” (EVARISTO, 2016a, p. 29). A personagem-narradora constrói a imagem da personagem Seni com esses símbolos: tímida, calada, quieta, zelosa, amorosa, cuidadosa, mania de perfeição, autocensura, que vão se amontoando nesse corpo desvalorizado, debochado, exigido pelas violências do pai. Uma preparação para a culminância do fato desencadeador do ato. Como na cena da professora que questiona esses comportamentos da menina e, Shirley Paixão, ao comentar com o companheiro, percebe um excesso de fúria, raiva, sentimentos que desordenam mais ainda Seni. Ela entra em pânico, chora desesperadamente, agarrando a mãe com força, “como se quisesse enfiar o corpo dela dentro do meu. Como se pedisse abrigo no mais profundo de mim.”

¹¹ Maya Angelou, escritora afro-americana, foi estuprada pelo namorado da mãe aos 7 anos de idade. O estuprador foi assassinado, o que para a menina foi por sua culpa, por isso, decide parar de falar. Esse relato aparece em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (2018).

(EVARISTO, 2016a, p. 30). Shirley Paixão enfrenta seu marido, exerce a sua voz, encorajando Seni a também ter coragem, por meio do amor como ação de nutrir, crescer e cuidar de si e do outro, uma estratégia de luta, meio, amparo, “abraçei minha menina de doze anos. A que eu não tinha parido, mas que eu tinha certeza ser ela também minha filha. Por ela e pelas outras eu morreria ou mataria se preciso fosse.” (EVARISTO, 2016a, pp. 30-31).

Mais uma vez, retoma a cena da tentativa de matá-lo, com as justificativas, mas também com o entendimento de que “[...] tudo estava desenhado para fazer parte de meu caminho. Foi preciso que o ordinário chegasse a minha casa, com as três filhas, para que elas fossem salvas da crueldade do pai.” (EVARISTO, 2016a, p. 31). Nesse momento, a personagem-narradora apresenta a cena desencadeadora do conflito, quando o homem retorna à casa, adentra o quarto das meninas e “puxa violentamente Seni da cama”, ato que ocorria com uma frequência, “então, puxou violentamente Seni da cama, modificando, naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa para machucá-la, como acontecia há anos.” (EVARISTO, 2016a, p. 31). A narradora aparece, nesse momento, quando Shirley chora ao narrar as dores dessas violências, contudo, Seni teve coragem de “erguer a voz”, “fez do medo, do pavor, coragem” (EVARISTO, 2016a, p. 31) e iniciou “uma forma de rebelião consciente contra a autoridade dominante.” (HOOKS, 2019, p. 20)¹².

Erguer a voz tem sido e continua a ser um trabalho que encoraja leitoras e leitores, especialmente as pessoas de grupos oprimidos e explorados que lutam para romper silêncios, a encontrar e/ou celebrar o alcance da voz. Encontrar nossa voz e usá-la, especialmente em atos de rebelião crítica e de resistência, afastando o medo, continua a ser uma das formas mais poderosas de mudar vidas por meio do pensamento e da prática feministas. Quando leitoras e leitores aplicam a teoria de encontrar uma voz em suas vidas, especialmente em relação a compreender a dominação e criar uma consciência crítica atenta, acontece uma transformação significativa para o eu e a sociedade.

[...]

Em muitos escritos feministas, o silêncio é evocado como um significante, uma marca de exploração, opressão e desumanização. O silêncio é a condição de alguém que foi dominado, feito de objeto; falar é a marca da liberdade, de se fazer

¹² Em “à Glória, seja ela quem for: sobre usar um pseudônimo” do livro *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019), bell hooks teoriza sobre a mudança do seu nome, Gloria Jean Watkins, para o pseudônimo de família materna. No primeiro momento, a substituição ocorre como “escolha mais prática” (hooks, 2019, p. 325) para assinar as suas obras. Depois, torna-se um gesto de reivindicar uma identidade que lhe garantisse “um direito à fala”, a criar e encontrar a “própria voz” (hooks, 2019, p. 329), um empoderamento. Sobre a grafia do nome com letras minúsculas, a autora sinaliza que o objetivo era centrar às atenções para as ideias e não para o eu, a personalidade da escritora, ao publicar o livro *Ain't I a Woman*. Diante disso, em respeito à opção da autora, decido por manter a grafia com que ela se identifica.

sujeito. Desafiando o oprimido a falar, como uma forma de resistir e se rebelar, a poeta Audre Lorde, em ‘A Litany for Survival’, escreve: e quando falamos temos medo / de nossas palavras não serem ouvidas / nem bem-vindas / mas quando estamos em silêncio / ainda assim temos medo / É melhor falar então / lembrando / sobreviver nunca foi nosso destino.

O ato de falar é uma forma de a mulher chegar ao poder, contar nossas histórias, compartilhar a história, envolver-se na discussão feminista. (HOOKS, 2019, pp. 264-265).

Shirley, por meio de uma maternagem que empodera, nutre, gesta e gere Seni, provoca e promove esse exercício da voz, da insubmissão contra as violências desse homem em seu corpo, desde quando a mãe morrera. Ela também faz dessa maternagem força para pegar uma barra de ferro e acertar a cabeça desse homem, enquanto as filhas assistem tudo, gritando e pedindo socorro. O sentimento experimentado por Shirley Paixão, com a nudez exposta da filha, antes para o pai e as irmãs, agora para os vizinhos, foi de correr e proteger Seni.

[...] e a sensação que experimentei foi a de que pegava um bebê estrangulado no meu colo. Naquele momento de total incompreensão diante da vida, eu não sabia o que dizer para Seni. Somente a embrulhei no lençol e fiquei com ela no colo, chorávamos. Ela, as irmãs e eu. Não sei quanto tempo passou. Não sei dizer direito quem decidiu o que fazer. Só me lembro de ter cumprido ordens, como: – Não banhar a menina. – Entregá-la para a minha amiga Luzia, para levá-la ao exame de corpo de delito. – Fui aconselhada a fugir do flagrante, eu deveria ir para a casa de uma de minhas irmãs. Tudo indicava que o homem estava morto. Nada importava, porém. Eu só queria ficar com Seni, que já não chorava, não falava; apática, parecia estar fora do mundo, enquanto as outras meninas desesperadamente se agarravam a mim. (EVARISTO, 2016a, p. 33).

O homem não morreu e Shirley ficou presa por três anos, simplesmente, pela tentativa de livrar a sua filha daquele “animal”. Ao passar essas informações de resolução do conflito, a personagem-narradora volta para o momento atual, passado trinta anos do ocorrido, o momento que retoma a importância da irmandade fundada quando as três meninas chegam a sua casa, se juntam às outras duas e a mãe e forjam uma confraria de mulheres. Quem alimenta essa união é o útero-cabeceira dessa mãe de criação autodefinida, que entende a importância de uma prática materna da liberdade que leve as crianças a saírem “do silêncio à fala”, como aponta hooks (2019).

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de ‘erguer a voz’, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta. (HOOKS, 2019, pp. 38-39).

Além de erguer a voz contra essas interseccionalidades que atravessam os corpos de mulheres negras, sobretudo, com toda a carga simbólica e institucional que o estupro acompanha ao longo da história, é um processo de cura, limpeza e, também, insinuações para atrair ouvintes para essa fala, a fim de que seja ouvida como estratégia de enfrentamento. Conceição Evaristo nos conduz a esse tema por meio de uma mãe, cujo sobrenome é Paixão, porém, longe de um viés romântico e essencialista, de um amor materno que suplanta tudo. O amor dessa mãe liberta pela junção de um cuidado mútuo, “das meninas, três já me deram netos, estão felizes. Seni e a mais nova continuam morando comigo”; do conhecimento compartilhado, “a nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta.”; pela cumplicidade de uma responsabilidade, respeito, confiança e compromisso, “Seni continua buscando formas de suplantar as dores do passado. Creio que, ao longo do tempo, vem conseguindo. Entretanto, aprofunda, a cada dia, o seu dom de proteger e de cuidar da vida das pessoas. É uma excelente médica. Escolheu o ramo da pediatria”. (EVARISTO, 2016a, p. 34).

conclusão

3 ancorando algumas das cargas d'águas dessas corredeiras

Iniciei com o itan africano de Oxum, quando ela lidera outras mulheres e torna o mundo seco, infértil, em repúdio ao patriarcado que elimina as mulheres das decisões, diferentemente do equilíbrio que havia no matriarcado. Retomo a epígrafe para mostrar que a maternidade negra como prática da liberdade, de acordo com a narrativa da personagem Shirley Paixão, é um projeto ético, político, um conjunto de estratégias que envolvem o poder negro feminino, o qual empodera “[...] para a emancipação possível de mulheres negras e de outros sujeitos sociais oprimidos.” (BERTH, 2019, p. 53). Por isso, a revolução acontece com o florescer do leite que jorra de mulheres negras, como alimento, substância, nesse mundo tão desigual, tão ausente de colo, afeto e acolhida. Isso também só é possível por meio da construção de imagens autodefinidas de mulheres negras enquanto mães, com todas as possíveis tensões e contradições que atingem essa construção de maternidades negras. Logo, o gesto de amor, amparo e acolhida da mãe Shirley Paixão para com suas três filhas é o alimento para a formação da confraria de

mulheres, da irmandade, que movimenta, faz a roda girar, mesmo que a água pare, seque, encontre rochas, ainda é possível romper e infiltrar para jorrar essa continuidade de autovalorização, autodefinição, da liberdade e autossuficiência apontada por Collins (2019).

referências bibliográficas

ANGELOU, Maya. Ainda assim eu me levanto. In: *Poesias completas*. Tradução de Lubi Prates. 2020, p. 175-176.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Rio de Janeiro: Editora Letramento, 2018. (Feminismos Plurais).

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de Minha Mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (Org). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

EVARISTO, Conceição. Shirley Paixão. In: *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, Rio de Janeiro: Malê, 2016a, p. 27-34.

EVARISTO, Conceição. Regina Anastácia. In: *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, Rio de Janeiro: Malê, 2016a, p. 127-140.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016b.

EVARISTO, Conceição. No meio do caminho: deslizantes águas. In: *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 104-105.

EVARISTO, Conceição. Inquisição. In: *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 108-109.

EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande*. São Paulo: Ed. Unipalmarensis, 2018.

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

HOOKS, bell. O amor como a prática da liberdade. Tradução para uso didático de: hooks, bell. Love as the practice of freedom. In: *Outlaw Culture. Resisting Representations*. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243-250, por wanderson flor do nascimento. Disponível em: <https://medium.com/enugbarijo/o-amor-como-a-pr%C3%A1tica-da-liberdade-bell-hooks-bb424f878f8c>. Acesso em: 15 out. 2020.

HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* - episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MATERNIDADE ou maternagem? Afropapo com Thaís Ferreira. Aza Njeri. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1 h e 6 min). Publicado pelo canal Aza Njeri. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IEacCn8Us2Y&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3NYTL0mNBNAyrxlp6mX7gkYHpDzuXFnuioMvnTyHA8UOXyLUFUHXufk6A>. Acesso em: 10 out. 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Matripotência: Ìyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]. Tradução para uso didático de OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92, por wanderson flor do nascimento. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, Davi Nunes; PRADO, Thiago Martins. A narradora-ouvinte e as técnicas de encaixe de focos narrativos em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. *Revista Olho d'água*, v. 10, p. 92-106, 2018. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/507/452>. Acesso em: 10 out. 2020.

SILVA, Jorge Augusto de Jesus. Contemporaneidades Periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso. In: SILVA, Jorge Augusto de Jesus. (Org.). *Contemporaneidades periféricas*. Salvador: Segundo Selo, 2019. p. 31-68.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência* - poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

"É audível, sólido": a construção de um corpo lésbico na poesia de Maria Isabel Iorio

"It's Audible, Solid": the Construction of a Lesbian Body in Maria Isabel Iorio's Poetry

Autoria: Luísa Nunes Galvão Caron de Oliveira

 <https://orcid.org/0000-0002-3995-0295>

Autoria: Helena Capriglione Zelic

 <https://orcid.org/0000-0002-6818-1413>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180190>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180190>

Recebido em: 18/12/2020. Aprovado em: 03/05/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

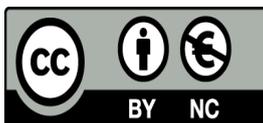
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

OLIVEIRA, Luísa Nunes Galvão Caron de; ZELIC, Helena Capriglione. "É audível, sólido": a construção de um corpo lésbico na poesia de Maria Isabel Iorio. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 485-503, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180190>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180190>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

"é audível, sólido": a construção de um corpo lésbico na poesia de maria isabel iorio

"It's Audible, Solid": the Construction of a Lesbian Body in Maria Isabel Iorio's Poetry

Luísa Nunes Galvão Caron de Oliveira¹

Universidade Federal Fluminense – UFF

Helena Capriglione Zelic²

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180190>

¹ Mestre em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: luisacaron@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3995-0295>

² Graduada em Letras-Espanhol pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: helena.zelic@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6818-1413>

Resumo

Esse artigo propõe uma breve investigação sobre a forma como o corpo lésbico se inscreve na poesia de Maria Isabel Iorio, especificamente em sua obra mais recente, *Aos outros só atiro meu corpo* (2019). Para isso, observamos como os procedimentos poéticos atuam na construção de um corpo lésbico e, em seguida, como esse corpo, ao encontro com outros corpos, conduz a uma leitura política de seu entorno. Desse modo, partimos da análise detida de cinco poemas das seções "todos os meus corpos o corpo" e "o corpo querendo 1 corpo a mais", à luz de referências da crítica literária feminista e lésbica.

Palavras-chave

Poesia contemporânea brasileira. Literatura lésbica. Corpo. Maria Isabel Iorio.

Abstract

This article proposes an investigation of how the lesbian body appears in Maria Isabel Iorio's poetry, specifically in her most recent book, *Aos outros só atiro meu corpo* (2019). We examined five poems on the sections: "todos os meus corpos o corpo" and "o corpo querendo 1 corpo a mais", with references of feminist and lesbian literary's critics, in order to expose aspects in which the poetic composition appears as the construction of a lesbian subject. Then, the encounter of this body with others conducts a political interpretation of the text.

Keywords

Contemporary brazilian poetry. Lesbian literature. Body. Maria Isabel Iorio.

Em artigo recentemente publicado, Natalia Borges Polesso (2020), escritora e pesquisadora lésbica, afirma que o discurso e as performances de gênero envolvem não só o pensamento, mas a materialidade do corpo e o lugar em que esse ocupa no mundo. A poeta Maria Isabel Iorio parece pensar por caminhos semelhantes quando revela, em entrevista à editora Urutau³, que “Meus poemas nascem a partir do que consigo fazer com meu corpo fora de casa. Tanto em gesto como em observação”. Em seu mais recente livro, *Aos outros só atiro meu corpo* (2019), a poeta carioca performa a inserção do corpo no texto, em gesto de recusa explícita à tradição filosófica e poética hegemônica – branca, masculina, heterossexual e ocidental – que usualmente exclui ou reduz a presença do *corpo* na escrita, como se o pensamento pudesse comandar as paixões e os desejos exclusivamente através da razão.

No prefácio do livro, a cineasta e pesquisadora Érica Sarmet traz, em forma de diálogo, alguns trechos da *Ética*, de Espinosa, e sugere a filiação da poesia de Maria Isabel Iorio a essa outra tradição filosófica, que, ainda que branca, masculina e ocidental, é marcada pela recusa ao dualismo e ao mecanicismo cartesianos e pela consequente valorização do corpo. Em resposta à sua interlocutora, Iorio diz que todo aquele discurso filosófico é, para ela, “óbvio”, talvez porque ela esteja inserida em um contexto – e pensamos aqui em outras poetisas contemporâneas que performam o corpo feminino na escrita, como Angélica Freitas e Adelaide Ivánova, com as quais Iorio dialoga – em que não é mais novidade a ruptura do dualismo mente/corpo, pois já sabemos que o corpo tem a capacidade de muitas vezes surpreender a sua mente, como já afirmava Espinosa.

Aos outros só atiro meu corpo é dividido em quatro seções, porém, nos deteremos nas duas primeiras, já que estas abarcam mais explicitamente as temáticas que nos interessam nesse momento: a construção de um corpo lésbico na escrita poética e a existência lésbica como experiência de coletividade. A primeira seção, “todos os meus corpos o corpo”, é uma primeira aproximação ao corpo (aos corpos em geral, ao corpo responsável pela voz poética, em específico). Há treinos, leis, dados, explicações. É a seção que constrói a voz e a persona poética de Maria Isabel Iorio, valendo-se de suas características corporais, performáticas e biográficas – o risco que faz no rosto, a marca que tem no lábio, o gesto para comer. A segunda seção, “o corpo querendo 1 corpo a mais”, aproxima esse corpo de outros corpos. É a seção onde mais aparecem as relações afetivas e sexuais. Interessa notar que “o corpo querendo 1 corpo a mais” é também o último verso de “Matemática”, último poema da seção anterior, o que indica uma proposta de continuidade entre uma seção e outra.

As seções que se seguem investigam a ideia de corpo a partir de outros eixos mais amplos do que as relações consigo e com as outras; tratam do abandono da racionalidade, a relativização do tempo e do espaço, as catástrofes naturais do mundo exterior que formam uma espécie de corpo mais denso e se agigantam sobre o corpo sozinho e humano. A construção poética do sujeito lésbico é, portanto, uma

³ “Os meus poemas nascem a partir do que consigo fazer com meu corpo fora de casa’ — entrevista com Maria Isabel Iorio”, por Silvia Penas Estévez & nósOnça, 2020. Disponível em: <https://editoraurutau.medium.com/os-meus-poemas-nascem-a-partir-do-que-consigo-fazer-com-meu-corpo-fora-de-casa-entrevista-com-b5073b7a71bf>. Acesso em: 5 dez. 2020.

das camadas necessárias e primeiras, mas não a única, para a investigação de Maria Isabel Iorio sobre o que pode, faz e significa o corpo.

o que cabe em um livro

Vocês

que não me chupam

podem me ler?

(IORIO, 2019, p. 17)

O poema vocês é o primeiro do livro. É um poema curto, que encadeia título e primeiro verso. A quebra de versos segue uma lógica sintática, o que pode indicar uma proximidade da voz poética à fala em voz alta. Esse poema se dirige ao público que acabou de abrir o livro, quebrando a “quarta parede” que usualmente separa o tempo do poema e o tempo das/os leitoras/es. Mas essa abertura, em forma de questionamento, é um convite e um desafio. Um convite a ler; o desafio de conseguir ler apesar de não chupar.

O título da seção que este poema abre é “todos os meus corpos o corpo”, indicando a que se dedica o conjunto de poemas da seção: à investigação e à construção do corpo do eu lírico (que muito se mescla com aspectos autobiográficos de Maria Isabel Iorio enquanto sujeito) e todas as formas desse que cabem na ideia de corpo. Enquanto isso, o “corpo do poema” é uma metáfora já interiorizada/naturalizada em nossa língua. Há um gesto de leitura e de abertura de um livro que é aproximado ao gesto da relação sexual, da abertura de um corpo a receber outro corpo e ser, por ele, tocado, interpretado, desassossegado. Essa relação comparativa implícita entre livro e sexo é intermediada pela chave do corpo. Ambos os atos coincidem em desbravar o desconhecido, em relacionar-se com uma espécie de corpo. E, mais que estabelecer uma relação, o poema expõe um pressuposto filosófico que acompanha o livro *Aos outros só atiro meu corpo*, e que o posiciona como uma proposta de investigação através da poesia: o pressuposto da centralidade do corpo e da sexualidade para o desenvolvimento das relações sociais e da criação de sentido.

Por isso, a *precisão* (que compõe o título da terceira seção) é uma palavra importante para compreender o livro: muitos poemas se ancoram na tentativa de definir algo, por vezes em contraposição direta a definições anteriores, mais limitadas – é o caso, por exemplo, de “Ok, eu explico”, poema que enumera explicações sobre a forma como assina o nome ou risca o rosto. Pode-se dizer que, ao demarcar as tentativas de redefinição conceitual geral a partir da perspectiva do corpo, Maria Isabel Iorio nega a cisão entre razão e emoção, que organiza o pensamento ocidental e as relações sociais no capitalismo; e propõe, então, uma aproximação entre uma concepção poética sobre o corpo e uma biológica/objetiva, subvertendo assim a separação entre elas.

Para exemplificar a proposta de aproximação: a epígrafe do livro traz aspas da bióloga Leonizia Valdecí de Melo, de Arraial do Cabo. A citação foi retirada da

matéria “Mito da carne sangrando: na verdade, o que está no prato não é sangue”, de 25/04/2014⁴. Esta informação está oculta, mas a busca ativa (de quem lê) pela referência expõe um procedimento que questiona a tradição literária. Ao substituir uma citação poética por uma jornalística (e de uma seção pouco “relevante” do jornal virtual), Maria Isabel Iorio desloca o discurso, cria sentido e amplia o que cabe no escopo do livro de poesia. Esse é um entre os vários procedimentos de citação e incorporação de outros gêneros de escrita não literários, uma tendência de apropriação que se observa em outras autoras e autores da poesia contemporânea do século XXI (VILLA-FORTE, 2019).

Esse procedimento de deslocamento serve para os textos externos e gêneros literários, mas também para o próprio corpo, deslocado da norma, e para o cânone literário. O nome da primeira seção, “todos os meus corpos o corpo” é exemplo disso: fazendo referência ao livro do escritor argentino Julio Cortázar (*Todos os fogos o fogo*, 1966), a poeta substitui o fogo (elemento sensorial da natureza, primordial da humanidade, simbólico na linguagem humana) pelo corpo. Essa substituição é uma forma de metaforização oculta (entre “fogo” e “corpo”) e forma de explicitar que o corpo será o tema central dessa investigação poética.

Essa é a única vez em que Maria Isabel Iorio se dirige ao cânone literário⁵. Ao longo do livro, as referências externas são a mulheres vivas (aquelas sem nome com as quais ela se relaciona, Adelaide Ivánova e as demais participantes do Movimento Respeita!⁶), e a manuais de trabalho, palavras cruzadas, rótulos, objetos de leitura menos conceituados. Na mesma entrevista à editora Urutau, Iorio foi perguntada sobre “os/as poetas da atualidade/vivos/vivas” que mais a tocam, e sua resposta foi: “Eu leio principalmente poetas vivas, gosto de estar em diálogo com as pessoas vivas, nesse tempo. Então são muitas, as que me tocam”.

A relação de afastamento ou algum nível de enfrentamento diante do cânone literário é um elemento recorrente na poesia escrita por mulheres, especialmente naquela escrita por mulheres lésbicas. A poeta e professora estadunidense Adrienne Rich carrega esse traço com constância e atrito, tanto em sua produção poética quanto ensaística e teórica. A revisão (“re-visão”) de Rich sobre a tradição literária se materializa tanto na tematização (a menção crítica às bibliotecas com livros de homens, por exemplo) quanto no uso deslocado de formas poéticas tradicionais (CAMARGO, 2018).

⁴ Disponível em: <http://g1.globo.com/rj/regiao-dos-lagos/noticia/2014/04/mito-da-carne-sangrando-na-verdade-o-que-esta-no-prato-nao-e-sangue.html>. Acesso em: 22 nov. 2020.

⁵ Um poema de Maria Isabel Iorio que propõe uma releitura de uma obra mais “canonizada” é “Virilha”, proposta de reescrita da “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, agora sob uma perspectiva dos sujeitos LGBT. Uma leitura atenta sobre o poema foi escrita por Rafael Zacca (2019): <https://agentejuntoeforte.wordpress.com/2019/03/21/o-nome-o-corpo-o-poema-por-rafael-zacca/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

⁶ O Movimento Respeita! surge em 2018, como protesto em um evento de leitura do CEP 20.000, no Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, quando uma das poetas que se apresentaria afirmou que só leria seus poemas quando o homem que havia tentado estuprá-la se retirasse da sala. O acontecimento foi o ponto de partida para a auto-organização do grupo de mulheres poetas do Rio de Janeiro. O manifesto do Movimento Respeita! encontra-se disponível no site: <https://respeitaeforte.wordpress.com>. Acesso em: 13 dez. 2020.

a construção de um corpo lésbico

Aos outros só atiro meu corpo se insere na concepção de que há uma disputa social violenta em curso. Isso se dispõe no livro, em primeiro lugar, na dedicatória à travesti Quelly da Silva, “que foi morta,/ em janeiro deste ano, e teve seu coração extirpado” e aos “corpos que estão sendo mortos,/ ou vivem em risco,/ aqueles que gemem, discordam, se recusam”. O teor de denúncia se soma a uma vinculação, que se evidencia ao longo da obra, entre a voz poética e esse conjunto de sujeitos-corpos que vivem e resistem às violências. É nessa relação tumultuosa entre o corpo em seu “estado natural” e o corpo no mundo que parece ser construída a voz poética, um corpo lésbico questionador, carregado de inquietações sensoriais e políticas, que transitam entre o “público” e o “público”.

O caminho traçado pelo livro – o de uma primeira seção mais fechada no corpo autobiográfico em si mesmo, para chegar a uma segunda seção que imprime nos poemas as outras relações e os encontros entre corpos – é um caminho possível para a construção de um corpo lésbico, que, antes de qualquer coisa, observa as próprias sensações, sentimentos e trajetória de vida, retomando a infância, a família e os episódios de violência, estabelecendo suas prerrogativas e a autoafirmação de seus gestos. É a construção de um primeiro espaço no mundo que lhe seja próprio. Talvez por isso Maria Isabel Iorio também acrescenta ao livro diversas fotos que aparentam ser fotos antigas de família, como se essas marcassem a busca de uma trajetória que a levou até ali.

Encargos

minha mãe reclama não
 adianta minha postura
 é essa eu uso sapatos
 maiores pra tropeçar mãe eu estou decididamente
 inclinada a cair
 (IORIO, 2019, p.51)

O também curto poema *Encargos* articula três assuntos: a inclinação à queda, a divergência familiar, a reivindicação de uma postura. Os três assuntos, por sua vez, se articulam ao da lesbianidade, funcionando como ângulos de um modelo complexo como um prisma. A inclinação à queda é mais que um resultado que a voz poética sofre: é uma decisão, uma postura perante a realidade, o que a coloca como sujeito ativo no mundo. E, apesar de ser uma decisão, é também um encargo, palavra que além de significar um compromisso, uma responsabilidade, acumula também o sentido de ônus, peso a ser carregado. Além disso, esse encargo também pode se referir à própria relação mãe-filha, que para ambas parece carregar esse duplo sentido da palavra.

É pela importância dada a essa relação que, inclusive, o poema faz uma mudança de direcionamento na interlocução: a mãe, no primeiro verso, é uma terceira pessoa, e os interlocutores são indefinidos (possivelmente nós leitoras/es);

já no quarto verso, o ímpeto de reagir mais uma vez à reclamação da mãe a coloca, então, como interlocutora direta. O poema deixa de falar conosco para responder à mãe (e, possivelmente, a todos que cabem nessa figura da desaprovação), e essa é a forma discursiva encontrada para explicitar a decisão pela queda. A divergência familiar é resultado do não entendimento da mãe sobre as escolhas da filha; e é resultado, também, da postura ativa de ruptura com a linearidade geracional da heterossexualidade compulsória.

O elemento-chave para a interpretação a respeito da sexualidade é a polissemia embutida nos sapatos. Uma mulher que usa sapatos maiores é uma *sapatão*. Os ditos “sapatos maiores” que a voz poética usa são rejeitados pela mãe porque levam a uma instabilidade social, a uma vulnerabilidade cujo desejo de vivenciar não é compreensível para ela. A decisão pela queda é física, denotativa, e ao mesmo tempo metáfora da decisão de correr o risco de viver uma sexualidade desviante em um país violento e lesbofóbico⁷.

A decisão, no entanto, é o divisor de águas para essa existência lésbica: apesar da possibilidade de quedas, há uma postura sexual ativa, diferentemente de, por exemplo, “Eu tenho no estômago um trabalho”, poema que narra, em primeira pessoa, um episódio de estupro, e explicita que quem a tocava sem consentimento era um homem. No poema também há um risco, mas não há ação por parte da voz poética e, sim, culpa e vulnerabilidade. O sentido da postura ativa somada ao risco também se explicita mais ao final do livro, no poema “Não se enganem isto não é felicidade”, no qual a voz poética afirma que “quando escrevo um poema pra uma mulher/ estou batendo na morte// estou pedindo para ser expulsa da sala” (IORIO, 2019, p. 116).

É o sentido da queda que marca o ritmo do poema. Trata-se de um *ritmo desritmado*, próprio de quem caminha em tropeços. Em primeiro lugar, é preciso dizer que o *enjambement* é notável, presente em todos os versos. A descontinuidade discursiva e a confusão do sentido é um efeito direto desse procedimento poético. Essa confusão de sentido é acumulada pela ausência de pontuação, que obriga ao texto uma leitura mais rápida, sem pausas sintáticas entre as orações que se sequenciam. Apesar disso, há uma regularidade silábica embutida nas quebras de verso – o que, por sua vez, se confronta no interior do poema com o penúltimo verso, mais longo e de caráter reiterativo e com a irregularidade dos acentos. Dessa maneira, Maria Isabel Iorio exemplifica, na forma, a irregularidade em relação à norma, à manutenção de um padrão, que configura uma decisão por modular a linguagem através do que é destoante.

Gesto e postura são duas palavras que aparecem ao longo do livro, e que apoiam um entendimento sobre a tentativa de afirmação de Maria Isabel Iorio sobre um modo de escrita e um modo de vida. Além do uso em *Encargos*, a postura aparece em *Costas*, novamente explorando a polissemia da palavra, que expressa uma postura corporal e uma postura ética: “Em geral escrevo curvada./ Essa

⁷ Ver: Dossiê sobre lesbocídio no Brasil: de 2014 até 2017, de Milena Cristina Carneiro Peres, Suane Felipe Soares e Maria Clara Dias. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/fontes-e-pesquisas/wp-content/uploads/sites/3/2018/04/Dossi%C3%AA-sobre-lesboc%C3%ADdio-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2020.

também é uma postura.” (IORIO, 2019, p. 79). “Curvada” também soma significados de ordem corporal e ética: refere-se primariamente à curva das costas, e assim se distancia do padrão de feminilidade com “coluna ereta”; e pode referir-se, também, ao gesto humilde de curvar-se, em reverência a algo ou alguém. Curvar-se não deixa de ser, também, uma inclinação à queda. A aproximação entre as posturas construídas em *Encargos* e *Costas* é, também, uma aproximação entre um modo de vida lésbico e um modo de escrita.

sapatão, sujeito coletivo

A postura lésbica individual e em primeira pessoa, construída na primeira seção para o corpo, se constrói de forma diferente na segunda seção do livro. Em “o corpo querendo 1 corpo a mais”, há muitas mulheres presentes e possíveis: “uma mulher sobre outra mulher” (p. 55); “uma mulher que ama uma mulher” (p. 56); as lésbicas caminhoneiras (nós do verso “nós temos as mãos sujas de graxa” (p. 59)); os corpos se encontrando nos quartos, no chão, na casa, nos bares, na praia. A aglomeração da voz poética junto às outras é o que molda, em *Aos outros só atiro meu corpo*, a construção de um sujeito político coletivo, corpóreo, lésbico. A constituição das mulheres enquanto sujeito político é parte processual da compreensão feminista das condições sociais que lhes são impostas de forma sistêmica e, por conseguinte, da sua capacidade de auto-organização e transformação das relações sociais. É o que Julia Cámara (2018) traduz como um processo de autoenunciação coletiva, “en el que las mujeres nos encontramos, nos juntamos y nos reconocemos las unas en las otras a partir de la pretendida transversalidad de la opresión compartida”⁸. A constituição, dentre as mulheres, de um sujeito político lésbico, passa por identificar o que as conecta, a que resistem e o que propõem enquanto grupo social. O poema “Segredinho” marca um dos momentos de construção desse corpo comum.

Segredinho

você, sapatão
 não acha que o que temos
 em comum é mesmo esse
 sorrisinho
 delicioso
 no canto da boca
 de quem já disfarçou muito ou
 quem já precisou aprender a duração
 - aqueles três segundos a mais
 num olhar para saber se ela também...

⁸ CÁMARA, Julia. Sujeto político y estrategia en el movimiento de mujeres. Publicação on-line em Viento Sur, em 06 de novembro de 2018. Disponível em: <https://vientosur.info/sujeto-politico-y-estrategia-en-el-movimiento-de-mujeres/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

quem teve que descobrir muita coisa
sozinha
ou em cima da hora num banheiro
feminino - fazendo finalmente um bom
uso dessa divisão ou de quem já quebrou
muito a cara ou enfiou
muito a cara ou quem arrasta
mesmo um caminhão aquele sorrisinho você
sabe de quem sabe que estamos vibrando
mais forte ou perto e quem descobriu
que todas as cantoras
da mpb são como nós mas às vezes isso é
discreto nós também já fomos
de quem parece encontrou
um lugar onde dormir ou perder o sono
como na puberdade algumas câimbras
e nenhum aviso
aquelas primeiras festas onde
aprendemos a conduzir
o próprio peso
aquele sorrisinho de quem acabou de ganhar esse
corpo e quer testar
e testa
e testa
e sabe
que pode morrer por isso
(IORIO, 2019, p. 71)

O poema se inicia determinando uma interlocução direta com uma parcela específica do público, aquela que se identifica como “sapatão”. Apesar de parecer se referir a apenas uma pessoa, “sapatão” é aqui um sujeito coletivo, cabendo ao “você” um conjunto de pessoas e, ao mesmo tempo, a cada uma delas. O poema é uma pergunta extensa, que sugere uma semelhança entre a voz lírica e a interlocutora, e questiona se essa concorda com a tese apresentada.

Ao fazê-lo, propõe um sentido de diálogo à forma do poema, encurtando, mais uma vez, a distância que separa poeta e público. Se, antes, o primeiro poema (“vocês”) assumia e desafiava a preexistência de uma distância entre poeta e público (uma falta de intimidade sexual e também de intimidade na leitura), agora na metade do livro a interlocução para um “você” singular e mais definido aproxima ainda mais as realidades figuradas e moldadas pela poeta e as vividas por seu público. O assunto da intimidade deixa de ser um desafio: é agora um “segredinho” compartilhado.

Esse efeito vai no sentido contrário ao da solidão do aprendizado (“quem teve que descobrir muita coisa/ sozinha/ ou em cima da hora num banheiro”), que é fruto da invisibilidade, discriminação, repressão. O crescimento e a

autodescoberta são, no poema, processos chave para entender os papéis sociais de gênero e assumir uma ou outra postura diante deles. Nesse sentido, os versos “aquelas primeiras festas onde/ aprendemos a conduzir/ o próprio peso” dizem respeito à conquista da autonomia e à percepção do corpo, com suas mudanças físicas e emocionais próprias da adolescência. Mas dizem, além disso, sobre uma recusa ao modelo heteropatriarcal no qual as mulheres, em uma dança, são conduzidas pelos homens, não sendo permitido o contrário disso, nem a ausência deles.

A proposta de reconhecimento entre poeta e público se amplia pela sequência de “opções”, ou seja, a sequência de situações possíveis de terem sido vivenciadas coletivamente (o sorrisinho, a olhada, o banheiro feminino, a MPB, a festa, etc.), uma coletânea que faz uso de símbolos e referências reconhecidos como parte da identidade lésbica e de situações cotidianas, em especial as do período da adolescência. As situações selecionadas por ela poderiam se estender para tantas outras mais, e todas elas juntas fazem parte do que consolida uma identidade lésbica. Em vez da conjunção “e” ou do uso de pontos finais a cada situação, é usada repetidamente a conjunção “ou”, o que amplia as possibilidades de identificação, ao invés de afunilá-las. Esse conjunto de procedimentos serve para que Maria Isabel Iorio coletivize a vivência e a memória de experiências retratadas socialmente com discrição, mantidas no âmbito do não dito, do pessoal/privado.

A sequência de situações específicas ganha intensidade pela forma marcada por *enjambements* e repetições. As quebras de verso dos *enjambements* geram ênfases que se aproximam do ritmo da fala oral, mais um recurso que aproxima poeta e público. Já as repetições geram ampliações de sentido (como em “ou de quem já quebrou/ muito a cara ou enfiou/ muito a cara”, duas faces da moeda das relações afetivas), ou emulam a continuidade da descoberta da sexualidade como processo (é o caso de “e testa/ e testa”).

Logo em seguida, o final do poema retoma a ampliação de sentido: “e sabe/ que pode morrer por isso” é a primeira e única aparição da possibilidade de violência direta. Em “Segredinho”, Maria Isabel Iorio demarca a presença iminente do perigo, mas prioriza a representação do prazer. Por isso, é possível a leitura de que “morrer por isso”, além do sentido explícito da violência, contenha também o sentido figurado de um envolvimento muito profundo e intenso. Como define Carole S. Vance (1985), prazer e perigo são polos em constante tensão na sexualidade das mulheres sob o sistema patriarcal. A sexualidade das mulheres não pode, por isso, ser compreendida só pela chave de um ou de outro polo isolado.

A heterossexualidade compulsória obriga as mulheres a guardarem segredo sobre suas práticas sexuais não normativas. Como resposta e eixo de análise, essa palavra, “segredo”, tem sido utilizada em estudos e na literatura de mulheres lésbicas. Adrienne Rich, por exemplo, publicou em 1979 uma reunião de textos intitulada *On Lies, Secrets and Silence* [*Sobre mentiras, segredos e silêncios*]. Em texto sobre poesia contemporânea brasileira lésbica, a poeta e professora brasileira Tatiana Pequeno afirma que “o caráter de silenciamento que acompanha a voz feminina é duplicado pela marca da lesbiandade”⁹.

⁹ PEQUENO, Tatiana. “Poesia lésbica escrita por mulheres: dupla marca de subjetividade contra o rochedo da inexistência”, texto publicado na Revista Cult em 24/11/2016. Disponível em:

O diminutivo de “segredinho” ironiza e retira o peso do *segredo*. E é dessa maneira que Maria Isabel Iorio reposiciona o problema da invisibilidade da sexualidade lésbica. Ao invés de retratar a seriedade do segredo, que bloqueia ou obstaculiza o exercício da sexualidade, Iorio retrata o segredo pelo viés da cumplicidade entre duas mulheres que se reconhecem entre si, se identificam em uma trajetória de aprendizado afetivo e sexual, apesar da discrição. Nesse sentido, a poeta parece confirmar a leitura da pesquisadora argentina Laura Arnés, que, ao analisar as ficções lésbicas produzidas em seu país, compreende que a lesbianidade desestabiliza as estruturas hegemônicas do desejo. Nesse sentido, para além do problema da invisibilização, o segredo pode ser visto como posição estratégica de representação textual. Segundo Arnés, é comum que a “a falta (que pode tomar diversas formas: o segredo, o hiato, o desvio, o disfarce...) atribua ao lesbianismo sua forma e sua condição de acesso à representação” (2018, p. 171). Essa falta, entretanto, pode ser mobilizada, como vemos nesse e em outros poemas de Maria Isabel Iorio, de maneira estratégica através de recursos como a ironia, a metáfora e o uso de colchetes, que se endereçam a uma comunidade capaz de compreender os seus “sinais”.

A materialização do segredo ao longo da obra se dá a partir do uso recorrente de colchetes, dirigidos a um “você” que pode não ser exatamente o público leitor. Os colchetes, usualmente utilizados junto às reticências para marcar uma lacuna “[...]” (ou seja, algo que foi silenciado no discurso), cortam o texto e o redirecionam com versos mais íntimos e confessionais, como um sussurro em meio a uma voz amplificadora: “[no amor estou sempre suando]” (IORIO, 2019, p. 66). Além disso, esse sinal gráfico é uma marca da leitura de Safo de Lesbos, referência clássica da poesia que retrata o amor entre mulheres, cuja obra se corroeu pelo tempo e pela censura, restando apenas fragmentos e lacunas, as quais convencionou-se representar com colchetes. Os de Maria Isabel Iorio, apesar de “em voz baixa”, são preenchidos, o que já é uma forma de jogo subversivo com o segredo.

Outras formas de jogo com o segredo ainda podem ser lidas em seus poemas. Em “É uma luta”, por exemplo, o segredo se encontra na construção alegórica que, paradoxalmente, esconde e escancara o encontro erótico lésbico. O poema é construído a partir de metáforas que abandonam o lirismo usualmente escolhido para a escrita desse tema, deslocando-o para um campo semântico próximo do utilizado nas lutas políticas.

É uma luta

Quando nos encontramos ali
em nossos pontos vermelhos, de tesouras sem corte;
massacrando o capitalismo por ter muito o que comer e não
jogar nenhuma parte fora.

Quando damos, nos lábios, as demoras;
descanso das línguas sujas dos outros, e, sem morte,
fazemos um discurso lambido pela
Assembleia das melhores cavidades.

Quando parece que ganhei outras duas
pernas, e temos toda a água que eles não conhecem;
instalando, na cama - ou aquela hora, no chão,
um movimento sem terra.

(IORIO, 2019, p. 70)

O poema é composto por três quartetos e cada estrofe se inicia pela palavra “Quando”. Esse advérbio, no poema, não denota apenas tempo, mas indica o lugar e o modo. Assim, a cada início de estrofe, a poeta nos responde “quando” é uma luta (em que tempo, em que lugar, de que modo). Os primeiros versos de cada estrofe têm os verbos declinados em primeira pessoa do plural (“Quando nos encontramos”, “Quando damos”), o que indica que a poeta convoca mais uma ou muitas pessoas, visto que uma luta sempre supõe a relação entre, pelo menos, dois agentes.

A conclusão do poema é o que organiza e situa a palavra *luta*, pois, no último verso, o eu lírico revela que se refere à *luta* do “movimento sem terra”. O MST, um dos maiores movimentos populares da América latina é, ao mesmo tempo, o maior produtor de alimentos orgânicos na região. Nas duas primeiras estrofes, há imagens que vão compondo o texto e o encaminham a essa conclusão, como a alusão ao não desperdício da comida, na primeira estrofe, e à assembleia e aos discursos reivindicativos que marcam esse espaço, na segunda. Ao mesmo tempo, a luta é também, no poema, alegoria de um encontro erótico entre duas mulheres. A narratividade evidencia, aos poucos, elementos que se referem implícita ou explicitamente ao sexo lésbico. As metáforas se acumulam, entre objetos e partes do corpo, e culminam na última estrofe, quando o sujeito poético diz que parece ter ganhado “outras duas pernas”, o que faz lembrar um poema presente na mesma seção do livro:

Pernas

São fundamentais para o amor.

(IORIO, 2019, p. 65)

A representação das pernas no encontro erótico entre mulheres também está presente no poema “As moças”, da poeta brasileira Simone Brantes:

As moças

Como duas moças se encontram
pelas moitas? como entram duas vulvas
sob a colcha?

como sem mergulho
marulham no fundo os líquidos
de uma na outra?
Como, como –
por que poder de Deus
– as moças
se comem se comem se comem
com as coxas?
(BRANTES, 2016, p. 48)

Ainda que sejam bastante distintos, pois o poema de Simone Brantes imita, ironicamente, a indignação em relação à existência e à prática do sexo lésbico, enquanto o de Maria Isabel Iorio apresenta-o fundamentalmente como uma reivindicação, os dois poemas carregam imagens semelhantes para descrever o encontro erótico entre duas mulheres. Além das pernas, que contrapõem o falocentrismo marcado no discurso heteronormativo e lesbofóbico, a presença de “toda a água que eles não conhecem”, em Iorio, encontra a pergunta de Brantes: “como sem mergulho/ marulham no fundo os líquidos/ de uma na outra?”. As mulheres dos poemas sentem tesão e prazer, a despeito do desconhecimento e da tentativa de apagamento presentes nos discursos discriminatórios.

Em “É uma luta”, a luta anticapitalista do movimento sem terra não é apenas um tema paralelo ao sexo lésbico. Ao mesmo tempo em que propõe comparações e transposições de sentido entre os dois universos, o poema também os funde nas imagens, os torna uma coisa só, materializando a concepção que foi um grande ganho político do feminismo nos anos 1960: o pessoal é político. Na primeira estrofe, a ligação entre essas duas formas de luta ganha cor e corpo: “nossos pontos vermelhos”. O vermelho é a cor que simboliza as lutas de esquerda, mas é também a cor da carne e do sangue. Por extensão, é associada à cor do erotismo e da *escrita orgânica*¹⁰ proposta por Maria Isabel Iorio desde a já citada epígrafe sobre a carne dos animais. A língua que fala e reivindica na Assembleia é a mesma língua que provoca o gozo no amor, a água das terras férteis é a mesma dos fluidos corporais e, por fim, na última estrofe, o chão do quarto onde se apresenta o sexo se funde ao chão da terra onde se encontra a vida e a luta dos trabalhadores e trabalhadoras sem terra. A intersecção entre as duas lutas indica que nem a terra, nem os corpos lésbicos podem ser delimitados pelo capital - ou, como pinta nos muros o coletivo feminista boliviano Mujeres Creando, “nem a terra nem as mulheres somos territórios de conquista”.

Ampliar o erótico fazendo-o sair do âmbito estritamente sexual é algo que poetisas lésbicas que precederam Maria Isabel Iorio já tratavam em seus ensaios e poemas. É o caso das poetisas Audre Lorde e Adrienne Rich, cujos diálogos são

¹⁰ O sentido de escrita orgânica advém da poeta chicana Gloria Anzaldúa, que em ensaio intitulado “Carta para as mulheres do terceiro mundo” afirma: “Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos - chamo isto de escrita orgânica. Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema.” (ANZALDÚA, 2000, p. 234)

aparentes em suas obras. A segunda, referindo-se à primeira no texto “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”, diz que o erótico “não é confinado a qualquer parte do corpo ou apenas ao corpo em si mesmo; como uma energia não apenas difusa, mas a ser, tal como Audre Lorde chegou a descrever, onipresente no ‘compartilhamento de alegria, seja física, seja emocional, seja psíquica’” (RICH, 2010, p. 37).

