



COLEÇÃO PÓS LETRAS

*Mulheres no mundo:  
etnia, marginalidade e  
diáspora (2<sup>a</sup> edição)*

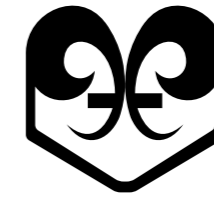


VOLUME 05

Liane Schneider  
Nadilza Martins de Barros Moreira  
(Organizadoras)



Desenho em tinta sobre cartolina – Pilar Roca



COLEÇÃO PÓS LETRAS

## Conselho Editorial



Alessandra Soares Brandão (UFSC)  
Ana Graça Canan (UFRN)  
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)  
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)  
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)  
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)  
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)  
Gastón A. Alzate (California State University)  
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)  
João Batista Pereira (UFRPE)  
José Rodrigues Seabra Filho (USP)  
Juliana Luna Freire (UFPB)  
Juliana Pasquarelli Perez (USP)  
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)  
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCEG)  
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)  
Maximiliano Torres (UERJ)  
Ramayana Lira (UFSC)  
Regina Dalcastagnè (UnB)  
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)  
Simone Schmidt (UFSC)  
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)  
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)

**Projeto Gráfico:**

CDM Design e Consultoria Empresarial Ltda  
Camille Barbosa de Aquino  
Roberta Lima Designer

**Diagramação:**

Roberta Lima Designer

## Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora (2ª edição)

Liane Schneider  
Nadilza Martins de Barros Moreira

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

M956 Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora. - 2.ed. -  
[recurso eletrônico] / Organização: Liane Schneider,  
Nadilza Martins de Barros Moreira. - João Pessoa:  
Editora do CCTA, 2020.

Recurso digital (344KB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-144-2

1. Mulheres. 2. Etnia. 3. Mulheres na literatura.  
4. Feminismo. I. Schneider, Liane. II. Moreira, Nadilza Martins  
de Barros.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 396.1

Elaborada por Susiquine R. Silva – CRB 15/653

# Sumário



- 12** Prefácio à Segunda Edição
- 14** Apresentação
- 18** Conferências
- 20** Os estudos de gênero e a mágica da globalização  
Heloisa Buarque de Hollanda
- 28** “Donde vindes filha, branca y colorida?” Reflexões em torno do tema mulher e oralidade  
Ria Lemaire
- 46** Mesas Redondas
- Escritoras Paraibanas**
- Uma crônica anunciada - Ana Adelaide Peixoto
- 48** O ibérico na dramaturgia do Nordeste - Lourdes Ramalho  
Essa minha poesia sublunar - Maria das Vitórias de Lima Rocha  
Imaginação e palavra: o sopro da criação  
Marília Carneiro Arnaud
- Gênero e Etnicidade: interfaces**
- Maria Firmina dos Reis: a Mão Feminina e Negra na Fundação do Romance Brasileiro - Eduardo de Assis Duarte
- 74** Diaspóricas, párias, deficientes: do século XIX ao XXI  
María Consuelo Cunha Campo  
A Política de Localização em Maryse Condé, Dionne Brand e Edwidge Danticat - Roland Walter

## Mulheres Adaptadas: autoras e personagens

Desconstruindo Frida: personagem, protagonista, rubrica e movimento - Cyana Leahy

- 100** Jane Austen adaptada: novos olhares, novos significados  
Genilda Azerêdo

Blanche du bois e três condutores do bonde chamado desejo: a ação de Williams, os pecados de Kazan e a reação de Jordan  
Sandra Luna

## A mulher no universo literário afro-brasileiro

A mulher negra na poesia afro-brasileira  
Elisalva Madruga Dantas

- 130** Mulheres e diáspora na literatura ivoareana: questão de geração?  
Maria José dos Santos

Noêmia de Sousa: “deixa passar o meu povo!” - Roberto Pontes  
Entre Apolo e Dionísio: marginalidade, sexismo e loucura na ficção de escritoras afrodescendentes - Sueli Meira Liebig

## Vozes femininas e pós-coloniais nas literaturas de língua inglesa: representações e resistências, e respectivas autorias

SO FAR FROM GOD: a comunidade como locus de resistência e transformação - Leila Assumpção Harris

- 162** Daughters of the house e a questão da identidade feminina  
Maria Conceição Monteiro

Representando identidade e sexualidade sob múltiplas opressões: Jane and Louisa Will soon come home, de Erna Brodber  
Peonia Viana Guedes

- 190** A representação do feminino nas literaturas de língua portuguesa  
A diáspora negra como tema literário: da ação de captura às negociações linguageiras - Maria Nazareth Soares Fonseca

## Literatura ameríndia de autoria feminina

Literatura indígena: o feminino, a ancestralidade e a história real de nossos corações - Eliane Potiguara

- 200** Imaginação e tradição em Susan Power: estórias e histórias que não se separam - Liane Schneider

Histórias que se bifurcam: eempo e espaço em Leslie Silko e Maria Campbell - Lúcia Helena de Azevedo Vilela

## Escritoras brasileiras contemporâneas

Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face  
Conceição Evaristo

- 218** A criação romanesca - Luzilá Ferreira Gonçalves  
Minha poesia de mulher - Maria Lúcia Dal Farra

### **A tradição da autoria feminina**

- 242** Literatura e feminismo no Brasil: primeiros apontamentos  
Constância Lima Duarte
- A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual?  
Nadilza M. de B. Moreira

### **Minicursos**

- 256** O épico não morreu (as escritoras que o digam): uma fundamentação teórica - Christina Bielinski Ramalho

### **Anexos**

- 310** A instauração de sentidos sob a égide do dialogismo: reflexos da figura da mulher negra na publicidade - Ivone Tavares de Lucena
- No discurso da história em quadrinho: uma revelação de preconceitos no estereótipo da figura feminina - Rosemary Evaristo Barbosa

- 328** Sobre os autores e as autoras

## Prefácio à Segunda Edição



Em agosto de 2003, ocorreu em João Pessoa o I Seminário Internacional e X Seminário Nacional Mulher e Literatura, evento vinculado ao Grupo de Trabalho A mulher na literatura, da ANPOLL, com o apoio, à época, de diversos setores da Universidade Federal da Paraíba, em especial do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB) e do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DLEM). Deste evento, resultou a publicação, em 2005, do livro *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*, organizado a partir das conferências, mesas-redondas, minicursos, enfim, de todo material apresentado, debatido e socializado ao longo daqueles dias. Nesse momento, quinze anos após aquela primeira publicação, decidimos trazer a segunda edição do citado livro a público, reconhecendo seu impacto para o campo das pesquisas sobre gênero, feminismo e literatura. O livro, em sua primeira edição, encontra-se esgotado, sendo que a procura por diversos dos textos que o compõem continuam atraindo o olhar de pesquisadores/as da área até os dias de hoje. Desta forma, percebemos esta segunda edição como uma possibilidade de confirmar a continuidade das pesquisas que foram (e são) desenvolvidas por acadêmicos/as interessadas nas relações entre ‘escrita’ e ‘mulher’, sendo importante mencionar que, desde a primeira edição, *Mulheres no mundo* já pensou a mulher de forma plural, o que se percebe não apenas no título do livro, mas também no perfil das participantes. Vale mencionar que durante o evento ocorreu a primeira participação acadêmica de Eliane Potiguara em terras paraibanas, bem como a participação de Conceição Evaristo com sua fala (e texto publicado) sobre “escrevivência”, além do lançamento inaugural do livro *Ponciá Vicêncio*, que veio a se tornar um sucesso editorial nacional e internacional nos anos seguintes.

Além da pluralidade no que se referia aos lugares de origem e de fala às/aos acadêmicas/os participantes daquele evento, também foi fundamental o destaque dedicado ao longo daqueles dias de agosto de 2003 às escritoras nordestinas e paraibanas, as quais foram não apenas analisadas em diversos dos trabalhos apresentados, como participaram de mesas-redondas especificamente voltadas à escrita de mulheres da região, conforme detalhadamente apontado na apresentação à primeira edição.

Assim, percebermos que o livro continua atualizado, desfrutando de importante reconhecimento dentro e fora do estado, simbolizando um marco para os estudos feministas e de gênero, sendo também utilizado pelos alunos que hoje compõem o Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB, principalmente aqueles inseridos na linha de pesquisa Estudos culturais e de gênero, além de outros, inseridos em tantos outros Programas de Pós-Graduação espalhados pelo país. Consideramos de grande importância o fato de o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB reconhecer novamente esse marco acadêmico e editorial, e trazer, através de sua Coleção Pós-Letras, a reedição deste livro neste momento histórico, quando tantas conquistas do feminismo vêm sendo desafiadas. Apontar os vínculos entre o que se organizou e produziu em 2003 como evento, em 2005, como livro, e os olhares de hoje, 2020, ainda interessados nestas produções, reforça a ideia de uma continuidade – nas pesquisas desenvolvidas, nos lugares simbólicos ocupados, nas possibilidades de leitura que insistem em não desaparecer.

Liane Schneider (PPGL/UFPB)  
Nadilza Martins de Barros Moreira (EAD/UFPB)  
João Pessoa, 9 de outubro de 2020

# Apresentação



Nadilza M. de B. Moreira

Os artigos selecionados para compor este livro foram originalmente publicados nos Anais do I Seminário Internacional e X Seminário Nacional Mulher & Literatura realizado em agosto de 2003, sob os auspícios da Universidade Federal da Paraíba, na cidade de João Pessoa.

Este evento é bianual e faz parte das atividades de ensino e pesquisa desenvolvidas por um dos Grupos de Trabalho da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), o GT A mulher na literatura, que vem desenvolvendo, há mais de dez anos, pesquisas que priorizam a produção crítica, teórica e literária, ligada a gênero, bem como o resgate de mulheres escritoras.

A publicação de mais este conjunto de trabalhos, transformado em livro e adotando o tema proposto pelo referido evento, isto é, *“Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora”*, deve-se a um propósito assumido por todas nós que fazemos o GT da ANPOLL, A mulher na literatura, de darmos maior visibilidade à produção crítica e literária feminina e feminista que vem crescendo não somente no espaço acadêmico, mas em outras instituições de ensino e de pesquisa, dentro e fora do país, como ficou evidente na multiplicidade de abordagens apresentadas no Seminário, na participação plural e significativa de colegas professores e pesquisadores, de alunos/as de graduação e da pós-graduação, assim como de poetisas e escritoras autônomas.

Entre os trabalhos aqui apresentados, selecionamos: as Conferências de abertura e de encerramento, respectivamente: “Os estudos de gênero e a mágica da globalização”, da professora Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), e “Donde vindes filha branca y colorida? Reflexões em torno do tema mulher e oralidade”, da professora Ria Lemaire (Universidade de Poitiers, França); as nove Mesas-Redondas, reunidas em grandes linhas temáticas a saber: Escritoras Paraibanas; Gênero e etnicidade: interfaces; Mulheres adaptadas: autoras e personagens; A mulher no universo literário afro-brasileiro; Vozes femininas e pós-colônias nas literaturas de língua inglesa: representa-

ções e resistências; A representação do feminino nas literaturas de língua portuguesa; Literatura ameríndia de autoria feminina; Escritoras brasileiras contemporâneas e A tradição da autoria feminina. Incluímos, ainda, como um traço inovador na nossa prática editorial, os textos teóricos relativos aos quatro Minicursos oferecidos: O épico não morreu (as escritoras que o digam): uma fundamentação teórica, proferido pela professora Dr<sup>a</sup> Christina Bielinski Ramalho (UFRJ); O corpos, as sexualidades e as culturas, ministrado pela professora Dr<sup>a</sup> Diane E. Marting (Universidade do Mississippi); Native women telling their stories: american indian and first nations autobiography, apresentado pela professora Dr<sup>a</sup> Laura J. Beard (Texas Tech University); Intersecções: entre as teorias feministas e os estudos pós-colônias, ministrado pela professora Dr<sup>a</sup> Simone Pereira Schmidt (Universidade Federal de Santa Catarina).

Os textos aqui publicados contemplam vários aspectos que subsidiaram as discussões teóricas e analíticas durante o Seminário, todas de abrangência coletiva, as quais, gradativamente, foram estabelecendo um diálogo fluido com a chamada geral do evento: Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora, donde se originou o título da obra apresentada.

O esforço a mais de organizar, selecionar e publicar este conjunto de textos, representa nosso último compromisso com a realização do Seminário em 2003, na UFPB, bem como com as companheiras de trabalho que fazem o GT A mulher na literatura, da ANPOLL. Gostaria ainda de registrar que os textos aqui apresentados são de total responsabilidade dos/as autores/as, embora tenhamos nos esforçado para garantir, na medida do possível, o emprego das normas conforme reza a ABNT.

Felizmente, nesta publicação, pudemos fazer alguns ajustes como acrescentar dois textos às mesas-redondas que, devido a percalços, não nos chegaram em tempo de serem incluídos na edição dos ANAIS. De público, agradeço as autoras, professora Luzilá Ferreira Gonçalves (UFPE) e Peggy Sharpe (Florida State University), pela cooperação prestimosa. Também estamos incluindo um ANEXO à publicação, para corrigir falhas nossas e fazer jus aos textos das professoras Ivone Tavares Lucena (UFPB) e Rosemary Alves de Siqueira (UEPB) que foram prejudicados na editoração dos ANAIS.

Às pessoas que não nos remeteram seus textos, apesar da nossa insistência, rogamos que, no próximo Seminário, 2005, façam um esforço maior para não abrirem mão da publicação de seus trabalhos, pois são eles a contribuição mais relevante para a continuidade das nossas pesquisas e compromissos assumidos com a vitalidade acadêmica do nosso GT, quando solicitamos filiação ao Grupo Nacional de Pesquisa da ANPOLL, A mulher na literatura. Além do mais, nunca é redundante reafirmar que é na palavra grafada que imprimimos a nossa marca pessoal, a do sujeito discursivo autônomo, e, ainda mais, a palavra escrita, que se tornará memória, é o que de melhor podemos legar às novas gerações, às pesquisas em andamento e aos estudos sobre a nossa temática: Mulheres no mundo, mulheres em movimento.

Agradeço, mais uma vez, a todos/as, autores/as, que contribuíram conosco enviando os seus trabalhos, o que possibilitou a publicação desta obra e, em especial, ao CNPq, que financiou o livro. Muito obrigada também pelo carinho e pela solidariedade



demonstrados ao longo dos trabalhos desenvolvidos em prol do coletivo. É por demais gratificante dividir, somar e multiplicar juntos.

# Conferências



# 1

## Os estudos de gênero e a mágica da globalização



Heloisa Buarque de Hollanda - UFRJ

Falar sobre os estudos de gênero ou sobre qualquer assunto relacionado com a utopia do dissenso, da convivência das diferenças ou da esperança no advento de uma democracia radical para lembrar, com certa saudade, a proposta de Laclau. (LACLAU, 1992, p.127) pode soar, nestes dias pós 11 de setembro, como uma ideia desafinada ou, digamos, “levemente alienada”.

Se, em 85, vivíamos o sonho pós-moderno multiculturalista, hoje, ao contrário, pensar a diferença é enfrentar um tempo no qual emergem, sem aviso prévio, novos e ferozes racismos, xenofobias radicais, intolerâncias violentas.

Para nós, acadêmicos, o momento é também tão complexo quanto desafiador. Portanto, pensar gênero nesse novo contexto é ainda um horizonte enigmático porque passa necessariamente pelos problemas o multiculturalismo e a globalização acabam de nos colocar e que, de certa forma nos fazem renegociar as certezas & prioridades das agendas teóricas feministas.

Neste quadro uma questão me preocupa particularmente: que lugar têm as culturas e demandas feministas locais frente à mágica da globalização?

Durante estas últimas décadas, os estudos sobre gênero, raça (etnias) e nações pós-coloniais já consolidaram um saber hoje amplamente reconhecido. Por outro lado, os modelos teóricos propostos por esta área de conhecimento também provaram-se bastante eficazes no trato com as diferenças e/ou alteridades, suas hierarquias, estratificações sociais (como classe, castas ou religião) e a especificidade destas diferenças de acordo com suas histórias e contextos locais.

Entretanto, neste complexo contexto dos processos globalizantes, para escaparmos dos velhos *clichés* – colonial x pós-colonial, moderno x pós-moderno, ocidente x oriente, centro x periferia, global x local ou o ocidente & o resto, – como uma maneira de conseguir recolocar a questão da alteridade e da diferença, torna-se urgente lançar mão de instrumentos teóricos radicalmente novos.

Neste sentido, creio que as sugestões de Andreas Huyssen em seu ensaio “Estética e Política na era da Globalização” (HUYSSSEN, 2000, p.5) para a produção de um viés teórico emergencial são bastante estimulantes. Diz Huyssen:

Se a globalização requizesse uma única coisa do teórico da cultura, esta coisa seria um modelo para estudos comparativos. Estudos comparativos que atravessem fronteiras, línguas e atravessem culturas, um tipo de estudos comparativos que ajudem alimentar um novo sentido de conectividade e que talvez até ajudem a criar uma forma de cosmopolitismo alternativo e auto-crítico.

Na busca de um estudo neocomparativo, a percepção e o exame das diferenças e especificidades locais podem servir como um apoio precioso para o situar-se dos estudos de gênero no quadro da produção científica ou da militância inserida num

contexto globalizado.

É portanto, procurando oferecer elementos para o começo de uma reflexão do pensamento feminista através de fronteiras que vou procurar me fixar em algumas características bem locais e específicas do desenvolvimento dos estudos feministas no Brasil.

Estas primeiras observações levam em conta o fato de que a maioria dos traços diferenciais dos estudos de gênero e do feminismo no Brasil encontram claras correspondências com as práticas da militância, da pesquisa e da reflexão sobre a mulher dos nossos vizinhos continentais, os estudos feministas latino-americanos.

Começo por alguns números eloquentes sobre o rápido crescimento da participação das mulheres na esfera pública nacional nestes últimos 10 anos.

Um dos marcos que vou usar nesta exposição é o resultado dos grupos de trabalho formados para as conferências internacionais patrocinadas pelas Nações Unidas – especialmente as de Cairo, 1994, e Pequim, 1995. Estes grupos, ao longo da década, intensificaram o debate de ideias e a articulação de propostas a serem apresentadas nos fóruns governamentais e não governamentais em função de uma atitude, sem precedentes na nossa história: o governo brasileiro, pela primeira vez, tomou como base para a elaboração do texto apresentado em Pequim pelo Ministro de Relações Exteriores uma consulta à sociedade civil.

De acordo com esse documento, a presença das mulheres em 1994 ainda era bastante reduzida, tanto no Congresso quanto no Senado, onde a porcentagem de mulheres era de apenas 5.7%. Para contornar esses números, as mulheres no Congresso Nacional organizaram-se e conseguiram aprovar a lei que garante um mínimo de 20% de candidatas mulheres ao legislativo a partir de 1996. A publicação de um Manual – no quadro da campanha “Mulheres sem medo do poder” em outubro de 2000 – para treinamento de mulheres candidatas à Prefeituras pode ser visto como um *revival*, nos anos 1990, das lutas feministas dos anos 60. O resultado deste *revival*, bastante positivo, pode ser conferido por alguns fatos eloquentes como a volta do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, ligado diretamente ao Poder Executivo e que tinha sido desmantelado durante a era Collor; o fortalecimento dos Conselhos da Mulher, Estaduais e Municipais, e a criação do Fórum Nacional. Resultados que, sem dúvida, definem novas possibilidades para o encaminhamento de demandas e políticas públicas relativas às mulheres.

Em termos de trabalho, as mulheres brasileiras deram um salto. É possível afirmar que o aumento do número de mulheres no mercado de trabalho foi a mudança mais notável que ocorreu no país nestas últimas décadas. Com a inclusão de uma média de 12 milhões de mulheres no mercado de trabalho, um aumento de 63% em relação à participação masculina, as mulheres passaram a ter um papel mais decisivo do que o masculino no crescimento da população economicamente ativa.

Entretanto, esse cenário de vitória e aquisição de poder na esfera pública e

no mercado de trabalho não corresponde a uma alteração significativa nas práticas comportamentais e na lógica discursiva das mulheres brasileiras (e, nesse caso, eu não temeria dizer também para as mulheres latinoamericanas) que mantêm quase inalterada sua ambiguidade estrutural de feitiço modernista.

É importante sublinhar que esta ambiguidade não é encontrada na defesa dos direitos da mulher, mas é bastante clara nas conversas e declarações mais gerais sobre as conquistas feministas e as estratégias das demandas pessoais e privadas das mulheres. Fato este que termina gerando formações retóricas bastante peculiares sobre a situação real das mulheres brasileiras.

Historicamente, sempre foi desconfortável para as mulheres brasileiras (e latino-americanas) sustentar publicamente um engajamento nas lutas feministas. Dessa forma, o que termina parecendo ter sido a verdadeira causa das conquistas e das atuais funções de liderança da mulher na esfera pública é a inclinação e talento naturais femininos na área administrativa e financeira, já comprovados na esfera doméstica – e que hoje estariam em sintonia com a demanda dos novos modelos gerenciais neoliberais. Além desse grave equívoco, é ainda possível ouvir-se ecos e resíduos discursivos que insistem num suposto paradigma matriarcal na formação da sociedade brasileira, paradigma esse que teria impedido o florescimento dos males machistas entre nós. Uma crença bastante manipulada pelos artistas modernistas e literatos antropófagos da década de 1920. *Insight* semelhante pode ser verificado no debate sobre as relações raciais no Brasil focado na ideia de que os processos bem-vindos de miscigenação e a lógica de uma democracia racial no Brasil é única no mundo e erradica o perigo do racismo em nossa cultura. Ainda que respeitando esse sentimento de orgulhosa excepcionalidade nas nossas relações de gênero e raça, é importante apontar o claro parentesco dessas ideias com alguns conceitos-chave no modernismo latino-americano como o de *Raza Cósmica* de José Vasconcellos ou o de *Transculturación* de Fernando Ortiz.

De qualquer forma, apesar da centralidade simbólica das ideias de miscigenação na nossa expressão cultural – reforçando incansavelmente nossa expertise em harmonizar as diferenças –, a experiência social dos negros e das mulheres brasileiras foi sempre marcada pela intolerância e pelo preconceito racial ou sexual.

Um dado biográfico mas que, com certeza, pode ser generalizado é o surgimento do meu interesse pelos estudos de gênero. Como uma grande parcela das pesquisadoras que se envolvem nestes estudos, meu interesse foi despertado num estágio de pesquisa pós-doutoral que desenvolvi, durante 18 meses, na Universidade de Columbia, NY, sob a orientação da Professora Jean Franco. No início relutante e desconfiando seriamente da existência de sexismo ou discriminação contra a mulher em nosso país, fui pouco a pouco percebendo a extensão da armadilha discursiva sobre a questão da mulher entre nós.

Uma vez engajada, procurei, no meu retorno, trazer o máximo possível de bibliografia e conhecimento teórico produzido nesta área do saber. Chegando, fundei um Núcleo de Estudos de Gênero na UFRJ, e pus mãos à obra. Foi quando me adveio a primeira grande surpresa. Os modelos que eu, tão cuidadosamente, trazia pra meu

trabalho com as escritoras brasileiras, no caso a obra de Rachel de Queiroz, simplesmente não funcionaram.

Passado o primeiro momento de desapontamento percebi, naquele desconforto metodológico, algum interesse teórico. Pouco a pouco, defini essa dificuldade de transplante de modelos como o meu tema prioritário nos estudos de gênero no Brasil. Neste caso, um dos fatores mais importantes de desajuste local dos paradigmas externos foi, sem dúvida, a regência da ambiguidade e da verticalidade na estrutura das relações de poder em nossa sociedade.

Portanto, um primeiro traço distintivo da prática e da reflexão feministas no Brasil tornou-se para mim, sem dúvida, o que fazer com a ambiguidade estrutural que percorre nossos discursos sobre gênero e raça de raiz modernista.

Por outro lado, volto ao próprio contexto de formação e legitimação destes estudos, ao momento do início dos anos 80.

Não deve ser por mera coincidência que os estudos de gênero no país estabeleceram-se ou afiliaram-se – no sentido usado por Edward Said referindo-se ao movimento complexo de “afiliação histórica e social” das ideias e teorias que “viajam” (SAID, 1983, p.226) precisamente em 1985, o auge do período dos debates e mobilizações políticas e culturais em torno da redemocratização do país após a longa noite de trevas da ditadura militar.

Algumas outras características singulares do nosso feminismo neste contexto merecem menção.

Nestes tempos de luta contra o autoritarismo, o movimento feminista aliou-se, em sua maioria, à partidos políticos, às associações de esquerda e à organizações de base ligadas aos setores progressistas da Igreja Católica, naquela época uma das forças mais radicais de resistência ao regime militar. Como nos mostra Cynthia Sarti (SARTI, 1984), em função dos constrangimentos do momento político no qual o feminismo brasileiro se estabelece, nosso feminismo é levado a focar e priorizar metas coletivas, como a defesa dos direitos humanos, a condição social das mulheres e demandas de liberdade política, deixando de lado as reivindicações específicas do movimento feminista internacional com o qual, de certa maneira, estava conectado. Dessa forma, o feminismo brasileiro, desde o momento em que se associou à Igreja, viu-se basicamente impedido de tratar certos temas fundamentais como a liberdade sexual, o aborto, o divórcio. A aliança com a Igreja, neste caso, ao mesmo tempo em que conduzia as feministas à uma maior militância e resistência política, terminou curiosamente elegendo como grandes arenas para sua ação política duas instituições fundamentalmente conservadoras como a Família e a Igreja. Ainda que essas alianças em alguns casos tenham gerado estratégias originais e interessantes, como o Movimento de Mães pela Anistia, não há dúvida de que estas alianças também colocaram (e ainda colocam) sérios problemas para o avanço das reivindicações de nossas feministas pelos direitos individuais das mulheres.

Foi neste quadro de entusiasmo e reaquecimento democrático, em meio à ação de largo contingente de mulheres se organizando e assumindo seu papel na cena pública, que os estudos feministas floresceram e se impõem como uma nova tendência nos círculos acadêmicos. No período entre 1985 e 1996, os estudos sobre mulheres sobressaíram-se na ANPOLL como o GT de maior crescimento relativo.

Desde sua formação, este GT mostrou também um perfil bastante específico que, de certa forma, reforça os traços locais de nossa militância no mesmo período. Como já havia observado Cynthia Sarti (SARTI, 1984) na palestra citada acima, uma característica recorrente do perfil de nossas militantes é foto de sua “quase necessária” passagem pelo exterior, seja por bolsas de estudo, por exílio ou por exílio do cônjuge. Assim como se nossos quadros precisassem de distância para se sensibilizarem com a questão feminista tão depreciada em nossas sociedades. Da mesma forma, podemos verificar que a composição do GT Mulher e Literatura da ANPOLL, neste momento inicial é, na maior parte, de professores vindos de uma experiência no exterior, o que promove uma liderança dos departamentos de inglês nessa área de estudos.

Outro ponto a ser ressaltado era, mesmo no interior destes estudos uma certa rejeição à ótica nomeada como feminista. O GT, em seus primeiros anos, revela mesmo uma certa tensão entre três grupos assim formados: um grupo mais ligado à psicanálise e que buscava definir a especificidade de uma sensibilidade ou de uma escrita “feminina” e que rejeitava o engajamento com o que era entendido então como sendo as teorias feministas, outro grupo, mais “arqueológico”, que dedicava-se ao resgate de escritoras mulheres silenciadas pela historiografia canônica e um outro grupo que enfatizava o estudo de personagens femininos privilegiando os estudos da percepção masculina da mulher e assumia um engajamento mais feminista. Nenhum destes grupos abordou, pelo menos neste período inicial dos nossos estudos de gênero, a questão central da ambiguidade e da ideia de assimilação das diferenças levada pela bandeira antropofágica modernista.

Esta questão, entre nós, aparentemente migra para os estudos negros e vai merecer especial atenção em 1988, no bojo dos debates gerados pelas comemorações do Centenário da Abolição, focando particularmente a noção de “democracia racial” (FREYRE, 1989). De fato, ao longo da década de 1980, o grande desafio dos estudos negros foi contra-atacar os mitos da miscigenação benigna e da ideia de coexistência harmônica das diferenças no Brasil.

Este assunto não foi aprofundado da mesma maneira nos estudos de gênero da época, nem mesmo tenho notícia de estudos que enfrentem o cânone modernista – ainda hegemônico na nossa produção cultural – de maneira mais sistemática.

A pergunta é: depois desse momento inicial, configurado com suas regras e características próprias e desenvolvendo-se de maneira bastante coerente com os próprios traços culturais das relações de poder no Brasil, como estaria respondendo a área dos estudos de gênero ao impacto da globalização?

Não tenho a pretensão de oferecer um diagnóstico ou mesmo uma resposta

satisfatória a esta questão. Mas vou aqui tentar encaminhar algumas observações e dúvidas pessoais que venho me colocando como uma pesquisadora engajada com a questão da mulher neste novo milênio.

A primeira é sobre a própria noção de diferença. Num quadro histórico novo, fortemente marcado pelos processos produtivos de uma sociedade do consumo, no qual a noção de diferença perde seu antigo valor contestador e passa a figurar como uma meta para a nova lógica da diversificação de mercados segmentados, de pessoalização dos serviços e costumização de produtos, como lidar com o próprio desgaste de uma política da diferença?

Cá e lá, sugestões de diferentes pensadores começam a sugerir saídas e marcar novos sentidos possíveis para novas posições e reavaliações da noção de identidade. Nessa pista surge um Fredric Jameson (JAMESON, 1988, p.34) sinalizando a obra de arte nestes novos tempos como produtora de um “mapeamento cognitivo” do sujeito em espaço social e geopolítico de alta indefinição e mobilidade; Stuart Hall (HALL, 2000, p. 37) recomendando cuidado no uso de noções como “identidade” (identity) e “raiz” (roots) e propondo sua vantajosa substituição por noções como “identificação” (identificação) e “rotas” (routes) (HALL, 2002); Andreas Huyssen (HUYS-SEM, p. 2000, p.7) pregando o risco do termo “cultura” por sua fatal remissão à ideia de localidade; Alberto Moreiras escrevendo um longo ensaio sobre o desgaste da diferença enquanto referência política para os estudos latino-americanos (MOREIRAS, 2001).

Enfim, por todos os lados, a necessidade de repensar a ideia da singularidade da diferença num contexto globalizado. Não há mais como não enfrentar a instabilidade conceitual gerada pela emergência de noções mais flexíveis como identidades situacionais ou posicionais, hibridização cultural, fronteiras flutuantes, derivas de gênero e mesmo a fratura teórica na ideia de nação agora definida por alguns pensadores como Homi Bhabha (BHABHA, 1990, p. 291) como um contínuo deslizar de categorias como sexualidade, classe, paranoia territorial ou diferenças culturais.

O que se torna mais intrigante é que, os estudos de gênero, apesar da produtividade de suas pesquisas e atividades e da importância de seu papel para a formulação de políticas públicas, justamente nesse momento tão estimulante e desafiador venha experimentando um certo congelamento teórico e perdendo sua posição de intervenção acadêmica de ponta.

Isto soa meio anacrônico para mim porque – especialmente em sociedades periféricas ou em desenvolvimento, gênero ou qualquer outro campo teórico que lide com identidade, tem em mãos a responsabilidade por suas já comprovadas conquistas políticas e epistemológicas, de oferecer formas de pensar este novo quadro de mobilidade das diferenças. Reflexão esta que será definitiva para o exame crítico não apenas das tensões, articulações e alianças internacionais, mas, sobretudo, o impacto destas tensões no interior das lógicas de poder de suas próprias sociedades.

Um exemplo disso é, como demonstra algumas alterações de percurso nos nossos estudos negros, que começam a abandonar o quadro de interpretações domi-

nantes que interpretava até bem pouco tempo nossa ambiguidade e reatividade discursiva como uma maneira de naturalizar a exclusão das diferenças e a reprodução de desigualdades em nossa sociedade. Tomando outra via, estes estudos começam agora a identificar nessa ambiguidade e reatividade uma eficiente estratégia de sobrevivência não apenas no quadro mais amplo – e mais violento – das relações entre países metropolitanos e periféricos, mas também um valioso caminho de negociação com as não menos violentas particularidades das relações de poder no Brasil.

Tomando apenas um exemplo de flexibilização conceitual como esse, é fácil perceber como e porque os estudos sobre a mulher entre nós, neste momento, podem e devem adquirir relevância e importância.

# 2

## Donde vindes, filha branca y colorida? reflexões em torno do tema mulher e oralidade



Ria Lemaire - Universidade de Poitiers

Uma conferência de encerramento, por sua essência mesma, deveria retomar os momentos importantes do encontro, resumi-los, formular as conclusões a serem tiradas e indicar os novos caminhos que se abriram, sem a conferencista se esquecer, claro, do tema da conferência, anunciado no programa do congresso: mulher e oralidade. Difícil em qualquer circunstância, essa missão que me foi confiada averiguou-se impossível para este megacongresso, apesar da sua organização perfeita, exemplar por sua mistura original de carinho, hospitalidade, competência e eficácia que transformou os dias de trabalhos intensivos num prazer para todos.

A minha sorte foi esta: a abertura do congresso com uma mesa redonda que reuniu cinco escritoras paraibanas; cinco depoimentos fascinantes sobre o ato da escritura que deixaram o público maravilhado, mas meio tonto. Cinco atos difíceis de resumir num só conceito teórico, o da criação literária, cinco autoras cujos posicionamentos eram tão diferentes que urgia, mais uma vez, formular aquela pergunta que Michel Foucault<sup>1</sup> um dia escolheu como título de uma publicação "O que é um autor?"

Como estudiosa da oralidade na sua transição para a escrita, fascinada pelas relações que se tecem, desfazem e refazem entre as civilizações da oralidade e o mundo da escrita, com choques às vezes violentos, com rupturas e parcerias inesperadas, umas felizes, outras malogradas, aquelas cinco escritoras me ofereceram a possibilidade de transformar a parte mais teórica, indispensável mas sempre chata, da conferência, em realidade concreta, capaz de ilustrar e comprovar o que sem elas teria ficado mera teoria abstrata.

Das cinco escritoras, cada uma interessante do ponto de vista da temática, selecionei para esta conferência as três que mais me vão ajudar para explicitar as referidas bases teóricas.

### Três vozes – três escritoras – três mundos

Lourdes Ramalho, muito significativamente, para se posicionar com respeito ao convite das organizadoras do congresso, deu à sua conferência um título, 'O ibérico na dramaturgia nordestina', relacionado com a tradição. Ela reivindica as suas origens, as tradições orais e a literatura de cordel que trouxeram os colonizadores ibéricos e que durante séculos sobreviveram na oralidade, até a tipografia chegar nestas terras do Nordeste e permitir que se transformassem, por sua vez, em folhetos impressos, já por fins do século XIX, como a autora diz no prefácio da peça de teatro *O Novo Prometeu*:

A autora deste trabalho vem de uma família de repentistas, violeiros e poetas populares, presentes no nordeste brasileiro a partir de 1760. (2001:7)

Mais significativamente ainda, Dona Lourdes, quando fui cumprimentá-la, procurou nos livros que ela trouxe e me ofereceu um deles, *O Novo Prometeu*<sup>2</sup>. Peça

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, 'What is an Author?' in Josué V. HARARI, *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Cornell U.P., Ithaca, 1979, p. 141-160

<sup>2</sup> Maria de Lourdes NUNES RAMALHO, *O Novo Prometeu e Presépio Mambembe*-dois textos teatrais, RG Editora, Campina Grande, 2001

de teatro em verso, cujo começo vou declamar, não tal como está impresso no livro, com aquelas formas típicas -a redondilha maior e a sextilha com rima xaxaxa - do folheto de cordel,

Eu vou contar a história  
de um mundo em convulsão  
Entre a viola com a prima,  
a prima com o bordão;  
Verso tirado da rima,  
a rima do coração.

mas tal como os poetas de cordel nas feiras e festas populares e os atores do *Novo Prometeu*, no palco, o declamarão:

Eu vou contar a história de um mundo em  
convulsão  
Entre a viola com a prima, a prima com o bordão;  
Verso tirado da rima, a rima do coração.

São versos longos que constituem uma unidade semântica e melódica, com rima assonante no final, com rimas e aliterações no interior dos versos ritmados. É esse o verso característico das tradições orais indo-europeias; verso que era tradicionalmente repetido ao ser cantado, com o tom que sobe no primeiro verso para descer no segundo verso repetido, que é a maneira como, até hoje em dia, as mulheres informantes cantam os romances decorados:

Estava a bela infante no seu jardim assentada (o tom sobe  
até a última sílaba acentuada)  
Estava a bela infante no seu jardim assentada (e desce até  
o final do verso repetido)

Dona Lourdes compôs em versos que ela chama “de cordel” a peça de teatro. Trata-se de versos cuja unidade poética básica não é a palavra, como na poesia escrita moderna. São grupos ritmados de palavras, tipo fórmulas<sup>3</sup>, que pertencem à tradição do cordel e da cantoria, que ela reutiliza, memorizando-os ao improvisar com sempre novas variantes. Transcritos em seguida em cadernos, mais tarde impressos em livros baratos, as pessoas os aprendiam de cor, antes de emprestarem ou oferecerem os cadernos a outras pessoas. Não para serem lidos como livros, mas para serem decorados com o objetivo de serem ditos no palco. Dona Lourdes define explicitamente o seu ato de “escrever” como provindo daquela tradição, como o fez recentemente numa entrevista um dos grandes poetas populares de hoje em dia, paraibano de João Pessoa, Oliveira de Panelas:

Fui eu que gravei a canção, mas ela pertence ao reino da cantoria.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> A teoria da fórmula como base da criação poética na oralidade foi elaborada, com base na arte de Homero, por Milman Parry na sua tese de doutoramento (1928). Veja Albert B. LORD, *The Singer of Tales*, Harvard U.P., Cambridge, 1960

<sup>4</sup> Numa entrevista que tive com o poeta no bar Canto Verde em João Pessoa, dia 31 de outubro de 1999.

Resumindo agora em termos da história das tecnologias da comunicação: a arte literária do *Novo Prometeu*, apesar de originária da oralidade, já não pertence à fase da oralidade primária, mas a uma fase de oralidade mista<sup>5</sup>. O ato de escrever ainda não é esse “compor escrevendo” para ser lido em silêncio dos tempos de hoje; é compor mentalmente e transcrever com um objetivo diferente: o texto escrito/impresso é o suporte de uma memorização ao serviço da tradição oral da comunidade, facilitando-lhe a sua transmissão pela voz, no palco, a um auditório, um público que escuta.

Ana Adelaide Peixoto, desde o título - Uma crônica anunciada<sup>6</sup> descreve seu ato da escrita em termos bem diferentes, mas ainda próximos da oralidade também. Ao procurar a palavra certa para as suas crônicas, ela vai à procura do ritmo da frase, ela tem que ler a frase ritmada em voz alta para saber como e onde colocar a palavra certa. Como dizem os poetas de cordel e os violeiros repentistas ao definirem a sua arte baseada no ritmo: “Tem que entrar no ritmo para encontrar a palavra certa”, ou “O ritmo traz o sentido da palavra”, ou ainda: “O ritmo procura o sentido da palavra e encontra!”<sup>7</sup>

As fontes da inspiração, mencionadas pela autora, são, como diria Patativa do Assaré, “a nossa vida, a nossa terra, a nossa gente”<sup>8</sup>, que ela observa e, como ela própria diz, comunica aos outros; partilha-as com os outros durante longas conversas, quer dizer: falando em voz alta e, se tiver necessidade, por exemplo do jornal que pede a crônica para tal ou tal dia, ela transforma-as em escrita. Qualquer coisa ou evento na vida cotidiana da comunidade à qual pertence a autora pode servir como ponto de partida de um processo de criação associativa, sendo que as ideias vêm a partir da anedota inicial que provoca a avalanche associativa, que a autora seleciona, organiza, estrutura para criar o texto escrito.

Já se trata de outro capítulo da história das tecnologias da comunicação; a função do texto escrito já é outra. A crônica tornou-se a palavra do mensageiro/*nuntius* que o ato da escritura registra para ela ser divulgada pelo jornal e ser lida, geralmente em silêncio, por um leitor individual. Porém sabemos que, até hoje em dia, tem muitas famílias em que, de vez em quando, ao estarem todos reunidos em torno da mesa, alguém lê a crônica em voz alta para os outros, e que ela, -se for bem lida-, fica muito mais bonita, voltando ritmicamente às suas origens: a oralidade do *nuntius* da comunidade.

O projeto de Marília Carneiro Arnaud, ‘Imaginação e palavra - o sopro da criação’, integra-se noutro capítulo ainda da história da escritura. No decorrer dos sé-

<sup>5</sup> Paul Zumthor distingue entre oralidade primária (em que ainda não houve, ou só houve contatos muito superficiais com a civilização da escrita) e oralidade mista, em que já se utilizam várias possibilidades da tecnologia da escrita como apoio, sustento da oralidade. Cf. Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la Voix- de la “littérature” médiévale*, Seuil, Paris, 1987, p.18-19

<sup>6</sup> A palavra anunciar vem do latim, ad + nunciare, derivado de nuntius= mensageiro, aludindo à pessoa que nas comunidades tradicionais vem para a praça pública para comunicar em voz alta ao povo as notícias do dia, as decisões das autoridades; o apregoador.

<sup>7</sup> Frases notadas durante uma conversa que tive com um grupo de violeiros/repentistas, no dia 22 de agosto de 2003, na ocasião do 30º Festival de Violeiros em Teresina/Piauí (22-24 de agosto de 2003).

<sup>8</sup> Numa entrevista com Gilmar de Carvalho. Veja Gilmar de CARVALHO, Patativa poeta pássaro do Assaré, Ed. Inside Brasil, Fortaleza, 2000, p.133.



culos, a escrita instala-se no mundo ocidental como modelo e norma, criando progressivamente tipos de escrita inexistentes anteriormente e possibilitados pela presença massiva de papel barato, lápis, caneta, mais tarde máquina de escrever e computador. Possibilita o que se chama em termos técnicos “compor escrevendo”. Marília busca o silêncio, a solidão; escreve durante a noite, ou de madrugada. Ela explica o seu ato de escrever, não como faz Dona Lourdes através da tradição da região e dos ritmos tradicionais, baseados num passado coletivo, nem como a Adelaide através do convívio, da comunicação com a comunidade e do ritmo da frase dita, falada, mas através do seu passado individual e de uma formação individual. Apresenta-o como sendo o produto de um imaginário individual e único, voltado para a busca da palavra certa. As fontes de sua inspiração são versáteis, de difícil acesso; a metáfora que evoca o seu funcionamento é “sopro”; é esse vai e vem que ninguém sabe donde, nem quando, nem como.

Confrontam-se duas concepções diferentes do passado, o de D. Lourdes, sempre vivo, coletivo, presente; aquele “parafuso que nunca cai!” que ela evocou durante a conferência e que pode ser observado, reatualizado de propósito e quando a comunidade precisar e o de Marília – o da infância – num certo sentido perdida e recuperada só de vez em quando.

Três escritoras que vivem e convivem na mesma região paraibana, na mesma época e que pertencem a fases diferentes da história da escritura que Raymond Williams distinguiu da seguinte maneira:

La escritura pasó de ser una función de apoyo y registro, en las sociedades en las cuales la tradición y la composición oral eran todavía predominantes, pasando por una etapa en la que a esta función se añadió la composición escrita para su interpretación oral y una etapa posterior en que la composición era adicionalmente escrita para ser leída, hasta la etapa más reciente y conocida en que la mayor parte o virtualmente todas las composiciones eran escritas para ser leídas...<sup>9</sup>

A minha maneira de olhar para as três escritoras, de as admirar, a partir da oralidade pré-existente e deixando de lado os pressupostos escriptocêntricos do Cânone literário, me permite ver nelas, sem nenhuma hierarquização, três possibilidades fascinantes de aproveitamento da tecnologia da escrita, três caminhos, cada um com a sua beleza e riqueza próprias, as suas vantagens, problemas e limitações. Onde vieram essas três escritoras tão diferentes? Como é que chegaram aqui, juntas, no limiar do século vinte e um? O que podemos aprender com elas? São esses os temas da minha conferência de encerramento resumidos no seu título que é o mote de uma lindíssima canção de mulher da Península ibérica: “Donde vindes filha, blanca y colorida?”

Lembrando um percurso...

<sup>9</sup> Raymond WILLIAMS, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Buenos Aires, 1982, p.88.

Este mote tinha, antes de mais nada, como objetivo referir poeticamente ao meu percurso pessoal, desde o ano de 86 do século passado, quando com Heloísa Burque de Hollanda, quer fez a conferência de abertura deste congresso de abertura deste congresso, com Rita Teresinha Schmidt, Nádia Batella Gotlib, Luzilá Gonçalves Ferreira, Susana Funck, Zahidé Muzart, Lúcia Sander e Constância Duarte discutimos e assentamos, no Rio, os princípios do GT Mulher e Literatura da Anpoll.

O mote, além disso, combina bem com o tema deste décimo Seminário Nacional: ‘Etnia, marginalidade, diáspora’, sendo que a pergunta “Donde vindes, mulher?” é, visto do meu tema ‘Mulher e Oralidade’, a pergunta talvez mais fundamental para a temática do congresso. E resume o objetivo da minha conferência: revisitar o percurso secular dessas mulheres ibéricas cantadoras-compositoras-improvisadoras e, no decorrer da visita, elaborar os questionamentos que o percurso delas permite formular.

Essa filha namorada, a sua mãe e outras mulheres cantam uma cantiga dialogada, paralelística, típica das tradições indo-europeias que as mulheres memorizavam e improvisavam durante séculos e séculos, da atual Lituânia à Península ibérica, da Grécia ao mundo celta da atual Islândia. Cantigas que ritmavam o trabalho e a dança das mulheres, cantigas que sobreviveram até uma época recente nas tradições populares europeias e se encontram também, consignadas por escrito, nos manuscritos medievais. Esta, por exemplo, além de constar dos cancionários ibéricos da época, canta-se no *Auto da Lusitânia*<sup>10</sup> de Gil Vicente, quando a mãe, dona Hecer, quer ensinar ao marido-alfaiate que, ao trabalhar, só gosta de cantar romances épicos, heroicos, guerreiros, o ritmo autêntico da costura, o das mulheres que ao costurarem cantam os versos longos, organizados de preferência em dísticos, ritmados por aliterações e com rima assonante, alternante em i – a:

Donde vindes filha branca y colorida?  
De lá venho, madre, de ribas dum rio  
Achei meus amores num rosal florido.  
Florido, nha filha branca y colorida.  
De lá venho, madre, de ribas dum alto  
Achei meus amores num rosal granado.  
Granado, nha filha, branca y colorida.

Donde vieram essas canções? Quais foram as vicissitudes do percurso delas? Por que é que sumiram da literatura “escrita” de épocas mais recentes, apesar de serem consideradas os mais altos apogeuos líricos da literatura medieval? Como é que, a partir do século XIX, a ciência e a historiografia da literatura as integraram no seu discurso? Onde vem aquela definição tão estranha que dão delas as histórias da literatura portuguesa: canções escritas pelos trovadores que as punham na boca das mulheres para nelas exprimirem com uma intuição genial da alma feminina sentimentos tipicamente femininos?

O percurso que me permite hoje responder a essas indagações intrigantes in-

<sup>10</sup> Cf. Ria LEMAIRE, ‘Reler o Auto da Lusitânia. Reminiscências de um mundo diferente’, in *Actas do Simpósio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, 1993, p.9-23.

sere-se em dois debates que marcaram profundamente o século passado:

– o debate sobre gender/gênero, que explodiu, por assim dizer, nos anos de setenta;

– sobre as relações entre as civilizações da oralidade<sup>11</sup> e da escrita; este, secular, marginal, quase soterrâneo e que se torna progressivamente mais crítico e convincente no decorrer do século vinte. Trata-se da conscientização progressiva do escriptocentrismo subjacente às ciências humanas em geral e mais especificamente à ciência da literatura. Tornou-se claro que os seus próprios pressupostos com respeito à oralidade são falsos, invalidando toda uma série de práticas científicas e teorias baseadas neles e levando a uma incompreensão radical e ao desprezo das civilizações da oralidade. Mas não só. Esses pressupostos falsos mutilaram também a nossa visão da Idade Média, a dos poetas pré-socráticos da Antiguidade grega, a do mundo hebreu na altura em que ele constrói o Velho Testamento. São estes os períodos históricos durante os quais começou a se efetuar a transição da oralidade, base da vida das comunidades rurais tradicionais, para uma cultura escrita, já mais urbana; uma escrita que se instala lenta e progressivamente, aliada do poder político da elite e se tornará cada vez mais hegemônica no decorrer dos séculos.

Na minha tese de doutoramento<sup>12</sup> combinei as duas perspectivas críticas, aplicando-as às cantigas de amigo da literatura medieval portuguesa com o objetivo de criar novos quadros interpretativos desse gênero lírico e através deles questionar a maneira como ele foi integrado no cânone e se tornou capítulo da história da literatura medieval portuguesa. O meu questionamento visava na altura a definição convencional daquelas cantigas e sobretudo o que está na base dela: a questão da autoria masculina.

A minha releitura baseava-se numa série de cinco decisões prévias que constituíam, em si já, cada uma, uma ruptura com o discurso convencional sobre a cantiga; decisões que têm muito a ver com uma necessidade epistemológica fundamental para os estudos de gênero: a de criar e manter sistematicamente –em relação ao discurso vigente – um posicionamento “de fora”, implicando aquele “olhar de fora” que Heloísa Buarque de Hollanda formulou na sua conferência de abertura deste congresso em termos de espaço, a saber: procurar outros quadros, outros contextos, outros lugares de onde falar.

### **1 O outro quadro: adotar uma perspectiva comparativa**

Quer dizer: ler a cantiga de amigo não como parte da produção lírica dos grandes trovadores galego-portugueses e em relação com a cantiga de amor da tradição provençal, mas como um gênero lírico muito parecido com a “canção de mulher” que se encontra nas tradições orais de todos os povos indo-europeus e de muitos outros povos do mundo. O que equivale a “desnacionalizar” a cantiga de amigo, considerada

<sup>11</sup> Para uma excelente síntese deste debate, veja Walter ONG, *Orality and Literacy-the Technologizing of the Word*, Methuen, Londres, 1982. Existe tradução portuguesa, publicada pela Ed. Da UNICAMP, *Oralidade e Escrita*.

<sup>12</sup> RIA LEMAIRE? *Passions et Positions; contributions à une sémiotique du Sujet dans la poésie médiévale en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi, 1988

até lá uma produção oriunda da nação portuguesa, nos quadros de uma ciência da literatura fundada no século XIX. Construída por uma sociedade burguesa, fortemente hierarquizada e nacionalista, ela se apropriou dessas canções, na verdade galego-portuguesas, e muitas delas mais galegas do que portuguesas:

Ai ondas do mar de Vigo  
Se vistes meu amigo!  
E ai Deus, e u é?

dentro do projeto nacionalista global do país.

E, voltando a épocas muito mais longínquas ainda, as das civilizações indo-europeias, a perspectiva comparativa permitiu pensar a possibilidade de nas cantigas sobreviverem reminiscências daquele imaginário pré-cristão, mágico que se encontra também noutros gêneros, provindos da tradição oral, tais como o romance/balada e o conto.

### **2 O outro contexto: formular uma nova hipótese**

Baseada no que para a ciência do folclore europeu é um fato evidente: o da existência nas comunidades tradicionais de dois mundos literários, culturais: o dos homens e o das mulheres, cada um com as suas características próprias, os seus gêneros e as suas maneiras específicas de os praticar<sup>13</sup>. A hipótese implica duas rupturas com o discurso convencional. A primeira, ao postular a existência de dois mundos literários, consiste em desmonopolizar a visão convencional da literatura ocidental, apresentada como uma genealogia única, masculina de autores desde Homero até hoje em dia. A segunda questiona a história da literatura oficial – a do cânone – baseada exclusivamente nas obras conservadas sob forma escrita e leva a sério o pressuposto de uma ciência desprezada e geralmente excluída do mundo acadêmico: a do folclore.

### **3 A outra cultura: debaixo da forma escrita, os indícios/as marcas da oralidade**

O fato de que a literatura medieval não é uma literatura escrita no sentido moderno da palavra, mas uma literatura manuscrita que registrou uma voz que declama/canta/conta, obriga a procurar, debaixo da forma registrada, as marcas da oralidade, como fiz ao declamar os versos de Dona Lourdes. Impressos no livro em sextilhas sete silábicas, esses versos no palco se transformam em tercetos de versos longos, ricos em aliterações, rimas interiores e ritmos poéticos. E leva à descoberta, debaixo das quadras impressas da cantiga ‘Donde vindes, filha?’ dos dísticos cantados de versos longos da tradição indo-europeia da canção de mulher, ou, subjacente às redondilhas maiores impressas que registraram a aventura amorosa da ‘Bela Infante’, os versos longos repetidos do romance/balada tradicional.

<sup>13</sup> Imre KATONA, ‘Reminiscences of Primitive Divisions of Labor Between Sexes and Age Groups in the Peasant Folklore of Modern Times’, in S. DIAMOND ed., *Towards a Marxist Anthropology*. Mouton: Den Haag, 1979.

#### 4 O outro quadro interpretativo

Pressupondo que as cantigas galego-portuguesas poderiam manter, como a canção de mulher noutros países europeus, vestígios do imaginário indo-europeu, pré-cristão, mágico, ainda não (ou pouco) afetado pelo imaginário cristão, racionalizado e aburguesado que é o quadro interpretativo da poesia escrita. E se for assim, dar-se conta de que as cantigas podem veicular elementos daquele imaginário arcaico, tais como por exemplo:

- a sua concepção positiva, sagrada da sexualidade;
- a sua concepção mágica da natureza;
- códigos diferentes para o comportamento amoroso.

Foi neste nível que a abordagem comparatista se averiguou ser mais proveitosa: o que fica implícito, ou expresso só simbolicamente numa tradição (a galego-portuguesa, por exemplo), está, às vezes, dito explicitamente noutra (a germânica, por exemplo) e inversamente. Assim, a filha branca e colorida, ingênua, passiva, vergonhosa, tímida da interpretação convencional dentro da tradição escrita portuguesa, uma vez oriunda da tradição oral indo-europeia, se tornou outra. Sexualmente ativa, ela fala à sua mãe da sua experiência sexual e do resultado: o rosal florido já está granado: ela está grávida.

#### 5 O outro lugar de onde falar: desconstruir as classificações convencionais dos gêneros da poesia medieval galego-portuguesa

No corpus da poesia medieval portuguesa encontram-se 500 cantigas de amigo, misturadas com cantigas de amor e com o gênero satírico da poesia de escárnio. Na verdade, o corpus das 500 cantigas de amigo é muito heterogêneo, tanto pela forma quanto pelo conteúdo, mas ele contém um subgênero bem especial e diferente de todas as outras cantigas, o das cem cantigas paralelísticas que, sem dúvida nenhuma, provém da tradição indo-europeia da canção de mulher. Uma vez isoladas do seu habitat convencional onde convivem com as 400 outras cantigas de amigo e as cantigas de amor, individualizadas num corpus a parte, aquelas cem cantigas, de repente, exibiam inúmeros indícios das artes poéticas típicas da oralidade, de mulheres-compositoras-poetas, de mensagens e códigos bem específicos para o comportamento amoroso dos seres humanos – homens e mulheres – comportamentos radicalmente diferentes dos da poesia de amor cortês, de fin'amors, considerada a sua contemporânea.