Por sua vez, Audre Lorde, no ensaio “Usos do erótico: o erótico como poder”, define o erótico como um recurso de poder profundo e enraizado que, apesar de muito deturpado, é capaz de romper com a domesticação, opressão que reprime sentimentos. Para ela, a redução do trabalho a “um arremedo de necessidades” e o “esquecimento de quem somos” (LORDE, 2019, p. 69) são parte da estratégia de manutenção do sistema que organiza as sociedades priorizando o lucro ao invés das necessidades humanas. Como resposta a uma inação estrutural e à falta de poder, Lorde abre o leque do que significa o erótico:

[...] diz respeito à intensidade e à completude do que sentimos no fazer. Uma vez que conhecemos a extensão do que somos capazes de experimentar, desse sentimento de satisfação e completude, podemos constatar quais dos nossos vários esforços de vida nos colocam mais perto dessa plenitude. (LORDE, 2019, p. 69)

É com um sentido de ação presente no erotismo que se constrói a sexualidade nos poemas de Maria Isabel Iorio. “É uma luta” leva o erotismo lésbico às lutas anticapitalistas e vice-versa, convocando à ação e reflexão sobre a potência da não separação entre esses dois mundos.

priorizar mulheres em um mundo de homens

Ao encontro do pensamento de Audre Lorde e Adrienne Rich, entendemos que o erotismo e a união dos corpos femininos não necessariamente implicam em experiências sexuais. Para marcar essa diferença, Adrienne Rich cria o conceito de *continuum lésbico*, a partir do qual expande a compreensão de lesbianidade ao entendê-la como vínculo e fortalecimento entre mulheres:

Entendo que o termo *continuum* lésbico possa incluir um conjunto - ao longo da vida de cada mulher e através da história - de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher. Se nós ampliamos isso a fim de abarcar muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político (RICH, 2010, pp. 35-36).

O poema “Tu, hoje” se destaca na segunda seção do livro de Iorio. Ainda que, como em “É uma luta”, o envolvimento da poeta em relação à conjuntura política e social na qual está inserida seja um elemento central para a compreensão do texto, “Tu, hoje” se distingue por ser um dos poucos poemas que não se referem ao encontro sexual entre mulheres. Nesse sentido, podemos lê-lo a partir do ponto de vista do *continuum* lésbico, já que Maria Isabel Iorio ainda fala sobre o vínculo feminino, focalizando em outro tipo de amor: sua amizade com a poeta Adelaide Ivánova.

Tu, hoje

De maria isabel iorio
Para Adelaide Ivánova
Data 16/08/2018 21:07

Adelaide,

acabop de chegar do traibalhho
mall remuneraddo
e não achxei minhaes mãos

te escruevo é com muita dificculdade
contgo com partes inadestrads
mas te escrevo
porque não terei filhoas
mas se tivessesse diria
que te conheci, compañera
e que você me ajuda

a encontrar minhas mãos

no que é desprovido, a força dos nossos punhos
que se avistam
assim mermo de tãoop longe porque
erguidos

(IORIO, 2019, p. 69)

De antemão, chamam a atenção dois procedimentos formais utilizados pela autora. O primeiro se trata da intersecção entre gêneros da escrita, pois o poema é atravessado por um e-mail, o que é evidenciado no cabeçalho que se insere após o título, seguido por um verso que evoca sua destinatária (“Adelaide,”). Esse gesto atualiza o gênero epistolar, muitas vezes tomado como “feminino” e, não por coincidência, “menor”. O segundo procedimento é o embaralhamento das letras que percorre todo o texto, com exceção de alguns versos.

Se pensarmos em uma mensagem enviada, a confusão gráfico-fonética sugere uma escrita apressada, própria da digitação acelerada em um computador

ou celular, onde a informalidade e a urgência de dizer fazem da revisão uma etapa desnecessária. Ao mesmo tempo, no âmbito da fala, nos remete à linguagem que gagueja, na tentativa de dizer algo complexo ou muito íntimo (“te escrevo é com muita dificuldade”). E, ainda, se pensarmos em termos de procedimento literário, esse embaralhamento surge como a evidência do próprio processo errante da escrita. Por fim, a escolha ativa da gagueira remete também ao desejo de rebeldia, de ultrapassar a imposição de uma linguagem linear que, tal como nosso nome, gênero e sexualidade, é inscrita em nosso corpo desde que nascemos.

A ausência ou a perda da linguagem é um eixo da investigação de Maria Isabel Iorio sobre o corpo, à medida que determina as relações interpessoais e delimita diferenças entre o humano e o bicho, o homem e a mulher, a poesia e o resto. Esse eixo também é tematizado em outros poemas do livro, como em “Logo”, que alude à aquisição da linguagem: “eu não falo porque essa dificuldade de falar/ eu não falo muito às vezes eu não falo muito/ eu ainda tô aprendendo a falar” (IORIO, 2019, p. 41). De novo, a repetição/gagueira é um recurso linguístico para aprofundar a intimidade e a passionalidade do tema, bem como o desejo de subversão.

Esse último aspecto se encontra com o sentido geral do poema “Tu, hoje”. Nele, a voz poética conta que, ao voltar de seu trabalho mal remunerado, perde suas mãos e, por isso, escreve com “partes inadestradas”. Diz que escreve à amiga porque não terá filhos. Esse verso reitera a inscrição de um corpo lésbico pela desvinculação do corpo feminino à imposição patriarcal da maternidade, na qual uma mulher só se torna mulher por completo ao ter filhos. E continua: “mas se tivesses diria/ que te conheci companeira/ e que você me ajuda// a encontrar minhas mãos”. Esses versos, que podemos ler como o núcleo do poema – o que é reforçado pelo fato de que o verso “a encontrar minhas mãos” é o único monóstico do texto e, por isso, se destaca – são, não por acaso, alguns dos únicos em que os desvios gráficos/ fonéticos são raros. Ao reconhecer o reencontro de suas mãos com a ajuda da amiga, a confusão pode, afinal, se estabilizar.

A partir do momento em que a poeta encontra as mãos com a ajuda de Adelaide, o poema sai do âmbito privado e parte para o espaço público. Podemos concluir, a partir dos últimos quatro versos (“a força dos nossos punhos/ que se avistam/ assim mermo de tão longe porque/ erguidos”), que o gesto político de erguer os punhos afirma o lugar da amizade como uma vinculação que pode se tornar luta política e identificação transformadora.

No poema, os punhos erguidos e o “compañerismo” afirmam a luta política das mobilizações feministas e das mulheres poetas enquanto categoria. Em relação à última, nos referimos especificamente ao Movimento Respeita!, do qual faziam parte tanto a remetente quanto a destinatária. Na terceira seção do livro, Iorio escreve uma “Carta para as membras do *Movimento Respeita!*”, datada de logo antes da eleição presidencial em 2018, momento político de tensão entre forças políticas da direita e da esquerda no Brasil e de ascensão de setores da extrema-direita, o que colocou em risco a vida e a luta de populações já marginalizadas, como as mulheres, os negros, e a população LGBTQIA+. O relato desse período de temor é descrito entre fatos jornalísticos e descrições cotidianas nessa carta de Iorio. A reação aos ataques, na ausência de palavras “roubadas pelo outro lado” só pode vir

a partir do corpo: “Se nossas palavras foram todas roubadas pelo outro lado - e de repente *mudança* virou uma ameaça, o que fazemos nós, que precisamos das palavras pra trabalhar? Tenho cuspidão na rua.” (IORIO, 2019, p. 109).

No ensaio de Gloria Anzaldúa, *Carta às mulheres do terceiro mundo*, também escrito em formato de carta, a poeta chicana convida as mulheres escritoras a se libertarem na e pela escrita, e pede que elas se desfaçam do mito masculino e cartesiano do universalismo ao encontrarem sua própria linguagem. Porque, diz ela, “nos mantemos distantes para ganhar o cobiçado título de ‘escritora literária’ ou ‘escritora profissional’. Acima de tudo, não sermos simples, diretas ou rápidas” (2000, p. 230). Anzaldúa convoca as escritoras a serem livres e, conseqüentemente, a enxergarem a possibilidade de serem simples, diretas ou rápidas em seus textos. O ensaio de Anzaldúa propõe uma “re-visão” de *Um teto todo seu* de Virginia Woolf, pois afirma que as mulheres não precisam de um quarto só para si para escreverem, já que a escrita pode vir de qualquer modo, em qualquer lugar. Segundo ela, os atravessamentos cotidianos podem ser fonte e potência para a escrita literária. Assim, uma mensagem de texto escrita às pressas no celular pode ser o espaço de escrita de um poema, e os atravessamentos políticos e cotidianos podem não só ampliar o que entendemos como lugar da poesia como tensionar a dicotomia vida/escrita. Foi contrapondo-se a essa dicotomia que o Movimento Respeita! nomeou sua publicação coletiva como SÃO NOSSAS AS NOTÍCIAS QUE DAREMOS, título proposto ou referendado por Iorio em sua carta.

Nesse sentido, observamos que em *Aos outros só atiro meu corpo* a poeta assimila uma tradição poética lésbica e feminista, ao mesmo tempo em que se atenta às produções de poetisas contemporâneas a ela. Ao manter um diálogo constante com o coletivo, constrói uma linguagem poética centrada, principalmente, na construção de seu corpo no mundo, nas trocas e partilhas com outros corpos femininos, e em como esses corpos unidos podem responder e enfrentar as problemáticas de nosso tempo presente.

Com essa análise das primeiras seções do mais recente livro de Maria Isabel Iorio, não pretendemos esgotar as possibilidades de leitura que nos convocam a olhar a partir de novos ângulos para a poesia lésbica, feminista e erótica. Com este artigo, pretendemos contribuir para a recepção de um livro que incita a pensar, dizer, tocar e mover coletivamente. Se “é covardia dizer que estamos aqui/ não estamos/ mas podemos tentar” (IORIO, 2019, p. 75), como diz a poeta no primeiro poema que abre a seção “na precisão do aprumo”, encerramos nos perguntando, junto com ela, “O que ainda pode nascer?”. E o inesgotável dessa pergunta só existe se afirmarmos nossos corpos em ação, atirando-se aos outros, escrevendo poemas, formulando uma postura coletiva diante de um momento político que insiste em negar sua existência.

referências bibliográficas

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres do Terceiro Mundo. *Revista de Estudos Feministas*, n. 8, v. 1, pp. 229-236, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ARNÉS, Laura. Ficções lésbicas: pontos de vista e contingências. *Revista Criação & Crítica*, USP, n. 20, pp. 169-191, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p169-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/145408>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BRANTES, Simone. *Quase todas as noites*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

CAMARGO, Sarah Valle. O sonho de uma língua comum: a tradição segundo Adrienne Rich. *Revista Criação & Crítica*, USP, n. 20, pp. 56-77, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p56-77. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138408>. Acesso em: 28 jul. 2021.

IORIO, Maria Isabel. *Aos outros só atiro meu corpo*. Bragança Paulista, SP: Urutau, 2019.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. pp. 66-74.

POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 61, p. 1- 14, 22 nov. 2020. DOI: 10.1590/2316-4018611. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/35241>. Acesso em: 28 jul. 2021.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Revista Bagoas – Estudos gays: gênero e sexualidades*, v. 4, n. 5, pp. 17-44, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em 28 jul. 2021.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In. BRANDÃO, I. *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2017.

RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Madrid: Editorial Horas y Horas, 2011.

VANCE, Carole. Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality. In: VANCE, Carole (Org.). *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984. pp. 1-28.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Editora PUC Rio, Relicário, 2019.

criação literária



poesia

Vozearia: antologia de poemas inéditos

Vozearia: an Anthology of Unpublished Poems

Ayana Moreira Dias

 <https://orcid.org/0000-0003-4032-9540>

Cecilia Silva Furquim Marinho

 <https://orcid.org/0000-0002-4818-908X>

Maira Luana Morais

 <https://orcid.org/0000-0002-3437-5930>

Mariana Diniz Mendes

 <https://orcid.org/0000-0003-0796-2627>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188697>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/.188697>

Recebido em: 21/07/2021. Aprovado em: 21/07/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

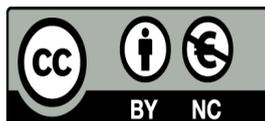
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

DIAS, Ayana Moreira et al. Vozearia: antologia de poemas inéditos. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 507-525, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188697> Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/.188697>

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

vozearia: antologia de poemas inéditos

Nesta edição, consideramos significativo apresentar os poemas inéditos, agrupando-os numa antologia, privilegiando sua natureza de coro, em que um grupo canta num palco, uma mesma partitura. Aqui, a ideia de partitura não é a de promover um canto em uníssono, mas a de sobrepor cantos vários, cantos díspares, que se relacionam numa enunciação e num espaço comum. A chamada favoreceu a escrita de mulheres e de pessoas pertencentes ao grupo LGBTQIA+, em afinidade com o dossiê temático, que procura contestar a prevalência de grupos historicamente privilegiados no fazer literário. Dessa forma, a antologia, a despeito dessa afinidade, celebra as diferenças na medida em que reúne pessoas de idades, origens e posições distintas, tanto na vida profissional como na vida literária. Esperamos que esses dezessete cantos ressoem multiplicados na experiência dos leitores.

*Ayana Moreira Dias, Cecília Silva Furquim Marinho,
Maira Luana Moraes, Mariana Diniz Mendes.
Editoras da Opiniões n. 18*

índice:

- À Força do hábito – Isabela Sancho – p. 509
Nada gira – Patrícia Bastos – p. 509
Tecidos – João Pedro Fernandes Gomes – p. 510
Sem título & Estatuazinha de gesso – Cristiane R. de Souza – p. 511
Apelo – Alai Diniz – p. 512
Entremeios & Enterro de anjinho – Márcia Vinci – p. 513
Cíbaló – Edith Derdyk – p. 514
Eu sabia que chegaria o dia em que os sonhos dariam para a janta também – Selminha Ray – p. 515
Trauma in a post – Cecília Furquim – p. 517
Sem título – Lilian Escorel – p. 518
Escrínio – Danilo Santos Fernandes – p. 518
Rapa Dura Vó – Selma Maria da Silva – p. 519
Pedagogia & Um poema para quando – Marise Hansen – p. 520
Uma emoção pequena, qualquer coisa – Ana Ladeira – p. 521
Aula de anatomia – Ana Elisa Ribeiro – p. 522
Sobre corpos & Fatias – Ayana Dias – p. 523
Pranto para a mulher que já não há – Diana Junkes – p. 525

Isabela Sancho¹

à força do hábito

Não há mais quem te intercepte no corredor
enrolada na toalha do banho para que caia.
Não é preciso abrir cada uma das portas do armário
para retardar o acesso até ti enquanto te trocas.
Não estão aqui os olhos vidrados nos teus bicos e colo
para que te abotoes até o pescoço.

No entanto, na casa do agora onde constas, única habitante
as roupas ainda são levadas e trazidas e trancadas contigo no banheiro.
De dia e de luzes acesas, a maçaneta puxa fortuita
teu laço do vestido e do medo.
É nos teus próprios gestos que o cínzeo fantasma do que não existe
continua a te assombrar.

Patrícia Bastos²

nada gira

disfarçar o caos através de vitrines e vestígios
dívidas, dúvidas, previsões de tarô
essa desordem verborrágica Inútil e sem sentido
de tempos em tempos ver a maré mudar
derreter, afundar, cortar sem bater
isso não tem mais jeito, é fraco, é estreito, não serve, não alcança
não cabe
no mar.

¹ Isabela Sancho é poeta e ilustradora, graduada pela UNICAMP e com formação pelo Centro de Estudos Psicanalíticos. Autora de *As flores se recusam* (Patuá, 2018); *A depressão tem sete andares e um elevador* (Penalux, 2019), *Monstera* (Urutau, 2019) e *Olha d'água, espelho d'alma* (Folheando, 2021).

² Patrícia Bastos é mestra e doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atuou com os grupos Palavras Andantes (2018), Terra Vênus (2014/2015) e Água Viva (2000) em trabalhos realizados através de performances feitas com poemas e textos escolhidos. Em 2016 lançou seu primeiro livro de poesia, *Em carne e osso*, pela editora Multifoco. Atualmente pesquisa oralidade e a representação dos corpos femininos na Literatura Brasileira.

João Pedro Fernandes Gomes³

tecidos

Queria saber manejar tecidos
Coser camisas de bege, com linho e botão
(para as quais precisaria de curso aos domingos.
Ou deixar de lado mais a moda de outono)
Mas alguns bons tecidos, e fortes
que servissem de abrigo para cada cor,
lenta e primeira,
que o balançar da bandeira trouxesse dos palácios.
Tecidos caindo como caem braços
que sequeem o suor de meus amigos

Quatro metros bastam se arejado for.
Para desvelar mistérios,
acolher sussurros,
não ceder ao dente de nenhum dos ratos
Panos que ilustram o sambar dos sapatos
libertam cenho de guerreiros fartos
que esfiapam sedas de minha heresia

É possível, tecidos
do algodão que encanto
de chão denso e torto e mané e maria
Tecidos em mãos sem o pó das casas
pó qual volto ou qual planto se não crio asas
decisão que acanho com a paixão dos dias.

³ João Pedro Gomes é professor licenciado em português e inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/IBILCE), onde estudou a superaventura estadunidense e suas ligações com o mítico e o maravilhoso. Em interesses poéticos, por vezes alimenta a página "caderno cortês" no Instagram (@cadernocortes). Acredita no heroísmo dos poemas, mesmo os de gaveta. Email: fernandesgomes.jp@gmail.com).

Cristiane Rodrigues de Souza⁴

ele me deu o lenço amarelo

agora ando pela cidade
com o sol pendurado
no pescoço

estatuazinha de gesso

não vi as notícias
mesmo assim 1500 morreram

a memória dos vizinhos
quer esquecer o perigo

eu sou a memória
e o que digo

um inseto morreu
na mesa de trabalho

no posto de gasolina
havia um homem sem máscara

o frentista se sabe protagonista
mas às vezes duvida

o vento desvirou o inseto
tinha mãos em juramento

a vida agora só existe
em fragmento

⁴ Cristiane Rodrigues de Souza, mestre em Estudos Literários pela UNESP, doutora em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, com pós-doutoramento pelo IEB-USP, é professora de Literatura na UFMS de Três Lagoas e poeta. Além de livros de crítica literária, publicou, no Brasil: *O dragoeiro* (Intermeios, 2012) e *Todo poema é de amor* (Laranja original, 2019); na França: *O amor é uma companhia/ L'amour est une compagnie* (Éditions Convivium Lusophone, 2019); e em Portugal: *É muito céu pra tão pouco corpo* (Edições esgotadas, 2019). E-mail: cris.rodrigues.de.souza@gmail.com.

Alai Diniz

apelo ⁵

Aedo, aedo, Homero
Na cegueira desde o dia

Como arar a poesia
Se o querer nem sei
se veio
se o querer
nem tem recheio
se o querer nem sei
se é cheio

Como abraçar
a Safo
Se de água
a boca salga
por essas rugas
no leito

Deleite
lacera o vento
a cantar
s'embora
o trovador
retalha o peito
a trombeta
em silêncio
nesse mar

Aedo, aedo, Homero,
na cegueira desde o dia

Amordaçado o poema
Nem casa, ilha,
na dor minha
que flui

A Safo espero

⁵ Alai Diniz é ensaísta, poeta e pesquisadora da obra de Roa Bastos, literatura periférica, entre outros temas. Professora na UFSC na área de Literatura Espanhola. Fez parte do Programa de Pós-Graduação em Literatura e dos Estudos de Tradução (PGET), além de criar o Curso de Artes Cênicas que coordenou. Traduziu poemas cubanos (1995) e ensaios de Jean Franco (2005). Foi Professora Visitante Sênior na UNILA. Publicou poemas Ventri loca (2009) hoje cultiva o Sarau. Desde 1949 insiste em viver.

entremeios

renda de bico
no entremeio
do decote
bala perdida
no entretempo
do recreio

faixa de crochê
na curvatura
da cintura
gente na rua
no entrevero
de bandeiras

tira bordada
no bem acabado
da baínha
máscaras e gases
no entrechoque
de porradas

vestido de baile
na entreluz
dos holofotes
sangue pisado
na entremanhã
do baile funk

poesia nascente
nas entrelinhas
do verso negro
poeta cantante
nos entrementes
da morte

renda de bico
no entremeio
do decote

enterro de anjinho

lá evém o cortejo
não é festa, não
é enterro mesmo
enterro de anjinho
anjinhos maiores
carregam o caixão
anjinhos menores
com flores na mão
gente grande
pessoas
homens tiram
o chapéu
mulheres
em rendas de véus
os doidinhos do lugar
Zé Birí
Zé meu pai
o vendedor de guloseima
a cachorrada
nós criançaada
Mozart menino
fazendo sonata

⁶ Marcia Vinci nasceu em Poços de Caldas, Minas Gerais em 1933. Coursou Letras na USP e foi professora de Português e Francês na rede pública paulistana. Publicou três livros de poesia pela editora Boto-cor-de-rosa.

Edith Derdyk⁷

cíballo

hoje porque sempre é hoje
abro o dicionário ao acaso

livro – cais para oceanos provisórios
chave para fendas de horas vagas

ao acaso abro o dicionário
corro os olhos pela linhagem das palavras em estado de vitrine

me abro em duplas dispostas em 4 colunas vertebrais
tropeço nada distraída na listagem de palavras recolhidas

e feito cascalho do leito no rio
e feito cascalho no leito do rio

caio em cíballo
cíballo soa nome de deus antigo

cíballo sibila sílaba nos lábios
empatia vaidosa dos ésssessssss

s é consoante assoprada
tem ar vocal embutido

associo cíballo ao címballo
prato de prata côncavo de som

címballo é percussão chiada
chocalho de cobra em forma de instrumento

eme dentro de címballo
ecoa para dentro de si um om

assim entorno cíballo tal címballo em som
e continuo em retidão a leitura no dicionário

⁷ Edith Derdyk é artista, educadora, ilustradora e autora de alguns livros como *Linha de Costura; A pesar, a pedra; Da língua e dos Dentese* e outros. Atualmente coordena a Pós-Graduação "Caminhada como Método para Arte e Educação" na A Casa Tombada. Em 2017 foi contemplada com o título Doctora Honoris Causa pelo 17, Instituto de Estudios Criticos, Cidade do México. Para conhecer melhor o trabalho da artista, acessar www.cargocollective/edithderdyk.

os sinônimos da palavra giram seu vértice de sentido
e nos trai e complica em som cantado

cíbalos se diz resto de comida no prato
aquilo que sobra daquilo que escapa do que foi goela abaixo

o que resta da sobra resvala em abundância
quem deixa restos e rastros é porque não precisa ir até o fim

cíbalos também se diz ser excremento
aquela outra parte da comida comida digerida expelida

aquilo que não sobrou no prato e sumiu pela goela abaixo
aquilo que já não tem serventia

é quando resto vira reto
e cíbalos ainda assim sibila lindamente no meu tímpano

Selminha Ray⁸

eu sabia que chegaria o dia em que os sonhos dariam para a janta também

Plantamos memórias tal qual sementes,
compartilhamos histórias como se todas
- as do passado longínquo e do futuro-mistério -
também fossem nossas.

Enquanto nos movimentamos nesse tempo parado,
sobrevivemos ao presente com risada, companheirismo e muito afeto.
Eu que não cria no "ninguém solta a mão de ninguém",
agora, quero segurar as suas também.

⁸ Graduanda em Letras – Português/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. É escritora, pesquisadora de narrativas negro-diaspóricas na literatura brasileira e transcritora. E-mail para contato: selminha.ray@gmail.com.

A mão que afaga é a mesma que levanta a caneta.
A mão que escreve é a mesma que leva amor ao coração.

E o quentinho que eu sinto daqui,
espero que te pegue daí.
Já não são mais as dores de mulheres machucadas que nos une,
mas a vontade de ser grande:
de ser uma, de ser duas e de ser mil
ao mesmo tempo que somos únicas, que somos dengo,
que somos líquidos que escorrem por entre as pedras.

Já nos é permitido sonhar,
pois nos demos esse direito.
Me sinto abençoada
e ninguém mais poderá tirar isso de mim.
Eu sabia que chegaria o dia em que os sonhos dariam para a janta também.
Se no papel digo quem sou e a que vim,
faço reverência a todas aquelas que vieram antes:
à maranhense, às mineiras de Sacramento e de Belo Horizonte,
à cearense, à descendente de quiocos vindos de Angola.

E das que emergindo estão,
cumprimento Preta Lírica, Loroza - a Luiza - até onde jazz meucoração.
Nas Cartas de uma Guimarães encontro esperança de dias mais bonitos
e cismo que posso me reinventar.

Ouçó soarem os tambores;
a chamada agora é para mim mesma.
Olho-me com cuidado através de um espelho dourado,
mantenho a chama acesa e escrevo.
Enfim estou fazendo ecoar
a vida-liberdade de uma comunidade inteira.

Cecilia Furquim⁹

trauma in a post¹⁰

ina
a ursa
dividia
uma pequena jaula
com a irmã
anca
in a
romen
ian zoo

andou
em círculos
por vinte
anos

hoje vive
in a
sanctuary
presa
in a
virtual cage

ina ain
da anda
em circulo
os



⁹ Poeta e pesquisadora de literatura brasileira de autoria feminina (doutoranda - FFLCH – USP). Autora de *A Coruja, o Gato e os Filhotes* (Melhoramentos, 2014), *Mulheres Salgadas* (Urutau, 2019) e *Brusco* (Urutau, 2021).

¹⁰ O poema foi inspirado numa notícia de jornal, com a fotografia que segue.. Fonte: https://www.metroworldnews.com.br/social/2021/01/24/apos-viver-por-20-anos-em-cativeiro-ursa-segue-em-jaula-imaginaria-video.html?fbclid=IwAR0gGwUQhOqBXZmYme78gT_41LG1VnWFMqkGe8_0xrqTdcn4nWYNPQFVZUK

Lilian Escorel¹¹

No tempo da camisolinha
era a combinação
a anágua

modelavam curvas
cobriam transparências
sutiãs calcinhas

escondiam a origem do mundo

e tudo se imaginava
no tempo da camisolinha

No tempo da camisola
era o babydoll
a renda o cetim

mostravam as pernas
e insinuavam o que havia
entre elas

não se imaginava apenas
também se fazia

quase sempre
quando não se queria

No tempo da camiseta
eram os sutiãs queimando
e as calcinhas

agora é que são elas!

Danilo Santos Fernandes¹²

escrínio

Queria que esse momento
durasse para sempre
você sentado lendo Matilde Campilho
enquanto eu frito batatas
e ouvimos Snowmine

univitelinos
o meu tempo e o teu
respiram em sincronia
profunda

mas os desejos têm verbos
e a vida transmuda

por isso esse poema:
para não dizer adeus jamais
à cena que se afunda

¹¹ Doutora em Literatura Brasileira (FFLCH-USP) tendo realizado, depois do doutorado, pesquisa de pós-doutorado em Literatura Brasileira no IEB-USP; Professora, Tradutora, Poeta; Professora de francês no Colégio Santa Cruz; e-mail: lilianescorel@gmail.com.

¹² Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campus de Três Lagoas. E-mail: danilosfernandes13@gmail.com

rapa dura vó

1 rapadura e 9 bocas
silêncio, sons diversos.
Já falei, vou dar um pedaço para cada um.
O silêncio fala

Mas, Vó!
Um gesto, a faca enorme.
Vó!
o pensamento vai
o corpo fica

Lá, na roça era 1 rapadura para cada 1.
Aqui, 1 para 9
A vó, sabia dividir, partir e compartilhar
O silêncio mais uma vez.
A faca move precisa sobre a rapadura.
As bocas mudas movem a degustar
O sabor prenuncio aroma da cana de açúcar
Os olhos da Vó sorriem
Falam da roça o corte da cana, o preparo da rapadura.
Por um instante,
Vó gigante 1,45cm de altura
Vé cada um de nós
Diz

Lá na roça muitas rapaduras.
Aqui 1 rapadura para 9 sabores
Memórias em 9 corpos futuros

Da Vó
Rapa
Dura
Vida

¹³ Selma Maria da Silva (Profa. Dra. em Políticas Públicas/UERJ, Pós Doc. em Literatura UFOP/GELCI), mulher negra cis, brasileira, ativista antirracista, feminista negra, professora de literatura, poetisa, leitora e estudiosa de Literatura Negra Brasileira. Coordenadora do grupo de estudos e pesquisa – Laboratório de Memórias em Educação das Relações Étnico-raciais na Formação de Professores – LabMere. Publicou o seu primeiro livro individual de poemas em 2019 – “Eu, mulher negra, escrevo”.

Marise Hansen¹⁴

pedagogia

Desaprendi
A me enfeitar pro baile
A virar estrela
A rezar o terço
Como se toma chuva
Como se telefona
Mas vou reaprender.

Aprendi
A sorrir sem graça
A fazer de conta
A voltar a casa
Como se põe a mesa
Como se corta a asa
Mas vou desaprender.

um poema para quando

(Atenção: este poema é para quando
Você tem de fazer tudo
E o que você faz é nada
Para quando
Você quer abraçar o mundo
E as mãos estão amarradas).

Um poema para quando
A esquina é muito longe
E o minuto é muito longo
Para quando
O que você tem é muito
Mas outros dizem “nem tanto”.

Um poema para quando
O cansaço é maior que a fome
Você dorme e ronca mais que a barriga
Para quando
Você quer dizer “te amo”
E não há tradução na língua.

Um poema para quando
Tudo o que resta é gente
Feroz ou indiferente
Para quando
Tanta gente diz nada
Comovente ou relevante.

Um poema para quando tudo.
Um poema quando tudo para.

¹⁴ Doutora em Literatura Brasileira. Professora de Literatura Brasileira na FFLCH-USP. Poeta, autora de *Porta-retratos* (2015, Ateliê Editorial).marisehansen@usp.br.

Ana Ladeira¹⁵

uma emoção pequena, qualquer coisa

Língua um pouco presa, mas só
a língua
vestida de encanto e sotaque
O demais: pipa na ventania
de versos falados na rádio
ou se derramando de olhares
pequenas fontes de rimas.
Mil páginas, de minha parte,
dentro de uma mochila
e claraboias da alma
quase fechadas de risos.
Na língua predadora (presa?)
papos de armários se abrindo
em descaradas cantadas
dessas que deixam de quatro
em quatro horas, a droga
para cólica, o álcool
(língua mestra em química)
não corta o efeito
Os shows de rock, os divórcios
o mega grampo de cabelo
impróprio
entre os lençóis
(baianos ou maranhenses?)
Em cochichos emaranhadas depois
sem camisa quadriculada
nem colar de tartaruga
Antes, canção de liberdade a dois (a duas)
e a cuíca
na mão (copos, brindes, dedos-garras curtas)
de quem pode
Cheiro no cangote, aperto na cintura
e Alice Ruiz na ponta da língua
solta
Solta e dentro
da sua
boca

¹⁵ Poeta, professora e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da UERJ. Parte da sigla LGBTQIA+. E-mail: anamariatudojunto@gmail.com.

Ana Elisa Ribeiro¹⁶

aula de anatomia

os poemas ficam retidos
nas curvas das circunvoluções
do cérebro, este órgão de dois hemisférios,
à direita e à esquerda, dividido em cinco lobos,
um dos quais recebe o geográfico nome de insular;

os poemas podem estar insulados,
interrompidos a caminho dos olhos,
sem atravessar as paredes dessa
estrutura misteriosa, branca e gris,
que quando afetada nos torna irreconhecíveis;

o cérebro é tão poético quanto podem ser
as coisas que se dividem em dois inequívocos lados, cinco insatisfatórias partes,
tudo tingido de duas das mais inexpressivas cores;

sentipensamos em branco e cinza, à direita e à esquerda, e dessa forma, enterramos
os poemas que por ali trafegam, desperdiçando os impulsos elétricos que se
atropelam em sulcos e dobras, no amarrotamento dos pensamentos imperfeitos;

um poema nasce na voluta mais pulsante desse cérebro, mas segue sem direção até
tocar uma ideia desistente, que se tornará em pausa, depois em silêncio resolutivo, até
parecer que um verso – que seja – jamais existiu, sequer embrionário,
dentro dessa caixa craniana cabisbaixa, aturdida
pela impossibilidade de a poesia nascer
em qualquer elemento do lado de fora
de um corpo de fato humano.

¹⁶ Ana Elisa Ribeiro é autora de livros de poesia, conto, crônica e infantojuvenis por diversas editoras brasileiras. Na poesia, seus livros mais recentes são *Álbum* (Relicário, 2018, prêmio Manaus) e *Dicionário de Imprecisões* (Impressões de Minas, 2019, finalista do prêmio Jabuti 2020). Em 2021, lança seu terceiro título de crônicas, *Doida pra escrever*, pela Moinhos. É professora titular e pesquisadora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.

sobre corpos

tenho colecionado momentos
sensações
presentes
retumbantes
palpitadas em espasmos
gozos
pausas
olhares
um roçar de olhos
comestíveis
revestido de cheiros
peles
temperaturas
que vão silenciando
os instantes invisíveis
sentidos no depois do aqui até um tempo escolhido de busca acanhada e incerta

fatias

em quantas partes me desfaço enquanto meu corpo deita?

deita o braço direito mãe sobre a cama, cansado da janta

deita a nuca cozinheira de cortar coentro no travesseiro com a mesma fronha de ontem

deita o ombro faxineira de sacudir tapetes

deita a coxa mulher de levar corpo mundo a fora

deita o cabelo professora, agora, livre e solto

deita o joelho felina de acolher pelos e afetos

deita a orelha cidadã de calar ruídos torpes

¹⁷ Ayana Moreira Dias é mãe, poeta, dramaturga, atriz, formada pela Escola Técnica de Teatro Martins Penna, mestre em Literatura Brasileira (UFF), com a pesquisa sobre a produção literária da escritora Carolina Maria de Jesus, especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas (UFRJ), licenciada em Letras Português/Francês (UERJ). Atualmente está professora de produção textual e integra o coletivo de escritoras negras Ominira – Quilombo de Escrevivências.

deita o calcanhar atriz de sonhar com saltos catárticos

deita o olho poeta de colorir passados

deita a mão amante de inundar desejos

deita o coração neta de memórias olhos d'água

deita a perna esquerda filha de sentir o chão, o castelo erguido ali

deita a barriga amiga de doação e acolhimento

deita o nariz escritora vinculando impossibilidades, um faro torto

deito. corpo inteiro dividido.

deito, máquina reflexiva incessante

deito, preocupações

deito, contas

deito, mar

deito, saudade

deito, cheiro

deito, alma

deito, mantra

deito, intuição

deito, medo

deito, carinho

deito, afeto

deito, cuidado

deito corpo cuidado

cuidado inteiro partido

pranto para a mulher que já não há [com direito a asas]

choro a morte iminente
desta outra que dentro de mim
ainda agoniza

seu corpo pesa e mal
consigo carregá-lo
meu peito arfa
dentro da forma moribunda
apodrecem as culpas

em alguns dias precisarei passar cânfora
na pele para encobrir o cheiro do cadáver
que sucumbirá
dentro de mim

eu assassinei esta mulher
era ela ou este par de asas enormes
que agora saem dolorosamente
pelas minhas escápulas
rasgando a carne e os sonhos

a mulher agoniza
agarra-se a mim por dentro
gruda as mãos nas vértebras
aperta o baço o pâncreas
a dor é intestinal

bem aqui ela se agarra a mim
arrisca a última dança
ao som dos meus dedos sob as teclas

na tela clara vejo a sombra das asas
o voo está próximo

¹⁸ Diana Junkes é poeta, crítica literária e professora de literatura brasileira da Universidade Federal de São Carlos, onde coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Poesia e Cultura - NEPPOC-CNPq e possui diversas publicações de impacto na área. É bolsista produtividade do CNPq. Como poeta publicou *clowns cronópios silêncios* (2017); *sol quando agora* (2018); *asas plumas macramê* (2019), *asfalto* (2021, no prelo), além disso veicula poemas em blogs, sites e lives. Sua poesia foi traduzida para o espanhol e antologias na França e EUA. E-mail: dijunkes@ufscar.br.



prosa

luto-19

Ana Pacheco¹

Todos me olham, o que, por um lado, é o que desejamos a vida inteira, por outro, é constrangedor. Pararam para me observar mas nenhum deles se agacha. Ninguém se atreve a pôr as mãos em mim. Talvez tenham minhas garras de fora, mesmo no corpo inerte. Mais do que o sangue preto coagulado no asfalto. Não consigo me mexer.

Oito, sem contar o cara lá de trás, o de óculos escuros, grisalho quase branco, passando a língua nos beiços. Também sem contar a pequena multidão emperrada atrás dos oito, com pressa de seguir adiante. O cara de trás olha pro outro lado e em frente, não para baixo. Na direção dos que não pararam, aqueles para os quais meu grupo de espectadores é um pequeno estorvo. Porém sua expressão diz o contrário: nem com isto, com a obrigação de seguir, ele se preocupa muito. Sua diagonal é a mesma do homem invisível, só um cotovelo saindo da camisa deselegante. Se a cena é em São Paulo, o homem cortado certamente não tem emprego fixo. Trabalha fazendo bicos e ganha com isso pouco mais do que ele computa como “os ganhos da informalidade”. Talvez finja orgulhar-se disso na ceia do 24 de dezembro, quando o irmão vem com o terno do trabalho porque não teve tempo para uma ducha. Na verdade, o irmão quer mostrar que não teve tempo, porque o seu tempo é dinheiro, vale mais que o dos outros. O irmão está desempregado há seis semanas, todos sabem, na roleta-russa do Papai Noel o tambor gira seis vezes por bala, mas ele ainda tenta manter o teatrinho. Se não puser o pescoço pra fora do terno não precisa dar satisfação a ninguém, mesmo sabendo que eles sabem que ele sabe que eles sabem.

Não sei por que olhar primeiro o que está no canto do olho. Até um segundo antes da morte sou assim. De esguelha. Talvez pela beleza da palavra. A mulher de azul. “Se você não se levantar do chão em 3 segundos, conto pros seus pais hoje mesmo.” A de cabelo com *frizz*, nariz grande, lábios finos como se não tivesse mais nada a dizer, dar ou exigir, senão com o olhar duro. Sim, a de azul. Ora, eu não tenho pais, sou filha da ilusão!, quase me esqueço, dado o teor pueril da ameaça. A de vermelho pode ser sua irmã mais nova. O nariz e a boca fina em curva descendente sugerem serem irmãs, companheiras no rancor de uma vida toda. Quem mais comeria os próprios lábios? Com o passar dos anos mastigaram silenciosamente a carne até quase desaparecer.

¹ Ana Paula Pacheco é escritora e professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP. Publicou contos em várias revistas, como *Piauí*, *Revista E* (Sesc), *Ficções*, *Ruído Manifesto*, *n-1*, *Zero*. Também publicou os livros: *A casa deles — contos* (Nankin, 2009), *Lugar do mito*, sobre a obra de Guimarães Rosa (Nankin, 2006) e *Ponha-se no seu lugar!* (Ática, Coleção Vagalume, 2020). Fez pós-doutorado em 2017 na Université Paris-Nanterre. E-mail: anapaulapacheco@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6650-8622>

A mulher no centro, de *tailleur* bege — não bastasse ser um *tailleur*, não bastasse ser bege, era preciso somar numa mesma direção — é a mais satisfeita consigo mesma. Olha meu corpo desde o alto do seu esqueleto, nem gordo nem magro, recoberto com dignidade. Que palavra! Quero só ver quem ousa pronunciá-la no ar dos tempos. É a única a sorrir. Posso ler seus pensamentos, ou melhor, um único, escondido na coxa, por detrás de todos os outros: basta ser humana, segurar com firmeza uma bolsa de couro de crocodilo, ou de nylon, ou de couro ecológico, apegar-se a este ou a qualquer outro mastro para estar por cima de mim. Ela se julga viva e sorri para o contraste com meu corpo inanimado, quase asfalto depois da madrugada colado ao chão. Quem decide se estou morta? Há quanto tempo?

A plateia se dispõe em curva, imitando a superfície do planeta. Continuo a observá-los em contramergulho, como num filme ou num sonho. É preciso encarar os fatos: nem filme nem sonho, e deste à vigília, já foi possível imaginar algo melhor.

No canto esquerdo, pouco acima das cabeças, quatro estrelas de plástico ou de papelão amarelo espelhado, perto demais para estarem mortas. A cidade está enfeitada para o cortejo de fim de ano. Minhas asas quase se mexem com o pensamento. Mas não. Eles não estariam tão confiantes em duas patas se percebessem algum movimento. As asas coladas ao chão com sangue e penas, as asas cortadas pela fiação da avenida Paulista, quase em frente ao Conjunto Nacional, pesam tanto quanto cinco sacos de farinha. Já eram enormes, agora ganharam em peso mais do que muitos acumulam durante a vida.

O céu natalino é maciço como asfalto, entretanto ninguém olha pra cima ou abre um guarda-chuva contra o chumbo de Marte que vai cair já já. Se me levanto em sete minutos e bebo a tempestade prestes a desabar, aferro as enormes garras em seus dorsos e, com o restante do metal, ergo a cabeça sobre seus rostos ridiculamente humanos.

Alguns preferem voltar as costas. Têm suas razões pra isso. Fosse um passarinho, a imagem podia ser doce, comovente até. Com dois metros e patas peludas, torna-se assustadora. O bico adunco, partido ao meio, deve ter se afiado ao choque do chão duro. Espicaçaria em poucos segundos o fígado do moço no ponto de fuga à direita, ladeado pela mulher de saia rosa, blusa rosa e casaco laranja, em cujo corpo mesmo as cores fortes se apagam. O moço olha pra mim no seu melhor ângulo, brilhoso, a 45 graus, como se eu fosse a câmera profissional da revista *Vogue*, na oportunidade da sua vida. Do outro lado, seu lado esquerdo, ou o meu direito, o senhor de bigodes à Hitler usa um quepe da cor creme, ornando com o uniforme (deixou o paletó aberto, pensando garantir assim a indulgência de alguém no tribunal da história, ora, faça-me o favor). Em sete segundos eu devoraria e cuspiria de volta os três fígados vivos.

Separada deles todos por um vão também curvilíneo, que me garante algum fôlego — senão aos pulmões, pelo menos ao olhar —, a última mulher da curva, a da direita e, depois de outro intervalo, este mais breve, o homem de terno escuro, com cabelo à James Dean, à extrema direita, completam o meio compasso ao qual no momento se reduziu o universo. Triste fim, dirão meus amigos.

Todos me olham com indiferença e indiferentes nem sequer percebem que suas diagonais se cruzariam dali a quatro passos. Pouco importa. Enquanto seus pés afundam devagar no betume amolecido pelo dia, consigo erguer uma única garra e

com o ar que me resta pergunto ao aspirante a modelo de revista se eles não se incomodam com as bestas monstruosas, assomando sobre os rostos humanos como chapéus de abas largas sombreando o destino. Por que me olham, colada ao asfalto, em vez de olharem sobre suas cabeças as próprias monstras? Ele me responde com espanto não saber do que eu estou falando, donde concluo não terem consciência das outras Quimeras, coladas a eles como parte de seus corpos.

das regras

Dheyne de Souza¹

me lembro, sim, de algumas ou várias vezes na infância desejar não ter nascido mulher (não digo mais isso com vergonha, que é preciso ter coragem pra desejar na dor e ainda assim não querer no âmago). na adolescência também, sejamos sinceras. talvez a vida adulta tenha trazido outras informações.

foi na adolescência que surgiu uma vez a constatação quando das regras. por que tanto sangue, tanta dor, tanta fraqueza e o trabalho sem trégua. porque vejamos, mulheres que somos querendo ou não, o que nos reserva o mês. já fiz as contas das regras. uma semana inteira vertendo rubis de vários tons volumes texturas. nela, os primeiros dias, dores, inchaço e o teste de resistência porque nenhuma atividade domiciliar profissional pessoal a menos. pro fim dessa semana contorcida, quando já raleada a lida, mais uma pequena parcela de penas, à míngua no escuro. depois da semana rubra, quiçá bem-aventurança, quiçá dom divino, quiçá dote (tudo vai depender de como se vê e quem), quiçá folga. é uma semana que ilude com a força física dando fôlego pro que virá dentro desse mês-vida-sexo. a terceira semana abraça a sensação que vem chegando em pequenas agulhas de desconforto, vem vindo a ovulação. para quem tem sorte (que quantas vezes é disso que vive a mulher), não há sinais ou já não são vistos. mas comigo a sorte não faz brincado (duvido muito, confesso, que seja sorte e não hábito). é que o corpo avisa que vai ovular pelos ovários. eu consigo senti-los sendo apertados e puxados com mãos inábeis para dentro do buraco negro que há entre o umbigo e o cóccix. mais uma cólica, a mulher pensa, mas dura somente um ou dois dias. somente para as otimistas, que não nasci assim. que não concordo que depois de uma semana expelindo sangue estejamos prontas depois de uma miséria de semana numa paz mentida pra aguardar que o óvulo siga seu destino. mas passa. a terceira semana passa para trazer a quarta. não há folga, não criemos expectativa, porque dizem que criamos inúmeras ficções com o que de mais criativo ou hediondo ou macabro ou cruel há na tensão prévia. vai ver é feitiço. nessa última semana antes de você, mulher, derramar sangue outra vez, derrama um pouco de água salgada, seja pelos olhos, seja pela pele, seja pelos lábios. que o mundo antes de derramar vermelho ele pesa dentro desse corpo não sustendo outro corpo apenas sustendo a ideia de que é para tudo isso todo mês todo o sempre. as piadas incham sem absoluta graça, a cabeça esgota sem aparente marca, o ódio desbota sem pedir licença. enquanto isso te pedem calma. enquanto você conta o mês pelas semanas, os dias pelas folgas, as horas pelas tabelas, as dores pelos alívios, calma. tenha calma, mulher, que não há muito o que fazer. que nunca foi feito nada, me pergunto. como nunca nada. são as

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH), pela Universidade de São Paulo, orientada pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg, com bolsa de pesquisa concedida pela Capes. E-mail: dheyndesouza@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8481-5968>.

regras. mas o mundo não foi feito para essas regras, argumento com fúria. mas a ordem está redondamente equivocada, revido sorrindo. que as regras da mulher existem desde que há mulher, e este mundo é bem depois disso, sabemos todos. mas o que o mundo não espera, nunca esperou, fálico que sempre foi, coitado, é que a força hercúlea é construída não com uma regra mensal, mas com séculos e milhares. nesse quesito, e disso também todos sabemos embora bem poucos vejam e menos ainda o digam, surgimos guerreiras, guerreadas e guerrilhas. não viemos em paz que a paz nunca respeitou nossas regras. não viemos tampouco em guerra que de balas de facas de falas morremos todos os dias. viemos com as mãos calejadas de fluxos. com os pés sobrevividos do fogo. com os ventres carregados de sangue. com as vozes equipadas de som. que já está passando da hora de deixar de medir o mundo pelo falo. tamanho nunca foi o principal instrumento do gozo. que já está passando da hora de abandonar a velha versão das colchas. que sabemos de penélopes muito mais que o dia e a noite. que já passa da hora do almoço e estamos com fome, já passa da hora do sono e estamos acordadas, já passa da hora do grito e estamos com o não. que venham o próximo mês, a próxima era, as próximas.²

² Este texto é inédito e faz parte de um romance em andamento.



tradução

O vício de falar comigo mesma – Março de 1977 e Outubro de 1979

The Vice of Talking to Myself – March 1977 and October 1979

Autoria: Rochelle de Sousa Guimarães

 <https://orcid.org/0000-0003-0444-5616>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179991>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179991>

Recebido em: 16/12/2020. Aprovado em: 16/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

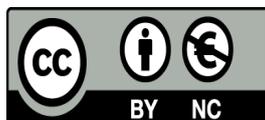
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

GUIMARÃES, Rochelle de Sousa. O vício de falar comigo mesma – Março de 1977 e Outubro de 1979. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 535-545, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179991>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179991>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

o vício de falar comigo mesma - março de 1977 e outubro de 1979

The Vice of Talking to Myself – March 1977 and October 1979

Rochelle de Sousa Guimarães¹

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179991>

¹ Doutoranda em Estudos comparados: língua, literatura e arte pela Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Mestre em Teoria Literária pela UFRJ (2020). E-mail: rochelleguim1@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0444-5616>.

Resumo

Tradução de trechos extraídos do primeiro volume dos "Cadernos" (Taccuini), organizados com o título *O vício de falar comigo mesma (Il vizio di parlare a me stessa)*, de Goliarda Sapienza, artista, escritora e atriz italiana.

Palavras-chave

Goliarda Sapienza. Escrita feminina. Tradução literária.

Abstract

Translation of excerpts taken from the first volume of the "Notebooks" (Taccuini), organized under the title *The Addiction of Talking to Myself (Il vizio di parlare a me stessa)*, by Goliarda Sapienza, Italian artist, writer, and actress.

Keywords

Goliarda Sapienza. Female writing. Literary translation.

nota introdutória

A Goliarda Sapienza escritora nasce da morte. Nasce como insistência e tentativa. Diante do trauma da perda da mãe, em 1953, a escrita de *Ancestrale*, obra poética que é “ato de nascimento” da escritora, dedicado à memória e às pulsões de uma mulher inquieta, é busca de uma via de saída da imagem rígida da dor, é também esforço para articular o trauma pela escrita. Para não morrer totalmente na perda, resistir à depressão, às internações em hospitais psiquiátricos, às tentativas de suicídio e até mesmo às sessões de eletrochoque, Goliarda parece escrever instigada pela urgência de não emudecer, de não enlouquecer – ou não enlouquecer de todo – de gritar para sobreviver.

Falou-se da Goliarda escritora, porque existiu a Goliarda atriz. A Goliarda Sapienza do cinema neorrealista italiano e do teatro de vanguarda. E foi essa Goliarda que ficou, ainda que apenas de certa forma, conhecida na Itália até o ano de sua morte, em 1996. Em vida, a escritora permaneceu no quase anonimato. Depois de *Ancestrale*, que veio à luz postumamente, seguiram-se *Lettera aperta e Il filo di mezzogiorno*, publicados respectivamente em 1967 e 1969, ambos testemunhos de memória, trabalhos marcados por traços autobiográficos, preenchidos pelos lugares da infância. Entre 1969 e 1976, Goliarda cede lugar ao universo ficcional e escreve *L'arte della gioia*. Nesse universo, está a impenitente e escandalosa Modesta. Dessemelhante ao nome, não-idêntica ao próprio destino, Modesta narra, em primeira pessoa, a violência e o desejo, ou a violência do desejo, que marcam a história de uma mulher irresignada a si mesma e à sociedade. Goliarda pagou por Modestia o preço da recusa à lógica classificatória. O livro, que hoje é aclamado como a obra-prima da escritora na Itália e na Europa, permaneceu silenciado em uma gaveta por quase 20 anos. Uma Itália de homens-*Casanova*, para falar com Fellini, que se apela, na retórica poética, às virtudes e à beleza femininas, tornando plástica toda relação com a mulher, (com)preendendo e representando a mulher sob a agressividade misógina, não poderia receber Modesta. Uma escrita que se faz viva passando pelo trauma, que des-essencializa a mulher dos homens, resiste a ser fagocitada enquanto reclama seu não-lugar.

* * *

Os dois trechos aqui traduzidos – Março de 1977 e Outubro de 1979 – foram extraídos do primeiro volume dos *Cadernos (Taccuini)* de Goliarda, organizados com o título *O vício de falar comigo mesma (Il vizio di parlare a me stessa)*. O manuscrito, no total, é constituído de quase oito mil páginas. Páginas que revelam as circunvoluções de uma mulher que escreve. Páginas que se abrem a reflexões políticas com a mesma intensidade com que se entrega aos impasses íntimos de uma escritora que não cessa de procurar a palavra; páginas que transitam livremente entre prosa e poesia, entre a dor de não ter tido filhos e rostos de conhecidos e desconhecidos que se traduzem em narrativa. Revelam ainda um pouco da mãe. Maria Giudici, sindicalista, feminista, figura de incontestável relevância no cenário político italiano e mãe de Goliarda, exerceu forte influência na visão de literatura da escritora. A filha herdou da mãe uma percepção de literatura engajada, seja com

a política ou com a verdade. De alguma forma, Goliarda evade clandestinamente essa fronteira em seus *Cadernos*, escrevendo para falar consigo mesma, privada e secretamente, organizando-se e sobrevivendo desta escrita que, principalmente nos últimos anos, depois das inumeráveis rejeições do mercado editorial, tornou-se sua forma de existir/resistir na escrita. A seleção dos extratos traduzidos se deu com a intenção de revelar indícios. Neles, surge o mar de Gaeta, onde ela passava longas temporadas com o companheiro Angelo Pellegrino, a sua difícil situação financeira, os impulsos de loucura e suicídio, a resistência interna e externa ao fascismo, o suicídio de um amigo, a dor de morrer um pouco todo dia diante de uma cruel realidade, mas sobretudo surge neles uma voz que fala por si mesma, uma voz de mulher que é dilacerada e dilacera, que faz e desfaz os lugares em que se enuncia uma fala feminina.

O vício de falar comigo mesma²

Desde que nasci, nada me surpreende, nada me entusiasma, no entanto este sem dor ou inveja pelos outros que “vivem”. Aos treze anos, vi minha irmã chorar desesperadamente e depois rir como somente ela sabe rir de alegria. A sua alegria me fez entender que ninguém podia ser bonito como ela. Ninguém, e entendi que, em breve, estarei morta. Entendi, sem sofrimento nem medo, como agora que morri há tempos e não me arrependo daquela que foi a vida.

março de 1977

O rapaz da tabacaria me disse que seu cérebro se cala, e depois acrescentou “e é melhor, porque estou mal”. Aprofundando o discurso, veio fora que ele supera assim as “crises” e que está convencido de que isso seja uma possibilidade que o cérebro possui, como uma válvula ou um interruptor que se apaga em caso de perigo.

Este rapaz tem um ar muito sensível e doce. E ignorante. O meu interesse deriva mesmo disso, é o primeiro “ignorante” que fala de seu estado emotivo sem usar a palavra “alma”.

Depois de cinco semanas, voltamos a Gaeta.

Quatro dias de sol e um de chuva. Tomei o segundo banho de mar deste ano de 77, a água era gelada. Os marinheiros dizem que em março a água é mais fria que em dezembro. Por quê?

As rochas pouco a pouco começam a florescer e os frutos do mar são mais doces. Estou feliz, é o primeiro ano que posso acompanhar as mutações do mar depois de trinta anos de “exílio” na cidade. Não temo mais o uso dessa palavra, exílio, que antes me parecia excessiva.

Partimos com as cinquenta mil liras que nos emprestou Carlotta. Vive-se pobremente... pobremente é um modo de dizer, porque comemos peixe barato (talvez o melhor), verduras e frutas e temos um chá muito bom.

Vimos *Saló* de Pasolini. Dispensa comentários estéticos ou éticos. Será considerado por aquilo que é: o produto de uma geração criada pelo fascismo. O fascismo para “eles”, é claro, permaneceu a sua primeira “realidade-imaginativa” junto ao catolicismo que, se nunca erradicado, não foi nem menos afrontado. Como disse e repeti, sobretudo a mim mesma para conseguir ser diferente, nascer nos anos vinte ou trinta é uma culpa dificilmente cancelável. Os melhores se suicidaram ou vivem como mortos na inação, por temor de terem absorvido o veneno do nazifascismo e da Igreja, e de se comunicarem exprimindo esse veneno.

² N.T.: Trechos publicados em Sapienza, Goliarda. “Marzo 1977” / “Ottobre 1979”. In: *Il vizio di parlare a me stessa*. Taccuini 1976-1989, Torino: Giulio Einaudi editore, 2011, pp. 19-20; pp. 96-99).

Fui capaz de me exprimir sem fazer mal? Serei capaz no futuro?

Saló repropõe em mim essa dúvida atroz que estava me levando à atrofia da voz e ao suicídio: somos – sem apelo – uma geração de fascistas?

Ou pior, as suaves franjas desfiadas de uma cultura pequeno-burguesa romântico-nazifascista do século XX, com pontas do mais sombrio e triste conformismo pós-aristocrático?

Novecento não escapa a essa atroz armadilha histórica. O pobre Bertolucci é um dos nossos, mas, tendo nascido depois, não o sabe.

É certo que a dimensão nazifascista existirá sempre? Não acredito: Ruggiero, Angelo e tantos outros – ainda que cheios de lapsos freudianos – começam a ser diferentes.

Não terei um filho (biológico, entendo). Essa é a dor mais profunda da minha carne e da minha mente, mas não quero chorar e exagerar os sonhos-pesadelos que essa condição, imposta a mim pela natureza, me desperta e, para falar a verdade, raramente, mas com uma periodicidade cruel e precisa: a cada final de mês, a cada mudança de estação e, infelizmente, como é previsível, a cada menino ou menina com quem cruzo. Um rosto de menino ou menina bonito, da beleza que lhes é consoante, não pode não te levar àquela condição de desejo de ter um filho da tua carne que se pareça contigo.

Procuro não dramatizar, mas, ano após ano, fui me dando conta que o coro modernista que diz: “Os filhos se inventam” não é verdadeiro.

Os filhos não são os teus amigos mais jovens ou coisa semelhante. Brutalmente posso dizer hoje que é a carne que necessita de um filho ou uma filha.

Mas se sabe: a natureza é avarenta e generosa, boa e ruim, bonita e feia, sem moral, como diz Angelo, e a mim cabe aceitar essa mutilação que, em meio a tantos dons, quis-me deixar de lado quando nasci. E, no entanto, faz mal, algumas vezes castra a imaginação, outras vezes, tira a fome, o desejo de abocanhar um pedaço de pão.

É a primeira vez que falo desta minha aflição com os outros e comigo mesma, mas não o farei mais. Não há nenhuma vantagem nesse “refletir punitivo”, nem para mim, nem para os outros.

Plantaram o cactus, o agave, a alfarrobeira. Tenazmente no meu profundo de lava. O agave, com seu abraço materno, freia a branca cólera da montanha. O penhasco, acúmulo imenso de fúria concentrada, atira-se sobre o azul implacável do céu.

Garras do agave a ferir o céu, o jasmim não acalma a tua ferocidade.

A esse ponto, dentro de mim, durante o sono, à noite, duas vozes conversam calmas ou iradas. Discutem ou apenas constataam os fatos do passado, do presente, do ser mulher ou homem.

O sonho me diz claramente que fui homem para conhecer os dilemas de mulher, mas esse “conhecimento”, com pesar, foi atroz, desolador, também se trágico e heroico com suas contradições brutais entre sentidos e mente. A outra voz

diz: “Espera. É agora, na maturidade, e em breve na velhice que se aproxima, que encontrarás o porquê de ser mulher, o significado, a beleza desta condição. Não pares. É esse o momento que a tua ação esperava. Não desertar logo agora que comesas a entender”.

A primeira voz não se convence plenamente, mas entende que deve aceitar o conselho e esperar, procurar, embora receie que somente “intempéries de calores profundos da carne” ou “frios súbitos como neve fina” continuem a dilacerar o corpo da mulher, e eu não posso que lamentar a antiga condição que me mantinha estreita e lúcida em carne masculina.

Isso o sonho. Na realidade, convenço-me sempre mais que o mal-estar da mulher tem pouca relação com as condições nas quais ela é mantida, as injustiças. Falsos propósitos, talvez, que, no geral, ajudam-na a escapar do real drama que está antes da sua biologia, drama obscuro da inteligência que se encontra sempre a se chocar entre duas palavras-ações: dar vida ou dar morte.

Morte ou vida nas minhas veias? Vida ou morte no meu ventre, nas minhas palmas? A mulher talvez deveria matar e dar vida sempre. Ela sabe como se mata, porque sabe como se nasce. O homem mata sem saber, como um jogo abstrato, é por isso que, seja o filho que a filha, ambos estão unidos, na infância, por um único terror inconsciente, aquele pela mãe. A menina depois entende, na carne, que também ela terá o poder de matar como a mãe, e então se livra um pouco do terror, mas o menino, nunca.

Talvez seja somente por essa razão que o homem sinta a necessidade primeira de dominar a mulher; impedi-la antes que ela possa atacar.

Eu não tenho o poder de matar. Por natureza? Ou me foi tirado? Fato está que a ausência deste poder me tornou estéril. Mas deixemos disso.

É terrível sentir que não há vida onde não há morte, não há paz onde não há guerra, não há nascimento onde não há crime.

“O coração tem razões que a razão desconhece”.

Michel se suicidou com grande escândalo... porque não se suicidou na própria casa, mas na casa de uma amiga. Atenção: pode-se cometer suicídio, sim, mas somente na própria casa!

Michel, o último apátrida da Europa Central com a pupila de um escultor de diamantes: também os seus pensamentos concêntricos esculpam pedras negras.

Quando um amigo morre se sente dor também por vaidade infantil: um testemunho de quem você foi deixa de existir, e assim também um pouco de você desaparece.

Turim, poética e lúgubre capital dos suicídios, esta noite, em um bar, havia um mendigo com uma caderneta – quase como esta – que me pediu de escrever para ele uma frase e depois assinar. Em seguida me deu o seu endereço. É uma ideia.

Passar a vida – porque nem era muito velho nem muito jovem – a dar e a pedir o endereço dos outros.

Repensando, fazemos todos mais ou menos a mesma coisa.

Turim. Lúgubre e festiva, gentil e distante, a mais ao norte no céu, a mais ao sul nos seus cem balcões de ferro barroco e caprichoso.

O nosso hotel é vizinho ao beco das putas. É sempre a mesma história: Catânia, a mais ao sul e a mais ao norte da ilha, emerge nestes becos um pouco mais amplos e mais limpos daquele bordel infernal.

Henry James devia ser um grande jogador de xadrez, não há dúvidas. As emoções não são que “movimentos” de jogador com conseqüente frieza aos peões-personagens e lúcida atenção apenas ao movimento sucessivo.

A emoção em lê-lo é dada, acredito, da paixão seca, mas espasmodicamente ansiosa de cada jogador; ansiedade e curiosidade abstrata por uma ação sem fatos que quase roça o absoluto do tabuleiro vazio. Um jogo imaginado em solidão?

outubro de 1979

Vejo com apreensão que, desde maio, não abro mais este caderninho. Os dias se sucedem em fatos, mas, como em sonho, não há a possibilidade de fixá-los, e aquilo que temia se tornou real: devendo publicar, tive que sair de casa e isso para mim é horrível.

Não entendo mais, não consigo filtrar os pensamentos, tocar a vida e, o que é mais terrível, não consigo escrever uma linha. Eu sabia, mas, depois de dez anos de pausa feliz com meu trabalho e meu estudo, a angústia é tão grande a ponto de me fazer desejar às vezes morrer. E quanto durará?

Felizmente, tenho Angelo ao meu lado, mas acontece também que, se não o tivesse encontrado, nunca mais teria tentado publicar nada. Estou em Gaeta sozinha há dois dias e me sinto melhor do que quando ele estava. Ali mesmo, ontem, não entendia o porquê, mas hoje entendi: sem a sua presença esqueço a publicação e alcanço um pouco de serenidade. É absurdo, eu sei, e sobretudo injusto com ele que não tem nenhum “comportamento terrorista” sobre publicar, mas infelizmente, a esse ponto, todos me lembram que o meu dever é publicar, e é insuportável. Paciência, não se pode fazer de outra forma, paciência e esperar que dê certo, porque, desse jeito, tenho um verdadeiro vazio fora e dentro de mim.

Por sorte, estarei aqui ainda uma semana. Tudo é como antes, muito bonito e sereno, mas eu não consigo saborear essa serenidade senão ligeiramente, e mais que sentir é como se a recordasse. É como uma recordação forte de ternura que consegue, precisamente porque forte, me tocar; mas, no fim, não passa de recordação.

Recordar a própria vida não é vivê-la plenamente. Outras vezes me aconteceu, e não gosto, mas por ora é assim e devo ter paciência.

Somente hoje de tarde consegui ir a Gaeta Velha. Era belíssima, mas infelizmente estou nesse estado de “recordação” que me impede de aproveitar totalmente. Nessa manhã, estive no bar do capitão Mark. Fazia tempo que queria falar desse encontro extraordinário, mas tudo me é impossível.

Esse Mark, que aqui chamam capitão Mark, chegou ano passado a Gaeta. Não se sabe de onde. É exatamente como o último homem de Modesta e, como se não bastasse, chama-se também Mark! Se não tivesse terminado já há três anos *L’arte della gioia* poderia me confundir e pensar que esse Mark me tenha sugerido aquele de Modesta.

É quase inacreditável também para mim, mas é ele: Mark. Falarei sobre isso com o tempo. Sempre que puder voltar a trabalhar, trabalhar, trabalhar... Não quero outra coisa e, no entanto, não posso: é como uma condenação.

Lembro os anos de Modesta como qualquer coisa de maravilhoso. Um sonho esplêndido. Trabalhar nas suas aventuras me fechava em um baú quente, adorado; estreita naqueles pensamentos a maldita realidade restava distante. Maldita realidade.

Poder voltar a trabalhar sem a preocupação de dever publicar. Quase tenho vontade de chorar de raiva. Raiva, às vezes, de menina, às vezes, com ondas de depressão assim forte que a ideia de me deixar ir ao mar com duas pedras no bolso me apanha forte.

Não serei nunca capaz de lutar para impor o meu trabalho. Nunca. E todos repetem que é importante, que deve ser feito.

Será então verdade?

O remorso por não ter aceitado atuar com Lina me retoma nessa quarta-feira nublada de final de outubro. Podia fazê-lo? Claro que, financeiramente, resolvia alguma coisa. Sempre, tão dentro de mim, algo me faz recusar a vida. Recusar-se à vida ou à ação que a vida impõe desde quando minha mãe enlouqueceu naquele distante inverno de 42. O que eram os alemães, a fome, diante daquela loucura? Nada.

Aquela loucura me amputou e não poderei expulsá-la das minhas emoções.

O teatro com Lina significava oito meses em turnê pelo mundo interpretando uma velha louca pela dor de ter um câncer nas mãos. Podia fazê-lo? Claro, haveria pelo menos o dinheiro para sobreviver. Mas, teria conseguido?

O teatro foi minha juventude: podia voltar à minha juventude interpretando uma velha? Voltar à juventude no lugar de uma velha?

Mas por que sempre não conseguir agarrar, superar, deixar os outros para trás, pisoteá-los? O que há nesse terror de competir, combater, mostrar todos os talentos com que a natureza me presenteou e que eu desperdiço, desperdiço com remorso pela natureza e por mim mesma, mas que, todavia, não consigo usar, agir, desfrutar?

A morte afinal virá para pacificar essa minha luta irresolvida de não saber ser uma que “vence”. Não ousa olhar profundamente nesse terror de competir, porque sei que, fora das quatro paredes, encontrarei a mesma mulherzinha impotente de sempre.

É assim? Ou simplesmente a natureza me fez não agressiva e trêmula como um coelho? Também nascida homem me sentiria desse modo? Tudo é possível. Mas cada vez mais, infelizmente, o ser mulher é uma maldição, também nessa dúvida que traz sempre consigo. Dúvida que já somente o ser mulher contém, essa insegurança e incapacidade de enfrentar a vida. Em poucas palavras: a mulher é até mesmo proibida de ser uma verdadeira perdedora.

Tinha decidido não usar mais esse meio privado para falar comigo mesma, mas vejo, depois de poucos dias, que já peguei o vício de dispersar os meus pensamentos, sobre essas minutas folhas, da preciosidade de pétalas de camélia branca – sem perfume, mas não é verdade, também o papel tem um perfume. A esse ponto, não posso evitar, exatamente como o beber vinho e o fumo.

Bem. Aceito esse novo vício e peço imediatamente a Angelo de me comprar um outro. Não sendo um presente dele não teria o valor que tem.

Rito?

Claro. Esperar destruir todos os ritos é loucura. Alterá-los é sabedoria.

depoimentos

homenagem a

olga savary

&

maria lúcia alvim



Olga Savary (1933-2020) & Maria Lúcia Alvim (1932-2021): homenagem a duas grandes poetisas levadas pela Covid 19

Olga Savary (1933-2020) & Maria Lúcia Alvim (1932-2021): a Tribute to Two Great Poets Taken by Covid 19

Ayana Moreira Dias

 <https://orcid.org/0000-0003-4032-9540>

Cecilia Silva Furquim Marinho

 <https://orcid.org/0000-0002-4818-908X>

Maira Luana Moraes

 <https://orcid.org/0000-0002-3437-5930>

Mariana Diniz Mendes

 <https://orcid.org/0000-0003-0796-2627>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188698>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/.188698>

Recebido em: 21/07/2021. Aprovado em: 24/07/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

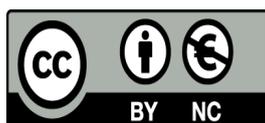
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

DIAS, Ayana Moreira et al. Olga Savary (1933-2020) & Maria Lúcia Alvim (1932-2021): homenagem a duas grandes poetisas levadas pela Covid 19. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 548-589, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188698>
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/.188698>

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

olga savary (1933-2020)
& maria lúcia alvim (1932-2021):
homenagem a duas
grandes poetas
levadas pela covid 19

*Eu olharia quieta teu corpo tempo infinito
mas não sei o que seria pior :
a imobilidade ou esta idéia fixa.¹*

*ficar sentada sobre os meus joelhos
como alguém coagulado em outra margem.
Daqui dou o viver já por vivido.²*

*A flauta das ondas – fino jade –
embala os três barquinhos brancos,
berçando-os na inquietação salgada.³*

olga savary

*Pleitear o Mistério me deixou desfigurada
- Ninguém viu, tiziu.⁴*

*O Bem virá depois, para ficar.
Ao contrair o Sol, zarpo de bruto:
Meeira me aboleto, sabiar.⁵*

*No amor que tu me deste, eu era assim
E trás da lua cheia, eu era assim
E quando fui caveira, eu era assim⁶*

maria lúcia alvim

¹ “Desperdício” (SAVARY, *Espelho Provisório*, 1970, p 84)

² Três últimos versos de “Sextilha Camoniana” (SAVARY, *Sumidouro*, 1977, sem número de página)

³ “Vinheta” (SAVARY, *Altaonda*, 1979, sem número de página)

⁴ Poema sem título. (ALVIM, *Batendo Pasto*, 2020, p. 64)

⁵ Último terceto do soneto “do usufruto” (ALVIM, 2020, p. 83)

⁶ Último terceto do soneto “cantiga de roda”. (ALVIM, 2020, p. 84)

Vozeria literária: autoria feminina em coro não poderia deixar de prestar homenagem a duas grandes poetisas que nos deixaram recentemente em plena maturidade de sua produção: Olga Savary e Maria Lúcia Alvim.

Além de possuir uma extensa lista de títulos relevantes publicados como tradutora, de ter organizado e participado de diversas antologias, e atuado como jornalista de forma contínua ao longo de sua vida, Olga Savary publicou uma dúzia de livros de poesia, reunidos, em 1998, com o título: *Repertório Selvagem*. Em entrevistas, Olga dizia que, desde a meia idade, já divorciada, decidiu manter-se casada somente com o seu trabalho literário. O poeta Matheus Guménin Barreto, que a visitou em seu apartamento no Rio de Janeiro, em 2019, encontrando-a juntinho de seu grande amor, a literatura, relatou: “Não dá para ignorar a Olga Savary, viva e ativa (sim, trabalhando do alto de seus 86 anos em mais de oito projetos de livro atualmente)”.

Maria Lúcia Alvim, após lançar seis livros de poesia, entre 1959 e 1989, sendo um deles sua poesia reunida, seguidos de uma pausa de mais de trinta anos, finalmente publicou *Batendo Pasto*, em 2020. É certo que o volume trouxe a lume poemas escritos na longínqua década de 1980, mas é certa também a afirmação de Guilherme G. Flores, em um dos prefácios a essa edição: “sai agora com a força de um livro escrito na semana passada”. E a constatação que fecha esse prefácio: “Maria Lúcia está vivíssima, resta um público leitor igualmente vivo”.

Infelizmente, a energia vital das duas escritoras homenageadas foi duramente atingida pelo descaso intencional no combate à pandemia que assolou o mundo desde início de 2020, descaso promovido pela nossa política governamental atual, agressivamente neoliberal e com tendências fascistas e autoritárias.

Cada uma dessas mulheres, com diferentes trajetórias pessoais e profissionais, e obras também distintas, têm em comum o fato de terem sido duas poetisas, lúcidas octogenárias, cuja qualidade de sua produção poética ainda se mantinha à sombra de outras produções mais visíveis, numa sociedade marcada por silenciamentos vários, entre eles o das mulheres. Dessa forma, com algumas exceções, o impacto dessas partidas não foi abordado pela mídia, e mesmo pelos círculos literários, como merecia. A presente edição procura compensar, de alguma forma, essa desatenção.

A homenagem prestada de forma pessoal e livre, devido aos fortes vínculos que os poetas e (ou) tradutores possuíam com Olga e Maria Lúcia, traz depoimentos que revelam um pouco da natureza criativa, dos impulsos, passos, versos e legados dessas duas autoras. Além de contar com ilustrações exclusivamente elaboradas, por Isabela Sancho (em técnica de lápis e grafite), de cada uma das escritoras. Transferimos aos nossos convidados a tarefa de iluminar as faíscas que essas grandes mulheres nos deixaram: Prisca Agustoni e Laisa Kaos falam de Olga Savary, enquanto Álvaro Antunes e Guilherme Gontijo Flores rendem seus tributos a Maria Lúcia Alvim. Boa leitura!

Editoras da Opiniões n. 18

Ayana Moreira Dias, Cecília Silva Furquim Marinho,
Maira Luana Moraes e Mariana Diniz Mendes



Trabek Rancho . 21

olga savary por prisca agustoni⁷: porque hoje quero dizer: muito obrigada, olga.

Entrei em contato pela primeira vez com a obra de Olga Savary no final dos anos noventa quando comecei a me interessar pela poesia brasileira e, em particular, pela poesia de autoria feminina daquele tempo. Os livros de Olga Savary estavam na casa do meu companheiro, o poeta Edimilson de Almeida Pereira, porque os dois mantinham uma discreta e sincera correspondência poética. Assim que descobri sua obra, a leitura de seus poemas (e de suas cartas) me impactou pela singularidade de sua voz e pela força de um feminino – de sua voz e de seu corpo – que se assumia sem rêmoras e sem condescendências.

Hoje sou professora de literatura italiana e comparada na Universidade Federal de Juiz de Fora, trabalho principalmente com o campo do poético, e é com alegria que posso, minimamente, seguir a lição que ela nos deixou no sentido de promover incansavelmente entre meus pares a leitura e a difusão da poesia brasileira contemporânea. Assim como ela, penso ser necessário que a voz dos que vieram antes de nós continue ecoando, junto com os nossos contemporâneos, dentro das salas de aula, nos manuais e antologias, nos cadernos literários e em cursos universitários.

Esse texto não pretende ter um caráter crítico, mas deseja ser uma singela homenagem afetiva à trajetória e à generosidade da Olga Savary, poeta, tradutora e incansável divulgadora da poesia brasileira.

Dona de uma obra vasta e diversificada, mulher ativa no campo da tradução da poesia latino-americana e da constante promoção da poesia brasileira (dentro dos perímetros nacionais e fora deles, principalmente nos países hispano-americanos), associo ao nome e à obra de Olga Savary algumas palavras emblemáticas daquilo que acredito ter sido seu corolário ético e estético, que dizem respeito a sua relação com a palavra e com o campo literário: a vitalidade, a curiosidade, a coragem e a liberdade.

A **vitalidade** é um aspecto que se desprende da leitura de seus livros, em especial o *Repertório Selvagem*, de 1998, no qual é possível percorrer os 12 livros que compõem sua obra reunida. Neles, é possível perceber como a inquietação profunda é razão central da sua procura poética: o olhar sempre atento para a tradição oral brasileira, para a tradição indígena, particularmente a tupi-guarani, e para a potência das narrativas míticas. Muitos são os temas que atravessam sua poesia, a partir de um olhar feminino, que muitas vezes se define claramente como

⁷ Prisca Agustoni é poeta, tradutora, crítica literária e professora de literatura italiana e comparada na Universidade Federal de Juiz de Fora. Escreve e se autotraduz em italiano, francês e português e faz desse trânsito entre as línguas seu motor de criação.

tal, mas sempre como ponto de partida em direção ao outro porque o vê como parte integrante, essencial, da sua própria existência.

Por outro lado, a **curiosidade** me parece ser um dos traços mais importantes para qualquer escritor, curiosidade entendida como motor invisível que gera um movimento interior em direção ao outro, ao desejo de conhecimento, à fertilidade, à vida. Em Olga Savary, essa curiosidade extrapola o campo do olhar ou da apreensão racional do mundo. O corpo feminino e o corpo do poema se fazem receptáculos de conhecimento do real e veículos de experiências sensoriais e transformadoras, como é evidente no erotismo que perpassa muitos dos seus textos.

O poema que encerra a obra reunida pode ser citado aqui para ilustrar sua busca incansável por esse salto transformador rumo a outra dimensão, mais plena e vital, apesar de momentânea, e por isso mesmo, sempre sujeita à curiosidade que desloca, que anima o humano:

COMUNHÃO

Por que escrevo?
 Porque sou
 pouca e mínima
 embora vária,
 porque não me basto,
 escrevo
 para compensar
 a falta,
 porque não quero ser
 só raiz e haste
 e preciso do outro
 para dar sombra
 e fruto.

A **coragem**, por sua vez, é um aspecto destacado pela crítica que se debruçou sobre seus livros, em particular no que tange o livro *Berço Esplêndido*, quando observaram como Olga tentou integrar um olhar cosmogônico (relativo à força telúrica e mitológica de suas origens amazônicas) no campo da percepção do feminino e da palavra poética, profundamente atravessadas pela vivência da sensualidade do próprio corpo e da linguagem. Além disso, Olga Savary comentou várias vezes, em entrevistas e depoimentos, sobre sua tentativa de quebrar as prerrogativas e os paradigmas da cena da poesia brasileira com a qual ela dialogou durante toda sua vida. Uma cena literária profundamente marcada pela predominância de importantes vozes masculinas, que ela admirava e homenageava, sempre reafirmando, no entanto, sua perspectiva feminina. O repertório fotográfico que acompanha a obra reunida apresenta uma Olga Savary em diferentes momentos públicos da sua vida, quase que totalmente cercada pela companhia de ilustres homens do mundo das letras.

Para finalizar essa breve homenagem, parece-me evidente que um dos pontos mais importantes a ser destacado sobre a obra e a atuação de Olga Savary no panorama da poesia brasileira foi a constante procura por ser uma poeta-pessoa livre, livre de dialogar com todos e qualquer um, livre de extrapolar os padrões estéticos impostos pela sociedade, livre de se apresentar como articuladora de iniciativas que reagrupassem poetas brasileiros das mais variadas tendências e gerações em antologias que ela idealizava e organizava, livre de se deixar atravessar pelas origens plurais de sua família e pelos deslocamentos – físicos e simbólicos – que caracterizam todo ser humano.

Como poeta, como tradutora, como crítica e como leitora de poesia, não posso encontrar legado mais importante e significativo, para mim e para quem vier depois de mim, do que esse constante sopro e contagiante desejo de **liberdade**.

Obrigada, Olga.

olga savary por laisa kaos⁸. olga, a poeta das águas

A poesia erótica sempre foi algo que me arrebatou; falar sobre desejos de uma maneira poética e não-pornográfica é um ofício que me causa encanto. Mais ainda quando essa é produzida por mulheres, já que nossos desejos foram silenciados por tantos anos. Foi desta maneira que me deparei com o trabalho de Olga Savary, uma pioneira, já que segundo a recepção do seu livro *Magma* - e como ela mesma fazia questão de pontuar - seria o primeiro livro composto inteiramente de poesia erótica escrito por uma mulher no Brasil. Me identifiquei imediatamente com o uso que a mesma fazia da água para representar o desejo feminino.

Assim como eu, que mesmo antes de conhecê-la já trazia os rios e a chuva em minhas poesias. Duas mulheres de gerações diferentes, escrevendo sobre o mesmo tema, usando a mesma ilustração, não por coincidência. Assim como eu, Olga Savary era paraense, nascida em Belém do Pará, cidade banhada pelos rios que ela tanto gostava, e onde encontrou suas primeiras inspirações, dizia ela que a inspiração estava em todos os lugares, que bastava olhar com olhos de poeta, e que os rios que por Belém passavam, foram sua inspiração ainda na adolescência. Logo, a admiração deu lugar a uma vontade enorme de conhecer a poeta, de explorar a sua obra tendo ela própria como guia. Em 2019, após o lançamento de meu livro de poesias *Lábio Aberto*, iniciei uma jornada de rodas de conversa voltadas ao universo feminino, como a relação de nós mulheres com nossa própria sexualidade. Iniciava as rodas falando um pouco sobre as mulheres que fizeram e fazem poesia erótica em nosso país, como Gilka Machado, Paula Taitelbaum e a própria Olga, entre outras. Minha intenção é seguir com uma pesquisa acadêmica sobre a obra de Olga Savary, e o que era para ser um caminho para a pesquisa, deu vazão a um grande carinho que causa saudade. Conheci Olga através dos escritores Matheus Gumérin Barreto e Rafael Duarte, este segundo tendo acompanhado de perto minha busca em iniciar a pesquisa, e foi ele quem me entregou um papelzinho com o telefone de Olga anotado, junto com o aviso de que ela preferia receber ligações após a meia noite. Liguei alguns dias depois de receber o contato, após fitar várias vezes o papel que estava fixado em minha cabeceira. O primeiro “Alô, Olga Savary?” saiu tremendo, denunciando o nervosismo que eu tentava controlar. Do outro lado do telefone, uma voz forte me atendeu e ficou resistente nos primeiros cinco minutos ou menos. Ao dizer que era poeta e também paraense, o silêncio foi dando espaço a uma troca de experiências que adentrou a madrugada. Nos identificamos, rimos, a primeira ligação terminou pouco antes de quatro horas da manhã, e assim foi em

⁸ Laisa Kaos lançou o livro de poesia *Lábio Aberto* em 2019. Atualmente trabalha em seu próximo livro: *Por Nós Chega, contos para não ninar meninas*. Paralelamente desenvolve um trabalho voltado ao combate a violência contra a mulher, com rodas de conversas e debates. É graduada em História pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA) e pós-graduanda em Especialização em Docência no Ensino Superior pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). E-mail: laisakaos@hotmail.com.

todas as outras chamadas que fizemos. Chamadas onde pude conhecer a poeta, a tradutora, a crítica, e a humana Olga. Nos próximos parágrafos, divido um pouco das conversas, das histórias, e da aventura que foi a passagem de Olga Savary em minha vida. Exponho aqui um pouco da pessoa por trás da autora que tanto merece ser lida e respeitada.

Foi no Colégio Moderno em Belém do Pará, por volta de 1951, que Olga passou a escrever cartas para os pretendentes de suas amigas, com versos que os mesmos acreditavam terem sido escritos pelas suas amadas. “Esse casal de amigos, começou a namorar no colégio, quando eu escrevia as cartas para ele, como se tivessem sido escritas por ela. Eles vieram a namorar de verdade, com a família aprovando e tudo, e casaram. Eu sempre brincava que eles me deviam esse casamento. Não fosse por mim os dois talvez não estivessem nem juntos.” - Contava ela, orgulhosa de seu feito. Sua performance com as palavras já era notável naquela época, já ouvia críticas positivas de seus professores no colégio, e segundo ela própria, já sabia que não viveria sem poesia. Aos 86 anos escrevia todos os dias, e lia com a voracidade de quem realmente precisa manter-se envolvida com os livros diariamente. A escrita fazia parte da vida de Olga como o próprio oxigênio, aliás, uma vez ela usou esta alusão. Muito lúcida e ativa, recebia ligações noturnas por opção, não gostava de falar ao telefone durante o dia, pois costumeiramente estava envolvida em serviços domésticos, ou com afazeres fora de casa mesmo que esses fossem mais raros. Vez ou outra ela precisava ir até os correios enviar livros ou cartas. Não gostava de internet, não gostava de computador, não gostava de máquinas. “Eu detesto máquina, até minhas roupas eu lavo na mão, eu mesma faço tudo aqui em casa, lavo, limpo, cozinho” – dizia ela. Quanto à internet, ela dizia que era um lugar permeado por informações pela metade, e muitas das vezes falsas – não estava errada - Ficava irritada quando tinha notícia de alguma informação distorcida a seu respeito.

Uma vez me pediu que procurasse os sites que trouxessem informações sobre ela, e após eu lhe contar sobre o que li, ela foi corrigindo as informações com certa inquietação compreensível. Informei-lhe de alguns sites falando de 15 livros publicados, ela irritou-se e disse: “Mais de vinte! Você está vendo? Por isso tenho horror a internet.” Ela também apontou outros incômodos, como a falta de menção a ela quando o assunto era *O Pasquim*, jornal independente brasileiro surgido no final da década de sessenta, do qual ela participava ativamente das reuniões e decisões. Na época, era casada com um dos fundadores, o cartunista Jaguar. Olga era uma mulher das letras, completamente. Poeta, romancista, contista, tradutora, jornalista, crítica. Dedicou a vida inteira ao seu trabalho literário, amava o que fazia e se orgulhava.

Embora a recusa ao uso da tecnologia, Olga era uma mulher atual, sempre atenta às notícias, reclamava do cenário político e compartilhava com fúria sua opinião. Uma fúria que ficava clara em seu tom de voz, mesmo que sempre muito educada, muito culta. Não tinha como alguém trocar palavras, por dez minutos que fosse, com Olga Savary e não ter uma admiração imediata por sua força e lucidez. Foi desta maneira que meu encanto foi crescendo e, para além da pesquisa, fomos criando um laço de amizade que crescia a cada ligação notívaga. “Ligue mais vezes, eu gosto quando você liga, às vezes eu demoro por estar no escritório e de lá não

ouço o telefone tocar, estou esperando alguém vir aqui para mexer no volume do aparelho telefônico, pois está tocando muito baixo” – disse ela, em uma das últimas trocas que tivemos.

Todas as conversas com Olga eram riquíssimas e eu sempre saía com a sensação certa de que precisava aprender muito. Falávamos sobre quase tudo, eram conversas sobre literatura, sobre como ela via o atual cenário literário, ela me advertia sobre erros que eu não deveria cometer neste sentido, dizia, por exemplo, que existe uma grande diferença entre literatura erótica e literatura pornográfica, que a beleza mora na sutileza. Por vezes nos perdíamos em vários assuntos, começando com ela falando sobre sua avó materna, que possuía origem indígena e de quem ela tinha grande orgulho, adiante, estávamos falando sobre seu gosto por chocolate: “eu era verdadeiramente uma chocólotra, mas deixei de comer chocolate com frequência devido ao diabetes” – dizia. Várias vezes, inclusive, falamos sobre receitas e possíveis alternativas saudáveis para saciar sua vontade de comer doce.

Foi em uma das primeiras conversas que Olga me contou sobre a paixão que Carlos Drummond de Andrade, seu primo, nutria por ela. Mesmo sendo completamente respeitoso. Assim como ele, vários outros nomes da literatura e das artes plásticas encantavam-se com Olga, que além de culta, dona de uma personalidade forte e talentosíssima, era uma mulher linda. Foi retratada diversas vezes por artistas que a conheciam, despertou várias paixões, inclusive em seu primo famoso. Poderia contar inúmeros casos sobre os quais falamos. Sobre ela preferir ser chamada de poeta (ela e eu) mesmo dizendo que achava poetisa bonito e que não se incomodava, disse que se fosse para escolher preferia poeta, pela maneira que poetisa, por vezes, lhe soava pejorativo. Poderia também falar sobre uma vez que ela chegou a um determinado bar em São Paulo, muito bem frequentado, pelos artistas homens é claro, e ao chegar foi comunicada de que não podia entrar por ser mulher, e aquele não era um ambiente indicado para mulheres. Ao ouvir tal absurdo, respondeu “Mas quem disse que eu não posso entrar? Vou entrar sim!” E entrou. Sempre que ela contava este episódio, ria orgulhosa. Olga foi a principal tradutora de Pablo Neruda no Brasil, e contou que uma vez cruzou com ele em uma rua no Rio de Janeiro e não teve coragem de lhe falar. Ela dizia: “naquela época eu era muito boba, se fosse hoje eu teria falado”. Aos 38 anos recebeu o Prêmio Jabuti como autor revelação por *Espelho Provisório*. Logo depois vieram *Sumidouro* (1977) e *Altaonda* (1979). Em 1982 passou algumas semanas na casa de uma grande amiga apaixonada por cachorros, essa amiga era Hilda Hilst, de quem Olga sempre falou com saudade e bom humor. Foi durante a estadia no sítio de Hilda, que *Magma* foi finalizado. Nascia então o que Olga aceitou como o primeiro livro de poesia erótica escrito por uma mulher no Brasil. Sobre ele, Olga me contou mais um episódio forte. Um dia, chegando até a casa de seu editor, recebeu o que seria a capa: a imagem de uma mulher nua e sem cabeça. Imediatamente ela avisou que não aprovara e que não seria publicado com aquela capa. “Uma mulher sem cabeça? O que você quer dizer com a imagem de uma mulher sem cabeça na capa do meu livro? Se já tem muitas impressas, o problema não é meu. Não quero esta capa.” E a arte foi substituída dando lugar ao trabalho de Tomie Ohtake, como ela quis. A capa de *Magma* possui uma sombra que lembra os pelos pubianos femininos, discretamente, e foi exatamente assim que ela descreveu. Lembro, como

se fosse hoje, de nossa conversa do dia 08 de maio de 2020, o que viria a ser a nossa última troca. Olga tossia, e estava mais cansada do que o habitual, fazendo algumas pausas em sua fala, tomando fôlego, e ao rir a tosse sempre voltava. A alertei sobre a insistência do sintoma e pedi para que a mesma procurasse um médico, ela dizia que a tosse a acompanhava há cinco anos aproximadamente, e que era uma manifestação de sua alergia a poeira, que acumulava devido a quantidade de livros que tinha em casa. De fato, sempre que falávamos ela tinha uma tosse leve, vez ou outra, mas nada parecido com o que aconteceu naquele dia. Pedi para que ela ficasse em casa, e ela disse que só havia saído para ir até o mesmo destino de sempre, os correios. Citou que esquecera a máscara e que uma senhora, que conversou com ela na fila do estabelecimento, ofereceu-lhe uma máscara que tinha a mais. Prometeu-me que, se o sintoma persistisse, contataria à filha que mora em Teresópolis e a avisaria sobre a necessidade de ir ao médico. Faço uma observação sobre essa questão, Olga dedicou a vida inteira à literatura, e aos 86 anos vivia com a aposentadoria que era de 1 (um) salário mínimo. Recebia, raramente, alguma outra quantia, quando vendia livros ou realizava algum trabalho literário para alguém. Ela chegou a citar que, naquele período, incansável, como amante do ofício da escrita, estava trabalhando em dezenove obras, entre edições e traduções. A condição financeira em que vivia impossibilitou-a de ter cuidados básicos como uma ida mais frequente ao médico, e, no momento pandêmico – o qual ainda estamos vivendo – ela dizia que se sentia mais segura em casa, do que expondo-se por horas em um hospital. Mesmo com o cansaço e tosse que a acometiam, a conversa do dia 08 mostrou uma Olga leve, quase me atrevo a dizer que mais leve que de costume, me ensinou a dizer “boa noite” e “obrigada” em russo, me fazendo repetir diversas vezes e rindo quando pronunciei errado a primeira vez. Depois dessa conversa, em que falamos sobre a urgência da pandemia ser resolvida para que eu fosse até o Rio de Janeiro visitá-la, fiquei aguardando ansiosamente a madrugada do dia 21 chegar. Olga faria 87 anos, e eu planejava a ligação onde desejaria as melhores coisas. Dia 16 de maio de 2020, aproximadamente duas horas após a notícia do falecimento do também poeta paraense Cláudio Cardoso, veio a notícia do falecimento de Olga Savary. Ambos partiram pelo mesmo motivo, ambos levados pela Covid 19. Deixando, além de uma vasta obra, embora pouco conhecida não só popularmente, mas dentro da própria academia, a certeza de que poeta no Brasil morre de fome, confirmando as palavras de Olga há alguns anos atrás. A partida da poeta nos possibilita e provoca várias reflexões, a primeira que proponho é: Qual o motivo de uma poeta gigantesca como Olga Savary, contemporânea de nomes igualmente gigantes, como o próprio Drummond, ter tido sua obra quase que guardada sob o escuro do silêncio? Uma vez, Olga citou que Hilda fora chamada de louca por ter escrito eroticamente, mesmo que no movimento modernista, já existissem homens fazendo literatura erótica. Quais os motivos de conhecermos os homens da literatura brasileira em detrimento das mulheres?