Tornou-se cada vez mais lógico substituir a tese convencional sobre as origens dessa poesia, a da autoria masculina, por nova hipótese: essas cem cantigas de amigo paralelísticas podiam ser, na sua origem, composições improvisadas e memorizadas pelas próprias mulheres. É essa tese que um dos grandes peritos da tradição romanística alemã, Konrad Burdach, elaborou desde 1883<sup>14</sup> para explicar a presença da canção de mulher nos manuscritos medievais e a sua atribuição exclusiva a poetas masculinos. Burdach distinguiu várias etapas, a primeira, a das origens, durante a qual as próprias

<sup>14</sup> Karl BURDACH, 'Das volkstümliche deutsche Liebeslied', in Zeitschrift für deutsches Altertum, XXVII, 1883, p. 343-67.

mulheres compunham e cantavam as canções. Outra etapa, mas num certo sentido contemporânea, seria a dos homens que, tais como os jograis nas suas performances, cantavam (segundo as fontes históricas com "vozes efeminadas") essas canções. Do mundo cultural das mulheres, elas passaram ao dos homens, o que é um fenômeno comum nas tradições indo-europeias, tanto aliás nas dos homens (mais voltadas para os gêneros heroicos, épico-narrativos) quanto nas das mulheres (especializadas nos gêneros lírico-narrativos). Quer dizer que os dois sexos, tradicionalmente, apropriavam-se, de vez em quando, de canções do outro sexo, adaptando-as, pouco a pouco, aos seus gostos pessoais. a poesia épica, dos homens, transforma-se aos poucos em aventura amorosa na boca das mulheres, até o momento. E este, na verdade, foi revolucionário mesmo.

A análise contrastiva, semiológica, aplicada a um corpus de textos provindos desta nova poesia, masculina, dita de fin'amors, confrontada à tradição paralelística, permitiu-me, em seguida, mostrar a mudança radical que fin'amors trouxe na concepção do amor e nos códigos implícitos para os comportamentos de homens e mulheres. Ela permitiu também detectar as relações íntimas entre os conteúdos e códigos desta nova poesia e as mudanças políticas e sociais ocorridas na época em que se efetuou a transição (política, econômica, social) da primeira para a segunda era feudal, entre as "posições" sociais e políticas novas, impostas aos seres humanos (mulheres e homens, jovens e velhos, nobres e vilões) e os novos comportamentos amorosos que eles tiveram que aprender, as paixões que lhes seriam – no futuro da segunda era feudal – permitidas. Nesse sentido, as conclusões da análise contrastiva combinavam com a tese que George Duby elaborou para a as relações entre os eventos políticos e literários na França da mesma época e corroboravam as teses fascinantes que Michel Foucault expõe em L'Ordre du Discours, sobre a ligação íntima entre o exercício do poder e os discursos que o sustentam.<sup>15</sup>

Foi um momento fascinante da pesquisa quando voltei, depois da fase da análise contrastiva, à poesia medieval galego-portuguesa, àquelas 400 cantigas de amigo e às cantigas de amor em que os poetas, jograis e trovadores imitam os códigos da poesia provençal. Evidenciou-se que, ao comporem a sua poesia nova, os poetas, umas vezes, ainda a põem na boca da mulher (naquelas 400 cantigas de amigo que não são paralelísticas), por ela ser tradicionalmente a que canta poesia lírica, amorosa; outras vezes, já se instalam como eu-poético, falando com voz de homem mesmo, na cantiga de amor. Averiguou-se que este corpus, assim constituído, baseava-se nas mesmas formas e estruturas poéticas, nos mesmos conteúdos e se caracteriza pela mesma mediocridade e monotonia, juízo de valor geralmente reconhecido como tal pela crítica literária.

#### Uma arte poética diferente

A tese terminada, estava claro que para poder levar às suas últimas consequências a tese da mulher-compositora, era preciso pressupor a existência de uma arte poética - improvisada, dialogada, memorizada e manuscrita - diferente da arte poéti-

<sup>15</sup> George DUBY, Le Chevalier, la femme et le prêtre-le mariage dans la France médiévale, Hachette, Paris, 1981. Michel FOUCAULT, L'Ordre du Discours. Paris: PUF, 1970.

ca da tradição escrita e não só. Impunham-se também um questionamento radical e uma revisão da gênese da historiografia dos textos provindos da fase da transição da oralidade para a escrita, tal como as realizaram Milman Parry para a poesia de Homero<sup>16</sup>, Eric Havelock para a dos poetas pré-socráticos. Marcel Jousse para a Bíblia. Tal como já tentou realizá-la Carolina Michaëlis de Vasconcellos para a cantiga de amigo galego-portuguesa, ao acumular, em 1902, em dois longos capítulos da edição crítica do Cancioneiro da Ajuda, as provas da existência da canção de mulher na Península Ibérica, assentando de antemão as bases teóricas do seu Livro das Donas, anunciado mas nunca publicado.<sup>17</sup>

Os caminhos pelos quais cheguei às minhas reflexões de hoje, de novo, foram dois.

O primeiro foi o da descoberta do Acervo Raymond Cantel de literatura de cordel brasileira. Isso ocorreu em 1992, quando comecei a trabalhar na Universidade de Poitiers. Ainda neste caminho da descoberta, tiveram as sucessivas viagens que fiz. Poetas analfabetas, outros que já sabem ler mas ditam os seus cordéis a uma pessoa que sabe escrever, outros que sabem ler e escrever, poetas que escrevem muito bem em verso e muito mal em prosa, convivendo com poetas que já mandam os seus cordéis por Internet, mas todos eles comendo os seus cordéis segundo os modelos, as formas, as fórmulas tradicionais, em versos “de cordel”, como o faz também Dona Lourdes no Novo Prometeu.

Convivi com eles e pude trabalhar assim num laboratório imenso, imensamente rico e diversificado, em que coexistem todas as fases daquela transição da oralidade para a escrita, para a tipografia, para a informática, todos os “capítulos” da história das tecnologias da comunicação que a Europa realizou entre os anos mil e dois mil, todos presentes na atualidade contemporânea do Nordeste. Presenciei in situ e senti na pele os preconceitos escriptocêntricos que estão na base do discurso em Ciências Humanas: o desprezo que têm os universitários brasileiros e europeus perante essa arte, a sua exclusão do cânone, as reticências dos colegas/amigos (às vezes indo até à rejeição), os protestos indignados ao aprenderem que eu tinha decidido trabalhar com cordel, os sentimentos de inferioridade dos próprios poetas.

E descobri que se repetem nos estudos de cordel os preconceitos que estão na base da ciência da literatura. Primeiro no seu interesse quase exclusivo pela forma impressa, o folheto, e o desinteresse pelo que é a sua base: a arte poética da oralidade, da poesia improvisada do repente, indo até à negação completa de uma ligação entre os dois.

Na famosa questão das origens, em seguida, tratada sempre sob forma da tese das origens ibéricas impressas (quer dizer os folhetos impressos vindos de Portugal), e

<sup>16</sup> Milman PARRY, *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Les Belles Lettres, Paris, 1928. Eric HAVELock, *Preface to Plato*, Harvard U.P., Cambridge, 1963. Marcel JOUSSE, *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Beauchesne, Paris, 1925. Carolina MICHAELIS DE VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda*, Niemeyer, Halle, vol. I, cap. 7-8.

<sup>17</sup> Cf. Ria LEMAIRE, ‘Porque será que Carolina Michaëlis de Vasconcellos nunca fez o seu Livro das Donas?’, in *Actas do 3º Congresso Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001, p.88-99.

não das tradições orais trazidas de lá também; preconceito institucionalizado no nome que recebeu essa literatura, literatura de cordel, que era um termo desconhecido no Nordeste.

E na teoria de que a tradição do cordel é exclusivamente masculina; versão abasileirada da teoria de homo sapiens europeu, que só este congresso já permitiu invalidar, graças à presença e ao depoimento de D. Lourdes.<sup>18</sup>

O segundo caminho foi, de novo, o do grande debate sobre oralidade e escrita, que permitiu desmascarar os preconceitos escriptocêntricos na base das disciplinas científicas e práticas acadêmicas trouxe-me a consciência de que as grandes invenções – a da escrita, a da tipografia, a do computador – são geralmente apresentadas como revoluções num sentido exclusivamente positivo da palavra, associadas a noções tais como progresso e à ideia de conquistas da civilização sobre o primitivismo, da luta contra o analfabetismo. Corrigiu-se, progressivamente, essa visão unilateral e monolítica, trazendo, ao mesmo tempo, uma visão muito mais positiva das civilizações da oralidade.

Na verdade, reconhece-se de um lado a diferença radical, o abismo entre as civilizações da oralidade primária e o mundo da escrita. Porém, ao mesmo tempo, combina-se essa visão dicotômica com uma visão marcadamente evolucionista de transições lentas e progressivas de um mundo para o outro. O título de um dos livros de Eric Havelock, *A Musa aprende a escrever*, é muito expressivo neste sentido.<sup>19</sup> Quando se inventa a escrita alfabética na antiga Grécia, a Musa, quer dizer os poetas, aos poucos aprenderão a utilizá-la, mas durante séculos e séculos ainda continuarão cantando, memorizando e improvisando a sua poesia oralmente, comendo-a como faziam antes (como fazem, hoje em dia, os poetas “de cordel” do Nordeste). Havelock insiste na noção de evolução com altos e baixos, com perdas e progressos; uma evolução cheia de conflitos e resistências num contexto muitas vezes altamente político e ideológico, em que a nova tecnologia era utilizada como arma nas mãos dos que tinham o poder para marginalizar ou oprimir outras pessoas, outros grupos. Ao combinar a visão dicotômica exclusivamente positiva da revolução com a – muito mais nuançada – de uma longa transição ou evolução, novas perguntas críticas puderam surgir, tais como: o que é que se perdeu? Quem perdeu? Porque? Como resgatar o que foi perdido?

O debate sobre oralidade e escrita levou também ao questionamento da suposta universalidade dos termos e conceitos do discurso literário. Tornou-se claro que os seus conceitos básicos, tais como autor, ler, escrever e obra, baseiam-se numa realidade limitada e historicamente delimitada: – a da sociedade burguesa ocidental dos séculos XIX e XX. Nesse sentido, esses conceitos básicos não podem ser utilizados sem questionamento prévio, nem para épocas anteriores, nem para culturas alheias. O conceito de

<sup>18</sup> Cf os trabalhos pioneiros recentes de Laércio Queiroz de Souza, *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*, dissertação de mestrado da UFPE, Recife 2003 sob a orientação de Luzila Gonçalves Ferreira e da poetisa de cordel Fanka (Francisca Pereira dos Santos), *Romaria dos versos- mulheres autoras na ressignificação do cordel*, dissertação de mestrado da UFCE, Fortaleza, 2002 sob a orientação de Irlas Alencar Firmo Barreira.

<sup>19</sup> Eric Havelock, *A Musa aprende a escrever-reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*, Gradi-va, Lisboa, 1996 ( tradução de *The Muse learns to write*, a tradução é portuguesa de Portugal, oralidade e literacia, no Brasil: oralidade e escrita).

autor, por exemplo, aplicado à Idade Média e tão importante na discussão das origens das cantigas de amigo, averiguou-se inadaptado no contexto da literatura medieval onde a palavra escritor/autor pode ter 8 significações diferentes, nenhuma delas sendo a moderna - compor escrevendo -, estreitamente associada a conceitos tais como unicidade, originalidade, criação e plagiado.<sup>20</sup>

De repente, evidenciou-se que toda a questão da autoria (tanto a das cantigas de amigo, quanto a das de amor, de escárnio), que preenche tanto espaço nos estudos de literatura medieval, era simulacro de erudição: aqueles grandes trovadores não eram escritores nem "autores" no sentido moderno da palavra; eles não "escreviam" os seus poemas. Muitos deles nem sabiam escrever (como Homero que era cego); erudição de pacotilha cuja função principal era e continua a ser a de sustentar a ideologia patriarcal e cristã em que se baseia a historiografia da literatura medieval.

### De duas tradições literárias a uma só

Visto a partir da perspectiva da oralidade na sua transição para a escrita, a história da literatura ocidental é a de duas tradições orais, culturais, literárias: a dos homens e a das mulheres, com especializações e características bem diferentes que sobreviveram, durante séculos ainda, nas tradições orais dos povos europeus e que, por caminhos diferentes, se fundiram também, no decorrer dos mesmos séculos, numa tradição só: a da literatura escrita, baseada no pressuposto da autoria exclusivamente masculina.<sup>21</sup>

Existiam nas comunidades tradicionais, de um lado, o gênero épico-narrativo, o canto heroico, guerreiro, aventureiro do mundo dos homens; do outro lado, o gênero lírico-narrativo, a canção de amor, das mulheres. Apesar de os dois gêneros serem cantados, Zumthor distingue dois tipos de performance, bem diferentes. Para caracterizar o canto épico, ele introduz o termo *récit chanté*, já para o canto lírico, ele utiliza o termo de *chant narratif*. Este, cantado pelas mulheres em grupo, durante o trabalho ou acompanhando a dança. Essencial e primordial é a melodia, o ritmo (do trabalho, da dança) dentro do qual as palavras, os grupos de palavras, os versos vêm se posicionar, se agrupar. Ritmo produzido, mantido e reproduzido, pelo corpo<sup>22</sup>, esses corpos que trabalham ou dançam e que, num ato criador coletivo, são ao mesmo tempo produtor, transmissor, receptor e guardião do ritmo, da melodia, do texto poético. Co-criação, cuja base é a empatia e a memória partilhada. Os temas centrais são: o amor, as aventuras amorosas, o desejo, a vida. A comunicação e a comunhão são as bases desta arte literária funcional que acompanha os trabalhos das mulheres.

O *récit chanté* é muito mais declamado, recitado, monologado por um narra-

<sup>20</sup> Cf. Ria LEMAIRE, 'E se fôssem as próprias mulheres que ...?', in Actas do 4º Congresso Internacional da Língua galego-portuguesa na Galiza, AGAL, A Coruña, 1996:261-282.

<sup>21</sup> Ria LEMAIRE, 'Rethinking Literary History' in Maaike MEYER and J. SCHAAP eds., *Historiography of Women's Cultural Traditions*, Foris Publications, Dordrecht/Providence, 1987:179-193. Traduzido por Heloísa Buarque de Hollanda, 'Repensando a história literária', in Heloísa BUARQUE DE HOLLANDA, *Tendências e Impasses - o feminismo como crítica da cultura*, Rocco, Rio de Janeiro, 1994:58-71

<sup>22</sup> De repente, expressões tais como: escrever com o corpo e o corpo que escreve que se encontram na poesia e nas entrevistas de mulheres-poetas de hoje ganham uma dimensão histórica muito interessante. Veja Angelica Soares, *A Paixão emancipatória*.

dor perante um público que o escuta. Geralmente, a memorização predomina, contrariamente à canção de mulher improvisada. Os temas são a coragem, a violência, a morte, a genealogia dos grandes heróis. A unidade de base é a fórmula, o grupo ritmado de palavras que facilita e acompanha a memorização da tradição. A informação e a persuasão constituem os objetivos principais do narrador, que exerce a profissão durante as horas de lazer. A produção, reprodução e transmissão, pelo narrador, são os resultados de um ato recriador individual e são separados do ato da recepção por um público/auditório.

Ao comparar os dois modos de produção literária é fácil constatar que é a tradição masculina, baseada no monólogo, que está na base da criação literária do mundo ocidental moderno e aí se especializou, fraturou-se cada vez mais no decorrer dos séculos. Com a introdução da escritura, são a produção e a transmissão que se instalam como atos separados, o narrador/escritor isola-se (na torre de marfim d'Alfred de Vigny, no silêncio da noite, da madrugada como faz Marília) para escrever. O seu relato se autonomiza num livro, o seu leitor progressivamente se isola no comportamento, no silêncio do leitor moderno.

Vistos a partir da perspectiva da oralidade, os trovadores, ao criar a primeira poesia de amor masculina - a de fin'amors -, apropriam-se um gênero tradicionalmente feminino, o da poesia de amor, mas mantendo a sua forma típica - masculina - de atuação literária: adotam a forma do monólogo; o texto é mais importante que a melodia. O Amor/Desejo, fonte de vida, de prazer e de felicidade na canção de mulher, esse desejo forte, onnipresente, aquela "coita" que arde e faz "morrer de desejo"<sup>23</sup>, cantado abertamente:

De que morredes, filha, a do corpo velido,  
Madre, moiro d'amores que me deu meu amigo  
(...)

Transforma-se no amor-serviço-segredo, amor espiritual, que diz e rediz obsessivamente o desejo impossível, irrealizável, fonte de "coita", mas coita transformada em sofrimento. Instala-se no mundo ocidental da elite, como ideal e modelo, do amor infeliz, associado à morte, como demonstrará muito mais tarde Denis de Rougemont em *L'Amour et l'Occident* (1939). Pay Gomes Charinho, ao relativizar o novo ideal, revela, ao mesmo tempo, a significação nova que ganhou a expressão morrer de amores:

Muytos dizem con gram coyta d'amor  
que querriam morrer e que assy  
perderiam coytas, mays eu de mi  
quero dizer verdad'a mha senhor  
queria-me lh'eu muy gram ben querer,  
mays non querria por ela morrer  
(...)

<sup>23</sup> Ria LEMAIRE, 'Explaining away the female subject', in *Poetics Today*, IV, Jerusalem, 1986:729-743. Traduzido por Angela Vaz Leão, 'Excluindo o sujeito feminino: o caso da lírica medieval', in *Revue française d'Etudes américaines*, Paris, 1984:2-20

Relações íntimas ligavam este novo ideal de amor à nova ordem econômica, política e social que se instala na mesma época. Iniciou-se, na alta sociedade, o lento e progressivo processo de reclusão da mulher na vida privada, processo que se generalizará nos inícios dos tempos modernos para todas as camadas da sociedade, quando as mulheres perdem cada vez mais as suas atividades econômicas e, conseqüentemente, as suas posições na vida pública. No decorrer dos séculos, as múltiplas atividades femininas, praticadas muitas vezes por grupos de mulheres, dentro dos quadros de uma economia centrada sobre a vida doméstica, sobre o sustento das famílias, aos poucos serão transformadas em profissões especializadas, monopolizadas pelos homens, no quadro da nova economia urbana de mercado, visando a comercialização do produto do trabalho.

Fazer o pão, por exemplo, que deu a profissão de padeiro, ou moer o trigo a do moleiro; transição que se adivinha também por trás da rivalidade, no Auto da Lusitânia, entre Dona Hecer, que costura tão bem, e o marido; a mulher - costureira ou relegada para a vida privada do primeiro andar da casa -, com o marido, alfaiate profissional, que atua no limiar entre vida privada e vida pública: a loja no rés-do-chão.

Quando as mulheres perdem o trabalho econômico, monopolizado pelos homens, elas esquecem-se, aos poucos, dos ritmos dos respetivos trabalhos, fonte da sua produção poética. Reclusas na vida doméstica, alienadas das bases do seu poder econômico e social, elas perderam assim o seu "lugar de onde cantar e falar", aquela comunidade de mulheres, comunidade de trabalho, de uma experiência da vida compartilhada, de empatia e memória comum, fundamentos do saber e da sabedoria do mundo feminino.

### Quadros, contextos, lugares de onde falar

Como os tópicos do *décimo seminário*: 'etnia, marginalidade, diáspora', o da oralidade pressupõe, por sua essência mesma, uma voz que vem de um outro quadro ou contexto, à procura de um espaço, ou lugar, de onde falar, dizer a sua verdade "alheia". A testemunha, por ser do outro sexo, de outra raça, por ser vítima de exclusão ou de dispersão, está excluída do espaço do discurso oficial, cujos códigos transformarão logo a sua vontade de testemunhar em ato suspeito e reprimível. Tudo exerce pressão e sedução sobre o indivíduo para ele, ou se calar, ou se adaptar e se conformar, sem questioná-lo, ao discurso vigente, como lembrou Michel Foucault, ao começar a sua lição inaugural proferida no Collège de France, no dia 2 de dezembro de 1970:

Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps: il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices,

comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens.(L'Ordre du discours).

Foucault define em termos de Espaço o acesso ao discurso oficial: "ici", "me glisser", "me loger", e o desejo tão humano, tão natural, de poder ocupar o lugar oficial da palavra, sem o questionar, sem ter que adotar a posição incômoda de quem duvida, questiona, critica... incomoda:

Il y a chez beaucoup, je pense, un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se retrouver, d'entrée de jeu, de l'autre côté du discours, sans avoir eu à considérer de l'extérieur ce qu'il pouvait avoir de singulier, de redoutable, de maléfique peut-être.

Mais uma vez, a situação desconfortável de quem adivinha, debaixo das aparências sedutoras, suaves, humanísticas do discurso oficial, uma realidade bem diferente, é expressa em termos de perspectiva e de espaço: "se retrouver", "de l'autre côté", "de l'extérieur"; aludindo aos lugares da ânsia, do medo, da:

...inquiétude à sentir sous cette activité, pourtant quotidienne et grise, des pouvoirs et des dangers qu'on imagine mal, inquiétude à soupçonner des luttes, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes, à travers tant de mots dont l'usage depuis si longtemps a réduit les aspérités.

O depoimento de Michel Foucault data do ano de setenta do século passado, ano que é também, na história do movimento das mulheres, o da publicação de *Sexual Politics* em que Kate Millett ilustra, num certo sentido e no terreno do discurso literário, as teses expostas por Michel Foucault.

Quem relê hoje, mais de trinta anos depois, os textos de Foucault e de Millett, se dá conta das mudanças radicais ocorridas nas posições e nos posicionamentos das mulheres. Aquela situação desconfortável, incômoda, marginal, de quem procurava dizer uma verdade alheia, mudou de caráter. O que foi, já foi exclusão, fonte de fraqueza, motivo de mal-estar e de silêncio, transformou-se, no decorrer dos anos, em força, em base e fonte de conhecimento crítico, inovador. A posição - passiva - do "estar-excluído", transformou-se num posicionamento ativo: o "não-querer mais estar lá-dentro". O olhar de fora, trazido para o lugar donde se fala, investindo-o para testemunhar sobre verdades alheias, transformou-se numa estratégia eficaz de desconstrução do discurso vigente, em fonte de conhecimento novo, crítico. Foi isso o que aconteceu entre o primeiro Seminário Nacional e o décimo, que nos reuniu, nestes dias, em torno do tema Mulher e Literatura.

As posições inerentes à oralidade, como à etnia, à marginalidade, à diáspora, trazidas para o palco deste décimo seminário, implicam, elas também, essa possibilidade e necessidade de "mostrar" de fora o reverso cuidadosamente ocultado do discurso

vigente. Ao traçar o percurso das cantigas de amigo galego-portuguesas, tentei ilustrar como é importante cruzar e combinar as perspectivas críticas ofertadas por esses olhares de fora, por exemplo: o da mulher combinado com o da oralidade.

Nesta ótica bifocal, o lugar central que ocupam na literatura das mulheres - o corpo, o desejo e o erotismo - podem ser considerados um resgate, uma reconquista pela mulher do corpo feminino como produtor, transmissor, receptor e guardião de conhecimentos e experiências vitais para a mulher e, por isso, talvez, tão violentamente reprimido pela sociedade patriarcal. A reconquista implica o resgate do prazer e do gozo, como fontes de poesia e criatividade, e que foram transformados, no decorrer dos séculos, em sofrimento e dever. Esse corpo de mulher que o cristianismo, numa primeira fase, o ideal de fin'amors em seguida, o sistema econômico que veio depois (para só citar os três suportes mais poderosos do processo: religião, imaginário, economia) desviaram das fontes da sua força, da sua criatividade, do seu prazer.

O tema *Mulher e Oralidade* permitiu também enfatizar a importância da empatia como motor e base da produção e comunicação dos conhecimentos; fornecendo motivos novos para questionar a atitude que caracteriza na sociedade contemporânea, dita da informação e comunicação, a aquisição e o tratamento do conhecimento pelo distanciamento, a objetivação e um relacionamento de Sujeito a Objeto.

E, para terminar, a consciência de que a base da produção poética das mulheres eram as comunidades de trabalho elucidada, num certo sentido, o funcionamento, a função e sobretudo a importância da versão moderna dessas comunidades, o GT da ANPOLL e o Seminário Nacional Mulher e Literatura. Baseadas numa experiência compartilhada e na conseqüente empatia, as duas "instituições" já bem estabelecidas reconstróem o posicionamento típico da comunidade de trabalho tradicional das mulheres. Elas ocupam, graças ao seu trabalho "econômico" (científico), o espaço público, mas, ao mesmo tempo, mantêm-se cuidadosamente de parte, cultivam um saber "diferente" e constroem uma memória comum: a do mundo das mulheres.

Afinal de contas, não seria esta estratégia das mulheres de outrora a mais adequada, a mais inteligente, até os dias de hoje? Salvaguardar cuidadosamente as duas posições, ocupar os dois lugares de onde falar, transitar em permanência entre os dois mundos: desconstruir a prosa do poder, reconstruir a poesia da vida, do amor.

# Mesas redondas





# 3

## TEMA

# Escritoras Paraibanas



## Uma crônica anunciada - Ana Adelaide Peixoto

Hoje estou feliz três vezes! Por ter feito parte do *GT Mulher & Literatura* quando do 1 Seminário em 1987, por estar organizando este X Seminário, e por participar deste grupo de Escritoras Paraibanas.

Confesso que fiquei surpresa com a lembrança do meu nome para compor esta mesa. Ainda sinto um certo pudor quando escuto o título de escritora. Sempre acho que não sou eu. Talvez por escrever crônicas, e a crônica está sempre mais associada ao jornalismo, por não produzir regularmente, e ainda por não ter publicado um livro, o que garanto que este ano sai! O título imponente de Escritora me deixa ainda desconcertada. Mas o que vem ser mesmo uma Escritora? Num evento como este, as respostas perpassam questões de autoria, autoridade, cânone, seja nas pesquisas ou discussões. E o convite com certeza me fez mandar os medos pra China, e falar enquanto tal. Sinto-me escritora, porque escrevo!

Desde pequena gostava de brincar sozinha e construir o meu próprio mundo. O mundo da minha imaginação. Adorava brincar: de estilista, artesã, exposições com pedacinhos de pano, de plantas, como pés de fixos, do qual tirava a pele rosa para fazer coisas. Sempre adorei a moda, as roupas, os tecidos, as feiras, as lojas, modelagem, imaginar festas, vestidos, retalhos, criar guarda-roupas... Mais tarde, redescobri outras formas das “costuras” e dos “alinhavos”... gostava de guardados..., de gavetas, papéis e sonhos. A hora de dormir era mágica, uma hora toda minha para sonhar: com o princípio (o começar de tudo), o príncipe (o amor) e o precipício... (o mergulho e o desconhecido).

Escrevo desde cedo, mas o ato de escrever foi sempre um segredo: cartas, bilhetes, diários, guardados... Sou uma espécie em extinção por gostar de escrever cartas. E não só! Gosto do ritual do papel, do preto no branco, do lápis, do assunto, da ida ao correio, e principalmente de esperar as respostas. É assim também com as minhas crônicas. Endereço, ofereço, dou títulos, envio para as pessoas (as certas e as que fico em dúvidas...), tenho necessidade de dividir as conversas... Quanto às memórias, quantas doces lembranças do Curso Ginásial, onde circulavam os “Cadernos de Confidência”, através dos quais expressávamos nossos primeiros desejos, arrepios, rituais de passagem menina-mulher, e nos escondíamos nos códigos de “amor de primo”, “primeiro beijo”, e “amassos escondidos”... Não imaginava eu que aqueles cadernos, e tantos outros, logo virariam objeto de estudos da Memória, do Sujeito e da Subjetividade Feminina, que o diga a professora Tânia Ramos da UFSC.

Mas descobri o quanto gostava de escrever também através da dor: nas brigas de mãe/filha, os meus desaforos íntimos, minhas raivas indignas, e minhas próprias mesquinhas. Arengava com minhas irmãs ou amigas? Rabiscava o não dito, o proibido. Jogava tudo no papel. Era a minha vingança! O meu revide particular! A minha raiva embrulhada para presente.

Depois desses caderninhos, veio a “escrita da saudade”. Longe do país, do namorado/grande amor, e de notícias, fazia do ato de escrever cartas o meu alimento e

meu refúgio. Eram horas... e horas imersa nessa atividade. O lugar era a biblioteca do colégio em Ohio/USA, 1971. Nas minhas HORAS, o que mais me encantava não eram as notícias corriqueiras ou as manchetes, mas as páginas em que me permitia divagar. Escrever sobre o nada... sobre de um tudo! Minhas sensações, minha solidão, minhas dúvidas, minhas declarações de amor e minha saudade imensa, que chegava a doer. O que teriam sido feitas dessas cartas? Jogadas ao vento?!

Um segundo momento e definitivo para me certificar do gosto pela escrita foi quando da morte do meu pai. Num ano de muito sofrimento, o meu pai adorava conversar comigo, e sempre questionava: “Ô Ana, por que você não escreve essas conversas, você explica tudo tão bem!” E eu dava risada, e achava que era coisa de pai. E era! Quando da sua morte, resolvi fazer-lhe uma homenagem, muito mais para sobreviver à essa dor do que para ele mesmo. Era o meu pranto ganhando os mundos! Enfim consegui escrever minha primeira crônica “oficial” e publicar no jornal local O Norte. A recepção foi um acontecimento. As pessoas se emocionaram, aplaudiram, e eu fiquei toda orgulhosa, achando até que meu pai tinha razão. Entre o choro e as gargalhadas, já estava participando de grupos feministas, lendo Rose Marie Muraro e *Mulheres que Correm com os Lobos*. Comecei a uivar e a escrever meus espantos.

Tomei gosto e coragem, e vez por outra escrevia alguma coisa, sobre qualquer assunto. Corria no jornal, pedia por favor, e esperava o dia da conveniência da pauta para ver meus escritos publicados. Ver o meu texto impresso dava gosto! Era assim como se o meu pensamento pulasse para fora de mim e me visse de fora para dentro... coisa esquisita! O telefone não parava de tocar e as pessoas sempre gostavam, me encorajavam, se identificavam, principalmente quando o assunto eram as mulheres, o seu cotidiano, e afins. Sempre comentavam o estilo, a linguagem e, principalmente, a escolha dos temas e o humor. Ah! O humor! Que forte aliado! Como afirma Geysa Silva em “A Subjetividade Feminina Entre o Humor e a Memória.” (p. 203) “o riso celebra o pacto da literatura com a luta contra a discriminação, apropriando-se da força do ridículo e do cômico para denunciar desigualdades comumente aceitas como naturais”.

Comecei a perceber que tinha jeito para a coisa. Me assustava com que facilidade minhas ideias fluíam e a satisfação e prazer que aquela intimidade com as histórias me fortalecia. E, sempre que contava uma história, as pessoas riam muito. Tomava consciência do meu domínio para com a plateia e fui me conscientizando desse poder. E que poder! No trabalho, as colegas, principalmente Ana Berenice e Andréia, comentavam que adoravam ouvir minhas histórias, que tudo que eu contava tinha graça, nos vários sentidos dessa palavra... Paradoxalmente, lembrava que um dos meus grandes “defeitos” caseiros, era o “exagero” e o “radicalismo”. Sempre sofria ao ouvir isso, pois uma história sem floreado, não é uma história. E se eu podia dizer que “urrei o filme inteiro”, por que dizer que “chorei no filme um pouquinho”? Exagerada, sentia-me incompreendida nas minhas hipérboles. Tudo para mim era “bárbaro” ou “horrível”, até que Vitória gargalhava com essas mesmas hipérboles.

Além de exagerada, era taxada de que falava muito também: “Ô Ana, você conversa que benza Deus! ”. Ouvia isso em casa, dos filhos, do marido (na hora da resenha... de madrugada... dizia ele até que ia conseguir um programa de rádio - “O

Comando da Madrugada”). Percebia os olhares, os suspiros... e sempre sentia uma ponta de desaprovação nisso. Ficava confusa! Por um lado, uma facilidade que tinha de discorrer sobre os assuntos, por outro, como essa facilidade, de uma certa forma, incomodava às pessoas. Outro “defeito” vigente era o de que interrompo quando os outros falam. É verdade que o meu fluxo de oralidade anda rápido, os pensamentos atropelam, e quero interromper o fluxo do outro, mas muito mais para o efeito do diálogo, como que formando o meu próprio quebra-cabeça, do que para me apropriar da fala do outro. Quanta dificuldade! É o poder, o domínio e a autoridade das minhas conversas como agente perturbador. Passei, então, a controlar minhas falas e a apreciar o silêncio. Mas uma palavra específica, e lá se ia o novelo desfiado... Adoro conversar e esse “defeito” desenvolvi com o tempo. Já fui muito calada, por incrível que pareça! E quanto mais tenho razão nos meus argumentos, mais escuto que falo muito, não é engraçado? E essa veia oral me abriu caminhos de descobrimentos, de armazenamento, de superação de identidade, enfim... E os meus exageros? Bem-vindos, todos! A minha escrita agradece!

Minhas crônicas vêm dessa oralidade, sem tirar nem pôr. E quando escrevo “academicamente”, de novo vêm as críticas das minhas palavras atropelando os parágrafos. Você não está sendo acadêmica! Emendar assuntos, mudar de assunto, remendar assuntos – essa é a minha especialidade! Adoro um fragmento! Talvez dos meus tempos das “Colchas de Retalhos”! Escrevo como falo e escuto muito esse comentário: “Quando leio suas crônicas, parece que estou te ouvindo falar!” Ainda tenho dúvidas se isso é elogio ou uma limitação!

Ler Virginia Woolf, “Women and Fiction”, trabalhar com feminismo e com Mulher e Literatura, com certeza, ajudou a me tirar de dentro do guarda roupa. Também trabalhar com o silêncio feminino na minha pesquisa de mestrado, subvertendo a ordem da leitura com o artigo “Reading as a Woman” de Jonathan Culler em *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, e outros textos de cursos de Crítica Feminista, assim também como bater papos com minhas amigas mulheres e literatas, só deu suporte a esse caminho. Autoras como Simone de Beauvoir, a própria Virginia Woolf, Rosiska Darcy de Oliveira Clarice Lispector, Patrícia Travassos, Heloísa Seixas, e poetisas como Marina Colasanti, Martha Medeiros, Lya Luft, Adélia Prado, Elisa Lucinda, também estão presentes nesta trajetória de exposição dos meus guardados.

Mas o começo da minha escrita, com certeza, se originou numa casa feminina, a minha mãe e suas quatro Anas, e um pai perdido no universo dos moddesses, batons, namorados e tagarelices. Sem falar no gen que herdei, também da minha mãe, pelo gosto de observar, de perambular, de falar, e principalmente de escrever.

Comecei, então, a escrever além das mulheres, também sobre viagens (sempre fiz diário de bordo), sobre filmes (sou alucinada por cinema, e sempre anoto coisas sobre os “meus” filmes), livros (ah! As histórias, os autores, as paisagens...) e cozinha, adoro Nina Horta, da Folha de S. Paulo, e os filmes “Como água para chocolate”.

Como surgem os assuntos? Do vento, do acaso, da concentração, da desatenção... Se Jane Austen interrompia sua escrita para cuidar das batatas, imagine eu, uma

aprendiz? Tudo para mim é motivo de crônica. Estou dirigindo o carro e fico indignada no trânsito – assunto 1; tenho uma briga doméstica – assunto 2; vejo uma cena bonita, chocante, monótona na rua – assunto 3; uma dificuldade com a empregada – assunto 4; não acho a roupa certa para uma ocasião? – assunto 5; olho o tempo na janela – assunto 6, e assim por diante. Tenho sempre um caderninho onde anoto palavras-chave, títulos (adoro títulos!), uma cor, uma fruta, uma imagem, uma manchete de jornal etc. E quando estou sem assunto, aperto o botão das memórias, ih! Chove assunto! E como disse Isabel Allende outro dia, no jornal Folha de S. Paulo: “A vida não é como um ensaio alemão. Memórias são circulares, não lineares”. Daí as cirandas com as minhas lembranças.

Sempre tenho um pé nas minhas estórias, na minha casa, na minha vida particular, para me ligar ao público, à rua, ao mundo. E a crônica permite que a gente faça essa ponte entre o público e o privado com mais intimidade. Hoje sei que esse é um recurso, e que público e privado já não são tão distantes assim. Meus relatos são autobiográficos, sim, ou inventados, e esse pacto vai se constituindo como

a experiência pessoal revelada a um outro, num acordo tácito de um eu autorizado pelo próprio sujeito enunciativo – o narrador – que retorna para si suas lembranças, seu passado, sua vida, e faz disso um discurso do qual o leitor participa e é cúmplice. (Lacerda, p. 81)

Também ouço muito as outras mulheres e também os homens, e às vezes falo como se fosse tudo verdade, ou será tudo mentira? À medida que fui entendendo dessa linha inexistente entre o público e o privado, perdi a vergonha de vez. Falo na primeira pessoa sem o menor pudor. Ao contrário, é dessa pessoa que parto com segurança e autoridade para os “meus” assuntos. Tudo começa nas minhas panelas, no ensinar dever de filho, relação com a casa. Na verdade, é do meu quintal para o mundo. São os vários “Refúgios do eu”, não um “eu” egocêntrico, individualista e narcisista, mas um “eu” inquieto e questionador. O meu choro e as minhas dificuldades, os meus delírios e encantamentos e, por fim, os meus voos não são somente meus. São múltiplos e transferíveis.

Comecei escrevendo à mão, e foi difícil aceitar o computador. Ainda tenho minhas birras! Eram rascunhos e mais rascunhos; cadernos intermináveis, e fiquei especializada em passar a limpo! Identifico-me com Adélia Prado, em O Lugar do Escritor, quando diz:

Escrevo à mão, em cadernos, não importa em que lugar da casa. É o meu kit poesia. Sempre carrego o caderno para registrar um episódio, um acontecimento que tenha natureza poético-literária. (Chiodetto, p. 22).

Ainda hoje, preciso da folha de papel impressa para visualizar o texto, enxergar os erros e sentir minhas próprias palavras. Gosto muito de ler em voz alta, com entonação, pausas, flexões. O meu terraço é sempre palco dessas leituras quando faço saraus privados para almoço das mães, dos pais, Natal, aniversário e outras reuniões

familiares. Tudo vira pré-texto! Para o recital doméstico iniciado há tantas décadas nas festinhas das Lourdinhas, onde “minha terra tinha palmeiras... onde cantava o sabiá...!”

Escrevo em qualquer lugar. Se em casa, pode ser na sala, enquanto lavo a louça, aguardando um telefonema, até mesmo no banheiro já escrevi crônica! Ainda inspirada em Adélia Prado no O Lugar do Escritor:

Não separo a mãe e a dona de casa da escritora. Sou uma mulher casada, tenho filhos, casa e escrevo. Tudo Junto. Por isso o escritório é a minha vida. O movimento do cotidiano é mais importante. A vida está pulsando ali. Vejo criação literária e vida pessoal como um tecido único. Não separo. O livro faz parte da casa, da comida, da experiência, da maternidade, do cotidiano. (Chiodetto, p. 22)

Se na rua, escrevo enquanto espero filho no cinema, na porta do colégio, na sala de espera do médico. Um lápis, um pedaço de papel, até mesmo guardanapo. Ah! Os guardanapos! Quanta utilidade! É o trabalho doméstico entranhado ainda com a expressão criativa do meu trabalho. É como a poesia de Elisa Lucinda “Quem terefará a vida / enquanto eu exerço o ofício de ser poeta e cozinheira e só.” (Lucinda, p. 154).

Já fui muito visitada pela “Fada do Lar” (“Professions for Women”, de Virginia Woolf), principalmente quando escrevo artigos criticando vozes masculinas e canônicas. A primeira vez fiquei muito aflita, pois queria criticar um amigo, em público. Estava certa do que dizia, mas insegura da minha autoridade. E me veio a voz de Virginia Woolf quando descreve a fada: “Jamais deixe ninguém adivinhar que você tem uma mente própria!” (Woolf, 1996b, p. 59. Tradução livre) ou então, como questionou no seu livro Um Teto todo Seu, citado no artigo “Virginia Woolf, A fusão da mulher, liberdade e a arte”, de Genilda Azerêdo: “Escrever? O que há de valor no que você escreve?”. Mas tudo isso é uma questão de consciência política, de amadurecimento e de uma prática feminista; e uma vez que nos posicionamos publicamente, temos que saber ouvir e lidar com a exposição; como quando fui criticada quanto ao meu português, minhas crases e minhas concordâncias, quando na verdade, o que incomodava mesmo eram as minhas críticas ou a minha atitude feminista. Já me senti exposta, invadida. Mas ainda travo batalhas com as saias dessa fada.

Apesar de publicar já há doze anos, sempre no Segundo Caderno dos jornais O Norte e Correio da Paraíba (convite de Walter Galvão), há dois anos ter uma coluna semanal na Revista Eletrônica [www.wscom.com.br](http://www.wscom.com.br) (convite de Walter Santos) e ter reconhecimento do meu público ainda tímido e meio que clandestino, se é que posso por assim dizer, sinto um silêncio significativo por parte dos setores literários da cidade. Nem mesmo os jornais onde publico, nunca fizeram quaisquer referências ao meu trabalho. A impressão que me dá é que esses setores veem minhas crônicas como algo pitoresco, amador, e não literários – “Coisas de Mulher!”. Até porque, “coincidentemente”, um dos espaços onde mais publiquei foi o Caderno Mulher, do jornal O Norte, a convite da jornalista Goretti Zenaide. Sem falar que existe o estigma de que escrever crônicas é algo passageiro, que é mais do jornalismo do que da literatura, que é efême-

ro, que não tem valor, que é gênero menor. Hoje, no entanto, acho que essa valoração tem mudado, até porque o limiar dos gêneros textuais, muito se diluiu. Conto, poesia, crônica, onde está mesmo a margem, a borda, o começo ou o fim dessas fronteiras? Com certeza as mulheres foram também responsáveis por esses caminhos pós-modernos de construir suas histórias misturando, colando, repaginando e reescrevendo.

Finalizando, em todas as minhas horas de escrita, foram os meus assuntos correndo léguas pelo meu juízo e jorrando das minhas gavetas para a vida... Por que escrevo? Como falou Paulo Leminski (Agenda da Tribo, que eu escrevi em um dos meus cadernos):

Escrevo. E pronto. Escrevo porque preciso, preciso porque estou tonto, ninguém tem nada com isso. Escrevo porque amanhece. E as estrelas lá no céu lembram letras no papel quando o poema me anoitece. A aranha tece teias, O peixe beija e morde o que vê. Eu escrevo apenas. Tem que ter por quê?

## Referências

AZERÊDO, Genilda. “Virginia Woolf – a fusão da mulher, liberdade e a arte”. In: **Jornal Correio da Paraíba**. João Pessoa, 25 de março de 1992.

CHIODETTO, Eder. **O Lugar do Escritor**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

CONY, Carlos Heitor. “A Crônica como gênero e como antijornalismo” In: **Folha de São Paulo**. p. 4/7, 16 de outubro de 1998.

\_\_\_\_\_. “A Crônica como gênero do jornalismo e da literatura”. **Folha de São Paulo**. p. E-16, 6 de dezembro de 2002.

CULLER, Jonathan. “Reading as a Woman” In: **On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism**. London: Routledge, 1987. pp. 43-64.

Estés, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

**Jornal Correio da Paraíba**. João Pessoa, Paraíba.

**Jornal O Norte**. João Pessoa, Paraíba.

LACERDA, Lílian Maria. “Lendo vidas: a memória como escritura autobiográfica” In: Venâncio, Ana Chrystina, Câmara, Maria Helena, e Cunha, Maria Teresa (eds.) **Refúgios do Eu**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. p. 81-107.

LEMINSKY, Paulo. “Por que escrevo”. **Agenda Tribo**.

LUCINDA, Elisa. **O Semelhante**. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas: sobre leituras e escritos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

PEIXOTO, Ana Adelaide. “Mulheres: Escritos, jardins e uivos”. In: **Jornal Correio da Paraíba**. João Pessoa: Caderno Mulher, Especial 7, 6 de março de 1999.

PEIXOTO, Ana Adelaide. “Por que Escrevo” In: **Revista Eletrônica** www.wscm.com.br Outubro de 2002.

SILVA, Geysa. “A Subjetividade feminina entre o humor e a memória”. In: Ramalho, Christina. (org.) **Literatura e Feminismo** – propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro, Elo, 1999. pp 203-226.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. “Nasce uma crônica” In: **Jornal da Paraíba**. 1 de maio de 2003. p. 04.

WOOLF, Virginia. "Women and Fiction" In: **Women and Writing**. Great Britain, Women's Press, 1996a. pp. 43-52.

WOLLF, Virginia. "Professions for Women" In: **Women and Writing**. Great Britain, Women's Press, 1996b. pp. 57-63.

## O Ibérico na Dramaturgia do Nordeste - Lourdes Ramalho

O Nordeste brasileiro, região que abrange nove estados, é um celeiro que guarda em si os mais variados remanescentes ibéricos. Violeiros, repentistas, cegos-rabequeiros, rezadeiras, benzedeadas, ciganos, cartomantes – cenário que deu asas ao surgimento de Literatura de Cordel – a princípio declamada e cantada pelos vates, em ajuntamentos de festas e feiras, como primeira organização da sociedade rural, depois, posta à venda, a cavalo, em cordéis, trazendo a memória de romances e mitos, oriundos de terras longínquas.

A poesia e a dramaturgia nordestinas, de caráter popular, são, ainda hoje, a memória do que embarcou para povoar o Brasil, trazida pelo espírito hispano-árabe-judaico, infiltrado nas artes jogralescas do Medieval e do Renascimento.

Foi nos ermos sertões do Nordeste, que os imigrantes medievais vieram esconder-se e implantar o seu espírito messiânico e telúrico, sua paixão e sentimento, espontaneidade, graça e exaltação – o que, na Arte, vale mais que a erudição. Como exemplo, temos a sextilha de Antônio Pereira, agricultor e analfabeto, de S. José do Egito, Pernambuco, que assim definiu a saudade:

A saudade é um parafuso  
que, da rosca, quando cai,  
só entra se for torcendo,  
porque, batendo, não vai;  
e, se enferruja por dentro,  
pode quebrar, mas não sai!

As raízes do popular são buscadas na visão coletiva do mundo, no que há de mais profundo no homem do povo, na sua vivência, contradições, ganhos e perdas, semelhanças e contrastes, na exaltação e humildade – na vida e na morte diárias.

Após o conhecimento dos antigos folhetos, oriundos da Ibéria, trazendo histórias versificadas, como A Donzela Teodora, a Princesa Magalona, Carlos Magno e várias lendas cristãs e mouras, romances e xácaras, cheganças e reinados, orações e parlendas – o que constituía o medieval da Ibéria renascentista: o Nordeste deu início à sua literatura poética, com os Abecês, os Ciclos de Animais, Ciclos do Maravilhoso, de Cangaceiros e Ciclos Sociais, como a Louvação, A Cantoria, o Desafio etc.

### 02

E vieram os Pastoris, a princípio de cunho religioso, hoje profanos. E vieram, também, os espetáculos circenses, com seus dramalhões e suas farsas, que terminavam, sempre, com uma lição de moral.

A dramaturgia, no Nordeste, teve também suas troupes que vagavam por toda parte, trazendo textos ibéricos e, mais tarde, autores brasileiros, ainda inéditos, focalizando tipologias tiradas de Gil Vicente, Lope da Veja, Calderon de la Barca etc.

Calderon e o Nordeste têm muito de comum. É autor ibérico que muito influenciou a mentalidade nordestina, através do romanceiro e até da Literatura de Cordel, pois ambos são a mesma literatura do Auto Sacramental que chegou até nós, como um teatro religioso muito piegas.

Sonho ou mito, sentimos, ainda, necessidade de recorrer às fontes ibéricas, como forma histórico-antropológica, a nos enriquecer no campo do pensamento e da ação, invocando figuras eternas como demônios, bruxas, velhacos, anjos e santos, a um tempo trágicos e cômicas (como a própria vida), e beatas, mascates, Quixotes, D. Juans, padres comilões, novelas exemplares – o remanescente do século de ouro espanhol. A influência espanhola, no Nordeste, a partir do linguajar encontrado nos pés-de-serra, quase apaga a portuguesa, desde Cervantes até o já citado Calderon de la Barca, passando por Gôngora, Quevedo, S. Teresa, Frei Luiz de Leon – chegando a Miguel de Unamunos e, essencialmente, à obra poética de Frederico Garcia Lorca. Até mesmo os espetáculos circenses, de pequenas empresas populares, são copiados dos velhos jograis medievais.

A tipologia dos dramas e das farsas condensava-se em solteironas, em mal-amados, anti-heróis, alcoviteiros, cômicos, castigos divinos, as astúcias do diabo... sim, um diabo que, nas liturgias medievais sempre foi um traço de ligação entre o religioso e o profano, como elemento manhoso e brincalhão que se apresentava...

Tivemos o Bumba-meu-boi que, de espetáculo hierático, girando em torno da vida de Jesus, passou a girar em torno do boi. O mamulengo, também chegou de forma religiosa, versando sobre temas bíblicos e tornou-se o que chamam obsceno.

Isto, porém, não quer dizer que o Nordeste tenha uma dramaturgia descomprometida com o social. Mesmo usando linguagem e tipos populares herdados, bate-se forte contra a má política, cobrança esta feita pelas minorias marginalizadas, a exigir dignidade e respeito, no cumprimento dos deveres e direitos da cidadania.

03

De papos estamos cheios!  
E de promessas também!  
Se apertarmos o cinto  
não escapa mais ninguém!  
As migrações se sucedem  
da Amazônia doentia  
ao centro-sul já congestionado  
é incessante a correria!  
Representantes do povo!  
Que piada! Que ironia!  
Fala o Senado de Fome?  
A Câmara de carestia?  
Repassem nossa pobreza,  
nosso salário minguado.  
nossos produtos sem preço.

inda pior – sem mercado?

Na dramaturgia nordestina encontramos formas puramente cômicas ao lado de formas canônicas.

Que cu-de-boi da molesta,  
credo em cruz, ave maria!  
Essa barata de igreja,  
pura e santa se dizia,  
agora, ta dando à tóa  
ao padre da freguesia!  
(Do Cordel CH ARIVARI)

Tanto na nossa dramaturgia como na ibérica, o diabo não tem nada de aterrozante, é até muito boa gente:

Ora, isto é penitência  
pra remissão dos pecados,  
é a ressurreição da carne,  
dos mistérios afogados!

04

Padres e defuntos também são passíveis de troça.

Defunto:  
Trilhões de jaculatórias  
paguei caro pra rezar,  
Rebilhões de novenários,  
fogos soltei a fartar...  
Eis que é chegada a hora  
de me remir e salvar!  
– Eu não vou pro cemitério!  
Eu não vou me enterrar!  
– Vai! – Defunto não tem gosto,  
Vai pra onde se levar!  
– Bate sete paus de sebo,  
sete velórios no chão!  
sete mentiras pregadas,  
sete cavalos do cão,  
sete defuntos na pedar,  
nos sete palmos de chão!

Escarnekida, a princípio, a nossa dramaturgia é, hoje, respeitada em todo o Brasil e fora dele, como o que melhor representa a nossa tradição, herança que vem vindo desde o fundo das idades, no espírito trágico, no senso crítico, na fé e moralidade, no mito e no místico de nossa alma.

A dramaturgia, no Nordeste, hoje, continua a explorar essa identificação com

suas raízes ibéricas, criando textos em prosa e verso, estes sob forma de cordéis, embora usando uma estética que se aproxima da contemporaneidade, do teatro universal de hoje. Saído das memórias atávicas, procura vestir-se de novas roupagens dramáticas e técnicas, investindo no ator e na palavra – em busca de um novo código e um novo gesto.

## 05

Vejamos o que diz o cearense Oswald Barroso, no seu poético cordel “O Reino da Luminura”:

Vem no meu corpo o cansaço  
do que deixei para trás,  
minha beleza ficou  
nos reinos do nuca mais,  
mas, nos olhos, trago a luz  
da esperança que se faz.

De Lourdes Ramalho, um brado de desespero, em “O Novo Prometeu”:

Vai-se, assim, devagarinho  
por solidões sertanejas,  
em busca de vãos moinhos,  
em busca de vãs pelejas,  
buscando em solo vizinho  
quem nos acolha e proteja!  
Desde os tempos mais antigos  
vivemos de retiradas;  
se não mudarmos o quadro  
seremos cruces fincadas,  
marco dos que pereceram  
vencidos – nas caminhadas!

No melodrama, vamos encontrar mulheres tipicamente lorqueanas, recalcadas pela pressão masculina, rosto oculto pelo xale ou mantilha, a amargar a sua reclusão de mal-amada ou a sua solidão de indesejada, quando não, meninas ainda, sacrificadas em casamentos de conveniência, para salvar ou acomodar as necessidades das famílias.

## 06

Os cordéis saúdam os heróis populares. Racine Santos, do R.N., no espetáculo “A luz da Lua, os punhais”, fala de Lampião:

Esse homem é uma onda  
que levantou-se do mar!  
Vingança dos oprimidos,  
Sonho mau de se sonhar!  
Esse homem é como um grito

que todo o povo quer dar!  
Explosão de sol nos olhos,  
Punhal brilhando ao luar!

Altimar Pimentel, jornalista paraibano, poeta e dramaturgo, num rompante poético, sai-se com essa belíssima sextilha, no espetáculo “A Construção”:

Chora a rima, chora o verso,  
a sextilha e o quadrão!  
Chora o pinho, choram as cordas,  
chora a prima e o bordão!  
Acariciando a viola  
choram-me os dedos da mão!

Afinal, como papa da dramaturgia nordestina, temos o escritor Ariano Suassuna, num grandioso desafio, pela boca do personagem Lino Pedra Verde:

Eu sou Lino Pedra Verde,  
Sou besouro de ferrão;  
Eu sou a Tirana Bóia,  
Perigo deste sertão;  
Pra brigar no ferro frio  
Não sirvo, não presto não,  
Mas solto aqui nesta terra  
Com uma viola na mão  
Eu sou Onça Comedeira,  
Tigre e rei do meu brasão,  
Sou punhal, bala de prata,  
Sangue de cobra e leão!

## Essa minha poesia sublunar - Maria das Vitórias de Lima Rocha - UEPB

Quando fui convidada a participar desta mesa, fui forçada a me perguntar:  
O que a poesia representa para mim?  
Qual o lugar que ela ocupa na minha vida?  
Que tipo de poesia escrevo?  
De onde ela vem?  
Para quem escrevo?

Confesso que nunca me detivera para pensar muito no assunto e o que primeiro me ocorreu foram as considerações do poeta Carlito Azevedo, sobre sua própria poesia:

Há poetas que só se interessam pelo inefável, do infinito para cá tudo lhes parece contingente, menor, pedestre. Pois bem, exatamente essas coisas menores, contingentes, do mundo dito sublunar, é que motivam a minha poesia. Coisas com superfície que posso tocar, cheirar. (AZEVEDO, 2001, p. 8)

Faço minhas essas palavras do Carlito, pois poesia é isto, para mim, também. Aliás, incluo esta citação como epígrafe do meu próximo livro, Fúcsia, que ainda está marinando...

A poesia sempre me acompanhou, desde a meninice, através dos livros da coleção Tesouro da Juventude. Também me marcou, uma edição para crianças dos poemas de Castro Alves. Além dos poemas propriamente ditos, com aquele sabor de “pátria amada, Brasil” (e era esta mesmo a intenção da coletânea!), tinha o formato gostoso, inusitado, um livrinho grosso, pequeno e quadrado que meu pai me trazia de longe... do Rio ou São Paulo... lugares muito longínquos para a minha mente-menina.

Logo em seguida vem Augusto dos Anjos, cujos “Versos Íntimos” minha geração sabia de cor...

Depois vieram a bossa nova e a MPB, que me apresentaram a Vinicius de Moraes e a João Cabral de Melo Neto: primeiro em disco; depois é que fui em busca de seus livros. É... naquele tempo distante, a gente cantava, com Chico Buarque de Hollanda, Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto, que aliás, muito inspirou o movimento estudantil nos anos 60. Daí eu concordar com T. S. Eliot quando diz que “Nenhum poeta, nenhum artista, de qualquer forma de arte, tem seu significado completo sozinho. Seu significado, sua apreciação é a apreciação da sua relação com os poetas e artistas mortos” (Eliot, 1986, p.2207) [tradução livre]. Todos esses poetas que li na infância e juventude (muito deles ainda vivos na época), me formaram e informaram sobre a poesia que iria escrever no futuro.

A próxima descoberta foi a poesia norte-americana na FAFI, (a Faculdade de Letras). A professora Zélia Oliveira, uma apaixonada por Emily Dickinson, Whitman,

Frost, Crane, me pegou pela mão e conduziu através desse novo universo. Depois descobri outros, como Eliot, Cummings, Sylvia Plath, todos sempre muito presentes na minha vida, como leitora de poesia e professora de literatura.

Os ingleses, só os descobri um pouco depois. Veio Wordsworth, que me confirmou que a matéria da poesia podia ser a vida, seus incidentes cotidianos, numa linguagem compreensível e usada por todos. Assino embaixo de sua definição de poeta como “um homem que fala para outros homens: um homem... dotado de uma sensibilidade mais à flor da pele, mais entusiasmo e ternura...” e também da sua definição de poesia como “...um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos: origina-se da emoção lembrada na tranqüilidade.” (Wordsworth, 1883, p.164-168) [tradução livre]. E Shakespeare, obviamente, onipresente em minha vida, mesmo quando não é citado.

Depois vieram os contemporâneos, os paraibanos: porque a gente tem de viajar para longe de si mesmo para, enfim, achar o seu porto, que, aliás, estava bem próximo, mesmo antes de partir. São muitos os poetas paraibanos, contemporâneos que gosto de ler, dentre eles, Sérgio de Castro Pinto, Lúcio Lins, Ronaldo Monte, Cristina Guedes, Políbio Alves... estes são apenas alguns poucos, mas não poderia enumerá-los todos, aqui. Alguns, como Sérgio e Lúcio, me deram também “régua e compasso”...

Mas quem me encorajou mesmo a escrever poesia foram as mulheres, principalmente as contemporâneas como Ledusha, Martha Medeiros, Adélia Prado, Ana Cristina César, Elisa Lucinda, Marina Colasanti, que me ensinaram que a minha experiência “contingente, menor, pedestre” poderia virar poesia, contanto que eu pudesse me distanciar um pouco da minha matéria, do que motivara a minha emoção e olhar para ela com um mínimo de ironia e humor. Isso, quem também me ensinou foi uma grande mulher e escritora, a norte-americana Toni Morrison, que escreve sobre a tragédia da mulher submetida às humilhações da escravidão, sem, contudo, resvalar para o terreno movediço do melodrama. E agora cito a metáfora que Alice Walker criou para descrever o seu próprio processo criativo: “[Foi] guiada pela minha herança de um amor pelo belo e respeito pela força – à procura do jardim da minha mãe, que eu encontrei o meu...” (Walker, 1983, p.243) [tradução livre].

A propósito desse distanciamento a que me referi aí em cima, cito um dos poemas publicados no meu primeiro livro, Anos Bissexto (Lima, 1997, p.55), que ilustra bem esta atitude:

Quando olho para o espelho,  
lembro da amiga, que dizia  
“Quanto mais choro,  
mais passo batom”

Além desses, tem ainda uma longa lista de modelos: Leminsky, Cacaso, Lau Siqueira, Sidney Wanderley, Maiakowsky são apenas alguns deles.

Um dia descobri que queria e podia escrever poesia. Foi mesmo um “transbordamento de emoção” num ato de identificação e solidariedade com 4 moças do Mara-



nhão (O título do poema é “As moças do Maranhão”) que morreram, uma após a outra, num incêndio no Rio de Janeiro. O fato foi transmitido ao vivo para os telespectadores atônitos do Jornal Nacional.

### ***As moças do Maranhão***

4 moças  
(4 moscas)  
mortas  
no Rio.  
A elas faltaram asas  
– prerrogativa das moscas –  
a elas faltou solidariedade  
presteza, determinação.  
Empurradas contra a parede  
lenta, progressivamente  
pelo barulho dos tiros, pelo fogo  
pelo medo da morte.  
4 moças  
que não eram do Rio  
– eram do Maranhão –  
que esperança vã  
arrancou-as de casa – tão longe –  
e jogou-as no asfalto  
4 manchas rubras no chão:  
4 moças / 4 moscas.  
Moças não fossem  
e fossem do Rio  
teriam morrido  
as moças do Maranhão?  
Um dia, talvez, na janela  
tenham se debruçado  
esperançosas sobre o Rio,  
Eldorado das moças pobres do Maranhão.  
Maio das Mães, de Maria, das flores,  
das moças casamenteiras.  
Um triste (des)maio  
para 4 moças do Maranhão.  
4 moças  
frágeis moscas sem asas  
Ícaros deserdados  
também eu caí  
caímos todos  
a cada dia  
um pouco  
em cada rua  
casa  
esquina

estrada  
deste imenso país  
que morre  
aos poucos  
à míngua  
exangue (Lima, 1997, p. 19-20)

Escrevi este poema de chofre, pois é assim que a poesia chega. Diz Borges que “...quando ela chega, sente-se seu toque, aquela comichão própria da poesia” (Borges, 2000, p. 27). Depois busquei a forma que melhor se adequava ao conteúdo. Baseei-me no número quatro (as moças) e escrevi todo o poema em estrofes de quatro versos. A estrofe final, no entanto, tinha 16 versos, porque eu queria significar que elas não eram as únicas que morriam assim de forma brutal, na busca de um sonho. E foi aí que o “transbordamento de emoção” foi trabalhado de forma consciente, deliberada. Este poema também está em *Anos Bissexto*. Este livro está marcado por experiências pessoais muito fortes e dolorosas, perdas... e por pouco escapei (se é que escapei!...) do destino das carpideiras... Lampejos de humor e ironia conseguem, talvez, resgatar o todo.

Para quem escrevo? Para todos com quem tenho sintonia ou afinidade. Para poetas como eu, preocupados com o seu tempo, com o seu agora. No geral, a crítica não me corteja...nem me incomoda. Não pertencço a escolas ou igrejas literárias. Cada poema encontra sua forma, seu caminho. Estou em algumas antologias, dicionários literários, listas; participo, eventualmente, de saraus poéticos, das paredes poéticas do SESC e publico em jornais literários. Pouco frequento a Internet, embora reconheça que é um excelente meio de divulgação da poesia. Mas se me perguntarem quem é o meu público alvo, direi que são as mulheres, principalmente as mulheres... e os homens sensíveis, sem preconceitos. Após o lançamento de *Anos Bissexto* tive a oportunidade de ler meus poemas para grupos de jovens alunos do segundo grau, em uma escola pública da cidade, o Colégio Sesquicentenário, e foi uma experiência gratificante. Senti que minha poesia se comunicava com eles.

O próximo livro intitula-se *Fúcsia* e, conforme já falei, está marinando. Embora seus temas sejam variados, poderia adiantar que é bem mais leve que o primeiro, e posso acrescentar que a sua musa é esta cidade que me encanta e fascina, com seus cheiros e cores, diferentes a cada época do ano. O poema-título, por exemplo, foi inspirado na floração dos jambeiros, que, aliás, já começou:

Da paleta dos jambeiros  
sai o fúcsia que  
pinta & borda  
as calçadas dos setembros  
(Lima. No prelo)

Há ainda pequenas homenagens à exuberância dos seus ipês:

## *Arautos*

Florindo em agosto  
os ipês cor-de-rosa  
anunciam  
a primavera  
e  
De roxo e amarelo  
pintam os ipês  
a paisagem  
(Lima. No prelo)

O arco-íris que Maria Vilani de Sousa apontou na apresentação de Anos Bissextos continua aceso, mais aceso do que nunca, mas é a cor fúcsia que banha todo o livro, conforme observa Lau Siqueira, em recente resenha para uma revista literária virtual, Aboio Cibernético. Ela está presente também numa segunda epígrafe que peço emprestada a Martha Medeiros: “Se eu pintasse meu cabelo de rosa-choque eu me sentiria a mais careta das mortais. Eu sou rosa choque por dentro” (Medeiros, 2002, p. 7).

Eu também: favor não provoque!

5 de agosto de 2003.

## Referências

Aboio Cibernético.

<http://www.pd-literatura.com.br/cadernos/aboiocibernetico/aboiocibernetico.html>

AZEVEDO, C. “Entrevista” In: **Cult**. São Paulo: Editora 17, 2001, n. 53, pp. 4-9.

BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ELIOT, T.S. “Tradition and individual talent” In: Abrams, M.H. (ed.) **The Norton Anthology of English Literature**. vol. 2, New York: W.W. Norton & Company, 1986, pp. 2206-2213.

LIMA, V. **Anos Bissextos**. João Pessoa: A União, 1997.

LIMA, V. Fúcsia. No prelo.

MEDEIROS, M. **Divã**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

WALKER, A. **In search of our mothers’ Gardens**. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

WORDSWORTH, W. “Preface to the Lyrical Ballads” In: Abrams, M.H. (ed.) **The Norton Anthology of English Literature**. vol. 2, New York: W.W. Norton & Company, 1986, pp. 157-170.

## Imaginação e Palavra: O Sopro da Criação - Marília Carneiro Arnaud

Escrevo há muitos anos e, que me lembre, todas as vezes em que fui provocada a falar sobre minha escritura, recusei-me ou senti enorme dificuldade em fazê-lo. Talvez, porque, no fim das contas, isso significa prestar um testemunho sobre minha própria visão de mundo, minhas relações pessoais, afetos, inquietações, perplexidades, enfim, sobre mim mesma. Não que considere insignificante o processo de criação de um escritor. Pelo contrário, penso que todo ele é digno de nota. Mas, enfim, o que posso dizer-lhes sobre minhas estórias? Como compartilhar com vocês, de maneira lúcida e honesta, o meu universo de criação, de reflexões e convicções, sem cair na insensatez de enfadar-lhes com um depoimento maçante, ou, mesmo, presunçoso? Devo dizer-lhes que sempre li ou escutei, com espanto, o que pessoas, que fazem crítica literária ou que apenas tecem impressões sobre textos literários, falam sobre meus contos. Suas avaliações, seus julgamentos, chegam-me com uma sensação de estranhamento, como se esses escritos não tivessem sido criados por minha imaginação nem elaborados com a minha palavra. Tem sido sempre assim; depois de publicados, não os reconheço. A sensação é a de que, enfim, libertei-me deles, de que não me dizem mais respeito, de que deixaram de ser meus para pertencer aos leitores, ao mundo lá fora.

Para começar, costumo dizer que se a infância de alguém, de alguma maneira, fosse apagada de sua memória, esse alguém jamais poderia se tornar um ficcionista, porque a infância, sem dúvida, é o tempo em que um escritor secretamente se constrói. Em um mundo mais particular do que qualquer outro, enriquecido de descobertas e fantasias, algo vai se tecendo interiormente na criança que um dia se tornará um escritor, assim como uma chama, uma tênue luz de vela que vai ardendo e se expandindo, até tomar a dimensão de um incêndio. Então, chega um momento em que escrever se torna uma urgência, uma necessidade misteriosa a que não se consegue escapar, algo incontrolável como um rio na cheia; uma espécie de possessão.

Não posso afirmar que a minha infância tenha sido excepcional. Absolutamente. Fui uma menina como tantas outras da minha época, nascida nos anos sessenta, numa família de classe média, filha de um advogado e de uma professora. Estudei em colégio religioso e convivi com outras crianças, com quem me divertia brincando de qualquer coisa (brincadeiras de meninos e meninas), em uma casa com jardim e quintal, onde eu, meu pai e meus irmãos criávamos bichos e plantávamos hortaliças. Desse período, as lembranças mais fortes estão enraizadas na biblioteca do meu pai e na fazenda dos meus avós maternos, onde eu costumava passar as férias do meio do ano. Posso afirmar que, nestes dois espaços, encontrei a fonte miraculosa do meu fazer literário. Na biblioteca, os romances propiciaram-me a intimidade com a palavra escrita e com seus personagens, criaturas que, em suas pequenas alegrias e misérias, transbordavam de humanidade, pondo minha imaginação em festa e fazendo-me intuir, embora vagamente, que não havia nenhuma garantia de felicidade para nós, viventes, que as relações humanas eram, de certa forma, inconciliáveis, e os afetos, precários.

Já na fazenda dos meus avós maternos, situada no sertão paraibano, o contato com a natureza tornou-me contemplativa. Andava horas no meio do mato, a pé ou a cavalo, ou passava uma tarde inteira espichada nos lajedos, sozinha, apenas olhando a

formação das nuvens no céu, ouvindo o canto dos pássaros, o rumorejar das águas no riacho, ou, simplesmente, auscultando o silêncio, sentindo o perfume da terra, pouco me importando o tempo, o mundo das outras crianças ou o dos adultos. Tenho a impressão de que essa proximidade com a natureza ensinou-me a tirar proveito da solidão e a enxergá-la como algo saudável, estimulante e enriquecedor para o espírito, quando são tantas as pessoas que a temem, que não conseguem estar com elas mesmas. Assim, chego à conclusão que os livros, onde encontrei respostas para algumas questões e interrogações maiores para outras, e todas as coisas de que se tece a natureza, serviram-me como refúgio contra o corriqueiro cotidiano e, mais que isso, foram meus grandes mestres, com quem aprendi a questionar valores, a proteger-me de preconceitos e a enxergar além das convenções, condições essenciais para quem deseja ser um escritor.

Considero a leitura o hábito mais instigante para o espírito humano; a literatura, o mais engrandecedor. Decididamente, todos os pais deveriam tentar desenvolver em seus filhos, desde cedo, a curiosidade intelectual, o desejo de conhecer a melhor prosa e a melhor poesia, e dessa forma, plantar neles uma semente de eterna riqueza, que é o senso crítico e o conhecimento; acima de tudo, o autoconhecimento. Além disso, o leitor de bons textos possui um vocabulário rico que, usado com naturalidade em seu dia a dia, dá-lhe, seguramente, um suporte para sua vida social e profissional. Cresci, vendo o meu pai ler livros, jornais e revistas, diariamente, e bastava observá-lo naquela atividade para saber o quanto o fazia com prazer. Talvez tenha sido esse um dos motivos que me conduziu ao mundo mágico da leitura.

Até os oito, nove anos, costumava ler contos de fada e gibis. Porém, mesmo antes de ser alfabetizada, tinha, como outras crianças, o hábito de ouvir estórias, e as minhas preferidas eram as de assombração, geralmente contadas por adultos que trabalhavam em minha casa ou na dos meus avós. Por volta dos nove anos, fui apresentada a Monteiro Lobato e, dos seus livros, o primeiro que conheci foi “As Reinações de Narizinho”. Lembro-me que, como o volume era grande e pesado, e eu não podia carregá-lo comigo para a escola, passava as manhãs na sala de aula sonhando com o momento de retornar para casa e poder continuar a leitura. Eu sabia que uma boneca de pano não podia pensar nem falar, tampouco seduzir um peixe, príncipe de um reino de águas encantadas, e casar com ele numa cerimônia rica em cores e acontecimentos. Mas isso, exatamente, parecia-me o mais fantástico no universo literário; que alguém pudesse, usando a imaginação e a palavra, deslocar-se da realidade e transfigurá-la, criando um mundo paralelo, e mais, construindo os personagens que habitam esse mundo, construindo-os com toda carga de dificuldade de que normalmente as pessoas se fazem, com seus sonhos, conflitos e ambivalências.

Um pouco mais tarde, quando já cursava a segunda parte do primeiro grau, a escola passou a exigir a leitura de alguns dos nossos autores, como Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Machado de Assis, entre outros. Datam dessa época meus primeiros projetos literários, se é que posso chamar assim umas estórias bem chinfrins, escritas com letra desenhada em cadernos cobertos com papéis floridos, dos quais eu cuidava como se fossem tesouros, carregando-os comigo aonde quer que eu fosse, cheia de uma euforia, de um sentimento que eu não

sabia nem sei ainda precisar, mas que ainda hoje me invade quando dou um conto por terminado, uma espécie de harmonização existencial, uma sensação de entrega ao cosmos, de reencontro com a minha unidade.

Então, mais tarde, por volta dos quatorze, quinze anos, entre os livros do meu pai, encontrei aqui, por acaso, e digo por acaso, porque, em sua natural reserva, não costumava me aconselhar a ler isso ou aquilo. Os romances simplesmente estavam lá e eu não tinha nenhuma referência dos seus autores, Dostoievsky, Eça de Queiroz, Honoré de Balzac, Shakespeare, Tchekhov, Tolstoi, leituras que me impressionaram tanto que eu mal conseguia fazer outra coisa senão pensar nas vidas grandiosas que aquelas páginas guardavam e em como era possível se escrever daquela maneira arrebatadora. Imaginava que aqueles escritores deveriam ter sido homens dotados de inteligência e sensibilidade prodigiosas, para conseguir mostrar, através de suas ficções, a identidade original de todos os homens, em meio às particularidades inerentes a cada um. Então, por maior que fosse meu sonho, por mais que eu me esforçasse, jamais chegaria a escrever como um deles. Mais tarde, compreendi que, até certo ponto, estava certa; nunca poderia escrever como eles, porque eu possuía a minha própria história de vida e visão de mundo.

Meus primeiros textos publicados em livro foram escritos no período pré-universitário e, logo depois, quando iniciei o curso de Direito, entre os dezessete e vinte anos. A ideia de reuni-los em livro surgiu depois que três ou quatro contos, produzidos mais tarde, pouco antes da edição, foram premiados em concurso literário promovido pela Ampep (Associação do Magistério do Estado da Paraíba). É fato que o escritor, quando jovem, costuma distorcer o valor do seu trabalho. Essas estórias, eu as enxergo, hoje, sem nenhum pudor, à exceção das últimas a que me referi, como subliteratura, porque tenho plena consciência de que foram elaboradas ao sabor das emoções de uma adolescente apaixonada por literatura, sem um mínimo distanciamento crítico. De qualquer modo, relendo hoje os textos que estão em “Sentimento Marginal”, meu primeiro livro, posso perceber com clareza as influências sofridas de autores lidos naquela época, como, por exemplo, Clarice Lispector, por quem eu nutria uma espécie de devoção (acho que continuo nutrindo). Mas sei também que ali já existia uma semente do que me acompanha até os dias atuais, presente em tudo que escrevi nos anos que se seguiram, como uma marca, um registro pessoal, o que se poderia dizer, um esboço de um estilo, o meu próprio.

Foi dela, de Clarice, o primeiro livro que comprei na vida, na Livraria do Bartolomeu, por indicação de uma colega da escola. Era um livro de contos intitulado “Felicidade Clandestina”, diferente de tudo que eu lera até então. Seus contos e romances que conheci a partir daí sacudiram-me num abismo de questionamentos e puseram meus nervos na maior desarrumação. Até hoje, quando torno a ler suas estórias, um caos se instala em minha alma; espanto e deslumbramento diante de personagens que, ao mesmo tempo em que se mostram cruéis, são também inocentes. Foi assim, lendo Clarice Lispector, que, pela primeira vez, tive a impressão de que a ambiguidade dos seres humanos não era algo condenável, mas que a compreensão disso, sim, fazia-se essencial para o crescimento pessoal de cada um. Foi como descobrir de repente que o pecado não existia; eu é que ainda não conhecia Clarice. Depois dela, vieram Nélide

Piñon, Ligia Fagundes Teles, James Joyce, Virginia Woolf, Margherite Yourcenar, André Gide, Julio Cortazar, Marcel Proust, entre tantos outros, leituras que, por certo, fizeram crescer em mim o fascínio pelo universo literário e o desejo de escrever mais, de superar meus limites.

Não sou uma escritora espontânea, do invejável tipo que se põe diante do computador ou da folha em branco e começa a escrever de imediato, sem embates com a imaginação ou com a palavra. Sou dispersa, meu ritmo é bem lento e, além disso, brigo o tempo todo comigo mesma, quando estou produzindo alguma coisa. Se ocorre de um texto surgir com fluência, sem nenhuma dificuldade, o que é raro, desconfio imediatamente do seu valor e acabo por destruí-lo. Sou uma amante da palavra, mas não confio nela. Preciso farejá-la, fazê-la pulsar em minha boca, sentir o ritmo e a intensidade que ela confere a uma frase. Quando alguém me lê, por certo, não desconfia do tempo que gastei naquele parágrafo aparentemente sem importância. Também suspeito de enredos coerentes que me vêm a mente, com começo, meio e fim, como um presente dos deuses. Alguns escritores não esperam pela inspiração, que às vezes costuma tardar, e até mesmo ausentar-se em definitivo. Infelizmente, não tenho opção; ou aguardo que ela dê o ar de sua divina graça ou não crio absolutamente nada. E digo infelizmente, porque invejo a disciplina de alguns dos meus colegas, que se sentam diante de suas mesas de trabalho e, com ou sem inspiração, se dispõem a escrever e assim o fazem, uma, duas, três laudas por dia.

Às vezes, uma única palavra, escutada ou lida, sua sonoridade, estranheza, ou qualquer outra de suas qualidades, detona em mim o processo de criação. Da mesma forma, uma imagem pode provocar-me o desejo de escrever. Nesses momentos, se eu estiver em casa, cuido em ter à mão lápis e papel para anotar as primeiras ideias. Só mais tarde, quando tenho um rascunho da estória, com um número razoável de frases, é que parto para o computador e, então, à medida em que vou desenvolvendo o enredo, os personagens vão ganhando desenvoltura e a estória vai se transformando, e se definindo, e me surpreendendo, até a que eu imaginara inicialmente, a que escrevi em pensamento, ir ficando cada vez mais distante. É uma coisa bem esquisita, como se estória e personagens fossem sujeitos de si próprios, independentes de minha imaginação e, dessa forma, pudessem impor-se, tomando seu próprio rumo. Então, chego ao final, e ainda há o que fazer; o momento é de arrumar o texto, enxugando-o, eliminando o que me parece falso e/ou dispensável. Em avanços e recuos, isso me leva algum tempo, às vezes, dias. Só sossego, quando leio o conto e o enxergo limpo, sólido, coeso.

Acho que sou meio paranóica quando estou trabalhando na elaboração de minhas estórias. Além das dificuldades inerentes ao próprio texto, ainda preciso de silêncio para me concentrar, razão por que prefiro escrever à noite ou durante a madrugada, quando não ouço vozes nem sou interrompida pelo telefone. Obviamente, gosto de ter meu próprio espaço para isso, mas posso fazê-lo em qualquer outro lugar onde haja tranquilidade. E essa tranquilidade também precisa reinar dentro de mim. As aflições me tornam completamente inábil para o fazer literário. Em todas as oportunidades que tentei fazer ficção, tomada por algum tipo de tormento, tive como resultado um texto digno de ser atirado na lata do lixo.

Escrevi, há muitos anos, na contracapa do meu primeiro livro: às vezes, tenho a sensação de que eles, os personagens, têm vida própria, e que todas as palavras do mundo são insuficientes para aprisioná-los em um conto. Eu os criei e eles não me pertencem. Atormentam-me como um filho doente. Tudo o que eles vivem ou sentem repercute, de alguma forma, sobre minha pessoa. Através deles questiono a vida, a morte, a humanidade e seus conflitos. É a voz deles, e também os seus silêncios, que eu desejaria que fossem ouvidos.

Essa relação não mudou. Ainda hoje, quando estou trabalhando em uma história, envolvo-me tão fortemente com meus personagens que, durante esse tempo, chego a ter pensamentos e sensações que, na verdade, não pertencem a mim. Momentaneamente, abrigo-me em um mundo de ficção que eu mesma criei, apropriando-me de suas vidas, ou eles se apropriando da minha. Alguns dos meus leitores já chegaram a me indagar se alguns deles não seriam, de fato, eu mesma. A resposta é: sim e não. Naturalmente, que alguns, não todos, têm um pouco, ou muito, de mim, mas também de pessoas com quem convivo ou convivi ou, mesmo, de quem apenas ouvi falar. Sou nada mais que uma inventora, uma viajante de espaços imaginários, uma delirante contadora de histórias.

Sem dúvida, escrever é um processo doloroso, na medida em que me coloco frente às minhas próprias insuficiências e fragilidades. Por que escrevo? Acho que para tentar me compreender e, assim, compreender o outro. Escrevo, então, para me sentir inteira, para me integrar ao todo, para estar diante da morte e encará-la como parte da vida. Escrevo, porque estou sempre tentando arrancar alguma coisa maior do cotidiano banal. Escrevo para abrir portas e janelas em um mundo cerrado pela miséria e pela violência. Para me conectar com Deus. Para não perder a esperança.

# 4

## TEMA

# Gênero e etnicidade: interfaces



## Maria Firmina dos Reis: A Mão Feminina e Negra na Fundação do Romance Brasileiro - Eduardo de Assis Duarte - UFMG

Muito já se falou e publicou a respeito da contribuição dos afrodescendentes para a construção das artes no Brasil. No entanto, nunca é demais ressaltar a força dessa presença, sobretudo no momento atual, marcado pela polêmica em torno das cotas e pela obrigatoriedade da adoção, nos currículos escolares do ensino Fundamental e Médio, de conteúdos relativos à cultura afro-brasileira e à história dos africanos e seus remanescentes em nosso país. Apesar do rebaixamento intencional desses sujeitos pela via do preconceito e, mesmo, das tentativas de apagamento de sua contribuição, ao consultar os estudiosos da presença afro em nossa sociedade e em nossa cultura, deparamo-nos com um número expressivo de negros e mestiços tendo atuação destacada nos diversos campos da produção artística.

Dos tempos da colônia até o século XIX, a mão afrodescendente faz-se visível, por exemplo, na escultura do mineiro Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho –, ou na do baiano Francisco Chagas – o Cabra –, responsável por muito do esplendor que ainda hoje se vê em inúmeros altares de Salvador. Essa mão afro-brasileira guia também o trabalho de Mestre Valentim, notável santeiro que fez escola no Rio de Janeiro no século XVIII, assim como o do orgulhoso mulato Jesus, responsável, entre outros, pelos painéis do Bonfim e do Mosteiro de São Bento, na Bahia e que, segundo Argeu Guimarães, recusou-se a cumprimentar D. Pedro I; ou o dos escravos Sebastião e Cunha, enviados à Europa a fim de aprimorar o talento herdado dos ancestrais africanos. A estas, juntam-se as mãos de Raimundo da Costa e Silva, Crispim do Amaral, Manuel Querino, Estêvão Silva, Oséas dos Santos, Dias Júnior, bem como do paraibano Pedro Américo, que materializou em suas telas o nascente orgulho nacional brasileiro. Todas essas mãos escrevem capítulos relevantes, mas muitas vezes ocultos, da história das nossas artes<sup>24</sup>. Apesar das proibições dos tempos da colônia, dos preconceitos vigentes até os dias de hoje e de toda sorte de impedimentos, essas mãos trazem para a cultura brasileira a marca da pintura, da escultura, da ourivesaria, da cestaria, da música e da literatura oral praticadas em África muito antes do mar nunca dantes navegado transformar-se em Atlântico Negro<sup>25</sup>.

No campo da literatura, deixo de lado a poesia dos mestiços Basílio da Gama e Domingos Caldas Barbosa, escritas no século XVIII, ou dos também mestiços José da Natividade Saldanha e Gonçalves Dias, datadas da primeira metade do século XIX, para me concentrar nos primórdios de nossa prosa de ficção, mais especificamente no romance de extração romântica. Como é sabido, essa narrativa adentra em nossa literatura pelas mãos de um outro afrodescendente, o fluminense Teixeira e Souza, que publica *O filho do pescador* em 1843. Preocupado em se integrar profissionalmente à nascente indústria literária nacional, Souza produz uma ficção enquadrada nos padrões romanescos da época e passa ao largo do acervo de dramas vividos por seus

<sup>24</sup> As referências ao historiador das artes Argeu Guimarães, bem como aos artistas citados encontram-se em Arthur Ramos (1956, p. 139-166).

<sup>25</sup> Utilizo aqui a expressão em sentido algo distinto do empregado por Paul Gilroy (2001) e mais próximo das reflexões de Luiz Filipe Alencastro (2000) a respeito do intercâmbio econômico e cultural estabelecido entre Brasil e África desde o século XVI.

irmãos de cor, assim como da memória cultural provinda de seus ancestrais maternos.

Neste trabalho, desejo concentrar minhas observações na obra ficcional da escritora Maria Firmina dos Reis, mulata e bastarda, nascida em São Luiz do Maranhão, em 1825, que, sem ostentar o sonho de viver da literatura que acalentou Teixeira e Souza e tantos mais, teve participação relevante na cultura de seu Estado ao longo dos noventa e dois anos de uma vida dedicada a ler, escrever e ensinar. Já em 1847, com apenas vinte e dois anos, Firmina vence concurso público para a “Cadeira de Instrução Primária” da cidade de Guimarães, conforme escreve Nascimento Moraes Filho em *Maria Firmina, fragmentos de uma vida* (1975). E, ainda segundo este autor, ao se aposentar, no início da década de 1880, funda a primeira escola mista e gratuita do Estado e volta para a sala de aula. Mantém, em paralelo, uma presença constante na imprensa local, publicando poesia, ficção, crônicas e até enigmas e charadas<sup>26</sup>. Além disso, atua como folclorista, na recolha e preservação de textos da literatura oral. Atua também como compositora, sendo responsável, inclusive, pela criação de um hino para a abolição. E, o mais importante, traz a público dois romances: *Gupeva*, em 1861, de temática indianista, e *Úrsula*, em 1859, no qual aborda a escravidão a partir do ponto de vista do outro.

Quem for ler *Úrsula* com o olhar conformado pelas lentes canônicas da literatura moderna, fatalmente irá considerar a obra como menor. A trama é linear, narrada em terceira pessoa e marcada por lugares-comuns da literatura oitocentista: personagens sem densidade psicológica, caracterizados de modo simples e maniqueísta, vivendo situações extremas, marcadas pelo acaso e por mudanças bruscas do destino. Situando-a, todavia, no contexto de produção da narrativa romântica e folhetinesca, pode-se aquilatar o quanto a escritora se apropria da tecnologia de gênero constituída pelo romance de fácil degustação popular, a fim de utilizá-la como instrumento a favor da dignificação da mulher e, principalmente, do escravo. O triângulo amoroso, formado pela jovem Úrsula, seu amado Tancredo e pelo tio Comendador (que surge como encarnação de todo o mal sobre a terra), ocupa o núcleo central das ações. Além de assassinar o pai e abandonar a mãe da protagonista anos e anos entrevada numa cama, o Comendador compõe a figura sádica do senhor cruel que explora a mão de obra cativa até o limite de suas forças. Ao final, enlouquecido de ciúmes, o vilão mata Tancredo na própria noite do casamento deste com Úrsula, o que provoca a loucura, o posterior falecimento da heroína e o inconsolável remorso que também leva o tio à morte, não sem antes passar pela libertação de seus escravos e pela reclusão num convento. A tragédia se sobrepõe ao happy end e o texto se vale de esquemas consagrados pelo romance gótico a fim de estabelecer a empatia com o público.

Todavia, o livro cresce na medida em que, paralelamente à trama central, emergem os dramas dos escravos. A narrativa se inicia com o jovem Túlio – único cativo da decadente propriedade da mãe de Úrsula – salvando a vida de Tancredo num acidente. De imediato, destaca-se a humanidade condoída do sujeito afrodescendente, cujo perfil dramático e existencial vai além da mera força de trabalho ou do papel de

<sup>26</sup> Segundo Zahidé Muzart (2000, p. 264), “Maria Firmina dos Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários, tais como a Verdadeira Marmota, Semanário Maranhense, O Domingo, O País, Pacotilha, Federalista e outros.”

porta-voz do ódio rancoroso dos quilombolas:

– Que ventura! – então disse ele, erguendo as mãos ao céu  
– que ventura podê-lo salvar!  
O homem que assim falava era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte e cinco anos, e que na franca expressão de sua fisionomia deixava advinhar toda a nobreza de um coração bem formado. O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e em balde o sangue ardente que herdara de seus pais, e que o nosso clima e a servidão não puderam resfriar, em balde – dissemos – se revoltava; porque se lhe erguia como barreira – o poder do forte contra o fraco!

Ele, no entanto, resignava-se; e se uma lágrima desesperação lhe arrancava, escondia-a no fundo de sua miséria (Reis, 1988, p. 25).

Em sua primeira aparição, o personagem já indica a perspectiva que orienta a representação do choque entre as etnias no texto de Maria Firmina dos Reis. A escravidão é “odiosa”, mas nem por isto endurece a sensibilidade do jovem negro. Eis a chave para compreender a estratégia autoral de denúncia e combate à escravidão sem agredir, no entanto, as convicções mais elevadas de seus leitores. Túlio é vítima, não algoz. Sua revolta se faz em silêncio, pois não tem meios para confrontar o poder dos senhores. Não os sabota nem os rouba, todavia, como os escravos presentes em *Vítimas-algozes*, de Joaquim Manoel de Macedo (1869). Seu comportamento pauta-se pelos valores cristãos, apropriados pela autora, a fim de melhor propagar seu ideário:

Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo – e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... a aquele que também era livre no seu país... aquele que é seu irmão?!  
E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista (Reis: 1988, p. 25).

Ressalte-se de início que não se trata de condenar a escravidão unicamente porque um escravo específico possui um caráter elevado. Trata-se de condenar a escravidão como um todo, como instituição injusta. E a autora o faz a partir do próprio discurso religioso oriundo da hegemonia branca, que afirma serem todos irmãos independentemente da cor da pele! Se pensarmos em termos do longínquo ano de 1859 e da longínqua província do Maranhão, poderemos aquilatar o quanto tal postura tem de avançado, num contexto em que a própria Igreja Católica respaldava o sistema es-

cravista.

E não é só. O primeiro capítulo objetiva apresentar os dois personagens masculinos que irão encarnar a positividade moral do texto: um branco e um negro. Assim eles entram em cena, primeiro Tancredo; depois, Túlio. Entretanto, ao utilizar-se do artifício do acidente, a autora faz com que o segundo tome a frente do primeiro e cresça enquanto personagem. Já de início, o leitor passa a conhecê-lo em suas virtudes, enquanto do outro sabe apenas do atordoamento mental que provoca sua queda. Há mais: ao despertar do desmaio, Tancredo depara-se com o negro a sua frente e, apesar da febre que já lhe turvava novamente os sentidos, vislumbra no escravo o homem bom que o salvou:

O cavaleiro começava a coordenar suas idéias, e as expressões do escravo, e os serviços que lhe prestara tocaram-lhe o mais fundo do coração. É que em seu coração ardiavam sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro: por isso, num transporte de íntima e generosa gratidão o mancebo, arrancando a luva, que lhe calçava a destra, estendeu a mão ao homem que o salvara (Reis: 1988: 26, grifos nossos)

Conforme destacou Charles Martin, no prefácio à terceira edição, o negro não é apenas colocado na trama em pé de igualdade frente ao rico Cavaleiro. Mais que isto, ele é a “base de comparação” para que o leitor aquilate o valor do jovem herói branco. (Martin, 1988, p. 11). Ou seja, no discurso do narrador onisciente, o negro é parâmetro de elevação moral. Tal fato se constitui em verdadeira inversão de valores numa sociedade escravocrata, cujas elites difundiam teorias “científicas” a respeito da inferioridade natural dos africanos e afro-brasileiros. Assim fazendo, a voz que narra mostra-se, desde o início, comprometida com a dignificação do personagem, ao mesmo tempo em que expressa com todas as letras qual o território cultural e axiológico que reivindica para si: o da afro-descendência. Esse pertencimento se traduz ainda na simpatia que a autora devota a Túlio e aos demais personagens submetidos à escravidão, conforme veremos.

Ao abrigar o Cavaleiro ferido na casa de sua senhora, Túlio propicia o encontro dos dois e o início da paixão que os leva à breve felicidade. Mais uma vez, sobressaem nesses momentos o zelo e a dignidade do escravo, que termina ganhando a alforria como sinal de gratidão do homem branco. Um forte elo de amizade passa a uni-los e, a partir de então, o negro torna-se companhia inseparável de Tancredo. Ele faz a figura do sujeito compassivo, que respeita a senhora por não tê-lo maltratado, e que se julga em dívida com aquele que o libertou. No entanto, sua nova condição é desmascarada pela mucama Mãe Suzana, quando esta ironiza a “liberdade” do alforriado – que afinal, irá conduzi-lo à morte – comparando-a à vida que levava em África:

– Tu! tu livre? Ah não me iludas! – exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. (...) Liberdade... eu gozei em minha mocidade! – continuou Suzana com amargura. Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não

houve mulher alguma mais ditosa do que eu (Reis:1988, 81).

Além de reforçar a própria condição afrodescendente do texto, a entrada em cena da velha africana confere maior densidade ao sentido político do mesmo. Mais uma vez, o território de origem é mencionado sem rodeios, ao contrário do que se vê em outros escritos do século XIX assinados por afro-brasileiros. Sobressai, então, a condição diaspórica vivida pelos personagens arrancados de suas terras e famílias para cumprir no exílio a prisão representada pelo trabalho forçado. De acordo com Zahidé Muzart (2000, p. 266), “é Mãe Suzana quem vai explicar a Túlio (...) o sentido da verdadeira liberdade, que não seria nunca a de um alforriado num país racista.” para tanto, a velha escrava recorda sua terra natal, a infância livre, o amor de seu companheiro e a vida feliz que levavam junto à filhinha até o dia em que foi capturada pelos “bárbaros” mercadores de seres humanos. Segue-se a narrativa do aprisionamento e da crueldade com que foi tratada ao deixar para sempre “pátria, esposo, mãe, filha, e liberdade”:

Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. (...) Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas que se levam para recreio dos potentados da Europa. (Reis, 1988, p. 82-3, grifos da autora)

Sobressai de imediato a postura do sujeito da rememoração, na qual o eu individual deságua num nós coletivo. É o discurso do outro fazendo ouvir pela primeira vez na literatura brasileira a voz dos escravizados. E é, com certeza, uma voz política que denuncia, em plena vigência do espírito das luzes, o conquistador europeu como bárbaro, invertendo de forma inédita a acusação racista – corrente na Europa e presente no pensamento de filósofos do porte de Hegel – que excluía a África do mundo civilizado. A narrativa prossegue com o verismo da descrição sobrepunjando-se à ficção propriamente dita. Com isto, o texto ganha em densidade histórica o que perde porventura em termos de aprofundamento psicológico dos personagens e do próprio andamento da trama, suspendendo-se esta para que se ouça a versão das vítimas. A narrativa do aprisionamento de Mãe Suzana e de sua vida anterior ocupa todo o nono capítulo e o romance, aparentemente desprezioso, de uma afro-brasileira da distante província ganha foros de relato carregado de historicidade.

O discurso antiescravista perpassa praticamente toda a obra de Maria Firmina. Seu conto “A escrava”, publicado na Revista Maranhense (1887, p. 1 - 3) no auge



da campanha abolicionista, contém igualmente o testemunho de uma velha cativa, representada agora na personagem Mãe Joana. Essa voz africana e diaspórica traz para a literatura brasileira o sentido suplementar configurado pelo traço ancestral oriundo de um outro continente e de uma outra civilização aparentemente deixada para trás e, talvez por isso mesmo, fortemente recalcada pelo discurso hegemônico do paraíso tropical brasileiro. Esse discurso, presente em José de Alencar e em tantos mais, tem sua credibilidade abalada pelas vozes resgatadas por Maria Firmina. As pretas velhas da escritora maranhense carregam a literatura oitocentista de uma historicidade que soa subversiva frente aos estereótipos do bom senhor e do escravo contente. Mãe Joana e Mãe Suzana estão a nos lembrar que a África não ficou para trás, nem é uma página virada. A África está presente e esses relatos, carregados de uma autoridade forjada pelo testemunho, ganham uma dramática autenticidade. A ponto de Luiza Lobo (1993, p. 229) afirmar que eles transmitem “a impressão de se tratarem de pessoas que Maria Firmina realmente conheceu.”

Voltando a *Úrsula* e ao processo de escravização, pode-se ver que essa perspectiva de leitura se confirma se cotejada com a das memórias de Mahommah Gardo Baquaqua – aqui chamado José da Costa –, escravo que chegou ao Nordeste brasileiro no final da década de 1840 e viajou anos depois para os Estados Unidos, lá conseguindo escapar de seu senhor e ganhar a liberdade. Alfabetizado em inglês, Baquaqua escreveu uma autobiografia e tornou-se um dos primeiros africanos, senão o primeiro, a publicar suas memórias. Considerado uma preciosidade documental, seu texto antecede em cinco anos o romance de Maria Firmina dos Reis e confirma, em muitos momentos, o tom e, mesmo, diversos detalhes do inferno narrado pela romancista. Ao descrever travessia do oceano, ele afirma:

A única comida que tivemos durante a viagem foi milho velho cozido. Não posso dizer quanto tempo ficamos confinados assim, mas pareceu ser muito tempo. Sofríamos muito por falta de água, que nos era negada na medida de nossas necessidades. Um quartilho por dia era tudo o que nos permitiam e nada mais. (...) Muitos escravos morreram no percurso. (...) Qualquer um de nós [que] se tornava rebelde, sua carne era cortada com uma faca e o corte esfregado com pimenta e vinagre para torná-lo pacífico(!). Como os demais, fiquei muito marcado de início, mas nosso sofrimento não causou preocupação alguma aos nossos brutais donos (Baquaqua: 1988, 272-3).

Para fins de comparação, ouçamos novamente a personagem de Maria Firmina:

Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros. (...) Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozejar. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a

morte aos cabeças do motim (Reis: 1988, 83).

Como se vê, a ficção e a autobiografia iluminam-se mutuamente e confluem na condenação da desumanidade do tráfico e da forma como era exercida pelos negreiros. A semelhança ostentada pelos dois textos, tão distantes geograficamente um do outro, é espantosa, pois está no tom indignado, transposto numa discursividade que chega a apelar a Deus como emblema maior da justiça, passa pela denúncia do assassinato como forma de coerção, até descer a detalhes escabrosos da “sepultura” representada pelo porão do navio. E mais: tanto na tortura sádica e prolongada, quanto na eliminação pela queimadura, ambos enfatizam o embrutecimento dos mercadores de escravos, que tratam sua “mercadoria” pior que a animais. Deste modo, a especificidade que distingue a narrativa biográfica da ficcional se dissolve nos porões onde habita a memória da dor. E a distância que separa Detroit de São Luiz do Maranhão desaparece nas histórias comuns à história do Atlântico Negro. Vozes aparentemente isoladas, Maria Firmina e Mahommah Baquaqua têm a uni-los a mão afrodescendente que busca na escrita o gesto político e se irmanam na construção da identidade diaspórica que celebra a África e repudia a escravidão. Ambos os textos levam o leitor a indagar sobre a barbárie e a respeito de quem verdadeiramente é o civilizado.

Além das sofridas lembranças de Mãe Suzana e da moldura cristã que preside a nova condição de Túlio, *Úrsula* trata ainda de um outro tipo de escravo: o que perde a autoestima e se entrega ao vício. Surge, então, a figura decrépita de Pai Antero, sujeito de bom coração, mas dominado pelo alcoolismo. Saudoso dos costumes de sua terra e do “vinho de palmeira” bebido no ritual africano do descanso semanal – que Maria Firmina nomeia “festa do fetiche” (1988, p. 143) –, Antero cumpre na trama o contraponto dramático ao caráter elevado de Túlio. Além disso, ao ressaltar o vício do personagem, o texto escapa à idealização pela qual todo negro seria perfeito e todo branco ruim. Com Antero, fecha-se uma espécie de triângulo negro encimado por Mãe Suzana, e essa tríade vai aos poucos sequestrando a atenção do leitor e superando em importância o surrado triângulo amoroso dos personagens brancos.

Assim, entre a positividade e a bondade do jovem afro-brasileiro e a negatividade representada pela decadência do velho africano, Maria Firmina abre espaço para o discurso de Mãe Suzana, elo vivo com a memória ancestral e com a consciência da subordinação. Espécie de alter ego da romancista, a personagem configura aquela voz feminina porta-voz da verdade histórica e que pontua as ações, ora com comentários e intervenções moralizantes, ora como porta-voz dos anúncios e previsões que preparam o espírito do leitor e aceleram o andamento da narrativa. Essa voz feminina emerge, pois, das margens da ação para carregá-la de densidade, do mesmo modo que sua autora, que também emerge das margens da literatura brasileira para agregar a ela um instigante suplemento de sentido. Ao arquitetar o romance, Maria Firmina insere os escravos num plano inicialmente secundário. Afinal, seu texto se dirige ao público branco e senhorial, alvo tanto da incipiente produção romanesca, quanto do discurso abolicionista posterior. Mas os escravos vão crescendo e ganham em importância, inclusive na condução do epílogo.

Pode-se afirmar que esta lateralidade está em homologia com o próprio de-

sempenho da intelectual afrodescendente, que vai aos poucos superando a exclusão a que foram relegados seus irmãos de cor, para ocupar um papel substantivo na arena discursiva em que literatura, cultura e política se mesclam em meio às tensões que vão construindo os vários rostos do país recém-saído da independência. Ao antecipar o Castro Alves poeta dos escravos (cuja produção vai de 1876 a 1883), o Joaquim Manoel de Macedo de *Vítimas-algozes* (1869) e o Bernardo Guimarães da virtuosa *Escrava Isaura* (1875), para ficarmos na literatura antiescravista mais conhecida, Maria Firmina dos Reis desconstrói não apenas a primazia do abolicionismo branco, masculino e senhorial. Não nos esqueçamos de que, com sua aura paternalista, esse discurso, ao fim e ao cabo, prepara o terreno para as teses do “homem cordial”, de Sérgio Buarque e outros, bem como da “democracia racial” freyreana. Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina desconstrói igualmente uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afrodescendentes. *Úrsula* não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, fato que poucos historiadores admitem. É também o primeiro romance da literatura afro-brasileira e faz companhia às Trovas burlescas de Luiz Gama, também de 1859, no momento inaugural em que os remanescentes de escravos querem tomar com as mãos o sonho romântico de, através da literatura, construir um país sem opressão.

## Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BAQUAQUA, Mahommah Gardo. **Biography of Mahommah G. Baquaqua**. A native of Zoogoo, in the interior of Africa. Edited by Samuel Moore, Esq. Detroit: George E. Pomery and co., Tribune Office, 1854, APUD NUSSENZWEIG, Sonia, trad. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Marco Zero. Vol. 8, nº 16, março de 1988 / agosto de 1988.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2001.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo: Ática, s/d.

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

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Vítimas-algozes, quadros da escravidão**. 3.ed. Estudo introdutório de Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Ed. Scipione, 1991.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina, fragmentos de uma vida**. São Luiz: COCSN, 1975.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In MUZART, Z. L. (Org.) **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.

RAMOS, Arthur. **O negro na civilização brasileira**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 3 ed. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo; Introdução de Charles Martin. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

\_\_\_\_\_. “A escrava”. In **Revista Maranhense**, ano 1, nº 3, novembro de 1887, APUD Moraes Filho, Op. cit.

TEIXEIRA E SOUZA, Antônio Gonçalves. **O filho do pescador**. Introdução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1977.

### **Diaspóricas & párias do século XIX**

Na trajetória das mulheres (senão no mundo como um todo, certamente, pelo menos, no Ocidente e sua periferia), em luta contra o confinamento de sua diferença face aos homens à desigualdade e à opressão, o XIX, com seu cosmopolitismo facilitado, entre outros fatores, pela própria expansão do capitalismo, do colonialismo, bem como pelos novos meios de transporte, como o trem, vai representar o momento inaugural do que aqui denominarei um feminismo diaspórico.

Como marco das reivindicações feministas modernas, tomo a publicação do livro de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, em 1792, três anos apenas, portanto, após a Revolução Francesa e dois anos apenas depois de sua publicação, anônima, da *Vindication of Rights of Men*, uma resposta ao livro de Edmund Burke, *Reflexions on the Revolution in France*, bem como um importante ponto de partida para uma teoria política feminista.

Dedicado a Talleyrand, que, à época esboçava um programa de educação nacional para meninos, na França revolucionária, o novo livro reivindicador de Wollstonecraft nascia, portanto, de sua crença na capacidade de persuasão da escrita feminina acerca da necessidade de as meninas serem, de igual modo que os meninos, incluídas num programa educacional nacional.

Associar a inclusão da mulher às vitórias da nova sociedade, em especial ao próprio republicanismo da Revolução Francesa, apresentando-a, desta forma, como uma consequência coerente do processo revolucionário que havia derrubado a monarquia absoluta, o regime antigo, era a proposta radical da escritora.

À época, inexistia, não somente na França de Talleyrand, ou na Inglaterra de Wollstonecraft, mas na Europa, como continente, um sistema educacional nacional: o que havia, então, eram preceptores privados para crianças das classes abastadas, instruídas em seus próprios lares, tendo sido a própria escritora uma delas, e escolas masculinas tradicionais, para onde se dirigiam os filhos das elites, em demanda de formação educacional superior.

Para as camadas populares, sobretudo as rurais, havia escolas de primeiras letras, como as que a própria Mary frequentara como criança e que eram diferenciadas, inclusive do ponto de vista de seus currículos, no que se referia a meninos e a meninas.

Neste quadro de desigualdade profunda entre gêneros e classes sociais, a reivindicação da educação igualitária soou como extremamente ameaçadora e subversiva, mesmo num contexto revolucionário como o foi o do final do século XVIII.

Por muitos títulos, a autora era considerada negativamente pelo establishment como uma mulher transgressora das convenções e dos limites assinalados aos papéis

de gênero feminino.

Reivindicando viver da escrita, por exemplo – numa época em que as mulheres eram usualmente sustentadas pelos homens (e mesmo aquelas, raríssimas, como Jane Austen e as irmãs Brontë, que escreviam literatura, dificilmente se manteriam unicamente por seu trabalho como escritoras) –, Wollstonecraft, na defesa de seus ideais feministas, foi, ela própria, uma mulher diaspórica.

Partidária da Revolução, num momento em que era extremamente perigoso para uma inglesa fazer isto, ela viajou para a França justamente a tempo, ainda, de testemunhar o Terror, regressando posteriormente à Inglaterra.

Contrária ao casamento, que considerava, segundo as leis vigentes, uma prostituição legalizada, para a mulher, Wollstonecraft viverá com William Godwin, que partilhava suas idéias acerca do matrimônio, após ter vivido um affair com um americano na França, Gilbert Imlay, pai de sua primeira filha, Fanny.

Mantendo, coerentemente com sua postura acerca do matrimônio, moradias separadas um do outro, bem como estilos de vida independentes, o casal Wollstonecraft-Godwin teve uma filha, que recebeu o nome e o legado feminista materno, a futura Mary Shelley, órfã de mãe aos 10 dias de nascida.

Portugal, Irlanda, Suécia, Dinamarca e Noruega tinham sido lugares para os quais Wollstonecraft viajara, respectivamente, ao primeiro destes países, ao encontro da primogênita Fanny, morta, como a mãe, em consequência, de um parto; ao segundo, na condição de trabalhadora (preceptora de criança em casa nobre) e aos três últimos como residente, ainda que por breve tempo.

Na raiz da diáspora de Wollstonecraft, como da pioneira feminista brasileira Nísia Floresta, que, na esteira da leitura da *Vindication*, deixou-nos, em seu conjunto de obra, uma como o *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*, encontraremos a dificuldade ou a impossibilidade de, individualmente, contraporem-se à forte hostilidade do meio às suas idéias, revolucionárias para a época, bem como a necessidade de alargar o próprio horizonte e expandir o raio de alcance de seu pensamento.

Cosmopolita a seu modo, viajando por tão diferentes países europeus como Portugal e Suécia, Noruega e França, Irlanda e Dinamarca, antes mesmo que o cosmopolitismo desse o tom às décadas finais do século XIX, esta feminista diaspórica dos fins do século XVII terá, na figuração da pária, de Flora Tristan, uma espécie de figuração subsequente.

Se Wollstonecraft soubera denunciar, na aurora das Revoluções Francesa e Industrial, a manutenção, contraditória, dos papéis femininos de gênero nos parâmetros do antigo status quo fortemente patriarcal e androcêntrico, Tristán perceberá – e explicitará – que as lutas operária & feminista se entrelaçam e que, pois, mudar a situação de opressão de trabalhadores e de mulheres sob o capitalismo suporá combater o próprio sistema...

Nascida nas classes subalternas de Londres, adolescente que tentava proteger a mãe das agressões físicas do pai, alcoólatra e economicamente arruinado, de quem ela própria sofrera abuso sexual, pouco escolarizada formalmente, Mary não apenas supre, como autodidata, a lacuna de educação formal, mas também tenta, sem êxito, ascender socialmente numa Inglaterra fortemente preconceituosa em termos de mobilidade.

Arrimo de família, interlocutora de alguns dos intelectuais mais importantes de seu tempo, como Rousseau, escritora, preceptora e, sobretudo, feminista, Mary utilizou, em seus textos, inclusive anteriores à Revolução Francesa, o léxico antiescravista para a defesa da questão feminina.

Em *Thoughts (Pensamentos)*, publicado em 1786, por exemplo, ela trata de mulheres que, subjugadas por seus maridos, tiranizam, elas próprias, os criados, pois, segundo a escritora, o medo escravista e a tirania vão de par.

Dois anos mais tarde, em 1788, Wollstonecraft estreia no romance, com *Mary, a Fiction*. Escrito durante a permanência da escritora na Irlanda como preceptora de crianças nobres, o livro trata de uma heroína que decide não viver com o marido, trabalhar, fazer qualquer coisa melhor do que ser escrava.

Intentava-se na Inglaterra colonialista, uma campanha contra o comércio escravista no âmbito do império, inclusive através de uma lei de cunho abolicionista. Havia pouco, os Estados Unidos haviam deslanchado o processo de independência e de republicanização na América, processo este que se aprofundaria, no século XIX, em relação aos impérios da Espanha e Portugal, na América Latina.

Obviamente não por questões meramente humanitárias, uma vez que a Inglaterra, pioneira na industrialização, necessitava não somente de expandir mercados consumidores, vale dizer pessoas que, pelo menos, minimamente dispusessem de dinheiro para a aquisição de mercadorias mas também de mão-de-obra livre, ainda quando proletária e extremamente explorada.

Resenhista, Wollstonecraft interessa-se, entre as primeiras obras que analisou, por um livro de um ex-escravo africano, intitulado *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African Written By Himself*, onde ele relata seu sequestro da África e sua vida como escravo.

Nascida em Paris, em 1803, Flora Tristán fora filha de um coronel do exército espanhol, pertencente à aristocracia peruana, casado apenas no religioso com a mãe da escritora, a francesa Anne Pierre Lasney, em Bilbao.

Morrendo-lhe subitamente o pai, Mariano Tristán y Moscoso, sem deixar testamento, Flora e sua mãe se verão lançadas numa vida difícil, socialmente decaída dos padrões que haviam conhecido antes, em vida de D. Mariano.

Marcada, como ela própria dirá, pelo estigma da ilegitimidade, Flora é, ela

própria, também um fruto do encontro de culturas, francesa e peruana, europeia e latino-americana, metropolitana e colonial.

Considera-se, por isso, um pouco apátrida, outra figuração do cosmopolitismo, e muito pária, figuração próxima à do escravo.

Conhecendo, simultaneamente, a experiência operária e a condição feminina, na oficina do futuro marido, o pintor e litógrafo André Chazal, que a maltratará, inclusive fisicamente e de quem se separará grávida do terceiro filho, Flora Tristán redige e publica, na França, seu mais conhecido livro, *Peregrinações de uma pária*, no qual ela relata sua traumática – e rica- vivência da aristocracia crioula no Peru e seu contato com a classe dirigente, em Lima.

O Peru lhe fora um mundo simultaneamente seu, uma vez que era o de sua milionária e poderosa família paterna e excludente, uma vez que lá ela fora rejeitada como parente bastarda, além de pobre.

Como Mary, Flora conhece o duplo estigma, do gênero e da classe social, no contato com as camadas hegemônicas da pirâmide social.

Ecoando as reivindicações de Wollstonecraft acerca dos direitos das mulheres, escreverá, em 1843, em *União Operária*:

Reclamo direitos para a mulher porque estou convencida de que todas as desgraças do mundo procedem desse esquecimento e desprezo que até agora se fez dos direitos naturais e imprescritíveis do ser mulher. Reclamo direitos para a mulher porque é o único meio para se leve em consideração sua educação e porque da educação da mulher depende a do homem, em geral, particularmente a do homem do povo. Reclamo direitos para a mulher porque é o único meio de conseguir sua reabilitação diante da Igreja, diante da lei e diante da sociedade, e porque é necessária essa prévia reabilitação para que os próprios trabalhadores sejam reabilitados.