Como minha homenagem pessoal a Olga, digo que seguirei escrevendo e promovendo as mulheres que escrevem, seguirei acreditando na poesia, e seguirei levando a poesia dela, a quem quiser conhecer, a quem se deixar embebedar pelas águas barrentas dos rios paraenses, que transbordam nas palavras de Olga Savary.

Finalizo com Ycatu, poesia do livro *Magma*, de Olga Savary.

Ycatu (do tupi): água boa.

E assim vou

Com a fremente mão do mar em minhas coxas.

Minha paixão? Uma armadilha de água,

Rápida como peixes,

Lenta como medusas,

Muda como ostras.



Thabela Parreto . 21

maria lúcia alvim por alvaro a. antunes⁹. à luz de lúcia

1

Na década de 1980, sete amigos¹⁰, sofrendo da embriaguez de antigos sonhos, fundaram uma editora em Além Paraíba, uma cidade sonolenta às margens do Paraíba do Sul — a única cidade mineira que ele, um rio paulista e fluminense, se digna banhar. A ideia, também antiga, era publicar livros clássicos (diziam eles) que as grandes editoras da época (e de épocas anteriores) costumavam, então, ignorar. Chamaram-na Interior Edições, e viveu o tempo de publicar Henry James, Lewis Carroll, Giacomo Leopardi e Safo — um quarteto, perto de impecável, penso, e diverso, por muitos ângulos, se não obviamente harmônico. Foi a Interior que trouxe a nós Maria Lúcia Alvim.

2

Ela, por esses anos, vivia no Pontal, uma pequena propriedade rural perto de Além Paraíba, em Trimonte, um distrito de Volta Grande, onde seus antepassados foram grandes proprietários. Intrigada pelo nosso interesse nas letras, e metodicamente seguindo o endereço estampado nos livros (o da casa de Marilene e Carlos), Lúcia (como a chamamos) nos encontrou. O primeiro contato fora uma sondagem sobre a possibilidade de a publicarmos, mas a Interior era uma empreitada quixotesca, de fundo de quintal, muito aquém do que merecia (em termos de alcance, tecnologia, mecanismos de publicidade, divulgação e distribuição) uma poeta como Lúcia. Nunca fiquei sabendo o quanto o nosso amor amador a desapontou, mas logo ficou muito amiga de Marilene e Carlos. Estes sempre foram o interior da Interior, e esta semente passou a interessá-la mais do que aquela. A amizade entre eles três cresceu; um guapuruvu floruiu.

3

Através de Marilene e Carlos, me encontrei com Lúcia pela primeira vez em 1997, no Pontal, numa tarde de morno inverno. Senti que ela (como em todos os outros nossos encontros) parecia se equilibrar numa corda bamba de timidez, ativa e cuidadosa, e carinhosa calidez. Este delicado titubeio parecia se desfiar ar afora a cada palavra-passo na conversa; vinha, penso, da emoção que era dela (que lhe era) pura, inteira entranha. Riu pouco; ouviu muito. Os olhos firmes, *fières*

⁹ Álvaro A. Antunes nasceu em Além Paraíba, MG. Foi professor universitário no Reino Unido, onde mora há muito. Na década de 1980, traduziu para a Interior Edições, obras de Henry James, Lewis Carroll, Giacomo Leopardi e, indiretamente, Safo. Mais recentemente, traduziu poemas longos de Mina Loy e Hope Mirrlees para a revista eletrônica Escamandro.

¹⁰ Marilene Barino e Carlos Torres Moura, Regina Fernandes, Antonio Jaime Soares, Dilma Sahione e Clinton Mota, e eu.

(palavra da outra língua em que vivia); nas mãos, opostas, tremiam longas cinzas os cigarros. Muito da eletricidade quase contida daquele primeiro encontro talvez se deva ao ter sido tão tardio. Há muito, Lúcia convivia com Marilene e Carlos, mas eu moro, desde o fim dos anos 80, no Reino Unido (onde fui pesquisador e professor universitário até, mais recentemente, me aposentar). Um oceano de distância e meu tempo escasso me impediram de ter ido antes ao seu encontro. E Lúcia tinha desígnios para mim.

4

Para a minha tradução dos *Canti* de Giacomo Leopardi que saíra pela Interior Edições, escrevi uma apresentação, extensa e intensa, na qual tentei entretecer a vida e a obra do volume de poemas e a vida e a obra do seu poeta. Lúcia me disse que gostara. No nosso segundo encontro, um ano depois, ela me revelou a existência de *Batendo pasto*. Na época, ainda afirmava seu desejo de que o livro fosse póstumo e que somente se o publicasse junto com o livro de poemas-coisas de Zé Pavão, seu companheiro. Lúcia me deu uma cópia, datiloscrita, do livro (que tenho ainda) para que eu, comandava, escrevesse uma apresentação para o volume. Assim: missão — sem omissão possível, aos olhos dela. Durante os poucos dias que me restavam no Brasil, li o livro. Era (é) de uma amplitude que abarca imensos mundos íntimos; uma poesia consumada, que, num mesmo movimento, expande e adensa o sentido mais profundo do que — a nós mesmos, ao nosso próprio olharmo-nos —somos. (Por mais de um quarto de século, antes de nossos passos se acharem, eu vinha lendo toda a sua obra publicada, e a de seus irmãos, Maria Ângela e Chico: *Batendo pasto* — era claro — é um cume.) Sobre a apresentação que me comandara, protestei: não ser capaz; não ter tempo de estudar o livro; não ter como aprender a lê-lo como ela esperava e merecia. Mas, era Lúcia, e não nenhum lhe era resposta. Porém, (pura verdade) “porque era ela, porque era eu” (“e minhas circunstâncias”) infelizmente não pude mesmo, uma outra vez, obedecê-la¹¹. Nada, em Lúcia, passava sem pegadas, sem passado. Seu coração, seu amor, seu tremor eram o leito de um rio onde cada mais mínimo movimento das águas dos muitos heraclitianos rios daquele mesmo (e nunca o mesmo) rio, muda tudo e nada deixa para trás, leva-se consigo, tudo um todo.

5

Lúcia me presenteou com dois objetos que tenho ainda, e estimo como se flores que jamais fenecem. Um escorpião em terracota (meu signo e o dela, o que, para ela, era um pivô mítico) e uma caixa de fósforos, vazia, que ela transformara: numa face, uma foto amarela de Virginia Woolf fumando ideias ao ar, e, na outra, um *motif* abstrato, ondulado, azul, que talvez se possa ler como uma alusão a *The*

¹¹ A qualidade incontestável das contribuições de Paulo Henriques Britto e Ricardo Domeneck à recente publicação de *Batendo Pasto* pela Relicário Edições confirma, para mim, que meu temor de quase um quarto de século atrás era bem fundado.

*waves*¹². Mas, era sempre Lúcia, lúcida, e sempre, no sentido mais nobre, dura. Condenou-me por recriar os fragmentos de Safo indiretamente, sem conhecimento do grego. À possível defesa de que não se pretendia (nem se a vendera como) uma tradução em sentido estrito, que se afirmara com clareza outra a sua natureza, ela devotou a mesma impávida, sibilina, silenciosa e profunda firmeza com que os seus poemas se articulam diante de quem os lê¹³. E uma tradução que fiz, pra mim, de *L'invitation au voyage* de Baudelaire, quando a leu, perturbou-a profundamente porque, se relativamente fiel ao original no resto do poema, eu me acovardara e abandonara a, para ela, intocável *volupté* e, com isso, abjetamente arrastara o poema para uma terra devastada onde haveria, em vez, 'luxo, calma e beleza'. Sobre o abismo que ela via entre volúpia e beleza, paira pura a poesia de Lúcia. Recordo esses instantes dela fúria e dela forte, para afirmar o quanto, mais que uma "faca só lâmina" (como desafiou João Cabral), mais que uma "lâmina só gume" (como mais fina a afiou Paulo Henriques Britto), Lúcia é gume só fio, fio só sangue.

6

Mantivemos, por uns poucos anos, uma correspondência esparsa; ela sempre muito relutante e evasiva, se sempre exigindo notícias minhas. De vez em quando, me presenteava: livros recentes que lera e gostara. Descobrira Evandro Affonso Ferreira e me mandou, com elogios, *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*. Retribuí com *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal, assim, em tradução para o francês. Entusiasmada, me deu de presente também *O duplo* de Fiódor Dostoiévski. Me escrevia como falava, aforismos sob arabescos. Aos poucos, se foi calando, para mim, de mim.

7

Na última vez em que nos encontramos, ela já mudara para Juiz de Fora. Fui visitá-la no Hotel São Luiz, onde morava. Como nas do Pontal, nas paredes do seu apartamento (que era clarão, comovido pelos anos, arejado, o marulho da vida da cidade grande ali pingava sem cair jamais no chão), eram quadros, colagens, imagens. As superfícies ela cobria de recortes e textos e fotos, num arranjo dela só, cuidadoso, meditação de bordadeira. Para que pudesse, num lampejo, vê-los, tê-los? Parecia-me que, para ela, tudo à sua volta sibilava. Conversamos, contra seu gosto, da nossa saúde de velhos. Ela, bem. Defronte ao escrutínio, falcão, nunca pelúcia. Falamos de amigos comuns, de poetas passados, das mazelas das velas roídas de tantas tontas caravelas cansadas. Insisti, insisti. Ela declamou dois poemas, de cór: uma voz serena e senhora. Nunca tinha ouvido Lúcia declamar. Os poemas soavam úmidos do novo, roucos de manhã. Eram sonetos, vastos de vista, negros. Lembraram-me Sá de Miranda, e Donne, e Coleridge. Ouviu-me a reação como se

¹² E, agora, me ocorre que o azul-amarelo possa aludir ao Brasil — Lúcia, acho, gostava de futebol, ou da Seleção, ou, disso sei ao certo, de Neymar, que ela carinhosa e manhosamente chamava de Neymarzinho, para ela ele, ainda e sempre, apenas o prodígio franzino pelos brutamontes caçado.

¹³ Lúcia, se a leu, terá se encantado com a tradução tão bela quanto erudita que Guilherme Gontijo Flores fez da obra de Safo e publicou em 2017.

o que eu falasse fosse o que lhe falava a chuva. Disse-me que, sim, estava escrevendo. Ao me despedir, me despedi por fim.

8

Nos últimos seus anos, não a vi. A vivi, lendo e lembrando. Nunca pudemos conversar com longo esmero sobre aquela de quem, quando se chega à margem do seu ser um mar, Lúcia é a rima selvagem. Na coragem e na têmpera, naqueles palácios de gravetos e estilhaços que criaram, onde a fronteira entre elas? Por um exemplo, pelo seu exemplo, delas, quando Lúcia morreu, assim pensei nelas:

Of Being is a Bird	<i>De Ser é um Passarinho</i>
The likest to the Down	<i>O mais como a Penugem</i>
An Easy Breeze do put afloat	<i>A Brisa Leve o leva longe</i>
The General Heavens — upon —	<i>Os Céus Gerais — a cimo —</i>
It soars — and shifts — and whirls —	<i>Se eleva — e quina — e gira —</i>
And measures with the Clouds	<i>Das Nuvens mede a linha</i>
In easy — even — dazzling pace —	<i>Veloz — verás — quão Fácil o faz —</i>
No different the Birds —	<i>Bem fosse um Passarinho —</i>
Except a Wake of Music	<i>Um Despertar de Música</i>
Accompany their feet —	<i>Porém lhes fosse aos pés —</i>
As did the Down emit a Tune —	<i>Penugem que trinara —</i>
For Ecstasy — of it ¹⁴	<i>Por Êxtase — o que é</i>

9

Agora, com seu gato Lohengrin que Deus comeu¹⁵, uma enigma¹⁶, por um véu de mistério oculta, no coração de um labirinto, Lúcia luzia. E lá, *ma lectrice*, onde os séculos são grãos de areia, jamais deserta ou desertada, ela te espera.

¹⁴ Johnson 653 (Franklin 462)

¹⁵ *Batendo pasto*, Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020, p. 87.

¹⁶ Traindo Churchill que, numa transmissão de rádio em 1939, disse da União Soviética (que, ele, *Tory* imperialista e turrão, teimava em, anacronicamente, chamar de Rússia) que esta era ‘a riddle, wrapped in a mystery, inside an enigma’.

maria lúcia alvim por guilherme gontijo flores¹⁷: poema e testemunho

As almas seguem neste almofariz
No templo ninguém vê que os fariseus
vencem o dia sempre por um triz
e nisso comem o nome de deus
As almas seguem neste almofariz
e maceradas vivem com seu peso
o pasto aumenta a morte agora diz
uma palavra opaca envolta em pez
Os corpos seguem logo sem ter paz
nada no tempo garante um depois
nada disso era certo nem se quis
do jeito certo e feito uma aguarrás
desce a garganta esfola musgo e pus
As almas seguem neste almofariz

É, hoje, uma das maiores influências que carrego, inclusive nos poemas que escrevi antes de a conhecer; carrego-a assim comigo como amiga de longe, aquela que nunca vi em carne, em vida, a múltipla que deixa rastro à frente e atrás, a lúdica que conclama continuidades de antes e depois, a tétrica que se arvora no arcaico e sobe até achar o chão, o borralho sob a trempe, onde estamos todos. A única que segue sendo aquela via vária. Digo que revejo poemas anteriores à leitura de Maria Lúcia Alvim e a vejo já-lá, como influência desconhecida e incontornável. Hoje a abraço quando a reconheço, espero atento que haja cada vez mais braços, e nisso traço quanto posso, dentro e fora, e somos mais e outros. Partilho com ela alguma tradição parelha? Sei-o e não sei. De certo modo, sigo consigo no além-fim, invertendo pegadas. (Quem sabe como a estela que instalei pra ela, junto ao Kondo, gesto extremo.) Este poema aqui é dos que vieram sabendo-a junto, depois de sua morte; não é pra ela, ou sobre ela, ou diretamente derivado dela, e ainda assim nela estala; não tem seu nome, é certo, mas talvez, sem que eu decida, tem também a sua assinatura que ali coincida.

¹⁷ Guilherme Gontijo Flores (Brasília, 1984) é poeta, tradutor e professor na UFPR. Autor de *Todos os nomes que talvez tivéssemos, carvão :: capim* e *História de joia*, entre outros, traduziu obras de autores como Safo, Horácio Propércio, Rabelais, Burton, Celan etc., e publicou os ensaios “A mulher ventriloquada” e “Algo infiel”, este em parceria com Rodrigo Tadeu Gonçalves. É coeditor do blog escamandro e membro da Pecora Loca.

resenhas



Sobre comprar fósforos. E bebês. Mantenha ao alcance de uma mulher (ou de duas). Resenha da peça *Mantenha fora do alcance do bebê*

*About Buying Matches. And babies. Keep Within Reach of a Woman (or Two). Review of the Play *Mantenha fora do alcance do bebê*.*

Autoria: Lígia Rodrigues Balista

 <https://orcid.org/0000-0003-4889-0121>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180187>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180187>

Recebido em: 18/12/2020. Aceito em: 09/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, nº 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

BALISTA, Lígia Rodrigues. Sobre comprar fósforos. E bebês. Mantenha ao alcance de uma mulher (ou de duas). Resenha da peça *Mantenha fora do alcance do bebê*. *Opiniões*, n. 18, p. 568-576, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180187>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180187>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

sobre comprar
fósforos. e bebês.
mantenha ao alcance
de uma mulher
(ou de duas)
resenha de
*mantenha fora do
alcance do bebê*

About Buying Matches. And babies. Keep Within Reach of a Woman (or Two).
Review of the Play *Mantenha fora do alcance do bebê*

Lígia Rodrigues Balista¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180187>

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, pesquisa dramaturgia e teatro brasileiro. Email para contato: ligiabalista@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4889-0121>

Resumo

Resenha da peça “Mantenha fora do alcance do bebê”, de Silvia Gomez

Palavras-chave

Literatura brasileira. Teatro. Literatura de mulheres. Maternidade. Silvia Gomez.

Abstract

Review of the play “Mantenha fora do alcance do bebê”, by Silvia Gomez.

Keywords

Brazilian literature. Play. Women's literature. Motherhood. Silvia Gomez.

*“Trata-se de uma aposta, sem garantias,
como o são todos os grandes gestos humanos”*
(IACONELLI, 2019, p. 26)

“Posso levá-lo agora?” A frase, repetida mais de dez vezes por uma das personagens femininas ao longo da peça, fica ecoando ao leitor pela insistência. Insistência que recoloca o aparente absurdo do desejo de ter um bebê, apesar de tudo. Apesar do mundo com lobos, apesar do estado emocional que aquela mulher vai demonstrando no diálogo com a outra. Apesar da possível falta de fósforos. Apesar dos próprios bebês – com suas “risadinhas gordas”, adoráveis, como a própria mulher diz, mas perturbadoras, como ela demonstra.

Mantenha fora do alcance do bebê, de Silvia Gomez, constrói, em texto teatral, um olhar cuidadoso sobre aspectos da condição de ser mulher e da possibilidade de ser ou não mãe. Com todas suas ambivalências. Duas mulheres sem nome, identificadas por 1 e 2, apresentam variações de emoções e reflexões sobre essa condição em um mundo de atribulações várias e marcado pelo consumo e pelas incertezas.

Um texto que costura a busca por um bebê com fósforos, lobos, cu, nitroglicerina. Se a peça inicialmente aparenta ser sobre adoção e maternidade, o texto se constrói muito mais amplamente do que apenas na investigação desse tema. Trata da relação existente, ou possível, com filhos (Tê-los ou não? Por que tê-los? Como tê-los?). Mas trata ainda (e, talvez, principalmente) de solidão, do mal estar no mundo. Com ou sem filhos.

Silvia Gomez vai consolidando um percurso de dramaturgia importante na cena teatral brasileira do momento. O primeiro texto da autora mineira, que participou do Círculo de Dramaturgia do Centro de Pesquisa Teatral, sob a coordenação de Antunes Filho, foi *O céu cinco minutos antes da tempestade*, publicado em 2006 e traduzido para mais de cinco línguas estrangeiras. Em 2014, produz essa peça necessária – e que deve, sem dúvidas, compor o horizonte de quem estuda textos de autoria feminina dos últimos anos. Vencedora do Edital I Mostra de dramaturgia em pequenos formatos cênicos do Centro Cultural São Paulo 2014, a peça *Mantenha fora do alcance do bebê* estreou no Centro Cultural de São Paulo em 12 de junho de 2015 e foi publicada também em 2015 pelo próprio Centro Cultural, com distribuição gratuita. Ganhou os prêmios APCA 2015 e Aplauso Brasil 2015. Em 2016, a peça seguiu em cartaz, sendo apresentada em outros teatros e cidades.

Trato aqui mais da dramaturgia do que das encenações, sem perder de vista, é claro, as especificidades deste gênero textual, que se realiza no palco. O texto teatral divide-se em apenas duas cenas, com três personagens – ou cinco, se considerarmos também o lobo e o bebê (que aparecem apenas em menção, ou presença visual, no caso do lobo, e sonora, no caso do bebê).

Na primeira cena, há o diálogo entre a Mulher 1 e a Mulher 2, no que parece ser um processo regular de adoção de uma criança. A primeira “é elegante em seu vestido vermelho de bolinhas. Está sempre se coçando” (GOMEZ, 2015, p. 9), é entrevistada nessa espécie de escritório de uma repartição pública pela segunda, que “usa um terninho sem personalidade. Parece mais velha do que de fato é” (2015, p.

9). Aos poucos, o que parecia “bem comportado” (dentro do que a Mulher 1 lista como necessidade de “parecer adequada”) vai se mostrando fora de controle de qualquer formulário. E a Mulher 2 sente esse desconforto – que a toca para além da função de trabalho ali exercida.

O local quase asséptico do início vai se preenchendo do que não se esperava: o início da entrevista burocrática, fria e estéril (com as falas que parecem terem sido treinadas, por ambos os lados) contrasta com as marcas reais das mulheres que aparecem nas brechas dos discursos de cada uma.

Mulher 1: ...Comprar um carro depois de tirar a carteira de habilitação. Estar habilitada. Comprar um bebê para levar no banco de trás do carro. Comprar um banquinho de segurança para o bebê no carro, virar à esquerda numa rua movimentada. Lembrar-se de dar seta e virar à esquerda acreditando que o carro de trás vai parar... (para a Mulher 2) São umas coisas mais para eu lembrar a mim mesma, sabe...?

Mulher 2 (interessada): É, dá para notar.

Mulher 1: ...Pagar o condomínio e ter estoques de fósforos. Colocar fogo em tudo aquilo. Comprar um bebê, não, melhor comprar um carro e fazer um bebê com o marido. Dar o cu. Ter senso de direção. Comprar um bebê, dar um bebê, adotar um bebê, comprar um assento para transportar com segurança o bebê no carro... (vacilante, ela para e olha para a outra, que parece interessada)

Mulher 1: ..Comprar um bebê de cabelo liso, chamar a assistência técnica do filtro, ter um bebê definitivo, não, melhor comprar um cachorro, eles duram menos tempo, mas os cachorros não choram. Dar o cu. Mas eles latem. Financiar uma geladeira com degelo automático... (2015, p. 23).

Na segunda cena, o marido (que era, até então, apenas mencionado no diálogo entre as duas mulheres e nas rubricas – estando fora do quadro principal, ao lado de um orelhão que toca, mas ele não atende) entra no espaço do escritório em que ocorria a entrevista. Ele vem para buscar sua esposa e se justifica pelo atraso comentando o trânsito e a interdição das linhas de trem.

Rubens: Qualquer coisa a ver com lobos selvagens, não sei, uma superpopulação de lobos, diziam nos alto-falantes.

Mulher 2: É alarmante.

Rubens: Andam nas linhas férreas, não sabem que vão ser atropelados.

Mulher 1 (olha para ele): Foram atropelados?

Rubens: É, seus corpos interditam as linhas.

(...)

Mulher 1: Estão mortos?

Rubens: É, foi como eles disseram.

(2015, p. 41-42).

Esse “eles” mencionado mais de uma vez, que não se sabe ao certo a quem se refere, também marca a construção da dramaturgia: referência vaga o suficiente para deixar em suspenso o referente, ao mesmo tempo, aberta para ser completada por algo mais amplo que envolva os três da cena e nós todos que compartilhamos de elementos do mesmo mundo.

Enquanto as imagens de lobos nos trazem o universo dos contos populares infantis para a produção de sentidos desse texto, alguns diálogos nos remetem a uma das peças mais conhecidas do século XX no teatro ocidental. Difícil não ler trechos dessa peça de Silvia Gomez sem trazer *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, à mente. Duas figuras em cena, que dialogam sobre algo banal e, ao mesmo tempo, crucial para a existência humana, e um “porvir” que sempre aparece e interrompe o diálogo – mesmo não se sabendo ao certo o que está por vir. As repetições intensificam esse compasso de espera, de iminência de que algo maior ocorra envolvendo aquelas pessoas. O orelhão que toca e o marido da Mulher 1 não atende, por mais de uma vez, reforça esse compasso de espera.

Lida em um ano como 2020 – longe de ser um ano qualquer, muito menos para mulheres, muito menos para mães... – a peça convida a outra associação com personagens femininas de uma produção recentíssima. Os trechos sobre fogo e explosões podem nos remeter a uma criação audiovisual que tem feito sucesso no debate atual, em especial nos debates que valorizam as criações estéticas envolvendo fatores femininos. No caso, o ser mulher, ser mãe, ser filha em momentos de mudanças sociais da segunda metade do século XX. A série *Little Fires Everywhere*, baseada no romance de Celeste Ng, de mesmo nome, se inicia a partir do dilema de quem teria colocado fogo naquela estrutura aparentemente tão adequada e perfeita da casa de uma “mãe de família”. De perto, vemos que as diversas mulheres da série (mais novas, mais velhas, mães ou não, em suas diversas formas de relações de amizade e maternidade) teriam todos motivos para aquele dilema e para o ato em si. Na peça *Mantenha fora do alcance do bebê*, se a primeira menção a colocar fogo e a uma explosão parece uma ideia descabida, que facilmente seria taxada de loucura da mulher que a pronuncia, aos poucos vai se mostrando uma saída possível – e quase plausível para a outra.

O termo “explodir” aparece quase vinte vezes no texto, concentrados na boca da Mulher 1. E marca os diálogos finais do texto... A lista da Mulher 1, com pretensão de ser um tipo de organização concreta e mental dos afazeres práticos e das obrigações sociais, exposta à outra no processo de entrevista, explicita as contradições e ambivalências da busca por existir nesse mundo. Por “ser adequada”. Por tentar “ter um bebê”.

Mulher 2: Não é assim que funciona, você sabe... Tem de haver certeza.

Mulher 1: Mas esse tipo de certeza que você quer, por exemplo, eu tenho de fazer o supermercado, não tenho certeza se há fósforos na despensa e isso me apavora, já imaginou ficar sem fósforos e velas durante uma tempestade que destrua os postes elétricos?

(2015, p. 33).

Certezas é o que não há – nem na maternidade, nem no desenrolar da peça... Se, por alguns momentos, as duas personagens se aproximam, parecem semelhantes em algumas escolhas taxadas de “femininas”, em diversos pontos se afastam. A Mulher 2 não usa fósforos. “Nunca” (2015, p.33). A Mulher 2 não tem filhos. A Mulher 2 não tem aliança, não tem marido. Todavia, elas se entendem de alguma forma. As duas (lembrando serem aqui “todas” as mulheres da peça...) se aproximam na solidão e nas incompreensões e insatisfações. A Mulher 2 vai aos poucos revelando também seu mal-estar: apesar de uma dieta rigorosa de alimentos crus, tem gastrite. O que também não é socialmente aceito em seu meio.

Mulher 2: (pausa) Mas você não pode contar isso para ninguém porque os higienistas, sabe, os higienistas não podem ter gastrite.
Mulher 1: Todo o mundo tem gastrite.
(2015, p. 35)

Se o diálogo entre as duas se inicia com a exposição de como é aquela Mulher 1 – e a distância do que ele “deveria” ser... – acabamos conhecendo, nos entremeios da conversa, também a Mulher 2. A que não está ali para se mostrar, nem está à procura (espera?) de um bebê. Se o início da primeira cena as diferencia, tanto pela roupa quanto pela função naquele encontro, a gastrite as aproxima. Esse mal estar interno que não é exclusividade da 1 ou da 2. Que as acomete de forma a aproximá-las. Usando fósforos ou não. Tendo filhos ou não.

Se tem algo que a possível ou real chegada de um bebê abala são nossas fantasias (IACONELLI, 2019, p. 53). De todos ao redor. Os descompassos com as expectativas sociais marcam o texto:

Mulher 1: Acha que posso comprar o bebê mesmo assim?
Mulher 2: Comprar?
Mulher 1: É, sem fósforos na despensa, por exemplo.
Mulher 2: Você disse mesmo comprar?
Mulher 1: Eu disse comprar o bebê?
Mulher 2: É.
Mulher 1: Não, eu disse adotar, eu quis dizer adotar um bebê, acha que posso comprá-lo mesmo assim?
(2015, p. 34).

Consumo, consumismo, compras... O texto não trata diretamente disso, mas trata. Maneiras de se relacionar.

O marido da Mulher 1, único de nome próprio na peça, entra em cena quando a tensão entre as duas vai aumentando. Sua presença, a princípio, seria para “resolver” o conflito e o perigo instalado ali. Porém, não é

Rubens: Vamos lá, vai nos fazer um favor, termine logo com isso, não há como continuar, vamos lá, chega. (...) (*para a Mulher 2*) Você não acha que ela vai nos fazer um favor?

Mulher 2: Eu...

Rubens: Ou vai me dizer agora que está tudo bem, que adora esse escritório, esse lobo, tudo isso? Vai abrir bem a boca e dizer o quanto adora tudo isso? (*ela não responde*) Vai?

Mulher 2 não responde.

Rubens (*para a esposa*): Vamos, o que está esperando para explodir?

(2015, p. 47).

A construção sonora que acompanha o texto a partir daí compõe os sentidos do texto. A entrada da canção *Ain't Got No/I Got Life*, de Nina Simone – indicada para tocar na parte final da peça – junto a outros sons, conduz ao fim do texto. A sobreposição com risadas de bebês, que marca sonoricamente a parte inicial do texto, caminha para outro som misturado: dos personagens em contagem. Contagem para a explosão? Para o fim daquele mal-estar...?

A cena termina vazia. A não ser pela persistência do lobo.

referências bibliográficas

GOMEZ, Silvia. *Mantenha fora do alcance do bebê*. São Paulo, CCSP Edições: 2015.

IACONELLI, Vera. *Criar filhos no século XXI*. São Paulo: Contexto, 2019.

Lélia Gonzalez, a intérprete do Brasil. Resenha do livro *Por um Feminismo afro-latino-americano*

Lélia Gonzalez, the Interpreter of Brazil. Book review of Por um feminismo afro-latino-americano

Autoria: Maira Luana Moraes

 <https://orcid.org/0000-0002-3437-5930>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.189018>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/189018>

Recebido em: 31/07/2021. Aprovado em: 31/07/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

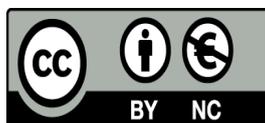
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

Moraes, Maira Luana. Lélia Gonzalez, a intérprete do Brasil. Resenha do livro *Por um Feminismo afro-latino-americano*. *Opiniões*. São Paulo, n. 18, p. 577-584, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.189018>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/189018>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

lélia gonzalez, a **intérprete do brasil.** resenha do livro por um feminismo afro- latino-americano

Lélia Gonzalez, the Interpreter of Brazil. Book Review Por um feminismo afro-latino-americano

Maira Luana Morais¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.189018>

¹ Maira Luana Morais é mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).
E-mail: mairaluana_morais@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3437-5930>.

Resumo

Lélia Gonzalez, a intérprete do Brasil. Resenha do livro *Por um Feminismo afro-latino-americano*

Palavras-chave

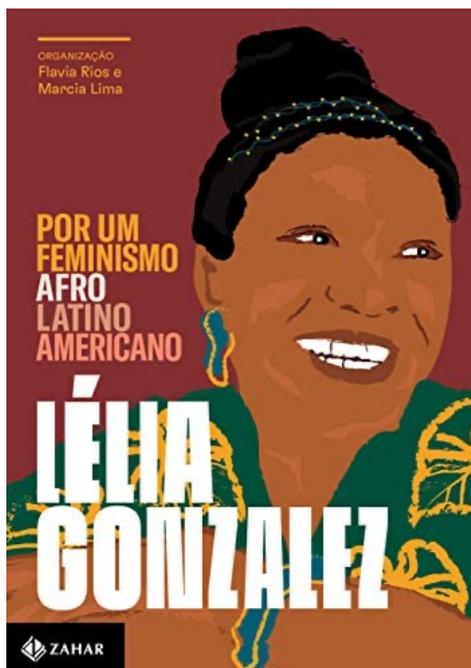
América Latina. Mulher negra. Feminismo. América. Brasil.

Abstract

Lélia Gonzalez, the Interpreter of Brazil. Book review of Por um feminismo afro-latino-americano

Keywords

Latin América. Black woman. Feminism. América. Brazil.



“Lélia Gonzalez é uma intérprete do Brasil, e esse é um lugar que os intelectuais negros ainda não conseguiram ocupar na sociedade brasileira”.

Márcia Lima²

*Democracia racial? Nada disso!*³ O silenciamento dos subalternos na sociedade brasileira está calcado no colonialismo e em toda uma complexa estrutura de exploração. A identidade nacional foi arquitetada sob o signo do homem branco, excluindo a importância fundamental do homem negro – e também indígena – na construção de nossa nação. Por este motivo, existências, corpos e pensamentos de pessoas negras e indígenas foram aniquilados e não coabitam os espaços de enunciação considerados legítimos no ocidente. Incontáveis são as contribuições culturais, sociais e intelectuais lançadas na cova do epistemicídio⁴. O trabalho e a produção de Lélia Gonzalez é uma dessas contribuições sobre a qual o racismo, entremeado ao sexismo, tentou desferir sua atroz pá de terra. Entre-tanto, a potência de suas ideias ressoou no além-fronteiras - “por que vocês precisam buscar uma referência nos Estados Unidos? Eu aprendo mais com Lélia Gonzalez do que vocês comigo?”⁵ – e se materializa na coletânea inédita *Por um feminismo afro-latino-americano*, aqui apresentada, cujo nome foi tomado de empréstimo de um dos seus ensaios, no qual está centralizado, de alguma forma, a base do pensamento e crítica da produção da autora:

Nosso compromisso, portanto, é no sentido de que, ao refletir sobre a situação do segmento negro como parte constitutiva da sociedade brasileira (ocupando todos os espaços possíveis para que isso ocorra), ela possa olhar para si e reconhecer, em suas contradições internas, as profundas desigualdades raciais que a caracterizam. (GONZALEZ, 2020, p. 139).

Este livro, organizado pelas professoras e pesquisadoras Flávia Rios e Márcia Lima, ordena, em três partes, quase vinte anos de produção (1975 a 1974)

² MERCIER, Daniela: Lélia Gonzalez, onipresente. *El país*, 2020. Disponível em <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-10-25/lelia-gonzalez-onipresente.html>. Acesso em : 30 de julho de 2020.

³ Título de um dos artigos que compõe a parte “Intervenções” do livro *Por um feminismo afro-latino-americano*.

⁴ Este conceito foi criado por Boaventura de Sousa Santos. No Brasil, ele foi estudado e difundido pela intelectual Sueli Carneiro.

⁵ Fala de Angela Davis no lançamento de sua autobiografia “A liberdade é uma luta constante” no Brasil, São Paulo.

da autora. Na primeira parte do livro, encontra-se os “Ensaio” de Lélia Gonzalez. Na segunda parte, nós teremos contato com suas “Intervenções”, falas públicas, discursos e até texto em prosa, como o que abre a seção, e, por fim, na terceira parte, “Diálogos”, entramos em contato com inúmeras entrevistas da autora. Com uma ampla formação acadêmica, Lélia Gonzalez foi professora, filósofa, historiadora e antropóloga. Ela foi ainda Co-fundadora do instituto de Pesquisas das Culturas Negras do Rio de Janeiro, do movimento Negro Unificado e do Olodum, participou da fundação do PT e fez parte do primeiro Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Sua trajetória de vida é fundamental na formação intelectual e política de mulheres, em especial as negras. Percebemos, ao entrar em contato com esta obra, que sua produção acadêmica e intelectual foi tecida rente às suas vivências, vida e obra se entrecruzam para dar sentido a sua militância. Décima sétima filha, dentre dezoito irmãos, ela alcançou, em sua época, um patamar que não era comum às mulheres negras, sua mãe fora empregada doméstica. Descobriu-se negra quando se deu conta de que o saber europeu e a máscara da branquitude não a tornava branca, pois sua pele sempre seria sua marca identitária.

Racismo, classe e sexismos são três linhas mestras que se interseccionam em sua obra. É por meio dessas que ela compreende a situação das mulheres na sociedade patriarcal e seu olhar, atento para as fraturas presentes na sociedade, capta as contradições internas do feminismo latino-americano. Dando destaque à dimensão racial na situação das mulheres na América Latina, Lélia Gonzalez denuncia a exclusão das negras e indígenas dentro do movimento feminista.

O que realmente encontramos ao ler os textos e a prática feminista são referências formais que denotam um tipo de esquecimento da questão racial. [...] tanto o sexismo como o racismo partem de diferenças biológicas para se estabelecerem como ideologias de dominação. A resposta, em nossa opinião, está no que alguns cientistas sociais caracterizam como racismo por omissão e cujas raízes, dizemos, estão em uma visão de mundo eurocêntrica e neocolonial. (p. 141)

Para fundamentar a sua resposta, ela se vale de duas categorias do pensamento laciano: *ifans* e *sujeito suposto saber*, que, segundo ela, nos levam à questão da alienação no feminismo. A primeira categoria refere-se à constituição psíquica da criança, que, ao ser chamada pelo adulto na terceira pessoa, passa por um processo de exclusão. Seguindo a lógica do adulto, a criança não se reconhece enquanto sujeito e refere-se a si mesmo na terceira pessoa. Assim, também nós, mulheres, assevera Lélia Gonzalez, somos definidas pelo “sistema ideológico de dominação que nos infantiliza”(p.141). Quando esse nos impõe “um lugar inferior dentro de sua hierarquia (sustentado por nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade precisamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não apenas de nosso próprio discurso, mas de nossa própria história (idem)”. Essa é a estrutura do *sistema patriarcal-racista*, sendo assim, para a autora, um feminismo coerente com sua própria ideologia não pode ignorar a questão racial. Em diálogo com Franz Fanon e Albert Memmi, que apresentam os

mecanismos psíquicos do colonizado, Lélia Gonzalez utiliza a segunda categoria de Lacan para se referir às identificações fantasiosas que são estabelecidas com determinadas figuras, o que explica a superioridade atribuída ao colonizador pela pessoa colonizada. Para a autora, é preciso compreender e identificar, no movimento feminista, o eurocentrismo e o seu efeito neocolonial, pois estes são formas de alienação presentes em teorias e práticas que deveriam ser libertadoras.

Lidar, por exemplo, com a divisão racial do trabalho sem articulá-la com a correspondente a nível racial é cair em uma espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizante e branco. Falar de opressão à mulher latino-americana é falar de uma generalidade que esconde, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito alto por não serem brancas (p.142).

Ao refletir sobre o racismo nas Américas, Lélia também distingue dois tipos de racismo: o dos Estados Unidos, caracterizando-o como aberto, escancarado, pois, de imediato, ele estabelece rígidas barreiras sociais e raciais, em que os descendentes de pretos, tendo pele clara ou escura, são considerados pretos. Lá, não há, como aqui, a ilusão de uma democracia racial. Para ela, esse tipo de racismo explica os avanços e as conquistas das comunidades afro-americanas presentes no país, já que, ao saber quem é dentro daquela estrutura social, a pessoa preta pode, facilmente, se mobilizar e lutar. Já no Brasil, o que o caracteriza é o racismo por denegação, este, considerado por ela como sendo mais sofisticado, apoia-se no mito da democracia racial. Tendo como fundamento a ideia da miscigenação harmônica, este mito não permite que se tenha uma consciência das práticas concretas e violências do racismo, constitui-se, portanto, uma neurose cultural, que pode ser caracterizado pela identificação do dominado com o dominador. Ao dizer isso, Gonzalez aponta para a eficácia do discurso ideológico, que viabiliza e perpetua a reprodução de um conjunto de práticas racistas tanto pelo beneficiário, o homem branco, quando pelo prejudicado, o homem negro. Um dos problemas que se apresentam quando acreditamos que somos todos iguais, diz Lélia Gonzalez, é que o dominador ganha respaldo para manter a sua ignorância em relação ao grupo dominado.

É importante destacar que a eficácia da estrutura do racismo, segundo a autora, está na divisão racial do trabalho e nas formações socioeconômicas capitalistas. Neste ponto, Lélia Gonzalez articula racismo e classe social, defendendo que o racismo é um dos critérios mais importantes para distribuir as posições na estrutura de classe e no sistema de estratificação, ele também determina a distribuição geográfica da população negra e o acesso à educação. Nessa lógica, no capitalismo monopolista, a população negra constitui a massa marginal⁶ crescente

⁶ No artigo, “Cultura, etnicidade e trabalho: Efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher”, Lélia Gonzalez se baseia nas teses desenvolvidas por José Nun ao analisar os conceitos (pensando na América Latina): superpopulação relativa; exército industrial de reserva e massa marginal.

e, no capitalismo industrial competitivo, ela é o exército industrial de reserva, ou seja, em todos os sistemas, ela está localizada na base da pirâmide social.

De sua profícua obra, nós não poderíamos deixar de abordar os conceitos - *América* - *amefricano* - *amefricanidade* - *afro-latino-americano*, já que, por meio deles, a autora situa o Brasil no contexto global e cria uma identidade junto aos outros países da América Latina. Este é um conceito que também questiona o imperialismo dos Estados Unidos por se apoderar da América, como se os outros países do continente também não fossem a América, e do termo afro-american, particularizando, neste último caso, a questão negra.

Lélia Gonzales é a intérprete do Brasil, fundamento necessário para repensarmos paradigmas epistemológicos e conseguirmos lograr descolonizar as nossas estruturas de pensamento. Sua produção nos mostra um olhar atento para as dinâmicas sociais e evidencia a perspicácia da intelectual de antes-ver, observar, organizar e expor as contradições presentes na sociedade brasileira, e mais: para isso, ela questionou o que estava estabelecido, enquanto metodologias de análise da sociedade e referências ontológicas, e desenvolveu - também reformulou - novos métodos e categorias analíticas para compreender as relações sociais. Em um momento que preponderava, no Brasil, os estudos centrados na Europa, tentando, a todo custo, forjar uma familiaridade entre os dois continentes, Gonzalez pensou o Brasil, a América Latina e a África para além dos olhos letíferos do colonizador. O resultado disso é uma episteme atual que serve para entendermos as relações raciais, de classes e gênero presentes, hoje, na nossa sociedade.

Lélia Gonzalez é um clássico. Ao se debruçar sobre a situação da população de cor, ela contornou a razão ocidental, presente nos trabalhos da época que excluía a participação efetiva dos negros no sistema político, cultural e econômico. Ultrajando os efeitos do neocolonialismo cultural, essa intelectual rejeitou a “transposição mecânica de interpretações de realidades diferentes às sofisticadas articulações “conceituais” abstratas” (p.31). Quem, como ela, com tanta coragem, inteligência e ousadia, estilhaçou a máscara do colonizador, tirou as vendas da branquitude e leu o Brasil com tamanha coerência?

referências bibliográficas

GONZALVEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MERCIER, Daniela: Lélia Gonzalez, onipresente. El País, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-10-25/lelia-gonzalez-onipresente.html>. Acesso em: 30 jul. 2020.

O vozerio da margem. Resenha do dossiê *Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro*, publicado pela Revista Silène

The Clamor from the Shore. Dossier Review of: *Poética das Margens no Espaço Literário e Cultural Franco-brasileiro*, Publishing by Magazine Silène

Autoria: Mariana Diniz Mendes

 <https://orcid.org/0000-0003-0796-2627>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188946>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/188946>

Recebido em: 29/07/2021. Aceito em: 29/07/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, nº 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

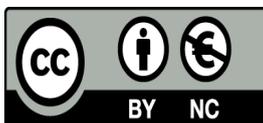
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

MENDES, Mariana Diniz. O vozerio da margem. Resenha do dossiê *Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro*, publicado pela Revista *Silène. Opiniões*, n. 18, p. 585-594, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188946>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/188946>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

**O VOZ^{er}io da margem
resenha do dossiê:
*poética das margens
no espaço literário e
cultural franco-
brasileiro***

The Clamor from the Shore. Dossier Review of: Poética das Margens no Espaço Literário e Cultural Franco-brasileiro, Publishing by Magazine Silène

Mariana Diniz Mendes¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188946>

¹ Mestranda em Literatura Brasileira (Bolsa Capes DS – código de financiamento 001) no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). E-mail: mariana.mendes@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0796-2627>.

Resumo

A presente resenha aborda o dossiê bilíngue (francês e português) *Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro* (Poétique des marges dans l'espace littéraire et culturel franco-brésilien), publicado pela Revista *Silène*. Editado pelas professoras Eliane Robert Moraes e Camille Dumoulié, o dossiê é resultado do projeto “Paris Lumières”, fruto da associação do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira com o Centro de Pesquisas em Literatura e Poéticas Comparadas da Universidade de Paris Nanterre.

Palavras-chave

Literatura brasileira. Literatura francesa. Literatura Comparada. Poética das margens.