Mestiça, meio européia, meio latino-americana, nascida na França mas diaspórica como Wollstonecraft, mudando diversas vezes de residência e, de certa forma, ainda mais do que ela, pois que viajante intercontinental, Flora Tristán, refletindo sobre os obstáculos e dificuldades de toda a sorte com os quais se defrontou em suas viagens e em sua condição de estrangeira, fora da França, consagra à reivindicação de acolhida à mulher estrangeira seu primeiro trabalho publicado, justamente intitulado *Necessidade de dar uma boa acolhida às mulheres estrangeiras*.

Vivendo em época profundamente marcada por migrações internas ao continente europeu, em função dos eventos da Revolução Francesa, das guerras napoleônicas, ela percebe o problema reverso, o da xenofobia francesa.

Transformada em personagem por Mário Vargas Llosa, a escritora, em *O Paraíso na outra esquina*, seu por ora mais recente livro, chega-nos ao século XXI, (quando já se proclamou o fim das utopias), juntamente com seu neto famoso, o pintor Gauguin, como uma dupla de utopias.

O sonho dela para uma sociedade mais justa, o Palácio dos Trabalhadores, e o dele, para um ser humano mais prazeroso, a Casa do Prazer, de certa forma se entrelaçam, na negação da sociedade capitalista, voltada para o mercado e o consumo.

Transpondo fronteiras de um mundo eurocêntrico, ela em sua viagem peruana, ele em sua vivência na Polinésia, ambos experimentaram, por escolha, o universo colonial.

Não como conquistadores, nem como aventureiros, ávidos de enriquecimento rápido, o olhar de ambos, avó e neto, sobre a periferia do Ocidente e sobre o Oriente mais longínquo, foi um olhar, respectivamente, de escritora e de pintor que buscaram compreender a diferença sem transformá-la em desigualdade ou em estigma.

No século XX, outra “mestiça”, a pintora mexicana Frida Kahlo, filha de pai europeu e judeu e de mãe mexicana e católica, formará o terceiro vértice deste triângulo de feministas.

Conhecendo, como Mary e Flora, as agruras familiares, econômicas e o preconceito – no seu caso o estigma da deficiência física da locomoção, consequência da pólio e do acidente de bonde –, Frida deixa-nos, além de quadros, também seu diário.

Personagem histórica do século XX, Kahlo testemunha a transformação do mundo eurocêntrico do século XIX, em que vivera Flora, no mundo polarizado entre o capitalismo e o socialismo. E se alinha com este último.

No mundo globalizado sob a égide das legiões militares da nova águia, americana, dito do pensamento único, possa esta breve reflexão sobre mulheres de outros séculos e de tempos de utopias hoje desqualificadas sistematicamente, bem como de preconceitos, como os que as atingiram, agora cada vez mais numerosos e fortes, inclusive contra diaspóricos, párias e deficientes, servir de afirmação, pelo menos implícita, de que, ao contrário do personagem voltairiano que acreditava estarmos no melhor dos mundos possíveis, um outro mundo, melhor, é possível! Certamente para seu advento contribuíram mulheres, como Mary, Flora ou Frida, que, em suas obras, pensaram etnia, gênero e classe social não em termos de desigualdades, de handicaps, mas de diferenças, numa perspectiva de luta por uma sociedade justa e igualitária.

## A Política de Localização em Maryse Condé, Dionne Brand e Edwidge Danticat Roland Walter - UFPE

I love sea water. You can't see where it come from and where it go. It like life and death. It keep going on” (Gilroy, 1986, p. 28).

The love between a mother and daughter is deeper than the sea. [...] There are secrets you cannot keep” (Danticat, 1998, p. 85).

Este ensaio focaliza a migração em quatro romances: *Breath, Eyes, Memory* (1994), de Edwidge Danticat, *Desirada* (1997), de Maryse Condé e *In Another Place Not Here* (1996), e *At the Full and Change of the Moon* (1999), de Dionne Brand. Ao examinar a relação entre mãe e filha, a violência e a entre-condição baseada num entre-lugar pós-colonial, pretende ressaltar as diferentes maneiras como as três escritoras afro-caribenhas renegociam o efeito da escravidão e do (neo)colonialismo enquanto experiências catastróficas da diáspora africana. Nesse processo, problematiza a ligação entre a “política de localização” complexa e multifacetada e a inerente “subjetividade migratória” da mulher afro-caribenha.

Gostaria de iniciar a minha argumentação com ideias de Adrienne Rich e Carole Boyce Davies. No seu ensaio “*Notes toward a Politics of Location*”, Rich problematiza a política de localização que determina as identidades femininas – a localização no e pelo lugar, classe, corpo, sexo, gênero, cor e história – enfatizando que o reconhecimento e a articulação do significado dessas localizações – assumir responsabilidade por elas – constituem a base da agência feminina. Segundo Rich, esse processo de conscientização é absolutamente necessário para destruir a ligação entre o “militarismo” e o “patriarcado”, que fazem da mulher seu objetivo privilegiado de exploração (RICH, 1984, p. 215, 219, 224).

As diversas migrações internas e externas, pessoais e sociais, entre essas múltiplas localizações identitárias, moldam o que Boyce Davies chama de “subjetividade migratória”. Para ela, “as migrações do sujeito referem às muitas localizações da escrita da mulher negra” e à rebelião da mulher negra contra sua posição ‘subjugada’. “A subjetividade da mulher negra”, segundo Boyce Davies, “pode ser concebida não principalmente em termos de dominação, subordinação ou ‘subalternização’ como também em termos de escorregamento, de estadia em outro lugar” (Boyce Davies, 1994, p. 151, 36). Dessa entre-posição, caracterizada por uma identidade dinâmica e plural, as escritoras negras “reimaginam e reengajam a tarefa de fazer nascer ‘novos mundos’ via escrita. (BOYCE DAVIES e OGUNDIPE-LESLIE, 1995, p. xviii).

Desde o sistema econômico da plantação até a presente fase neoliberal da globalização, a entre-condição do Dasein caribenho – a constante migração entre o cá e o lá, o “rootedness” e a “errantry” (Glissant, 1997, p. 211) – faz com que a maior parte dos caribenhos defina a sua identidade e posição de sujeito como sendo localizadas entre diferentes locais geográficos e sistemas significantes. Profundamente arraigada na história da escravidão transatlântica, no imperialismo e (neo)colonialismo, a migração

caribenha põe os caribenhos perante uma mudança constante de atitudes, costumes e pontos de vista. A performance de diferentes localizações identitárias, portanto, significa uma existência intervalar caracterizada por relações fluidas e dinâmicas.

O termo que talvez melhor descreva essas localizações móveis, a deslocalização, é um conceito ambivalente: é um duplo signo de perda e sofrimento e de potencialização que aloja a capacidade de transformação enquanto oportunidade de escolher novas posições de sujeito. Essa ambivalência é característica da escrita caribenha pós-colonial, na qual a deslocalização da migração constitui um lugar de alienação e reconexão – lugar este não somente em termos geográficos, históricos e intersubjetivos, mas principalmente em termos de sexualidade e gênero. Na escrita de Condé, Brand e Danticat, “as políticas de localização” espaciais são, ao mesmo tempo, sexuais: primeiro a “espacialização” da escravidão e do colonialismo, que colocaram a mulher negra no navio negreiro e nas senzalas e casas grandes das plantações; segundo a “quilombização” da resistência, que tenta reapropriar e recriar esse espaço confinado colocando a mulher negra na rota da migração. Os símbolos mais marcantes dessas duas rotas inter-relacionadas de deslocalização – a da escravidão e a da migração como base da pluralidade identitária caribenha –, rotas tão labirínticas que até hoje tornam o sujeito prisioneiro dos seus efeitos, são formas imobilizadoras de agressão racial e sexual.

Nas obras de Condé, Brand e Danticat, a deslocalização colonial e pós-colonial coloca as mulheres num discurso de luta; luta esta que é imaginada como viagem entre espaços e tempos e cristalizada na relação problemática entre mãe e filha, destacando a relação entre a identidade de gênero, mobilidade e violência.<sup>27</sup>

De fato, a pluralidade racial per se é enraizada na violência sexual. Para Michelle Cliff (1985, p. 66) falando sobre a pele clara dos caribenhos, “os estupro das nossas mães eram a coisa não dita”. Ou seja, falar sobre raça e identidade implica falar sobre sexualidade e violência.<sup>28</sup>

Como tal, ao enfrentar o indivíduo com a natureza plural e contraditória de identidade, essa luta de identificação não leva à livre mobilidade, mas à passagem temporária de limites impostos. Se os caribenhos são “pessoas nas ondas, de ondas” (Johnson, 1988, p. 212), pessoas fragmentadas pelas estruturas globais dinâmicas, há de se perguntar, onde e em que condições as mulheres caribenhos constroem seus lares? Como é que sobrevivem e recriam suas identidades nos “interstícios molhados e famintos” (BRAND, 1999, p. 167) neoliberais das zonas globais caracterizadas pelo paradoxo do comércio livre e de fronteiras cada vez mais militarizadas para migrantes?.

Com o objetivo de encontrar possíveis respostas a essas perguntas, mapearei em seguida as deslocalizações espaciais e identitárias violentas refratadas na relação entre mãe e filha, que caracterizam as viagens das personagens nos três romances. É nessa relação intrafamiliar e entre gêneros que se cristaliza o efeito das diferentes fases

<sup>27</sup> Para uma análise desse assunto na obra de Jamaica Kincaid, ver Walter, 2003, p. 156-173.

<sup>28</sup> Ver também Benítez-Rojo (1992, p. 27) que descreve essa violência que caracteriza história e sociedade caribenha como “vazio”.

da globalização em forma de violência e opressão (internalizadas).

Em *Breath, Eyes, Memory* (1994), Edwidge Danticat delinea a viagem de Sophie Caco entre sua aldeia natal Croix-des-Rosets, em Haiti, e Nova Iorque. Até os doze anos ela vive em Haiti com sua tia Atie, já que sua mãe vive e trabalha nos Estados Unidos. É em Nova Iorque, reunida com uma mãe que quase não conhece, que Sophie começa a descobrir o legado de vergonha que explica a afirmação pouco clara de sua tia que “tua mãe e eu, quando éramos crianças, não tínhamos controle sobre nada. Nem este corpo” (20).

Durante uma das primeiras noites em Nova Iorque, Sophie é despertada pelos gritos da sua mãe. Ao ver sua filha, ela “cobre seu rosto com as mãos e vira a cabeça”, explicando que de vez em quando seu sono é atormentado por “visões horríveis” (48). Mais tarde, quando mãe e filha estabeleceram uma relação mais próxima, a mãe lhe revela dois segredos que passam o legado de vergonha para a filha. O primeiro trata do costume de a mãe testar se a filha é virgem, colocando o dedo na vagina para “ver se entraria” (60). Ao afirmar que “uma mãe deve fazê-lo com sua filha até que ela esteja casada” porque “é sua responsabilidade mantê-la pura” (60-61), ela avisa que pretende continuar esse hábito. O segundo segredo revela a Sophie as circunstâncias de seu nascimento: “um homem agarrou-me do lado da estrada, puxou-me para dentro de um canal e te pôs no meu corpo. Ainda era uma menina jovem então, um pouco mais velha que tu. [...] Olhando para tua cara acho que têm razão quando dizem que uma criança ilegítima sempre se parece com o pai” (61).

Sophie acaba com os testes de sua mãe e a implícita humilhação quando rompe seu hímen com um pilão. Os efeitos dos testes e do conhecimento da sua origem, porém, continuam a atormentá-la: ter relações sexuais com o marido é “como se fosse uma coisa má de fazer”; como o cumprimento de um dever que lhe causa “pesadelos” em vez de prazer (123, 156).

Além disso, esse legado de vergonha leva Sophie à beira do suicídio: “seus pesadelos tornaram-se os meus [...]: um homem sem cara martelando uma vida dentro do corpo de uma jovem menina indefesa” (193). Enquanto a mãe se suicida, Sophie começa a romper o círculo vicioso da violência e do sofrimento, ao decidir não testar sua filha. Nas suas reflexões, chega à conclusão que não foram nem sua mãe nem sua tia que deram “os motivos mãe-filha a todas as histórias”, mas “algo que foi essencialmente haitiano” (230). Assim, pode-se entender a raiva que Sophie, durante uma visita à terra natal, solta contra o símbolo da subalternização humilhante, a cana:

[...] corri através do canal. Tirei meus sapatos e comecei a bater numa cana. Bati nela até que ela dobrou. Puxei a cana para baixo. Ela ricochetou batendo no meu ombro. Puxei ela, arrancando-a do chão. A palma da minha mão sangrava. [...] Os cortadores de cana me olhavam como se estivesse possessa. [...] Minha avó e as mulheres do mercado gritaram, ‘Ou libéré?’ Você está livre? (233).

O texto não nos dá uma resposta clara. Os três últimos parágrafos, porém, sugerem que a libertação reside na compreensão do e reconciliação com o “lugar” por parte do indivíduo – lugar este onde “fôlego, olhos e memória constituem uma unidade” e “de onde se leva o passado como cabelo na cabeça”, através de histórias tecidas entre gerações de mulheres: “sempre há um lugar onde mulheres vivem perto de árvores que, soprando ao vento, parecem música” (233, 234).

Danticat, portanto, destaca a importância da localização do indivíduo no espaço e no tempo para a reconstrução identitária. Se segundo Gates (1987, p. 90) “o escravo tem que deduzir da terra o saber das suas circunstâncias”, ou seja, se para os escravos a terra funciona como lugar alternativo de memória pela falta de um tempo e de uma história significativos, então, para Danticat, a relação material com o lugar e o tempo de origem continua se estabelecendo via contato com a terra e a narração de histórias; ambos liberando a memória emocional que codifica o passado no presente e, neste processo, explicando os caminhos e eventos que levam ao presente.

As palavras do título do livro – fôlego, olhos, memória – articulam, portanto, a sensação e o sentido feminino do lugar enquanto (memória/estória da) terra. As palavras ditas e/ou escritas de mulheres tornam-se práticas significativas vividas: estratégias na construção de uma identidade e história cultural, individual e coletiva. Nesse processo, as histórias contadas por mulheres fluem sem limites como as águas, tirando à superfície as Amadas murmurando além das profundezas do mar.

Numa entrevista, Maryse Condé afirmou que “ir em busca dos ancestrais é buscar a si mesmo. [...] Qualquer literatura é uma busca e uma articulação do eu que sempre implica o saber dos ancestrais” (Pfaff, 1996, p. 73). Como em *Hérémakhonon* (1976) e *Traversée de la Mangrove* (1989) em *Desirada* (1997) Maryse Condé usa o tema da filiação como artifício estrutural da trama. No porto La Pointe, em Guadalupe, Reynalda, uma adolescente grávida, é salva de afogamento por Ranélise, que a cria, e também seu bebê, Marie-Noëlle. Reynalda fugiu da sua mãe, Nina, e do patrão-amante italiano desta. Reynalda ignora sua filha Marie-Noëlle e, sozinha, parte para Paris em busca de trabalho. Quando Marie Noëlle faz 10 anos, sua mãe manda buscá-la, iniciando uma odisseia que levará Marie Noëlle à França, aos Estados Unidos e Guadalupe, em busca de sua origem e identidade e do motivo pelo qual sua mãe a abandonou.

Marie Noëlle, errando no labirinto de busca como tantas outras personagens de Condé, logo descobre que o trauma de se sentir abandonada pela mãe é ligado com uma “doença” da qual muitos sofrem na ilha: “a ausência de amor” (68). Essa ausência faz ela andar à deriva, incapaz de desenvolver sentimentos afetivos. Reynalda, notando o sofrimento de sua filha, afirma que fica preocupada com ela, mas que “não pode lhe dar o que [ela] nunca tinha recebido” (87-88). Com relação ao pai de Marie Noëlle, Reynalda primeiro fica calada e depois descreve as noites horrorosas quando sua própria mãe a obrigou a fazer amor com o seu patrão-amante (187-88). Mas, de volta a Guadalupe, sua avó nega este fato, chamando Reynalda de mentirosa. Deixando Marie Noëlle ainda mais confusa, a história contada por Nina, porém, lhe revela mais um elo no legado da vergonha familiar: a ausência de amor entre sua avó e sua mãe (172-73). Aqui Condé, muito semelhante a William Faulkner e Toni Morrison, usa diferentes

perspectivas/versões para iluminar e explicar gradualmente os diversos lados do mesmo evento.

Nina, descrevendo sua vida, corrobora a designação de Zora Neale Hurston, da mulher negra como “a mula do mundo”: como sua mãe, ela nasceu pobre e foi (ab) usada por homens e pelo sistema de trabalho. A sua iniciação sexual foi um estupro pelo próprio primo, do qual nasceu Reynalda. Daí resulta o seu imenso ódio a homens negros e o conselho à filha: “nunca deixar um preto montar em ti e dar-te filhos de sua miséria. Melhor se fosse um homem branco, mulato, mesmo um coolie” (170). O que Nina não revela, porém, é a verdade que Marie Noëlle descobre mais tarde na França: seu pai é o bispo francês de Guadalupe, que seduziu sua mãe menor e depois arranhou a ida dela para a França.

Como Danticat, Condé liga a questão de origem com a política de localização em termos de gênero, sexualidade, cor, raça e classe. Desde o sistema econômico de plantação, o corpo da mulher negra tem sido um campo de batalha onde a origem se quebra no silêncio gritante das histórias, paisagens e vontades violentadas. Condé destaca que o uso do corpo da mulher negra pela/na economia “racializada” da violação institucionalizada continua sendo uma das razões pela “errantry” da mulher afro-caribenha. Ela pode ser rompida não necessariamente pela volta do migrante para o corpo materno desonrado da terra natal, como em Aimé Césaire (1939) e em Joan Riley (1985), mas pela conscientização do corpo desonrado dos ancestrais por parte dos migrantes. Parece que, para Maryse Condé, a “verdade” do corpo violentado da mulher afro-caribenha seja a base para a “ficção” que “construímos quando falamos de nós” (256).

Um dos efeitos dessa política de localização descrita nos romances de Danticat e Condé, portanto, é a condição neurótica dos personagens. Nos seus romances e contos, a escritora Dionne Brand ficcionaliza a conexão entre um sentido esquizofrênico de tempo e espaço e a falta de uma consciência histórica – o que Glissant (1992, p. 61-62) chama de “não-história”. Verlia, uma das protagonistas em *In Another Place Not Here* (1996) que nasceu no Caribe e vive em Toronto, não consegue arcar com a sua psique fragmentada, presa entre a memória da sua ilha natal e a realidade vivida numa sociedade canadense “racializada” e homofóbica. Consciente da sua dissociação psíquica, Verlia, em plena rua de Toronto, pensa que “[a]qui é um buraco na parede abrindo para o mar e tu ... ela não pode reconhecer coisa nenhuma depois disso ... ela não pode se lembrar por que tu ... ela fica numa esquina chamada Bathurst e Bloor olhando a vitrine de uma loja e ao mesmo tempo olhando do mar para trás” (198).

Ao grafar o ritmo da mente de Verlia perseguida pela memória via fluxo de consciência, Brand descreve uma mulher que flutua através do espaço urbano de Toronto sem ser capaz de recordar seu nome, percebendo seu “desaparecimento” gradual (199). Na janela da loja, Verlia vê-se, como se fosse através de um espelho: um eu alienado, fragmentado, heterotópico entre o cá e o lá. Gostaria de argumentar que essa janela é uma heterotopia na medida em que abre o cronotopo real para o além irreal: mediante a janela, Verlia percebe sua ausência presente em Toronto porque se vê na sua ilha natal. Em outras palavras, a janela funciona como heterotopia ao tornar

a posição que Verlia ocupa em Toronto (e, portanto, sua identidade) ao mesmo tempo real e virtualmente irreal.

Também em *At the Full and Change of the Moon* (1999), Brand usa o tropo da janela como espelho e limiar onde se reflete, refrata e negocia a localização identitária esquizofrênica de uma das personagens. Caminhando com o seu marido e sua filha por uma rua em Bruges, Maya pensa em outros lugares e experiências numa tentativa de entender os acontecimentos e o itinerário que conduziram a sua situação presente – as “circunstâncias que ninguém podia prever” (224). O capítulo que trata da história individual de Maya, intitulado “Numa janela”, sugere uma dupla leitura da sua experiência na interseção do passado e do presente. Antes de se casar, Maya ganhava a vida como prostituta em Amsterdã. Sentada ou em pé numa janela, Maya oferecia o seu corpo moreno enfeitado por “uma corrente fina de ouro” (207) aos olhares penetrantes dos seus clientes; mas, em vez de responder a esses olhares, Maya “contempla-se ela mesma entre a luz e a escuridão” (207). Nesse limiar que tanto separa o interior do exterior quanto os liga, “um lugar de olhar para dentro e para fora” (208), Maya escolhe um olhar para dentro, demarcando assim o limite do seu lugar interior (janela/corpo). O seu ato de resistência, que tem como objetivo a defesa do seu eu desnudado contra os olhares invasores, porém, provoca o efeito oposto. Estimulados pela rejeição de Maya, que mina os seus poderes de conquistar o corpo dela (essa zona de combate onde a luz e a escuridão, o desejo e a repulsa se chocam), os seus clientes adornam sua invasão com violência, pondo em cena um replay iterativo do jogo sexual “letal” entre senhor e escrava (210). “Nessa janela”, medita Maya, “onde toda conversa não era conversa, toda alegria era induzida e todos os cumprimentos e acolhimentos eram relacionados a questões financeiras, quem poderia ser inocente? O fato de que essa coisa tão ordinária tornou-se um drama significou que o que era comercializado não era sexo”. Então, o que é essa “outra coisa” (220) que Maya não percebe?.

Por que, como mulher casada, ela é incapaz de estabelecer uma relação carinhosa com sua filha que sente sua “ausência” (225)? Quero alegar que o que está evocado mediante o tableau da janela e a insensibilidade de Maya é uma versão contemporânea da complexa relação entre colonizador e colonizado. À mostra na janela está a relação entre o olhar de domínio – aquele olhar masculino (neo)colonial que vigia, explora, torna exótico e, portanto, controla e torna mercadoria o corpo da Outra – e o olhar interrogativo da subalterna, orientado para dentro em busca de controle sobre, o corpo, ou seja, de dessubalternização.

O cruzamento deferido desses olhares focaliza uma entre-condição fractal e multidimensional imbuída de tempo (o passado/o presente), raça (branca/de cor), gênero (mulher/homem), lugar (Europa/Caribe) e posição (o sujeito conhecedor/o objeto conhecido). O que é negociado mediante esses diferentes olhares – que se chocam simbolicamente no corpo feminino trabalhador onde desenham mapas antagônicos inter-relacionados de desejo e auto-determinação – é essa entre-condição diaspórica que, como efeito de uma deslocalização e um desapossamento centenários, tem as suas

<sup>29</sup> Como se sabe, a marronage é caracterizada por dois lados contraditórios: a resistência e colaboração dos escravos fugitivos. Ver Price (1979) e Campbell (1988).

raízes na escravidão, no sistema econômico de plantação e na atitude ambivalente dos marrons.<sup>29</sup>

Para sobreviver, Maya resiste mediante “mímica”. Para Bhabha (1998, p. 130-134), “a ameaça da mímica é sua visão dupla que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade”. Trata-se aqui de um processo de “duplicação [...] de uma metonímia do desejo colonial que aliena a modalidade e normalidade dos discursos dominantes”; um processo que articula “o desejo de um Outro [...] como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente” – “um desejo que, por meio da repetição da presença parcial, [...] articula essas perturbações da diferença cultural, racial e histórica que ameaçam a demanda narcísica da autoridade colonial”. A ameaça da mímica, portanto, reside na desmistificação da ficção da superioridade essencial reivindicada pela cultura dominante.

Mas é importante ressaltar dois aspectos: a mímica acontece dentro das forças e práticas hegemônicas e carrega a ameaça da dupla visão de maneira inconsciente. Em outras palavras, como a mímica não é um ato de resistência consciente, não efetuará uma nova ordem sociocultural. Nesse sentido, a mímica de Maya é um processo inconsciente determinado pelas contradições do contexto neocolonial. Além de resistir, Maya também aceita as regras do jogo, fato este ressaltado de maneira sugestiva pela “corrente fina de ouro” que enfeita seu corpo. Tendo decidido ganhar sua vida como prostituta para poder “flutuar na corrente de uma vida fácil” (215), Maya torna-se uma jogadora ativa nesse playacting da mímica. Como no caso dos marrons, portanto, a resistência de Maya é suplementada (e minada) pela colaboração, uma vontade determinada pelas circunstâncias que, segundo Spivak (1995, p. 96), são baseadas no “interesse comum” dos migrantes “com o capital global”.

Dessa forma a mímica enquanto playacting não liberta Maya da determinação exercida pelas forças hegemônicas fora de seu controle. Semelhante a sua condição na janela, Maya como esposa e mãe luta contra um colapso nervoso, sonhando com uma outra vida, uma vida livre sem marido e filha (225). A mímica enquanto marronnage discursiva de Brand, portanto, descreve tentativas de libertação na zona intersticial entre o poder e a resistência, a recusa e o reconhecimento onde liberdade per se não existe.

A atitude dos escravos fugitivos e a da migrante Maya encontram-se num lugar de diferença cultural caracterizado por uma identificação ambivalente: o olhar do lugar do Outro (o eu como Outro) que determina o olhar do eu, impedindo o reconhecimento do Outro em si e, assim, fixando o self na alienação, agressão, violência e, talvez mais importante, na ambivalência do desejo. À observação de Lalla (1996, p. 186) que a herança subversiva dos marrons constitui um “subtexto à história imperial”, acrescentarei que essa herança escreve um novo capítulo na nossa era de migração global. É precisamente o ato da escrita brandiana que constitui o lado consciente da mímica.

<sup>30</sup> Utilizo o prefixo ‘pós’ com o significado de ‘depois’ que é imbuído de ‘neo’ e ‘anti’. Nesse sentido, ‘pós-colonial’ significa um complexo entrelaçamento de forças, práticas, estruturas e lugares passados que são interrompidos de uma forma incompleta pela luta/realidade do presente – processo este acionado pelo futuro imaginado.



Se, para Derek Walcott (1993, p. 55), a mímica “é um ato de imaginação”, um “design”, alegarei que Dionne Brand imita o discurso dominante de maneira consciente, com o objetivo de articular a sua crítica à ideologia desse discurso. Um processo discursivo cuja alter-ideologia funciona como base de uma reconstrução identitária.

Brand, portanto, usa a janela como tropo/limiar heterotópico para delinear a esquizofrênica negociação identitária da mulher caribenha entre o Caribe e o Canadá. Nesse processo, a janela funciona como écran sobre o qual os fluxos globais da política de localização são projetados e a realidade inacessível e caótica do mundo é transposta numa estrutura semiótica. Uma realidade que, como em Danticat e Condé, pode-se resumir em termos de ‘dispersão’, ‘deslocalização’ e ‘desapossamento’. Danticat, Condé e Brand destacam que nos interstícios dos espaços fronteiriços geográficos e mentais, em que diferentes espaços, culturas e epistemes se chocam, existem não-identidades-em-processo: identificações fragmentadas que, alimentadas pela não-memória de sua não-história, movem-se de um não-lugar a outro. Mediante a relação conflituosa entre mãe e filha, personagens à beira do colapso nervoso e corpos estuprados, as três escritoras mapeiam o encarceramento do Dasein caribenho como aspecto essencial da “erantry” migratória pós-colonial; um ser-estar enquanto efeito vivido de um processo histórico de terras, mentes e corpos violentados.<sup>30</sup>

Os romances de Danticat, Condé e Brand, então, fazem parte de uma escrita feminina da diáspora africana nas Américas que desmascara a corrente de violência (e a escravidão como fonte principal dessa violência) e sua perpetuação até hoje via internalização dos valores racistas e misóginos.

Dentro desse espaço, como ser-estar pós-colonial determinado por uma não-história apocalíptica, que continua escrevendo capítulos sem fim, a mulher localizada pode falar? Responderia que tanto as personagens quanto suas criadoras localizadas nesse espaço recriam suas identidades via oralidade e escrita: criam novos lares nas estórias contadas, na linguagem. O laço entre mulher e palavra oral cria nos romances uma ponte para que mulheres se conscientizem e comecem a recriar suas identidades violentadas. Do uso da linguagem colonizadora em *différance*, surgem novas verdades e imagens – “re-visões” no sentido de Rich (1979, p. 35) – acionadas por duas preocupações principais: sobreviver com dignidade num mundo patriarcal que continua sendo “construído sobre a escravidão” (Brand, 1989, p. 140) e articular um ritmo de ser-estar que traduz as experiências vividas de mulheres afro-caribenhas dentro dos fluxos esquizofrênicos da atual fase de globalização.

## Referências

- BENÍTEZ-ROJO, Antonio. **The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective**. Durham: Duke UP, 1996.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BOYCE DAVIES, Carole. **Black Women, Writing and Identity**. New York: Routledge, 1994.
- BOYCE DAVIES, Carole “Preface.” **Moving Beyond Boundaries**, Vol. 1: International Dimensions of Black Women’s Writing. Eds. Carole Boyce Davies and Molar Ogundi-Perles. New York: New York UP, 1995. xv-xix.
- BRAND, Dionne. **At the Full and Change of the Moon**. New York: Grove Press, 1999.
- BRAND, Dionne *In Another Place, Not Here*. New York: Grove Press, 1996.
- BRAND, Dionne (Sans Souci and Other Stories). Ithaca: Firebrand Books, 1989).
- CAMPBELL, Mavis C. **The Maroons of Jamaica: 1655-1796: A History of Resistance, Collaboration and Betrayal**. Granby: Bergin and Garvey, 1988.
- CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d’un retour au pays natal**. Paris: Editions Présence Africaine, 1983.
- CLIFF, Michelle. **The Land of Look Behind**. Ithaca: Firebrand Books, 1985.
- CONDÉ, Maryse. **Desirada**. Trans. Richard Philcox. New York: Soho Press, 2000.
- DANTICAT, Edwidge. **Breath, Eyes, Memory**. New York: Vintage Books, 1998.
- GATES, Henry Louis, Jr. **Figures in Black: Words, Signs, and the “Racial” Self**. New York: Oxford UP, 1987.
- GILROY, Beryl. **Frangipani House**. Oxford: Heinemann, 1986.
- GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Trans. Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- GLISSANT, Édouard. **Caribbean Discourse**. Trans. J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.
- JOHNSON, Amryl. **Sequins for a Ragged Hem**. London: Virago, 1988.
- LALLA, Barbara. **Defining Jamaican Fiction: Marronage and the Discourse of Survival**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996.

PFAFF, Françoise. **Conversations with Maryse Condé.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

PRICE, Richard, ed. **Maroon Societies:** Rebel Slave Communities in the Americas. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.

RICH, Adrienne. "Notes toward a Politics of Location." **Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose** 1979-1985. New York: W. W. Norton & Company, 1986. 210-231.

RICH, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." **On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose** 1966-1978. New York: W.W. Norton and Company, 1979. 33-49.

RILEY, Joan. **The Unbelonging.** London: Women's Press, 1985.

SPIVAK, Gayatri Ch. "In the New World Order: A Speech." **Marxism in the Postmodern Age: Confronting the New World Order.** Eds. Antonio Callari, Stephen Cullenberg and Carole Biewener. New York: The Guilford Press, 1995. 89-97.

WALCOTT, Derek. "The Caribbean: Culture or Mimicry?." **Critical Perspectives on Derek Walcott.** Ed. Robert D. Hamner. Washington, DC.: Three Continents Press, 1993. 51-57.

WALTER, Roland. **Narrative Identities: (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas.** Frankfurt/New York: Peter Lang, 2003.

# 5

## TEMA

### Mulheres adaptadas: autoras e personagens



#### Desconstruindo Frida: personagem, protagonista, rubrica e movimento.

Cyana Leahy - UFF

Pré-pergunta: Frida quem?

Meu interlocutor, escritor, fotógrafo e historiador, tem 91 anos. Tem respeitável cabedal de leitura e viagens pelo mundo, foi adido cultural no exterior, mas, curiosamente, nunca ouviu falar em Frida Kahlo. Me espanto. 'Foi mulher de Diego Rivera.' 'Ah, esse sim, eu conheço.' Frida, tanto quanto (ou mais que) Diego, está exposta em livrarias, galerias, museus e telas de cinema. Frida quem? A pergunta indiscreta revela mais que a própria negação, desvela a marginalidade do gênero.

Em 2003, o papel social da mulher ainda serve a uma imagem autoritária e central de homem. Ainda em 2003, rejeitar esse papel total ou parcialmente ajuda a classificar a desviante insubmissa ao domínio e ao silêncio imposto. Frida Kahlo, a mulher, usou seu poder de sujeito com voz, e exerceu o direito constitucional de usufruto do próprio corpo. Ainda me espanta a ignorância de meu interlocutor, tão culto, tão letrado. Que outras mulheres se alinham entre os mais famosos artistas surrealistas do mundo? Que outra artista mexicana despontou no panorama mundial das artes plásticas? Frida quem?

Yo quisiera poder hacer lo que me di la gana – detrás de la cortina de 'la locura'. Así: arreglaría las flores, todo el día, pintaría el dolor, el amor y la ternura, me reiría a mis anchas de la estupidez de los otros, y todos dirían: pobre! Está loca.<sup>32</sup>

(encarte central, Diário de Frida Kahlo)

Convidada para integrar esta mesa, resolvo falar sobre Frida Kahlo, personagem do universo das artes plásticas que sempre me instigou pela figura, pelo aparente e ubíquo narcisismo retratado na própria obra, e sobre quem acaba de ser lançado um filme produzido e dirigido por mulheres. Estudos de gênero são meu espaço preferencial de estudo e reflexão, especialmente quando associados ao uso da literatura para a cidadania de sujeitos sociais. Cinéfila assumida e apaixonada, reconheço, no entanto, meus limites teórico-cognitivos em teorias de cinema.

Neste momento, ainda não assisti a Frida, o filme, cuja personagem há algum tempo me fascina. É sábado. Passeio os olhos pelo sebo mais antigo da cidade, a Livraria Ideal, centro de Niterói. No meio de outros livros, destaca-se uma capa virgem e colorida, onde leio: *Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Coincidências existem? O coração bate mais forte. Levo-o para casa, cheia de cuidados, como se carregasse a própria Frida numa cama de hospital.

Ainda preciso correr para assistir ao filme, antes que saia de cartaz. Rio, maio de 2003.

<sup>32</sup> Eu gostaria de fazer o que me desse na telha – por trás da cortina da 'loucura'. Assim: passaria o dia todo arranjando as flores, pintando a dor, o amor e a ternura, e riria da enorme tolice dos outros, e todos diriam: coitada! Está louca'

## Em trânsito (movimento)

Nomeei minha fala ‘Personagem, protagonista, rubrica e movimento’ porque penso em determinar sentidos no trânsito entre o cotidiano vivido, sua representação gráfica e icônica, e a exibição ampliada dessa vida na tela do cinema. Por trás da personagem Frida Kahlo, quero tentar enxergar a protagonista histórica do surrealismo mexicano e internacional. Quero ver a mulher de rosto intrigante, que carrega um fardo histórico de acidentes, doenças, imobilidade forçada, cirurgias, camas de hospitais. A principal mulher de Diego Rivera. Quero conhecer melhor a pintora surrealista e autorreferente que expôs sofrimentos físicos em telas enigmáticas. Quero saber quem é ela. Já tenho seu diário, e ganho de minha filha as *Cartas Apaixonadas*, um presente que me garante existirem convergências, sinergias, movimentos insuspeitos até na escolha de um sujeito de estudo para a mesa do Seminário. São três materiais de descoberta e garimpo dessa mulher: um diário, várias cartas e o filme. Ainda ressoa o desafio: Frida quem?

Personagens, protagonistas, rubricas e movimentos são quatro substantivos ambíguos, significativos e intercomplementares. A protagonista se torna personagem, eleita para o papel principal. Por instantes, me confundo, ainda que temporariamente, entre a determinada Frida Kahlo e sua determinante Salma Hayek, leading actress. A rubrica, assinatura abreviada, é também subtexto teatral, indicação de cena, didascália, através da qual o autor de teatro indica, ajuda ou tenta controlar performances e, com poder mais ou menos explícito, impor ou propor sua própria leitura.

No Brasil, Nelson Rodrigues é onipresente exemplo de rubrica autoral, gerando discussões sobre a possibilidade de sua supressão e substituição por subtextos alternativos, a rubrica do encenador. Em Frida Kahlo, a rubrica, assinatura ou indicação de cena se revela tanto na tinta e no desenho das telas, quanto na escolha de palavras no diário e nas cartas, seus egodocumentos. E há movimento na ausência de inércia em variadas direções, intensidades, em fluxos centrífugos e centrípetos, convergentes e divergentes, lentos e acelerados, andante e allegro vivace. Frida, hospitalizada, presa ao leito, à cadeira de rodas, ou viajando entre México e os Estados Unidos, vive em intenso movimento, pulsão resistindo na força das relações tumultuadas que abasteceram seu trabalho.

Vários textos se sobrepõem para falar de cinema, de roteiro, de personagem, de movimentos da câmera, de múltiplas linguagens para penetrar em Frida Kahlo, sua história, sua arte, seus textos e linguagens egodocumentais. A união dessas linguagens, processo e produto, é que nos permite começar a ler e ver a mulher, construí-la como sujeito social, artista, amante, cidadã, e nela entender a realização da simbiose poder-solidariedade nas relações com o masculino, o feminino, o corpo, a arte, a palavra, o Outro, o self.

Começo a leitura do diário íntimo de Frida Kahlo. Mais que diário, é um ‘livro de sonhos’, que revela particulares de uma alma turbulenta através do traço colorido

com que escreve e ilustra sua rubrica. Como uma espécie de ‘escrita automática’ surrealista e colorida, a mão de Frida nos move em trânsito permanente, tanto pela emoção das revelações dolorosas ou apaixonadas, quanto na construção pragmática de uma artista engajada e politicamente ativa. Há desenhos, borrões, manchas, arrependimentos marcados em palavras riscadas, há colagens e experimentações gráficas. Toda essa representação é feita sem a censura implacável do olhar crítico, masculino e excludente, a exigir coerência, consistência, correção, e permite que a paixão transborde do texto:

Diego:

Nada comparable a tus manos ni nada igual al oro-verde de tus ojos. Mi cuerpo se llena de ti por días y días. Eres el espejo de la noche. La luz violenta del relámpago. La humedad de la tierra. El hueco de tus axilas es mi refugio. Mis yemas tocan tu sangre. Toda mi alegría es sentir brotar la vida de tu fuente-flor que la mia guarda para llenar todos los caminos de mis nervios que son los tuyos.<sup>33</sup>

Em tempo presente, nossas vidas são quase sempre comuns, com seus pequenos e grandes dramas e alegrias cotidianas. O registro indicativo do presente dos momentos e eventos em diários, cartas, autobiografias, nos faz menos comuns, marca nosso tempo e espaço e amplia nossa representação histórica no futuro de um pretérito. Egodocumentos, termo criado pelo historiador holandês Jacques Presser no início da década de 1950, cobrem uma variedade de formas textuais de escrita autobiográfica. De 1950 aos dias atuais, a carreira acadêmica dos egodocumentos vem integrando o epicentro da pesquisa histórica na abordagem, dentre outros campos e áreas, de desenvolvimentos temporais, convenções de gênero, diferentes formas de narrativas autobiográficas, motivos de escrita, público leitor alvo, o público e o privado, tradições orais. Neste texto, eles tentam entender uma mulher revolucionária na arte, na vida, na história de seu tempo.

Para Presser, o termo egodocumento nomearia todos os textos em que o/a autor/a escreve sobre seus próprios sentimentos, pensamentos e ações. Ele os definiu como “fontes históricas onde o usuário se confronta com um ‘eu’, às vezes um ‘ele’, sempre presente no texto como o sujeito que escreve e descreve”. Essa definição foi posteriormente reduzida para “documentos em que um ego intencionalmente ou não se revela ou se esconde” (Dekker, p. 7). Lugar de memória, gratificação futura de vidas simples ou registros sociais, egodocumentos carregam um espírito da vida. Seu estudo se organiza através de questões de gênero, discurso, período e disciplina.

Uma mostra da mobilidade e atualidade dos egodocumentos é a escrita on-line (blog) do diário do famoso teórico de estudos a/b, Philippe LEJEUNE (<http://world-server.oleane.com/autopact>). É profundo o poder do diário on-line de Lejeune, teórico

<sup>33</sup> Diego: Nada se compara às tuas mãos e nada é igual ao ouro-verde dos teus olhos. Meu corpo se enche de ti por dias e dias. És o espelho da noite, a luz violenta do relâmpago. A umidade da terra. O côncavo das tuas axilas é o meu refúgio. As pontas dos meus dedos tocam teu sangue. Toda a minha alegria é sentir a vida brotar de tua fonte – flor que a minha guarda para encher todos os caminhos dos meus nervos que são os teus (Diário, p. 213)

e acadêmico de renome internacional, que ousa se expor como inventariante de seus próprios dias, exemplificando as teorias que analisa e interpreta academicamente, e penetrando em universo culturalmente marcado, o da escrita diarizada cibernética. Assim, ele também se torna personagem e protagonista, inscreve sua rubrica autoral e nos permite acompanhar seus movimentos.

#### Olhar para ver

Paço Imperial, Rio de Janeiro, 4a feira, 21 de maio de 2003. A sessão começa às 14h10. Atravesso a Baía de Guanabara de catamarã. Há fila no cinema. Entro na pequena sala de cinema do Paço, meio aflita, procurando bloco e caneta para fazer anotações. Não trouxe, o jeito é escrever no verso da receita médica. As luzes se apagam. Entra em cena uma quase menina correndo pelos corredores da escola para avisar aos colegas que Diego Rivera está no anfiteatro, pintando um nu ao vivo. Juntos e silenciosos, os estudantes se escondem para apreciar o artista. Lupe, a esposa, irrompe na cena, trágica, aos gritos, acovardada de tanto amor, mas trazendo comida para alimentar seu homem. E nem bem sai da cena, artista e modelo começam o jogo sexual. Lá do alto, o olhar panóptico de Frida tudo vê. Também ela inicia o jogo amoroso com o namorado, Alex. Mas, alimentada pelo que vê, também enciumada, grita e interrompe a cena. Consegue a visibilidade desejada, capta o olhar dele. Frida brinca de amor com seu Outro, quase-menino, mas deseja o Mestre. México, 1922. A estudante da Escola Preparatória Nacional, Frida Kahlo, tem 15 anos. Até então, o filme se basta como documento. Ainda não há diário, nem cartas apaixonadas.

17 de setembro de 1925. Três anos depois na vida, três minutos depois no filme, fere minhas pupilas de espectadora a imagem da adolescente de 18 anos coberta de pó de ouro e sangue, uma lança atravessando seu corpo, martírio contemporâneo unindo quadril à vagina. A protagonista jaz imóvel no fundo de um ônibus acidentado na Cidade do México. Violação. Imobilidade. Nasce a artista, Frida começa a pintar e a rubricar seu nome das telas. E intensifica a escrita epistolar, cartas que escreve para convencer o namorado, Alex – e provavelmente a si mesma – de que a imobilidade do corpo não constrange a inquietação de sua alma de artista, sua libido, sua gana de viver.

#### Carta a

Alejandro Gómez Arias

5 de dezembro de 1925

.....

A única coisa boa é que estou começando a me acostumar

a sofrer.

.....

(Cartas, p. 25)

Há movimento no longo bailado entre macas, enfermarias, remédios, coletes ortopédicos, cirurgias, metais, drogas para controlar a dor. Aos poucos, quando pode, independente, forte, corajosa, Frida se movimenta, sobe e desce escadas. É assim que, convalescente, se aproxima de Diego, levando uma tela para apreciação. Ele descobre a pintora e a mulher, um corpo franzino e fragmentado, porém móvel, itinerante, que dança com homens e mulheres, que prenuncia seus poderes hipnóticos, a força sexual anunciada ainda na puberdade e jamais reprimida. Se o filme, como a lenda, valoriza a bissexualidade de Frida, minha leitura valoriza sua vontade de criar asas, sua ânsia por uma liberdade saudável, permitida ao corpo do homem, em corpo frágil de mulher.

#### Carta a

Ella Wolfe

Quarta-feira 13, 1938

Linda Ella, Faz séculos que venho querendo lhe escrever mas, como sempre, não sei por que fico tão confusa, por que não respondo às cartas e não me porto como as pessoas decentes. Em sua última carta, notei que você já não gosta de mim como antes e, apesar de a culpa ser minha, não sabe como isso me deixa triste, porque, mesmo que eu não lhe escreva nada, continuo a amá-la como sempre. (...) Cartas, p. 82

É somente nos últimos momentos do filme, quando Frida já teve a perna direita amputada e está presa ao leito, que surge na tela seu diário íntimo. Diego o encontra sobre a cama, o folheia e se choca, parecendo só então descobrir a extensão e amplitude do amor da mulher. Amor, arte e vida imbricados, o prenúncio da morte, que chega no dia 13 de julho de 1954. Frida Kahlo nasce e morre sob o signo de Câncer.

Na rubrica da autora se revela a ordem de leitura de sua longa espera pela morte e sua atração pelo suicídio. As cartas abrangem desde declarações de amor a Diego, para outros homens e algumas mulheres, até pedidos de dinheiro, de atendimento médico, de compra de quadros, e desabafos indignados a políticos que ameaçam o patrimônio artístico de Diego. Compõem o diário desenhos, poemas, pensamentos e divagações, quase todos a ele dedicados e dirigidos. E também desenhos automáticos repletos de bimorfismos e acidentes, abrindo caminho direto para o inconsciente, a salvo do controle educado da mente. Há no diário íntimo de Frida Kahlo poemas de desesperado e triste amor:

Niño mio – dela gran ocultadora

Son lãs seis de la mañana

y los guajalotes cantan,

calor de humana ternura

soledad acompañada –  
jamás, en toda la vida  
olvidaré tu presencia  
me acogiste destrozada  
y me devolviste entera integra  
en esta pequeña tierra  
donde pondre la misada?  
Tan inmensa tan profunda!  
Ya no hay tiempo ya no hay nada  
Distancia. Hay ya solo realidad [...] <sup>34</sup>

É necessário observar os movimentos simbióticos de amor e sexo, de prazer e dor, que se traduzem em palavras, desenhos e cores no diário de Frida Kahlo. Leitoras, estabelecemos conexões implícitas, preenchemos lacunas, fazemos deduções e comprovamos suposições, usando nosso conhecimento tácito do mundo e das convenções literárias. O texto é, na verdade, uma série de ‘dicas’ para a construção de sentido pelo olhar dos leitores, que lutam, na interpretação, para fixar o potencial polissemântico e anárquico do texto em uma estrutura controlável.

Meu Diego:

Espelho da noite.  
Teus olhos verdes espadas dentro de minha carne, ondas  
entre nossas mãos.  
Tu inteiro no espaço cheio de sons – na sombra e na luz.  
Teu nome era AUXOCROMO o que capta a cor. O meu,  
CROMÓFORO, o que dá a cor.  
És todas as combinações dos números, a vida.  
Meu desejo é entender a linha a forma a sombra o movimento.  
Vertes e eu recebo.  
Tua palavra percorre todo o espaço e chega às minhas células  
que são meus astros e depois vai para as tuas que são a  
minha luz.  
Fantasmas.  
(Diário de Frida Kahlo, p. 214)

Nas cartas, podemos ler outra Frida, tão narcisista quanto no diário, nas telas e desenhos, mas cheia de ironia comunicativa, sem autocomplacência. Ela tenta se aproximar física e emocionalmente de seus interlocutores através de apelidos, diminutivos, vocábulos polissêmicos originais, em que mescla espanhol, inglês e alemão; ela pede favores, faz elogios, alimenta mexericos, tece tramas amorosas, compartilha planos de

<sup>34</sup> Meu menino – da grande ocultadora (Paris – Coyacán D.F. 8/12/1938 N.Y.) São seis da manhã/ e os perus cantam,/ calor de ternura humana/ Solidão acompanhada/ Jamais em toda a vida/ esquecerei tua presença/ Me recebeste despedaçada/ e me devolviste inteira e íntegra/ Nesta pequena terra/ Para onde voltarei meu olhar?/ Tão imenso, tão profundo!/ Já não existe o tempo já não há nada/ Distância/ Há somente realidade [...] (Diário, p. 270)

vida e de viagem. A autoreferência é amenizada pela autodepreciação (“minha indumentária mexicana maluca’, ‘continuo preguiçosa, muito idiota e uma desgraça de sentimental” (14/2/1938). Mas no subtexto vemos a mão estendida, implorando por amor a todos os correspondentes, homens ou mulheres, amigos ou amantes, profissionais, médicos ou críticos.

Carta a Alejandro Gómez Arias  
Nova York, 30 de junho de 1946  
Alex querido,

Não estou autorizada a escrever muito, mas esta é só para lhe dizer que já passei pela the big operação. Faz três weeks que eles cortaram ossos e mais ossos. Os médicos são tão maravilhosos e meu body está tão cheio de vitalidade que hoje eles me fizeram ficar sobre meus pobres feet por dois minutinhos. Eu mesma não believe. Nas first duas semanas, tive dores terríveis e fiquei em prantos. A dor é tamanha que eu não a desejaria a ninguém. É muito intensa e ruim. Mas esta semana ela diminuiu, com a ajuda de medicamentos, e estou passando relativamente bem. (...) Havia cinco vértebras lesionadas, mas agora elas ficarão bem. O chato, no entanto, é que o osso leva muito tempo para crescer e se acomodar, de modo que ainda ficarei seis semanas de cama até receber alta do hospital, e poder fugir desta horrível city e voltar para minha amada Coyoacán. Como está você? Please escreva-me e me mande one livro. Please don't forget me. Como vai sua mãe? Alex, não me deixe sozinha neste hospital nojento; escreva-me. Está muito quente e não sabemos mais o que fazer. Que há de novo no México, que tem acontecido com minha gente daí?

Conte-me coisas de todo mundo e, especialmente, de você.  
Sua,

F

Mando-lhe muito afeto e muitos beijos,  
Recebi sua carta. Deixou-me muito feliz! Não se esqueça de mim.

(Cartas, pp. 130-131)

## Reflexões sobre possibilidades

Para Philippe Lejeune, o conceito de gênero se baseia nos pressupostos de permanência e autonomia, implicando que se acredite em uma certa identidade produzida por marcas e preceitos que isolam um gênero de outras produções, hierarquizando e centralizando o domínio assim englobado. Esse conceito corresponde epistemologica-

mente à expressão “horizonte de expectativa”, criada por Hans Robert Jauss, ao definir os pressupostos fundamentais da teoria da recepção. Como ponto de partida teórico para abordar a narrativa autobiográfica, o egodocumento confirma o conceito de “horizonte” como indefinido, mutante, dependendo da perspectiva implícita do observador. ‘Expectativa’ é outro termo de caráter subjetivo: minha expectativa, ao abordar um gênero como o diário, por exemplo, não é normativa, e meu horizonte é limitado apenas pela criatividade da voz que se narra, que me narra, enquanto leio. Espero o que me informa meu habitus. Leio com os recursos disponíveis em meu acervo de história e de leitura de mundo.

No caso deste estudo, a pluralidade multidisciplinar e polissêmica é patrocinada pelos três textos na construção do sujeito Frida, teoricamente significativo no tecido social e histórico. A escolha de diferentes questões-problema levaria a caminhos distintos, a textos e filmes diferentes: seguir uma trilha histórico-social poderia me levar a indagar o que constitui a identidade feminina de Frida Kahlo, que artefatos a identificam culturalmente como sujeito social, como ela se revela protagonista de sua própria trama e drama, que movimentos pendulares sociais e culturais a constroem como personagem.

A trilha autobiográfica indicaria os modelos estabelecidos de narrativa do self, bem como o foco que o indivíduo coloca na narração da gênese de sua personalidade. Penso que essa flexibilidade não somente é possível, mas esperada, em minha leitura de egodocumentos. Diários de registro de eventos sociais, familiares, políticos, esses já nascem marcados pelo controle externo do olhar que compartilha os fatos. Como pesquisadora, me interessam predominantemente os diários viscerais de mulheres, meu garimpo de leitura e estudo, embora consciente da impossibilidade de dar conta dos vastos e vários olhares centrípetos dessas mulheres, fonte de permanente perplexidade.

O diário de Frida Kahlo, profundo e corajoso, ‘livro de sonhos’ absurdo e sensível, desconstrói os paradigmas egodocumentais. Ele revela sua autora com profundidade, densidade e introspecção escancaradas e impossíveis nas *Cartas Apaixonadas*, cuja marca é o lado sedutor, insinuante, coquete da mulher: há um interlocutor, objeto-alvo e leitor crítico, enquanto que o diário é, conceitualmente, via de mão única. A Frida epistolar pede favores, alimenta intrigas, sugere pequenas traições. Se, como disse Sartre, escrevemos sempre com um leitor em mente, nesse sentido, podemos dizer que o diário é retrato mais autêntico, pois dialoga com suas próprias verdades, limites, dores e medos: produção e recepção em movimento permanente, fluxo contínuo.

Carta a Bertram e Ella Wolfe  
Coyoacán, 1944, México  
Caríssimos Boitito e Ella,  
Vocês hão de pensar que, de repente, ressuscitei neste mundo traiçoeiro, ao receberem esta missiva singular, ou então que eu estava fingindo que ‘a virgem conversava comigo’, e foi por isso que não prestei nenhuma atenção a vocês desde a última vez que nos vimos em Nova York,

três anos atrás. Pensem o que quiserem. Embora eu não produza um tostão de textos, vocês estão sempre presentes em meu pensamento.

Quero desejar a vocês dois que este ano corrente de 1944 (embora eu não goste do número) seja o mais feliz e mais agradável de todos os que vocês viveram e viverão. [...] OK, crianças, aqui vai o interrogatório: como estão de saúde? Que tipo de vida vocês têm levado? Com quem têm estado e falado de vez em quando?

Será que ainda se lembram que há em Coyoacán uma dama bem nascida, por todos apreciada, que não sucumbiu à m..., e cuja esperança continua a ser a de ver suas faces algum dia, nesta terra chamada Tenochtitlán? Se assim for, please escrevam depressa, contando-me all the detalhes, para que meu coração possa se alegrar. [...]

Grana: volume escasso, quase zero, mas começando a ser suficiente para as necessidades mais prementes, para a comida, roupa, contribuições, cigarros e, vez por outra, uma garrafa de tequila Cuervo envelhecida, que custa \$3.50 (o litro).

Alcool: consegui fazer com que minha vontade de aço me ajude a reduzir o volume da bebida, baixando-o para dois copos by day. Somente em raras ocasiões é que o volume do consumo aumenta, transformando-se magicamente num estado de embriaguez, com sua necessária ‘ressaca’ matinal. [...]

(in *Cartas Apaixonadas* de Frida Kahlo, pp 117 – 119)

Um ou mais filmes diferentes sobre Frida caberiam numa proposta de reflexão sobre os materiais aqui descritos. Seriam filmes sobre Frida e a construção da nação, Frida cidadã do México, Frida e o corpo, Frida e o sexo, Frida, seus médicos e hospitais, Frida-Fênix, o corpo na tela, memória e história. O drama. Meu próprio texto sobre Frida poderia ter sido concentrado no perfil político partidário do casal, atuante na oposição ao regime; e redigido em voz masculina, impessoal, neutralizada pela terceira pessoa pseudo-objetiva, lógica e racional. Tal opção consistiria em um paradoxo conceitual neste fórum de reflexão sobre gênero (mulher e literatura), onde perseguimos a desconstrução de paradigmas dominantes e dominadores. Já faz tempo que Shoshana Felman tenta nos alertar para o fato de que fomos treinadas a ler, analisar, interpretar – ou seja, pensar – como homens. E a creditar pontos a essa voz. Sabemos que uma das representações discursivas contra esse treinamento é acreditar na força da primeira pessoa autoral que não precisa ser necessariamente essencialista, subjetiva ou emocional.

## Desfecho

Acaba o filme no Paço Imperial, Centro do Rio. Na verdade, não havia lido as resenhas críticas nos jornais e revistas, e vinha de mãos vazias, sem expectativas.