Abstract

This review addresses the bilingual dossier (French and Portuguese) *Poetics of the margins in the French-Brazilian literary and cultural space* (Poétique des marges dans l'espace littéraire et culturel Franco-brésilien), published by Magazine *Silène*. Edited by professors Eliane Robert Moraes and Camille Dumoulié, the dossier emerged from the “Paris Lumières” project, the result of the association of the Postgraduate Program in Brazilian Literature with the Center for Research in Literature and Comparative Poetics at the University of Paris Nanterre.

Keywords

Brazilian literature. French Literature. Comparative literature. Poetics of the margins

Na aba “Publicações” da página do Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da USP, encontra-se o link para o dossiê da Revista Silène: Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro (Poétique des marges dans l’espace littéraire et culturel franco-brésilien) http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=18. O dossiê é resultado de um esforço acadêmico coletivo, que merece ser apreciado por nós, estudantes e pesquisadores de literatura brasileira.



Legenda: Capa do dossiê da Revista Silène

A pesquisa em torno da problemática “poética das margens” foi coordenada pelos professores Eliane Robert Moraes (USP) e Camille Dumoulié (Paris Nanterre) e integrou o projeto “Paris Lumières” que, entre os anos de 2015 e 2017, promoveu o diálogo entre o Centre de Recherches en Littérature et Poétique Comparées de Paris Nanterre e o Programa de Pós-graduação em Literatura brasileira da USP. No contexto do projeto, foram realizados seis encontros internacionais, sendo dois colóquios anuais, um na USP e outro nas duas universidades francesas. O desfecho e síntese desse profícuo diálogo culminou na publicação do dossiê, em 2020.

Composto de 15 artigos acadêmicos (em edição bilingue: português e francês) de autoria de doutorandos da USP e das duas universidades francesas (Paris Nanterre e Paris 8 Vincennes-Saint Denis), na apresentação da publicação, coordenada editorialmente por Julie Brugier e Thiago Mattos, justifica-se a importância da investigação:

[...] os encontros permitiram considerar de maneira crítica o que está em jogo – em termos ideológicos, sociais, políticos ou

estéticos – nas noções de margem e de marginalidade, graças sobretudo a uma historicização desses conceitos e à atenção constante ao rigor epistemológico. O conjunto dos textos aqui apresentados não é, portanto, apenas o reflexo das diversas abordagens particulares em torno de uma mesma problemática, mas a colaboração para uma reflexão geral, a fim de realizar um “inventário” sobre essas questões fundamentais para a modernidade a pós-modernidade, assim como de lançar um olhar crítico capaz de renovar as próprias abordagens. (DEMOULIÉ; MORAES, 2020, p. 7).

Mesmo que a escolha do tema geral se concentre nas trocas literárias e culturais entre França e Brasil, cabe relembrar o quanto nossa formação literária se desenvolveu como “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...” (CANDIDO, 1993, p. 9). Diante desse contexto é possível arriscar que qualquer que seja a linha de pesquisa de quem se dedica a estudar a literatura brasileira, em algum momento, enfrentará a problemática das margens. O dossiê *Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro* faz vezes de um rico depositório analítico, teórico e bibliográfico onde encontramos ferramentas apropriadas para lidar com as múltiplas ideias e conceitos de margem. Percorrendo os quinze artigos vale elencar algumas palavras-chave que seduzirão qualquer leitor acadêmico contemporâneo: hibridismo, amálgama, recalque, desrecalque, reapropriação, diagonalidade das ciências, intertextualidade, polifonia, porosidade, interstícios, infraliteratura. Somam-se a essas palavras-chave referências bibliográficas incontornáveis do nosso tempo: Jacques Derrida, Gayatri Spivak, F. Fanon, Edward Said, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Pascale Casanova, Jacques Dubois, Robert Castel e Henri Meschonnic.

À medida que progredimos na leitura dos artigos, as ideias em torno de uma “Poética das margens” se consolidam, mas cabe reproduzir a pesquisa esmiuçada de uma das autoras do dossiê. Julie Brugier retoma a etimologia do termo margem explicando que houve uma derivação semântica do seu sentido primário de “borda” espacial (em editoração ou geografia) até exprimir a designação de uma condição social:

Como a “margem”, em ambas as línguas [francês e português], deriva da mesma palavra latina, sua evolução em português é próxima do francês: a palavra evolui de um sentido concreto a um sentido figurado, desenvolvendo acepções especializadas, mas sempre guardando o sema espacial da sua etimologia. No *Dictionnaire historique de la langue française*, o linguista Alain Rey observa que “margem” vem da mesma raiz indo-europeia de “marca”: essa raiz germânica é *mark, que em língua gótica tornou-se *markâ, cujo sentido é sinal, fronteira, limite. Em latim, margo, marginis deriva da raiz *mark e tem um sentido

concreto: trata-se da borda de um objeto ou lugar ou da margem de um rio.

[...] Em 1831, a expressão “viver à margem de” é documentada em francês pela primeira vez na obra de Balzac, *La Peau de chagrin*: ela mostra a extensão progressiva do campo semântico da palavra, incorporando um sentido figurado e a ideia de um posicionamento dentro da esfera social. Até o final do século XIX, o adjetivo “marginal”, que só é documentado em português no começo do século XVIII, designa exclusivamente algo situado na margem de uma página. No começo do século XX, o substantivo “margem” e o adjetivo “marginal” desenvolvem a sua acepção econômica, designando a margem de benefício ou de custo.

Estima-se que o sentido figurado do adjetivo “marginal” só tenha aparecido em francês a partir dos anos 60: segundo Rey, o antropólogo Georges Balandier teria cunhado o uso do adjetivo para designar uma pessoa que não se conforma às normas de um sistema. Uma pesquisa em dicionários de língua portuguesa entre 1956 e 1986 mostra que essa acepção não é documentada em português antes dos anos 1960. A partir deste deslizamento semântico aparecem as palavras derivadas: marginalidade (documentada em 1965 em francês e cuja acepção social aparece nos dicionários brasileiros consultados a partir dos anos 1960), marginalização (documentada em 1968 em francês e que aparece nos dicionários brasileiros consultados a partir dos anos 1980). (BRUGIER, 2020, pp. 402-404).

Ao mencionar as múltiplas ideias em torno do conceito de “margem”, o artigo de Pierre Boizette também propõe acréscimos de interesse: “Reapropriando-se da margem: a poética da indisciplina na obra de V.Y. Mudimbe”, que expõe um contraponto à acepção do termo. Ao analisar os ensaios do pesquisador pós-colonial Valentin-Yves Mudimbe, o pesquisador apresenta a proposta de descentramento de margem em Mudimbe, além de “hibridizar duas disciplinas”:

[...] permite também pensar a margem independentemente de sua própria extroversão, numa relação a ela mesma e para ela mesma que existiria separadamente de um centro. Isso é importante para nossa disciplina e, particularmente, para a literatura comparada, pois frequentemente as literaturas escritas por representantes de antigos territórios colonizados foram abordadas unicamente segundo as modalidades do “writing back”, de uma escrita que, de certa maneira, se dirigiria ainda ao Ocidente sob a forma de uma resposta e de uma tentativa de ultrapassagem. Sem negar essa realidade e suas produções, parece

desejável ultrapassá-la para levar em conta a especificidade de uma obra, única condição para que a margem não se defina mais meramente na sua negatividade. Com efeito, a noção de margem pode continuar efetiva na condição de não se limitar à expressão de uma exclusão, de uma distância avaliada em relação àquilo que seria acordado como sendo a norma. (BOIZETTE, 2020, p. 374-375).

Nota-se uma unidade alinhando os textos em todos os aspectos (a tradução e o trabalho editorial foram realizados pelos próprios pesquisadores) e destaca-se a relevância e a qualidade de um trabalho realizado em conjunto. Os participantes chegaram a criar um blog consagrado à pesquisa (<https://poeticadasmargens.wordpress.com/>). Uma vez que não será possível tratar de cada artigo do dossiê nesta resenha, ofereço um pequeno “diário de bordo” da publicação. Dividido em quatro partes (“Rituais do corpo”, “Literaturas menores”, “Margens sociais” e “Práticas da escrita”), o leitor que percorrer todos os artigos irá se deparar com discussões que abordam: 1) a reapropriação de tradições literárias, 2) o limiar entre a ciência, as artes e as outras disciplinas, 3) autores com sucesso de público, mas desprezados pela crítica acadêmica, 4) o conceito de literatura menor, 5) a poética do baixo, 6) personagens formados pela hibridização da cultura popular e erudita, 7) a ideia de “estilo tardio” e sua ocorrência², 8) a hibridização das disciplinas, 9) a poética da diferença, 10) o conceito de “desfiliação”³, 11) a representação da marginalidade social no romance histórico, 12) o terceiro espaço de significância na obra de Guimarães Rosa, 14) a relação de transferência cultural, 15) a prática da marginália.

Quem aceitar o convite para conhecer o dossiê *Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro* encontrará análises de fôlego (cada artigo tem em média 15 páginas) que apresentam novas perspectivas para pensar a literatura brasileira. Para o novo pesquisador (estudante de graduação ou mestrando), os artigos oferecem um repertório com diferentes possibilidades de realização da escrita acadêmica, em que se nota o trabalho com vários elementos textuais: paráfrases de poemas ou de narrativas em prosa, o manejo com revisões bibliográficas em torno de uma obra, o uso adequado das notas, tantos elementos trabalhados sem que se perca de vista a fluência da escrita, a profundidade da análise

² Luisa Destri explica a noção de “estilo tardio”, cunhada por Adorno em relação a Beethoven, usada por Edward Said, como o momento em que escritores “criaram um novo idioma para sua obra e seu pensamento” na fase final de suas vidas. (DESTRI, 2020, p. 258).

³ Marie-Agathe Tilliette se utiliza do termo “desfiliação”, de Robert Castel, para enfatizar a ideia de um processo de exclusão social inerente ao indivíduo “marginal”: “[...] a marginalidade deve ser considerada como o término de um percurso, como o resultado definitivo ou temporário, de um processo de desfiliação vivido pelo indivíduo, muito mais frequentemente algo que o acomete, do que algo que ele escolhe.” (TILLIETTE, 2020, p. 391).

e a clareza da exposição. Mesmo os artigos que se espraiam para outras áreas (linguística e história), como “Produção escrita de literatura oral em Timor-Leste como literatura menor”, de Daniel Batista Lima Borges, e “Por uma poética da diferença em Visão do paraíso”, de Renato Martins, o dossiê, em seu conjunto, contribui para alargar, revalorizar e borrar nossa compreensão sobre as fronteiras da nossa literatura.

A seguir os trabalhos reunidos no dossiê:

I) Rituais do corpo:

- Juliana Schmitt (Universidade Federal de Juiz de Fora): “A orgia dos duendes”: uma dança macabra à brasileira
- Larissa Costa da Mata (Universidade de São Paulo): Mecanismo da emoção amorosa: o gênero, a literatura e os seus duplos

II) Literaturas menores:

- Leonardo Alexander do Carmo Silva (Universidade Sorbonne Nouvelle (CREPAL)/Universidade de São Paulo): Um autor e um gênero marginais: a pornografia de Charles Duit
- Daniel Batista Lima Borges (Universidade Paris Nanterre): Produção escrita de literatura oral em Timor-Leste como literatura menor
- Pénélope Patrice (Universidade de Lisboa): O Cancioneiro do Bairro-Alto (1864), uma poética do baixo. A criação de um cancionário erótico na literatura portuguesa moderna
- Juan Sebastian Rojas (Universidade de Cali): O Enigma de Qaf de Alberto Mussa: reativação do cânone a partir da paraliteratura

13

III) Margens sociais:

- Luisa Destri (Universidade de São Paulo): “Prometeo di periferia”: uma história de margem na poesia de Murilo Mendes
- Pierre Boizette (Universidade Paris Nanterre): Reapropriando-se da margem: a poética da indisciplina na obra de V. Y. Mudimbe
- Renato Martins (Universidade de São Paulo): Por uma poética da diferença em Visão do paraíso, de Sérgio Buarque de Holanda
- Marie-Agathe Tilliette (Universidade Paris Nanterre): Repensar a marginalidade a partir do conceito de “desfiliação” de Robert Castel: o exemplo de Notre-Dame de Paris
- Julie Brugier (Universidade Paris Nanterre): Leituras da margem social em literatura: violência e marginalidade em La Belle Créole de Maryse Condé

IV) Práticas da escrita:

- Thiago Mattos (Universidade de São Paulo): Traduzir a margem e à margem: duas reescritas de Mon cœur mis à nu, de Charles Baudelaire

- Christian Galdón (Universidade Paris 8): “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa: o terceiro espaço da significância
- Raísa França Bastos (Universidade Paris Nanterre): A margem à prova da transferência nos textos do ciclo carolíngio
- Aline Novais Almeida (Universidade de São Paulo): Marginália, poesia e dança

referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (vol. 1). Editora Itatiaia: Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1993 (7ª edição).

DEMOULIÉ, Camille ; MORAES, Eliane Robert. *Revue Silène*. Poétique des marges dans l'espace littéraire et culturel franco-brésilien. "Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro". Disponível em: http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=244. Acesso em: 29 jul. 2021.

Negras vozes de mulheres: resenha do livro *Carolinas* (2021)

Black Female Voices: Review of the Book Carolinas (2021)

Autoria: Ayana Moreira Dias

 <https://orcid.org/0000-0003-4032-9540>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188997>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/188997>

Recebido em: 30/07/2021. Aceito em: 30/07/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, nº 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

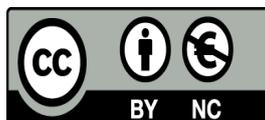
Como citar (ABNT)

DIAS, Ayana Moreira. Negras vozes de mulheres: resenha do livro *Carolinas* (2021).

Opiniões, n. 18, p. 595-601, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188997>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/188997>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

negras vozes de
mulheres:
resenha do livro
carolinas (2021)

Black Female Voices: Review of the Book Carolinas (2021)

Ayana Moreira Dias¹

Universidade Federal Fluminense – UFF

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.188997>

¹ Ayana Moreira Dias é mãe, poeta, dramaturga, atriz, formada pela Escola Técnica de Teatro Martins Penna, mestre em Literatura Brasileira (UFF), com a pesquisa sobre a produção literária da escritora Carolina Maria de Jesus, especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas (UFRJ), licenciada em Letras Português/Francês (UERJ). E-mail: ayanamoreiradias@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4032-9540>.

Resumo

Resenha do livro *Carolinas: a nova geração de escritoras negras brasileiras* (2021), resultado do processo formativo da Flup – Festa Literária das Periferias – 2020.

Palavras-chave

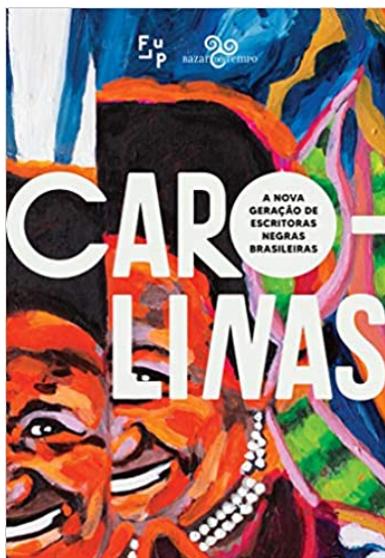
Literatura brasileira. Autoria negra feminina. Carolina Maria de Jesus.

Abstract

Review of the book *Carolinas: a nova geração de escritoras negras brasileiras*, the result of the formation process of Flup – Festa Literária das Periferias – 2020.

Keywords

Brazilian literature. Black Female Authorship. Carolina Maria de Jesus.



A discussão sobre valor literário, por muito tempo, serviu como maquiagem para calar certas vozes. A quem interessa definir o que é bom gosto das letras? Quem ficou de fora de um sistema definido e moldado por homens brancos? Esse é um debate provocador, longo, belo e necessário em que se apoiam pesquisadoras e pesquisadores interessados na ruptura de uma lógica colonial/patriarcal massacrante, assassina, opressora e silenciadora. Estipulada pelos covardes do/no poder. Aqui, pela direção contrária, exaltaremos a coragem, a bravura e a resistência que não podem e não devem ser romantizadas, mas compreendidas como estratégias de sobrevivência. Este texto precisa cuidar dos avanços, ainda tímidos, da ressonância das "negras vozes de mulheres" na literatura brasileira. Este texto precisa revelar uma fenda histórica aberta por uma mulher: a publicação do livro Quarto de despejo – diário de uma favelada (1960), da escritora Carolina Maria de Jesus, a primeira negra a ter grande sucesso editorial do país.

A escrita de Carolina é um tipo de machado, só que mais forte pois fissurou, e ainda fissura, a pedra secular da literatura brasileira e abre uma brecha para que outras tantas vozes sejam ouvidas. Um dos aspectos mais sensíveis de produção desse texto, é o do reconhecimento de uma forte similaridade/correspondência entre a proposta do dossiê temático desta edição da revista e a coletânea Carolinas (2021), a qual me disponho a resenhar. Ambas as temáticas tratam de vozes femininas, ambas são coro, ambas são roda.

Carolinas: a nova geração de escritoras negras brasileiras é uma coletânea que reúne cento e oitenta escritas produzidas por mulheres negras, em diversos gêneros literários, cujo nascimento, em 2021, só foi possível graças à fresta aberta por Carolina há sessenta e um anos atrás. A Festa Literária das Periferias – Flup, de 2020, prestou homenagem aos sessenta anos de publicação de Quarto de despejo, organizando um ciclo de debates intitulado Uma revolução chamada Carolina como parte de um processo formativo com quase duzentas mulheres negras, previamente selecionadas. O objetivo dessa formação era promover uma reescritura de Quarto de despejo a partir dessas múltiplas vivências resultando na publicação da coletânea. As mulheres foram divididas em oito grupos, cada um sob a orientação de uma(um) profissional convidada(o) pelos organizadores da Flup. Cada grupo possuiu uma maneira própria de trabalhar e desenvolver essas escritas literárias que, hoje, compõem o livro, a partir das sugestões propostas pelas(os) orientadoras(res) e das demandas exigidas pelas autoras envolvidas no processo, gerando uma diversidade de abordagens temáticas e de gêneros literários (cartas, diários, contos, memórias).

Essa obra é uma grande oportunidade de ampliação de escuta às(aos) leitoras(es) dispostos a encarar atentamente as quinhentas e sessenta páginas do livro. A importância de uma criação coletiva resultar em uma obra grandiosa, em

volume e conteúdo é a mesma importância do reconhecimento dessas tantas escrituras que se fortalecem em roda, em coro. Estar em roda, colocar-se em roda com mulheres, com mulheres negras é uma via penetrável de escuta, um estímulo, uma abertura de caminho, uma ampliação da fenda mencionada, um alargamento da representatividade. As narrativas presentes no livro deslocam a(o) leitora/leitor a diversos cenários, plenos em detalhes que dialogam profundamente com a própria história da formação social do Brasil, revelando uma experiência negra feminina prática e subjetiva num país que violenta sistematicamente esses corpos.

Os cento e oitenta textos estão divididos em oito partes, que representam os grupos formados durante o processo formativo. Quem apresenta cada uma dessas partes são as(os) orientadoras(res) e, na sequência, os textos são dispostos em ordem alfabética, de acordo com o nome das escritoras. Ao final de cada parte, é possível acessar uma minibiografia das autoras. Duas importantes intelectuais negras assinam a orelha e a apresentação do livro, são elas: a professora Fernanda Felisberto e a professora Fernanda Miranda, respectivamente. Em relação aos aspectos gráficos, a edição apresenta, já na capa, ilustrada por Paty Wolff e projetada graficamente pela Leticia Antonio, um rosto alegre, vivo e forte de Carolina Maria de Jesus, confrontando a imagem de precarização hegemonicamente significada pela crítica branca – um tipo de avanço no campo visual da representação da autora. As ilustrações que compõem o interior do livro revelam a sensibilidade de escuta de Thais Linhares ao dialogar com as narrativas, promovendo um espetáculo (eu adoro esse palavra porque pressinto reconhecer o seu efeito sonoro em Carolina Maria de Jesus, que gostava muito de “espetáculo”).

Outro fator relevante apontado, no prólogo, pelo organizador do livro, Julio Ludemir, são as questões relacionadas à intenção (identificação da necessidade) de realizar este projeto. Dentre elas, ressalta-se o reconhecimento da limitação de vozes negras, principalmente as femininas, circulando pelo mercado editorial brasileiro. Convém lembrar que a publicação de Quarto de despejo surpreendeu esse mercado, tanto o brasileiro como o mundial, já no momento do seu lançamento. O livro tornou-se um best-seller logo na primeira semana de vendas, pois ali anunciava-se o novo. É importante alertar que o sucesso editorial desse livro não foi capaz de medir, à época, a força da escritora ali presente, pois o racismo estrutural se ocupou de reduzir a imagem da autora ao estereótipo da "favelada que escreveu um diário", implicando em um consumo massivamente pautado no fetiche de uma elite ávida pelo "exótico" e cega para a existência verdadeira e fátua do surgimento de uma intelectual oriunda de uma classe social dita subalterna, ou seja, do "lixo".

Trazer essa reflexão é fundamental pois, em um gesto inevitável de comparação entre a recepção da coletânea e de Quarto de Despejo por parte do público leitor, ainda hoje, observamos um desconforto da elite em reconhecer essas tessituras narrativas e a própria ideia de que mulheres negras diversas escrevem, como se pode perceber a partir de certas críticas já elaboradas a respeito do livro Carolinas. Críticas essas que tentam modular esse imenso coro a uma só voz ao particularizar cento e oitenta escrituras ao velho paradigma pelo qual foi submetida Carolina: o da precariedade, seja social, seja material. As cento e oitenta

autoras que integram a coletânea possuem origens, formações, experiências sociais díspares e essa é uma das belezas dessa reunião, deste coral de negras vozes de mulheres. O título do livro é plural, as narrativas são plurais, mas, ao mesmo tempo, particulares, subjetivas, individuais embora atravessadas por questões coletivas – isto é, as opressões de gênero, raça e classe, que se manifestam de diferentes formas e níveis – e dispostas neste formato de coletânea.

São tão fortes e potentes as imagens surgidas dessas tantas criações literárias a se desenharem por esse mar de letras que é preciso fazer um exercício de leitura contemplativa e reflexiva. Por fim, recorro a uma delas elaborada por Claudia Silva, uma das integrantes do grupo de catadoras do ABC paulista, que compõe a parte 8 do Carolinas (2021), no seu texto O tamanho do gigante e a pedrinha, em que nos proporciona uma reflexão belíssima acerca do tempo e do valor do que se constrói: "Então o futuro para mim é lembrança." (p. 503). Essa frase, a princípio, estranha e inusitada – uma vez que "lembrança", relacionada ao campo semântico de memória, é, costumeiramente, atrelada a ideia de passado – é de uma beleza sem igual, pois revela a potência do que se deixa como legado. A herança escrita de Carolina Maria de Jesus é uma lembrança que se projeta no presente, ao ser reverenciada neste livro, mas, ao mesmo, lança-se para um tempo depois: um futuro de silêncio rompido pelas negras vozes de mulheres.

referências bibliográficas

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo* – diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

LUDEMIR, Julio (Org.). *Carolinas*: a nova geração de escritoras negras brasileiras. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: Flup, 2021.

tema

livre



Diadorim, o menino iniciante de Riobaldo: um diálogo com o Grande-Mestre Bené

Diadorim, the Beginner Boy of Riobaldo: a Dialogue with Great-Master Bené

Autoria: Adonai da Silva de Medeiros

 <https://orcid.org/0000-0002-0280-3267>

Autoria: Elielson de Souza Figueiredo

 <https://orcid.org/0000-0003-3934-4903>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181343>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181343>

Recebido em: 26/01/2021. Aprovado em: 27/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

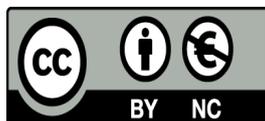
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

MEDEIROS, Adonai da Silva de; FIGUEIREDO, Elielson de Souza. Diadorim, o menino iniciante de Riobaldo: um diálogo com o Grande-Mestre Bené. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 604-623, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181343>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181343>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

diadorim, o menino iniciante de riobaldo: um diálogo com o grande-mestre bené

Diadorim, the Beginner Boy of Riobaldo: a Dialogue with Great-Master Bené

Adonai da Silva de Medeiros¹

Universidade Federal do Pará – UFPA

Elielson de Souza Figueiredo²

Universidade do Estado do Pará – UEPA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181343>

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: adonai.medeiros18@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0280-3267>.

² Doutor em Estudos Literários e professor da Universidade do Estado do Pará (UEPA). E-mail: elielson@uepa.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3934-4903>.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo apresentar um breve resultado da fundamentação e aplicação da categoria, de cunho ontofenomenológica, intitulada “apreensão-dos-afetos”, a qual teve sua origem a partir da leitura de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (2015). Para tanto, concentraremos nossa atenção em um momento específico do romance, o qual se refere à travessia primeira de Riobaldo, tendo no Menino-Diadorim o ponto de iniciação de sua jornada. A categoria em questão teve sua fundamentação teórica, principalmente, pautada nos estudos ontológicos de Sartre (2002), porém, neste trabalho em especial, teremos os ensaios de Benedito Nunes (1992, 2013a) como guia, de vez que o filósofo representa um dos principais elos entre teoria filosófica e interpretação literária. A *apreensão-dos-afetos* revela-se a partir dos vestígios linguísticos que Riobaldo deixa durante o ato de narrar os afetos apreendidos quando menino, registrados a partir dos acontecimentos do início de sua travessia ao demonstrar suas impressões, percepções, reflexões sofridas/realizadas e o modo como comportou-se diante do menino-Diadorim. Travaremos o diálogo com Benedito Nunes sobre três perspectivas: a busca de Riobaldo pela Unidade primeira; um norte para a fundamentação da categoria; a aplicação da categoria ao romance, tendo como guia a interpretação de Benedito Nunes (2013a).

Palavras-chave

Benedito Nunes. Grande sertão: veredas. Apreensão dos afetos. Ponto de iniciação. Ontofenomenologia.

Abstract

The present work aims to present a brief result of the foundation and application of the category, of an ontophenomenologic nature, entitled “apprehension-of-affections”, which had its origin from the reading of *The Devil to pay in the backlands*, by Rosa (2015). To do so, we will focus our attention on a specific moment in the novel, which refers to Riobaldo's first crossing, with Menino-Diadorim as the starting point on his journey. The category in question had its theoretical foundation, mainly, based on Sartre's ontological studies (2002), however, in this particular work, we will have the essays by Benedito Nunes (1992, 2013a) as a guide, since the philosopher represents the main link between philosophical theory and literary interpretation. The *apprehension-of-affections* is revealed from the linguistic traces that Riobaldo leaves when narrating the affections apprehended as a boy, recorded from the events of the beginning of his crossing when demonstrating his impressions, perceptions, reflections suffered/accomplished and his behavioral mode towards Diadorim-boy. We will engage in dialogue with Benedito Nunes on three perspectives: Riobaldo's search for the first Unit; a north for the reasoning of the category; the application of the category to the novel based on the interpretation of Benedito Nunes (2013a).

Keywords

Benedito Nunes. Grande sertão: veredas. Apprehension of affections. Starting point. Ontophenomenology.

considerações iniciais

Com o signo gráfico do travessão, Guimarães Rosa (2015) dá início à viagem cíclica de Riobaldo, ser-tão³ adentro, rumo à procura de seu ser mais próprio – com o léxico “travessia”, é como essa viagem, em um ciclo mágico, se finda, enredando um risco (leia-se: um signo) no outro, ao primeiro que o iniciou, e a viagem recomeça, nunca findando de fato:

[...] o discurso, manter-se-á nesta unidade até a lemniscata do infinito, cuja chancela, impressa no final da obra, reúne a última palavra (*travessia*) ao primeiro signo (o *travessão*), que abre a fala de Riobaldo. Ou também, do último signo – o Infinito – à primeira palavra – nonada. O visitante não se despediu, o círculo mágico não se desfez (UTÉZA, 2016, p. 27; grifos do autor).

Ora, se o Sertão é o sem fim, é o mundo e está dentro do ser, em tudo o que existe, Riobaldo, sendo sertão, é já uma forma de viagem, cujas palavras cernes que neles (ser e viagem) se plasmam, representam, de maneira a se comprimir um universo, os pontos da travessia. Assim é que “Sertão e existência se fundem na figura da viagem, sempre recomeçada” (NUNES, 2013a, p. 84), pois um é a realização do outro, ao mesmo tempo que um se realiza no outro, bem como um garante sua realização quando ambos passam a complementar e fornecer espaço de transição e *extensão*⁴ metafísica para o outro.

Não há qualquer dualidade e/ou demarcação de limites para que Sertão e existência sejam cada qual a sua forma, ocorre que as duas instâncias o são efetivamente, porque, na zona intercomunicante em que se encontram, um se insere intensa e ininterruptamente no outro, e o modo de confluência que geram é mais como um processo de troca equivalente, qual a base fundamental da alquimia, do que um jeito de satisfazer o que em um pensamento puramente racional encararia como mais uma manifestação binária.

Se o modo de afastar a realidade binária somente se realiza de fato a partir de um projeto linguístico-existencial (a narração), no qual Guimarães Rosa quer

³ Porque o espaço sertanejo não é apenas um lugar concreto físico, mas também um lugar metafísico-transcendental pelo qual Riobaldo atravessa e nele se projeta, valemo-nos do léxico “ser-tão” para, assim, indicarmos tanto o espaço físico do “Sertão”, por meio do som, quanto à conduta transcendental pelo *tao* (“caminho” na filosofia oriental taoísta) à medida que o *ser* nele se insere, e isso intentamos evocar e sugerir por meio da separação com hífen em “ser-tão”, pois, vale lembrarmos, ser e espaço unem-se a partir do *tao*, este fornecendo trilha para o ser atravessar. Neste sentido, quando aqui utilizarmos “ser-tão” (ou “ser-tao”), é para provocarmos esses sentidos expressos.

⁴ Quando aqui utilizarmos o termo “extender” e suas demais variações (como “extensão”), utilizaremos no sentido transcendental-extensivo, uma vez que, enquanto existente à procura de si, o ser, no momento presente, apenas pode alcançar a compreensão de si nesse instante que está sendo quando realiza, tomando o passado(-presente) como mola propulsora, a projeção extensiva-transcendental ao que poderá vir a ser. Evidentemente que esse sentido que indicamos não vem expresso no verbo dicionarizado “estender”, daí a necessidade de valermos-nos de termo não dicionarizado “extender”. Para demarcar a diferença, destacaremos em itálico o léxico “extender” e suas ramificações.

chegar à origem primeira das palavras, o processo de escolha para isso não é outro senão o do ser em eterna viagem, e para isso faz de Riobaldo e Sertão os seus cavaleiros/os seus espaços de travessia, uma vez que, fundindo-os, o caminho da travessia já ficará sendo ela própria, isto é, a travessia como um corpo abstrato. A viagem já ficará sendo o destino final, pois somente os homens-espaços no estado de plena moção, o repouso, conseguem alcançar a origem *nonada* que se almeja ao porem-se a caminho quando, em verdade, apenas se inseriram em si mesmos: sertão, ou seja, ser e caminho, unidos sempre.

Da fusão entre Sertão e existência, da viagem como caminho e destino, rumo à origem da palavra, a qual somente se alcança quando, ao fim, o ser descobre que, parafraseando Carlos Drummond de Andrade no poema “A palavra mágica”, a procura é já o procurado, ou seja, no homem já reside a palavra em sua origem, apenas se precisa livrá-la da pele do real que a deturpa e a encobre.

Neste sentido é que a viagem é *sempre recomeçada*, visto que o ser, descobrindo a si, descobre e descobre a sua palavra. O caminho é longo e, por isso, o ser deve trilhá-lo; o ser é grande e, portanto, o caminho deve *extender-se* sobre ele; ambos estão um no outro, assim como ambos são a realização máxima do outro; logo, a partir do momento em um que atravessa o outro, formam-se veredas, pois a relação dialógica que conjeturam dá vazão a formas que somente podem ser sentidas se recontadas a partir dos detalhes, dos fragmentos que compõe ao todo.

Esse primeiro diálogo, que travamos com o mestre Benedito Nunes (2013a), realizou-se a partir de interposições reflexivas acerca de sua afirmação antes citada. O nosso objetivo com esse trabalho é realizar mais diálogos como esses à medida que apresentamos a nossa categoria intitulada *apreensão-dos-afetos*, a qual deve sua origem a uma leitura fenomenológica da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (2015), em uma passagem e léxico precisos. Por seu caráter ontofenomenológico, a categoria referida tem, principalmente, fundamento nos estudos sartreanos, porém, para que ela ganhasse corpo, maturidade, rigor em sua composição e melhor poder reflexivo, também deve muito à crítica e aos estudos de Benedito Nunes.

Neste sentido, esse trabalho representa um pequeno recorte de nosso trabalho de conclusão de curso, no qual tenho por objetivos esboçar a fundamentação e aplicação de três categorias de caráter ontológico a partir da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (2015).

Não almejaremos aqui uma ordem rígida-linear de um trabalho científico, pois nossa intenção, antes de tudo, é seguir como segue⁵ a leitura das obras, sempre interseccionadas quando a força maior de um influxo o exige. Assim, a seção seguinte a essas palavras iniciais destina-se a traçar uma breve incursão pelo pensamento de Benedito Nunes (2013a) sobre a “busca pela Unidade” em *Grande sertão: veredas*; a segunda intenta mostrar e refletir sobre o léxico e a passagem que nos serviu de base à construção da categoria apreensão-dos-afetos; e a terceira objetiva, ainda que de maneira precisa e concisa, externar os conceitos que nos

⁵ Tal como Riobaldo/Rosa suspende, por exemplo, a narrativa, quando Medeiro Vaz estava chefiando, para contar os causos de Zé Bebelo, ou mesmo quando suspende e “intersecciona” sua narração ao aproximar-se do Paredão.

deram fundamentação teórica, faremos isso a partir da interpretação de um trecho do romance.

diálogo primeiro: a busca pela unidade

Para que Riobaldo chegue a ser o que está para ser, evidentemente que sua travessia teve de ser iniciada em algum ponto, ou, mais precisamente, alguém o iniciou, e, desta feita, acompanha-o por toda sua existência; este alguém é, sobretudo, Diadorim.

De acordo com Albergaria (1977, p. 35), o primeiro passo para o percurso “procurante” de Riobaldo em relação à sua totalidade, o seu poder-ser próprio, dá-se quando ocorre a *iniciação esotérica*⁶, sendo introduzido nessa prática, sobretudo, por Diadorim:

[...] a trajetória de Riobaldo em busca da totalidade do seu ser se desenvolve a partir de dois procedimentos complementares: o primeiro, esotérico (e, portanto, iniciático) é realizado com o auxílio de guias, dos quais os mais evidentes são Diadorim e Hermógenes, mestres do aprendizado da *coragem* [...] (ALBERGARIA, 1977, p. 35, grifo da autora).

Neste trabalho como um todo, como expresso pelo nosso título, apenas nos concentraremos na figura de Diadorim. Ao lado da afirmativa da autora, explicitemos que Diadorim, além de *mestre do aprendizado da coragem*, ensina a Riobaldo o amor: Diadorim, afirma Benedito Nunes (2013a, p. 38), “infunde-lhe uma paixão equívoca, vizinha do estado de confusão e encantamento atribuído ao Maligno ou ao poder do Destino”, e isso ocasiona, à medida que Riobaldo narra e reflete acerca desse amor, um estado de torpor, pois essa confusão de Riobaldo provém mesmo é dos “excessos, ‘de demasias do coração’” (NUNES, 2013a, p. 38).

Ora, Diadorim representa a confluência dos opostos e, em certo sentido, da perfeição – “moça perfeita” (ROSA, 2015, p. 485) –, pois, sendo valente, é doce; sendo guerreiro destemido e sagaz, sabe apreciar como ninguém a beleza das flores e dos pássaros; sendo jagunço matador, homem embrutecido pela vida – no-mundo-do-sertão, possui a delicadeza no toque, nas mãos, no rosto e, sobretudo, nos meigos olhos verdes: “[...] mas Diadorim é minha neblina...” (ROSA, 2015, p. 32). Demoremo-nos um pouco sobre esta afirmação de Riobaldo.

De imediato, notemos que o verbo ser está conjugado na terceira pessoa do singular do presente, ou seja, quem afirma isso é o Riobaldo-narrador. Assim, se o nosso narrador, como já citamos anteriormente, conta o que ele sabe, a sua

⁶ Resumidamente, para ser iniciado no esoterismo, o ser tem de ter cumprido preceitos ritualísticos de cunho particular a fim de retornar e recuperar o estado primeiro da união com o Todo universal, ou seja, o conhecimento, referente à total tomada de consciência, proveniente da realidade interior que somente pode ser reencontrado por meio das práticas de iniciação, e este conhecimento somente pode ser adquirido por meio das vivências pessoais, e assim o ser atinge a totalidade e descobre a Verdade (ALBERGARIA, 1977, pp. 26-27).

afirmação evidencia que a dicotomia na qual se encontra foi superada, e, sem titubear entre esse amor improvável de consumação entre dois jagunços homens, conduz-nos ao fato sincero: sendo *neblina*, Diadorim embevece-o em consonância também de opostos, ou seja, quer na díade Riobaldo-Diadorim moça, quer Riobaldo-Diadorim jagunço, superando qualquer confusão, pois sua força vem desse amor corajoso – “[...] E veja: eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, *a claro*, de um amigo se pertence gostar; e, *agora naquela hora*, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso” (ROSA, 2015, p. 41, grifos nossos). Esta passagem vem evidenciar o que já afirmava Benedito Nunes sobre um outro trecho, de caráter ambíguo:

Riobaldo só tinha olhos para Diadorim: ‘... eu olhava para ela’⁷. Não seria a cabaça o ela, mas Diadorim.

A frase assinalada não é apenas ambígua, mas equívoca no enlace de suas duas orações. O sujeito da primeira, em terceira pessoa, é Diadorim, que demoradamente segurava uma cabaça com as duas mãos. O sujeito da segunda é o outro. Riobaldo, que olhava para ela. O pronome feminino substitui a pessoa e não a coisa, a cabaça. Mesmo que o contrário fosse, a cabaça, aí já representa a pessoa. *Símbolo* muito antigo, *a cabaça dupla, pois que Diadorim a segura com as duas mãos, alude à sua natureza dual, feita de contrários permutáveis, masculino e feminino, se revezando* (NUNES, 2013a, p. 223; grifos nossos).

Isso significa que Diadorim ainda figura como essa força originária e, sobretudo, como Unidade (dual) a qual se busca e deve retornar. Neste sentido – buscando um acréscimo à informação que Benedito Nunes (2013a) nos deu –, quando Riobaldo-narrador enuncia *agora naquela hora*, além de fazer referência ao que no tempo da história sentia, está se inserindo nela pelo tempo da narrativa, pois, sendo *claro* (“a clara”) para si, a verdadeira perfeição de Diadorim, e que à época nele residia, não mais resiste à verdade, tendo em vista que a conhece, não mais nutre esse impedimento, o qual *vinha por tanto tempo se* (a si, em si) *relutando, contra o querer*, essa vontade suprema também originária, *gostar de Diadorim*.

Eis o que a cabaça dupla, o *ela* do Diadorim, representa:

Una também em sua essência, transcendente e impessoal, ligada [a *alma*] ao corpo pela mesma necessidade interna que forçou a Unidade [*primeira*] a irradiar-se em emanações escalonadas que

⁷ Eis a passagem que Benedito Nunes interpreta: “Ao que nos acampamos nós acampados em pé duns brejos, brejal, cabo de várzea. Até, lá era favorável de defender que os cavalos se espairassem – por ter manga natural, onde se encostar, e currais falsos, de pegar gado *brabeza*. Natureza bonita, o capim macio. Me revejo, de tudo, daquele dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhara pra ela. “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra...” – pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera” (ROSA, 2015, p. 61; grifo do autor).

constituem o Todo universal, ela busca incessantemente restaurar a sua integridade, recuperar a sua perfeição originária. Essa vontade de restituição manifesta-se no *élan* amoroso e na ascese mística, duas vias de retorno que se equivalem, pois o homem tenta vencer, por meio delas, a *alteridade*, identificando-se com outrem no amor ou com a divindade, na culminância do êxtase (NUNES, 2013a, p. 50; grifos do autor).

E porque essa busca pela restituição da *perfeição originária* manifesta-se na travessia de Riobaldo, rumo à sua totalidade, encontra em Diadorim a *alteridade* que faltava em si, a união dos opostos em um único corpo: “Diadorim, ambíguo, menino que é também menina, desperta a alma de Riobaldo, infunde-lhe o desassossego, toque de Eros, que mais tarde, nos longes do sertão, se converterá em amor.” (NUNES, 2013a, p. 63). Eis a *alma desperta porque o sol entrou e aclarou-a*: “[...] Por que, meu senhor? Lhe ensino: porque eu tinha negado, renegado Diadorim, e por isso mesmo logo depois era de Diadorim que eu mais gostava. A espécie do que senti. O sol entrando” (ROSA, 2015, p. 166). Notemos que as repetições de dois advérbios de tempo ratificam concomitantemente a emergência da verdade (*logo depois*).

É justamente de Riobaldo-narrador que encontramos a afirmativa categorial: “[...] o *Reinaldo* – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe de minha vida” (ROSA, 2015, p. 264). Esta afirmativa é verdade quando temos consciência de que “[*O Destino*] É o desenho completo da trajetória da vida, o diagrama do movimento da existência no tempo, cujo processo de avanço e recuo, por meio de atos e gestos, de que se originam efeitos imprevisíveis, materializa-se nos tópicos da travessia [...]” (NUNES, 2013a, p. 84). Além disso, sobre a viagem, Benedito Nunes nos afirma que, para “Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz” (NUNES, 2013a, p. 85).

Quem apresenta, ou melhor, inicia Riobaldo no mundo e para o mundo é Diadorim, e o rio é de suma importância para isso, pois este, quando Riobaldo-narrador nos conta seu primeiro encontro com Diadorim, sendo à época nomeado como o *Menino*, o Rio-de-Janeiro, represado pelo Rio São Francisco, e pelo qual envergam travessia, está lá; quando reencontra Diadorim, na ocasião sendo chamado por Reinaldo, o Rio das Velhas está presente; e quando Diadorim diz que, se Riobaldo quiser, a guerra contra os Judas mudará de figura, após essa fala, Riobaldo decide fazer o pacto com o Sem-nome⁸, e antes de perguntar, diretamente, a Zé Bebelo e a João Goanhá, que havia acabado chegar para juntar-se ao bando, o nosso protagonista reflete acerca do rio da sua vida, ou seja, o Urucúia *está* presente, eis que se erige o Urutú-Branco, na medida em que o Urucúia corre e correrá sempre, porque o viajante-Riobaldo é travessia. Porque os rios fazem-se presentes,

⁸ Afirma Benedito Nunes (2013a, p. 70) que “[...] Na amizade com Diadorim-menino estaria a antecipação daquele pacto com o demônio, que Riobaldo se decidiu a firmar. Pois na infância já se emaranham fios de incerta origem, que tecem a vida de um homem, em seu direito e avesso”.

Diadorim é quem o conduz sempre ao destino, ao seu *poder-ser próprio*, o qual se consolidará quando narra, a quem quer que seja, a sua vida:

[...] *Diadorim, o Reinaldo*, me lembrei dele como *menino*, com roupinha nova e o chapéu novo de couro, *guiando meu ânimo* para se aventurar a travessia do Rio do Chico, na canoa afundada. Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! O que era direito, que se tinha. O que eu pensei, deu de ser assim (ROSA, 2015, p. 335, grifos nossos).

Ora, Riobaldo é quem nos ratifica o que antes afirmamos: em vida, Riobaldo dirige-se ao seu amor como três nomes nas três respectivas fases e nos três respectivos rios que terão como fundo: I) em *apreensão-dos-afetos*, chama-o de *Menino*; II) em *trans-torno*, quando o reencontra, chama-o de *Reinaldo*; em *Circum-inscrição*, evoca-o como Diadorim, a sua luz divina e perfeição dos opostos⁹. Além disso, como guia (ALBERGARIA, 1977), Diadorim conduz a alma de Riobaldo à origem, àquela Unidade primeira – *guiando meu ânimo*, leia-se: *guiando minha alma, minha anima*. Basta vermos, para reiterar essa afirmativa, que o encontro entre eles se dá no Porto dos-Porcos, e para lá que volta Riobaldo, primeiramente, para descobrir a certidão de Diadorim, contudo achando-a em Itacambira: “[...] Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins [...]” (ROSA, 2015, p. 489). Desse nome Benedito Nunes (2013a, p. 224, grifos do autor) desmembra: “Deodorina, Theodora, Deodata, Deusdata, Theodoro, Dom de Deus! Guimarães Rosa dissemina o vestígio de Deodorina, disfarçadamente, como advérbio de modo, *deusdamente* ou ao *deusdar*¹⁰ que, por inusitado, não deixam de chamar a atenção do leitor”.