Talvez por não estar ali por puro prazer, mas como aprendiz, queria saber como Frida seria apresentada, qual o fio condutor da contação de sua história; até que ponto suas memórias, diários e cartas, tão importantes para ela, que pedia (inutilmente) que muitas fossem destruídas, seriam representadas no filme. Queria descobrir se as memórias se tornariam parte da História, daquela história de mulher. Como na carta abaixo, reveladora no que sugere, mas preterida no filme por cenas mais ousadas, como as relações homoeróticas com dançarinas, atrizes ou bailarinas.

Carta a uma amiga na França  
(provavelmente Jacqueline Breton)<sup>35</sup>  
c. abril de 1939

Desde que você me escreveu, naquele dia claro e distante, tenho querido explicar-lhe que não posso deixar aqueles dias para trás ou voltar a tempo para a outra ocasião. Não a esqueci – as noites são longas e difíceis.

A água. O navio, o cais e a partida que a tornaram tão pequena ante meus olhos, aprisionada naquela janela redonda para onde você olhava, para me guardar em seu coração.

Tudo permanece intacto. Depois, vieram os dias vazios de você. Hoje eu gostaria que meu sol a tocasse. Digo-lhe que sua filha é minha filha, que as bonecas, sentadas em seu grande salão de vidro, pertencem a nós duas.

O huipil<sup>36</sup> de fitas roxas é seu. Minhas são aquelas velhas praças da sua Paris.

(in Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo, p. 101).

Apesar disso, vejo que as cartas e o diário íntimo, de algum modo, revelaram-se no filme. A quem caberia decidir os aspectos, relações, cenas ou sentimentos a enfatizar? Provavelmente, a ‘rubrica’ da autora terá sido condutora da ação filmada. Se assim for, o controle se manteve nas mãos da personagem-protagonista, autoroteirista. À cineasta coube transportar à tela cenas de vida protagonizadas no papel, pois Frida deixou pronta, em cartas, quadros, desenhos e egodocumentos, a rubrica autoral de sua vida. Talvez esse poder de mulher justifique o desconhecimento revelado na pergunta com que iniciei esta breve reflexão – Frida quem?

Escurece a sala, vai recomeçar o filme, outra sessão. Saio para o fim de tarde de outono, Praça 15, Rio de Janeiro. Em minha própria agenda, uma tarefa: preciso escrever mais cartas, começar um diário de meia-idade, fazer um livro de sonhos. Quero registrar meus sonhos. Preciso escrever minha rubrica, meu roteiro, antes que seja tarde.

<sup>35</sup> Jacqueline Breton foi ao México com o marido, o surrealista André Breton, em abril de 1938. Hospedaram-se com Frida e Diego, e as mulheres se tornaram íntimas. Em 1939, Frida foi a Paris e passou algum tempo com os Breton. Esta carta foi escrita logo após o seu regresso ao México.

<sup>36</sup> Saia indiana longa.

in memoriam Frida Kahlo

Cyana Leahy

Quero pedir que não me ames  
pelos meus cabelos – volúveis mechas  
tingidas marcadas adulteradas  
nem te apaixones por meus olhos  
hipermétropes, dependentes  
de cada vez mais grossas lentes  
para te ver chegar  
para mediar nosso encontro

não me queiras por meu corpo  
instável tênue e mutável  
de brilho baço de marcas e tempos  
tampouco te deixa atrair  
por meu andar meu sorrir meu falar  
que acidentes acontecem  
e matariam nosso amor  
Ama-me sim pela alma Que é uma  
jovem e rebelde  
assustada vã e constante  
fidelíssima aos princípios do amor  
E te terei apaixonado e o tempo  
por ora não nos separará Ama-me, assim,  
por dentro primeiro Que percas a cabeça  
pelo cavalo selvagem pelo leão guerreiro  
pelo cão fiel e amigo pela gata de telhados  
que convivem em desarmônica paz em mim  
Antes de qualquer coisa te peço  
passeia por dentro de mim  
para que me ames para o sempre deste instante  
para que me ames me conhecendo  
(in Livro das Horas do Meio, Ed. Sette Letras, 1999 e in  
Seminovos em Bom Estado, CL Edições, 2003)



## Referências

- DEKKER, Rudolf (org.) **Egdocuments and History**: autobiographical writing in its social context since the Middle Ages. Hilversum: Verloren, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', in R. Cohen (org.) **New Directions in Literary Theory**. Londres: Routledge, 1974.
- KAHLO, Frida. **O Diário de Frida Kahlo**: um auto-retrato íntimo, introdução Carlos Fuentes, comentários Sarah Lowe, tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- LEAHY, Cyana. **Livro das Horas do Meio**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LEAHY, Cyana. **Seminovos em Bom Estado**. Rio de Janeiro: CL Edições, 2003.
- LEJEUNE Philippe. **On Autobiography**. Tradução K. Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- [www.fridakahlo.com](http://www.fridakahlo.com) (site do filme, produzido por Salma Hayek, dirigido por Julie Taymor)
- <http://worldserver.oleane.com/autopact> - site de acesso ao diário online de Philippe Lejeune
- ZAMORA, Martha (compilação). **Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo**, tradução Vera Ribeiro – 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

## Jane Austen adaptada: novos olhares, novos significados - Genilda Azerêdo - UFPB

### I Introdução: Jane Austen e o processo de adaptação

A última década do século XX, mais especificamente os anos de 1995 a 1999, constitui a década em que se deu o boom de adaptações de romances de Jane Austen para a tela. Durante este período, foram sete as adaptações realizadas: *Orgulho e Preconceito* (1995); *Razão e Sensibilidade* (1995); *Persuasão* (1995); *Emma* (1995, 1996) e *Mansfield Park* (1999), traduzido no Brasil por Palácio das Ilusões. É bastante significativo que só o romance *Emma* (1816) tenha recebido três adaptações: *Clueless* (1995) – conhecido no Brasil sob o título de *As Patricinhas de Beverly Hills* –, roteirizado e dirigido por Amy Heckerling; *Emma* (1996), roteirizado e dirigido por Douglas McGrath; e *Emma* (1996), roteirizado por Andrew Davies e dirigido por Diarmuid Lawrence. É esta última adaptação, a versão inglesa produzida pela ITV/A&E, que constitui o objeto da presente discussão.<sup>37</sup>

A relação de Jane Austen com a tradição audiovisual (televisão e cinema) chama a atenção, em princípio, por dois aspectos inicialmente excludentes: por um lado, há uma crença que sua obra seja facilmente adaptável para a tela por possuir diálogos e personagens bem construídos e por abordar temas ainda valorizados em nossos dias, tais como questões ligadas à mulher, ao casamento, à vida familiar e doméstica, às relações sociais de poder e submissão, à importância do dinheiro e a valores éticos. Também há uma vertente de críticos e leitores (e aqui incluem-se os 'adaptadores' de seus romances) que consideram suas narrativas como verdadeiras histórias de amor, com final feliz, enredos bem acabados e com um respeito enorme pelas virtudes domésticas.<sup>38</sup>

Por outro lado, Jane Austen é conhecida como uma escritora cujas narrativas são marcadas pela ironia, recurso utilizado não só para minar os chamados estereótipos românticos, mas também para criticar e satirizar, de modo contundente, os ritos sociais e valores materialistas da sociedade pré-vitoriana. A este respeito, é interessante mencionar a opinião de Virginia Woolf sobre o estilo característico de Austen. Em texto sobre a autora, intitulado "Jane Austen", Woolf chama a atenção para certo tom que permeia a narrativa de Austen, e sobre o qual ela se questiona: "Que nota sonora é esta que nunca se mistura ao restante, que soa de modo distinto e penetrante por todo o volume?" E a própria Woolf responde dizendo: "[É] o som do riso. Austen, aos quinze anos (período em que escreveu *Love and Friendship*), isolada em seu canto, ri do mundo" (WOOLF, 1988, p. 111).

De modo geral, são estes dois aspectos que têm norteado as adaptações dos romances de Austen. Considerando-se que adaptação, como diz Dudley Andrew, cons-

<sup>37</sup> Estas três adaptações de *Emma*, bem como o romance de Jane Austen, constituem o objeto de análise da minha pesquisa/tese de doutorado intitulada: "From Page to Screen: A Study of Irony in Adaptations of Jane Austen's *Emma*". Universidade Federal de Santa Catarina, Julho, 2001. 220p.

<sup>38</sup> A este respeito, ver, por exemplo, o artigo revelador de Andrew Wright, "Jane Austen Adapted". *Nineteenth-Century Fiction*, 30:3 (December 1975), p. 421-53, em que 'adaptadores' de sua obra justificam algumas escolhas feitas durante o processo de adaptação.

titui “apropriação de significado de um texto anterior” (ANDREW, 1992, p. 421) – e a apropriação de significado inevitavelmente decorre do processo interpretativo –, os efeitos de sentido decorrentes da adaptação estão obviamente e intimamente ligados ao que seria tal significado do texto anterior. Uma das hipóteses existentes (hipótese esta bastante recorrente na crítica fílmica sobre as adaptações de Jane Austen) é que, como a ironia não é facilmente traduzível para a tela, as adaptações de suas narrativas acabam valorizando as relações românticas, diluindo grande parte da crítica que seus romances fazem – principalmente através de seu discurso e tom irônicos – às convenções sociais de seu tempo, a questões ligadas à decadência moral, às relações de poder entre homem e mulher, entre indivíduos de classes sociais diferentes, e a questões ligadas à riqueza, propriedade e status social, características da sociedade pré-vitoriana.

No entanto, sabe-se que a ocorrência da ironia não se restringe ao discurso verbal, podendo manifestar-se em noticiários de TV, em propaganda, em clipes de música, exposições, desfiles de moda, filmes considerados artísticos, filmes cult e filmes mais populares.<sup>39</sup> Ou seja, como diz Linda Hutcheon, “a ironia ‘acontece’ em todos os tipos de discurso (verbal, oral, audiovisual), na fala cotidiana e em formas estéticas mais sofisticadas, na arte dita superior e na cultura popular” (HUTCHEON, 1995, p. 5).

Com base em tal premissa – a de que o cinema possibilita, de modo diferente da literatura, a criação e expressão da ironia –, pode-se questionar se a ironia verbal realmente constitui um obstáculo para a transposição de textos verbais para a tela. No entanto, considerando-se que a ironia verbal literária está muitas vezes, e em grande parte, atrelada à voz narrativa, e que o discurso audiovisual não possui um narrador correspondente ao literário, o texto irônico (como, por exemplo, os de Jane Austen, Edith Wharton e Joseph Conrad) tende a resistir ao processo de adaptação. Entretanto, tal resistência constitui apenas parte da justificativa que se pode dar em relação à dificuldade que a adaptação de textos irônicos oferece. Como se sabe, o processo de adaptação envolve uma série de outros fatores. Adaptar significa, inevitavelmente, escolher, substituir, cortar, acrescentar, e tudo isto com base numa forma de leitura do texto ‘original’. De modo que, como diz Peter Reynolds, “o que o espectador vê e ouve é aquilo que ele/ela tem a permissão para ver; sublinhar, ou enfatizar uma questão significa ignorar e marginalizar outras” (REYNOLDS, 1996, p. 1).

Além disto, o processo de adaptação também envolve a consideração de outros textos que permeiam, ou circundam, o texto verbal a ser visualmente traduzido. John Ellis, por exemplo, ao discutir a adaptação literária, rejeita a hipótese tradicional de que adaptar é “reproduzir o conteúdo do romance na tela” (ELLIS, 1982, p. 3). Para ele, a adaptação também “se relaciona com a memória do romance, uma memória que pode derivar de uma leitura real, ou, como é provável com um clássico da literatura, uma memória geral, subjetiva, posta em circulação no contexto cultural” (ELLIS, 1982, p.3).

Tudo isto mostra a ineficácia de se usar o critério da ‘fidelidade ao texto origi-

<sup>39</sup> Tal é a relação, por exemplo, entre *Clueless* (As Patricinhas de Beverly Hills), uma adaptação contemporânea do romance de Austen, e as adaptações de época de *Emma*. De modo geral, a crítica fílmica tende a atribuir uma qualidade superior às adaptações de época (os chamados ‘period pieces’), inserindo as adaptações contemporâneas num contexto (mais) popular de cinema.

nal’ para se julgar se uma adaptação é ou não de boa qualidade. Não se pode perder de vista que o processo de adaptação é guiado e condicionado por fatores diversos, que incluem não só as peculiaridades de linguagem do texto literário e fílmico, mas também a demanda do mercado, a reputação do autor a ser adaptado, a existência de um público prévio para aquele tipo de filme, a forma como a tradição literária já interpretou o autor, os discursos variados que circulam sobre o autor, a interpretação e escolhas do roteirista e cineasta, enfim, aspectos que situam a adaptação num entrecruzamento de diálogos e contextos. Portanto, a análise de um texto adaptado pressupõe uma consciência a respeito de tais fatores, de modo a fornecer uma base relevante para a discussão dos (novos) efeitos que o texto adaptado, em geral, suscita.

## II A adaptação inglesa de Emma

Vários aspectos na adaptação que Andrew Davies e Dirmuid Lawrence fizeram de *Emma* chamam a atenção no que diz respeito ao aproveitamento da ironia característica do romance de Austen. A forma como o filme inicia constitui um bom exemplo: em certa noite de lua, numa propriedade rural, surgem ladrões – ainda que de forma pouco visível – roubando galinhas de Hartfield (a casa dos Woodhouse). O barulho que as galinhas fazem, bem como os tiros disparados pelo vigia da propriedade, contrastam, pela nitidez, com a nebulosidade da ação referida. Por alguns segundos, o espectador se questiona se esta é realmente uma adaptação de Jane Austen.

Em leitura desenvolvida sobre as classes sociais em Austen, a crítica Juliet McMaster diz que “Dickens pode nos oferecer cenas da fúria desgovernada da multidão durante a Revolução Francesa; porém, nos romances de Austen, de modo geral, a lei e a ordem prevalecem” (McMASTER, 1997, p. 128). Creio que em Austen tal ‘lei’ e ‘ordem’ podem prevalecer apenas na aparência. O uso que ela faz da ironia, bem como as tensões implícitas em suas narrativas, são responsáveis por corroer e minar tal ordem, por contradizer sua aparente organização, constituindo-se em convite para examinarmos as duplicidades e ambiguidades de sua narrativa.

No que diz respeito a classes sociais, *Emma* é um romance em que diferentes gradações de pobreza são consideradas, principalmente no que se referem às mulheres. Em sua análise sobre a relação entre classe social e poder em *Emma*, Mary-Elizabeth Tobin afirma que este é um romance em que Austen “explora a depressão das mulheres como resultado da perda de status social e da vergonha que elas vivenciam em decorrência das indignidades que acompanham sua exclusão social” (TOBIN, 1998, p. 415).

Significativamente, a consideração deste aspecto constitui um dado relevante na adaptação de Davies e Lawrence, em que a pobreza e a atividade de trabalhadores e empregados rurais e domésticos são trazidos à tona, postos à mostra, tornados visíveis. A cena do roubo das galinhas, por exemplo, constitui o framework para a construção do filme, que termina como começa, com uma cena externa, também noturna,

<sup>40</sup> O artigo de Carol M. Dole, intitulado “Austen, Class and the American Market” encontra-se no livro: Troost, Linda & Greenfield, Sayre (eds.). *Jane Austen in Hollywood*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 1998.

em que galinhas são novamente roubadas.

Em texto intitulado “Austen, Classe Social e o Mercado Americano”, Carol M. Dole comenta acerca desta sequência, afirmando que as cenas do roubo de galinhas podem ser lidas numa perspectiva cômica, principalmente por estarem contextualizadas perto de cenas ligadas a noivado e casamento.<sup>40</sup>

De modo diferente de Dole, meu argumento é que tal framework é altamente irônico, não só por nos lembrar da fragilidade daquela ordem aparente, mas principalmente pelo assunto do discurso que o senhor Knightley profere numa das últimas cenas do filme (cena esta que não encontra equivalente no romance, sendo, portanto, uma adição que acaba por enriquecer o texto ‘original’). Em seu discurso, Knightley enfatiza a ‘continuidade’ e a ‘estabilidade’. A alternância desta cena (que acontece dentro do aconchegante “Donwell Abbey” – observar a conotação do termo: algo como a “Abadia do Bem-estar” –, com pessoas comendo, bebendo, dançando, celebrando) com aquela em que ladrões roubam galinhas da propriedade de Knightley é responsável pela criação da ironia.

Na sequência inicial do filme, a ironia é construída principalmente através de procedimentos de montagem: há uma oposição clara entre a paz que a noite e a lua prometem, e o medo que a fome e a injustiça social podem provocar. A justaposição das duas cenas – ladrões roubando galinhas de Hartfield, e Emma dormindo, e depois acordando ao som dos tiros – claramente ilustra um exemplo de montagem expressiva. Obviamente, a atribuição da ironia, por parte do espectador, nesta sequência inicial, depende de algumas pressuposições concernentes ao universo textual e contextual de Jane Austen.

Segundo Fay Weldon, em comentário bastante irônico, “Quando dizemos ‘Jane Austen’, todos sabem sobre o que estamos falando. Austen significa classe alta, literatura, virgindade e programa familiar. (...) Nós amamos Jane Austen porque ela significa Herança Cultural”.<sup>41</sup> De fato, o que Weldon insinua é que esta tem sido talvez a forma mais influente de ler Jane Austen e de construir discursos sobre ela. A meu ver, considerá-la desse modo é, no mínimo, irônico porque ela é, na verdade, tudo isto, apenas com um olhar sarcástico, e um tom mordaz, corrosivo. A ironia sugerida na abertura do filme é enriquecida, de modo retroativo, na sequência final, quando a mesma ação e cena são repetidas. Apesar da repetição, a cena do roubo acontece agora num contexto diferente: contrasta-se à celebração da colheita e do noivado de Knightley-Emma, bem como de Frank-Jane e Robert-Harriet.

A ironia, neste caso, não se expressa apenas através de procedimentos de montagem, mas é reforçada pelas palavras do senhor Knightley durante seu discurso. Ou seja, a ironia visual é expandida através da ironia verbal, sendo, pois, resultante do contraste entre o dito no interior da casa e a ação desenrolada no exterior da casa.

<sup>41</sup> Ver Fay Weldon, “Jane to Rescue”. *The Guardian*, 12 April, 1995, p. 2.

<sup>42</sup> Ver o roteiro de Andrew Davies em Birtwistle & Conklin. *The Making of Jane Austen's Emma*. London, Penguin Books, 1996.

Senhoras e Senhores – amigos. Fomos abençoados novamente este ano com uma boa colheita. Eu também fui abençoado de outra forma.

Ele olha carinhosamente para Emma e ela lhe sorri.

Na próxima colheita, devo estar morando em Hartfield, mas asseguro a vocês todos que cuidarei da minha propriedade, e olharei por todos vocês. Haverá estabilidade. Haverá continuação – apesar de a minha vida mudar (...). (BIRTWISTLE & CONKLIN, 1996, p.151)<sup>42</sup>

É inevitável que o espectador se pergunte: de que ‘estabilidade’ e ‘continuação’ Knightley fala? E para quem haverá ‘estabilidade’ e ‘continuação’? O que tais conceitos realmente significam? Será que significam o mesmo para Knightley e seus empregados, por exemplo? E como interpretar tais noções diante da cena duplicada, repetida, do roubo de galinhas?

Na verdade, cenas de desordem e ruptura social, que transcendem o território de Austen,<sup>43</sup> constituem uma característica marcante desta versão fílmica. Imediatamente após a cena de abertura do filme, há uma sequência que registra a ida dos Woodhouse à igreja para o casamento dos Westons; no caminho para a cerimônia, a câmera é utilizada de modo a registrar não apenas o diálogo entre a futura senhora Weston, Emma e seu pai, dentro da carruagem, mas para mostrar uma visão exterior, mais panorâmica, em que vemos também trabalhadores rurais, pessoas pobres e comuns da vila. À medida que a carruagem passa, ouvimos a fala do senhor Woodhouse, que em tom de reclamação e aparente pesar, lamenta a perda de sua governanta: “Seis boas galinhas e agora a senhorita Taylor”, uma justaposição que também reforça o tom irônico já observado, na medida em que iguala a senhorita Taylor a um produto, a um bem comestível, de fácil reposição. Toda esta sequência inicial do filme expressa bem o contraste entre a superioridade da classe social dos Woodhouse, seus modos aristocráticos, sua nobreza, e a posição social inferior dos habitantes pobres da vila, revelada em suas roupas surradas e em sua aparência física geral.

Em termos de questões sociais mais amplas, Andrew Davies (o roteirista do filme), ao comentar o contexto social do período, diz: “Creio que um aspecto interessante do livro [Emma] diz respeito ao medo que a aristocracia e a classe logo abaixo da nobreza (em inglês, “gentry”) sentiam por viverem muito próximas da pobreza” (BIRTWISTLE & CONKLIN, 1996, p. 13). A expressão visual de tais contrastes também favorece a criação de ironia. Tal é o caso, por exemplo, da cena em que vários convidados de Knightley participam de um piquenique para colher morangos. Um dos aspectos iniciais percebidos pelo espectador concerne ao contraste entre o ambiente natural (especificamente o canteiro de morangos), a colheita dos frutos (o que seria uma atividade também bastante natural) e a forma como as ‘damas’ e os ‘cavalheiros’ se vestem (de forma altamente sofisticada para a ocasião) e se comportam (principalmente a senhora Elton) – como se seguissem um ritual social.

<sup>43</sup> Tal aspecto ganha nova dimensão quando o consideramos em relação a duas declarações feitas por Jane Austen acerca do seu universo literário: “3 ou 4 Famílias numa vila rural – eis no que me concentrar”. Em outra declaração, ela definiu a sua arte comparando-a à pintura em miniatura.

O conflito entre natureza e cultura, e entre os convidados ‘nobres’ e os empregados, torna-se mais evidente através do detalhe em que um empregado oferece uma almofada de joelho, para o conforto dos convidados, enquanto estes se abaixam para colher morangos. A ironia é ampliada pela fala da senhora Elton: “Que agradável colhê-los com nossas próprias mãos – a única forma de realmente apreciá-los – vocês não acham, com uma cesta no braço... tão simples e natural, que eu me imagino uma camponesa...” (Birtwistle & Conklin, 1996, p. 131). A simplicidade e a naturalidade de algo tão ordinário são, a cada momento, negadas, minadas, por tais procedimentos formais e ritualísticos. E, novamente, a ironia é criada primeiro em termos visuais, sendo enriquecida a seguir pelo discurso verbal.

Os exemplos em que a ironia acontece na adaptação de Davies/Lawrence são bastante variados. Aqui, demos apenas uma amostra de como o filme aproveita o tom e o discurso irônicos presentes no romance.

E voltando uma vez mais à cena final do filme: a transição do salão do baile (com os convidados dançando e celebrando – tanto o sucesso da colheita quanto o sucesso emocional e afetivo) para o exterior, a fim de que a câmera possa mostrar o incidente do roubo das galinhas, é reveladora da proximidade da fome e da pobreza (com as conseqüentes ações proibidas, como é o caso do roubo) em relação àqueles que se imaginam protegidos em suas ‘torres de marfim’. Sem dúvida, ao contrário do que geralmente se verifica nas demais adaptações de Austen – marcadas quase sempre com um final feliz, selado com beijo entre herói e heroína –, a cena final é aqui responsável pela corrosão da aparência harmônica e do tom de celebração do final do filme.

## Referências

- ANDREW, Dudley. “Adaptation”. In: Mast, Gerald et al. (eds.). **Film Theory and Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1992, 420-28.
- AUSTEN, Jane. **Emma** (1816). (ed. by Stephen M. Parrish). New York: Norton, 1993.
- ELLIS, John. “The Literary Adaptation – An Introduction”. **Screen**, 23:1, (May-June 1982): pp. 3-5.
- Emma**. Dir. Diarmuid Lawrence. Perf. Kate Beckinsale, Mark Strong, Samantha Morton, and Raymond Coulthard. Videocassette: Meridian, ITV & A&E, 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony**. London and New York: Routledge, 1995.
- McMASTER, Juliet. “Class”. In: Copeland, Edward and McMaster, Juliet (eds.). **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 115-30.
- REYNOLDS, Peter. “Introduction”. In: Reynolds, Peter (ed.). **Novel Images: Literature in Performance**. London and New York: Routledge, 1996, 1-16.
- TOBIN, Mary-Elizabeth Fowkes. “Aiding Impoverished Gentlewomen: Power and Class in Emma”. **Criticism**, XXX:4, (Fall 1998): 413-30.
- WELDON, Fay. “Jane to Rescue”. **The Guardian**, 12 April, 1995.
- WOOLF, Virginia. “Jane Austen”. In: **Women and Writing**. London: The Women’s Press, 1988, 104-20.

## **Blanche du bois e três condutores do bonde chamado desejo: a ação de Williams, os pecados de Kazan e a reação de Jordan - Sandra Luna - UFPB**

Já se vão mais de vinte e cinco séculos desde que a noção grega de mimesis se impôs como concepção de arte no Ocidente. Mas foram os próprios gregos que aclamaram a inventividade, e não a simples reprodução, como condição à mimesis artística. Claro que a noção de imitação pressupõe alguma fidelidade ao original, mas o fato é que, ontem, como hoje, o espelho artístico jamais deixou de ser um espelho mágico, transfigurador, deformante, ilusionista. Essa consciência do toque pessoal como legitimador da assinatura do artista em relação ao original que o inspira é o que explica nossa resistência à cópia, ao plágio, à reprodução em série.

Para além das denúncias sobre a perda da aura da obra de arte em tempos de reprodutibilidade técnica, o fato é que o engenho artístico sempre encontra formas de escapar à recusa humana diante da obra que se queira apenas imitação. É nessa moldura de aclamação à arte como espelho transfigurador que enquadrámos nossos estudos sobre adaptações fílmicas de textos literários, reconhecendo as intervenções criativas como condição de sobrevivência da própria arte. Isso não significa, absolutamente, que aplausos à inventividade sejam incondicionais. Efeitos desviantes em relação aos originais podem ser positiva ou negativamente aclamados, a depender dos parâmetros considerados em nossas abordagens interpretativas.

A análise comparativa que ora apresentamos examina a construção estrutural da ação na peça Um Bonde Chamado Desejo, de Tennessee Williams (A Streetcar Named Desire, 1947), e em suas duas adaptações para o cinema hollywoodiano – primeiro através das lentes de Elia Kazan, em 1951 e, quarenta e quatro anos depois, em 1995, sob a direção de Glenn Jordan.

Sob essa perspectiva teórica, enquadrando a dimensão estrutural do texto teatral, começamos por propor que a ação dramática tramada por Williams é uma construção dicotômica baseada em dois paradigmas sugestivos do trágico embate humano entre “desejo” e “realidade”. Já o cenário inicial da peça trai esse jogo efetivo de oposições. O velho sobrado esmaecido dos Kowalski, único cenário da ação, fica nos Campos Elíseos, seção pobre de Nova Orleans, paraíso decadente e licencioso que se estende entre dois mundos: por um lado, uma estrada de ferro, por outro, um rio. É delicioso o despertar dos nossos sentidos na descrição do setting – a satisfação visual provocada pelo lirismo do azul quase turquesa do céu, o ar quente que sopra do rio trazendo consigo o sugestivo cheiro de café e banana, a música negra tocada por dedos apaixonados não deixam dúvidas: este é o domínio de Eros.

Contra o poder sedutor do desejo sensualista ergue-se Tanatos, o terrível deus, realidade assustadora, materialidade finita, ruína, decadência. Ao longo da trama, à medida que avançam os conflitos, vários elementos vão sendo incorporados a esses paradigmas: Eros, a divindade do desejo, acolherá a ficção e, com ela, o sonho, o prazer, a liberdade, a juventude, a transgressão, a esperança, a poesia, a arte, o encanto, a sedução; Tanatos desvela-se na realidade, no embate pela vida, no peso das convenções nas relações sociais, na dor, no infortúnio, na miséria, no envelhecimento, no reconhe-

cimento da verdade que se resolve no trágico.

Interessante é observar como essa oposição entre realidade e desejo se comporta ao longo da trama, catalizando elementos que ora se confrontam, ora se entrelaçam, ora se confundem, distendendo-se em vários sentidos até serem reconhecidos como forças desconstrutivas. A solução trágica tramada por Tennessee Williams é o signo mais evidente da dificuldade de demarcação entre o real e o imaginário, a loucura de Blanche sendo a um tempo vida e morte, liberdade e prisão, pura fantasia e dura realidade, vitória final de uma mimesis subversiva que sobrevive na aporia.

Uma aproximação comparativa preliminar ao texto fílmico de Kazan revela, já de início, como seu cenário inaugural – uma estação ferroviária – e várias outras instâncias de sua obra favorecem o paradigma da realidade. O bonde chamado “Desejo”, no filme de Kazan, não é um veículo ao qual os personagens apenas aludem discursivamente e que, de referência em referência, acaba por se revelar uma aplaudida metáfora da desastrosa viagem de Blanche. O bonde do desejo de Kazan tem, no filme, uma dimensão real, concreta, aparecendo efetivamente diante dos nossos olhos, identificado por uma inscrição onde se lê “DESIRE”.

Para além da necessidade premente da ação cinemática de criar impacto visual, essa férrea concretude do bonde do “Desejo” de Kazan materializa em tela uma efetiva vontade de “realismo”, perceptível, no filme, sob várias perspectivas: verbais, temáticas, cênicas e estruturais.

Sob o aspecto verbal, são inúmeros os cortes que no filme suprimem a dimensão poética das falas de Blanche em favor de discursos mais pragmáticos. Sob perspectivas temáticas, o texto fílmico valoriza aspectos materialistas em detrimento de dilemas existenciais. Sob perspectivas cênicas, nota-se no filme a valorização excessiva da corporalidade, da materialidade física, a essência conflituosa do conceito de ação dramática sendo recoberta por uma noção cinemática de ação que se quer movimento, agitação, correria, luta. Finalmente, sob o aspecto estrutural, a contundência excessiva na manipulação dos conflitos torna a trama simplificada, maniqueísta.

Não estamos aqui propondo que Kazan tenha conseguido eliminar o mundo da fantasia tão cuidadosamente construído por Williams, intrincado nas estruturas mais profundas do texto. Apenas o cineasta parece ter fincado sua cadeira nos domínios da realidade para dali mesmo recontar a trajetória de Blanche. Nessa manobra de favorecimento do paradigma de realidade, deforma-se o universo dramático tramado por Williams. Tudo o que não se encaixa nos limites do pragmatismo, da concretude, o que não tem peso de realidade corre o risco de parecer dispensável, supérfluo, descabido, impertinente, condenável e até ridículo. É assim que a imagem de Blanche se deturpa. Nessa moldura de realidade construída por Kazan, traumas, sonhos, fantasias logo soam como loucura. Talvez por isso, a pressa em sinalizar a doença mental de Blanche – o filme antecipa o desequilíbrio emocional da protagonista, levando o espectador desde cedo a desconfiar de seus discursos e ações.

Nesse contexto pragmático, poesia cheira à pieguice, de onde a eliminação de

belos e comoventes momentos do texto da peça e questões existenciais se perdem em uma senda materialista. Tudo isso produz uma rebarba negativa que rebaixa a caracterização da protagonista.

Num contexto assim “realista”, a disposição “romântica” para o desejo de encanto e sedução assume ares de alienação, estupidez, perversão e até maldade, a loucura se rende à conotação pessimista de morte. Não surpreende que Stanley seja favorecido por esse enquadramento. Sua máscara compleição física, sua disposição para a ação, sua objetividade, seu comportamento animalesco, ainda que percebidos como excessivos, não destoam do desejo de realidade que orienta o filme de Kazan.

Talvez por isso a magistral atuação de Marlon Brando tenha adquirido status quase mítico. Num universo afinado pelo diapasão da realidade, nota-se antes os braços fortes de Stanley que o corpo frágil por eles subjugado.

Nessa construção que dispensa a orientação dicotômica em favor de uma perspectiva unificada, as complexas camadas de significação que se entrelaçam no texto da peça submergem sob o peso da realidade esmagadora. Com a recusa ao paradigma da fantasia, a profundidade sugerida pela caracterização de Blanche na obra de Williams é não apenas simplificada, mas amputada em seus aspectos mais dignos e a rasura da empatia em relação à personagem aproxima o desfecho trágico da “justiça poética”. Mais de uma vez ouvimos, entre espectadores das sessões de debate que promovemos sobre o filme, um altissonante “bem feito pra ela”, na metafórica cena do estupro. Na leitura retrospectiva de uma trama assim simplificada, o rastreamento das relações de causa e efeito que conduzem ao trágico não apelam a uma leitura desconstrutiva. A verdade que emerge do texto pretende-se inequívoca, prenunciada, arrazoada.

Desafiando a interpretação de Kazan, o filme de Jordan recupera o alicerce duplicado proposto por Williams e acolhe não apenas a concretude da realidade, mas também a realidade consentida pela fantasia. Já a cena de abertura do filme nos mostra que, nos Campos Elísios de Jordan, um chapéu tanto abana quanto baila ao vento, algumas mulheres trabalham, outras se divertem, há homens estafados e homens descansados, entrelaçam-se decadência material e encanto sensualista, a jovem mulher-dama cultua Eros em sua sacada, a velha vendedora de flores anuncia Tanatos pelas ruas.

É justamente o cuidado com o contraponto que aproxima o filme de Jordan da peça de Williams, ao tempo em que o afasta da obra de Kazan. A adoção de uma perspectiva dupla impede que o receptor adote, ele também, um único ponto de observação da trama, de maneira que tudo aparece facetado e isso empresta ao texto filmico de Jordan uma profundidade não pressentida ou não desejada por Kazan. O fato é que Jordan segue Williams em suas manobras, antes para desestabilizar que para fixar verdades. Seu filme, como a peça que o inspira, mostra-se muito apelativo a leituras desconstrutivas.

Obviamente as conclusões que estamos apresentando derivam de análises exaustivas de cada uma das obras referenciadas e seria impraticável nesta curta expo-

sição reproduzir os percursos teórico-críticos que ensejaram nossas afirmações. Mesmo assim, selecionamos dois elementos dramáticos para ilustrar como são produzidos esses efeitos desviantes na representação da ação trágica. Trataremos da caracterização heroica e do chamado “erro trágico”. Esperamos poder demonstrar como a manipulação desses elementos dramáticos, a partir de perspectivas distintas, produz efeitos divergentes na representação do universo trágico.

Começemos por notar que, embora a ação na peça e em ambos os filmes inicie efetivamente in medias res, a compreensão dessa mesma ação não prescinde de referências a realidades espaço-temporais pretéritas. Lembrando que o início in medias res não é apenas uma convenção que prima pela economia temporal da ação, mas o garante da imutabilidade da ordem das coisas: o passado, feliz ou infeliz, imaginado pelo dramaturgo, já engendrou a ordem trágica do presente. Ora, na peça de Williams, a Blanche que adentra a cena é uma mulher frágil, debilitada, carente. Sua caracterização só assume estatuto heroico a partir das deixas sugeridas pelos retalhos de memória que o poeta recorta de um passado distante, mitificado.

Na reorganização cronológica da ação, esse passado distante corresponderia ao primeiro espaço-tempo da “fábula”, espaço-tempo de sonhos, dignificado, quando a protagonista ainda adolescente habitava a “Belle Reve”, uma grande propriedade representativa de sua estirpe aristocrática, imponente como os antepassados franceses de Blanche, aqueles que lhe legaram o sugestivo nome. Por outro lado, espaço-tempo já em si trágico, de nobreza apenas fictícia, castelo produtor de sonhos em nada compatíveis com a realidade sofrida e decadente, quartel-general de Tanatos.

Esse amálgama de sonho e realidade, essa mescla de nobreza e decadência são manobras dramáticas que nos permitem alçar Blanche à categoria de heroína. É justamente nesse passado que se escondem dois traços fundamentais a uma caracterização heroica: disposição para a ação e dignidade. A heroicização de Blanche passa necessariamente pelo reconhecimento de seu poder de ação, quando convidada a confrontar os embates da vida (manter o patrimônio que se esvaía em dívidas) e as investidas da morte (os falecimentos recorrentes sugerem que Tanatos rondava a mansão). E mais, como a condição heroica requer uma demarcação especial do personagem em relação aos seus pares, é também nesse passado que se esconde a chave para entendermos a “superioridade” de Blanche não como arrogância gratuita, descabida, mas como um fatídico “grau de excelência”, muito próximo da hybris dos gregos, ou seja, um traço que enaltece, que dignifica o personagem, mas, por isso mesmo, um componente trágico, porquanto favorecedor de comportamento excessivo, transgressor.

É certo que Blanche e sua irmã Stella têm ambas a mesma origem nobilitada, mas é Blanche, e não Stella, quem enfrenta os grandes desafios, é Blanche, e não Stella, que se debate até o final contra a ordem das coisas. Stella não tem a dimensão heroica de Blanche. Sua opção é pela acomodação, pela passividade, pela solução pragmática. O próprio Williams a caracteriza como um personagem “matter-of-fact” – nada menos heroico.

O fato é que Blanche não assume estatura heroica se seu passado não for con-

siderado à luz do jogo entre fantasia e realidade. A ênfase no paradigma da realidade resulta numa visão deturpada desse passado ancestral, que, visto sob um prisma objetivo, pragmático, “realista”, é pura ruína, nada há de enaltecido numa propriedade que se esvai em dívidas impossíveis de serem saldadas com um salário de professora, tal como sugere o texto fílmico de Kazan, que ignora totalmente a profunda dimensão existencial da fala de Blanche, suprimindo do texto dramático tudo o que nesse trecho destacamos entre colchetes:

BLANCHE: Eu, eu é que recebi os golpes no rosto e no corpo. Todas aquelas mortes. [O longo desfile para o cemitério]. Papai, mamãe, Margarete, daquela maneira horrível! [Tão enorme que não pode ser estendida no caixão. Precisou ser incinerada como lixo!] Você só vinha para casa a tempo para os enterros, Stella. E os funerais são belos, comparados à morte... [Os funerais são calmos. As mortes, nem sempre. Algumas vezes sua respiração é rouca, algumas vezes é trêmula e agonizante, outras vezes parecem mesmo gritar: “Não me deixe ir!” Mesmo os velhos imploram: “Não me deixe ir!” Como se fôssemos capazes de impedi-los! Mas os funerais são calmos, com belas flores. Ah! E em que belas caixas eles os despacham. A menos que se tenha estado lá, ao lado da cama quando eles gritavam, “Segure-me!”, jamais se poderá suspeitar que houve luta por ar e sangue! Você sequer sonhou com isso tudo, mas eu vi! Vi! Vi! E agora você fica aí sentada acusando-me com seus olhos de ter perdido a propriedade!] Como diabos você acha que todas aquelas doenças e mortes foram pagas? A morte é cara, Senhorita Stella! [E a velha prima Jessie logo depois de Margarete, ah, a morte dela! O Severo Ceifeiro da vida tinha armado sua tenda à nossa porta, Stella. Belle Reve era seu quartel-general. Querida – foi assim que Belle Reve me escapou pelos dedos! Qual deles nos deixou uma herança? Qual deles deixou um centavo sequer de seguro? Só a pobre Jessie – cem (dólares) que pagaram seu caixão. Isso é tudo Stella!] E eu, com meu lastimável salário da escola. Sim, acuse-me! Sente-se aí e acuse-me por ter deixado escapar a propriedade! Eu a deixei escapar? Onde estava você? [Na cama] Aí com seu – Polaco! (cf. WILLIAMS, 1976: 26-7)

Não é supérfluo no texto de Williams o discurso poético sobre os miseráveis moribundos. Ao contrário, transborda uma grave e comovente mensagem de dignidade humana na representação da luta desesperada de uma jovem sonhadora, tragicamente eleita para ajudar velhos cuspidores de sangue nobre a manterem a respiração e a vida. Para além do prejuízo estético, ao suprimir a parte mais bela e comovente do discurso de Blanche em seu embate contra Tanatos, Kazan enquadra a personagem apenas como uma mulher ressentida, derrotada, impedindo-nos de interpretar num

tom romantizado as suas batalhas contra o terrível ceifeiro da vida. É certo que Tanatos os derrota a todos – mas não é esse mesmo o final inevitável de nossa existência, a capitulação ao deus da morte? Não estaria a dignidade humana mais atrelada à luta do que à simples sobrevivência? Por que a opção de Kazan por reverenciar a negatividade da morte, e não a positividade da luta pela vida, como o faz Williams?.

O esquecimento dessa positividade implicada no paradigma da fantasia tem consequências nefastas no filme de Kazan: o rebaixamento da personagem transforma sua hybris em arrogância descabida; os erros de seus antepassados são enquadrados apenas como comportamentos reprováveis, não chegando a ser percebidos como signos fatídicos sugestivos de uma disposição das altas linhagens para os destinos trágicos.

O fato é que se não levarmos em conta o passado de Blanche como componente enaltecido de sua caracterização, tudo o que se segue a esse primeiro espaço-tempo parecerá igualmente deformado em relação ao texto de Williams. E que não se confunda nossa escuta ao reiterado apelo da própria Blanche em relação à sua origem nobilitada como legitimação de nossa parte de uma leitura elitizada do universo trágico. Não estamos atribuindo dignidade a Blanche por ela ser de origem nobre, estamos tentando identificar em sua origem nobilitada – projetada pelo próprio Williams – os traços que a dignificam.

A primeira aparição de Blanche no filme de Glenn Jordan diz bem do cuidado desse diretor em recuperar essa aura de “superioridade” da protagonista. A elegância, a altivez, a polidez, o refinamento da personagem se recortam nitidamente em contraste com as aparências simples e os comportamentos rudes dos habitantes dos Campos Elísios. Na versão de Kazan, não se chega rapidamente a inferir contrastes entre a aparência de Blanche e o ambiente que a rodeia. O clima tenso e conflituoso das cenas iniciais e o exagero com que é retratado o desequilíbrio emocional da protagonista não nos permitem supor traços de positividade em personagem tão alvorçado. Como Kazan oblitera toda a fala inicial de Eunice sobre o status e a profissão de Blanche e como também sonega parte essencial do discurso em que a própria Blanche constrói uma imagem capaz de dignificá-la, ficamos mesmo por um tempo excessivamente longo, senão por toda a trama, com a imagem de uma protagonista em nada heroicizada.

Embora a versão de Jordan também opere no sentido de um enxugamento do discurso verbal em relação ao texto da peça, não se percebe em seus cortes qualquer rasura na dimensão poética dos discursos, de maneira que não registramos nenhuma perda significativa com respeito à estética da obra teatral sob o aspecto da verbalização. As falas ou as breves passagens suprimidas são aquelas que apenas retardam o encaminhamento da ação e cuja eliminação não provoca prejuízos estéticos ou comunicacionais capazes de produzir nuançamentos de sentido desviantes em relação à construção da ação ou aos processos de caracterização dos personagens, tal como os analisamos na peça de Williams.

O que parece guiar Jordan em seus cortes é uma necessidade pragmática de reduzir o discurso verbal em favor de uma maior concessão temporal à narração por

imagens. Essa parece ter sido também uma preocupação de Kazan e talvez a possamos entender como uma necessidade intrínseca a qualquer adaptação de um texto teatral a um texto fílmico, já que ambos sofrem aproximadamente a mesma limitação de tempo, sendo que um simplesmente ostenta as ações, enquanto o outro precisa ostentá-las através de uma narrativa que negocia discursos e imagens à luz de uma economia temporal mais complexa. Mesmo assim, sobretudo no que diz respeito à caracterização de Blanche, é possível notar que o esforço de Jordan, seguindo os passos de Williams, ocorre no sentido de produzir efeito trágico retratando a queda de um ethos digno e heroico, enfraquecido por reiteradas manifestações de pathos; Kazan prefere a queda de um ethos patético.

Ainda no primeiro espaço-tempo da fábula é possível discernir o erro trágico de Blanche. Uma vez investida do papel de heroína no seio da própria família, também Allan, seu jovem marido, apela à condição heroica de Blanche, como ela mesma diz, “Ele precisava de ajuda. Eu não sabia disso”. A morte de Allan engendrará um comportamento culposos e, a partir dos desequilíbrios de Blanche daí decorrentes, instalam-se as condições para o desfecho trágico.

Na verdade, a morte de Allan só aparece tardiamente na construção da ação na peça e os dois filmes respeitam essa organização temporal, retomando o suicídio de Allan num relato em flash-back. Mas enquanto Jordan segue os rastros deixados por Williams para narrar a morte do rapaz, Kazan afasta-se perigosamente do original que o inspira, silenciando totalmente sobre o homossexualismo de Allan e apontando como causa do suicídio o insucesso material do jovem poeta.

Não se pode deixar de considerar o golpe severo que recebe Blanche com essa mudança da causa do suicídio: uma coisa é sentir-se culpada por ter provocado a morte de alguém que, a despeito de uma séria fragilidade, a traía com outro homem. No texto de Williams e no filme de Jordan, a culpa que atormenta Blanche e que a encaminha a uma vida emocionalmente desequilibrada a ser resolvida no trágico provém de uma hamartia, no sentido aristotélico mesmo de erro involuntário, um terrível erro de intenções. Isto porque, ao revelar abrupta e impensadamente ao marido que conhecia sua condição de “degenerado”, acusando-o de enojá-la com seu comportamento, sendo Blanche extremamente apaixonada por ele, talvez pretendesse apenas “passar a limpo a situação”, ou provocar uma reação em Allan que o forçasse a se justificar. Na pior das hipóteses, ela talvez quisesse, com suas palavras ásperas, provocar um conflito, ou mesmo uma separação, mas é extremamente improvável que a morte do rapaz tenha estado no horizonte de suas acusações.

O suicídio de Allan apresenta-se assim como uma terrível consequência desse “erro” de intenções, dessa falta de discernimento com relação aos limites do marido, se preferirmos, de um patente desconhecimento do Outro. No sentido mais legítimo de hamartia como conceito estrutural, artifício que aciona as ações numa relação causal em direção à catástrofe, a morte de Allan engendra em Blanche um comportamento culposos e, a partir dos desequilíbrios daí decorrentes, instala-se inapelavelmente o destino trágico, como uma força imperiosa a conduzir o personagem heroico à sua derrocada final.

O tratamento desse erro trágico na peça de Williams e no filme de Jordan permite-nos, por um lado, compreender a culpa que Blanche carrega consigo, por outro, isentá-la dessa mesma culpa. Não se pode dizer o mesmo em relação à trama fílmica de Kazan. Subtraído todo o conflito em torno da homossexualidade de Allan, Blanche é destituída de um motivo existencial para acusar o marido e assim acionar a sua morte. Na versão de Kazan, Blanche despreza o marido por sua fraqueza, pela incapacidade do jovem de manter um emprego. Está certo que Allan perdia cada emprego que arranjava, mas Kazan sequer cuidou em retratá-lo como vagabundo ou irresponsável, antes fez Blanche reconhecer que o próprio Allan sofria com isso, que chorava à noite como uma criança desamparada.

Não é por menos que, no filme, ela diz expressamente que o matou – a um inocente. E o que é pior: dado o rebaixamento da caracterização de Blanche, falta-nos argumentos que nos incitem a desacreditá-la. A superficialidade no tratamento do conflito e a adoção de uma perspectiva materialista acabam por acentuar a leviandade da protagonista. Ainda que se entenda, também com Kazan, que é a culpa que impele Blanche a se dizer responsável pelo suicídio de Allan, as evidências de sua excessiva vaidade, sua prepotência descabida, seu pragmatismo, a severidade de suas críticas, tudo isso dificulta a sua absolvição no tribunal da tragédia, embora ao espectador reste sempre o caminho da compaixão piedosa quando falha o sofrimento empático. Não se pode negar, contudo, o empobrecimento da trama em sua dimensão estrutural.

Concluindo, poderíamos perguntar: qual o sentido ou o propósito desse rebaixamento da protagonista e da simplificação de seu drama existencial no filme de Kazan? É certo que um conflito trágico será sempre um conflito social – mas, por que a manipulação perversa do perfil da personagem, realçando antes seus traços transgressores que as circunstâncias trágicas apelativas às transgressões? Por que obliterar a adesão empática deixando o espectador entregue a uma sentença que soa como “justiça poética”? Para além das imposições da censura (patenteada no Código Hayes de moralidade e civismo), seria essa opção por um drama mais óbvio, mais simplificado, mais convulsivo, uma exigência da Hollywood dos anos 50? O sucesso junto às massas seria mais facilmente obtido com um “melodrama” do que com uma “tragédia”? Estariam fechadas a esse público as portas para a compreensão empática dos “erros” femininos?.

O fato é que nem mesmo em sua insanidade a Blanche de Williams ou a de Jordan capitulam ao deus da morte. Em seu universo, ainda que trágico, a arte, o sonho, a ficção e o desejo são os garantes da humana resistência a Tanatos. Solapando a dignidade da personagem trágica, Kazan modela um universo ficcional no qual os conflitos existenciais são substituídos por conflitos superficiais sugestivos de uma guerra dos sexos. Que a mulher seja derrotada nessa guerra não é de se estranhar. Não parece ter sido por acaso que o tradutor do filme para o português estacionou o “Bonde Chamado Desejo” de Kazan em “Uma Rua Chamada Pecado”.



## Referências

WILLIAMS, T. **A Streetcar Named Desire**. New York: The New American Library, 1972.

WILLIAMS, T. **Um Bonde Chamado Desejo**. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Victor Civita, 1985.

# 6

## TEMA

### A mulher no universo literário afro-brasileiro



#### A mulher negra na poesia afro-brasileira - Elisalva Madruga Dantas - UFPB

No quadro das literaturas afro-brasileiras, a mulher negra tem atraído com frequência o olhar dos poetas, constituindo um dos motivos recorrentes no seio dessas literaturas.

Vários foram os poetas africanos e brasileiros que a erigiram como tema central de seus poemas, no intuito de cantar seus encantos, suas alegrias e dores, sua vivacidade, seu desprendimento, sua ousadia, enfim, suas qualidades e por trás delas também o que divisavam como defeito.

Partindo dessa constatação, interessa-nos verificar, por meio da análise ideológico-estética de alguns desses textos, como tem sido, através dos tempos, esse enfoque poético, tendo em vista principalmente os valores que estão por trás da configuração da imagem da negra.

Começemos com o poema *Negra!*, do angolano Cordeiro da Mata, publicado em 1884. Poema em que se percebe, sem nenhum esforço, a intenção do poeta de exaltar a beleza da negra.

Vejamos o poema:

NEGRA!  
I  
Negra! negra! como a noite  
De uma horrível tempestade,  
mas, linda, mimosa e bela,  
como a mais gentil beldade!  
Negra! negra! como a asa  
Do corvo mais negro e escuro,  
mas, tendo nos claros olhos,  
o olhar mais límpido e puro!  
Negra! negra! como o ébano,  
sedutora com Phedra,  
possuindo as celsas formas,  
em que a boa graça medra!  
Negra! negra!... mas tão linda  
co'os seus dentes de marfim;  
que quando os lábios entreabre,  
não sei o que sinto em mim!....  
(In Almanach de Lembranças, 1884)

Em primeiro lugar, destaquem-se as símiles a que recorre o poeta para traduzir a intensidade da cor negra: noite de uma horrível tempestade; asa do corvo mais negro e escuro; ébano. Ressalta-se, assim, a negatividade inerente a essa cor, conforme se pode depreender dos lexemas empregados, cujos semas nos remetem, semântica e simbolicamente, para uma ideia de feiura, de coisa péssima, malíssima (horrível), de castigo, de penar (tempestade), de mau agouro (corvo), de passagem pelas trevas

(ébano) (cf. Ferreira: 1999; Chevalier/Gheerbrant:1989).

Ainda na linha da similitude, o poeta, para ressaltar o aspecto sedutor da negra, compara-a a Fedra, personagem que, dentro da mitologia grega, é tida como figura da desgraça, em decorrência da sua história trágica de sedução e incesto, revestindo assim de negatividade a sedução assinalada. Em oposição, porém, às conotações negativas trazidas por essas símiles, a gama de adjetivos empregados pelo poeta na descrição da negra soblevam, por sua vez, os aspectos positivos da sua imagem, ressaltando-lhe a beleza (linda, mimosa, bela), a amabilidade (gentil), a pureza (olhar límpido e puro). Daí a recorrência dentro do poema da adversativa “mas,” deixando, assim, muito clara a ambiguidade que permeia o discurso poético de Cordeiro da Mata, revelando um eu lírico conflituado, internamente dividido entre o desejo de exaltar os encantos da mulher negra e a impossibilidade de fazê-lo plenamente em decorrência de um olhar pervertido pelas introjeções negativas a respeito da cor negra. Cor da maldição, segundo os construtores da discriminação racial, de cuja ideia não consegue se libertar o sujeito poético.

Contemporâneo de Cordeiro da Mata, o saotomense Caetano da Costa Alegre, não menos afetado pela discriminação racial que por séculos contribuiu para a negação do negro, mesmo possuído da “dolorosa angústia de quem tem a cor como um estigma” (Ferreira: 1976, p. 426), ergue também sua voz em louvor da mulher negra.

#### A NEGRA

Negra gentil, carvão mimoso e lindo  
Donde o diamante sai,  
Filha do sol, estrela requeimada,  
Pelo calor do Pai,  
Encosta o rosto, cândido e formoso,  
Aqui no peito meu,  
Dorme donzela, rola abandonada,  
Porque te velo eu.  
Não chores mais, criança, enxuga o pranto,  
Sorri-te para mim,  
Deixa-me ver as pérolas brilhantes,  
Os dentes de marfim.  
No teu divino seio existe oculta  
Mal sabes quanta luz,  
Que absorve a tua escurecida pele,  
Que tanto me seduz.  
Eu gosto de te ver a negra e meiga  
E acetinada cor,  
Porque me lembro, ó Pomba, que és queimada  
Pelas chamas do amor;  
Que outrora foste neve e amaste um lírio,  
Pálida flor do vale,  
Fugiu-te o lírio: um triste amor queimou-te  
O seio virginal.

Não chores mais, criança, a quem eu amo,  
Ó lindo querubim,  
O amor é como a rosa, porque vive  
No campo, ou no jardim.  
Tu tens o meu amor ardente, e basta  
Para seres feliz;  
Ama a violeta que a violeta adora-te  
Esquece a flor de lis.  
(versos, 1916)

Diferentemente do que ocorre em Cordeiro da Mata, as imagens poéticas de Costa Alegre em nenhum momento remetem para o estigma da maldição, ainda que de modo subjacente se depreenda um certo penar, proveniente da ação de queimar que está na base do processo de combustão, trazido como explicação para o surgimento da cor negra. Daí a comparação da negra com o carvão. Trata-se, porém, de um processo de combustão resultante de uma intervenção divina ou amorosa, conforme se pode ver nos versos: “Filha do sol, estrela requeimada,/ Pelo calor do Pai”; “Porque me lembro, ó Pomba, que és queimada / Pelas chamas do amor”; “... um triste amor queimou-te/ o seio virginal”.

Para além da ação de queimar, de acordo como o dicionário de Aurélio, combustão significa também o estado de um corpo que arde, produzindo calor ou calor e luz. E assim nos afigura a negra, no poema de Costa Alegre, a partir do que é mostrado metaforicamente (diamante, filha do sol, estrela requeimada) como contraface da sua escuridão, ressaltando o brilho, a luminosidade, o calor que lhe são inerentes.

Ainda que o parâmetro de beleza repouse na brancura (pérolas brilhantes, dentes de marfim, Pomba, neve, pálida flor), percebe-se, no poema, uma tentativa de romper com esse padrão, quando nos últimos versos fica o convite para amar a violeta, cuja tonalidade arroxeada se assemelha à cor negra, e esquecer a flor de lis, símbolo por excelência da brancura.