E com tudo isso queremos dizer: o *Menino* é quem faz Riobaldo *apreender-os-afetos* – quando inicia-o no e para o mundo –; *Reinaldo* é quem faz o deslizante, inseguro e fugidio Riobaldo atingir máxima apreensão-dos-afetos ao ponto de *trans-tornar-se*, e é Diadorim quem o induz a ser chefe, quando está *trans-tornado*, isto é, com as veredas conhecidas por si, agora pode chefiar, porque atingiu a possibilidade de capitanear, sem resvalar em insegurança e dúvidas se era capaz; e,

⁹ *Trans-torno* e *Circum-inscrição* referem-se às duas outras categorias que substancializamos a partir da leitura de *Grande sertão: veredas*. Resumidamente, eis como as caracterizamos: *trans-torno*, definimos como o ato de voltar para si a fim de descobrir e compreender o que são, foram e representam as substâncias (afetos) apreendidas, e disso resulta o caráter de sempre procurar a si de Riobaldo-personagem (esta categoria está delimitada do momento em que reencontra Reinaldo até desenlace de sua morte, sendo Diadorim, e as consequências de procurar a origem dele. Além disso, desta categoria temos uma variação, nomeada *trans-tornado*, quando Riobaldo assume o comando dos jagunços e o apelido de “Urutú branco”); a *circum-inscrição* é a ação de Riobaldo de “escrever”, narrar e inscrever-se em sua vida, de maneira a circular/circundar sobre os acontecimentos de sua travessia e refletir sobre eles. Logo, é a única que se mostra em todo o romance, e é por ela que nomeamos, definimos e fundamentamos as outras duas e ela própria.

¹⁰ Sobre o significado do léxico *deusdar*, qual utilizado em *Grande sertão: veredas*, Nilce Sant’Anna Martins nos diz: “Conforme a dádiva ou dom de Deus” (MARTINS, 2001, p. 168).

por fim, porque Riobaldo quer, para atingir – e atingindo – a totalidade do seu ser, compreender sua travessia e saber *da sua vida*, ele *circum-inscreve-se*: “[...] Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim”, porque “[...] Eu estava todo o tempo quase com Diadorim” (ROSA, 2015, pp. 34-35).

segundo diálogo: uma passagem, dois tempos

Como dissemos antes, identificamos a categoria apreensão-dos-afetos como o início da travessia de Riobaldo, na qual o personagem começa e passa a apreender as substâncias que o formarão, não as reconhecendo nem as conhecendo, ocorre tão somente a apreensão. Diadorim é a primeira grande fonte que irradia afetos, formando veredas no ser-Riobaldo, do qual a água vai-se esbaldando.

Citemos outra vez um trecho da última passagem extraída de *Grande sertão: veredas*: “[...] eu estava todo o tempo quase com Diadorim” (ROSA, 2015, p. 35). Vemos aí duas marcações precisas: sendo o instante em que se desenvolvia a cena referente ao tempo da história, Riobaldo sentia que aquele curto tempo, em verdade, representava o manancial de sua vida; sendo todo, ou seja, um preenchimento, ele é também fulgurações. Essa forma de fundir aquilo que seria um contraste, formando um binarismo e uma conseqüente contraposição, é rompida porque, em se tratando da díade Riobaldo-Diadorim, ocorre a restituição, ainda que momentânea, do todo pelas partes – o *quase* uniu-se ao *todo* para fornecer-lhe o que faltava, pois aquele possui o vazio que este não tem:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando um cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. *Antes fui eu que vim para perto dele.* [...] Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alto e os *olhos aos-grandes, verdes.*

[...] *Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse*, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – *só meu companheiro amigo desconhecido.* Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive *vergonha de estar esmolando* (ROSA, 2015, p. 94; grifos nossos).

O que notamos, de imediato, ainda que por esses trechos entrecortados, é a aparente contraposição entre o *menino* (Diadorim) e Riobaldo: um *pitando cigarro*, à espera do tio que estava comprando arroz; outro pedindo esmola, para cumprir uma promessa. Daí podemos fazer uma breve analogia, seguindo a representação da restituição da Unidade primeira, dita por Benedito Nunes, “onde tudo teve origem e para onde o homem anseia retornar, captando-a nesta vida, por meio da contemplação extática” (2013a, p. 50). A *vida* referida pelo filósofo não é senão a

viagem e a *via* (NUNES, 2013a, p. 85), na qual Riobaldo sempre se encontra, e encontra, assim, a Diadorim em menino, e por isso ele, Riobaldo, é que foi para perto do menino, haja vista que sentiu e recebeu o que Diadorim emanava. Ora, pedir esmola é estar disposto a receber o que o outro estará disposto a dar; Riobaldo sentiu vergonha, porque o menino que estava diante de si já se apresentava, pelo seu olhar, como sendo *aos-grandes, verdes*, isto é, já estava em pleno estado de espera (verde = esperança), está longe de ser vazia em sua forma no auge da moção. O que Riobaldo recebeu, portanto, foi o *desejo* dele não ir embora justamente porque ali encontrou a fonte, ainda que desconhecida, que o alçará à Unidade primeira.

Notemos ainda que o quarto grifo que fizemos na frase do trecho citado, cuja perspectiva é a de Riobaldo-personagem, evoca uma relação de *complementação extática* a partir dos opostos: um sentimento inocente e sincero, de proximidade para com aquele ser que se apresenta como sendo seu (uma restrição e posse – “só meu companheiro” – que é qualificada pelo substantivo “amigo”), mas que lhe é um total desconhecido (e o adjetivo modifica tanto a forma do *amigo* quanto do *companheiro*).

A forma mais precisa dessa contemplação extática aparece, no momento de apreensão-dos-afetos de Riobaldo-personagem, quando Riobaldo nos relata a sua experiência/impressão tida/sofrida no meio da travessia ao ser convocado por Diadorim a atravessar o Rio-de-Janeiro:

[...] Dando fim, sem me encarar, [*o Menino*] declarou assim: – “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” E *eu* não tinha medo mais. *Eu? O sério pontual é isto*, o senhor *escute, me escute mais do que eu estou dizendo, e escute desarmado. O sério é isto*, da estória toda – por *isto foi* que a estória *eu* lhe contei –; *eu* não sentia nada. *Só uma transformação, pesável*. Muita coisa importante falta nome. (ROSA, 2015, p. 99, grifos nossos).

Em seu início, denominamos essa categoria de “trans-formação”, separando com hífen o prefixo “trans” do substantivo “formação”, fizemos isso com a finalidade de conservar o léxico aí destacado. Entretanto, nesse léxico evocava-se apenas o processo de “substancialização” que sofria o Ser-Riobaldo, mas não a captação em si desses afetos para poder substancializar-se. Por isso, resolvemos realizar uma adaptação da ideia para a atual denominação *apreensão-dos-afetos*, de sorte que agora podemos deixar intuído que são as sensações percebidas e apreendidas como afetos que, no decorrer do tempo, substancializam ao ser-Riobaldo.

É o que podemos perceber com a expressão *só uma transformação, pesável*. O que temos aí é a confluência entre as perspectivas do personagem Riobaldo e do narrador Riobaldo; logo, são dois tempos demarcados: um pelo presente da história, outro pelo presente da narrativa. O que Riobaldo-personagem sofreu foi uma transformação que teve como fonte a presença de Diadorim, e este é que demarca uma negação em relação ao ser do protagonista, de modo que, sendo o menino-

Diadorim o ponto de onde irradia o *nadificante*, atuando como *nadificador*¹¹, ou seja, o nada sentido por Riobaldo, o que se emana dele é uma substância que será apreendida pelo sujeito em transformação como sensação, e apenas no futuro é que essa substância será conhecida em sua forma, ou seja, pela reflexão e pistas linguísticas deixadas por Riobaldo-narrador. Assim é que o adjetivo “pesável”, flexionado no tempo presente, garante a possibilidade de o narrador inserir a sua perspectiva em relação ao passado, de modo a nos guiar até o ponto sério de sua narração, que vem sendo pontuada e reforçada pela repetição do verbo “escutar”, do clítico “me” e pronome pessoal “eu”.

Dessa forma, o “isto” a que se referia Riobaldo-narrador era o “isso” dos afetos apreendidos pelo “eu” dele do/no tempo da história, e o “isto” que ele *sabe e nós não sabemos*, isto é, o que ele resguarda em si, e que ainda vai contar, e que exige que escutemos *desarmados*, para captarmos o sentido que vem à tona e que rodeia o seu relato ondeante. Ora, o *nada* que sente Riobaldo não é senão a possibilidade de ser que se manifesta no ente, aquilo que o evoca para seguir, convoca-o a atravessar o Rio-de-Janeiro, ainda que esteja com medo; em suma, ao destino. Porque o *nada* é uma sensação que deva ser apreendida a fim de des-cobrir-lhe o ser que abriga, que resguarda, há uma *negação* que lateja naquela *transformação*, pois, e aqui contrariaremos o advérbio de exclusão, o “só”, que sente/sentia Riobaldo-personagem, é justamente essa “uma” indefinida *negação/afetação* apreendida, passiva de ser “pesável”, isto é, categorizada como tal, à medida que nos conduzimos pelas pistas deixadas propositalmente pelo criador, e que obriga o nosso juvenil Tatarana a suportar para que possa transformá-lo em *percipi* e aglutina-lo em si.

No que se refere ao aspecto temporal que se desenvolve a partir de *só uma transformação pesável*, vale pontuarmos que, se considerarmos como um tempo de ordem psicológica, ele “se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente” (NUNES, 2013b, p. 19), de modo que, se o passado narrado por Riobaldo-narrador é tido como o início de sua travessia, ele perde esse estado de pretérito quando evocado e aglutinado ao tempo da narrativa, como um fundo, ao mesmo tempo que compõe o tempo da história. Ora, para isso, basta termos em mente o nome do rio: Rio-de-Janeiro. Todo rio possui um início, um olho d’água, digamos, que funciona como fonte, cujo fluxo se derrama pela via a ele entreaberta; cronologicamente, o mês “Janeiro” é o primeiro do ano, o qual recomeça, dando continuidade feito um braço, uma extensão, de onde o mês de Dezembro findou, este dando-lhe, assim, margem e corpo para que possa seguir o curso da *vida*: “[...] O São Francisco represa o de-Janeiro, alto em grosso, às vezes já em suas primeiras águas de novembro. Dezembro dando, é certo” (ROSA, 2015, p. 93).

¹¹ Utilizamos aqui “nadificador” e “nadificante” como processos provenientes do *nada*, este é que, assim, nadifica. Utilizamos este conceito no sentido heideggeriano, isto é, de que ele possibilita a revelação e a manifestação do ente para com a presença, possibilitando a transcendência do ser-aí para o ente. Logo, não nos valem do termo *nada* no sentido niilista, o mesmo vale para o termo *negação*, o qual, sendo uma maneira da relação do *nadificar*, manifesta a possibilidade de relação entre o ser e o não ser, como modo de possibilitar ao ser ir em busca do seu ser mais próprio.

Riobaldo-narrador passa a narrar o início de sua travessia quando se aproxima do Paredão, isto é, próximo do fim de sua narração e desfecho predestinado e, quase como uma explicação, nos diz: “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense.” (ROSA, 2015, p. 90). Aproximando-se do que se configuraria como um fim do ciclo, aproximando-se, assim, do horizonte que sempre se distancia, para demorar-se sobre ele, recomeça de onde se iniciou, pois a “[...] vida da gente nunca tem termo real” (ROSA, 2015, p. 485).

O motivo pelo qual retorna ao ponto de início de sua travessia, buscando aproximar-se de um *menino-Diadorim*, é mais como uma forma de voltar a se substancializar para voltar a ter força de narração do que uma mera desordem narrativa, pois desta forma é como conta: “[...] Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença” (ROSA, 2015, p. 92). O passado não se encerra no pretérito, em um encerramento de fim eterno, sem modo de retornar, mas sim recomeça a partir do momento em que Riobaldo-narrador procura retornar, levando em consideração que, com a existência e viagem se confundindo, a

existência de Riobaldo totaliza-se como viagem finda, que precisa ser relatada para que se perceba o seu sentido (...). Vivendo de momento a momento, de lugar a lugar, sem a compreensão da linha temporal e sinuosa que liga todos os momentos e todos os lugares da existência, só percebemos saídas e entradas, idas e vindas. Mas a viagem redonda, a travessia das coisas – que é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos, nessa aprendizagem da vida, em que o próprio viver consiste –, a viagem-travessia que se transvive na lembrança, constitui o saldo imponderável das ações, que a memória e a imaginação juntas recriam (NUNES, 2013a, p. 80).

Logo, a *transformação pesável* que sentira Riobaldo-personagem, ainda criança, ainda sem reconhecer os afetos que estavam sendo apreendidos, é, concomitantemente, o mesmo que atinge e alça a Riobaldo-narrador, de forma e proporção diferentes, contudo, de vez que, transvivendo, ou seja, conduzindo-se por um tempo diverso de sua realidade de velho barranqueiro, porém o mesmo que o converte a revivê-lo em sua memória, o modo *redondo*, circular e mágico da viagem, recria momentos e lugares, impressões e ações, transformações pesadas em transformações pesáveis – narrando, Riobaldo-narrador revive e encarna a Riobaldo-personagem, retirando-o de seu declínio.

terceiro diálogo: o ser em apreensão-dos-afetos e o seu não reconhecimento

O Ser em apreensão-dos-afetos é um sujeito que está sendo, de maneira intensa, moldado pelos afetos que apreende, está em um fluxo contínuo e intenso

de formação, cujas impressões e afetos apenas serão conhecidos e reconhecidos em fase posterior. De imediato, nesse estado, a aparição desses afetos (e eles próprios) será recolhida como descoberta, e os afetos apreendidos como o que é percebido para somente depois o Ser buscar o real significado e sentido dessas manifestações: “Usando a caneta, descobrimos o que ela é: descoberta que difere de um ‘conhecimento’ a respeito do objeto, de sua natureza, de suas propriedades” (NUNES, 1992, p. 91). Se o ser apreende o afeto que aparece e se disponibiliza como tal, ele, o afeto, será captado e recolhido tão somente como “afeto” (e como algo que se dispõe aos sentidos e à consciência perceptiva) que apareceu no mundo em que o Ser, em seu instante e em sua viagem, se encontra. No início de sua travessia, o mundo em que o sujeito está e é refere-se a um mundo dado e percebido, mas que não deixa de o impactar e de fornecer modos e formas de comportamentos outros que serão contemplados de maneira ativa.

Diz Carvalho (2017) que Riobaldo, em sua saga do dizer, a qual almeja mostrar e apresentar, por meio de uma linguagem narrativa vigorosa, o que ocorreu em sua travessia, estabelece um contato com o seu ouvinte, de maneira a transformá-lo em um dialogante que, *a priori*, apenas recebe e escuta atentamente ao relato, porém essa escuta é efetivada por meio de chamamentos que são realizados pelo narrador, de modo que reclama ao ouvinte/leitor que aquilo seja refletido e pensado.

Utéza (2016) também afirma que o narrador é o único meio de conduzir ao sujeito que o escuta, de modo que o velho barranqueiro, em suas muitas reflexões, com uma linguagem torneada e circular, levará o seu interlocutor ao cerne da questão, que não é senão onde ele, Riobaldo, quer chegar e faz o ouvinte também acreditar que quer chegar também. Assim é que, quanto aos procedimentos metodológicos, procedemos para a esboçar a presente categoria, de vez que nossa conduta foi, primeiramente, realizar e seguir por uma leitura fenomenológica, tendo ela, na voz do narrador, a nossa guia, o que nos levou a três aspectos precisos e preciosos à narração de Riobaldo. Logo, foi o próprio narrador Riobaldo que nos revelou, nos conduziu e nos reclamou a participar e a criticá-lo deste modo, como uma forma de comunicação dialogante, em que tem por objetivo explorar a sua filosofia acerca da linguagem tendo o narrador como guia. Após a leitura e o acolhimento desses chamamentos, partimos para a fundamentação da categoria tendo em vista os estudos ontológicos, como os de Sartre (2002), Heidegger (2015), Benedito Nunes (1992), além de investigarmos os estudos críticos que trabalhavam na intersecção entre filosofia e literatura, como o próprio Benedito Nunes (2013a, 2013b), Carvalho (2017), Albergaria (1977) e Utéza (2016).

Para a fundamentação teórica dessa primeira categoria, tomamos como base os estudos ontofenomenológicos de Sartre (2020), sobretudo a sua reflexão acerca dos conceitos de possibilidade, negação, consciência perceptiva e apreensão.

Diz Sartre (2002) que, enquanto existente, o ser se estabelece e garante seu eterno devir a partir de uma relação entre as manifestações desse sujeito e sua conduta de receber, enquanto sensações, essas manifestações que estão a sua volta e visualizá-las como possibilidades que inauguram diversos horizontes, todos verdadeiros. Para Husserl (1968), as possibilidades são apreensões que se fincam no “dar-se” do homem, de vez que estão atreladas a ele como elo transcendente que o

alça ao que poderá vir a ser. Evidentemente que essas possibilidades, pairando de maneira sistemática no plano do porvir, garantem não apenas inúmeras formas de ser desse sujeito, mas também o nega a partir do momento que lhe apresenta algo que ele ainda não é. A negação, pontuada dessa forma, faz com que se crie um nexó essencial em relação ao ser, o qual se encontra ao lado de uma ausência, uma vez que com ela as possibilidades são atreladas como forma de retomar e reportar-se ao sujeito que está em descoberta de sua existência nesse agora.

Assim é que o ser, ao mesmo tempo que demarca sua existência por meio da descoberta percebida a partir de suas sensações, demarca também o ser que ele não é, mas que, por isso mesmo, abre as possibilidades. Evidentemente que daí decorre uma consciência que não é necessariamente relacionada à consciência como profundo conhecimento de si, mas como uma consciência perceptiva que molda ao ser que é afetado pelas aparições dos seres que se sobressaem dos entes que o envolvem, de modo que esse processo de ser afetado é que possibilita ao sujeito ser transformado pelas próprias aparições. Ora, as aparições referem-se ao modo como o sujeito é, ao mesmo tempo, puxado para fora de si e, por isso, a sua percepção o impressiona e, empurrado para dentro de si, a sensação daí resultante é a de que nele existe aquilo que ele ainda não é, mas que pode tornar-se ou vir a ser.

A consciência perceptiva não é senão uma forma do Eu ser afetado. À medida que isto ocorre, abrem-se fendas que, de imediato, não serão (re)conhecidas, serão totais estranhas às sensações interiores. A percepção, se o sujeito já realizou determinado ato, como esticar um elástico até o limite de rompê-lo, intui que a ação de esticar causará a ruptura e, como consequência brusca, as duas partes rompidas contrair-se-ão até as pontas dos dedos, de forma a lhes causar fisgadas de dor, pelo susto e toque. Contudo, o Ser não entenderá os processos que ocorreram, o motivo da “revolta” do elástico (de se voltar contra os dedos), ou ao menos o que é a dor ou o susto. Traduzindo, ter-se-ia que o sujeito é aquilo que o elástico não é, assim como a rechça faz-se verdadeira, simplesmente porque as aparições, ocasionadas pelos atos inocentes, não provocam o entendimento ou a reflexão acerca delas: “mas a aparição, reduzida a si mesma e sem recurso à série da qual faz parte, não seria mais que uma plenitude intuitiva e subjetiva: a maneira como o sujeito é afetado” (SARTRE, 2002, p. 17).

As aparições, resultantes do processo de ser afetado, condicionam o sujeito para a descoberta de si. Neste sentido, o Ser em *apreensão-dos-afetos* é um sujeito que está sendo intensamente moldado justamente porque acolhe e apreende esses afetos como substâncias que o fazem moldar a si mesmo de modo perceptivo e intuitivo; logo, o ser está em um fluxo forte e constante de formação. Apreender esses afetos não é senão abrir e instaurar possibilidades que, *a priori*, não serão entendidas, apenas percebidas.

Desta forma, valemo-nos do verbo latino “*affecere*” para referirmo-nos que as (im)pressões externas são o motivo pelo qual ocorre a formação de veredas no ser, de maneira que, em um sentido causal, o ser é afetado por um organismo externo/interno ao seu ser, e essas (im)pressões, que serão desconhecidas para o ser, são as que passarão, em fase posterior à apreensão-dos-afetos (em trans-torno), a

formar o ser e seu modo de ser. Evidentemente que essas (im)pressões também podem ser internas, pois o ser as absorve e as internaliza.

O ser que está apreendendo esses afetos não o é, figura como o não-ser de si mesmo, justamente porque ainda está sofrendo afetos por meio de sua percepção enquanto está dado ao mundo e porque desconhece os afetos que apreendeu. Assim, valemo-nos do conceito sartreano de “apreensão” para dizermos que, enquanto ainda não conhece a si e aquilo que o está afetando, causando forma, causando veredas em seu ser, o sujeito colhe e capta os afetos que o nadificam, tanto os externos, do mundo no qual está, quanto o interno, o seu mundo que está sendo (de)formado a todo instante de sua existência.

Porque é perceptivo, porque tem impressões acerca das aparências que surgem a volta de si e do seu ser, ocorre uma pressão que causa aflição – um frisson – agônica na estrutura e no modo de ser do sujeito em apreensão-dos-afetos, pois, na medida em que o ser é proporcionalmente imbuído, ainda que sem (re)conhecer aquilo como possibilidade, torna-se cada vez mais próprio na proporção em que se aproxima dessa negação com o intuito de descobrir-lhe esse ser da negação, revelado na aparência, que o nadifica, de maneira que

Os ‘sentidos’ só podem ser ‘estimulados’, só é possível ‘ter sensibilidade para’, de maneira que o estimulante se mostre na afecção, porque, do ponto de vista ontológico, os sentidos pertencem a um ente que possui o modo de ser disposto no mundo (HEIDEGGER, 2015, p. 197).

Reiterando, a categoria apreensão-dos-afetos, formada por composição do tipo justaposições, para conservarmos os “existenciais-categóricos” que aí se manifestam, nos dá a ideia cerne de que, no início, o sujeito é afetado porque possui uma percepção que lhe fornece sensações, por mais que não possam ser “compreendidas”, mas comunicam algo. Neste sentido, temos que a apreensão-dos-afetos significa que o Ser é afetado pelas suas percepções que, aos poucos, vão formando lacunas, fendas, passagens dentro de si, de sorte que o seu si é não sendo, é uma negação afirmativa e que o pressiona a querer conhecer a si, ou seja, as possibilidades formadas pelos afetos podem ser inúmeras; no entanto, ainda não o são. Tudo isto se dá à medida que o tempo é comprimido pelo espaço, e o espaço é aberto pelo tempo.

Interpretemos uma passagem do romance a fim de demonstrar como ocorre a categoria:

A mentira fosse – mas eu devo ter arregalado dôidos olhos. Quietamente, composto, confronte, o menino me via. – *‘Carece de ter coragem...’* – ele me disse. *‘Visse que vinham lágrimas? Dói de responder: – ‘Eu não sei nadar...’ O menino sorriu bonito. Afiançou: – ‘Eu também não sei’. Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – ‘Que é que a gente sente, quando se tem medo?’* – ele indagou, mas não estava remoqueando; *‘não pude ter raiva. – ‘Você nunca teve medo?’* –

foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – ‘Costumo não...’ – e, passado o tempo dum meu suspiro: – ‘Meu pai disse que não se deve de ter...’ Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: – ‘...Meu pai é o homem mais valente deste mundo’. Aí o bambalango das águas, a avançada enorme roda-a-roda – *o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia.* As remadas que se escutavam, do canoeiro, a gente podia contar, por duvidar se não satisfaziam termo. – ‘Ah, tu: tem medo não nenhum?’ – ao canoeiro o menino perguntou, com tom. – ‘Sou barranqueiro!’ – o canoeirinho tresdisse, repousando de seu orgulho. De tal o menino gostou, porque com a cabeça aprovava. Eu também. [...] *Os olhos, eu sabia e ainda hoje mais sei, pegavam um escurecimento duro.* Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu aguentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – ‘Você também é animoso...’ – me disse. *Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que sentia agora era de outra qualidade.* (ROSA, 2015, p. 97; grifos nossos).

Notemos que Riobaldo, em *apreensão-dos-afetos*, ainda não sabe identificar o que querem significar os *afetos* que o atingem e estes buscam:

1. induzi-lo à *coragem*, pois, em primeiro momento, ao *arregalar dôidos olhos*, manifestando *medo pavor*, o *menino* impele-o – “*carece de ter coragem*” –, e a reação de Riobaldo é-nos dada em resposta à autoridade de Diadorim por meio do próprio narrador – “*Visse que que vinham lágrimas? Dói de responder*” –, e o verbo “doer” conjugado no tempo presente confirma-nos isso; no segundo momento, o jovem que se inicia na travessia revela-nos que não pôde ter raiva de seu iniciador, pois o que lhe deu não foi senão a sabedoria maior – “*o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia*” –, ou seja, a extensão transcendental que possui, tendo o rio como suporte paisagístico-contemplativo extático, foi-lhe fornecida com *aquele rio*, especificando-o de modo espaço-temporal, *aquele, daquele dia*; em terceiro momento, a lição acerca da *coragem* vem dos olhos – “*Os olhos, eu sabia e ainda hoje mais sei, pegavam um escurecimento duro.*” –, isto é, sentindo a sinestesia provocada pelo olhar que lhe lança o seu guia, a sua percepção apreende aquele “*aque*” do olhar, isto é, “aquela(e) sinestésica(o) Força, domínio, magnetismo” (MARTINS, 2001, p. 38) que também puxa Riobaldo para perto, contudo ainda não sabe

dar forma. Ocorre é que o Menino (Diadorim) é a fonte de todo afeto, é dele quem provém a energia avassaladora, que abre lacunas no ser que ainda não é: o fato de Riobaldo ter arregalado “dôidos olhos” por não saber nadar e por isso ter medo não se finda aí, abrange coisas mais profundas do que a dor de responder, como a soberania do Menino que está “sereno, sereno”, mesmo não sabendo nadar também, no entanto este tem a certeza de si, e do medo de Riobaldo nutre a coragem maior, ou seja, não saber o que é ter medo, ou o que significa “ter medo”, e criar expectativa ante o acontecimento que é somente *possibilidade*, e sendo um nada que se constitui a partir da negação, é que deixa o personagem em *apreensão-dos-afetos* perplexo, *afetado* pelas percepções que emanam de Diadorim-Menino.

2. acalentá-lo através de *afetos de amor*, pois, ao aguentar o *aque* dos olhos, estes foram ficando bons, suaves. A recompensa veio depois: “*E o menino pôs a mão na minha (...) no profundo*” êxtase, de maneira a tranquilizá-lo com sua “*mão branca, com os dedos dela delicados*”, assim é que o espírito “medroso” de Riobaldo é lapidado, pois, ao ser afetado por Diadorim, logo é acalmado, para “amanhecer sua aurora”, seu despertar para as coisas boas, de verdadeiras sabedorias de qualquer travessia.

Ora, é por isso que a reflexão que faz Riobaldo, acerca do *bambalango das águas, a avanção enorme roda-a-roda*, ocorreu de modo tão penetrante no manancial do ser-Riobaldo, quando ainda em *apreensão-dos-afetos*, que a *impressão* ocasionada deixara-lhe resquícios, pois via-se pequeno diante do braço do Rio São Francisco, isto é, do de-Janeiro; assim, à medida que narra, o impacto do *bambalango* das águas encarna na narração, ou seja, em *circum-inscrição*: “o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio”. Riobaldo identifica-se como *vereda*, qual o de-Janeiro – “[...] quem quer bandear a cômodo o São Francisco, também principia ali a viagem” (ROSA, 2015, p. 93) –, represado pelo rio maior: “O sertão é do tamanho do mundo. Agora, por aqui, o senhor já viu: *Rio* é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é *vereda*. E algum ribeirão” (ROSA, 2015, p. 71; grifos do autor).

considerações finais

Antes de tudo, vale externarmos que apenas construímos e alçamos essa categoria, porque o próprio Riobaldo nos deu vestígios lexicais para tal, de modo que ele mesmo, sabendo de sua vida e narrando para deixar os significados manifestos e os sentidos latentes fornece a perspectiva (de leitura e, de certa forma, teórica) que deveremos ter ao realizar, juntamente com ele, a travessia pelo seu sertão, tendo nele; portanto, o nosso guia pelas veredas/*veritas* que sua compreensão acerca do sentido de sua vida revela.

Contudo, somente fomos capazes de dar corpo e fundamentação à categoria, porque, ao lado de Guimarães Rosa (2015), tivemos amparo no pensamento do Grande-Mestre Benedito Nunes e sua incursão pelo mundo rosiano e pela filosofia. Apenas no interstício entre literatura e filosofia, como já se apresenta a obra máxima de Guimarães Rosa (2015), é que alçamos a apreensão-dos-afetos como “a alma insuflada no barro não cessa de trabalhar seu invólucro, numa tremenda operação química” (ROSA, 1970, p. 80), de modo que “a relação transacional”, entre poesia e filosofia, “é uma relação de proximidade na distância”. Se nos afastamos, em algum momento, da poesia rosiana, é para nos aproximarmos dela mais propriamente, pois “sendo que aproximar-se é se afastar” (ROSA, 1970, p. 82). E, assim, com esse aforismo redondo e circular, findamos nossa dialogal travessia.

referências bibliográficas

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.

CARVALHO, Taís Salbé. *O pacto da escuta em Grande Ser-Tão: Veredas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2015.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da Fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1968.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013a.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013b.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão. 11. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002.

UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2016.

Patriarcado devorado: leitura de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa

Patriarchy Devoured: a Reading of “Esses Lopes” by João Guimarães Rosa

Autoria: Lucas Simonette

 <https://orcid.org/0000-0001-5878-140X>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181350>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181350>

Recebido em: 27/01/2021. Aprovado em: 27/07/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

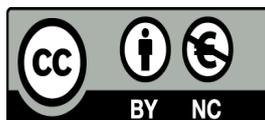
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

SIMONETTE, Lucas. Patriarcado devorado: leitura de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 624-640, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173747>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181350>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

patriarcado devorado: leitura de “esses lopes”, de João Guimarães Rosa

Patriarchy Devoured: Reading of “Esses Lopes” by João Guimarães Rosa

Lucas Simonette¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181350>

¹ Lucas Simonette é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira USP com a dissertação: Figurações do patriarcado em Guimarães Rosa: leitura de “A volta do marido pródigo”, “Nada e a nossa condição” e “Esses Lopes”. E-mail: lucasletrasusp@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5878-140X>.

Resumo

Partindo de uma perspectiva que articula literatura e sociedade, o objetivo deste texto é analisar a figuração literária do patriarcado brasileiro no conto “Esses Lopes” presente no livro *Tutameia*, de João Guimarães Rosa. O patriarcado, entendido como estrutura de poder que mescla a dimensão familiar à social, surge no Brasil Colônia e toma outras formas, conforme as demandas da modernidade. “Esses Lopes” apresenta o patriarcado do ponto de vista de uma mulher que mata os violentos esposos. Os meios pelos quais ela comete os assassinatos expõem o papel histórico da mulher na sociedade patriarcal. A postura transgressora da protagonista se expressa simbolicamente na devoração, imagem que conjugará, ao mesmo tempo, o poder da palavra e os artificios caseiros. Este artigo expõe alguns apontamentos alcançados na pesquisa de mestrado que investiga o mesmo tema também em outros dois contos: “Nada e a nossa condição”, de *Primeiras Estórias*, e “A volta do marido pródigo”, de *Sagarana*.

Palavras-chave

João Guimarães Rosa. Esses Lopes. Patriarcado.

Abstract

Starting from a perspective that articulates literature and society, the purpose of this text is to analyze the literary figuration of the Brazilian patriarchy in the short story “Estes Lopes”, from *Tutameia*, by João Guimarães Rosa. Patriarchy understood as a power structure that mixes the family and the social dimensions, appears in Colonial Brazil and takes up other forms, according to the demands of modernity. “Estes Lopes” presents patriarchy from the point of view of a woman who kills violent husbands. The means by which she commits the murders exposes the historical role of women in a patriarchal society. The protagonist's transgressive posture is symbolically expressed in devouring, an image that will combine, at the same time, the power of the word and the homemade artifices. This article exposes some notations achieved in the master's research that investigates the same theme in two other short stories: “Nada e a nossa condição”, from *Primeiras Estórias*, and “A volta do marido pródigo”, from *Sagarana*.

Keywords

João Guimarães Rosa. Esses Lopes. Patriarchy.

memória, retórica e violência

O conto “Esses Lopes” faz parte do inusitado *Tutameia* (Terceiras estórias) (1967), cuja composição se divide em 40 contos, 4 prefácios e 2 índices. Última obra publicada em vida por Guimarães Rosa, *Tutameia* esconde, em suas narrativas minimalistas e, por vezes, herméticas, enigmas de diversas naturezas. Dentro da enorme versatilidade de temas e formas, é possível apreender algumas questões da sociedade brasileira sedimentadas na estrutura do texto. Em face disso, cabe, por exemplo, perseguir certas especificidades da postura transgressora de uma mulher rosiana diante da ordem patriarcal.

“Esses Lopes” é a história de Flausina. Narradora e protagonista, ela rememora sua vida enfocando sua relação com os chamados Lopes, família de grande poder ligado a terra. Jovem, bonita, pura e pobre. Logo Flausina se torna objeto de desejo. Zé Lopes, um fazendeiro local, decide se casar com a moça. Sem o real consentimento de Flausina, Zé Lopes toma a jovem como esposa. A condição social da família não permite o impedimento do matrimônio. Após se mudarem para a casa de Zé Lopes, os infortúnios da protagonista começam. Infeliz, a mulher arquiteta a morte do esposo brutamontes. Antes, porém, ela inicia uma espécie de emancipação: aprende a “traçar letras”, rouba dinheiro do marido e, por fim, envenena a cachaça do esposo, que logo morre. O que ela não esperava é ser colocada como um objeto de herança. Sobre a viúva, outros Lopes reivindicam seu direito de posse. Agora morando com Sertório, ela precisa criar intrigas com mais um Lopes, Nicão, a fim de que ambos, em duelo, se matassem. Para tanto, ela investirá na sua capacidade de enganar por meio da palavra. Serão “recados” amorosos entrecruzados que disparam a briga fatal entre os dois Lopes. Ao fim, Sorocabano Lopes, mais velho, se junta a Flausina. Dedicando-se a elaborar comidas gordurosas, ela consegue pôr fim à frágil vida do velho cônjuge. Restam os filhos, que são enviados para longe da mãe, pondo fim ao longo infortúnio: “deles quero distância”. Trata-se, portanto, de uma estória de percalços superados por Flausina por meio de suas artimanhas. Uma narrativa acerca do triunfo da mulher em face do patriarcado.

Narrado em primeira pessoa, já no início do conto, Flausina sugere o motivo pelo qual conta suas peripécias: “Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo” (ROSA, 2009, p. 81). O termo em destaque é ambíguo. Pode ser lido em seu significado original, vinculado a imitar, simular, o que alude a uma vida postiça com os Lopes. Mas pode ser entendido como uma variação linguística de “remendar”, cujo sentido seria o de costurar as partes soltas de sua experiência, ainda que seja para arrematar, no tecido da vida, a desforra sobre os Lopes.

O passado, então, faz-se presente na voz de Flausina. Tal perspectiva memorialística se objetifica na narrativa fragmentada. A expressão “Aos pedacinhos me alembro” sintetiza uma série de recursos que o autor aciona para forjar a memória no texto, dentre eles destacam-se: a abundância da coordenação em detrimento da subordinação, as elipses, as aglutinações léxico-sintáticas, os períodos curtos e as frases isoladas. Isso propicia a um só tempo verossimilhança ao relato memorialista, assim como concisão e agilidade narrativa. Vale dizer, contudo, que essa fragmentação se restringe ao nível das sentenças. Ao olhar o todo,

nota-se uma coerência orgânica e cronológica, ou seja, a história possui fluidez. Não há, portanto, grandes digressões, tal como ocorre com muitas das narrativas construídas pelo crivo da memória.

Há, desse modo, um processo de rememoração de uma experiência violenta. Esta, por seu turno, desdobra-se nos matrimônios e nas sucessivas eliminações dos maridos, de tal modo que ação e narração se apresentam contaminadas pela práxis sertaneja. Desse quadro deriva um jogo complexo. Ao lembrar a liquidação dos maridos, a protagonista cria uma espécie de enleio argumentativo. Percebem-se, por exemplo, algumas pistas reveladoras de certa predisposição retórica na voz de Flausina. A esse título, despontam a recorrência de construções interrogativas e outras de valor apositivo; a exemplo: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro? [...] Mal como dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum?” (ROSA, 2009, pp. 81-82). A pergunta lança o leitor à dúvida acerca do fato. É uma forma de conquistar, chamar à cumplicidade. Ao encontro disso, as construções explicativas aparecem sobretudo grafadas com travessão ou dois pontos: “Fiz que quis: saquei malinas lábias [...] Si-Ana. Entendi: a que eu tinha de engambelar [...] Dito: meio se escuta dobro se entende [...] Deus me deu esta pintinha preta na alvura do queixo – linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos” (ROSA, 2009, pp. 82-83). São recursos estruturais que estão a serviço de uma aparente defesa. Esses indícios argumentativos insinuam, em primeiro plano, que Flausina se explicaria a seu interlocutor imaginário, buscando, por meio da cumplicidade e do afeto ser absolvida ou, ao menos, amenizar uma suposta culpa. Na verdade, a culpa não chega a se efetivar no conto. Se ela está sugerida, é porque a explicação dá margem para tal. A análise, todavia, revela que a culpa no espaço narrativo é postiça; do mesmo modo que o hipotético interlocutor também parece inoportuno. Com efeito, tudo converge para a protagonista. Ela age sem ajuda e à revelia da comunidade, o que a faz discursar, talvez, para si mesma.

Ainda no que diz respeito aos exemplos elencados, há outro traço importante ligado à natureza das sentenças. Trata-se do caráter proverbial. Flausina exclama uma série de ditos populares que direcionam o leitor rumo à cumplicidade. A capacidade de conduzir o interlocutor repousa na gênese da paremiologia. Os aforismas populares surgem na tradição oral, tendem a ser compartilhados como senso comum nas comunidades e têm como suporte a memória coletiva. Quando a protagonista apela para esse tipo de discurso, ela parte do pressuposto de que seu conteúdo não só é aceito como costuma ser partilhado. De tal modo que, ao se municiar de um saber discursivo comunitário, projeta-se tanto verossimilhança à trama como a dimensão astuta da protagonista. De outro ângulo, a memória coletiva, cifrada nos provérbios, ajuda a legitimar o estatuto dos atos fatais.

No conto, portanto, é a voz feminina que se defende perante o tribunal da vida. Esta defesa (insólita, dado o caráter artificial) é sintomaticamente contaminada pelo lugar de fala, cuja mediação é a bárbara anomia social. O lócus “sertão”, regido pelos ditames da violência, encarna-se tanto no discurso quanto nas ações da mulher, de tal modo que nada, como se verá, consegue fugir à lógica da brutalidade.

Com efeito, “Esses Lopes” não se destaca pelo viés retórico. Se há algum esboço argumentativo, como se mostrou acima, ele ocupa posição secundária no

discurso da mulher. Isso enseja uma ambiguidade, posto haver crime, dois diretos e dois induzidos, mas pouco esforço pela absolvição. Noutros termos, a justificativa despontaria no centro da fala, se de fato houvesse empenho por uma redenção aos olhos do interlocutor. Entretanto, não só o destinatário não está marcado, como o afínco argumentativo é parco.

O estranhamento diante desta nuance é fruto de certa possibilidade entrevista por uma vivência menos patriarcal, ou seja, mais afeita à tênue liberdade que escaparia à anomia social. No lugar de onde Flausina fala, a violência é imperativa, de modo que a lei, via palavra, é um espectro urbano que pouco assombra a maneira de ser no sertão. Assim, a naturalização dos atos violentos pressupõe que o estatuto das artimanhas fatais já nasça inclinado à absolvição; daí a inutilidade do empenho retórico, o qual se dá na esfera da palavra. No entanto, a normalidade dos crimes recai mais sobre quem detém algum poder, de tal modo que a mulher precisa lançar mão de um recurso que dê carga trivial e legítima à violência: o discurso. Assim, a voz surge também como espécie de compensação diante da ausência do poder violento mais imediato.

Se, por um lado, a justificativa de Flausina soa dispensável diante da violência normatizada, por outro, pode-se questionar o quanto sua fala esconde uma ambiguidade, na medida em que elabora o discurso para aparentar uma mera explicação, camuflando a absolvição e o viés retórico. Convém lembrar que ela apresenta tanto um lado traiçoeiro dissimulado quanto a capacidade de manejar o discurso a seu favor. Características que adensariam a ambiguidade de sua complexa explicação-justificativa. Fato é que seja pela tentativa não declarada de absolvição, seja pela simples elucidação dos acontecimentos, a fala da protagonista se apropria da lógica primitiva do sertão.

Ao rememorar, Flausina está contando uma fábula pessoal calcada na violência, o que descortina também parte da história nacional. Desse ponto de vista, o crivo da memória poderia ser lido na esteira da subversão, uma vez que parece levar à ressignificação do presente ativando o passado. Em seus ensaios, Jeanne Marie Gagnebin (2009) retoma Walter Benjamin e Theodor Adorno para entender de que modo a rememoração do passado pode ou deve reverberar no presente.

Algumas concepções acerca da revitalização do conceito de história foram discutidas por Benjamin nas suas famosas teses: “Inspirando-se em fontes messiânicas e marxistas, ele [Benjamin] utiliza a nostalgia do passado como método revolucionário de crítica do presente” (LÖWY, 2005, p. 15). A leitura das fragmentadas teses propõe uma reflexão alegórica e, por vezes, irônica do passado. Discussão esta que se articula a uma crítica perspicaz ao progresso moderno. Em ensaios anteriores, Benjamin já problematizava, de certo modo, o progresso e o passado. Operando em outra chave de análise e de registro, em “O narrador” (escrito entre 1928 e 1935) e em “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin examina o *declínio da experiência* vinculada à *tradição narrativa e coletiva*. A perda da experiência compartilhada acarretaria o desaparecimento de formas narrativas tradicionais. Os motivos desse desaparecimento ligam-se a fatores históricos que culminam na Primeira Grande Guerra². Ao fim, após analisar esses textos de

² Consulta-se especificamente o capítulo quatro: “Memória, História, Testemunho”, de Jeanne Marie Gagnebin (2009).

Benjamim, Jeanne Marie Gagnebin propõe uma síntese sobre o conceito *rememoração*:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

Em “O que significa elaborar o passado”, Marie Gagnebin se detém sobre os ensaios de Adorno dos anos 1950 e 1960. Neles, o autor defende, de maneira múltipla, a “necessidade de não esquecer Auschwitz” (*ibidem*):

Devemos lembrar o passado, sim, mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. No texto de Adorno, que é judeu e sobrevivente, a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é muito mais, uma exigência que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 103):

Para entender de que modo toda essa discussão social, histórica e filosófica ajuda a desvendar alguns enigmas do texto rosiano, é necessário perseguir as articulações entre o poder da palavra e o contexto social encenado.

ogros, logros e logos

Com efeito, é preciso aclarar algumas especificidades que dizem respeito ao modo como Rosa elabora o conto, em cujo centro está a mulher. A violência ali está alçada ao patamar de norma, razão pela qual a necessidade da defesa é impraticável. Naturalmente, o alcance semântico e estrutural da violência é múltiplo na narrativa.

Na estética do conto, um interessante traquejo de contrários exige leitura mais detida. Como é comum em *Tutameia*, o desfecho é feliz para a protagonista. Seguindo, contudo, os moldes convencionais, essa felicidade encontra diversos obstáculos, os quais são personificados no conto pelo clã Lopes. O empecilho para alcançar o objeto de valor pode ser apreendido numa relação metafórica entre uma série de qualificativos que desenham Flausina e os Lopes. Nesse sentido, a construção da personagem é feita, via metáfora, por meio de elementos poéticos e trágicos. “Eu era menina, me via *vestida de flores*”; “A gente tem que ser miúda,

mansa, feito *botão flor*”; “Experimentei finuras novas – somente em *jardim de mim*, sozinha. Tomei ar de donzela” (grifos meus). Nota-se uma espécie de arquitetura botânica da personagem confirmada pela análise onomástica: Flausina remete a Flor, à pureza (PASSOS *apud* BRANCO, 2009, p. 90). Inocência essa que é ultrajada pelos Lopes, cujo nome remonta, por sua vez, a Lobo, em latim (*ibidem*)³. Em outras palavras, o Lobo desflora a virgem pura.

O encontro das metáforas pode descortinar a dinâmica do enredo. Esse recurso expressivo poderia ser entendido como elementos originalmente descontínuos, os quais, quando postos conotativamente em interrelações, criam imagens, orquestrando, assim, uma relação nova, de continuidade. A continuidade em Flausina é forjada na metáfora da *flor-pureza*. Essa continuidade é estabelecida a nível do discurso, ou seja, pela narradora. Daí se identifica a autopromoção das virtudes atreladas à esfera da castidade. O rompimento disso emerge de um novo elemento narrativo: os *Lopes-lobos*. Nessa lógica, os Lopes instauram uma descontinuidade onde havia continuidade. Os antagonistas da história, ao profanar Flausina, estão desflorando sua inocência. A violência dos Lopes é capaz, assim, de violar a mulher e, por conseguinte, anular a continuidade com a qual Flausina se caracterizava. Em última instância, os maridos ogros solapam a metáfora e a poesia, já que há o desfalecimento da *Flausina-flor-pura*. Noutros termos, a violência se objetiva na forma a partir da ruptura da metáfora Flausina-flor. Por outro lado, a violência dos Lopes é devolvida na mesma moeda.

Quando o Lopes-lobo usurpa a jovem Flausina, evidentemente há o resgate do arquétipo de Chapeuzinho Vermelho, que já havia sido revitalizado por Rosa em “A moça da fita verde”, de *Ave, Palavra*⁴. Para além desta referência mais óbvia, é possível pensar em toda uma tradição de histórias de fadas, em que a mulher-princesa precisa ser salva, independente das múltiplas versões, pelo príncipe, vide *A bela adormecida, Branca de Neve, Rapunzel, Cinderela, A bela e a fera* etc. Flausina, que atribuíra para si o “ar de donzela”, inverte, por meio de engenho e da frieza, a lógica destes contos. Ela é quem se salva, matando os Lopes-lobos. Ela é a agente transformadora de seu próprio destino. Essa característica em particular lembra a contrapelo a história de “Barba Azul”. Na versão de Charles Perrault (1697), Barba Azul aniquila suas esposas e guarda os restos mortais, já no conto de Rosa Flausina liquida os esposos e varre-os para fora. Ao cabo, a revitalização do conto de fada é forjada na inversão da lógica vida e morte, na ausência do príncipe salvador e, principalmente, no estatuto da ação. No que se refere ao “Barba Azul”, vê-se certa arbitrariedade do ato ligada à natureza má do protagonista, ao passo que, no conto de Rosa, tudo é fruto de um minucioso plano da mulher. Assim, o ato desmedido e ilógico de Barba Azul estaria também ressignificado na racionalidade de Flausina⁵.

³ “do Latim *lupus*-i, significa lobo” (PASSOS *apud* BRANCO, 2009, p. 90).

⁴ Os Lobos não parecem ter vida longa na prosa rosiana. Em a “Menina da fita verde”, o lobo já fora assassinado pelos caçadores, quando chega a jovem à casa da avó. Em “Esses Lopes”, os “Lobos-Lopes” vão sendo mortos paulatinamente.

⁵ Clarissa Pinkola Estés, em sua análise sobre o conto, afirma: “Muitas mulheres viveram literalmente o conto do Barba-azul. Elas se casam enquanto ainda são ingênuas a respeito de predadores, e escolhem um parceiro que é destrutivo para com a sua vida. Elas se sentem determinadas a ‘curar’ aquele a quem amam. Estão, sob certo aspecto, ‘brincando de casinha’. Poderíamos dizer que elas

Para alcançar um tempo tranquilo, quer dizer, sem a presença dos Lopes, Flausina irá simbolicamente *devorá-los*. A imagem da devoração se faz através de um jogo entre estratégias *discursivas* e artimanhas *caseiras*, de tal modo que o poder da palavra se articula à condição histórica da mulher confinada na casa.

Na lógica da história, a experiência mortal é pressuposto trágico para alcançar o sossego na vida. É vital, portanto, separar-se dos brutos maridos. Na descontinuidade com os Lopes, operada por Flausina, há uma intrigante particularidade. Todas se dão ambigualmente pelo signo da boca. A chave sígnica da boca é enunciada logo na abertura da história: “Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço” (ROSA, 2009, p. 81), ensejando o meio pelo qual as mortes posteriormente se concretizam:

Dito: meio se escuta, dobro se entende. Virei cria de cobra. Na cachaça, botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime. Com o tinguí-capeta, um homem se esmera, abranda. Estava já amarelinho, feito ovo que ema acabou de pôr. Sem muito custo, morreu. Minha vida foi muito fatal. (ROSA, 2009, p. 83).

Desflorada, a narradora-protagonista se autoproclama “cobra”, famoso símbolo traiçoeiro. A transição da suposta castidade às práticas embusteiiras tem seu ponto de inflexão neste trecho, que marca o início das mortes. No episódio, ela arquiteta intrigas para se ver livre de Si-Ana, espécie de empregada cuja função era antes vigiar Flausina. Logrado o plano, ela passa a envenenar as bebidas do cônjuge. Palavras e bebida estão metaforicamente envenenadas pela mulher-cobra. Por meio do signo da boca, as mortes se realizam.

Consciente do seu poder discursivo, ela se vale da palavra para criar intrigas entres os Lopes subsequentes:

Sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável; justa. Até que aquela ideia endurecesse. Eu já sabia que ele era Lopes, desatinado, feroso, água de ferver fora de panela. Vi foi ele sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnias. Ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras. Ri muito útil ultimamente. Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros. Nicão morreu sem demora. O Sertório durou, uns dias. Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos: pobre, duas e meio três vezes viúva (ROSA, 2009, p. 84).

passaram muito tempo dizendo que a barba dele afinal não é tão azul assim” (2014, p. 65). Tal leitura não poderia ser feita sobre Flausina. A protagonista de Rosa não goza da opção. Sua condição social mina o livre-arbítrio, afinal, os “Lopes eram donos de tudo”. Na história de Flausina não se trataria de negar os instintos de ordem feminina, mas sim de sobreviver numa realidade em que a escolha, pautada ou não pelo instinto, parece não existir.

A calúnia é a faísca que faltava para os Lopes duelarem. Violentos por natureza, a intriga só dispara um comportamento latente. Uma vez mais, a morte, produto do plano, é resultado do arдил mediado pelo *Logos*. Em torno do signo boca, a expressão “ri muito ultimamente”, a um só tempo, embute o sofrimento passado – insinuando que antes não ria – e sugere o mecanismo da cilada que aparece logo em seguida. Esta também tecida à volta do signo boca: “ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras”. Nota-se aí um jogo sinestésico fatal: o recado, palavra emitida pela boca, onde também se aprecia sua “doçura”, que é o atrativo para a morte. Neste ponto, é quando a protagonista mais se vale da sedução.

Segundo Ana Lúcia Magela, “A sedução é um artifício e já foi vista como estratégia do diabo. [...] Na história os grandes sedutores sempre se apresentam com lábia irresistível. Lembremo-nos de Dom Giovanni, o imortal Don Juan, de Sherazade, a das Mil e uma noites...” (MAGELA, 2011, pp. 162-163). O curioso é significamente a boca – “lábua” – ser usada para definir a sedução, além disso a alusão à famosa narradora Sherazade. Esta cria histórias para se manter viva, Flausina inventa causos entres os Lopes para matá-los. Outro aspecto interessante é o viés mítico da sedução. A referência à estratégia do diabo é bastante pertinente. Flausina insinua algumas influências do diabo em suas ações: “Fiz que quis: sequei malinas lábias. Por sopro do *demo*, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam [...] Deitada é que eu achava o somenos do mundo, camisolas do *demônio*” (ROSA, 2009, p. 82; grifos meus). É vasta a tradição de atrelar à figura do diabo o traço sedutor e mentiroso. Na prosa rosiana, Diadorim já fora lida nesta perspectiva, seja pela aproximação fônica do nome, seja por sua postura diante de Riobaldo. Sobre as personagens Capitu e Desdêmona também se insinua uma aproximação sonora do nome com o lado traiçoeiro e sedutor do diabo. Respectivamente, Capitu remeteria a *capeta*; a personagem de Shakespeare, ao *Demônio*.

Sob outro ângulo, mas ainda na esfera do mito, convém retomar o signo da “doçura”. A sedução ocupa posição de destaque na tradição homérica. Em especial no canto XII da *Odisseia*, as sereias, com seus cantos sibilantes, seduziam os marinheiros para a morte. A sedução do saber e não sexualizada se entronca sintomaticamente no signo da doçura. A esse respeito, Adélia Bezerra de Meneses é precisa:

Mas o que é significativo – e esse é um elemento em geral descurado na diluição do mito das Sereias, ou melhor, totalmente ausente na comercialização consumista do mito – é o tipo de sedução que elas representariam para quem cai na sua armadilha: as Sereias sabem “tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Troia pela vontade dos deuses”; e “sabem tudo quanto se passa na terra fecunda” (v. 191). Prometem apenas, a quem os ouve, que partirá “mais sábio”. Uma observação aqui se impõe, a ligação etimológica entre *sabor* e *saber*, entre *sabor* e *sabedoria*: formas derivadas do verbo *sapio*. *Sapio* = ter gosto, ter a inteligência de conhecer, saber. E que está presente no torneio usado no português de Portugal “saber a” = ter gosto de; com efeito, um português diz “isso me sabe bem” para expressar “eu

gosto”. A sabedoria tem a ver com gosto. No mito odisséico a tentação/danação vem pelo ouvido, pela escuta; no mito bíblico, a tentação – comer a maçã – vem pela boca, pelo degustar. [...] Não há nenhum sinal de sedução sexualizada, não há sinal de uma beleza corporal das Sereias, nada de uma descrição física; no entanto, a sua voz, reiteradamente descrita, é qualificada várias vezes como “doce”, e, sobretudo, nos é apresentado o seu efeito: elas fascinam, atraem prometendo conhecimento. (MENESES, 2020, p. 75).

Flausina apresenta justamente a comunhão do sabor-sabedoria que culmina na morte. Astuta, suas palavras são doces e envenenadas, tal qual sua comida. São, ao fim, faces da morte alcançada via palavra encantada e fatal. Nessa linha, chega-se, pois, à quarta e última morte, a qual segue a tendência de associar palavra-alimento-sedução-morte:

Por isso, andei quebrando metade da cabeça: dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas – o sujeito chupado de amores, de chuchurro. Tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele. Daí, tudo tanto herdei, até que com nenhum enjoo (ROSA, 2009, p. 84).

A comida, embora não diretamente envenenada, é gordurosa. Numa prática mais paciente, a morte é planejada com mais vagar. Fato com certa verossimilhança, posto que Sorocabano Lopes era o mais velho dos quatro. Em “O sujeito chupado de amores, de chuchurro”, a onomatopeia apresenta o asco de Flausina ao velhoco.

Para além das sereias, o signo do alimento, articulado à sedução, remete à figura da primeira e arquetípica mulher traiçoeira na tradição cristã: Lilith (SÁ, 2009). Mulher primordial, primeira esposa de Adão, anterior a Eva. Presença marcante na tradição hebraica, ela aparece em diversas outras culturas. A despeito das várias versões que envolvem o mito, é possível delimitar alguma unidade: Lilith teria sido uma construção fracassada de Deus. Argumentativa, ela, por exemplo, recusava-se a posições sexuais submissas. Seu comportamento levou à sua expulsão e ao universo dos demônios, para os quais se tornaria espécie de mãe. Em algumas versões, ela regressa ao paraíso metamorfoseada de serpente para tentar Eva. É comum associar a morte de crianças ou poluições noturnas à demoníaca Lilith. Ela seria, dessa forma, símbolo da mulher diabólica, sedutora e violenta. A morte dos homens e a sedução têm como origem a recusa à submissão ao patriarcado. Essa rejeição à condição previamente estipulada amarra a mítica Lilith à pobre Flausina.

Quanto a Eva, o paralelo também parece adequado. A partir da costela de Adão, deus cria a segunda mulher, Eva. Sem os defeitos da primeira, Eva tende a apresentar o comportamento esperado, até ser tentada pelo demônio e oferecer o fruto proibido ao companheiro. Fruto *do conhecimento do bem do mal*, ele resulta na famosa queda do casal. Nota-se, nesse paralelo, uma vez mais o uso do alimento associado à sedução.

Noutro aspecto, é interessante pensar em outras duas mulheres fatais do universo rosiano: Mula Marmela, de “A benfazeja” (*Primeiras estórias*), que aparentemente estrangula o cego companheiro-dono; e a famosa Maria Mutema (*Grande Sertão: Veredas*), que assassina o marido pingando chumbo em seu ouvido e, depois, ao confessar seu crime e seu amor pelo padre, leva-o ao suicídio. Três mulheres fatais, que buscam, à sua maneira, certa emancipação dos esposos brutos. Arditosamente, as três conseguem se livrar de uma suposta culpa que as comunidades poderiam lhes atribuir, ainda que os meios violentos sejam legítimos no espaço do sertão. O trio carrega outra coincidência: a sílaba “ma” no início dos nomes: Maria Miss, Mula Marmela e Maria Mutema. Haveria, em hipótese, um jogo que embaralha, nos nomes, a personalidade fatal: todas seriam antes “más”, daí a escolha pela transgressão fatal.

A etimologia do termo *sabertorna* razoável a leitura das atitudes de Flausina em cortejo com a interpretação do episódio das sereias por Adélia Menezes Bezerra. Contudo, o confronto mais significativo entre o universo mítico homérico e o texto de Rosa repousa na análise que Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, fazem da *Odisseia*, a partir da abordagem sobre o papel desempenhado pelo logos, entendido enquanto discurso, linguagem e razão. Por isso, antes de comparar os textos, vale traçar breve apanhado das principais inferências dos autores.

No que se refere à jornada de Odisseu, os críticos frankfurtianos vão dedicar especial atenção aos episódios das sereias e ao do Ciclope⁶. Na leitura dos autores, o *nostos* do herói percorre um tempo *pré-histórico* ou *primitivo*, povoado de monstros míticos. Estes seriam seres aculturados, movidos pela compulsão e por *contratos petrificados*, ou seja, aqueles que são impossíveis de serem cumpridos. Além de que os seres míticos, segundo os críticos, estariam constantemente seduzindo o *eu racional* de Odisseu a fim de desvirtuar o herói de sua lógica. Nesse sentido, as sereias, por exemplo, oferecem, por meio dos cantos sibilantes, um saber único, cujo custo seria a morte.

Entretanto, Odisseu percebe que era possível ouvir as sereias sem sucumbir. Desponta aí a astúcia do herói. Ele descobre uma espécie de fenda no contrato mítico, pelo qual foge às suas normas sem deixar de cumpri-las. Ele o faz se amarrando ao mastro do navio e tapando o ouvido de seus companheiros, responsáveis por remar e conduzir o barco. No entendimento dos críticos, o ato de Odisseu é índice da *Aufklärung*, o *Esclarecimento*. O ato põe em cena o pensamento que destrói o mito ou o “eu soberano, sujeito racional que escapa às seduções e aos domínios da natureza” (GAGNEBIN, 2009, p. 13).

A cena seria ainda uma alegoria de alguns dilemas burgueses. De um lado, a separação do trabalho manual executado pelos companheiros que não podem ouvir as sereias; de outro, o herói amarrado que frui a canção mítica. Análoga à lógica burguesa, o patrimônio cultural parece se limitar a quem está no comando. Mesmo estando em posição privilegiada, Odisseu precisou renunciar à fruição total. Segundo Adorno e Horkheimer, “ele se inclina à canção do prazer e frustra-a como

⁶ Na análise, outros importantes episódios também aparecem, como o dos Lotófagos.

frustra a morte” (1985, p. 57), pois a coexistência da contemplação e da manutenção da vida o impedem de se lançar a todo o potencial dos cantos.

A questão da renúncia também aparece no episódio do Ciclope. Preso numa caverna pelo gigante Polifemo, Odisseu precisa criar um embuste em que nega sua identidade. Especificamente, ele faz um trocadilho com seu nome e afirma ao monstro que se chama *Ninguém*. O logro se consolida quando o herói dá vinho e cega o Ciclope. O monstro, quando clama ajuda de seus pares, é tido como louco, uma vez que *ninguém* o ferira. Parte do logro se faz via esclarecimento: o herói astucioso, ao reconhecer a arbitrariedade do signo, nega sua identidade racionalmente. Adorno e Horkheimer ainda chamam atenção para o traço primitivo do Polifemo. Este não respeitava as regras da hospitalidade (já que devorava os visitantes), não fazia sacrifícios aos deuses olímpicos, não praticava agricultura, além de sintomaticamente se alimentar de carne crua. São elementos que alçam o monstro à estupidez e ao primitivismo, os quais são burlados pela razão de Odisseu.

Nesse universo do mito, o herói esclarecido logra principalmente por meio da manipulação do *logos*. O sucesso da artimanha de Odisseu dá-se na medida em que compreende o status primitivo do monstro. A condição pré-histórica do Ciclope emperra o entendimento da cilada. Algo parecido transita no chão brasileiro.

Longe, portanto, daquele universo mítico, a narrativa de Flausina, de certo ponto de vista, se encontra com as aventuras de Odisseu. A personagem de Guimarães Rosa tem a perspicácia de apreender o potencial quase bárbaro do lugar em que vive. Assim, seus estratagemas, para além do envenenamento literal do alimento, se valem do traquejo com o discurso que não é captado pelos brutamontes. Ela cria uma teia entrecruzada de recados, sugerindo a possibilidade do adultério, o que leva dois dos quatro Lopes a se enfrentarem num duelo mortal. A palavra de Flausina conduz à ação violenta dos Lopes, que não percebem o engodo e aderem à brutalidade com a qual estão acostumados. Naturalmente, o logro por meio do *logos* se faz mais efetivo em terras bárbaras, sejam míticas ou objetivas. Flausina, é certo, não enfrenta monstros mitológicos. Contudo, ela vive no sertão, onde o imperativo da violência nacional mina a civilidade dos homens, motivo pelo qual ela busca soluções que são equivalentes às de Odisseu em terreno pré-histórico. Ao fim, de certo ponto de vista, a protagonista recorre à razão para enfrentar uma espécie de barbárie familiar nacional.

Do possível diálogo com o poema homérico, haveria ainda outra interface: Flausina estaria diluindo o embuste de Odisseu. Este usou a parla e o vinho para anular Polifemo. Aquela lança mão da cachaça envenenada a fim de liquidar o primeiro companheiro e a palavra para anular o segundo e o terceiro. O último marido é morto através da comida nefasta ou “gordurosa”. Em último plano, a comida também invalida Polifemo, uma vez que ele se alimentava dos visitantes, responsáveis por cegá-lo.

Ainda no que diz respeito à épica homérica, cabe lembrar o desfecho do canto IX. Logo após cegar e lograr o gigante devorador, Odisseu consegue retornar com os companheiros à embarcação. Não contendo seu ímpeto vingativo, o herói, numa postura quase estúpida, grita ao Ciclope sua artimanha, revelando seu real

nome e o embuste. O monstro irado arremessa enormes pedras que quase atingem o barco. O importante neste ponto é perceber a necessidade que o herói tinha em consolidar seu revide.

O grito revelador e vingativo reverbera também na consolidação da desforra de Flausina. O arremate do revide de Flausina se faz na instância enunciativa. Não se trata apenas de lembrar a vitória, mas sim de coroar suas conquistas sobre os maridos ogros. Jeanne Marie Gagnebin lembra que parte da *Odisseia* – justamente os episódios de viés mais mítico, nos quais os heróis aparecem em suas aventuras mirabolantes – é cantada pelo próprio Odisseu. O herói se apropria da eloquência dos aedos a fim de recontar e celebrar seus grandes feitos. A convergência aqui, portanto, usa a linha do *logos* para amarrar narração e narrativa: a despeito das nuances, Flausina e Odisseu vencem suas adversidades por meio do *logos*. No presente da enunciação, ambos se valem da razão como forma de coroamento de suas respectivas artimanhas⁷.

Dito isto, conclui-se que a boca que mata é também a que conta a história e elabora o rito: se antes ela fora tragada pelos Lopes, agora, via boca, ela os devora. Coroa-se a vitória por este signo, que enseja superar os obstáculos e propicia a desforra por meio da palavra e, em última instância, da literatura. Trata-se, pois, de uma vingança do mais fraco em face do poder. Daí certa positividade narrativa.

A partir deste conjunto, é válido pensar no tratamento imprimido aos mais fracos, bem como a seus respectivos ardis. Flausina, enquanto mulher usurpada, não é construída sob a égide da desgraça, mas sim pelo viés do logro, parte do qual passa pelo *logos*. Seu triunfo atravessa o signo boca, de tal modo que metonimicamente ela devora seus algozes. Se, na *Teogonia*, Métis, a deusa da sabedoria, é engolida pelo vitorioso Zeus, aqui a *Métis* sertaneja é quem devora os esposos. E é uma devoração que busca aniquilação total do outro. Não se trata do caráter antropofágico à moda modernista, pois não haveria virtudes a serem assimiladas, há tão-somente a devoração enquanto rito de vitória através da extinção. Ao mesmo tempo, o *logos* que celebra a desforra, via voz, surge também como compensação à histórica mudez e invisibilidade da mulher nesse contexto.

Flausina, ao recontar sua vida pessoal deixa transparecer parte da dinâmica social. Partindo da premissa segundo a qual a reelaboração do passado é também a efetivação da desforra, é possível aproximar o poder da palavra de Flausina ao conteúdo de verdade que emerge das narrativas de memória enquanto reelaboração da história da opressão de que tratam Benjamin e Adorno. A mulher, tradicionalmente vítima do patriarcado, vai reelaborar essa história. Flausina estaria criando uma História a contrapelo, em que a versão do grupo oprimido vem à tona,

⁷ A relação entre história e logos remete ao célebre ensaio de Davi Arrigucci *O mundo misturado*. Entre outros diversos pontos analisados pelo crítico, destaca-se o procedimento de esclarecimento do narrador. Para tanto, Riobaldo, segundo Arrigucci, mobiliza várias formas literárias, como a épica e os causos populares, para ordenar sua longa fala. E mais, a grande narração de Riobaldo encontra-se nivelada à voz do interlocutor, ainda que este não apareça de fato na trama. Davi Arrigucci acentua, nesse sentido, o diálogo desierarquizado entre o ex-jagunço e o doutor da cidade. Nesse “diálogo-monólogo” proteiforme de Riobaldo, inscreve-se a experiência do esclarecimento. O logos expresso na voz do protagonista encena perguntas que buscam dar sentido, tanto para seu ato pactário quanto pelas perdas na aventura da jagunçagem. Com efeito, o mítico demônio e o pacto com ele são justamente dissolvidos pelo esclarecimento, o que o aproximaria de Odisseu.

denunciando a violência do opressor e celebrando a inversão da lógica de poder. Da perspectiva da autoria, Guimarães Rosa estaria, por meio do discurso literário, ressignificando a história do poder patriarcal. A simbólica devoração de Flausina, criação de Rosa, mostraria o alcance da palavra poética, capaz, por exemplo, de suspender e ressignificar parte da História. Ao fim, Flausina pode ser lida como uma espécie de heroína: sozinha, ela vence os maridos ogros, canta sua vingança e reelabora a História.

referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo n. 40, v. 3, pp. 7-29, 1994. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-40/>. Acesso em: 29 jul. 2021.

BRANCO, Ana Lucia. *Tutaméia: do chiste à mimesis*. A respeito da família. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-123414/pt-br.php>. Acesso em: 29 jul. 2021.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic/ Companhia das Letras, 2011.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin. *Aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGELA, Ana Lúcia. *Na garupa do cavaleiro diplomata: abrindo outras trilhas*. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2011.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Sereias: sedução e saber”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 1, n. 75, p. 71-93, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v1i75p71-93. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/169168>. Acesso em: 29 jul. 2021.

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa e outras histórias do tempo antigo*. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: SESI-SP, 2018.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia (terceiras estórias)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SÁ, Sheila Pelegri de. *Ecos de Lilith: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-08022010-120401/pt-br.php>. Acesso em: 29 jul. 2021.

Do estético ao ético: marginalidade na poesia de Hélio Oiticica

From Ethics to Aesthetic: Marginality in Hélio Oiticica's Poetry

Autoria: Annelise Estrella Galeazzi

 <https://orcid.org/0000-0002-2019-8961>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179882>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179882>

Recebido em: 13/12/2020. Aprovado em: 26/05/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

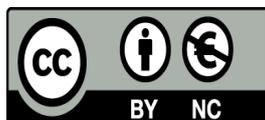
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

GALEAZZI, Annelise Estrella. Do estético ao ético: marginalidade na poesia de Hélio Oiticica. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 641-660, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179882>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179882>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

do estético ao ético: marginalidade na poesia de hélio oiticica

From Ethics to Aesthetic: Marginality in Hélio Oiticica's Poetry

Annelise Estrella Galeazzi¹

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179882>

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
E-mail: anneliseestrella@yahoo.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2019-8961>.

Resumo

Este artigo toma como objeto de estudo a marginalidade. O fio que conduz a análise é a abordagem que o artista brasileiro Hélio Oiticica dá ao universo daqueles sujeitos que estiveram à margem do sistema político-social, na década de 1960, no Brasil. A partir de uma revisão das obras visuais e textuais de Oiticica, pelas quais ele pôde apresentar sua experiência e vivência com esses sujeitos, procuraremos demonstrar como as questões estética e ética da marginalidade também aparecem em três de seus poemas inéditos, escritos em 1968. Ao ler, escrever e transcrever o mundo, os poemas pensam e interrogam o que nele está posto – problemas, existências, relações –, o que possibilita o engendramento de uma resistência àquilo que pode atacar a nossa integridade moral. Procuraremos, assim, caracterizar a forma específica pela qual essa questão é tratada nesse tipo de produção. A ideia de um po-ética (SISCAR, 2010) ilumina justamente o material que estamos lidando: a linguagem. Fica claro, portanto, que a leitura dos poemas de Oiticica confirma o conhecimento de seu pensamento estético e ético, entendido inclusive em sua historicidade.

Palavras-chave

Hélio Oiticica. Marginalidade. Poesia. Ética.

Abstract

This article takes marginality as its object of study. The thread that connects the analysis is the perspective that the Brazilian artist Hélio Oiticica gives to the universe of those who position themselves on the margins of the political-social system, during the 60s', in Brazil. Based on a review of Oiticica's visual and textual works, through which he was able to present his experience with marginalized individuals, we will demonstrate how the aesthetic and ethics questions of marginality also appear in three of his unpublished poems, written in 1968. Reading, writing and transcribing the world, those poems think and question what is in it – problems, existences, relationships –, which makes possible to engender a resistance to what can attack our integrity. Therefore, we will characterize the specific form in which this issue is treated in this type of production. The idea of a po-ethics (SISCAR, 2010) illuminates precisely the material we are dealing with: the language. It is clear, therefore, that reading Oiticica's, it confirms the knowledge of his aesthetic and ethics thought, understood even in its historicity.

Keywords

Hélio Oiticica. Marginality. Poetry. Ethics.

introdução

Este artigo toma como objeto de estudo a marginalidade. Estudaremos a marginalidade que, pela própria definição, deveria ser deixada de lado. O fio que nos conduzirá é a abordagem que o artista brasileiro Hélio Oiticica dá ao universo dos marginais, no qual também ele esteve inserido durante grande parte de sua vida. O estudo da obra visual e textual de Oiticica, pela qual ele pôde apresentar sua experiência e vivência com aqueles sujeitos que se posicionaram à margem do sistema político-social, na década de 1960, no Brasil, será utilizado como ferramenta para entender o status desses próprios sujeitos. Nossa hipótese principal é a de que esse tema passa por todo tipo de obra de Oiticica – visual, ensaísta e literária – por dois motivos: porque há, de sua parte, uma necessidade de criticar os condicionamentos sociais que castram as possibilidades de vida daqueles que estão à margem e porque sua própria ideia de obra também quer estar à margem das instituições. Daremos uma especial atenção à parte de sua obra literária poética em larga medida inédita: três poemas escritos em 1968.

Assim, procuraremos provar que parece haver uma relação de semelhança entre a pesquisa artística que Oiticica desenvolveu e os sujeitos marginalizados, dado o desejo de definir sua posição social enquanto artista. Para tanto, trabalharemos com três níveis de compreensão: primeiramente, a questão estética, ética e política da marginalidade para Hélio Oiticica a partir de seus ensaios e textos críticos; em segundo lugar, a análise de três poemas para caracterizar a forma pela qual essa questão é tratada nesse tipo de produção; por fim, o entendimento de que maneira sua poesia confirma o conhecimento de seu pensamento estético e ético a respeito da marginalidade, demonstrado historicamente tanto nos textos, quanto nas obras visuais.

Hoje, com o recrudescimento de políticas conservadoras e elitistas no Brasil, quando o Presidente da República, Jair Bolsonaro, profere frases, como “Eu queria que a polícia matasse 200 mil vagabundos”, ou ainda “Violência se combate com violência”, e também “Bandido bom é bandido morto”², é importante e ainda mais interessante analisar e olhar o viés de Oiticica para a compreensão do universo marginal. Falar sobre a marginalidade e sobre Hélio Oiticica dá a ver, sobretudo, duas situações: primeiro, a de uma condição de sujeitos sociais “desclassificados”, sejam os homens do crime, sejam os artistas, pois ambos realizam atividades marginais ao trabalho alienante próprio do capitalismo; segundo, a de um artista brasileiro reconhecidos nacional e internacionalmente, com uma vasta obra que se prolonga das artes plásticas à literatura. É evidente, e não será preciso retomar esse ponto, que não há aqui nenhum esforço em fazer uma apologia ao crime, mas, pela ocasião, o que se pretende é justamente encontrar um lugar de intersecção entre a criminalidade e a desmistificação dos mitos da classe dominante para criar uma consciência crítica da marginalidade de Hélio, no que envolve sua produção crítica, artística, literária e sua vida pessoal.

2 Reportagem com as afirmações de Jair Bolsonaro disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/10-afirmacoes-de-bolsonaro-que-vaio-contra-o-que-a-pascoa-representa/>. Acesso em: 9 dez. 2020.

Em entrevista realizada em 1965, por ocasião da Bienal de São Paulo, para a revista *Artes*, ao ser questionado sobre seu ponto de vista a respeito do desenvolvimento de uma nova estética da época, Oiticica responde que não havia “uma nova estética”, mas justamente o seu contrário, a antiarte. Ele explica:

Para mim os conceitos de arte como uma atitude fixa, contemplativa, acabaram – não podemos mais conceber ‘estéticas’, mas sim um *modus vivendi* no qual se ergueram novos valores ainda nebulosos. O precário, o ato, o ‘fazer-se’ tomam sentidos como valores a considerar: mas o principal é a não formulação de ‘leis’ para a arte ou algo assim. A época do racionalismo dominante chega a seu término: daqui por diante o intelecto aparece como parte de uma concepção de uma totalidade da vida e do mundo, na qual aparece a arte como impulso criado latente da vida. (OITICICA, 2009, p. 37).

Para além da obra de arte puramente contemplativa, era preciso propor a criatividade e a participação do público como ato político, contra o academicismo universal. A ideia de antiarte pode assim ser vista a partir de uma vontade de liberdade aos condicionamentos burgueses da própria classe artística de que fazia parte, além da sua perspectiva anarquista, menos ligada à militância política que às suas proposições estéticas. É interessante notar que essa tomada de posição surgiu em um lugar e em um momento específico, sobre os quais já muito se falou na sua fortuna crítica e na História da arte brasileira: a Comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro.

Em 1964, o escultor Jackson Ribeiro, por ocasião de um evento para pintar carros alegóricos do desfile de carnaval, convida Hélio Oiticica a ir à comunidade da Mangueira, um espaço dionisíaco a seu ver e com o qual não tinha a menor experiência (JACQUES, 2001, p. 27). Sua ida torna-se, então, uma obsessão, e a experiência do morro, seja na sua constituição física, como as ruas de terra, seja na constituição de seus sujeitos, é incorporada à sua própria obra e à sua vida. De maneira até mesmo ingênua, o próprio artista considera que “como por mágica” (OITICICA, 1986, p. 72) todo o seu condicionamento burguês de quem nasceu na Zona Sul carioca, mais especificamente no bairro Jardim Botânico, se desfez. Se, por um lado, há um apelo nessa fala que ignora uma consciência de ser um carioca de cor branca nascido em um bairro nobre; por outro, de fato a ida à Mangueira possibilitou a criação de diversas novas proposições influenciadas pela descoberta de um novo ritmo, o samba, uma nova arquitetura, as favelas, e uma nova sociedade, marginalizada. Prosseguiremos a fim de entender o último aspecto destacado: a marginalidade.

marginalidade

A bandeira “Seja Marginal / Seja Herói” de Oiticica talvez seja sua obra mais conhecida popularmente. Símbolo da contracultura brasileira, a bandeira é estampa

de camiseta, ímã de geladeira, ou mesmo comercializada em lojas até hoje. Originalmente na cor vermelha, composta por um dístico poético e a fotografia do marginal Alcir Figueira da Silva baleado, apresenta-se a ordem para que se esteja em uma posição contrária ao sistema vigente, seja ele qual for, visto que a mensagem é para estar à margem. A inscrição, “Seja Marginal / Seja Herói”, é formada por dois verbos no imperativo que pretendem aproximar o que, *a priori*, não é aproximável, a marginalidade e a heroicidade. O elemento imagético, a fotografia de Alcir Figueira da Silva baleado, também parece ser um elemento polêmico: deitado, com os braços abertos na parte inferior da fotografia e as pernas na parte superior, lembramos da Cruz de São Pedro, a cruz latina invertida que é associada a um imaginário anticristão. Para Alcir Figueira da Silva há ainda uma outra homenagem: o Bólido B44 Bólido caixa 21 (poema-caixa 3), de 1967.

A temática da marginalidade não aparece de forma pontual apenas nesses dois trabalhos de Oiticica. Pelo contrário, há um esforço ético e estético em torno dessa questão que se alonga para além de suas propostas artísticas³, passando pelos seus textos ensaísticos e críticos, seus poemas e seu estilo de vida. No contexto político e sociocultural da década de 1960, marcado pela ditadura militar e por seu aparato de opressão, repressão e censura, o marginal pode ser aquele que possui comportamento livre e transgressor, que foge às normas, regras ou leis, sem aceitar as imposições e condicionamentos comportamentais no âmbito político e social, como os militantes. No entanto, a marginalidade a que Oiticica se refere especificamente nesse conjunto de produções é justamente aquela que, em diversos contextos, é reconhecida como tal: tratam-se dos sujeitos em condição de exclusão social e de vulnerabilidade, que estão fora dos prestígios do capital, vidas cuja importância parece ser menor para o Estado. E, para além disso, ao colocar até mesmo o retrato fotográfico dos sujeitos marginalizados em suas obras, Oiticica parece demonstrar uma consciência de que é preciso estar pessoalmente contra as imposições ideológicas, políticas, econômicas e até mesmo corporais.

Essa consciência de uma posição contrária é também fundamental para entender a percepção que o próprio Hélio Oiticica tinha de sua condição de marginal enquanto artista. Em carta para Lygia Clark, no final de 1968, ao pensar sobre o Brasil vir a ser um país imperialista, tal como os Estados Unidos da América, e a necessária rejeição de modo crítico por parte da classe artística a essa mudança, ele diz:

Para mim, não basta essa constatação, mas também o sonho de um novo mundo para que o futuro não seja de repetição deste ou pior que este. Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou ‘agem marginalmente’ pois não possuem ‘classe’ social definida, mas são o que ele chama de ‘desclassificados’, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho

³ Apesar de não analisarmos tal obra aqui, é importante destacar outro trabalho de Oiticica centrado na figura do marginal: o Bólido B33 Bólido-caixa 18 caixa-poema 2, com foto de Cara de Cavalo, de 1966.

produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. (OITICICA, 1998, p. 74).

Nesse trecho, parece haver um esforço para um autoposicionamento dentro de um grupo marginal, qual seja o grupo de artistas marginais. Mas, esse posicionamento de Oiticica enquanto marginal não pode ser confundido com um posicionamento do artista enquanto marginal tal como aqueles a que ele presta homenagens, renegados pelo sistema. Ainda que o próprio Oiticica quisesse cooptar e aproximar-se desses sujeitos, diferentemente do que a sociedade pretendia, definitivamente há uma lacuna entre as suas possibilidades de vida e as possibilidades (ou não possibilidades) desses sujeitos.

Na sua obra ensaística, destacamos o texto “O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO”, apresentado também em 1968 na exposição “O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa”, organizada por Frederico Moraes e pela Escola Superior de Desenho Industrial. No texto, Oiticica fala da vida de dois homens: Cara de Cavalo e Alcir Figueira da Silva. Enquanto o primeiro, de quem Hélio foi amigo pessoal, é entendido como um ídolo *anti-herói*, porque sua morte foi dada a partir de uma perseguição covarde por parte da polícia militar e, posteriormente, divulgada como uma vitória; o segundo seria o *anti-herói anônimo*, pois sua vida caiu no anonimato após ter se suicidado ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco. Mas, ainda que carreguem nomes diferentes, Oiticica explica:

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo “status quo” social). *Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos.* Aqui isto aparece no plano visceral e imediato. Num outro plano, mais geral e com outras conotações estariam as mais heróicas experiências: Lampião, Zumbi dos Palmares, mais adiante o exemplo mais vivo em nós, grandioso e heróico, que é o de Guevara. O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí, então seremos homens e antes de mais nada gente. (OITICICA, 1968, grifo nosso).

Oiticica aponta aqui para uma questão que, até os dias de hoje, é latente no Brasil e não precisa de muito esforço para ser comprovada: a desigualdade social e suas consequências. Sem dúvidas, há para ele uma diferenciação muito clara entre o que é a violência praticada pelos marginais das comunidades periféricas e o que é a violência praticada pelo Estado⁴, uma vez que os primeiros revelam falhas do sistema. Vale dizer que o próprio Oiticica não pretende defender esses homens pelos crimes que cometeram, mas, pelo contrário, ele reforça que os responsáveis pelos atos ilegais e criminais são os próprios sujeitos que os fizeram: “Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos” (OITICICA, 1968). Mas, uma vez que a “mentalidade canalha” da sociedade corrobora com a ideia de oposição a suas vidas, como se não houvesse nenhuma outra possibilidade de convivência, Oiticica a condena:

O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente [...] (OITICICA, 1968).

Suas homenagens em obras, portanto, são feitas para objetivar o problema, o que fica ainda mais evidente quando lemos seus ensaios, críticas e poemas.

No *Esquema Geral da Nova Objetividade*, texto escrito em 1967 na ocasião da exposição Nova Objetividade Brasileira, ocorrida no Museu de Arte Moderna – RJ, cujo objetivo foi apresentar um programa de vanguarda para a arte brasileira, há a enumeração de alguns princípios que norteiam o pensamento dos artistas da época. Apesar do próprio Hélio reivindicar que a falta de uma unidade de pensamento seja importante, pois não se trata de propor um movimento esteticista e dogmático, o programa aparece como um direcionamento esquemático dos debates de artistas. Essas características da arte brasileira de vanguarda seriam:

1 — vontade construtiva geral; 2 — tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 — participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 — abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 — tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos ‘ismos’ [...]; 6 —

4 A violência praticada pelo Estado, no contexto de Oiticica, pode ser vista sob dois aspectos: 1) no mais particular do Rio de Janeiro, com os caveirões e o Esquadrão da Morte; 2) no plano nacional, com a ditadura militar.

ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA, 1986, p. 84).

Cada uma dessas características é abordada com mais detalhes durante o texto, de modo que se chegue na conclusão de que o interessante é ser um grupo “[...] *contra* coisas, argumentos, fatos [...] visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo político, ético, social” (OITICICA, 1986, p. 98). Um grupo, portanto, à margem do sistema. Cabe destacar um Parangolé que tem como inscrição a frase que encerra o *Esquema...* e sintetiza o pensamento expresso no texto: o *Parangolé P16 Capa 12*.

Trata-se aqui de uma capa de advertência, segundo classificação do próprio Hélio. A inscrição “Da adversidade vivemos”, com o verbo no presente conjugado na primeira pessoa do plural, traz a ideia de um coletivo que está vivendo contra ou de forma desfavorável em relação ao sistema, em sentido amplo de todos que não se sentem à vontade com a moral e com os valores de seu tempo e de sua sociedade. Ou, ainda, em outra interpretação, há a ideia de que é a partir da má condição que esse plural vive. A inscrição parece funcionar como grito de existência e resistência. A inversão sintática, o objeto indireto antes do verbo, faz chamar atenção ainda mais para o termo “adversidade”, dando ênfase a essa condição.

Voltando ao *Esquema...*, nos interessa olhar a característica do ponto número quatro: a abordagem e a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos por parte do artista. Para formular um estado da arte brasileira de vanguarda, tipicamente brasileira *mesmo*, é fundamental que os artistas incitem uma reforma político-social, dada a condição de país colonizado e subdesenvolvido do Brasil. Se o artista plástico e o poeta, enquanto parte do seu trabalho propriamente artístico, trabalham com a noção de uma estética pela natureza do que fazem, não de maneira menor devem se colocar como atuantes no mundo, olhar para os problemas políticos, sociais e éticos que existem no entorno. Dessa forma, é de suma importância que o grupo de vanguarda se interesse pelo que está no contexto em que se vive e, conseqüentemente, que estimule o protesto e a necessária reformulação político-social. A obra de arte não pode ser algo secundário, um objeto fechado em si e descolado da realidade, senão operar como uma ferramenta que desperte consciência das forças de repressão tanto no âmbito da vida pública, quanto no da vida particular a fim de atingir novas transformações.

Há uma relação intensa entre a ação artística e o real, a História: a consciência artística tem uma função social e política⁵. O pressuposto do fazer artístico, do ato, é que ele seja político, que ele construa um *comum*, possibilitando a partilha do próprio tempo e dos afetos do artista com o outro. A arte de vanguarda vai se combinando com a própria vida, e uma saída possível para o esteticismo impregnado na classe artística excessivamente intelectual seria a experiência vivencial da arte, tanto na fase de criação, quando se concebe a ideia da obra, quanto na fase de exibição, quando o público participa da mesma. Assim, fica evidente o

5 É interessante relembrar contexto histórico em que esse pensamento foi concebido, o qual marcou o pensamento de toda uma geração de artistas, uns mais engajados que outros. Em 1967, decorriam três anos do regime ditatorial, do recrudescimento e do cerceamento da liberdade de expressão, os quais já apontavam para o que veio a ser, no ano seguinte, o mais duro Ato Institucional, o AI-5.

porquê não poderíamos olhar apenas para a questão descritiva e estética da marginalidade trabalhada e desenvolvida por Oiticica em suas obras, uma vez que as pautas da ética e da política são igualmente importantes. No seu caso, em particular, o encontro visceral com a Comunidade da Mangueira, seus moradores e a amizade com Cara de Cavalo despontaram na realização de diversas obras de artes visuais e literárias e na publicação de textos polêmicos em revistas da época, além de um posicionamento social contundente enquanto artista.

Por fim, destacamos mais um texto autoral⁶, sem título, de 1968, agora em tom de manifesto, como quem chama para a luta contra a anestesia social. No escrito, os verbos na primeira pessoa do plural, “[...] Chega porque *podemos* fazer mais do que fazemos [...]”, trazem a ideia da coletividade para dentro da mensagem, como se a sociedade como um todo ou, pelo menos, os pares de Oiticica devessem “agir, fazer, lutar, matar, morrer, MAS FAZER”. Nesse sentido, todos os envolvidos (marginais do crime, militantes, artistas, sujeitos politizados etc.) seriam os “marginais massificados”, em oposição à centralidade do regime de opressão política e ideológica da época. Ao final do texto parece haver certo otimismo, “Louco de sede dos vômitos da juventude militante. O despertar do dia será a grande vitória do jovem participante”. Mais uma vez, fica clara sua posição pessoal e sua escolha política e estética de estar à margem dos sistemas e imposições de quaisquer que sejam as ordens.

Há um elemento biográfico, cuja menção vale a pena ser feita, que se trata do *habitus* familiar no qual Hélio esteve inserido, esse sempre pautado na valorização do livre pensar e de uma aproximação com o anarquismo. Seu avô, José Oiticica, aproximou-se veemente da frente anarquista brasileira, para a qual organizou e difundiu ideias por meio da publicação do periódico e livro anarquista *Ação Direta*. Seu pai José Oiticica Filho era entomologista e, a partir desses estudos, tornou-se um dos grandes nomes da microfotografia, o que fez com que ele ficasse em uma zona fronteira entre ciência e arte. Em depoimento⁷ com tom humorístico, o músico Jards Macalé, que manteve uma amizade com Hélio, conta: “eu fiquei imaginando: um cara que vem de um avô anarquista e um pai que estuda a genitália das borboletas realmente só pode dar num Hélio!”. É, então, assim que nossa chave de leitura também se dá: um artista plural que se expressou pelas mais diversas formas, tinha uma vontade construtivista e uma posição absolutamente contra a ordem vigente, atuante estética, ética e politicamente por diferentes linguagens. Passamos, assim, para a compreensão de três poemas para caracterizar a forma pela qual a marginalidade é tratada nesse tipo de produção.

po-ética de hélio oiticica

No livro *Poesia e Crise*, Marcos Siscar (2010, p. 326), no capítulo intitulado “Michel Deguy: defesa e ilustração de poesia”, escreve:

6 Documento disponível no Programa HO. Número de Tombo: 0154/68 – a.

7 Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/videos-helio-oiticica/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

[...] a poesia coloca em contato os momentos da identidade e da alteridade, incorporando à discussão sobre a poética a dimensão da intersubjetividade, do desejo, do poder e da ética. Trazendo para o campo da literatura as interrogações das ciências humanas no século XX (filosofia, psicanálise, linguística, antropologia, política), Deguy tem em vista a constituição de uma poétique, uma ‘po-ética’ que restava no domínio da linguagem as manifestações dos problemas, da comunidade e do comum (ou ‘como um’, diria o poeta, destacando a retórica do coletivo no cruzamento com a ficção do individual).

A poesia e, então, a linguagem, lugar onde se faz a História, a política, a ética, são nosso núcleo de atenção. A ideia de “po-ética”, título dessa seção em referência à citação anterior, permite entender que o poema, construído pela linguagem, pode ser um modo de manifestação daquele que escreve, o lugar em que há um rigor da invenção e uma vontade de pensamento. Ao ler, escrever e transcrever o mundo, os poemas pensam e interrogam o que nele está posto — problemas, existências, relações —, o que possibilita o engendramento de uma resistência àquilo que possivelmente pode atacar a nossa integridade. Não se quer uma visão romantizada da poesia aqui, uma visão dela enquanto salvadora das mazelas mundanas, mas uma visão de uma escrita política, “[...] porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição” (RANCIÈRE, 2017, p. 7). É através do gesto de leitura de mundo do poeta e, conseqüentemente, de sua escrita que surge uma ligação comunitária em direção à criação de uma força de defesa de determinados valores, determinada constituição de cidadania. Assim, o texto pensa e interroga o que está posto no mundo.