Negar a negação, afirmar a cor negra, ressaltar-lhe os valores são pressupostos básicos do movimento da Negritude, a partir do qual inicia-se um processo de conscientização do ser negro, que, em termos literários, resulta num discurso poético denunciador da exploração, da discriminação por ele sofrida. Passa então, a mulher negra a ser trazida à cena, não mais por seu aspecto sedutor, mas por sua condição de vítima maior desse processo de exploração. Na maioria das vezes, a temática da mulher negra, da mãe negra, associa-se à temática da terra-mãe, da África, representando metonimicamente o útero gerador do povo africano e o úbere fecundador e acalentador de gentes várias, como mostra o poeta Viriato da Cruz em *Mamã Negra (Canto de Esperança)*: Outras gentes embaladas/ à voz da ternura ninadas/ do teu leite alimentadas/ de bondade e poesia/ de música ritmo e graça.../ santos poetas e sábios.../ Outras gentes... não teus filhos,/ que estes nascendo alimárias / semoventes, coisas várias/ mais são filhos da desgraça/ a enxada é o seu brinquedo/ trabalho escravo – folguedo...” (In: Ferreira, 1976, p. 174).

Insera-se nessa linha o poema *Mulher Negra* do angolano Alexandre Dáskalos, produzido no final dos anos 50 do século passado, portanto quase cem anos depois dos poemas de Cordeiro da Mata e Costa Alegre. Época da revista Mensagem, cujos participantes, entre eles, o poeta Alexandre, motivados pelo desejo de contribuir para a desalienação social e cultural do povo angolano, lutavam por sua afirmação no plano ideológico e estético. Segundo Manuel Ferreira, trata-se de

“um período exemplar, que Mensagem reflecte tanto quanto lhe é possível. E resulta do somatório de cerca de doze anos de trabalho, de sedimentação acumulada ao longo de algumas gerações universitárias, ali na Casa dos Estudantes do Império, ponto de encontro de estudantes, intelectuais e escritores africanos. Trabalho coletivo teria que fatalmente dar os seus resultados: uma expressão ampla, uma voz de africanidade a caminho de uma consciência social e estética robusta.” (Ferreira, 1976, p. 263).

#### MULHER NEGRA

Mulher sofredora  
Sem lágrimas de pranto  
Cadela de filhos roubados  
Afogados e açaimados  
Mulher do branco  
Prostituta dos matos e das ruas fáceis  
Mulher dos seios amplos cujas tetas  
De loba amamentam filhos  
– Rômulo e Remo –  
Dos espólios do seu ventre  
Mulher besta-de-carga da lavra  
Mãe de filhos abandonados  
Amparados nos seus braços  
Estranhos e banidos  
No instinto de repulsa  
Das duas cores  
Do arco-íris da terra  
Entre os seus braços  
O único refúgio  
O certo amparo  
O seguro refúgio  
Dum coração sereno  
Mãe  
Mulher das longas vigílias da febre  
Do sertão  
Travesseiro e amparo  
Num coração desamparado  
Dando-se sem esperança  
Mulher do corpo gasto

Sem lábios já para sentir  
O travo da traição  
Mulher que deixa o cadáver insepulto  
Às hienas e à noite  
De animal abandonado  
Mãe dos filhos abandonados  
Mãe dos filhos que matam por vingança  
Mãe dos filhos que procuram redimir  
A carne dos pecados do mundo  
Mãe do alento da última esperança  
Mãe cujos filhos saberão  
Saber dos privilégios  
Das tuas virtudes  
E dar a mão a todos os homens  
Na face da terra  
Mãe  
Nada pelo que passaste  
E sofreste  
Mãe  
Será em vão  
(Poesia, 1961)

Diferentemente dos poemas anteriores, em que a graça e o encanto da negra são sobrelevados, acentuando-lhe o aspecto sedutor, malgrado a cor da pele, no poema em causa, o que avulta é a dor da discriminação, da violência da qual ela é vítima como mulher e mãe animalizada, reificada, explorada em todos os níveis: “Cadela de filhos roubados./.../ Mulher do branco / Prostituta dos matos e das ruas fáceis / Mulher dos seios amplos cujas tetas/ De loba amamentam filhos / – Rômulo e Remo...” “Mulher sofredora /sem lágrimas de pranto”, o que equivale a dizer, mulher de olhos secos. Imagem forte que se, por um lado, pode ser lida como uma forma do poeta expressar a intensidade do sofrimento vivenciado pela negra, a ponto de esgotar-lhe todas as lágrimas, por outro, em decorrência dessa ausência de lágrimas, pode ser interpretada como imagem da resistência da negra, da sua firmeza ante o penar que lhe é imposto. Sua capacidade de sobreviver a todo esse processo e até mesmo de superá-lo. Idéia para a qual nos remetem os versos finais do poema. Observe-se que, neles, o eu lírico, ao invocar reiteradamente a mãe negra, aponta para uma mudança da situação, para um dever compensatório do seu penar: “Mãe/ Nada pelo que passaste/ E sofreste/ Mãe/ Será em vão”. Acrescido, pois, à dor e à firmeza, traços que estão na base da configuração da imagem da negra no poema em foco, tem-se também a esperança, reiterando, assim, em termos ideológicos, a sua orientação negritudinista.

Contemporaneamente, embora a graça, a sedução, o encanto, a dor, a alegria continuem presentes na configuração da imagem da mulher negra, na produção poética africana, o que assoma é uma imagem de mulher mais autônoma, participe da vida de modo mais igual, como mostra o poeta angolano João Melo em *1ª Canção para Luanda depois da Vitória*:

As mulheres não esperaram: partiram  
para a batalha  
com os olhos grávidos  
de novos sonhos  
e novas decisões

Semelhante ao que ocorre nas literaturas africanas de língua portuguesa, a graça, o encontro, a sedução, a opressão, a reificação são traços também explorados pelos poetas brasileiros na construção da imagem da mulher negra que, só a partir do Romantismo, começa a emergir como temática no cenário literário nacional, desaguando com força na obra de poetas, como Jorge de Lima, cujo poema *Essa Negra Fulô!*, entre outros de sua autoria, referente à negra, constitui um marco expressivo do desenvolvimento dessa temática dentro da literatura brasileira.

Publicado pela primeira vez em 1928, o poema *Essa Negra Fulô* foi recebido com entusiasmo pela crítica, a ponto de ser considerado por Tristão de Athayde, dez anos depois, como “o poema que mais unanimemente representa a poesia moderna no Brasil” (Bandeira, 1959, p. 48). Poema que alcançou em termos internacionais uma grande repercussão, vindo a ser traduzido para inúmeras línguas, entre elas, francês, espanhol, inglês, polonês, árabe, grego, húngaro, alemão, conforme, informação de Luiz Santa Cruz, citada por Antonio Rangel Bandeira (Bandeira, p. 1959:48). Se esse aspecto é ressaltado por Antonio Bandeira para corroborar a repercussão desse poema nacional e internacionalmente, não deixa ele de assinalar o olhar da Casa Grande que está por trás do enfoque poético de Jorge de Lima, responsável pelas contradições ideológicas presentes em poemas como *Essa Negra Fulô! ou Olá! Negro*, em que se percebe uma posição dúbia com relação à negra ou ao negro.

Poema narrativo, *Essa Negra Fulô!* traz à cena figuras emblemáticas da casa grande e senzala, como a sinhá, o sinhô e a mucama, que é a Negra Fulô. Logo nos primeiros versos fica evidenciada a identificação do eu lírico com a classe dominante da qual declara fazer parte: “Ora se deu que chegou (isso já faz muito tempo) / no bangüê dum meu avô / uma negra bonitinha / chamada Negra Fulô.” Através da sua voz e dos diálogos inseridos no texto, vai-se aos poucos adentrando nas relações de poder que envolvem o sinhô, a sinhá e a mucama. Opressão, autoritarismo, sedução emergem como pilares que sustentam essas relações.

Focalizando nossa atenção na figura da Negra Fulô, observa-se, inicialmente, como o uso, no título do poema e nos refrões nele contidos, do demonstrativo “essa”, cujo emprego como dêitico é indicado para expressar uma situação intermediária ou distante e do termo negra, que em oposição à nega faz parte do registro formal da linguagem, deixam entrever o distanciamento do poeta e do eu lírico com relação à negra.

Em termos ainda de linguagem, o emprego do diminutivo em “bonitinha” e “negrinha”, considerando o contexto textual, mais do que afetividade, traduz um quê de negatividade à imagem da negra, insinuando uma ideia de esperteza que se consolidará no final do poema com o roubar dos pertences da senhora, inclusive o seu Sinhô. Bonitinha, a negrinha Fulô “ficou logo pra mucama, para vigiar a Sinhá / pra engomar

pro Sinhô!”

De origem quimbunda, mucama etimologicamente refere-se à escrava concubina, passando depois a designar a escrava que vivia próxima dos senhores. Mais uma vez a questão da proximidade e do distanciamento é evidenciado na linguagem pelo uso alternado da preposição “pra” e “para” nos versos citados. Se a condição de mucama lhe confere uma situação de proximidade com os senhores, levando à intimidade, essa, na verdade, se dará, concretamente, em relação ao sinhô com quem se envolverá sexualmente e não em relação à sinhá. Assinale-se que o termo engomar, remetendo-nos em sentido figurado para aumentar o volume de, para engrossar, permite-nos, considerando a situação sugerida pelo texto, pensar numa a imagem erótica de excitação, envolvendo a negra e o sinhô. O que mais adiante se confirmará, dentro do poema, nas estrofes referentes à excitação do Sinhô diante da nudez da negra.

Graça, encanto, sedução associados à traição são, portanto, traços referentes à negra, que na criação desse poema se sobrepõem em detrimento do que é denunciado acerca da sua reificação, de sua situação de objeto manipulável ora pela sinhá, ora pelo sinhô, confirmando assim o que se aponta como contraditório, como ambíguo em relação ao enfoque do negro no discurso poético de Jorge de Lima.

Nesse sentido e para finalizar essas considerações sobre o poema de Jorge de Lima, registre-se como um dado estrutural nele presente, confirmador dessa ambigüidade, o refrão, *Essa negra Fulô!*, que perpassa, de modo invariável, o texto, cujo tom exclamativo, parece, em decorrência do distanciamento já apontado, traduzir, ao mesmo tempo, admiração e censura.

Com outro olhar, Raul Bopp, poeta gaúcho, publica no mesmo ano de *Essa Negra Fulô!*, de Jorge de Lima, o poema *Dona Chica*, centrando, porém, seu enfoque não no aspecto sedutor da negra, conquanto este se encontre presente, mas na crueldade a que a negra é sujeita por parte da sua senhora. Ser totalmente despossuído, a negra no poema de Raul Bopp não tem nome. A nomeada é a senhora, cuja posição de ascensão, de domínio e, ao mesmo tempo, de ligação próxima com a escrava, é assinalada pela forma como é referida no poema, constante já do próprio título.

Além de ser uma forma de tratamento usada para designar mulheres caracterizadas por algum tipo de superioridade, portanto para expressar respeito perante elas, “dona” é também um termo empregado para se falar de alguém proprietário de alguma coisa concreta ou abstrata, conforme se encontra no dicionário de Houaiss. Já o termo “Chica”, por se tratar de um hipocorístico do nome Francisca, deixa entrever uma familiaridade, certa intimidade com relação à pessoa assim chamada. Respeito, propriedade e familiaridade que, inegavelmente, estão na base das relações senhora / escrava, sobretudo quando esta última se encontra numa situação de mucama. É dessa relação íntima de poder, calcada na perversidade, que fala o poema de Raul Bopp, sobrelevando, por trás da imagem sedutora da negra, o sofrimento por ela vivenciado.

DONA CHICA  
A negra serviu o café.

– A sua escrava tem uns dentes bonitos dona Chica.  
 – Ah o senhor acha?  
 Ao sair  
 a negra demorou-se com um sorriso na porta da varanda.  
 Foi entoando uma cantiga casa-a-dentro:  
 Ai do céu caiu um galho  
 Bateu no chão. Desfolhou.  
 Dona Chica não disse nada.  
 Acendeu ódios no olhar.  
 Foi lá dentro. Pegou a negra.  
 Mandou metê-la no tronco.  
 – Iaiá Chica não me mate!  
 – Ah! Desta vez tu me pagas.  
 Meteu um trapo na boca.  
 Depois  
 quebrou os dentes dela com um martelo.  
 – Agora  
 junte esses cacos numa salva de prata  
 e leve assim mesmo,  
 babando sangue,  
 pr´aquele moço que está na sala, peste!  
 1928

Falar do sofrimento da negra e do negro constitui, para Raul Bopp, o objetivo primeiro do livro *Urucungo* no qual o poema Dona Chica se encontra. É o próprio poeta que, em carta a Jorge Amado e Echenique, assim diz: “Esotericamente eu tinha intenção de fazer um livro urucungo só de gemido de negro.” E na verdade o fez, pois vários dos poemas lá constantes registram esse gemido. Daí podermos ver, nele, muito mais que em Jorge de Lima, um olhar crítico sobre a situação do negro na nossa história, sem paternalismo ou ambiguidades.

Atitudes contra as quais reage com veemência em um dos seus poemas, escrito em 1979, o gaúcho Oliveira Silveira, cuja obra iniciada na década de 60 se volta para a “busca, simultânea, de uma identidade negra e de uma identidade gaúcha” (BERND, p. 1987: 125).

Nele, o poeta parodia o poema de Jorge de Lima, desconstruindo a imagem da negra ali apresentada e trazendo à cena outra negra Fulô. Uma negra com a qual se identifica logo de início o eu lírico, conforme o assinala o emprego do possessivo “nossa” introduzido no refrão “Essa nega Fulô! Esta nossa Fulô!” Acréscimo que, no nível do discurso, para além da identificação assinalada, contribui, juntamente com a substituição do demonstrativo “essa” por “esta” e ainda do termo “negra” pelo “nega” da linguagem informal, para a quebra do distanciamento apontado no poema de Jorge de Lima. Ainda em termos de linguagem, registre-se o emprego do indefinido outra como determinante da Nega Fulô de Oliveira Silveira, com o qual se inicia o poema.

De acordo com os gramáticos, esse indefinido é usado em referência a alguém

mencionado anteriormente, indicando entre outras coisas, um novo, um melhor, um superior, um diferente. E assim se afigura a negra do poema de Oliveira. Em oposição àquela Fulô sensual, alienada, submissa de Jorge de Lima, essa outra nos é apresentada como insubmissa (...em vez de deitar / pegou um pau e sampou / nas guampas do sinhô), rebelde, destemida, sensual, porém consciente de sua sensualidade, senhora de seu desejo, de seu corpo, de sua sexualidade: – Ah! Foi você matou! / É sim, fui eu que matou – / disse bem longe a Fulô / pro seu nego, que levou / ela pro mato, e com ele / aí sim ela deitou. Portanto, uma negra bem diferente da anterior.

Ainda em contraste com o poema de Jorge de Lima, observe-se que a variação operacionalizada no refrão do poema de Oliveira, pelas implicações já apontadas, desfaz por completo a ambiguidade divisada no texto primeiro quanto ao seu teor admirativo.

Passa-se a ter não mais uma imagem da negra como objeto sexual, mas como senhora de si, do seu próprio destino, efetivando, assim, dentro da série literária brasileira, um corte com o modelo anterior calcado na submissão e sedução da negra.

Todas essas vivências são incorporadas à configuração da imagem da negra, na poesia contemporânea, porém, percebe-se que essa imagem é norteadada por um outro olhar, através do qual se desvela um novo devir, conforme pode-se reiterar com esse poema de Conceição Evaristo:

#### VOZES-MULHERES

A voz de minha bisavó ecoou  
 criança  
 nos porões do navio.  
 Ecoou lamentos  
 de uma infância perdida.  
 A voz de minha avó  
 ecoou obediência  
 aos brancos-donos de tudo.  
 A voz de minha mãe  
 ecoou baixinho revolta  
 no fundo das cozinhas alheias  
 debaixo das trouxas  
 roupas sujas dos brancos  
 pelo caminho empoeirado  
 rumo à favela  
 A minha voz ainda  
 ecoa versos perplexos  
 com rimas de sangue  
 e  
 fome.  
 A voz de minha filha  
 recolhe todas as nossas vozes

recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.  
A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora  
na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
o eco da vida-liberdade.

#### Referências

BANDEIRA, Antonio Rangel. De Zumbi à Negra Fulo. In: \_\_\_\_ **Jorge de Lima**. O roteiro de uma Contradição. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BERND, Zilá. **Negritude e Literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

CHEVALIER, Jean /GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CRUZ, Viriato da. Mamã Negra (Canto de Esperança). In: FERREIRA, Manuel. **No Reino de Caliban**. Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: **O Dicionário da Língua Portuguesa**. 3.ed. Totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Manuel. **No Reino de Caliban**. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1976, p.426.

## Mulheres e diáspora na literatura ivoareana: questão de geração? - Maria José dos Santos - Universidade de Cocody-Abidjan

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer às organizadoras o convite para participar deste encontro e desta seleta mesa e poder, assim, compartilhar com os presentes minha experiência em terras de África.

Neste trabalho proponho um panorama da escrita feminina na Côte d'Ivoire, um país de língua oficial francesa.

Por que a escolha de um país africano de expressão francesa?

Em comunicações anteriores apresentadas por ocasião das reuniões anuais da Associação Americana de Professores de Espanhol e Português -, AATSP - eu havia proposto o estudo das literaturas africanas de expressão portuguesa no contexto africano por várias razões:

- a primeira, pelo fato de as fronteiras entre os países africanos terem sido traçadas artificialmente, separando muitas vezes povos da mesma etnia cuja cultura, conseqüentemente, passou a ser manifestada, descrita, contada, vivida no “novo” país, numa terceira língua diferente da sua língua materna e da língua do país do qual fora afastada;

- em segundo lugar, porque os estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, normalmente, são relacionados a Portugal, antigo colonizador de quem herdamos a língua, ou ao Brasil, país que tem em comum com os países africanos lusófonos a colonização portuguesa e que há mais tempo se tornou independente;

- a terceira razão é o lado histórico: a colonização portuguesa deve certamente ter deixado traços comuns nos países africanos lusófonos, o que, infelizmente, raras vezes é tomado em consideração. Esses traços comuns, aliados à luta pela independência, à busca da identidade e à atual soberania, poderiam aproximar todos os países ex-colônias, conferindo-lhes ao mesmo tempo características específicas em relação aos demais países africanos.

- enfim, porque acredito que um estudo “inter-africano” poderá alargar os horizontes das literaturas africanas.

É pois neste contexto que se insere este trabalho sobre as “mulheres e diáspora na literatura ivoareana: questão de geração?”

Para melhor nos situarmos nessa literatura, farei um breve resumo da história da Côte d'Ivoire, país que acaba de completar 43 anos de independência.

A Côte d'Ivoire<sup>44</sup> está localizada na parte ocidental da África. Limita-se ao norte

<sup>44</sup> De acordo com decreto presidencial na Côte d'Ivoire não se traduz o nome do país. O que explica os adjetivos pátrios “ivoareano/ivoareana” que utilizamos neste trabalho.

com o Mali e o Burkina-Faso; a oeste com a Libéria e a Guiné (Conakry) e a leste com o Gana. O oceano Atlântico banha o sul do país.

Colônia da França desde 1893, depois de árduos combates contra a administração colonial, combates esses realizados não pelas armas, mas sob forma de protestos, boicotes, marchas e manifestações, a Côte d'Ivoire tornou-se independente no dia 07 de agosto de 1960. Atualmente o país é habitado por quase 15 milhões de pessoas que pertencem a diversas etnias e falam cerca de 60 línguas diferentes.

Durante o período colonial surgiu um nome que ficou gravado na história da Côte d'Ivoire: Felix Houphouet Boigny, o qual, presente na política ivoareana do período colonial, combatendo o colonizador e ao mesmo tempo compondo com ele, tornou-se o primeiro presidente da nação independente. Durante 33 anos, Felix Houphouet Boigny dirigiu o país até a sua morte, no ano de 1993. A Côte d'Ivoire orgulhava-se de ser um dos raros países da África negra cujo presidente havia morrido de morte natural e não como vítima de golpe de estado.

De acordo com a Constituição, Felix Houphouet Boigny foi sucedido pelo presidente da Assembléia Nacional, Henri Konan Bedié. Durante o mandato do segundo presidente ocorreu o primeiro golpe de Estado da história da Côte d'Ivoire, em dezembro de 1999, levando ao poder o general Guéi Robert. Em setembro de 2000 houve eleições presidenciais, e o general Guéi foi derrotado por Laurent Gbagbo, que é o atual presidente da Côte d'Ivoire. Os descontentes com o resultado decidiram contestá-lo. A Côte d'Ivoire mergulhou então num período de instabilidade política que culminou com a guerra civil iniciada em 19 de setembro de 2002, e que durou 07 meses. Atualmente, cessadas as hostilidades, Laurent Gbagbo continua a presidir o país, num governo de reconciliação.

É nesse contexto histórico-socio-político, brevemente exposto, que evolui a literatura da Côte d'Ivoire.

A literatura escrita ivoareana, como nos informa Gnaoulé-Oupoh, nasceu na Escola superior de Bingerville em 1932 e afirmou-se na Escola normal de William Ponty, no Senegal, em 1933, duas escolas frequentadas pelos jovens ivoareanos no período colonial. Dentre esses jovens, destacaram-se Bernard Dadie, Coffi Gadeau e outros que estudavam na escola de William Ponty no Senegal e que iniciaram a literatura ivoareana com produções teatrais.

Poderíamos, então, afirmar que a literatura ivoareana, como a da maioria dos países africanos de expressão portuguesa, nasceu na diáspora. No entanto, essa diáspora não era constituída por Ivoareanos descendentes de Africanos enviados em escravidão para o continente americano, ou por intelectuais ivoareanos no exílio, como no caso dos países lusófonos. Esses Ivoareanos viviam fora do seu local de origem mas numa mesma comunidade administrativa em África, visto que na época o atual



Senegal, juntamente com a Côte d'Ivoire, o Burkina Faso (antigo Alto Volta) e o Mali, constituíam a AOF (Afrique Occidentale Française). Gostaríamos de ressaltar que durante muito tempo declarou-se oficialmente que a Côte d'Ivoire não esteve associada ao tráfico de escravos e que, conseqüentemente, não havia ivoareanos na diáspora "escrava". Hoje, entretanto, sabe-se que algumas cidades do sudoeste da Côte d'Ivoire serviram como portos de embarque de escravos para as Américas (Fallope J., p. 1985).

Gnaoulé-Oupoh distingue quatro etapas na literatura ivoareana:

– a primeira que vai de 1933 a 1938, ano em que a maioria dos autores e atores do teatro ivoareano de William Ponty terminaram seus estudos e voltaram à Côte d'Ivoire;

– a segunda, de 1938 a 1958, é dominada quase exclusivamente pelo teatro;

– a terceira, que durou somente uma década, de 1958 a 1968, caracterizou-se por uma produção literária otimista. Foi a fase da independência e imediatamente após a independência, em que todos os escritores sonhavam construir um mundo mais justo, mais fraterno e melhor;

– a quarta, a partir de 1968 até os dias atuais, marcada desde o início por uma ruptura definitiva: inicia-se a era da contestação, da crítica social na literatura ivoareana.

É nesse último período que poderíamos situar o ingresso da mulher, como autor, nessa literatura. Nas últimas décadas, Jeanne de Cavally, Fatou Bolli, Simone Kaya, Régina Yaou, Tanella Boni, Véronique Tadjó, Assamala Amoa, Fatou Keita, Anne Marie Adiafi, Flore Hazoume, Josette Desclercs Abondio, Micheline Coulibaly, Manissa, entre outras, autoras de romances, novelas, poesias, contos infantis, marcaram a literatura da Côte d'Ivoire.

Contudo, como explicar a ausência da mulher nas três primeiras fases da literatura ivoareana? Sobretudo quando se sabe que, entre os jovens ivoareanos que frequentaram as escolas do Senegal e deram origem à literatura ivoareana, havia várias mulheres que realizavam estudos no mesmo nível que os homens (formação média, pois a superior era reservada aos colonos), nas áreas da educação, da saúde, da assistência social? E quando se sabe igualmente, que o nível de formação, embora médio, era bastante alto?

Na realidade, as mulheres dessa época, isto é, a partir da década de 40, estiveram ausentes da literatura, mas não dos assuntos de interesse nacional e dos combates que se travavam não somente contra a colonização, mas também contra os exageros dos dirigentes do jovem país independente.

As mulheres desempenharam um papel muito importante nessas atividades:

<sup>45</sup> As citações foram traduzidas pela autora.

a elas cabia a organização da resistência, eram conselheiras, embaixadoras etc. Engajadas, essas mulheres não utilizaram a pena como modo de expressão, mas participaram de ações concretas. E quando chegou a época da ruptura decisiva, da contestação no país independente, elas surgiram em grande número na literatura.

Essas mulheres, além da grande preocupação com a formação das crianças, tinham como objetivo, através da escrita, denunciar e combater a opressão exercida pela sociedade africana, e a ivoareana em particular, sobre a mulher, a mulher-mãe, a mulher-fêmea, combater os obstáculos à sua realização.

Segundo a tradição africana, a finalidade da existência da mulher é a maternidade:

...a melhor coisa para um lar, para uma mulher: a criança, a maternidade, que representam mais que as jóias mais ricas, que a beleza mais resplandecente! Uma mulher sem maternidade possui menos da metade da sua feminilidade" (cf. Kouruma, p. 1970: 51).<sup>45</sup>

Uma maternidade sempre exaltada mas nem sempre respeitada, pois em certas sociedades, por exemplo, elimina-se o décimo filho porque ele "traz azar".

Quanto à mulher-fêmea, sua felicidade, sua realização consiste em "Eu possuía tudo o que a maioria das mulheres esperava da vida: um marido, uma casa com todo o conforto e a instrução..." (cf. Kakou, 1984, p. 11).

Para obter o que todas almejam, a mulher utiliza os meios de que dispõe, os quais, muitas vezes, as levam à prostituição, ao casamento forçado, à submissão, à poligamia, como podemos observar em Embouteillage (Coulibaly, p. 1992), e Kouassi Koko... ma mère (Abondio, p. 1993). Da mesma maneira, Rebelle (Keita, p. 1997) denuncia a excisão, uma das mutilações impostas à mulher-fêmea.

O objetivo da escrita feminina ivoareana é, ainda, como pretende Tanella Boni, fazer com que a mulher se assuma, se libere, exprima e manifeste o que sente. Ou, como Véronique Tadjó, primeira poetisa ivoareana, refletir sobre a vida, sobre o amor.

Esse objetivo pode ser ainda a compensação, como nos declarava Manissa a respeito de um de seus poemas sobre o meio ambiente: "Como não posso mudá-lo, senti-me, pelo menos, no dever de denunciar o que não estava correto".

A escrita feminina ivoareana pode ser ainda uma maneira de se realizar para melhor combater, escrevendo, o que a oprime. Ou um instrumento de ascensão ao poder: escrever para tornar-se conhecida, respeitada e ter assim oportunidades de obter postos administrativos. Pode ser até uma simples questão de moda: escrevo porque todas estão escrevendo. Estão escrevendo, sim, mas para quem? Para o público ivoareano em geral? Para o público feminino ivoareano? Para o público africano? Para a

comunidade de língua francesa? E surge então a delicada questão de público, que, no âmbito deste trabalho, apenas assinalamos.

De toda maneira, o que pudemos observar é que esta escrita feminina ivoareana tem evoluído “intra-muros”, no espaço ivoareano, tratando de temas que se referem à mulher ivoareana. “Não são os problemas do mundo negro ou da África em geral que os poetas, dramaturgos, romancistas e novelistas evocam, mas principalmente os da Côte d’Ivoire, sua realidade quotidiana imediata” (cf. Gnaoulé-Oupoh, 2000, p. 400).

Esta observação, que pode ser extensiva à escrita feminina, nos levaria a afirmar que não há, atualmente, uma representação da diáspora na escrita feminina na Côte d’Ivoire.

Entretanto, por razões socio-político-econômicas, há alguns anos vem se constituindo uma diáspora ivoareana. Antigamente, a maioria de intelectuais ivoareanos que saíam do país geralmente retornavam, o que não tem mais ocorrido nos dias atuais. O mesmo acontece com os jovens estudantes: depois de concluírem os estudos, eles se fixam no país onde os realizaram. Por outro lado, escritoras, como Véronique Tadjo, têm começado a se abrir, a sair do ninho e a construir uma ponte que as leva às Antilhas e aos Estados Unidos.

Assim, como indicamos no título do nosso trabalho, diríamos que a ausência de representação da diáspora na escrita feminina ivoareana é uma questão de geração.

Seria interessante continuar acompanhando a evolução dessa escrita para poder constatar, num futuro bastante próximo, as consequências da travessia dessa ponte.

## Referências

- ABONDIO, J. **Kouassi Koko... ma mère**, Abidjan (Côte d’Ivoire): Edilis, 1993.
- BONI, T. **Labyrinthe**. Paris: Akpagnon, 1984.
- COULIBALY, M. **Embouteillage**. Abidjan (Côte d’Ivoire): Edilis, 1992.
- FALLOPE, J. **Contribution de Grand Lahou au peuplement Afro-caribéen**. Nantes: Colloque International sur la Traite des Noirs, 1985.
- GNAOULE-OUPOH, B. **La littérature ivoirienne**, Abidjan, Paris: Karthala – Ceda, 2000.
- KEITA, F. Rebelle. **Abidjan** (Côte d’Ivoire): NEI, 1997.
- KOUROUMA, A. **Le Soleil des indépendances**. Paris: Le Seuil, 1970.
- MANÏSSA **Regards intérieurs**. Abidjan (Côte d’Ivoire): PUCI, 2000.
- TADJO, V. **Latérites**. Paris: Hatier, 1984.

## Noêmia de Sousa: “deixa passar o meu povo!” - Roberto Pontes - UFC

Noêmia de Sousa (Carolina Noêmia Abranches de Sousa) nasceu a 20 de setembro de 1926, na Catembe. Faleceu a 4 de dezembro de 2002, em Cascais, nas proximidades de Lisboa, aos 76 anos, após prolongada doença.

Considerada nome exponencial da poesia moçambicana de Língua Portuguesa, Noêmia de Sousa sempre se recusou a reunir seus poemas em livro, pois alegava não terem a importância que os outros neles viam. Sua produção foi interrompida em 1951 e retomada por breve período, atitude radical semelhante à de outros poetas hoje paradigmas da poesia universal, valendo lembrar no momento o caso de Arthur Rimbaud, que bem cedo abandonou a poesia após tudo produzir de 1869 a 1872.

Noêmia de Sousa entendia que seus poemas já haviam cumprido o percurso e a função para os quais tinham sido escritos. Portanto, acreditava já não despertarem interesse. Antes de 1951, tudo o que escreveu foi publicado e traduzido em jornais, revistas, antologias e impressos os mais variados, de inúmeros países. Apenas uma vez contrariou a decisão de parar com a poesia, retomando o ofício. Isto foi por ocasião da morte de seu amigo, o poeta-guerrilheiro Samora Machel, em 1986, quando a escritora reencontrou-se com a lírica por curto lapso de tempo. Apesar da publicação esparsa de seus versos, a autora é uma das vozes poéticas mais conhecidas dentro e fora de Moçambique, e das mais influentes e respeitadas na África de Língua Portuguesa.

Em setembro de 2001, talvez por antever o fim próximo desta importante mulher, o escritor seu patrício Nelson Saúte reuniu, organizou e publicou todos os poemas por ela divulgados entre 1949 e 1951, num volume intitulado *Sangue Negro*, cujo título se extrai de poema homônimo, livro o qual foi editado sob o selo da Associação dos Escritores de Moçambique. O lançamento não contou com a presença da poeta, pois seu estado de saúde já inspirava cuidados naquele momento. Apesar de ausente, o povo de sua pátria e o dos países de Língua Portuguesa prestaram-lhe homenagem consagrada, tendo a edição se esgotado rapidamente.

Eis uma breve apresentação daquela que, ao lado de José Craveirinha e Fonseca Amaral, é considerada por Rui Knopfli (este também nome essencial da poesia moçambicana) a “consciência literária” de Moçambique, e por Rui Nogar (outra referência obrigatória da mesma literatura) a “consciência crítica” da sua geração. Entre tantos acatamentos públicos, registre-se o do participante cantor português Zeca Afonso, reconhecendo-a “mãe dos poetas moçambicanos” em razão do trabalho por ela desenvolvido tanto na poesia conscientizadora quanto no apoio às gerações responsáveis pela Independência de Moçambique. Estamos, pois, ante a categoria rara da poesia insubmissa, encontrável em versos de outros autores africanos, inclusive nos de Agostinho Neto que tivemos ensejo de analisar em livro.

Como se pode notar, dispor do conjunto da poesia de Noêmia de Sousa é muito difícil. Infelizmente, não foi possível obter um exemplar do livro organizado por Nelson Saúte.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Cf. livro *Poesia insubmissa afrobrasilusa*, referência completa na bibliografia, ao fim.

Para este trabalho foram lidos apenas 11 poemas e mais um curto fragmento, extraídos, todos, de antologias. Os poemas são os seguintes: *Magaíça*,<sup>47</sup> *Deixa passar o meu povo*, *Poema da infância distante*, *Apelo*, *Negra*, *Sangue negro*, *Se me quiseres conhecer*, *Descobrimento*, *Nossa voz*, *Poema para Rui de Noronha*<sup>48</sup>, e *Godido*<sup>49</sup>; o fragmento é de *Moças das docas*.

Talvez a primeira apreciação crítica de amplitude universal enfocando os escritos de Noêmia de Sousa tenha sido a de Mário Pinto de Andrade, nas páginas com que apresenta a histórica edição de *Poesia negra de expressão portuguesa*, em 1953.<sup>50</sup>

Diz-nos o Mário de Andrade moçambicano, citando-a, que a poesia da então jovem escritora:

[...] traz sempre uma dádiva maravilhosa em cada mão” e “um veneno de lua que a dor injetou nas suas veias”; é a voz da circunstancialidade negra de Moçambique. É a voz singular das moças das docas, das irmãs do mato, dos que voltam das minas do Rand, magaiças, e é enfim: quem morre no cais/ todos os dias – todos os dias/ para voltar a ressuscitar numa canção.../ e quem é escravo nas plantações de sical/ e de algodão/ por esse Moçambique além. (cf. Andrade, 1982, p.51).

São escassas linhas, é certo, porém indicativas do conceito e da ampla compreensão que os companheiros daquela hora tinham de seus escritos. Metaforicamente, trazer uma dádiva inigualável em cada mão é o mesmo que reconhecer a qualidade dos textos produzidos pela autora; adicionar-lhes um veneno de lua em versos surgidos da dor, equivale a dizê-los dotados de um poder mortal colhido na revolta da opressão, tanto a milenar quanto a imediata. Mas Mário Pinto de Andrade não poderia ter sido mais arguto quando qualificou-a como “voz da circunstancialidade negra de Moçambique”, reconhecendo-lhe o registro e a interpretação únicos dos dramas vivenciados por seu povo: o das moças das docas prostituídas, das irmãs do mato reificadas, dos retornados das minas capitalistas da África do Sul – os magaiças condenados a trabalho dos mais humilhantes.

Em 1982, quando da reedição de *Poesia africana de expressão portuguesa*, Manuel Ferreira destacou na poesia de Noêmia de Sousa o registro de uma situação anti-humana no século XX: “O trabalho forçado, no interior do país, cujo sentido está vinculado às palavras ‘contrato’, ‘contratado’, ou no exílio exterior, forçado, para as mi-

<sup>47</sup> Na língua ronga magaiça significa trabalhador forçado ao serviço nas minas da África do Sul ou que regressa delas na semi-indigência.

<sup>48</sup> Rui de Noronha (1909-1943), poeta moçambicano, autor de um único livro, *Sonetos*. Sua poesia paga tributo às formas poéticas consagradas correntes na Metrópole. Noêmia de Sousa o reverencia num aniversário do seu desaparecimento, com intuito de calar críticos intransigentes, como se estivesse a observar: “A poesia acima de tudo!”.

<sup>49</sup>O título deste poema é o mesmo do conto de João Dias (1926-1949), escritor moçambiquense a quem a poeta homenageia in memoriam. *Godido* é o personagem central do conto.

<sup>50</sup>O exemplar utilizado foi o fac-similar da Editora África – literatura, arte e cultura, organizado por Francisco Tenreiro e Mário Pinto de Andrade, Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1953.

nas do Rand (África do Sul: ‘As terras do Jone’) como no poema ‘Magaíça’ de Noêmia de Sousa:

Tragou seus olhos redondos de pasmo,  
seu coração apertado na angústia do desconhecido  
sua trouxa de farrapos  
carregando a ânsia enorme, tecida  
dos sonhos insatisfeitos do mamparra”.<sup>51</sup>

Mais adiante, Manuel Ferreira, a quem devemos excelentes livros dedicados à literatura africana de Língua Portuguesa, volta a valer-se da poesia de Noêmia de Sousa para indicar a indissociabilidade da poesia negra com o real, escrevendo:

Espaço textual colado certamente ao espaço social [‘revoltas, dores, humilhações’], que a linguagem elege como referência e tema, palavra a palavra, não admira que as raízes culturais e étnicas se espraíam à flor do poema, enquanto este se organiza e adensa: ‘a marimba’, ‘a viola’, ‘o saxofone’, ‘a sanzala’, ‘a Mãe Negra’, os ‘batedores de jazz’, ‘o batuque’, ‘Robeson’ em oposição aos elementos estranhos e repressivos: o ‘chicote’, ‘a palmatória’, os ‘restos da falsa civilização do compound Rand’.<sup>52</sup>

Em qualquer dos 12 poemas de Noêmia de Sousa antes referidos, temos um eu poético profundamente comprometido com a trajetória étnica, histórica e libertária da nação moçambicana. Mas talvez seja em “Deixa passar o meu povo” que o pertencimento a uma fração humana perdida no imenso continente africano se irmana e se funde na dor universal dos negros compelidos ao trabalho escravo, em mundo tão diverso do de sua origem. Passemos a lê-lo na íntegra:

#### DEIXA PASSAR O MEU POVO

Para João Silva  
Noite morna de Moçambique  
E sons longínquos de marimba chegam até mim  
– certos e constantes –  
vindos nem eu sei donde.  
Em minha casa de madeira e zinco,  
Abro o rádio e deixo-me embalar..  
Mas vozes da América remexem-me a alma e os nervos.  
E Robeson e Marian cantam para mim  
Spirituals negros de Harlem.  
“Let my people go”

<sup>51</sup> FERREIRA, Manuel. In Poesia negra de expressão portuguesa. Lisboa: Editor África: literatura, arte e cultura, 1982, p. 34. As palavras entre comas no texto de Ferreira são de “Magaíça”. Na língua ronga mamparra significa elemento pertencente à malta, vadio, pândego, e também indivíduo recém-chegado às cidades, malandro.

<sup>52</sup> FERREIRA, op. cit., p. 35. A transcrição entre colchetes é de “Deixa passar o meu povo”; as entre comas são de “Magaíça”.

– oh deixa passar o meu povo,  
deixa passar o meu povo –,  
dizem,  
E eu abro os olhos e já não posso dormir.  
Dentro de mim soam-me Anderson e Paul  
E não são doces vozes de embalo.  
“Let my people go”.  
Nervosamente,  
Sento-me à mesa e escrevo...  
(Dentro de mim,  
deixa passar o meu povo,  
“oh let my people go...”).  
E já não sou mais que instrumento  
do meu sangue em turbilhão  
com Marian me ajudando  
com sua voz profunda – minha Irmã.  
Escrevo...  
Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.  
Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado  
e revoltas, dores, humilhações,  
tatuando de negro o virgem papel branco.  
E Paulo, que não conheço  
mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique,  
e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças,  
algodoais, e meu inesquecível companheiro branco,  
e Zé – meu irmão – e Saul,  
e tu, Amigo de doce olhar azul,  
pegando na minha mão e me obrigando a escrever  
com o fel que me vem da revolta.  
Todos se vêm debruçar sobre o meu ombro,  
enquanto escrevo, noite adiante,  
com Marian e Robeson vigiando pelo olho luminoso do rádio  
– “let my people go  
oh let my people go!”

E enquanto me vierem de Harlem  
vozes de lamentação  
e meus vultos familiares me visitarem  
em longas noites de insônia,  
não poderei deixar-me embalar pela música fútil  
das valsas de Strauss.  
Escreverei, escreverei,  
com Robeson e Marian gritando comigo:  
“Let my people go”,  
OH DEIXA PASSAR O MEU POVO.

Neste poema, Noêmia de Sousa recolhe a identidade residual remanescente no “spiritual” norte-americano “Let my people go!”, e consegue universalizar o regional, alçando o canto à condição emblemática de voz fundadora da poesia de seu país. Concomitantemente, alcança e conduz a bandeira não só da negritude, mas da palavra de ordem revolucionária de um processo histórico irreversível. “Deixa passar o meu povo!”, refrão reiterado quatro vezes em Português e seis em Inglês, no fim das contas instaura um comando imperativo, mesmo adoçado pela ternura haurida da Tellus Mater. A irreversibilidade do destino prospectivo moçambiquense é imperativo, sim, mas há de ser proclamado com carinho como o fez Noêmia de Sousa em “Deixa passar o meu povo!”, muito antes de haver-se difundido mundialmente a máxima de Che Guevara: “Hay que ser duro pero sin perderse la ternura jamás.”

O poema motivador dos comentários ora feitos é paradigmático para quem deseja ser intérprete do povo ao qual pertence, naturalmente, lendo a própria circunstância vivenciada. Note-se virem as impressões registradas nos versos, das “marimbás”, da típica casa humilde de “madeira e zinco” e da audição de um “spiritual” afro-americano, acicatantes do estado anímico do eu poético, gerando não “doces vozes de embalo”, mas as da consciência e da revolta. O poema prossegue com o desassossego no ato de escrever e o eu poético logo se investe da condição xamânica tão comum às culturas africanas. É quando lemos o confiteor: “E já não sou mais que instrumento/ do meu sangue em turbilhão”, sugerindo provirem as palavras do poema de um locutor coletivo imemorial.

Tanto isto é verdade que até a materialização de espectros é manifestada:

Escrevo...  
Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.  
Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado  
e revoltas, dores, humilhações,  
tatuando de negro o virgem papel branco.  
E Paulo, que não conheço  
mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique.

Muitas outras aparências tomam conta do texto para evocar a sujeição geradora duma revolta bem mais aguçada ante a violência colonial praticada contra os seres amados. E a incorporação do sofrimento alheio resulta em versos assim:

Todos se vêm debruçar sobre o meu ombro,  
enquanto escrevo, noite adiante, com Marian e Robeson  
vigilando pelo olho luminoso do rádio.

O poema se conclui na inconformação do eu poético solidário com “as vozes de lamentação” dos humilhados e as visitas dos vultos ancestrais familiares que lhe cobram a palavra de combate contra as iniquidades perpetradas pelas forças colonialistas. E a consciência crítica de Noêmia de Sousa é tão aguçada que ela se nega a aderir ao fútil (no caso, as “valsas de Strauss”) até que a razão da revolta tenha sido definiti-

vamente erradicada. Explica-se esta recusa se a compreendermos como uma defesa da identidade negra assumida pela poeta, com a conseqüente recusa do padrão cultural eurocêntrico. A negação das “valsas de Strauss”, em última instância, vem a ser a do próprio colonizador, ainda que o adversário enfrentado diretamente seja o colonialismo português.

Consiste, pois, a poesia de Noêmia de Sousa, num grito (Noa, 2000), numa reivindicação, num repto ao desumano e tardio sistema colonial imposto a Moçambique, de modo que o refrão e título de seu poema, “Deixa passar o meu povo!”, serviu para manter aceso o desejo de Independência daquela nação. De resto, vale hoje como mantém oposta e viva contra a “globalização” – desculpem-me o emprego desta palavra-máscara tão vil para referir-me a outra igualmente nauseabunda e sinônima daquela: imperialismo.

Portanto, Noêmia de Sousa, voz fundadora da poesia moçambicana de Língua Portuguesa, merece o penhorado agradecimento de todos os povos utentes deste idioma sonoro e belo – em especial do brasileiro – pela vigorosa e valiosíssima poesia de combate a nós legada. Finalmente, prestamos-lhe a nossa singela, porém mercedíssima homenagem póstuma, neste espaço privilegiado onde se debate um tema de alta relevância para todos nós: mulher e literatura

## Referências

ANAIS do **I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Niterói, 1º a 4 de outubro de 1991/Organização: Laura Cavalcante Padilha. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Antologia temática de poesia africana 1**: Na noite grávida de punhais. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

ANDRADE, Mário Pinto de. TENREIRO, Francisco. **Poesia negra de expressão portuguesa**. 1982. Lisboa: Editora África – literatura, arte e cultura.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Veja, 1994.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos**. Lisboa: Plátano, s.d..

HAMILTON, Russel G. **Literatura africana, literatura necessária II** – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1983.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MOSER, Gerald; FERREIRA, Manuel. **Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.d.

NEVES, João Alves das. **Poetas e contistas africanos**. São Paulo: Brasiliense, 1963.

NOA, Francisco. (2000). “Noêmia de Sousa: a metafísica do grito”. In: **Maderazinco**. Maputo: maderazinco.tropical.co.mz/edic\_II/artigos/grito.ntm..

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999.

SILVA, Manuel de Sousa e. **Do alheio ao próprio**: A poesia em Moçambique. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Goiânia: Editora da UFG, 1996.

## Entre Apolo e Dionísio: Marginalidade, sexismo e loucura na ficção de escritoras afrodescendentes - Sueli Meira Liebig - UFPB

A ficção negra é essencialmente um produto do realismo urbano, e desta forma sugere as decepcionantes experiências dos afrodescendentes no bojo da sociedade. Quando se trata da literatura feita por mulheres, entretanto, percebe-se quase que invariavelmente uma tendência para a tragédia, cuja essência é irreparável, não só do ponto de vista da protagonista, como também do da realidade objetiva, que lhe acrescenta um preconceito adicional, o de gênero.

Essas visões trágicas fazem com que a percepção da heroína torne-se destrutiva da unidade dentro do mundo moral e ameace aniquilar o balanço entre os impulsos dos deuses Apolo (que representa a civilização) e Dionísio (imagem da barbárie), que no ponto de vista de Nietzsche estão unidos na tragédia.

Percebemos que determinadas personagens reagem diante da realidade de sua condição marginal de forma apolínea, outras de modo dionisíaco. Aquelas que demonstram um comportamento passivo e resignado, logo compreendem que o mundo moral não tem lugar para elas e que não querem tornar-se parte dele, refugiando-se na loucura; as que procuram subverter os valores morais, distanciam-se do meio socio-cultural que as confronta e desenvolvem uma consciência irônica que as ajuda a transpor a dura couraça da linha de cor e do sexismo, mudando a sua visão trágica para uma visão romântica.

Por via de regra, a protagonista da ficção negra feminina contemporânea é concebida como inversora do mundo moral. Dessa maneira, o cosmos idílico que ela tenta construir é produzido pela tensão entre a sua visão de mundo e a ordem estabelecida para si pela sociedade. Sendo assim, chamemos o cosmos universal de concepção linear da história e o dessas mulheres em particular de consciência histórica mítica (Cf. MCBRIEN, 1979, p. 73-84).

Enquanto a concepção linear advoga a aniquilação do passado histórico enraizado na África, substituindo-o por uma versão de progresso que implica na pseudo-integração desse grupo marginalizado como participante pleno da sociedade, a concepção mítica ameaça manter o passado vivo através das condições sociais do presente, insistindo numa constante recriação desse passado pela denúncia e pela luta que trava contra o preconceito, a discriminação, a opressão e, por extensão, contra o sexismo.

Estas duas visões do status ontológico da história revivem os impulsos apolíneo e dionisíaco, uma vez que a sociedade branca tenta impor, ao negro em geral e à mulher negra em especial, uma ordem centrada em seus valores estéticos e morais. Como esses dois impulsos não podem entrar numa mesma órbita, surgem nos romances de escritoras afrodescendentes dois grupos distintos de protagonistas, aqui analogicamente associadas a Apolo ou Dionísio, em decorrência da sua atitude e de suas reações perante a vida. As protagonistas retratadas pela maioria das escritoras afrodescendentes rejeitam a concepção histórica linear e tentam, através da sua concepção mítica, traçar uma rota alternativa que implique numa escolha moral. Ilustremos este

ponto de vista com a análise de Diário de Bitita (JESUS, 1986), da mineira Carolina Maria de Jesus<sup>53</sup>, e To Da-Duh, in Memoriam (MARSHALL, 1967), conto autobiográfico de Paule Marshall. Nas duas obras, pode-se perceber claramente a postura subversiva que denuncia a injusta condição humana de que é vítima a mulher negra e a tentativa de redirecionar a trilha da história linear, transmutando-a, dionisiacamente, num grito de protesto.

O conto de Marshall sintetiza a auto-aversão a que é levada a mulher negra pelo seu próprio grupo étnico, que insiste em enxergar-se com o olho do Outro, o branco. Ao narrar o momento em que ela e a irmã, quando crianças, são apresentadas à avó (até então não as conhecia), a autora lembra que ambas foram introduzidas pela mãe com uma espécie de desculpa, porque não só a velha senhora preferia os meninos, como admirava os netos “brancos” (fair-skinned):

Fomos então empurradas para a frente, timidamente, porque não só Da-duh preferia os meninos, mas gostaria que seus netos fosse brancos, isto é, de boa cor; e nós tínhamos, como depois vim a saber, alguns primos, filhos bastardos de personalidades brancas ou coisa que o valha, que se qualificavam. Nós, entretanto, éramos tão pretas quanto ela” (GATES e MCKAY, 1997, p. 2066).

Mas a autora não se dá por vencida. Após uma troca de olhares longa e silenciosa com a avó, ela enfim pode orgulhar-se da característica que a sua progenitora lhe atribui: ela tem uma aparência forte e obstinada. Rindo consigo mesma, a autora afirma que “ganhara o encontro”. Da-Duh tinha reconhecido a sua força penetrante – e “isso é tudo o que ela jamais quis ouvir dos adultos a vida toda”. Uma vez que a protagonista seleciona o caminho alternativo da contracultura, os impulsos apolíneo e dionisiaco colocam-se em estado de fluxo e o mundo moral é seccionado e transformado em caos. O movimento da protagonista em direção à realização do seu objetivo oblitera a concepção linear da história e é a partir daí que Apolo e Dionísio se separam.

O mundo que a protagonista cria, na sua procura por um caminho alternativo, nega o impulso apolíneo em direção à harmonia e emprega o motivo dionisiaco rumo à barbárie, traduzida no comportamento anticonvencional de uma menina negra de apenas 9 anos, que sabe que um dos fatores primordiais para a redenção do negro aos olhos da sociedade dominadora é a aquisição de respeito. A crítica da autora à comunidade étnica a que pertence, como principal responsável pela sua falta de perspectiva e pela sua autodesvalorização, centra-se na figura apolínea da avó como símbolo do pensamento retrógrado dos mais velhos em relação à condição humana da mulher negra, representado pela entronização da crença na supremacia branca e masculina que a história linear lhe legou como verdade irrefutável.

Num mundo tão injusto e desigual, a utopia que a protagonista procura criar para romper a concepção linear da história converte-se numa distopia representada

<sup>53</sup> A obra é resultante da compilação de cadernos manuscritos que a autora entregou a jornalistas franceses que vieram visitá-la pouco antes de sua morte, em 1977. Por este motivo, foi publicada primeiro na França, em 1982.

por um mundo romântico, suspenso no tempo e no espaço de ambas as concepções, a linear e a mítica. Representa um cosmos que existe acima do plano da realidade, onde os valores éticos, políticos, morais e existenciais são subvertidos, fornecendo-lhe os meios pelos quais ela pode projetar-se através de ações construtivas.

Como Marshall, a personagem Bitita, protagonista do diário autobiográfico de Carolina, é uma criança negra, pobre e discriminada, que apesar da precária condição social tenta desesperadamente racionalizar e equacionar o problema da linha de cor – que no Brasil é nada menos que um desdobramento da superestrutura representada pela distinção de classe –, procurando construir uma rota alternativa que lhe permita preencher seus anseios básicos, como o da educação, da alimentação, do trabalho e de uma vida mais digna e humana.

O romance descreve a infância e o crescimento da autora, em meio à exploração social e sexual da mulher negra; revolta-se contra o discurso do colonizador branco; critica a existência da ideologia do branqueamento, que beneficia o mulato em detrimento do negro e condena a política internacional brasileira, o governo, as revoluções, o caos e as injustiças sociais. Revestida da força que o seu caráter dionisiaco lhe confere, ela está sempre tentando encontrar ao menos um fator positivo, um resquício que seja de algo entre os negros que os faça manter nem que seja a mais remota semelhança com um ser humano: “O meu avô rezava o terço... eu ficava toda orgulhosa por ser neta de um homem que sabia rezar o terço, convencida de que éramos importantes”. (JESUS, 1986, p. 57)

Criticando, denunciando, contradizendo e revertendo toda a ordem da axiologia ocidental, a consciência mítica de Bitita leva-a a rejeitar os padrões de beleza sujeitos ao código cultural específico da monolítica estética branca e fá-la criar uma distopia que preenche a sua expectativa de transformar o sabidamente demoníaco em belo e prazeroso, pelo seu distanciamento do mundo real e pela subversão dos valores morais estabelecidos. Fazendo da sua arte um instrumento da contracultura, Bitita inquieta-se contra a falácia do racismo científico – a mãe explicara-lhe que “os negros eram ignorantes” (p. 93) e que “os brancos é que são os donos do mundo” (p. 113) – enquanto rechaça o discurso que contém as falsas promessas da patroa:

Sabe, Carolina, você vem trabalhar para mim e quando eu for a Uberaba eu compro um vestido novo para você, vou comprar um remédio para você ficar branca e arranjar outro remédio para o seu cabelo ficar corrido. Depois vou arranjar um doutor para afilar o seu nariz.” (JESUS, 1986, p. 134).

Através da inversão do cosmos, Bitita pode ver a viciosa realidade. O que muda não é a realidade em si, mas a sua percepção sobre ela. Ao meu ver, a única maneira de escapar à submersão no fluxo da história linear é o distanciamento romântico que tão eficazmente distingue a ficção negra feminina das demais. As visões das protagonistas de Marshall e Carolina de Jesus, a rigor, não são trágicas. Elas obtêm vitórias morais (Marshall, o respeito e a admiração da avó; Bitita, a consciência de um senso estético

norteado pelos seus próprios padrões de beleza). E essas conquistas não são assim tão doídas porque resultam num sistema alternativo de valores que aponta para uma perspectiva de mudança social.

As personagens que não conseguem, não podem ou não querem se desvencilhar da percepção histórica linear, como Pecola Breedlove, heroína de Toni Morrison em *The Bluest Eye* (1970), e Duzu Querença, protagonista do conto homônimo de Conceição Evaristo (1993), desembocam num reducionismo psicológico que assume que a injustiça social perpetrada contra a mulher negra seria, na melhor das hipóteses, o resultado da sua inabilidade de tirar vantagem das oportunidades com que se deparam.

Em seu romance, Morrison critica o processo e os símbolos impostos ao ser humano marginalizado e o que acontece à sua psique quando esse processo se mostra desordenado e os símbolos revelam-se defeituosos. Pecola, uma menina negra de 11 anos, sente-se uma outsider numa América cuja valorização de suas crianças louras e de olhos azuis pode devastar a auto-estima daquelas que não se enquadram neste perfil. A ingênua Pecola reza todas as noites, infalivelmente, para que os seus olhos negros se tornem azuis, para que se torne bonita, visível e aceita aos olhos dos outros. Quase todos os adultos com quem a menina se relaciona no dia a dia a desprezam e rejeitam, reafirmando o estigma mundial da negrura como algo medonho. Até os seus pais, Cholly e Pauline Breedlove, relacionam-se com ela dessa maneira.

Nos acontecimentos da vida diária da família, a autora ilustra o processo pelo qual a autoaversão, incrustada no core da própria comunidade negra, toma um bode expiatório como válvula de escape. Pauline sobrevive pela ferrenha determinação que possui, mas a filha refugia-se na loucura. Não tendo forças para persistir e lutar por uma reversão da ordem cósmica, ela simplesmente substitui a sua realidade por uma melhor: ela tem olhos azuis, que todo mundo admira e inveja.

Personagens como Pecola, que não têm forças para lutar contra a história linear e a conseqüente negação do passado da sua comunidade étnica, optam por uma visão distorcida do presente e uma percepção obscura de um futuro distante, fazendo da insanidade o pano de fundo para a sua tragédia.

Do mesmo modo que a protagonista de Morrison, a heroína de Conceição Evaristo, Duzu Querença, afoga nas raias da demência a dor de uma vida inteira de maus tratos, humilhações, incertezas e exclusões. Como Bitita e Pecola, Duzu fora uma menina negra, pobre e discriminada. Anos mais tarde, do alto de sua maturidade, ela relembra a infância sofrida e explora aspectos da vida marginalizada e da psique do oprimido, dos seus sonhos e desilusões.

Quando Duzu chega pela primeira vez à cidade, acompanhada dos pais, é ainda bem pequena. Eles almejam para a filha um futuro melhor: um emprego em uma casa de família onde ela possa trabalhar e estudar, ter uma vida mais digna. Mas a sorte da menina já está traçada. A senhora que lhe dá emprego é dona de um bordel. Duzu não irá estudar; ao contrário, irá tomar o rumo da prostituição – um caminho que invariavelmente se abre diante de meninas negras e pobres como ela:

Duzu morou ali muitos anos e de lá partiu para outras zonas. Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. Habitou-se à morte como uma forma de vida” (EVARISTO: 1993: 33).

O silêncio e a impotência de tais personagens diante da cruel engrenagem social são fatores que as levam a “habituar-se à morte como forma de vida” e à autoaversão como forma de morte, enterrando-se no jazigo sereno da loucura. Silenciosas, isoladas e insanas, essas mulheres não têm escapatória: refugiam-se nos “vales da mente” e buscam a liberdade mergulhando no delírio de querer voar. Ao contemplar algumas roupas estendidas num varal, Duzu fica “na pontinha dos pés” e abre os braços, sentindo-se como um pássaro que voa por cima de tudo e de todos:

Sobrevoava o morro, o mar, a cidade. As pernas doíam, mas possuía asas para voar. (...) Duzu estava feliz. Havia se agarrado aos delírios, entorpecendo a dor. (...) ganhara asas e assim viajava, voava, distanciando-se o mais possível do real.” (34-5)

Como Duzu, a mutilada Pecola não deixa a menor dúvida de que ela não mais habita o mundo da razão:

O dano foi total... cotovelos dobrados, mãos nos ombros, ela rufla os braços como um pássaro, no contínuo e grotesco esforço de voar...batendo no ar, um pássaro alado mas fincado no chão, debate-se num vazio azul que não pode atingir – não pode nem ao menos enxergar – mas que preenche os vales da mente” (MORRISON: 1994: 158).

Finalizando, diria que a concepção da personalidade recriada pelo artista através da sua própria visão de mundo reflete a maneira como a arte e a estética contemporâneas negociam o problema do caráter. Dentro desta lógica, não existe passado distante ou futuro obscuro, mas só um presente radical que é sistematicamente recriado pelo sofrimento da opressão, da discriminação e, no caso das mulheres, também pelo sexismo. Por conseguinte, a ficção negra feminina cristaliza a luta entre as concepções linear e mítica da história; entre polos que se aproximam e se distanciam; entre dois mundos; entre Apolo e Dionísio.



## Referências

EVARISTO, Conceição. “Duzu Querença”. In: **Cadernos Negros**, 16. São Paulo: Edição dos autores, 1993.

GATES, Jr. Henry Louis e Nellie McKAY. Eds. **The Norton Anthology of African American Literature**. New York: W.W. Norton & Co., 1997.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

William Mc BRIEN ed. **Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal**. Vol. 25, n.1. New York: Hofstra UP, Spring, 1979.

MORRISON, Toni. **The Bluest Eye**. New York: Plume, 1994.

# 7

## TEMA

# Vozes femininas e pós-coloniais nas literaturas de língua inglesa: representações e resistências



## SO FAR FROM GOD: A comunidade como locus de resistência e transformação - Leila Assumpção Harris - UERJ

A subversão de todas as verdades implícitas é necessária para que possamos compreender o contexto das políticas sexistas que moldam a vida das mulheres (CASTILLO, *Massacre of the Dreamers*, p. 176-7).

De acordo com matéria publicada no *The New York Times* de 23 de janeiro de 2003, dados recém-divulgados pelo Departamento do Censo demonstram que a população de origem hispânica--incluindo imigrantes legais ou não--tornou-se a minoria étnica mais numerosa nos Estados Unidos. Lynette Clemetson, autora da matéria, sublinha que “hispânicos, uma classificação cultural e étnica, podem ser membros de qualquer raça” e cita considerações feitas por Roberto Suro, diretor do Pew Hispanic Center, a respeito do impacto do crescimento da população latina num país, cuja história está marcada pela relação entre brancos e negros. Suro alerta que os norte-americanos terão que repensar a questão da raça, “encontrar novas maneiras de categorizar as pessoas e falar sobre suas diferenças” (CLEMETSON, 2003).

A ficção e teoria produzida pelas escritoras chicanas nas últimas décadas do século XX, foco do meu projeto de pesquisa atual, demonstra que a iniciativa de lidar com diferenças certamente faz parte dos seus objetivos.

No ensaio “Postmodernism, Realism, and the Politics of Identity”, Paula Moya enfatiza que o termo “chicana”, usado para denominar a mulher de descendência mexicana que nasce e/ou cresce nos Estados Unidos, implica uma consciência política que não é associada aos termos “hispânica”, “latina”, “mexicana-americana” e “americana de descendência mexicana”. Como especifica Moya, a chicana se distingue

pela consciência de sua posição de desvantagem numa sociedade hierarquicamente organizada de acordo com categorias de classe, raça, gênero, e sexualidade; e pela disposição de se engajar numa luta política a fim de subverter as estruturas vigentes (MOYA, 1997, p. 139).

Em “El desorden, Nationalism, and Chicana/o Aesthetics”, Laura Perez afirma que as práticas culturais adotadas pelas chicanas promovem desordem na topografia social e cultural, espacial e ideológica, propiciando assim a existência de Aztlán, nação ancestral invisível, entre as várias nações que constituem a comunidade imaginada dos Estados Unidos (CF. PEREZ, 2000, p. 19). O ensaio de Perez reitera a posição adotada por Gloria Anzaldúa, desde os anos 80, de que as chicanas habitam várias nações simultaneamente e possuem várias identidades.

Como Norma Alarcón observa, a procura do “eu verdadeiro”, que fez parte do movimento nacionalista chicano nos anos 60 e 70, levou à conclusão de que não existe uma identidade feminina fixa e, sim, identidades múltiplas, fragmentadas e contraditórias (CF. ALARCÓN, 1999, p. 65). Tal conclusão certamente faz parte da visão do

sujeito pós-moderno, mas é importante frisar que no contexto da literatura chicana, esse “eu” não é um conceito abstrato; muito pelo contrário, é um “eu” que ocupa um espaço bastante concreto no “local social”. Ao explicar o que quer dizer com “theory in the flesh”, Cherríe Moraga aponta para as “realidades físicas da vida – a cor da pele, a terra ou o asfalto em que se cresce, os desejos sexuais – tudo amalgamado para desenvolver uma política criada pela necessidade” (MORAGA e ANZALDÚA, 1983, p. 23).

A conscientização política; as práticas culturais que desalinham o discurso hegemônico; personagens que vivem na fronteira entre mundos diversos; a presença de identidades múltiplas e contraditórias firmemente ancoradas no “local social”; a atenção às realidades físicas da vida para desenvolver uma política criada pela necessidade; todos esses elementos são uma constante na obra da poeta, romancista e ativista social Ana Castillo. Nascida e criada em Chicago, ela deixa claro que, como mulher de descendência mexicana-ameríndia residente nos Estados Unidos, é uma cidadã de segunda-classe ou uma mulher sem país. Ao mesmo tempo, reconhece que seu status profissional como escritora e educadora, aliado à sua conscientização (ela ressalta a importância de *A Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire para o amadurecimento de sua conscientização), dá-lhe a oportunidade de assumir a posição de mediadora da diversidade e dialogar com as culturas nas quais se insere (CF. CASTILLO, 1995, p. 21-41).

Em sua coleção de ensaios, *Massacre of the Dreamers*, Castillo insiste na necessidade de um feminismo que não se limite a círculos acadêmicos e a abstrações teóricas, mas que seja praticado “nos locais de trabalho, em encontros sociais, nas cozinhas, nos quartos e na sociedade em geral” (CASTILLO, 1995, p. 11). Em *So Far From God*, romance pós-moderno publicado em 1993, dois anos antes da publicação dos ensaios, Castillo apresenta o feminismo posto em prática e promove a subversão da ordem patriarcal hegemônica. Subversão é, de fato, palavra-chave na discussão do romance em questão.

Utilizando uma multiplicidade de intertextos, fazendo uso da ironia, do humor, do carnavalesco e do realismo mágico, apropriando formas populares como a telenovela, Castillo faz da paródia o princípio estruturador do seu romance. Essas estratégias narrativas – aliadas ao apagamento das fronteiras entre gêneros literários – fomentam uma quebra de hierarquia de caráter formal e ideológico.

Em *The Politics of Postmodernism*, Linda Hutcheon observa que tanto os detratores como os defensores da paródia concordam no que diz respeito ao papel central que essa ocupa no pós-modernismo. Ressaltando o caráter crítico da paródia, Hutcheon propõe que, “como forma de representação irônica, a paródia é duplamente codificada em termos políticos: tanto legitima quanto subverte o que parodia” (HUTCHEON, 1995, p. 93-101). Em *So Far From God*, essa dupla função da paródia é evidenciada já nos elementos paratextuais, que, de acordo com Hutcheon, independente da forma em que se apresentam, servem para criar intertextos nas obras ficcionais (CF. HUTCHEON, 1995, p. 86).

O título do romance remete às palavras de Porfirio Díaz, ditador mexicano durante a Guerra Civil: “Tão longe de Deus – tão perto dos Estados Unidos”. Ao utilizar

apenas a primeira parte da frase de Díaz, Castillo provoca a lembrança imediata da outra metade, evocando todo o processo colonizador desencadeado a partir do tratado de Guadalupe-Hidalgo, assinado pelo México e Estados Unidos em 1848.<sup>54</sup> Ao mesmo tempo, o romance retrata não a distância, e, sim, a proximidade entre Deus e as personagens principais, já que a fé e a espiritualidade, dissociadas do peso institucional da religião e ancoradas na sabedoria e nas crenças populares, são princípios fundamentais no universo do romance.

Outro elemento paratextual que denuncia o esquema paródico do romance é a inclusão de um índice com os títulos de capítulos que funcionam como sumários e/ou pequenos comentários. O título do primeiro capítulo, por exemplo, é: “O relato do primeiro acontecimento surpreendente na vida de uma mulher chamada Sofia e de suas quatro filhas; e o retorno igualmente surpreendente do seu marido aventureiro”. Esse tipo de “índice”, comum nos romances mais antigos (desde a Grécia antiga), nas novelas de cavalaria, na literatura de cordel, já constitui a primeira estratégia retórica do romance, implantando um roteiro verossímil e que evoca as matrizes da literatura oral, de massa.

A voz “comunitária” por trás desses comentários, remanescente de um coro épico, discorre tanto sobre a narrativa como sobre quem narra. Assim, o capítulo oito é precedido pelo seguinte emblema: “O que parece ser um desvio na nossa história é que, com alguma paciência, o leitor descobrirá, há sempre mais do que os olhos conseguem ver em qualquer narrativa”. Já no capítulo quinze, além do resumo dos acontecimentos, é anunciada a inclusão de “comentários políticos aleatórios feitos pelo narrador cheio de opiniões”. Em ambos os casos, a paródia é usada como técnica de autorepresentação, chamando atenção para o caráter discursivo e meta-ficcional da narrativa.

Também de caráter paródico é a apropriação de uma forma popular como a telenovela na estruturação do romance. Os capítulos são como episódios de uma novela; a trama se desenrola em várias tramas secundárias, semelhantes aos núcleos das telenovelas brasileiras. Vale ressaltar que a qualidade híbrida do romance foi observada desde as primeiras resenhas. Barbara Kingsolver, por exemplo, se refere a *So Far From God* como resultado da união entre *Cem Anos de Solidão* e *Hospital Geral*, reconhecendo a mistura de dois gêneros díspares: a saga de família e a telenovela.

A coexistência entre o literário e o popular contribui não só para apagar as fronteiras entre gêneros literários mas também para eliminar a distinção entre práticas culturais eruditas e populares. Em “Gritos desde la Frontera: Ana Castillo, Sandra Cisneros, and Postmodernism”, Elizabeth Mermann-Jozwiak propõe que o diálogo intertextual estabelecido entre o romance de Castillo e outras sagas de família (inclusive *Little Women* (1868) de Louisa May Alcott, que também focaliza uma família sem homens) serve para descentralizar os princípios patriarcais embutidos no gênero e desmistificar “a transcendência espiritual da pobreza” defendida por Alcott (MERMANN-JOSWIAK, 2000).

<sup>54</sup> Com esse tratado, o México desistiu do Texas e também cedeu aos Estados Unidos a área que hoje constitui o sudoeste desse país. Para relatos detalhados ver Tindall e Shi (1989) e Anzaldúa (1999).

Em *So Far from God*, Castillo cria, através da história de Sofia e suas quatro filhas, uma saga de família às avessas a começar pelo fato de que extinção, ao invés de continuidade, é o destino da família focalizada. A narrativa, que começa com a morte e ressurreição de uma delas, La Loca, termina com outra morte e ressurreição da mesma personagem. As outras três filhas também morrem, sendo que Esperanza retorna e mantém longas conversas com membros da família. Caridad se atira num precipício com a mulher que ama e as duas são guiadas por Tsichtinako em direção ao centro da terra, onde viverão eternamente. Apenas Fe, como discutiremos adiante, “morre de verdade”. Ainda que, como observa Mermann-Jozwiak, as telenovelas, especialmente as mexicanas, sejam caracterizadas pelo melodrama, pelo exagero, pela catástrofe, esse breve sumário de *So Far From God* deixa claro que não se trata aqui de uma telenovela tradicional. Ao fim do romance não há casamentos, nascimentos e batizados. Das cinco mulheres da família, apenas Sofia sobrevive e o final, embora possa ser considerado como otimista, está longe dos happy-endings obrigatórios.

Focalizando ainda o sumário, podemos distinguir outras práticas subversivas. No desfecho da trama envolvendo Caridad, que de acordo com o título de um capítulo não é para ser considerado trágico, está incluído um mito da criação de origem indígena, revendo assim o mito da criação prevalente na cultura ocidental. Tsichtinako, assim como os dois primeiros seres humanos por ela criados, é mulher. As implicações da inclusão do mito no romance vão além de questões estéticas e formais. Num capítulo anterior, no qual é anunciado um desvio aparente da história, duas mulheres são perseguidas por um homem e evitadas por outras pessoas pois formam um casal. No capítulo em questão, Caridad e Esmeralda também estão sendo perseguidas (sendo que Esmeralda já havia sido estuprada) quando são salvas pela intervenção divina. Ao evocar esse mito, Castillo evoca também toda uma tradição de respeito aos homossexuais presente em várias tribos indígenas, obliterada durante o longo processo de colonização (CF. ALLEN, 1992, p. 245-261; ANZALDÚA, 1999, p. 41).

O fato de o romance se passar numa comunidade fictícia, que fica próxima à Santa Fé, Novo México, mas que não é incorporada a nenhum município ou cidade próxima, sublinha a condição fronteira e marginal do local e de seus habitantes. Essas personagens excêntricas, como diria Linda Hutcheon, participam de situações fantásticas, haja vista as ressurreições, curas milagrosas, intervenções divinas que ocorrem no romance. Se, por um lado, Castillo descarta o rótulo de realismo mágico em relação ao romance e enfatiza a imaginação católica latina, por outro lado, o crítico Rolland Walter o considera como elemento intrínseco à ficção chicana: “o realismo mágico chicano é uma fusão de duas visões conflitantes da realidade” que englobam harmoniosamente razão e fantasia, o natural e o sobrenatural (WALTER, 1993, p. 136 e 1998).

Até mesmo o nome da comunidade – Tome – chama atenção para os acontecimentos fantásticos e para a habilidade ou inabilidade de se lidar com os mesmos. No capítulo dois, a narradora utiliza a expressão *doubting Thomases* que corresponde à atitude de “ver para crer” atribuída a São Tomé. Em “*Magicking the Real: Paradoxes of Postmodern Writing*”, Lori Chamberlain, sugere que a presença do realismo mágico na ficção norte-americana contemporânea:

reflete tanto a qualidade fantástica da vida no capitalismo tardio – pessoas caminhando na lua, igrejas funcionando como drive-ins, pedras usadas como animais de estimação – quanto a emergência de uma literatura [escrita] por pessoas que eram previamente excluídas dos meios de publicação convencionais – como as escritoras de cor, por exemplo (CHAMBERLAIN: 1986: 9).

Certamente, quando o subalterno adquire voz há todo um contexto político a ser considerado. Em *So Far From God*, Castillo expõe as incongruências que afetam as vidas de suas personagens e subverte os sistemas de exclusão que as subjagam. Assim, no capítulo treze, uma das vizinhas de Sofia desabafa:

Primeiro os gringos tomaram a maior parte das nossas terras quando eles se apossaram do território mexicano ... como dizia meu bisavô, ‘Nós nem demos conta’, tudo aconteceu tão rápido! Depois, pouco a pouco, minha família teve que se desfazer da terra por não ter como mantê-la, após perder dinheiro em negócios... (CASTILLO, 1994, p. 217).

Para um povo duplamente colonizado em seu próprio território, como foi o caso dos mexicanos que viviam no que hoje é o sudoeste dos Estados Unidos, o “desaparecimento” de suas terras assume proporções tão fantásticas como a ressurreição de uma criança. Ao mesmo tempo, pelo menos no universo do romance, é possível reverter a política de dominação.

Rolland Walter, entre outros críticos, ressalta o papel da comunidade no romance, salientando não só o papel da “narradora anônima que representa tanto a voz individual quanto coletiva”, mas também o uso de “perspectivas múltiplas que recriam e entrelaçam experiências individuais e coletivas no inconsciente político do romance” (WALTER, 1998). Assim como na obra de outras escritoras pertencentes a minorias étnicas, em *So far from God* as mulheres são a força propulsora da comunidade.

Em *Technologies of Gender*, Teresa de Lauretis discorre sobre a relevância das práticas micropolíticas embasadas no cotidiano da casa e da comunidade como agentes de resistência e transformação social (CF. DE LAURETIS, 1987, p. 24). Já em “*Diasporas Old and New: Women in the Transnational World*”, Gayatri Spivak denuncia a falência da sociedade civil no que diz respeito a proporcionar aos cidadãos – especialmente àqueles que integram grupos minoritários – serviços de saúde, educação, pensão de desemprego e de aposentadoria. Ela também chama a atenção para o fato de que as ONGs, chamadas cada vez mais de ‘sociedade civil internacional’, assumem o papel do Estado, prestando os serviços que o mesmo deveria prestar. Spivak também argumenta que:

a mulher tanto da nova como da antiga diáspora não tem

como assumir o papel de agente crítica da sociedade civil – papel esse que constitui o sentido mais pleno de cidadania – para lutar contra as depredações da ‘cidadania econômica global’ (SPIVAK, 1996, p. 252).

Em *So far from God*, no entanto, as mulheres – enquanto membros da comunidade – assumem tal papel. Sofia resolve ser prefeita de Tome e, com a ajuda de suas vizinhas, consegue não só ser eleita mas também dar vigor à economia local. Logo após a sua decisão repentina, Sofia diz: “a única maneira de melhorar as coisas por aqui é se nós, nós todos juntos, tentarmos fazer alguma coisa a respeito” (CASTILLO, 1994, p. 142). A partir de reuniões comunitárias, Sofia e seus vizinhos procuram meios de promover a independência econômica da área em que vivem, resolvendo então formar uma empresa cooperativa para pastoreio de ovelhas e tecelagem e, mais tarde, uma cooperativa de alimentos que oferece verduras e legumes cultivados sem agrotóxicos e carne de animais sem hormônios. A troca de serviços é estimulada e posta em prática, creches construídas nos locais de trabalho, e incentivos de educação estabelecidos – tudo isso levado avante pela comunidade, sem qualquer auxílio ou patrocínio governamental. A narradora enfatiza que levaria ANOS – além da narrativa – de trabalho árduo e determinação para que os objetivos da comunidade fossem alcançados, mas não deixa dúvidas sobre o sucesso do empreendimento. E ainda que a experiência nos diga que o projeto apresentado é de uma sociedade utópica, não podemos deixar de salientar a importância da representação de mulheres – e cidadãos em geral – como agentes de suas próprias vidas.

Para que a comunidade possa ser sede de resistência e transformação, é preciso, no entanto, que valores pessoais sejam nutridos e preservados. Vários críticos já comentaram que os nomes de três das filhas de Sofia coincidem com três virtudes cristãs: fé, esperança e caridade. Ironicamente, das três irmãs, Fe é a única que não exibe a virtude anunciada em seu nome, ou pelo menos a fundamenta em alicerces materiais ao invés de espirituais. De caráter extremamente prático, Fe vive e morre em busca do sonho americano. Dos personagens do romance, é quem exibe mais claramente o processo de internalização dos valores da cultura hegemônica. Os comentários de Rosaura Sanchez sobre aculturação material e ideológica e sobre a inclusão/exclusão de grupos étnicos são bastante pertinentes para um melhor entendimento da personagem:

Ideologicamente, graças à mídia e ao nosso sistema educacional, esses grupos absorvem os mesmos mitos. No entanto, materialmente são excluídos do estilo de vida, bens e serviços que caracterizam a vida da classe média americana (Quintana, 199, p 53).

Fe luta e alcança a inclusão material de que nos fala Sanchez, mas o faz à custa de sua própria vida. Tendo trabalhado por anos no mesmo banco e sendo sempre preterida nas promoções, Fe passa a trabalhar numa fábrica onde, sem saber, é contaminada por materiais químicos de alta periculosidade e acaba morrendo de câncer aos vinte e sete anos. Ela não ressuscita como La Loca, não é guiada a um outro mundo como Caridad, nem retorna de forma ectoplasmática como Esperanza. De acordo com

a narrativa, “Fe apenas morreu. E quando alguém morre tão completamente é difícil falar a respeito.” (CASTILLO, 1994, p. 190). Ao contrário de sua irmã Caridad, que, a despeito de todas as injustiças e sofrimentos, não se torna uma mulher amarga e sempre se compadece dos que sofrem, Fe, além de sua carência espiritual, também é desprovida de compaixão. E se, em várias ocasiões, Sofia enfatiza o poder da fé, fica claro também que é de sua capacidade de sentir com/pelo Outro que germina a solidariedade necessária para a ação comunitária.

Vale ressaltar ainda o papel de destaque que a comunidade exerce no capítulo final do romance. Em entrevista a Elsa Saeta, Castillo comenta sua decisão de reescrever o final do romance. Ao invés de um desfecho trágico, com Sofia chorando junto às sepulturas de suas filhas, Castillo produz outro que nos remete à atmosfera do carnaval em termos bakhtinianos. Mais uma vez, Sofia triunfa sobre a adversidade (CF. SAETA, 1995, p. 8). Com o apoio da comunidade, ela cria e preside por muitos anos a organização internacional Mães de Mártires e Santas(os). Numa paródia tão irreverente como bem-humorada à sociedade hegemônica norte-americana, a narrativa focaliza as convenções anuais da organização, verdadeiros “circos” nos quais prevalecem não as hierarquias e valores tradicionais e, sim, as crenças e valores da comunidade.

## Referências

- ALARCÓN, Norma. "Chicana Feminism: In the Tracks of 'The'Native Woman". In: KAPLAN, Caren et al, eds. **Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State**. Durham: Duke University Press, 1999.
- ALLEN, Paula Gunn. **The Sacred Hope: Recovering the Feminine in American Indian Traditions**. Boston: Beacon Press, 1992.
- ANZALDÚA, Gloria **Borderlands/ La Frontera**. 2.ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- CASTILLO, Ana. **So Far From God**. New York: Plume, 1994.
- CASTILLO, Ana. **Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma**. New York: Plume Books, 1995.
- CHAMBERLAIN, Lori. "Magicking the Real: Paradoxes of Postmodern Writing". In: Mc CAFFERY, Larry, ed. **Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide**. New York: Greenwood Press, 1986. p. 5-21.
- CLEMETSON, Lynette. "Censo revela que hispânicos são a minoria étnica mais numerosa nos EUA." **The New York Times**, 23/01/2003. <http://noticias.uol.com.br/midia-global/nytimes/ult574u2634.jhtm>
- DAVIDSON, Cathy N. and MARTIN, Linda Wagner,eds. **The Oxford Companion to Women's Writing in the United States**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. Bloomington: University of Indiana Press, 1987.
- KINGSOLVER, Barbara. "Lush Language; Desert Heat" **Los Angeles Times Book Review**, 16 May 1993, 1.
- MERMANN-JOZWIAK, Elizabeth. "Gritos desde la Frontera: Ana Castillo, Sandra Cisneros , and Postmodernism". MELUS, June 22 2000. [http://www.findarticles.com/cf\\_o/m2278/2\\_25/67532176/p1/article.jhtml?term=ana+castillo](http://www.findarticles.com/cf_o/m2278/2_25/67532176/p1/article.jhtml?term=ana+castillo)
- MINH-HA, Trinh. "Not You/Like You: Postcolonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference". In: McCLINTOK, Anne et al, eds. **Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 415-419.
- MORAGA, Cherríe, and ANZALDÚA, Gloria. **This Bridge Called my Back**. 2.ed. Nova York: Kitchen Table – Women of Color Press, 1983.
- MOYA, Paula. "Postmodernism, 'Realism and the Politics of Identity: Cherríe Moraga And Chicana Feminism". In ALEXANDER, Jacqui M. and MOHANTY, Chandra T., eds. **Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures**. London: Routledge, 1997. p. 125-150; 378-384.
- PEREZ, Laura. "El desorden, Nationalism, and Chicana/o Aesthetics". In: KAPLAN, Caren et al, eds. **Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State**. Durham: Duke University Press, 1999.
- QUINTANA, Alvina E. **Home Girls: chicana literary voices**. Philadelphia: Temple Press, 1996.
- ROSE, Cynthia. "The Voices of Ana Castillo". **The Seattle Times**: 12 de setembro de 1996. [http://www.seattletimes.com/extra/browse/html/altanac\\_091296.html](http://www.seattletimes.com/extra/browse/html/altanac_091296.html)
- SANDOVAL, Chela. **Methodology of the Oppressed**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- SAETA, Elsa. "Interview with Ana Castillo". **Baneke: A Latino Arts and Literature Review** 2 (1995): 6-11.
- SIRIAS, Silvio. "Rebellion and Tradition in Ana Castillo's So Far From God and Sylvia Lopez-Medina's Cantora". MELUS, June 22 2000. [http://www.findarticles.com/cf\\_o/m2278/2\\_25/67532176/p1/article.jhtml?term=ana+castillo](http://www.findarticles.com/cf_o/m2278/2_25/67532176/p1/article.jhtml?term=ana+castillo)
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In **Other Worlds: Essays in Cultural Politics**. London: Routledge, 1988.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In: ASHCROFT, Bill et al, eds. **The Post-colonial Studies Reader. London: Routledge**, 1997. p. 24-28.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Diasporas Old and New: women in the transnational world". In: *Textual Practice* (10) 2, 1996, 245-269.
- TINDALL, George B. and SHI, David E. **America**. New York: W.W. Norton, 1989.
- TORRES, Sonia. **Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografias de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- TRUJILLO, Carla. **Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warned Us About**. Berkeley: Third Woman Press, 1991.
- WALTER, Roland. **Magical realism in Contemporary Chicano Fiction**. Frankfurt: Vervuert, 1993.

WALTER, Roland. "The Cultural Politics of Dislocation and Relocation in the Novels of Ana Castillo". MELUS, March 22 1998. [http://www.findarticles.com/cf\\_o/m2278/1\\_23/53501899/p1/article.jhtml?term=ana+castillo](http://www.findarticles.com/cf_o/m2278/1_23/53501899/p1/article.jhtml?term=ana+castillo)

## **Daughters of the house e a questão da identidade feminina - Maria Conceição Monteiro - UERJ**

### **A trama**

*Daughters of the house* (1992), de Michèle Roberts (1942), é um romance que se expande por cento e setenta e duas páginas divididas em cinquenta capítulos, os quais, por sua vez, possuem títulos próprios. A narrativa desenrola-se através de fragmentos de memória, tão rica em imagens e linguagem poética, que pode situar-se nas fronteiras entre o conto, o romance e a poesia.

Na trama, veem-se não somente a relação conflituosa entre mães e filhas, como também, principalmente, a presença das inseparáveis heroínas, Léonie e Thérèse, a ponto de os outros personagens, como os maridos, os padres, o bispo, as mães, não interferirem sobre a história de iniciação das protagonistas. Léonie e Thérèse re-encontram-se já mulheres maduras, nos seus quarenta anos. Thérèse é uma freira que acabara de se ausentar temporariamente do convento, retornando à mansão da família de onde partira havia mais de vinte anos, e onde vive Léonie, com o marido Baptiste e as três filhas.

A primeira parte do romance consiste na narração dos eventos ocorridos nos vinte e cinco anos que antecedem o encontro entre as duas mulheres. Em retrospectivas, elas recordam passagens de vários verões, que culminam no "verão excêntrico" (Roberts, 1994, p. 69), quando, aos treze anos, elas embarcaram nas suas respectivas viagens em direção à vida adulta. Até esse momento, Léonie vivia na Inglaterra com a mãe Madeleine, indo à França apenas nas férias de verão, que passava na mansão da família Martin, em Blémont-la-Fontaine, uma vila normanda. Na Inglaterra, Léonie sentia-se deslocada: "[...] os ingleses, no subúrbio onde morava, desprezavam e odiavam todos os estrangeiros" (Roberts, 1994, p. 35).

O sentido de deslocamento para Léonie vem, mais tarde, refletir-se na sua própria noção de identidade. Sentia-se como se pertencesse somente pela metade, tendo crescido na Inglaterra com um pai-herói morto e uma mãe que procurava passar por inglesa. Às vezes, Léonie esquecia que falava francês; entretanto, "[...] quando deixaram a Inglaterra, deixaram também a língua inglesa para trás" (Roberts, 1994, p. 35).

Na França, a sua tia Antoinette e o marido Louis têm uma filha, Thérèse, da sua idade. Como a tia encontra-se à beira da morte, as primas são deixadas de lado, tendo como companhia a governanta Victorine. Dessa forma, sem os cuidados maternos ou paternos, as heroínas exploram a casa e buscam aventuras na floresta, onde têm visões espirituais.

Depois da morte de Antoinette, Thérèse recebe as cartas que a mãe escrevera a sua tia, a Madre Dosithée, que também acabara de falecer. As cartas tornam-se documentos misteriosos, desestabilizadores da verdade. Thérèse faz crer que ela e Léonie não são primas, mas irmãs, ou seja, filhas gêmeas de Antoinette. Assim, a busca da verdade, a superação da lacuna entre fato e ficção, aparência e realidade, torna-se um

problema crucial no romance.

Ao espaço dos mistérios familiares, junta-se ainda a floresta, com suas aparições, e onde se encontra a sepultura coletiva de judeus assassinados por soldados alemães durante a ocupação da França, na Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, ao final desse verão intenso, Léonie e Thérèse experienciam a morte, o amor, a espiritualidade e o início da puberdade. Léonie casa-se mais tarde com Baptiste, filho de Rose, ama de leite de Thérèse, enquanto Thérèse torna-se freira, seguindo os passos da tia, a Madre Dosithée.

A incerteza sobre a identidade torna-se o foco problematizador da narrativa, indiciado numa fotografia antiga, pouco nítida, em que “[Léonie e Thérèse] pareciam mais irmãs do que primas [...]”. O rosto das crianças era um sorriso obscurecido. Não se podia, ao certo, dizer quem era quem” (Roberts, 1994, p. 29). Observa-se, dessa forma, o caráter dualístico da narrativa, que se move entre passado e presente, alternando também a perspectiva das heroínas. A estrutura dialógica do texto, a inter-relação entre passado e presente, o questionamento da “verdade”, as rejeições e inversões de discursos totalizantes e, acima de tudo, a preocupação com a identidade feminina, fazem do romance uma obra que se pode chamar pós-moderna.

A casa como imagem central está embutida na teia intrincada de temas e imagens. Através de uma cadeia de alusões, inversões e ironias, Roberts reinscreve a literatura, o corpo feminino, a religião, a história e a linguagem dentro de uma perspectiva feminista, reconcebendo, dessa forma, aspectos da cultura feminina – geralmente definida por homens –, a partir da experiência da mulher.

### Intertextualidade

*Daughters of the house* engendra várias relações intertextuais. A mais óbvia se dá com a autobiografia de Thérèse Martin (*The story of a soul*, mencionada pela própria Roberts na “*Author’s note*”), figura histórica que, após ter tido a visão da Virgem Maria, junta-se às Carmelitas de Lisieux, em 1873, quando tinha apenas quinze anos, tornando-se conhecida como Santa Teresa do Coração de Jesus. Com efeito, a personagem Thérèse tem visões semelhantes às de Thérèse Martin, e carrega consigo um caderno onde escreve sua biografia, também intitulada “*The story of a soul*”. No entanto, diferentemente de sua homônima histórica, que morre aos vinte e quatro anos, ela é uma mulher nos seus quarenta anos. Léonie, para provocá-la, duvida de suas visões, e a chama “Santa Thérèse”, epíteto cuja ironia é reforçada pelo fato de Thérèse ter saído do convento para suas holidays, palavra que se presta em inglês a um jogo semântico, pois que significa etimologicamente “dias santos”.

A personagem de Roberts, assim, quebra o voto de silêncio e deixa a vida reclusa para reavaliar o passado, uma forma de buscar a própria identidade. A jovem freira enclausurada, que sofria de culpa e depressão, dá então lugar a uma mulher madura que questiona normas e aparências, e que busca não a renúncia, mas encontrar-se.

Ao transformar o lar num locus de mentiras, segredos e mistérios – mais

precisamente, o mistério sobre o ocorrido a Antoinette no porão, durante a guerra –, Roberts penetra nas convenções do romance gótico. Assim, logo no primeiro capítulo, intitulado *The wall*, a casa reveste-se de um certo terror encontrado nas moradas de Radcliffe, Poe e outros escritores do gênero. Observa-se também que, ao transformar a casa numa entidade viva, a autora gera uma tensão entre o espiritual – “A story of a soul” – e o material – *The wall*. Dessa forma, o sonho de Léonie, logo no primeiro capítulo, sugere que a narrativa transcenderá o campo da apresentação realista convencional.

Como pode de observar, *Daughters of the house* não somente reescreve a história de Santa Thérèse, mas inscreve-se também na tradição do gótico feminino, com seu labirinto de mistérios insolúveis e segredos obscuros. Assim, dentro da moldura ficcional do romance de Roberts, às mulheres é dado o poder da esfera doméstica, enquanto os encontros espirituais acontecem na floresta – o espaço feminino que ultrapassa a casa –, sugerindo-se, dessa forma, a supressão do legado patriarcal.

Ao utilizar-se de estratégias múltiplas – a ironia e a intertextualidade, tanto literária quanto histórica –, Michèle Roberts não somente feminiliza, mas também politiza o ato da representação poética. A propósito disso, cabe lembrar que, para Linda Hutcheon, a intertextualidade irônica pode funcionar de duas maneiras:

Por um lado, marca a ruptura – ou pelo menos a subversão ou crítica – com o texto parodiado; por outro, estabelece uma comunidade discursiva entre os leitores, criando um tipo de continuidade interpretativa (Hutcheon, 1991, p. 96).

### O corpo feminino

Para que possamos discutir a questão do corpo feminino no romance ora analisado, comecemos por conceber corpo não como dado, mas como construído, o que requer uma reavaliação do conceito de construção. Conforme Judith Butler, o corpo se constitui dentro de limites de produção de certos esquemas de regulamentação altamente generizados (BUTLER, 1993, p. xi). Dessa forma, o que está em jogo é a construção do “sexo”, não mais um dado corpóreo, mas uma norma cultural que governa a materialização dos corpos (ibid.: 2).

Assim, segundo a autora, o sexo é, então, não somente um atributo da pessoa, ou sua descrição estática, mas “[...] uma das normas pela qual a pessoa se torna viável, o que qualifica o corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural” (ibid.: 2). E é exatamente na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos, práticas discursivas e a política de exclusão que, segundo Stuart Hall, a questão da identidade se coloca como processo de construção (Hall, 2002, p. 2).

Observa-se, dentro dessas perspectivas, que a casa, no romance, incorpora também o corpo feminino. No espaço onírico que abre a narrativa, imagens transbordam, definindo a casa como locus mutável que “[...] tremia e então se partia” (Roberts,



1994, p. 1), como a imagem no espelho que acenava para Léonie “um aviso”. É que agora, com a chegada de Thérèse, a própria identidade de Léonie estava sendo sacudida. Por vinte anos, Léonie havia “[...] coabitado em paz com o seu reflexo no espelho, checando-o para ver se havia conseguido o que pensava ter conseguido [...]. Agora o Outro estava chegando, para perturbar o olhar fixo” (ibid.: 4). Thérèse é o Outro que desestabiliza o sentido de identidade em Léonie, como se fosse a sua outra face, parte da sua própria alteridade, sua diferença. Nunca a relação entre as duas mulheres havia sido harmoniosa. Se, por um lado, Léonie “sentia falta [de Thérèse] como uma amante” (ibid.: 3), por outro lado, “a sua mente estava carregada de facas. Imaginava a lâmina da faca, prateada e pontiaguda. A sua ponta desaparecendo na carne macia de Thérèse” (ibid.: 3).

Pode-se até dizer que a própria casa representa o corpo feminino. Essa imagem é introduzida no início da narrativa de Roberts por via de uma animização explícita: “Os muitos olhos da casa eram fechados por postigos brancos. A casa era demarcada por pele. Um muro de cartilagem podia ser rasgado pelas mãos de um soldado” (Roberts, 1994, p. 1). A casa, como corpo feminino, é assim ligada a imagens da guerra e da violência sexual. É uma mansão cheia de quartos e anexos que Thérèse e Léonie vão, aos poucos, explorando, numa viagem na fronteira que divide a menina da mulher, forma simbólica de reivindicação do corpo feminino, da identidade.

Quando Thérèse diz ter visto a Virgem para o Bispo, nota-se que ela se utiliza da descrição convencional e inventa uma Madona envolta num manto azul celeste. Já a visão de Léonie é diferente, ocorrendo quando, ao ser perseguida por uns meninos que queriam apenas provocá-la, vivencia o sexo pela primeira vez como ameaça. Nesse momento de tensão emocional, tem a visão da Virgem vestida de vermelho e dourado, cores que se associam a sexualidade, fogo, destruição e perda da inocência, ao mesmo tempo que deslocam o Deus abstrato e colocam no seu lugar o homem, o desejo, o sexo.

Ao contrário do romance gótico tradicional, que pressupõe que o mal seja superado e destruído, o gótico de Roberts mostra que não. A propósito, o cura, que incorpora o fascismo contemporâneo, trai os judeus e os entrega aos nazistas, mostrando assim que o mal não é algo do passado, mas também do presente. Como nem o passado nem o presente desvelam os mistérios da história, o passado destrói a certeza da paternidade, requisito para o desenvolvimento da identidade. A história, assim, confronta Thérèse e Léonie com a possibilidade de não serem primas, mas irmãs, talvez filhas de um soldado alemão que possivelmente, violentara Antoinette.

Thérèse tenta apagar o passado, queimando a sua evidência e fugindo do tempo, refugiando-se no abrigo de certezas eternas. Léonie também, de certa forma, deixa a história enterrada, mas tem o presente atormentado pelo conhecimento de que aquilo que está enterrado ainda lá está. Se será capaz de lidar com a história, como sugere o último capítulo, *As palavras* — o único que não tem por título nomes de objetos da casa —, não se sabe, pois a narrativa é reticente quanto a essa questão.

Outro aspecto que diz respeito ao corpo feminino está ligado aos jogos entre as heroínas. No dia da morte da Madre, sua tia, elas jogam o jogo das “mártires” (RO-

BERTS, 1994, p. 63), em que Thérèse representa a mártir cristã e Léonie atua como o leão na arena. Essa cena pode ser lida, entre outras coisas, como uma luta entre a mulher (mártir) e o homem (o leão). Quando as duas mulheres se reencontram, 20 anos mais tarde, numa fase de transição, depois de terem realizado as suas escolhas (freira, uma; esposa e mãe, a outra), estão prontas para repensar sobre as suas vidas. Entretanto, as velhas rixas do passado retornam, em forma cruel de cobranças. Assim, Thérèse explica, numa fala sempre fragmentada: “Voltei para retificar o passado. Admito que cometi um erro quando descrevi aquelas visões. Quero dizer a todos que sinto muito por tê-los enganados”. Ao que Léonie responde: “Não foi um erro. Disseste uma mentira” (Roberts, 1994, p. 158).

Léonie acusa Thérèse de ter inventado também a história sobre os laços familiares: “[...] todas aquelas mentiras que me fazias engolir sobre Madeleine não ser a minha mãe verdadeira. Sobre a adoção. Sobre o estupro de Antoinette pelos alemães. O teu drama histórico” (Roberts, 1994, p. 158).

Para Thérèse, detentora do segredo em relação à origem de Léonie, a questão da diferença e da identidade podia assim ser resolvida:

[...] na escuridão somos iguais. Uma casada e a outra não; uma gorda e a outra magra; uma sincera e a outra mentirosa; uma integrada e a outra não. Não mais importa, a nossa diferença. [...]. Como vestir o hábito. Ninguém percebe os corpos. Liberdade. Irmãs unidas sob a pele, feitas idênticas (Roberts, 1994, 21).

Essa é uma das mais belas passagens do romance — com um tom bergmaniano, pela sensualidade, sensibilidade e brutalidade do sussurrar de segredos recônditos —, momento em que Léonie, vestindo “a camisola de seda cinza” (Roberts, 1994, p. 20), adentra o quarto de Thérèse e questiona sobre a sua volta, dizendo acreditar que estaria ali por um motivo que não as simples férias.

A busca da identidade permanece assim, nunca completa, nunca unificada, mas esfacelada, embora as personagens tentem alcançá-la mediante a rememoração do passado. Como explica Stuart Hall, identidades são construídas através do uso de recursos da história, da língua e da cultura, no processo de “tornar-se” em vez de “ser” (Hall: 2002: 4). Ou seja, no processo de fazer-se o que se é, dando significado à vida pelas ações. Como diz Toril Moi, nas pegadas de Simone de Beauvoir, o corpo é uma situação, mas um tipo fundamental de situação, no sentido de que edifica a minha experiência de mim e do mundo (Moi, 1999, p. 63).

Poder-se-ia dizer então, que, no romance de Roberts, o corpo feminino não é um ponto de partida nem um final, mas um resultado ou um efeito. E é exatamente pelas diferenças entre Thérèse e Léonie que podemos observar um fluxo constante de multiplicidade, heterogeneidade e pluralidade.

## História

O corpo é uma superfície inscrita por eventos (traçados pela linguagem e dissolvidos pelas ideias), o locus de um self dissociado (adotando a ilusão de uma unidade substancial), e um volume em desintegração perpétua. A genealogia, como análise da descendência, é dessa forma situada dentro da articulação entre o corpo e a história. O seu objetivo é expor um corpo totalmente impresso pela história e o processo de destruição do corpo pela história (FOUCAULT, em RABINOW, 1991, p. 83).

A observação acima é necessária se quisermos compreender e desafiar os efeitos históricos das formas pelas quais o poder constrói o corpo. Essa perspectiva nos leva a uma compreensão melhor da relação das duas heroínas de **Daughters of the house** com a história. Dessa maneira, o retorno de Thérèse à casa é motivado pela necessidade de tomar decisões sobre o futuro, alterá-lo; conseqüentemente, é preciso voltar ao passado: “Escrevo minha autobiografia. Pensei que escrever o que aconteceu quando éramos crianças me ajudaria a decidir sobre o que devo fazer. Mas esqueci-me de tantas coisas” (Roberts, 1994, p. 23). Sem dúvida, para lembrar, Thérèse precisa superar o voto de silêncio que fez durante todos esses anos no convento, quando “[...] tornara-se vazia como pedaços de terra quadrados cercados pelos claustros, abertos ao silêncio, a neve caindo” (ibid.: 158). Assim, ao reescrever a sua vida, reescreve a história, uma versão feminista do passado.

Além disso, a história das mulheres silenciadas está ligada à igualmente suprimida história dos judeus. Dessa forma, dentro do espaço fictício de *Daughters of the house*, mulheres e judeus representam o Outro oprimido e vitimizado, mas, ainda assim, Roberts foge a generalizações simplistas. Embora Thérèse se sinta como uma mulher exilada – querendo retornar para confessar a verdade, incluindo a história silenciada dos judeus –, ela despreza as outras minorias. No ônibus, de volta para casa, observa um grupo de argelinos com uma dose de descrença:

Quando em Caudebec dois homens argelinos entraram no ônibus, Thérèse os fixou. Os negros não viviam nos campos verdes normandos. Certamente viviam nos guetos, nos arrabaldes das cidades. Murmúrios dos outros passageiros chegaram até ela. Tipos desagradáveis sempre procurando por problemas (Roberts: 1994: 6-7).

Roberts registra aqui a xenofobia de Thérèse e dos outros passageiros em relação aos argelinos, desmascarando preconceitos fortemente internalizados. Vê-se, assim, que Roberts liga experiências diferentes de minorias: judeus, mulheres e argelinos compartilham uma mesma história de opressão.

Esse tipo de discriminação é visto também no passado, quando a governanta Victorine define alteridade, ao ensinar as meninas sobre os *heathens*, pagãos ou bárbaros: “[...] *heathens* era uma palavra que se aplicava aos estrangeiros. Aqueles que

não eram católicos” (Roberts, 1994, p. 47). De acordo com Victorine, os *heathens* eram pessoas de circo, ciganos e judeus. Assim, observa-se que Roberts representa a história como um “contar de estórias”, que é tanto um processo criativo quanto desafiador.

A história de Blémont, que também é uma história contada, contém um forte componente de repressão pelo envolvimento da população em crimes cometidos durante a ocupação alemã na Segunda Guerra Mundial. O principal opressor parece ser o soldado alemão (o homem) que oprimiu a população francesa de Blémont, os judeus (que perseguiram e mataram) e as mulheres (que violentaram). Esses acontecimentos se transformam em vozes, muitas vezes ouvidas por Léonie, na escuridão da noite: “[...] as vozes. Gritavam, cantavam cânticos, lamentavam. Numa língua que ela não entendia” (ibid.: 39).

As mesmas vozes que Léonie ouvia aos dez anos de idade são para, Thérèse, a própria história, que nada mais é que “[...] vozes que tomam vida e gritam, e é por isso que retornara à casa” (Roberts: 1994: 171). Para Léonie, as vozes, múltiplas, eram “[...] fragmentos sombrios que não podia ver” (ibid.: 172). Assim, “[...] dava um passo à frente, na escuridão, em busca de palavras” (ibid.: 172).

Em *Daughters of the house*, assim, encena-se uma estrutura de poder na comunidade, uma hierarquia entre homens – representada pela Igreja Católica – e mulheres – representada pela esfera doméstica –, que leva a uma luta de poder sobre o reino espiritual da floresta. Assim, Roberts combina uma reavaliação da história com um discurso complexo sobre o poder e a alteridade.

No romance de Roberts, história e religião estão interligadas. No final, quando Thérèse visita a igreja, fica surpresa com as transformações: “[...] as velhas insígnias e tapeçarias se foram [...]. O velho odor de pedra úmida, de incenso e decadência. A igreja cheirava a vela, à grama e à flores” (Roberts, 199, p. 163). Até mesmo a estátua da Virgem, que era do tamanho de uma criança, havia sido refeita. Thérèse incendeia a decoração e finalmente tem a visão da dama de vermelho no fogo: “[...] era contornada em dourado, erguia a mão a sua filha para trazê-la para dentro, ensinar-lhe os passos da dança” (ibid.: 166). Thérèse, então, consuma a sua busca, reencontrando-se com a mãe, através da morte.

Dentro de pressupostos pós-modernos e feministas, vê-se que, na narrativa de Michèle Roberts, a religião, a história e a cultura tornam-se construções humanas imperfeitas, em vez de revelações de verdades transcendentais. Da mesma forma, a identidade humana é indeterminada e fragmentada, com as suas contradições para sempre não resolvidas.

Roberts retrabalha a tradição gótica para romper com as fronteiras convencionais da ficção e da casa segura na sua domesticidade, ao mesmo tempo que desafia a fixidez do papel da mulher, tanto na ficção quanto na vida. Segundo Kristeva, a posição mais revolucionária para as mulheres é “[...] assumir uma função negativa, rejeitando qualquer coisa finita, definida, estruturada, carregada de significações, no estado atual da sociedade” (apud Becker, 1999, p. 45-46).

Desse modo, o gótico, na narrativa de Roberts, não constitui apenas uma alusão ao passado literário, mas é imediatamente reconhecido, pela sensibilidade contemporânea, por sua capacidade de estabelecer uma relação crítica entre passado e presente, ao mesmo tempo que funciona como metáfora para a experiência feminina. Assim, a autora recorre a elementos que caracterizam o gótico setecentista, como o “excesso”, não como característica da “forma feminina”, mas como um sentido de liberação potencial de limites estruturais, tanto em nível da cultura quanto da narrativa. Dessa forma, com os seus silêncios, segredos, inversões, bem como mediante a invocação de várias línguas, várias referências intertextuais, *Daughters of the house* é uma tradução multivocal da complexa identidade feminina.

## Referências

BEAUVOIR, Simone. **The second sex**. London: Vintage, 1997.

BECKER, Susanne. **Gothic forms of feminine fictions**. Manchester: Manchester University Press, 1999.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. New York: Routledge, 1993.

HALL, Stuart & Du Gay, Paul, ed. **Question of cultural identity**. London: Sage Publications, 2002.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism; history, theory, fiction**. London: Routledge, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Splitting images; contemporary canadian ironies**. Toronto: Oxford University Press, 1991.

MOERS, Ellen. **Literary women**. New York: Oxford University Press, 1977.

MOI, Toril. **What is a woman? And other essays**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

RABINOW, Paul, ed. **The Foucault reader**. London: Penguin Books, 1991.

ROBERTS, Michèle. **Daughters of the house**. London: Virago, 1994.

**Representando identidade e sexualidade sob múltiplas opressões: *Jane and Louisa Will soon come home*, de Erna Brodber - Peonia Viana Guedes - UERJ**

Minha querida, você quer dançar comigo  
uma valsa comigo  
neste lindo jardim?  
Jane e Louisa vão logo chegar em casa.  
(versos de cantiga de roda)

O Caribe tem dado ao mundo um grande número de autores de muito talento, que se expressam em várias línguas. Entre esses escritores podemos citar Derek Walcott e Saint-John Perse, que receberam o Prêmio Nobel de Literatura.

Como o projeto que desenvolvo atualmente focaliza autoras contemporâneas da época pós-colonial, trago para esta apresentação o início de meus estudos sobre Erna Brodber, nascida em 20 de abril de 1940, na vila de Woodside, St. Mary, Jamaica. Brodber, filha de pais voltados para trabalhos comunitários, parece ter herdado deles suas preocupações sociais e ter continuado a atividade comunitária de sua família. Ao contrário de muitos escritores caribenhos de etnia negra, Erna Brodber fez curso superior, conseguindo, em 1963, o grau de Bacharel em Artes pelo University College of West Indies (atualmente West Indies University), em Kingston, Jamaica. Recebeu então uma bolsa para estudos de pós-graduação, obtendo o título de Mestre em Ciências. Em 1967, Brodber ganhou uma bolsa da Fundação Ford para estudar nos Estados Unidos, onde obteve seu Doutorado em Ciências Sociais. Brodber também estudou na Universidade McGill, no Canadá, e na Universidade de Washington, nos Estados Unidos. Respeitada como historiadora social, a carreira literária de Erna Brodber desenvolveu-se a partir de seus estudos acadêmicos e foi influenciada pelos movimentos do Pan Africanismo, do Black Power e do Feminismo, forças poderosas que estavam em plena ação durante o tempo em que Brodber estudou nos Estados Unidos. Na Jamaica, o Movimento Rastafari, em sua luta contra todos os tipos de opressão e sua ênfase em resgatar para os jamaicanos a sua herança africana, influenciaram a vida e a obra de Erna Brodber, que até hoje milita no referido Movimento.

As obras de Erna Brodber tratam de literatura e de pesquisa sociológica. Tanto em seus escritos literários quanto nos científicos, ela documenta a história social da Jamaica, através das tradições orais, da vida cultural e comunitária, e das práticas de resistência e sobrevivência do povo de sua terra natal. Brodber exerceu muitas outras profissões antes de se dedicar a escrever, tendo trabalhado como funcionária pública, professora, conferencista, jornalista, e tendo também sido membro efetivo, por oito anos, dos quadros do renomado Instituto de Pesquisas Sociais e Econômicas em Mona, Jamaica.

A autora tem utilizado vários gêneros literários, escrevendo obras de ficção curtas e longas, bem como poemas e peças de teatro. A variedade, qualidade e popularidade de suas obras têm sido mundialmente reconhecidas e Brodber recebeu prêmios importantes, trabalhou como professora visitante em várias universidades americanas, além de ter tido suas obras analisadas em um Simpósio - “Das “kumblas”<sup>55</sup> ao espaço

dos negros - que se realizou na Jamaica em 2002. Durante junho de 2003, Brodber esteve como Professora Residente da Universidade de Mainz, na Alemanha, onde ofereceu um seminário sobre “Mulheres caribenhas da diáspora escrevendo sobre a África”.

Escolhi *Jane and Louisa Will Soon Come Home* para iniciar minha pesquisa sobre Erna Brodber porque havia lido algumas entrevistas e um ensaio que ela escreveu, intitulado *Fiction in the Scientific Procedure*, nos quais explica que o trabalho - que mais tarde viria a ser o mencionado romance - fora um texto originalmente escrito para seus alunos de Sociologia, como se fosse o histórico de um caso, sem visar ao público em geral. A autora não só achava que o texto seria uma contribuição para uma espécie de sociologia dos negros da diáspora, mas que também poderia ser utilizado como instrumento metodológico válido para uma análise feita a partir de dentro da cultura. Brodber acredita que a sua sociologia não se resume a um estudo frio e objetivo, feito de fora por especialistas desinteressados, mas envolve uma análise realizada de uma perspectiva pessoal, de modo que os assistentes sociais, que ela estava preparando na época, pudessem enxergar sua própria identidade no trabalho, e assim serem capazes de compreender melhor e transformar os clientes e pacientes com os quais iriam trabalhar. O texto original, como a própria Broder admite, não conseguiu motivar seus alunos, mas quando foi publicado como romance, em 1980, foi um sucesso de público e de crítica, tanto na Jamaica como em muitos outros países.

Os críticos situam *Jane and Louisa Will Come Home Soon* no âmbito dos próprios debates contemporâneos sobre as interseções entre modernismo, pós-colonialismo e feminismo. Nesse romance, Brodber aborda questões amplas, complexas e heterogêneas, como o uso da linguagem, da estrutura e das vozes narrativas, e a forma como esses elementos se ligam à construção e representação da identidade e à subjetividade; o papel da arte com relação à história e à política; o apagamento das fronteiras entre os gêneros literários, especialmente das convenções de gênero no Bildungsroman feminino ligado à literatura jamaicana; o uso da oralidade a fim de ultrapassar os limites entre a escrita, a leitura e a fala; a necessidade de descobrir ou criar formas para expressar os laços que unem uma comunidade; a busca por palavras e imagens que descrevam a Jamaica pós-colonial e envolvam a nação e o povo no reconhecimento e na reconciliação com seu passado histórico.