Tomamos como ponto de partida tal ideia para discutir os três poemas de Hélio Oiticica, pois a po-ética não só de seus poemas como também de todas suas proposições é latente. Há uma defesa de determinados valores e do modo como devemos estar no mundo em Oiticica que não pretende dar respostas ou definições cerradas, senão pensar, apresentar e valorizar outros modos de vida que não aqueles que sempre estiveram em pauta social e historicamente, que não aqueles das classes mais dominantes, que não aqueles ligados ao mundo burguês e elitizado. A poesia de Oiticica, como será demonstrado, apresenta outras possibilidades de vida, geralmente invisibilizadas, propõe outros modos de estar no mundo, além de interrogar e confrontar o que se considera um impedimento da manutenção da dignidade humana, da cidadania e do gesto político.

É verdade que pouco se sabe e raramente se lê os textos literários de Hélio Oiticica, tanto na academia, quanto fora dela. Infelizmente sua obra poética, em especial a que foi produzida na década de 1960, não está sequer organizada ou publicada em livros — no entanto pode ser encontrada de forma difusa no seu arquivo digitalizado em parceria com o Itaú Cultural, o Programa HO. Esses poemas de 1960 parecem terem sido produzidos de maneira espontânea e livre, isto é, foi a partir do que estava posto no cotidiano, no que era mesquinho, que Oiticica escreveu e desenvolveu sua vertente lírica.

Em julho de 1964, encontramos o texto intitulado “Poética Secreta”, no qual o artista fez o anúncio de que começaria a se expressar no sentido verbal e poético. Ele disse:

Começo aqui e hoje o que chamarei de ‘poética secreta’, ou seja, aquilo que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. O verdadeiro lírico é imediato, isto é, o imediato que se faria eterno na expressão poética lírica, exatamente o polo oposto de minha alma plástica, toda orientada para uma expressão que exclui o passageiro, os acidentes mesquinhos, apesar de os abarcar. Está, porém, ‘acima’ deles, em plano ideal, o que não acontece na lírica, em poesia, pois o que pode ser mesquinho, o dia a dia, torna-se vivência e eterniza-se no poema (se bem que o lírico se oriente também para um plano ideal, mas o ‘passageiro’ é que constitui o cerne do material) [...]. (OITICICA, 1964).

Aqui, parece haver uma cena paradoxal em que se vê um sujeito que faz questão de negar a condição de poeta e, ao mesmo tempo, quer escrever poesia. Para além disso, transparece uma visão estereotipada que Oiticica teria da poesia, visão essa que permite mostrar um avesso do que lhe interessa pessoalmente como artista. Ao mesmo tempo, o texto parece ser o resultado de uma modéstia que o salva como poeta. Seja como for, há, hoje, na situação póstuma, um labirinto de poemas a serem percorridos e analisados por parte da crítica literária.

As temáticas trabalhadas nesses poemas são diversas, mas parecem estar relacionadas ao que está posto na obra ensaística e plástica de Oiticica. Na poesia, o artista passou por questões como a do rompimento com a arte tradicional, as possibilidades sensoriais do corpo (o tato, a visão, o paladar), os marginais, a impureza dos mitos; questões essas que facilmente são associadas ao que já se conhece e se estabeleceu historicamente como as características principais do conjunto de sua obra.

Para analisar a forma pela qual a questão da marginalidade, tema que nos interessa neste artigo, é tratada na produção poética, tomamos para estudos três poemas⁸, todos sem título, escritos em 1968. Editados, em ordem cronológica eles são:

01 de setembro de 1968

Tarde linda, bêrço para o imprevisto, carne pra morder.
Armandinho, óculos refletindo o mundo, trintoitão na mão,
camisa listrada, na primeira página da Gazêta.
Sol, sol descendo, batendo as encostas, encosta, encôsto,
das matas outra surge, descarnada, da Mangueira.
Onde mora Nininha e está à nossa espera.
Chevrolet coupe 38, Ruben guia,

8 Os arquivos dos poemas, manuscritos e fac-símiles, foram acessados graças à disponibilização do Programa HO via solicitação. Neste artigo, apresento-os já editados.

o alimento sob a borracha do degrau, batida na
Candelária sôbre o capitão do Exército, e a fumaça a subir,
azul ao sol, e Nininha razão do nosso ser.

Pavilhão Japonês, povo, ovos papeanos, cães duartiano,
urnas mancelanas, samba.

Nêga Pelé reluz ao sol, os totens de Jacskon vigiam,
Nininha veste sua capa e se transfigura, é inda mais
ela, ela por quem vivemos e amamos, e dançamos.

Torquato, de capa 1, diz com ventos as maravilhas
que escreve e Rosa ao longe passa no sol capeliano.

Raimundo Amado, sempre amado, filma e cães
presentem o inimigo, ou amigo que vem.

A carne é fresca, quer ser mordida.

A imagem linda de Guevara, pretapaetê, reluz ao sol
com e como Nêga Pelé.

Um sorriso, só riso, sinal no tempo Bidu na paisagem.

Balalaika, rei apolítico, veste Caetano cuja
imagem qual geleia aparece e desaparece, cuja presença
é como o amor à vida.

Nininha, xoxôba, xo-xô-ba, é a própria vida,
é a glória da tarde que se escai, é a noite que cai,
são os cães que pulam, gestos e circenceiam no
vazio blowupiano da grama verde.

Vazio ? Vazo comunicante do canto, da dança, das
luzes nêgras que se acendem sôbre vestir mattarianas.

10 de setembro de 1968

Margintropicância

ah! tu trabalha ? merda — vem, tem, quem
quente, quente, cachaça com limão, pão, biscoito
coito, coito, coito, oito mil a hora, porra,
derrama na cama, agora toda hora, tá na hora
meia noite e o táxi taí .

bailarineramos, levou meu saco de água quente
pra fazer chupeta, tu buceta tá boa, quente, quente
sente o calor, dança que tá legal, até o sol raiar
o vômito na calçada

na tua alçada
bebida é pra otário
quero é um bagulho
tô de careta

ah, tua bucêta !

cadê o baseado, bota a beata no cigarro
vamo de carro !

pôrra, agora tô legal, cadê aperta outro
legal

bacana
vou pra casa
vai dormir
amanhã te pego
o sol levanta, no mar, no céu vermelho,
levanta minha tripa
na lombra
que merda tá de dia
não dormi
tô muito à vontade
pela metade
porque amanhã
não se esquece o dia
o dia
todos querem trabalhar
mas vô pra casa
dormir
legal, bem legal
vou apertar outro baseado
aquela puta vai pra zona fudê
mais tarde
basitarde
tardianoitediaquetájáqui
desinfetantepôrra
o cheiro ficou
legal
legália
legalizaramacondaquemdera ?
putariatotal
tosse
lombraquedasono
sonorizar, chá, lá, lá, lá
o sono vai
vem,
vem
vememem

03 de novembro de 1968

qual a nova cara —
de cavalo
assoalho
ou o baralho da vida
pútrido odor
sabor
salabor
salibidor

da tua tumba não o horror
 nem a dor
 apenas um tremor
 o imponderável
 o terceiro
 ou o quarto mundo
 quarto imundo
 mas palpável

ele é e existe
 não é triste
 é triste
 como a artrite que nos comete
 no pântano
 ou no apartamento
 de cimento

o cimento que cobre o ato
 o tato
 o crime
 que já deixa de ser

Em todos os três poemas, a temática é precisa: fala-se da marginalidade. Há uma relação entre jogos de palavras e referências externas que confirmam o elemento da marginalidade dentro dos três textos. Existe aqui um artista que inova o diálogo entre texto e leitor, visto que há uma radicalidade nas composições própria de movimentos literários de vanguarda da época, como a Poesia Concreta. Na lógica interna dos poemas, o verso livre, a composição de neologismos gerando novas palavras, conceitos e categorias, e o uso espacial do papel apontam para um diálogo com uma estética de vanguarda, como não poderia deixar de ser, visto que o poeta é Hélio Oiticica, um artista que esteve pensando e concebendo esse tipo de ideal durante toda sua vida.

No primeiro poema, de tom narrativo, aparece Armandinho, um “pickpocket” famoso da época, com um revólver 38 (“trintoitão na mão”). Armandinho, que estaria junto do eu do poema, vai encontrar Nininha, moradora da Mangueira, mais uma referência, para além do revólver, ao mundo “marginalizado” de Oiticica. O trio parece estar saindo à passeio de carro pela cidade, passando pela Candelária, igreja católica monumental localizada no centro do Rio de Janeiro, e pelo Pavilhão Japonês, construção de arquitetura moderna que faz parte do complexo no Parque do Flamengo, onde fica o Museu de Arte Moderna. Aparecem ainda outros diversos nomes, uns mais conhecidos, outros menos, como Torquato Neto, Nêga Pelé, Raimundo Amado, Balalaika, Guevara, Jackson e Caetano Veloso. Nesse caudal heterogêneo de pessoas conhecidas e desconhecidas, fica evidente que o poeta não se importava com o *status* individual de cada um, se artistas, políticos ou inimigos públicos, e todos aparecem da mesma forma no texto. Também há a menção à *Capa 1*, um dos Parangolés mais famosos,

o *Parangolé P4 Capa 1*, de 1964, com o qual Caetano, Nildo da Mangureira e o próprio Hélio fizeram ensaios fotográficos.

Em uma longuíssima carta⁹, de 1970, para a “Tropicália Family”, formada por Gilberto Gil e Caetano Veloso, que estavam em exílio em Londres, Oiticica conta um episódio parecido com a narrativa do poema que, ainda que tenha acontecido dois anos depois, ilustra esse tipo de vivência:

[...] mas, de repente, aparece um grupo de gente num Volks. Armandinho, um ‘pickpocket’ famoso do Mangue que participa no ‘Câncer’ de Glauber, com ‘amigos’: todos com 38 na cintura e o chofer um nordestino de olhos verdes e pinta ‘pesada’ com uma mulher linda e preta, Suzy, que foi logo me dizendo onde faz ‘ponto’ na Praça Mauá, moraram? Profissionais de Praça Mauá, com ‘pickpocket’, - etc.; minha mãe olha pra fora da janela e diz: “tem um carro parado aí de 9 da manhã às 4 da tarde, devem ser espíões, ha, ha, ha, ha” — Zeni, a empregada dela diz: ‘alguém bate à porta, e eu vou por aqui e não por ali, pois se o tiro vier não me acerta’ — como vês sou o maior otário da casa, pois virou morro aqui! se continuar assim, me mando pois como poderei explicar a presença dessa gente aqui? [...] (OITICICA, 1970).

A partir dessa carta, um texto pessoal, intimista, uma grafia da própria vida, podemos afirmar que o eu do poema é o próprio Oiticica, uma vez que há a menção de alguns dos nomes em ambos os gêneros textuais, na carta e no poema, e a situação do encontro entre Oiticica e essas pessoas é, de fato, real, a ponto de sua mãe perceber tais relacionamentos.

Já no segundo poema, também escrito em 1968, em termos composicionais, o procedimento a que Oiticica recorre é majoritariamente, novamente, o da narrativa, ao ponto de haver até um diálogo interno entre o eu do poema e um outro. Ao que parece, o eu do poema está tentando ir para sua casa, no final da noite, depois de se envolver em um encontro sexual regado à álcool. A demarcação temporal, a chegada da madrugada, dialoga com um estilo de vida urbano em que se encontram os rejeitados pela ordem burguesa: alcoólatras, prostitutas, boêmios, desabrigados etc. Sujeitos os quais Oiticica se identifica e exalta em suas proposições. Quando chega em sua casa, já com o combinado de um novo encontro no dia seguinte, não consegue dormir e já é dia. No final do poema, a sensação de leitura é a de que os efeitos da insônia da voz poética somados aos efeitos do uso das drogas, como o álcool, dito como “cachaça”, e a maconha, “baseado”, trazem uma confusão mental que pode estar refletida no uso mais intenso dos neologismos. Sobre essa questão de elocução, os neologismos “Margintropicância”, “basitarde”, “tardianoitediaquetájáqui”, “desinfetantepôrra”, “legalizaramaconhaquemdera?”, “putariatotal”, entre outros parecem sugerir também uma velocidade, um ritmo potente e uma explosão espacial daquele universo ligado à marginalidade.

9 A carta foi publicada no *Jornal do Brasil*, em 8 de outubro de 1989.

Vale destacar que a marginalidade se deixa transpassar duplamente pelo texto: há a temática do mundo marginalizado e há uma escrita não tradicional da forma poética, em seu aspecto formal e semântico. Os termos “merda”, “buceta”, “baseado”, “putariatotal”, cuja conotação apontam para um cenário desordenado, comprovam a articulação da marginalidade semântica; há ainda outras ações que resultam desse campo lexical. Em termos espaciais, Oiticica inclui o uso do verso livre de maneira radical, sem seguir métricas estabelecidas: alguns versos com uma palavra, um adjetivo, outros com turnos de fala mais extensos. Confirma-se, então, a característica de Hélio Oiticica como artista e, agora, poeta que junto de outros artistas de sua geração trabalharam a experimentação estética e para os quais, acima de tudo, “não se tratava de enfrentar a ética a partir da estética, nem de julgar esta a partir daquela: o que esses artistas fazem é buscar, nas práticas de experimentação, modos de vida, estados de invenção, situações em que o aspecto sensorial é ampliado” (AGUILAR, 2016, p. 14).

Por fim, no terceiro e último poema da tríade que trouxemos aqui, aparece a figura de Cara de Cavalo, de quem Oiticica era amigo pessoal, e, como já mencionado, amizade essa que surgiu na Comunidade da Mangueira. O luto e a revolta pela morte brutal de seu amigo, assassinado com mais de 100 tiros pela polícia em 1964, movimentaram a vida de Oiticica durante anos, de modo que ele tenha realizado obras em sua homenagem, mesmo quatro anos depois, e até mesmo investimentos, como a compra de oito fotos de Cara de Cavalo através da Agência de Imprensa do Jornal do Brasil¹⁰. O assassinato de Cara de Cavalo foi um episódio absolutamente marcante na vida de Hélio.

Desde os dois primeiros versos do poema, “qual a nova cara — / de cavalo”, para aqueles que já conhecem o nome do marginal fica clara a temática a ser trabalhada. O questionamento de início pretende atualizar o sofrimento do assassinato brutal de Cara de Cavalo: quem será o próximo a ter sua possibilidade de sobrevivência castrada como se fosse o inimigo público nº 1? Quem terá sua morte tão comemorada? Esse questionamento se dá de modo implícito: Oiticica não coloca em iniciais maiúsculas o nome do anti-herói e o artigo “a” concorda com “cara”, como se esse substantivo fosse comum, e não o Cara de Cavalo (o marginal). Mas ainda que não se tenha em mente a referência à Cara de Cavalo para a compreensão de um teor político-social do poema, no decorrer da leitura isso parece ficar evidente.

Há uma espécie de Elegia, pela qual um pessimismo emana, como em: “o barulho da vida / pútrido odor”, “apenas um tremor”, “o terceiro / ou o quarto mundo / quarto imundo / mas palpável”, “é triste”, “pântano”, “o crime”, entre outros. Certamente o campo semântico dessas palavras trazem um tom cinzento para o poema, e lidar obrigatoriamente com esse sentido parece ser a tônica de uma poesia produzida durante a violenta ditadura militar brasileira. Por fim, percebe-se a última estrofe como a mais barulhenta: a cena poética é a da morte. Nas palavras de Hélio, o cimento cobre o ato (o assassinato cometido pela polícia), o tato (a vida de Cara de Cavalo), e o crime (o do anti-herói e o da polícia) — chega a hora final do sepultamento daquele que foi assassinado brutalmente, materializa-se a perda

10 Documento disponível no Programa HO, Número de Tombo: 0249/66.

vida. Mas, aos olhos daqueles que noticiaram a morte do inimigo público nº 1, o que está sendo coberto é apenas um caixão.

Na matriz espacial, à primeira vista parece haver certo fluxo de pensamento e uma divisão espacial arbitrária. Mas é preciso lembrar que para Hélio Oiticica (quase) tudo deveria vir acompanhado de metodologia. As colunas organizam, em versos separados, palavras com a mesma sonoridade, por exemplo, na primeira estrofe: “cavalo”, “assoalho”, “baralho”; e, ao mudar o tom, o texto desliza para a direita e nasce mais uma coluna que lista: “odor”, “sabor”, “salabor”, “salibidor”, “horror”. Essa metodologia é mantida até o final: cada coluna reúne versos com a mesma sonoridade, ao trocar a sonoridade, troca-se a coluna, para a qual se dá um espaçamento mais à direita.

Em suma, pela leitura e análise dos três poemas, percebe-se que mais do que subordinar suas próprias palavras a um enquadramento ideológico, político e ético, Oiticica quis, como propôs novamente Rancière (2017, p. 7) “ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação”. Ao falar do outro e, no caso de Hélio, ao falar e dar voz aos marginalizados, os poemas abrem-se para a vida, no que o real afeta o poeta e sua arte. Consequentemente, como propôs Aguilar (2016), a escolha de marginais como Cara de Cavalo e Alcir Figueira da Silva revela o modo violento de como os marginais urbanos têm de entrar na modernidade, isto é, “a delinquência podia ser um dos caminhos tortuosos para participar dos benefícios da riqueza circulante e das sobras do capitalismo” (AGUILAR, 2016, p. 97). Nesse sentido, esses poemas pretendem nos impulsionar para além do sentido estético que carregam, sem deixar de operar uma manipulação do uso das palavras, pela qual se dimensiona o lugar da poesia moderna e contemporânea, a partir de neologismos, do uso espacial do papel e do verso livre. Sem dúvida, há nessas leituras uma experiência política e ética, complementada, como mostramos, pela grandeza na conjugação dessas áreas com a estética, cuja radicalidade e violência fazem com que ela não seja abandonada.

conclusão

É indissociável a relação entre a dimensão estética e a dimensão político-social-ética nas obra do artista brasileiro Hélio Oiticica. Pela análise do viés da marginalidade, a conclusão a que chegamos é a de que seu posicionamento ideológico e político e seu modo de levar a vida, ambos confirmados por entrevistas, cartas e textos críticos, aparecem também em seus poemas. Se suas obras visuais e seus textos ensaísticos, amplamente estudados pela crítica, já demonstravam uma relação entre obra e vida, por meio da leitura dos poemas isso fica ainda mais evidente.

Em Oiticica, há uma estética nas obras visuais e literárias que se relaciona diretamente com o que está “fora delas”, no caso, o contexto político e social do Brasil e, ao mesmo tempo, outras obras produzidas pelo próprio artista. Isso porque, em primeiro lugar, é urgente, para Oiticica, que se tome uma posição ética em relação à vida, como foi exposto no *Esquema Geral da Nova Objetividade*, e, em segundo lugar, porque há o desejo de construir um conjunto

de obras simultaneamente. Em um de seus últimos escritos, *O Q FAÇO É MÚSICA*, de 1979, Oiticica comenta a influência que absorveu da dimensão sonora, com a música, para além da iniciação ao samba que possibilitou a descoberta do corpo no início dos anos 1960. A defesa seria a de suas proposições artísticas enquanto música, pois que essa arte é a verdadeira síntese da consequência da descoberta do corpo, um “estado de experiência e do fazer artístico que está para além do próprio corpo e da arte” (BRAGA, 2017, p. 49). No texto, Oiticica também revela uma característica de sua pesquisa artística que tentamos mostrar ao longo da análise feita, qual seja a não evolução de uma obra sua para outra, mas, pelo contrário, uma total simultaneidade pela qual escaparia até mesmo a noção de um único estilo e/ou modelo do artista. No entanto, não escapa a dimensão ética e política da obra como um todo.

Uma possível leitura da obra propositiva *Caminhando*, de sua amiga e artista contemporânea Lygia Clark, parece ilustrar bem as facetas de Hélio Oiticica que tentamos defender. A obra de Clark consiste no ato de pegar uma tira de papel, torcer uma de suas pontas de modo que sejam coladas do lado contrário e torná-la uma fita de Moebius. Quando pronta essa primeira etapa, a fita deve ser perfurada e cortada no sentido de seu comprimento, assim o participante, o tempo todo, faz escolhas de caminhos no ato dos cortes. Para além desse exercício de corte e escolha, na fita de Moebius, o dentro e o fora coexistem, e não se pode dizer com clareza em que momento a tesoura para pelo lado de dentro, em que momento passa pelo lado de fora. Como no jogo proposto por Clark em *Caminhando*, em Hélio, sempre, e para sempre, um lado encontra o outro, e diferenciar elementos estéticos de tomadas de posição éticas é um trabalho vago: a estética e a ética não podem estar separadas.

As leituras já bastante consolidadas a respeito da influência da comunidade da Mangueira na vida e na obra de Hélio Oiticica nos ajudaram a entender os seus poemas, inéditos, e nunca antes estudados. A ideia de um *po-ética* teoricamente iluminou justamente o material que estamos lidando: a linguagem. Ficou claro, portanto, que lendo os poemas de Oiticica confirma-se o conhecimento de seu pensamento estético e ético, entendido inclusive em sua historicidade. Experienciar o que fez Hélio Oiticica nas suas mais diversas proposições, sobretudo enquanto um artista que não se afastou de pautas brasileiras polêmicas e importantes para a sua época, é uma atitude fundamental para que possamos também hoje, no mundo em que estamos vivendo, aprender a resistir. É preciso resistir.

referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica: Asa Branca do Êxtase*. Rio de Janeiro: Ed. Anfiteatro, 2016.

BRAGA, Paula. A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica. *Revista Ars*, ano 15, n. 30, p. 49-62, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

OITICICA, Hélio. Rio, 8/11/1968 – Carta Para Lygia Clark. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organizado por Luciano Figueiredo; prefácio de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. 1968. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioticica.html>. Acesso em: 31 maio 2021.

OITICICA, Hélio. *O q Faço é MÚSICA* (catálogo da exposição). São Paulo: Galeria S. Paulo, 1979.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Encontros. In: OITICICA FILHO, César; VIERIA, Ingrid. (orgs.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Prefácio. In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017. pp. 7-24.

SISCAR, Marcos. Michel Deguy: defesa e ilustração de poesia. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. pp. 319-334.

entrevista

SON
FERARIA
LIT
FEARIA

Vozesfragmentos de Orides Fontela: conversa com Paulo Henriques Britto

Orides Fontela's Voicefragments : a Talk to Paulo Henriques Britto

Autoria: Nathaly Felipe Ferreira Alves

 [https:// orcid.org/0000-0002-7555-5954](https://orcid.org/0000-0002-7555-5954)

Autoria: Wanderley Corino Nunes Filho

 [https:// orcid.org/0000-0002-2787-9751](https://orcid.org/0000-0002-2787-9751)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181955>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181955>

Recebido em: 05/02/2021. Aprovado em: 09/06/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

ALVES, Nathaly Felipe Ferreira; NUNES FILHO, Wanderley Corino. Vozesfragmentos de Orides Fontela: conversa com Paulo Henriques Britto. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 663-672, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181955>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181955>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

vozes fragmentos de orides fontela: conversa com paulo henriques britto

Orides Fontela's Voicefragments : a Talk to Paulo Henriques Britto

Nathaly Felipe Ferreira Alves¹

Universidade de Campinas – UNICAMP

Wanderley Corino Nunes Filho²

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181955>

¹ Doutoranda vinculada ao programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (IEL/ Unicamp), com bolsa Fapesp (Processo no 2018/22189-1); E-mail: nathalyffalves@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7555-5954>.

² Doutorando vinculado ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP); E-mail: wcorino@gmail.com. ORCID: [https:// orcid.org/0000-0002-2787-9751](https://orcid.org/0000-0002-2787-9751).

SALTO

I

Momento
despreendido da forma

salto buscando
o além
do momento.

II

Desvitalizar a forma
des – fazer
des – membrar

e – além da estrutura –
viver o puro ato
inabitável.
(*Transposição*, 1969)

comentário introdutório

Elaborar uma introdução à entrevista que realizamos com Paulo Henriques Britto³ sobre Orides Fontela é a proposta do texto que se segue. No plano das ideias, nada muito complicado de ser feito. Elencamos eixos norteadores para uma primeira escrita a quatro mãos e dividimos então as tarefas e ficamos de colocá-las em prática. O que poderia ter de tão complicado nessa empreitada? Bom... em primeiro lugar, há um certo desconforto em tentar fazer caber uma experiência dentro de uma objetiva forma de redação a qual nos acostumamos, ao longo de dez anos de escrita acadêmica. Assumimos esse incômodo logo de partida, apesar da insegurança, com a intenção de não querer apresentar uma leitura definitiva da poesia de Orides. Até porque, caso fôssemos obrigados a sintetizar essa poética, sobraria dizer que o erro é o acerto – correndo aqui todo o risco do ridículo de mal parafrasear Orides.

De todo modo, a experiência que aqui compartilhamos é motivada pela vontade de oferecer uma moldura à entrevista, mas não supomos crer que se trata de uma moldura hermética de uma produção acabada. É antes uma pulsão de partilha em forma de contexto, de ímpeto de religar poesia e vida – talvez daí que venha esse misto de tom acadêmiquês, com papo do café. Oras, nenhum texto nasce do nada e texto algum acaba em si.

³ Poeta, tradutor e professor de tradução, literatura e criação literária da PUC-Rio. Traduziu mais de 110 livros, em sua maioria de ficção, mas também de obras de poetas como Byron e Elizabeth Bishop.

Eis a gênese de maneira mais simples: somos dois pesquisadores da obra de Orides que, por conta do *Colóquio Orides Fontela*, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2019, tivemos a sorte de nos conhecer. Também foi graças ao evento que pudemos ter mais contato com a leitura de Paulo Henriques Britto da poesia oridiana. Traçar uma linha cronológica dos fatos nos pareceu a escolha acertada, a fim de relatar, mesmo que brevemente, como esses caminhos se encontraram. Mas aí reside a segunda dificuldade: estabelecer o ponto de partida de nosso contato com a obra de Orides ao longo da última década.

A iniciativa de organização do colóquio partiu de Wanderley, e surgiu, pela primeira vez, em meados de 2017, durante o mestrado, quando ele se deu conta que estaríamos próximos do aniversário de 50 anos da publicação do primeiro livro da poeta. É assim que ele propôs, ao seu orientador, Ivan Marques, a realização do evento, como forma de homenagear Orides da melhor maneira de que dispomos, que é reunindo pesquisadores para uma reflexão crítica acerca de sua poética. Afinal, a obra de Orides vem despertando interesse de estudiosos ao longo das décadas, aspecto que lhe causava estranheza. Estranheza pelo fato de que tais leituras pareciam solitárias, sem contato entre si, apesar de localizarem aspectos avizinados de uma mesma tensão.

Os dois dias de evento converteram a experiência individual de pesquisa acadêmica, por vezes solitária, em uma promessa de partilha. Passamos a conversar sobre os projetos um do outro, temos compartilhado nossas leituras da produção poética oridiana de maneira bem amigável e prestativa. Muito embora as bases teóricas sobre as quais se apoiam nossas hipóteses sobre a obra de Orides sejam distintas, acabamos por perceber que realizamos caminhos interpretativos que se pautam pela mesma pergunta: como ler Orides Fontela?

A fala de Paulo Henriques Britto no colóquio chamou a nossa atenção pelo fato de apresentar um método de leitura dissonante das que estamos acostumados pelo fato de ter como porta de entrada o plano formal do poema. Dissecando a anatomia dos versos gráficos e dos versos sonoros, Britto constrói hipóteses que ecoam nas inquietações de fundo teórico com as quais temos nos debatido. A entrevista que aqui apresentamos foi realizada virtualmente, por meio de trocas de e-mails ao longo dos meses de agosto e setembro de 2020.

REFLEXOS

No espelho
a vida

a pura
vida
já sem palavras.

A vida viva.

A vida

quem?

A vida
em branco
espelho
puro:

ninguém
ninguém
(Alba, 1983)

* * *

Na ocasião do Colóquio Orides Fontela: 50 anos de Transposição, em outubro de 2019, você realizou uma análise em close reading de “Poema” e “Reflexos”, do livro Alba, e de “A paisagem em círculo”, de Helianto. Em sua fala, você reflete sobre elementos inscritos, na economia poética oridiana, que indiciariam uma espécie de “simetria quebrada”, em que o enjambement assumiria, em certa medida, protagonismo. Você poderia nos falar um pouco mais a respeito da dissonância entre unidade gráfica e sonora apontada na poesia de Orides Fontela?

PHB: Na verdade, é uma característica não apenas da poesia de Orides Fontela, mas também de boa parte da poesia que tem sido escrita no Brasil desde meados do século passado. É uma forma de verso livre que surgiu nos Estados Unidos pouco depois do início do século, usado por vários poetas, com destaque para William Carlos Williams. Nesse tipo de poema, muitas vezes há um descompasso proposital entre o verso tal como ele é ouvido e tal como é visto na folha de papel. Esse tipo de descompasso pode ser utilizado criativamente para gerar sentido. Um dos efeitos mais comuns é criar uma expectativa ao final do verso, e no verso seguinte quebrá-la, surpreendendo o leitor.

Levando-se em consideração o enjambement como recurso de corte e transbordamento sintáticos, mas também de abertura, por assim dizer, à leitura dos “versos sonoros”, como este modo específico de ler permitiria a entrada do leitor na poesia, entendida aqui como “hesitação prolongada entre som e sentido”, segundo a famosa formulação de Valéry?

PHB: Eu diria que no caso desse tipo de verso que mencionei acima, a hesitação de que fala Valéry é exacerbada ao máximo. Ela obriga o leitor a, ao mesmo tempo, registrar os detalhes do poema como objeto gráfico — mancha na página, corte do verso — e como objeto sonoro: o aspecto visual e o som das palavras. A relação entre texto gráfico e texto sonoro pode oscilar conforme o interesse do poeta: um dos planos pode complementar e reforçar o outro, mas pode também contradizê-

lo; ou pode surgir o tipo de quebra de expectativa que mencionei na resposta à pergunta anterior.

Agamben, em “O fim do poema”, aborda pontos interessantes para pensarmos uma definição possível de poesia, a partir da tensão dos elementos semióticos e semânticos que culmina no processo do enjambement e numa espécie de “salto para a morte”, deflagrador do silêncio no fim do poema, assim como, paradoxalmente, da “vida do texto”, de sua experiência poético-criativa. O filósofo italiano, à certa altura, afirma que: “[...] No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética.” Refletindo sobre os procedimentos formais dos poemas de Orídes, vinculando-os à concisão do extrato imagético de seu projeto escritural, qual(quais) seria(m), em sua perspectiva de leitura, a(s) emergência(s) poética(s) orídiana(s), entendendo o termo “emergência” tanto como “momento crítico” ou até mesmo “fortuito”, quanto como “ação de emergir”?

PHB: É difícil generalizar. Em cada poema, Orídes Fontela utiliza um recurso diferente. Às vezes o corte do verso tem o claro intento de criar uma figura geométrica no papel; em outros, como o que analiso no meu artigo, a lineação faz o poema parecer ritmicamente irregular quando na verdade o verso é bem canônico no plano do metro. Outras vezes o corte do verso pede uma pausa prolongada, um hiato dramático, num lugar em que a sintaxe sinaliza continuidade. Às vezes a disposição dos versos destaca a repetição de uma palavra que, no plano sonoro, talvez não ficasse tão clara. Esses são apenas alguns exemplos.

FALA

Falo de agrestes
pássaros de sóis
que não se apagam
de inamovíveis
pedras

de sangue
vivo de estrelas
que não cessam.

Falo do que impede
o sono.
(Teia, 1996)

No poema “Fala”, de Teia, vemos uma flutuação nas classes gramaticais, a exemplo do termo ‘vivo’, que tanto funciona como modificador do substantivo ‘sangue’ como flexão do verbo ‘viver’. O uso da ambiguidade, que aliás é também estrutural ao poema “Da metafísica (ou da metalinguagem)”, incluso em Rosácea, parece operar na desautomatização de uma ordem lógica linear e unilateral. O que você acha da possibilidade dessa ruptura, bem como a ideia de simetria quebrada, serem manifestações de um mesmo projeto poético e estético?

PHB: Sim, a ambiguidade gramatical é bem típica da poesia de Orides Fontela, e também de muitos poemas que trabalham com esse tipo de verso, de outros autores. Quando o poeta usa pouca ou nenhuma pontuação e evita estruturas sintáticas completas e definidas, algumas palavras que podem ter mais de um significado e mais de uma função sintática ficam, por assim dizer, suspensas entre duas ou mais possibilidades de leitura. É um recurso que Orides Fontela domina muito bem.

Alguns dos leitores de Orides enxergam o hermetismo dos seus versos como um aspecto meramente decorativo, a exemplo de Vinicius Dantas que classifica seus poemas como *kitsch* “estufado de sublime”. Pensando nos termos de Schiller a respeito dos conceitos de poesia ingênua (seja ela pueril ou afetada) e de poesia sentimental (como atividade reflexiva), como você enxerga a tensão entre esses dois planos nos textos oridianos?

PHB: Nos termos de Schiller, Orides Fontela se classificaria como sentimental: a poesia dela é fortemente reflexiva e subjetiva. Por outro lado, evita qualquer tipo de confessionalismo, e portanto não é nada sentimental, no sentido mais comum do termo. A interioridade da poeta é colocada em termos gerais; é uma subjetividade humana, e não de uma pessoa específica, de um determinado gênero e pertencente a uma determinada classe social. A única exceção está no livro Rosácea, em que temos poemas como “Herança”; neles aparecem, muito discreta, elementos autobiográficos. É essa impessoalidade que dá um certo ar clássico a poesia de Orides Fontela.

Quanto à leitura de Orides Fontela como poeta *kitsch* e afeita ao sublime, é uma postura de alguns críticos para quem a história da poesia brasileira deveria ter parado em Cabral. Para eles, o modernismo tal como foi elaborado nos anos 20 permanece como o único modelo aceitável para um poeta brasileiro; o fim da crença utópica numa modernidade nacional e redentora, motor do projeto modernista, é para eles insuportável. A condenação por eles feita dos poetas do nosso tempo é uma rejeição ao próprio tempo em que vivemos. Porém, felizmente ou infelizmente, o único tempo de que dispomos para viver é o presente.

NARCISO (JOGOS)

Tudo

acontece no

espelho.
(Teia, 1996)

Tal hermetismo poderia ser entendido como uma espécie de enigma que convida à reflexão crítica? Ou seria ele um aspecto desabonador, considerando a distância que se interpõe entre o leitor?

PHB: Bem, o hermetismo é uma marca comum da poesia moderna, desde pelo menos Mallarmé, como diria Hugo Friedrich. Se hermetismo for desabonador, então boa parte da melhor poesia produzida nos dois últimos séculos deve ser deslegitimada. Mas temos, ao lado de grandes poetas modernos herméticos, grandes poetas modernos cristalinos. Não vejo por que só aceitar uma determinada variedade de poesia.

Pensando em sua experiência como leitor da obra de Orides Fontela e também de outros poetas, assim como na sua prática de tradução, como, por que e em relação a quais escritores você aproximaria o fazer poético oridiano, relacionando-o ou não a um determinado “grupo” ou “período” específicos?

PHB: Orides Fontela é uma poeta difícil de classificar. Embora sua dicção seja grave e elevada, e nela os toques de humor sejam raros, não me parece apropriado classificá-la como um rebento tardio da geração de 45. Há nela uma secura, uma limpeza, que nada tem a ver com os derramamentos de um Augusto Frederico Schmidt, por exemplo, e que a aproxima muito mais de uma dicção clássica. Como todos da sua geração, Orides Fontela aprendeu muita coisa com Drummond e Cabral, poetas tão diferentes dela, e também alguma coisa da poesia concreta. E em alguns momentos seu tom tem algo que a aproxima de Hilda Hilst, outra poeta muitíssimo diferente dela.

Apesar de percorrerem caminhos autorais distintos, como seria possível também aproximar sua escritura poética à de Orides, em termos de rima, cesura e significação, tanto em Nenhum mistério, quanto em obras anteriores, tais como Mínima lírica e Formas do nada que, embora possuam suas especificidades, revelam aos leitores um projeto poético sólido?

PHB: Não consigo ver muita semelhança entre a minha poesia e a dela, além do fato óbvio de nós dois termos aprendido muita coisa com Drummond e Cabral. Mas também é óbvio que estou longe de ser o meu melhor crítico.

Como você avalia o cenário poético contemporâneo e de que maneira incluiria ou não a obra de Orides nesse espaço de escritura? Qual a relevância de se ler a obra de Orides Fontela em 2020, no cenário brasileiro atual?

PHB: Ela não me parece muito afinada com a poesia produzida pelos autores mais jovens de agora, muitos dos quais apostam na informalidade, no confessionalismo e nas políticas de identidade; mas, como já observei, Orides Fontela é, sob vários aspectos, bem singular. E isso, muito embora o tipo de verso que ela utiliza seja o mais popular hoje em dia: o verso dito livre (já vimos que, no caso dela, muitas vezes há um esquema regular disfarçado) bem fracionado, com muito *enjambement*, pouca ou nenhuma pontuação. Quanto a ser relevante a leitura de Orides Fontela, basta dizer que ela é uma excelente poeta; nem é preciso acrescentar que os poetas bons merecem ser lidos em qualquer momento.

* * *

comentário final:

ERRÂNCIA

Só porque
erro
encontro
o que não se
procura

só porque
erro
invento
o labirinto

a busca
a coisa
a causa da
procura

só porque
erro
acerto: me
construo.

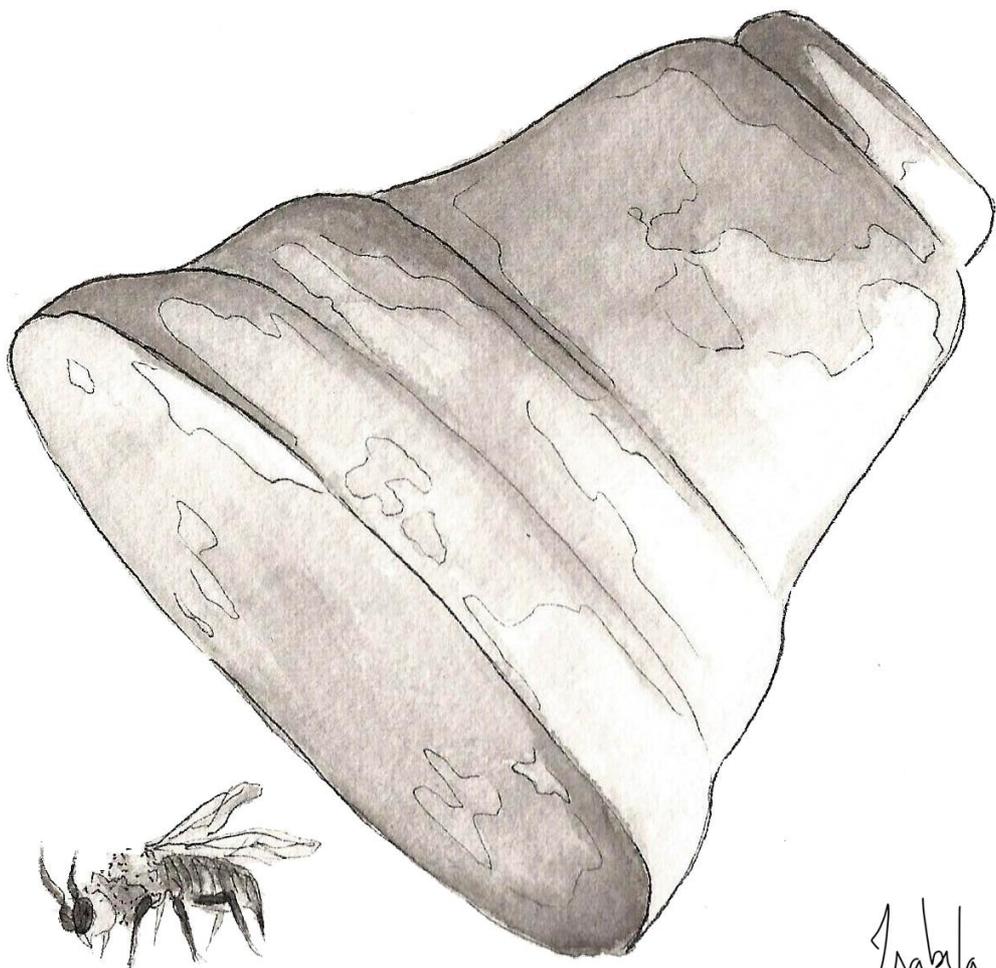
Margem de

erro: margem
de liberdade.
(*Rosácea*, 1986)

O óbvio precisa ser dito: entrevistar alguém que conhece nosso objeto de pesquisa é uma grande oportunidade de formular caminhos de leitura. Especialmente para nós, trata-se de uma oportunidade de atestar alguma veracidade e/ou conferir peso às nossas pesquisas. Explicamos: uma constante inquietação que tivemos, desde as primeiras vezes que lemos os poemas de Orides, foi a de estar diante de um enigma. Se por um lado não era difícil encontrar a beleza em seus poemas, por outro ficava a sensação de que, por detrás desta fachada, haveria toda uma rede complexa de pensar.

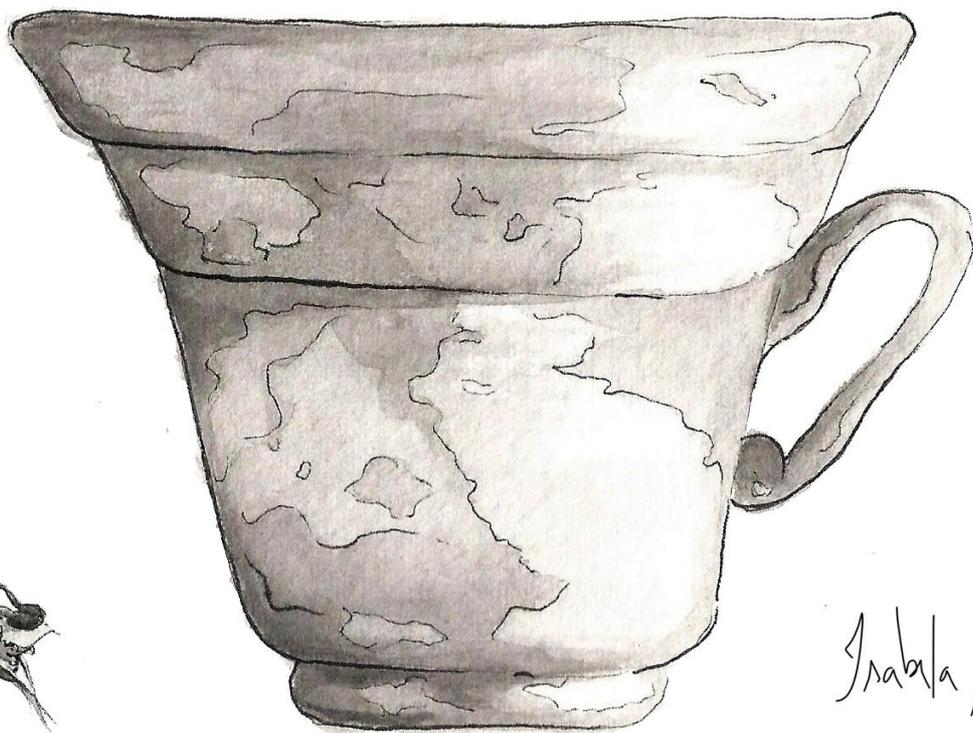
Àqueles que se tornam familiarizados com a fortuna crítica oridiana é impossível discordar da recorrente afirmação de que a poeta trabalha com um repertório muito particular de imagens. No entanto, para além (ou ainda por conta) desse mínimo arsenal é que se faz necessário salientar que há um paralelismo temático entre imagens utilizadas por Orides; por mais aparentemente distintas que sejam, estão ali, em cada poema, como que metamorfoses de uma mesma linhagem de pensamento. Dizemos isto, pois, para nós, a simbologia tradicional das imagens sempre foi menos importante; muito mais relevante foi buscar entender o tratamento que cada uma das imagens recebeu em variados poemas e como as relações imagéticas, de ordens distintas, tecem o laboratório de escrita poética de Orides Fontela. O quiasma de sua poética tem em sua genética o eixo do limite e o eixo da liberdade. Recorrentes são as tematizações dos impasses que se impõem pelo destino. Entretanto, o sujeito lírico dos poemas vislumbra possibilidades de trilhar por desvios, ao invés de resignar-se e aceitar o status quo.

Tamanha tensão pela qual se assenta nossa leitura de Orides se assemelha à dinâmica formal vista por Paulo Henriques Britto, no descompasso proposital entre texto gráfico e texto sonoro, haja vista que “um dos planos pode complementar e reforçar o outro, mas pode também contradizê-lo; ou pode surgir o tipo de quebra de expectativa”. O quiasma que outrora chamamos de tensão temática entre limite e liberdade parece ecoar na ruptura formal que Britto pontua, na medida em que ambas as estratégias se esquivam de uma mão única de leitura. Se no campo formal o *enjambement* suspende e amplia as possibilidades de leitura dos versos, a temática faz paródia de clichês, retorcendo e ressignificando perspectivas cristalizadas. Simultaneamente, a poesia de Orides flerta tanto com o hermetismo, por meio da aparente suspensão do sentido, como com a expansão reflexiva, na medida em que se apossa da contradição do senso comum. Tal simultaneidade dá estofamento à fatura de seus poemas, pois não se trata de verdades inconciliáveis. É imperativo aos leitores de poesia compreender que “hermetismo” não é, por via de regra, correlato imediato de mera firula estética esvaziada de sentido. Ou ao menos, essa assertiva não se sustenta, caso leiamos atentamente as lacunas e as torções que Orides nos oferece.



Isabela Sanchez





Isabela Sanchez



Isabela Sanchez

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
janeiro-julho / 2021. Ano 10. Número 18.

Formato: 21,0 x 29,7 cm

Fontes: Minion (Robert Slimbach/Adobe) e Opiniões (Cláudio Lima)