Gostaria de lhes dar uma ideia da estrutura de *Jane and Louisa Will Soon Come Home* e tentar estabelecer a relação entre a estrutura do romance, suas múltiplas vozes narrativas e seu uso da linguagem, para que possam perceber a complexidade da obra de Brodber. A estrutura do romance é extremamente fragmentada, totalmente não-linear, utilizando conceitos e estratégias pós-modernas - como a descontinuidade, a ruptura, o deslocamento, a descentralização, a indeterminação, a antitotalização, o tempo não-cronológico e a formatação da narrativa a um tempo desarticulado e indefinido - dentro de um contexto pós-colonial e feminista que aborda história, identidade e subjetividade. Como afirma Bill Ascroft a respeito da situação pós-colonial, “as questões relativas a sujeito e subjetividade afetam diretamente a percepção, por parte dos povos colonizados, de sua identidade e capacidade para resistir às condições de sua

<sup>55</sup> Espécie de cabaça usada para carregar água.

dominação e submissão” (ASCROFT et al, 1998, p. 219). Em *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality*, Anne McClintock “afirma que” para compreendermos tanto o colonialismo como o pós-colonialismo, devemos ter consciência de que: “raça, gênero e classe não são esferas distintas da nossa experiência, totalmente isoladas umas das outras; tampouco podem ser simplesmente encaixadas retrospectivamente como peças de Lego. Ao contrário, elas vêm a existir através das relações que estabelecem entre si – ainda que de forma contraditória e conflituosa” (McCLINTOCK, 1995, p. 5).

Os principais capítulos do romance de Brodber seguem os versos da cantiga de roda que mencionei no início de minha apresentação: “Minha querida, você quer dançar/ uma valsa comigo/ neste lindo jardim?/ Jane e Louisa vão logo chegar em casa”. Desde o início parece haver um convite para que o leitor participe de um jogo, que é alegre, musical e lírico, apesar de (ou talvez até por isso mesmo) a organização espacial da novela ser intrigante, não-cronológica e aparentemente aleatória. Cada capítulo principal contém subdivisões curtas, com títulos diversos, nos quais encontramos núcleos temáticos englobando certos temas e imagens que perpassam todo o romance. Um efeito dessa estrutura narrativa tão elaborada é o de criar padrões dentro de padrões, é uma estrutura que leva o leitor a buscar conexões dentro de um capítulo bem como entre capítulos diferentes. A apresentação narrativa, que segue um fluxo aleatório de tempo e espaço, corresponde à apresentação da protagonista, Nellie, em seu deslocamento físico e psíquico, sentindo-se alienada tanto do mundo dos negros como dos brancos que a cercam, vivendo num espaço liminar e intermediário, psicologicamente dissociada da comunidade de sua cidadezinha bem como de suas colegas na escola de brancos que ela frequenta em Kingston. Nellie, tal como outras protagonistas de Brodber em *Jane and Louisa Will Soon Come Home*, a fim de encontrar sua identidade, tenta então compreender o passado em termos da linhagem histórica que possui, e o presente, em termos do seu papel ambíguo e ambivalente em ambas as comunidades. Devido à sua mistura racial, Nellie encarna não apenas a hibridez de culturas, mas também o processo de negociação das várias divisões violentas, dentro da história, entre pretos e brancos, colonizadores e colonizados, bem como as divisões entre os próprios colonizados. Robert Young reconhece que, apesar de algumas pequenas diferenças, o híbrido traz em si o potencial para contestar, desafiar e resistir a um poder colonial dominante e privar a cultura imperialista imposta não só de sua autoridade política, mas até mesmo de sua própria afirmação de autenticidade” (YOUNG, 1995, p. 23).

Como declarei anteriormente, *Jane and Louisa Will Soon Come Home* pode ser visto como um *Bildungsroman* feminino muito peculiar, porque em sua sequência não-cronológica narra a dolorosa história do amadurecimento de sua protagonista que, de certa forma, compara - se ao amadurecimento e à maioridade da própria Jamaica, protagonista e país buscando suas identidades e subjetividades de maneira desarticulada e heterogênea. Para ilustrar a complexidade da estrutura narrativa do romance, eu diria que ele se move entre *vignettes*, pequenas cenas que nos apresentam várias situações da vida de Nellie, numa sequência aparentemente ocasional e não-cronológica, como já mencionei anteriormente. Como exemplo, eu citaria o fato de que no início do romance, no primeiro capítulo intitulado *My Dear Will You Allow Me* e em sua primeira sub-seção Nellie tem dezoito anos, vive em sua cidade natal, e

está estudando para os exames do Training College, ao passo que na subseção seis do mesmo capítulo, ela tem dezesseis anos e frequenta a escola secundária em Kingston, e em ambas as subseções as questões de educação e sexo são levantadas, discutidas e definidas pelas mulheres da família. Na subseção um, Nellie escreve para seu namorado Robin dizendo que sua mãe acha que eles devem parar de escrever um ao outro, para que Nellie possa concentrar-se nos estudos e evitar as tentações da carne. Na subseção seis, a tia de Nellie, Becca, não deixa a sobrinha ir ao cinema com Robin. Diz ela: “Alguém deveria lhe contar que bastam apenas dois segundos... Saiba que o mundo está à espreita para arrastar você para baixo. Mas você se guarde para não se tornar mulher antes do tempo” (BRODBER, 1980, p. 17).

A fragmentação temporal, presente em todo o romance, ressalta o fato de que o passado está sempre interagindo com a pessoa no momento presente, assim como subverte o conceito literário e histórico de uma grande narrativa linear que se move em direção ao conhecimento, à liberdade, ao progresso e à civilização, minando, assim, não só os sistemas de poder e conhecimento das principais narrativas coloniais, mas também a visão teleológica da história hegeliana-marxista.

Em *Jane and Louisa Will Soon Come Home*, Erna Brodber prefere desenvolver uma análise nietzschiana-foucaultiana, que procura documentar um ponto de origem, tenta estabelecer e preservar a singularidade de pessoas e acontecimentos, e se afasta dos grandes personagens históricos para privilegiar as pequenas narrativas pessoais, bem como os indivíduos desprezados, desacreditados e “ex-cêntricos”, como Linda Hutcheon os classifica. A procura de Nellie por sua complicada genealogia põe-na em contato com a inerente complexidade das histórias familiares na Jamaica. Nellie descobre que seu bisavô, William Alexander Whiting, filho de plantadores de fumo brancos, havia se casado com sua bisavó, Tia, a afilhada negra da babá de William, Madam Faith. William e Tia encarnam, pois, a hibridez fundamental da cultura jamaicana e sua ligação entre famílias desde os tempos coloniais. William e Tia têm muitos filhos “khaki” ou mulatos e o casal se torna uma ameaça à autoridade colonial devido ao seu desprezo pelas hierarquias coloniais baseadas na raça, já que a miscigenação faz surgir o espectro da desestabilização do poder imperial.

Sob a influência da família branca de William, Tia renuncia ao seu próprio poder e à herança negra, ligando o idioma e a cultura do colonizador ao sucesso e ao progresso. Ela quer que seus filhos se afastem do que considera sua própria herança linguística, supostamente primitiva, e deseja que eles ocupem lugar no “mundo ao qual William pertence”, um mundo que ela considera “seguro e bem sucedido” (139). Tia liga essa ideia de progresso e sucesso à língua, quando afirma que: “Quanto mais estranhas eram as palavras que seus filhos diziam, mais feliz ela ficava. Quanto menos experiências ela compartilhasse com eles, mais progresso eles fariam” (139). A avó de Nellie, Tucker, reproduzindo o discurso e as crenças colonizadas de Tia, nega qualquer relação da família de Nellie com a história dos escravos e os pais de Nellie a mandam para uma escola de brancos, para que ela receba a melhor educação possível e se distancie ainda mais de suas raízes linguísticas e culturais.

Em *Jane and Louisa Will Soon Come Home* Brodber faz uso do inglês padrão e

do não-padrão, de sua mistura com alterações jamaicanas locais da língua inglesa padrão, bem como de estruturas gramaticais “erradas” e da apresentação de diálogos em forma de dramatização. Frases aparentemente inócuas, como “*me did right up into the front and me did see it*” (23), mostram a ênfase que Brodber dá à falta de ação implícita no uso do pronome objeto “me” em vez do pronome sujeito “I”. “Me” subentende o receptor de uma ação em vez do seu agente e enfatiza o “eu” como um objeto socialmente construído, a natureza socialmente construída da subjetividade pós-colonial. A ênfase que a autora dá ao inglês não-padronizado, à indeterminação tanto da linguagem como do significado, em *Jane and Louisa Will Soon Come Home*, pode ser compreendida como um meio usado para consolidar a identidade individual e de grupo, subverter a educação clássica baseada no colonialismo e problematizar a relação entre o indivíduo e a língua, considerando o primeiro como tendo sido construído através da ideologia, da linguagem ou do discurso.

Quando Nellie sai da escola em Kingston – depois de sofrer um colapso nervoso com a trágica morte de Robin, de ter tentado tornar-se ativista política junto com alguns amigos, e de ter experimentado uma espécie de cura mística com seu velho amigo Harris Ruddock, o Baba Rastafari local – e segue a estrada de volta para sua cidade natal, temos outro exemplo da atitude pós-moderna de Brodber com relação ao discurso. Em lugar das grandes narrativas da civilização ocidental, há uma clara predominância de narrativas pessoais, de contos populares e mitos. Em seu retorno à família e ao seu local de origem, Nellie se inteira das várias tradições que fazem parte de sua herança cultural. Sua busca por um lar assemelha-se à procura por uma linguagem, por uma identidade e subjetividade ao mesmo tempo individuais e coletivas. Embora não forneça quaisquer respostas definitivas para todas essas buscas, o romance indica um caminho possível para evitar totalizar e reduzir soluções. A fragmentação e fluidez intencional, tanto da linguagem como da identidade em *Jane and Louisa Will Soon Come Home*, parece exigir algo que desconstrua a noção de que a identidade jamaicana individual e coletiva é unificada e monolítica; parece, ainda, reafirmar a necessidade de se adotar uma postura mais maleável e de aceitação da heterogeneidade da própria cultura.

O símbolo central da novela – a “kumbla” – contribui para a ênfase que Brodber dá à necessidade de fluidez e maleabilidade. A kumbla, uma espécie de cabaça, torna-se um símbolo polivalente, e é difícil precisar suas características, usos e propriedades. Ela tem algo de mágico e de prosaico ao mesmo tempo; resiste a uma identidade essencial e frustra qualquer tentativa para compreendê-la ou manejá-la de forma linear ou totalizadora:

Uma kumbla é como uma bola de praia. Balança com o mar mas nunca afunda... mas a kumbla não é apenas uma bola de praia. A kumbla é uma casca de ovo, não a casca de um ovo de galinha ou de um ovo de pássaro. É um ovo nobre.

Não quebra com uma batida. É maleável como lona de vela. A kumbla só abre se você mesmo rasgar suas costuras. É uma cabaça que protege você sem preocupa-

ções. Sua kumbla é um páraquedas. Você, e só você, puxa as cordas para abrir as costuras. De dentro. Para você. (123)

Como podemos depreender dessa enigmática descrição da kumbla, ela parece ser um casulo protetor resistente, caracterizado por sua maleabilidade e possibilidade de se disfarçar de várias formas. A emergência da kumbla protetora deve ser realizada gradualmente, deve vir de dentro e ser efetuada pelo indivíduo. Não é seguro ficar durante um tempo demasiado dentro da kumbla, porque você corre o risco de se tornar fraco e indeciso, mas é sempre útil saber que você estará seguro se puder “ir para dentro de uma kumbla” (15), como o mítico personagem Anancy diz a seu filho Tucuma que faça, para não ser devorado pelo malvado Dryhead, em uma das lendas recorrentemente relatadas no romance.

Em *Jane and Louisa Will Soon Come Home*, Erna Brodber parece interessada em uma sociologia da Jamaica, mas que seja realizada por alguém de dentro do país, com uma compreensão interna de como o sujeito da época pós-colonial – neste caso, a jovem mestiça Nellie – vê a si mesmo e apreende os universos dentro dos quais ele interage. Desde criança, ela ouvia histórias contadas por parentes e amigos sobre outros parentes e amigos. Só quando Nellie começa seu processo de amadurecimento é que ela consegue unir as pontas soltas, as conversas e situações familiares aparentemente sem sentido, e passa a entender o que leva as pessoas a fazer o que fazem ou a ser do modo que são na velhice. E é a riqueza da tradição familiar – as lutas, os medos, as paixões, a generosidade e todos os outros sentimentos humanos representados no universo do romance – que faz Nellie tomar consciência da pessoa que é.

Ao final do romance, o jogo literário completa seu ciclo e as partes do texto aparentemente desarticuladas, suas múltiplas vozes, suas narrativas frequentemente contraditórias e a alternância de diferentes registros e sistemas de linguagem, parecem se encaixar. A imagem final do romance, a do sonho de Nellie de que está gerando um peixe, sugere a possibilidade de um nascimento ou renascimento que lhe trará novas possibilidades de escolha e de ação, como trará novas esperanças para sua comunidade e para a Jamaica. As palavras finais de Nellie, depois que se despede de sua casa e de seus parentes, e está pronta para prosseguir em sua jornada de busca e descoberta, são: “Vai acontecer ... Estamos nos preparando.” (147)

## Referências

ASHCROFT, Bill et al. **Post-Colonial Studies: The Key Concepts**. London: Routledge, 2002.

BRODBER, Erna. *Jane and Louisa Will Soon Come Home*. London: New Beacon, 1998.

HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. New York: Routledge, 1988.

YOUNG, Robert J. C. **Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race**. London: Routledge, 1995.

# 8

## TEMA

### A representação do feminino nas literaturas de língua portuguesa



#### A diáspora negra como tema literário: da ação de captura às negociações linguageiras - Maria Nazareth Soares Fonseca

Em cada uma das doze cabaças da origem  
Deitei o vinho dos votos  
Um pano novo da costa  
Três missangas azuis  
E cera da colméia menor.  
(Paula Tavares)

.....  
... Regressar...  
Poder de novo respirar,  
(Ó minha terra!)  
aquele odor escaldante  
que o húmus vivificante do teu solo encerra..  
(Alda Lara).

No artigo *Orfeu negro*, do livro *Reflexões sobre o racismo* (1963), Jean-Paul Sartre reconhece, de certa forma, que o negro é uma vítima sacrificável criada pelas regras severas impostas pela escravatura e por ter de viver sob o signo da autenticidade. A cor da pele, no negro, é marca de uma diferença não facilmente camuflável, assinala o teórico; entre os escravos negros e os colonizadores brancos, esse atributo do corpo do escravo era, concretamente, o estigma de uma divisão posta em prática pelas leis severas do sistema colonial. Como ainda observa Sartre, no seu famoso e polémico texto, o escravo africano não podia negar que era negro ou reclamar para si uma abstrata humanidade incolor: o escravo, no sistema colonialista, é preto; estava pois encurralado na autenticidade (p. 94).

Esta mancha indelével que o africano, feito escravo pela colonização, trouxe para o Novo Mundo funcionou como uma marca identitária que, legitimada como garantia do domínio do colonizador, apagava todas as outras informações que ele trazia sobre sua cultura, seus costumes, suas crenças e modos de perceber o mundo. A cor da pele definia, portanto, os traços de uma diferença que se referendava por corpo posto em exclusão.

O psiquiatra martiniquenho Frantz Fanon, em vários momentos dos livros *Peau noire, masques blanc* (1975)<sup>56</sup> e *Les damnés de la terre* (1961), analisa os danos que a exclusão sofrida pelos descendentes de africanos, nos espaços do Novo Mundo, causaram em sua autoestima. No capítulo “*L’expérience vecue du Noir*”, de *Peau noire, masques blanc*, e em outros momentos de sua obra, o escritor da Martinica refere-se a dados significativos de sua história pessoal: descendente de um povo que os próprios antilhanos, negros como ele, consideravam inferior, desde cedo teve de conviver, mesmo no seio de sua família, com os preconceitos terríveis que a burguesia negra do seu país herdara dos colonizadores europeus. A experiência dolorosa de sua diferença é

<sup>56</sup> Neste artigo, todas as referências são feitas a partir da edição do livro da Seuil, de 1975. A tradução de passagens do texto foi feita pela autora.



lembrada em episódio emblemático do esfacelamento sofrido pelo sujeito, quando é “substituído por um esquema racial epidérmico” (HOLLANDA, 1992, p. 199). No capítulo referido Fanon retoma a cena em que o olhar de uma criança branca dirigido ao negro antilhano explicita o grau extremo da alienação do indivíduo e a imobilização da diferença em estereótipos de primitivismo e degeneração. O grito aterrorizado da criança francesa: - “Mãe, um negro! Esou com medo ...” - traz à cena as imagens de negro que transitam no mundo configurado por fronteiras rígidas e por uma visão que só consegue apreendê-lo como ameaça porque se fixa em estereótipos que destroçam o corpo do homem negro:<sup>57</sup> “o negro é selvagem, o negro é mau, é negro é malvado, o negro é feio<sup>58</sup>”.

Na visão aterrorizada da criança, os estereótipos emergem com os sentidos difundidos por uma cultura que só percebia o negro confundindo-o com o trabalho servil, um negro-peça da engrenagem que fomentou as plantações e os engenhos do Novo Mundo. A descrição da cena que ecoa sem cessar em vários textos de Fanon: Olha, um negro... mãe, olha o negro!” explicita o fato de que a criança branca corrobora os predicados formulados pelo discurso racista colonial. E, ao refugiar-se no olhar/corpo da mãe, ela, a criança, resguarda a sua identificação com o espaço a que pertencem todos os iguais a ela e todos os diferentes daquele que ela vê, cheia de terror. O negro, excluído do espaço com que a criança se identifica, só se pode reconhecer no pavor dela, legitimado pelo processo de fragmentação que a sociedade legítima: um negro só pele negra, só cabelo “ruim”, só feiúra abjeta, só propenso a atos de selvageria.

A descrição desta cena de rejeição explícita ao outro reinstala o processo de visibilidade/invisibilidade que o negro teve de enfrentar para sobreviver num mundo que, até hoje, lhe é quase sempre hostil. Os efeitos dessa hostilidade têm fomentado, entretanto, uma vasta produção literária que relê a diáspora negra, procurando apagar as marcas deixadas pelo ferro em brasa em sua estrutura corporal e psíquica e resgatar os traços que a selvageria do sistema colonial, em diferentes tempos históricos, não foi capaz de apagar.

Vou me referir, neste trabalho, a dois momentos em que a diáspora negra pode ser pensada como um tema que percorre textos das literaturas africanas de língua portuguesa, para ressaltar os diferentes sentidos que a ela podem ser atribuídos tanto com relação aos deslocamentos históricos de africanos em direção ao Novo Mundo, quanto para assinalar as migrações que ocorrem no interior da língua e as diferentes formas de solapagens que esses percursos linguageiros procuram efetuar no espaço da literatura, buscando produzir efeitos de sentidos não previsíveis.

No primeiro momento, quero ressaltar alguns poemas publicados na *Antologia de Poesia de Expressão Portuguesa*, de 1953, organizada por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro. Os poemas, produzidos por escritores africanos que se empenhavam na conscientização sobre os direitos do homem negro, escravizado pelo ocidente, trabalham, na antologia, o tema da diáspora em diferentes direções.

<sup>57</sup> Cf. o texto “Interrogando a identidade: Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial”, de Homi Bhabha (1998).

<sup>58</sup> Fanon. Idem, ibidem, p. 91-2.

O poema de Viriato da Cruz, *Mamã negra*, conclama em seu fazer poético a polifonia de vozes negras espalhadas pelo mundo e, com elas, compõe um canto de louvor à África e aos africanos dispersos pela escravidão:

Vozes vindas dos canaviais dos arrozais dos cafezais  
dos seringais, dos algodoads...  
Vozes das plantações da Virgínia  
dos campos das Carolinas  
Alabama  
Cuba  
Brasil...  
Vozes dos engenhos, dos banguês dos tongas  
dos eitos dos pampas das usinas  
Vozes do Harlem District South  
vozes das sanzalas. (CRUZ, 1982, p. 76).

É interessante ressaltar, no poema, os efeitos produzidos pela exploração de sinestésias e aliterações com que se procura registrar os cantos, gritos e lamentos espalhados pelos escravos no Novo Mundo, seiva forte que fecundou “com sangue e suor” os “canaviais, seringais, cafezais e algodoads” de várias partes das terras recém descobertas. É interessante observar que a marca negra é registrada através das misturas provocadas pela presença africana no Novo Mundo, ainda que fronteiras fortes separassem brancos e negros e se esforçassem por solidificar as “compartimentações” características do sistema colonial. Ultrapassando essas fortes barreiras, o poema de Viriato da Cruz conclama os diferentes sotaques que a voz negro-africana foi ajudando a modelar nos Estados Unidos, Cuba, Brasil, um canto novo, provocado pela presença africana.

No mesmo volume, a poeta Noémia de Souza, de Moçambique, em *Deixa passar o meu povo*, recolhe os sons que invadem a noite moçambicana, oriundos dos bairros pobres de madeira e zinco, e mescla-os às canções que lhe chegam do Harlem distante através das ondas sonoras do rádio. O incentivo que faz a poeta transformar o fel da dominação opressora em canto de esperança é fornecido pelas vozes negras da diáspora: os *spirituals* negros do Harlem, “*Let my people go!*”, os lamentos que os cantores negros americanos espalhavam pelo mundo, procurando amenizar a dureza do trabalho e a incerteza quanto ao destino que lhes era reservado. No poema, os sons doloridos dos *gospels*, “as vozes de lamentação”, misturam-se à conclamação à luta pela libertação do país, motivação da construção do poema. As vozes da diáspora ajudam a produzir os versos que incentivam a conscientização dos povos africanos. Como as ondas do oceano, os lamentos dos escravos voltam, pelo viés da poesia, à terra de origem em motivos que os negros criaram para aliviar a dureza do cotidiano escravizado.

No mesmo volume, a poeta angolana, Alda Lara, opta por um percurso diverso do de Noémia de Souza. Distante da África, recompõe cenários que os africanos desterrados não podiam mais contemplar:

Noites africanas langorosas

Esbatidas em luas...  
Perdidas em mistérios ...  
Há cantos de tungurúluas pelos ares!...

Noites africanas endoidadas,  
Onde o barulhento frenesi das batucadas,  
Põe tremores nas folhas dos cajueiros.  
(NOITE, 1988, p. 115)

Na antologia, os itinerários das mutações e ressignificações que a voz negra africana marcou, em diferentes territórios, distendem as novas linguagens que se produziram a partir da diáspora negra. A referência, em vários poemas, ao *blues*, ao *jazz*, aos *gospels*, cujo ritmo está intimamente relacionado aos lamentos provocados pelo trabalho árduo nas plantações e nos engenhos, valoriza as revitalizações de linguagens geradas pela diáspora negra. As migrações são vistas, então, como um processo gerador de misturas que abalaram, embora de forma lenta, às vezes, e enfrentando grandes resistências, as separações impostas pela colonização. Ressaltam-se, nesse sentido, os estímulos dados pelos poemas às experiências vividas na diáspora ou, em África, ao enfrentamento do domínio da colonização. Nos dois sentidos, a diáspora negra fomenta a visão poética de uma identidade que se produz nos trânsitos ainda que se quisesse marcada pelos referentes africanos, traço essencial almejado por essa importante coletânea de poesia negra escrita em língua portuguesa. Reforce-se que, na antologia, a identidade negro-africana já se tecia em diferentes vozes e, por isso mesmo, mostrava-se numa polifonia de “vozes de toda a América/ vozes de toda a África”, conforme dizem os versos do poema *Mamã negra*, de Viriato da Cruz.

Uma outra percepção das transformações provocadas pela diáspora negra constitui o segundo momento que recupero neste trabalho. Destaco as diferentes formas de solapagem que as culturas africanas foram produzindo nas normas e costumes europeus, levados ao continente africano para sustentar o processo de colonização. Neste caso, pode-se dizer que as dispersões diaspóricas efetuam um movimento de veras singular. O conceito de diáspora desprende-se dos movimentos que obrigam os africanos a se afastarem do seu continente e passa a insistir em deslocamentos que se dão no interior da linguagem, fomentando as dispersões que as línguas naturais africanas provocam no idioma português. Nesses movimentos, o termo “diáspora” é pensado como signo dos confrontos que procuram quebrar a dureza da língua do outro, expresso de certa forma no paradoxo apontado por Jacques Derrida (1996, p. 18): a língua que eu falo não é a minha; não posso, entretanto dizer que ela seja estrangeira.

A observação do teórico franco-argelino traduz um conflito que está sempre presente na literatura produzida por povos recém libertos da colonização. Na África portuguesa, por exemplo, a língua literária é a língua materna de Portugal, por isso tributária dos valores gerados no ocidente. No entanto, o português, língua levada à África pela colonização, bem cedo teve de se submeter às transformações que a literatura procurou legitimar para manter-se próxima do universo da oralidade. As migrações desse universo para a escrita literária estão registradas, de forma decisiva, em obras produzidas por escritores como Luandino Vieira, Uanhenga Xitu, Ruy Duarte de

Carvalho e Boaventura Cardoso, de Angola, e por José Craveirinha, Mia Couto e Luís Carlos Patraquim, de Moçambique, dentre muitos outros. O processo, é necessário reiterar, não se restringe à escrita desses escritores, pois se faz traço das literaturas pós-coloniais, mas se acentua sobremaneira na produção literária de escritores que apostam nas transgressões de linguagem, nas tensões que se localizam no interior da língua literária, marcando os movimentos oscilantes de desterritorialização e reterritorialização que os primeiros livros do escritor Boaventura Cardoso exploram de forma exemplar.

A escritora angolana Ana Paula Tavares parece, todavia, privilegiar uma outra forma de migração de significantes da oralidade para a escrita literária. No meu ponto de vista, as transformações diaspóricas que se efetivam em sua obra, principalmente em seus poemas, passam por um outro viés. A escritora aposta em outros movimentos. Ela obriga a escrita literária a dar conta de expressar rituais que se realizam no universo oral, com abundância de gestos e comportamentos “que muitas vezes silenciam” a voz porque ressaltam hábitos que se transmitem também pelos longos silêncios que medeiam as conversas e as tarefas do cotidiano.

O corpo é, parece-me, o lugar em que essas novas migrações inscrevem sentidos outros dos que a escrita registra, atenta às alterações que nele se mostram. O corpo cultural angolano revitaliza-se em rituais da escrita que recuperam expressões da voz, os gestos e os hábitos do dia-a-dia e tecem a teia em que as misturas, as mesclas, sustentam novos arranjos. A letra sujeita-se aos ornamentos da fala, dos gestos, das tradições milenares que migram para o espaço da literatura:

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe  
Feto pelas tuas mãos  
E fios do teu cabelo  
Cortado na lua cheia  
Guardado do cacimbo  
No cesto trançado das costas da avó  
(TAVARES, 2001, p.23}

O olhar cuidadoso da escritora apreende os costumes tradicionais que a memória recupera e as lembranças que celebram o trabalho, principalmente o da mulher: os gestos do dia-a-dia sobressaem na escrita, cuidados com os sentidos que a tradição celebra:

As mãos criam na água  
Uma pele nova

Panos brancos.  
Uma panela a ferver  
Mais a faca de cortar  
(TAVARES, 1999, p. 15).

O poema, ao celebrar a vinda ao mundo de uma nova vida, reaviva a ritualidade do ato. Os versos do poema também reverenciam os gestos da mulher anônima

que traz ao mundo o novo ser, seguindo um ritual de criação, do qual fazem parte os “panos brancos”, a água fervente e a faca, elementos que possibilitam a entrada da criança num novo ciclo. Este poema, de certo modo, retoma alguns gestos que estão nos primeiros poemas publicados por Paula Tavares, ainda na antologia. *No caminho doloroso das coisas* (1988) que agrupava jovens poetas angolanos: o respeito às tradições ancestrais e aos costumes de grupos, registrando-os na língua que seus seguidores muitas vezes desconhecem.

Outras vezes a escrita literária procura captar as sutilezas do universo feminino e nele se expõe um eu que se expressa com as palavras da tradição:

No meu altar de pedra  
arde um fogo antigo  
estão dispostas por ordem  
as oferendas

neste altar sagrado  
o que disponho  
não é vinho nem pão  
nem flores raras do deserto  
neste altar o que está exposto  
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras  
que aqui vês  
vale como oferenda  
meu corpo de tacula  
meu melhor penteado de missangas.  
(TAVARES, 1999, p. 12)

Deve-se destacar que, nos versos deste poema, o sujeito-poético assume um lugar de fala que está determinado pela incapacidade de as palavras darem conta de traduzir os significados de rituais que celebram os sentidos da vida. O altar de pedra e paus, o corpo que se oferece adornado com pinturas ritualísticas e penteado de missangas são significantes de um universo marcado por regras, leis e hábitos seculares, mas também pela transgressão que a própria escrita propicia.

Em vários poemas de Paula Tavares, os hábitos da terra e os costumes que norteiam o mundo das mulheres são revelados com o respeitoso espanto de quem já não convive com tradições que determinam as diferentes funções que regulam a sociedade. O respeito a tabus e normas que traçam os espaços da mulher em algumas etnias africanas conduz o modo como a escritora recupera as tradições ancestrais, reverenciando-as no espaço da escrita. Por isso, ao trazer para os seus poemas essas tradições, a poeta reverencia os gestos, hábitos, cantos e falas, embora colocando-se num lugar de distanciamento quanto aos costumes que celebra. O seu olhar atencioso acolhe os hábitos que inscrevem no corpo da mulher o seu destino; a escrita distende esse universo sem a intenção explícita de quebra. O universo dos gestos produz a escrita que permite

novos trânsitos para a mulher que interroga em seus poemas:

Onde está a panela do provérbio, mãe  
A das três pernas  
A asa partida  
Que me deste antes das chuvas grandes  
No dia do noivado  
(TAVARES, 2001, p. 23).

Os dois momentos ressaltados neste trabalho aludem, ainda que de forma bem ligeira, aos diferentes sentidos que a diáspora negra assume no fazer literário de vários escritores africanos. Quer recuperando as terríveis imagens do tráfico dos escravos, quer provocando os “barulhamentos” (cf. Édouard Glissant), no corpo do texto, a literatura distende os lugares que fixam o colonizador e o colonizado em uma mesmidade. Ao insistir nas dispersões de sentidos, os textos dos escritores que apostam nas tensões de linguagens provocam profundas distensões que precisam ser melhor investigadas. Passada a urgência das lutas pelas independências, outras expressões da diáspora se fortalecem: quer nos diferentes espaços para onde foram levados os escravos provenientes da África, quer no interior deste continente, com a proliferação de linguagens que, no espaço da literatura, registram outras formas de dispersão que precisam ser melhor observadas por aqueles que investigam as instigantes provocações que muitos escritores africanos de língua portuguesa nos oferecem..

Concluindo, podemos dizer que o tema da diáspora negra, trabalhado em seus diversos deslocamentos, poderá nos ajudar a melhor compreender ações realizadas no espaço da literatura, para desconstruir os “traçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração” (BHABHA, 1999, p. 73) que acompanham como estigma as produções resultantes da presença negra no mundo ocidental. Poderá também ajudar a articular outras ações que podem fortalecer os mecanismos literários próprios de uma “poética da relação”, que, talvez estendendo um pouco mais os sentidos dados à expressão pelo antilhano Édouard Glissant, insistam nas imbricações que a literatura fomenta, principalmente quando tem como matéria as instigantes provocações de uma cultura que se cultiva também através de expressões de voz e de gestos.

## Referências

ANDRADE, Mário Pinto e TENREIRO, Francisco José. **Antologia Negra de Expressão Africana**. (1953). Lisboa: África – literatura, arte e cultura. 1982.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

FANON, Frantz. **Peau noir, masques blancs**. Paris: Seuil, 1975.

FANON, Frantz. **Lês damnés de la terre**. Paris; Gallimard.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher. In: DUARTE, Constância, Scarpelli, Marli Fantini. (Org.) **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/UFMG. 2002.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**, 2a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991

SARTRE, Jean-Paul. “Orfeu Negro”. In: **Reflexões sobre o racismo**. Trad. J. Guinsburg. 3a. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1963.

TAVARES, Paula. **Ritos de Passagem**. Luanda: UEA, 1985.

TAVARES, Paula. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1998.

TAVARES, Paula. **Dizes-me coisas amargas como os frutos**. Lisboa: Caminho, 2001.

# 9

## TEMA

### Literatura ameríndia de autoria feminina



#### Literatura indígena: o feminino, a ancestralidade e a história real de nossos corações - Eliane Potiguara

No dia que eu conseguir abrir as páginas de minh' alma e contar essas linhas de meu inconsciente coletivo, com alegrias ou dores com prazeres ou desprazeres, com amores ou ódios, no céu ou na Terra – aí sim, vou soltar a minha voz num grito estrangulado, sufocado há cinco séculos. Quinhentos anos de pretense reconhecimento de nossa cidadania, não pagam o sangue derramado pelas bisavós, mães e filhas indígenas, barriga das mulheres que povoaram esse país. Este dia, certamente chegará, mesmo que eu esteja em outros planos.

Eliane Potiguara

A literatura indígena no Brasil é um segmento a ser explorado e deve ser feito totalmente despojado das amarras do preconceito e da discriminação social e racial, para que se possa compreender o diamante ali inserido. A literatura indígena é uma porta magnética, revolucionária, que há séculos esteve aberta, mas coberta pelo véu do descaso e da indiferença, uma forma sutil de desprestígio e intolerância da sociedade envolvente.

A riqueza mística, mítica, simbólica, ancestral, espiritual e cultural, todos esses parâmetros fazem parte da propriedade intelectual dos povos indígenas, propriedade essa que vem sendo não só espoliada pelo sistema opressor, como também violada e usurpada por terceiros em proveito próprio, seja nas Ciências, nas Filosofias, ou nas Letras.

Sabemos perfeitamente também que a cruz e a espada têm permeado os direitos dos povos indígenas no Brasil. Vozes ancestrais têm-se elevado no patamar verbal ao longo dos séculos, mas poucos registros escritos, por ser a cultura indígena de cunho oral. Indígenas americanos, panamenhos e mexicanos são os primeiros povos a dar forma escrita a essa expressão oral. As primeiras peças teatrais, pude assistir há quase duas décadas, no Panamá, pelos povos indígenas Kunas, povo altamente conservador em suas tradições culturais e espirituais, coordenado do Movimento da Juventude Kuna e a Associação Napguana. Os primeiros indígenas jornalistas também saíram do México, com a realização da Conferência de periodistas e escritores indígenas. Lá, nessa época, meu nome foi indicado pelos escritores na prisão, para receber o Prêmio do Pen Club da Inglaterra pelo meu livro *A Terra é a Mãe do índio*, lançado na Paraíba, junto ao Povo Potiguara, e em Paris. O livro conta a história dos povos indígenas pela perspectiva indígena e incentiva os povos a assumirem seus destinos com autodeterminação, denunciando a exploração, racismo e paternalismo oficial e religioso, que os desprestigia à luz da sociedade.

Nesse contexto, a voz da mulher indígena ainda é mais sufocada pelo peso da escravidão e consequências, até hoje. As escolas indígenas, a Educação formal e informal, devem ser um canal para essa trajetória. A dor das mulheres precisa ser contada,

principalmente quando a arrancaram, no PROCESSO DE ESCRAVIDÃO INDÍGENA, nos séculos anteriores e até hoje, de dentro de seu lar, expatriando-a, oprimindo-a e sufocando sua voz:

Eu não tenho minha aldeia

Eu não tenho minha aldeia  
Minha aldeia é minha casa espiritual  
Deixada pelos meus pais e avós  
A maior herança indígena.  
Essa casa espiritual  
É onde vivo desde tenra idade  
Ela me ensinou os verdadeiros valores  
Da espiritualidade  
Do amor  
Da solidariedade  
E do verdadeiro significado  
Da tolerância

Mas eu não tenho minha aldeia  
E a sociedade intolerante me cobra  
Algo físico que não tenho  
Não porque queira  
Mas porque de minha família foi tirada  
Sem dó, nem piedade

Eu não tenho minha aldeia  
Mas tenho essa casa iluminada  
Deixada como herança  
Pelas mulheres guerreiras  
Verdadeiras mulheres indígenas  
Sem medo e que não calam sua voz

Eu não tenho minha aldeia  
Mas tenho o fogo interno  
Da ancestralidade que queima  
Que não deixa mentir  
Que mostra o caminho  
Porque a força interior  
É mais forte que a fortaleza dos preconceitos

AH!!! Já tenho minha aldeia  
Minha aldeia é Meu Coração ardente  
É a casa de meus antepassados  
E do topo dela eu vejo o mundo  
Com o olhar mais solidário que nunca  
Onde eu possa jorrar

Milhares de luzes  
Que brotarão mentes  
Despossuídas de racismo e preconceito

Eliane Potiguara

A literatura indígena feminina é a expressão máxima da espiritualidade sufocada. Deixemos as mulheres indígenas falarem. Que elas criem suas organizações dentro de suas próprias casas e façam delas verdadeiras porta-vozes da cultura oral, da expressão escrita, perpetuando assim o seu útero, na defesa da existência humana, na defesa de sua ética e de seus direitos verdadeiramente indígenas.

## Imaginação e tradição em Susan Power: estórias e histórias que não se separam - Liane Schneider - UFPB

Susan Power, escritora norte-americana nascida em 1961, é membro da tribo Standing Rock Sioux. Power graduou-se em Letras e Direito pela Harvard, tendo publicado seu primeiro romance, *The Grass Dancer*, em 1994, sucesso de vendas e bastante positivamente comentado pela crítica norte-americana. Em seu livro de 2002, *Roofwalker*, Susan Power organiza seus textos em duas categorias: estórias e histórias. As estórias que ela recria ou cria são sete e as histórias, cinco. Meu objetivo aqui é analisar mais detalhadamente elementos de duas narrativas, uma de cada seção, procurando questionar essa subdivisão, já que tais textos ficcionais e biográficos dialogam em várias instâncias, tendo fontes e objetivos aparentemente bastante semelhantes.

Meu interesse nesse momento é analisar a relação entre uma de suas estórias – “*First Fruits*”<sup>59</sup> (“*Primeiros frutos*”), e de uma de suas histórias – “*Museum Indians*” (“*Índios de Museu*”), já que durante a leitura das duas não pude evitar questionar o porquê das subcategorias estabelecidas pela autora. *Primeiros Frutos* enfoca a chegada de um grupo de calouros à universidade de Harvard, instituição que, nesse primeiro momento, é apresentada através dos olhos de uma aluna responsável pelas boas-vindas aos calouros. Entre os calouros está George, uma jovem indígena que faz o reconhecimento do campus juntamente com seu pai. Ao longo do passeio, o grupo é levado à estátua de John Harvard. A guia discente afirma que essa estátua envolve três mentiras; em primeiro lugar, não se sabe se o modelo tinha realmente semelhança com Harvard, já que não há parâmetro de comparação; em segundo, a universidade não foi fundada por Harvard, e sim, por um colegiado; e a terceira mentira é que a data da fundação de Harvard não é 1638, como consta sob a estátua, e sim, 1636. Quando a representante estudantil quer passar para outro setor do campus, o pai de George a interrompe: “E o que você sabe sobre a faculdade indígena?”

Ele abre um livro de história que vinha carregando e aponta em certa direção: “atrás desse prédio havia uma faculdade indígena. Ela foi construída em 1655. (...) Isso só ocorreu porque os puritanos achavam que se educassem os índios, esses se converteriam mais facilmente. (...) Harvard foi fundada também com essa intenção” (POWER, 2003:115). O pai de George prossegue: “Apenas um desses alunos indígenas graduou-se em 1665 (...), tendo morrido um ano após concluir o curso” (POWER, 2003, p.115). Após essa curta interrupção, a versão oficial sobre a universidade se impõe como um pré-requisito de chegada que deve ser cumprido.

No final do dia, ao partir, o pai dá um conselho a George: “não esqueça...”. Ao não completar a frase sugere que a filha deve saber o que merece ser lembrado. George caminha pelos corredores e pátios do seu novo lugar lembrando que “para continuar sendo indígena nesse mundo precisa aprender a acomodar contradições” (POWER, 2003, p.120). Frequentemente, ela se dirige ao local que o pai apontara como a localização da faculdade indígena, buscando alguma presença ou sinal do estudante indígena

<sup>59</sup> Os dois contos citados pertencem ao livro *Roofwalker*, de Susan Power. Todas as referências aos contos são dessa edição e a tradução é de responsabilidade da autora do artigo.

que se graduara ali há mais de trezentos anos. Faz isso lembrando que o tempo não é linear, mas circular como uma roda, onde tudo é conectado e, portanto, eterno.

De acordo com essa cosmologia, ela acredita estar na Harvard porque aquele primeiro índio a precedeu, estando ligada a ele através do tempo (cf. POWER, 2003, p. 127).

Quando um professor de produção textual pede que George produza textos não apenas adequados, e sim, com vida e significado, a jovem sente que tudo que significa algo para ela está longe, não sabendo sobre o que escrever. Assim, decide escrever sobre o que não consegue ver, ou seja, sobre o estudante indígena mencionado pelo pai, que se chamava Caleb Cheeshateaumuck. Escrevendo sobre ele, sobre o que sabe e não sabe de sua vida, George acha inspiração para criar estórias. Quando recebe o trabalho corrigido, vê que o “sim” do professor na margem das páginas vai crescendo, e o último “sim, está vivo!” faz com que George se pergunte se o que está vivo é seu texto, o espírito de Caleb Cheeshateaumuck ou ela própria.

Em *Índios de Museu*, o segundo texto analisado e que está incluído na seção de histórias, a narradora (ou Susan) encontra a trança de cabelo que a mãe guardava na gaveta como uma cobra pesada e grossa, e questiona: “Mãe, porque você cortou seu cabelo?” A resposta, “porque me dava dores de cabeça”, não esclarece se essas advinham do peso da trança ou da marca da diferença que tornava explícita.

Segundo a narradora, sua mãe sempre foi uma talentosa contadora de estórias. Tendo deixado a reserva pela primeira vez aos 16 anos para trabalhar, foi responsável pelo amor e sentimento de pertencimento que a filha, que já nasceu em Chicago, tem pela cidade em que vivem (POWER, 2003:161). A mãe lhe deu a cidade desde o primeiro instante, passeando com ela de ponta a ponta, de ônibus ou a pé, apresentando cada canto, cada lugar. As duas sempre tiveram o hábito de visitar vários museus – históricos, de arte, etc. A mãe sempre lhe contando estórias e histórias cheias de significado sobre Picasso e suas várias fases, sobre tribos, sobre a história do seu país, e a filha afirma nunca ter se preocupado em checar as referências, preferindo as versões da mãe. Quando vão ao Museu de História Natural, a mãe aponta a figura de uma índia, só um corpo empalhado e sem cabeça, e afirma que aquele vestido ali disposto era da sua família, da sua bisavó. Ela diz não saber como o tiraram da família.

Nessas visitas, quando a mãe está deprimida, fala com o búfalo também empalhado disposto logo à entrada do museu e pede desculpas por ele estar ali, afirmando que a cidade enlouquecida não serve nem para índios nem para búfalos (POWER, 2003, p. 164). Ao sair do museu, a filha comenta que sua relação com o museu, com a cidade, com as culturas de seu país difere daquela da mãe: “sou filha da cidade, não fico tranquila no meio do gado e me sinto só nas planícies. Tenho medo de um céu sem qualquer poluição, com estrelas em demasia” (POWER, 2003, p.164). Enfim, a filha já se habituou a chamar Chicago de lar.

Nessas duas estórias/histórias, pode-se perceber que a aparentemente tranquila subdivisão dos textos de Susan Power em categorias ligadas à ficção e/ou a reali-

dade pode ser imediatamente questionada ou dispensada. Seria a separação em seções suficiente para nos deixar seguros quanto ao que ali é “inventado” e o que é “real”, quanto às margens entre os gêneros? Entre a ficção e a autobiografia? Se a estória sobre Harvard e George está na seção de estórias, isso quer dizer que elas não encontram respaldo algum em dados reais? Se a história sobre índios de museus está na seção ‘histórias’, é isso indicativo suficiente de que aquele vestido existe, que era mesmo de sua família, de que sua mãe realmente conversa com búfalos? Qual Chicago lhe pertence?

Na verdade, Susan Power parece estar aqui brincando com os gêneros ou com nossas expectativas em relação a eles. Após a leitura dos dois contos, talvez em consequência de uma visão ocidentalizada de mundo, não resisti e pesquisei um pouquinho sobre a história de Harvard, para verificar se os fatos citados por Power eram ou não criação sua. O que descobri é que o relato sobre as três mentiras está em qualquer guia informativo da universidade, como se essas pequenas “invenções” fizessem parte de sua tradição. E a outra versão sobre o estudante indígena não seria tão verdadeira ou possível quanto as três mentiras tradicionalmente aceitas? Dessa forma, parece que exatamente por pretender diferenciar entre o que é real e imaginário, entre o que é fato e o que é criação, que Susan Power consegue, voluntária ou involuntariamente, nos lembrar mais uma vez que toda a narrativa é uma construção, seja ela ficcional ou histórica; qualquer relato abafa outros possíveis e constrói uma visão escolhida por alguém.

É interessante perceber que os guias da Harvard confirmam essa parte da história, das três mentiras oficializadas, mas omitem qualquer dado sobre a faculdade indígena e sobre o índio graduado em 1665. Apenas quando se parte para outras fontes de pesquisa, em dicionários e enciclopédias indígenas, é que se consegue encontrar alguma referência a Caleb. Ele existiu de fato? Existiu para quem? Importa se ele existiu ou não? A quem interessa lembrar essa parte da história? Portanto, nos parece que, nesse texto, Susan Power deixa algo de ambíguo perpetuado: se a história de Harvard é verdadeira, ela só o é assim para aqueles cujas visões estão contempladas por um discurso que se tornou dominante. Portanto, Power, que também estudou na Harvard, prefere incluir essa “história” na seção de “estórias”, usando personagens fictícias para falar de uma realidade que ela conhece relativamente bem. A Harvard é aqui apresentada como uma ficção, sustentada por um discurso que tem suas próprias tradições e marcas culturais, estória que pode ser exposta a outras leituras, outras interpretações.

É exatamente por isso que, ao classificar tal narrativa como estória inventada, como ficção, Susan Power desloca tal texto para o terreno do construído, do fictício, deixando nossa compreensão, pelo menos quanto à Harvard, em suspenso.

Já na seção das histórias, aqui histórias de vida, relatos de experiência, *Índios de Museu* traz a figura da mãe que saiu já adolescente da reserva e que assume importante papel na integração da filha à cidade, fazendo com que essa entre em contato com a história dita oficial, que a mãe questiona e desconstrói a todo instante. Na verdade, apesar de, através do título do texto, Power brincar com a ideia de que os índios estão restritos a museus, são seres de museu, a presença da mãe e filha pelos corredores

dos prédios, as marcas digitais que essas deixam nos vidros que as separam de seus ancestrais, e até o fato de estarem ali na posição de público, traz à tona uma ideia de interação e flexibilidade de posições. É bem sabido que a política de museus em relação aos indígenas sempre foi a de construir uma narrativa sobre sua história, delimitando e controlando suas culturas e os colocando na posição de objetos expostos. Na verdade, os museus assumiram papel fundamental na moldagem da herança cultural e intelectual das nações colonizadas, estabelecendo uma clara política de representação. O “Outro”, nesse caso, o sujeito indígena, foi disposto, analisado e objetificado em museus, construindo identidades aparentemente estáveis e imutáveis ao longo do tempo.

De acordo com Neela Karnik, crítica cultural indiana, é dado aos museus um poder de definir e classificar pessoas e povos, definindo quem tem mais ou menos valor na herança cultural comum de uma nação. Na verdade, objetos dispostos em museus são apenas fragmentos de uma cultura e, portanto, estão descontextualizados (cf. KARNIK, 2000, p. 5-6). Se a norma é ver o “Outro” exposto e disposto, como objeto cultural, no conto/estória/história *Museum Indians* de Power, a narradora e sua mãe interagem com o museu como que tentando modificar a visão estagnada, fixa e acabada que a história tenta lhes impor. Com certeza, mãe e filha não são índias de museu, não existem apenas como curiosidade etnográfica, mas sim, apropriam - se do que existe à sua volta, da cidade que não é criação delas nem de seu povo, mas que acabou tornando-se o lugar que a filha chama de lar.

A introdução de Sandra Jatahy Pesavento ao livro *Fronteiras do Milênio*, de 2001, traz o seguinte questionamento: “Há coisas, fatos e situações que não podem nem devem ser esquecidas? Onde fica a presença, o valor e a garantia de um testemunho? Que fazer diante dos silêncios da história?” (PESAVENTO, 2001, p. 9). Ela percebe o momento atual como formado por discursos que se “intercambiam, em um jogo de espelhos, na composição de um puzzle que fala sobre o real” (PESAVENTO, 2001, p. 9). Segundo a historiadora, a história é hoje um “conhecimento de fronteira, que toma, cada vez mais em conta, esta abertura de espaços, pontos de vista, objetos” (PESAVENTO, 2001, p. 9-10). Nesse sentido, o que Susan Power faz em seu livro é exatamente ultrapassar fronteiras de gênero e construir um diálogo literário com a história oficial. Tanto no primeiro conto referido, ao trazer à tona uma outra versão sobre a fundação da Harvard, ao lembrar de algo que fora apagado do contexto histórico, quanto no texto *Museum Indians*, a autora está ressignificando dados, conectando - se de outra forma ao passado.

Trinh T. Minh-há traz à tona uma interessante discussão sobre a oposição entre estória e história, defendendo que somente depois que a história separou-se da estória dentro da cultura ocidental é que aquela passou a satisfazer-se com acumulação de fatos de um passado tido como imutável (cf. MINH-HÁ, 1989, p. 119-120). Na verdade, segundo Minh-há, o ato de revelar algo carrega em si uma qualidade mágica (não-factual), que foi herdada das antigas formas “primitivas” de se contar estórias. A história, ao buscar identificar-se com uma História (com H maiúsculo), criou uma oposição entre o factual e o ficcional, e fechou os olhos para a magia intrínseca. É através dessa separação que a estória fica restrita ao campo da lenda, do mito, da ficção e da literatura. Assim, ficção acaba se opondo ao que é factual, e esses dois setores aca-



bam se excluindo mutuamente, sendo a ficção frequentemente vinculada à mentira, e o fato, à verdade. Resta questionar - mas qual verdade? E qual o sentido de buscá-la? Talvez a estória tenha se tornado apenas uma estória a partir do momento em que nos acostumamos a consumir a verdade como fato; nesse caso, a imaginação se iguala à falsificação (cf. MINH-HÁ, 1989, p. 121). A literatura e a história já foram (e ainda são) estórias. Isso não quer dizer que estória e história sejam exatamente a mesma coisa, mas sim, que talvez esses discursos possam se articular de novas formas, sem limitar-se a hierarquizar fatos (cf. MINH-HÁ, 1989, p. 121).

Segundo Fernando Catroga, professor da Universidade de Coimbra e colaborador do livro organizado por Pesavento, já que todo monumento é “traço” do passado, a sua leitura só será ressuscitadora de memória se não se confinar à perspectiva museológica e se for “ditada pela afetividade e pela comunhão ritual” (cf. PESAVENTO, 2001, P. 49). Susan Power faz exatamente isso em *Museum Indians* – a visita ao museu torna-se um ritual para mãe e filha, ritual que as coloca em contato com tradições e afetos dos antepassados. A mãe, criada na reserva, estabelece de imediato um vínculo ritual com os seres e objetos ali dispostos. A filha, nascida e criada entre fronteiras, compartilha da afetividade da mãe pelo passado, mas também já se apropriou da cidade, que também percebe como sua. Inclusive na última história de *Roofwalker*, intitulada *Chicago Waters*, Power comenta que seu pai foi enterrado em Nova York, onde nasceu e cresceu. Sugere que a mãe gostaria de descansar em Dakota do Norte, onde fica sua reserva; Susan, que nasceu e cresceu entre esses dois territórios, conclui que os três provavelmente não descansarão na mesma terra, já que as estórias deles se desdobraram em terras diferentes, porém eles poderão se encontrar, num *rendezvous* pós-morte, no Lago Michigan, águas da cidade que lhe pertence.

É nesse sentido que Susan Power, ao subdividir sua narrativa, consegue um efeito exatamente oposto: suas estórias/histórias acabam unindo gêneros, construindo discursos não-separáveis, interdependentes. Sem querer (ou querendo), ela está circulando pelos gêneros, desconstruindo página a página a categorização que ela tentou anteriormente estabelecer. Enfim, suas estórias e histórias se constroem dialogicamente, valorizando a tradição e a imaginação e, assim, a subdivisão que organiza seus textos os aproxima mais do que afasta.

## Referências

KARNIK, Neela. ‘Displaying the Other: Tribal Museums and the Politics of Culture’ Munich: IFU, unpublished paper, 2000.

MINH-HÁ, Trinh T. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras do Milênio* (ed.). Porto Alegre: Editora da Universidade, 2001.

POWER, Susan. *Roofwalker*. Minneapolis: Milkweed editions, 2003.

\_\_\_\_\_. *The Grass Dancer*. NY: GP. Putnam’s Sons, 1994.

## Histórias que se bifurcam: tempo e espaço em Leslie Silko e Maria Campbell - Lúcia Helena de Azevedo Vilela - UFMG

Duas mulheres em movimento: deslocam-se no espaço e no tempo. Olhares instigantes que nos levam a caminhos que se bifurcam. Cada uma delas nos conduz a um movimento oscilante entre a história de seu povo e sua história pessoal. Aquilo que parece ser inicialmente apenas uma pequena narrativa, ganha corpo na medida em que cada passo das protagonistas pode estar acompanhado da história de um povo inteiro. Voltemos nosso olhar para essas duas mulheres: a personagem central da autobiografia de Maria Campbell se lança sobre fatos aparentemente prosaicos de sua história familiar, em busca da história de seu sofrido povo mestiço; a protagonista de Leslie Silko embarca em uma jornada misteriosa à montanha habitada por figuras míticas de seus antepassados, em busca de sua história. O foco de meu olhar aqui está no romance autobiográfico de Maria Campbell *Halfbreed* e no conto *Yellow Woman*, de Leslie Silko.

Silko e Campbell encontram-se no espaço intercultural dos povos migrantes de ancestralidade indígena. Silko vem das regiões montanhosas do sudoeste dos Estados Unidos e está vinculada aos Laguna Pueblo, mas carrega também a herança cultural familiar anglo-americana e mexicana. O povo ao qual Campbell se vincula é conhecido como os *Halfbreed*, ou *Métis*, mestiços de ancestralidade indígena que se alojaram às margens de estradas da região centro-sul do Canadá – migração imposta pelo ódio e preconceito, resultantes do processo de exploração de novas terras por imigrantes brancos.

As duas personagens suscitam questionamentos sobre sua identidade pessoal e coletiva em rotas que se desdobram no tempo e na história. Diante de possíveis caminhos que se bifurcam, ao pensarmos nas noções de tempo e história, um olhar pós-moderno parece observar a relevância da temporalidade na medida em que explicita uma noção da experiência como uma apreciação de presentes não-relacionados no tempo. Nas palavras de David Harvey, a pós-modernidade se revela em um tratamento peculiar do tempo: “Abstendo-se da noção de progresso, o pós-modernismo abandona todo o sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma habilidade excepcional para apossar-se da história e absorver daí tudo o que puder como constituinte de algum aspecto do presente” (54).<sup>60</sup>

Concordo com Harvey quando este afirma que existe uma nova dimensão do tempo na perspectiva pós-moderna da história. Trata-se de uma ruptura de uma noção de uma ordem linear que possa pressupor a ideia de progresso em função de eventos históricos. Em momentos de crise como o atual, em que se questiona a possibilidade de existência de uma única grande História, verifica-se a ênfase em uma multiplicação de histórias, em um constante desafio às tradicionais noções de tempo, como argumenta Ursula Heise, em *Chronochisms*, “Se a transição cultural e intelectual da grande História para a multiplicação de histórias marca uma das trajetórias da pós-modernidade, teorias de um movimento da história para a pós-história definem uma nova tendência

<sup>60</sup> Tradução minha desta citação e das que se seguem.

do pós-moderno” (17).

Essa multiplicação de histórias é o que me interessa especialmente na análise dos textos de Silko e Campbell. Argumenta-se, neste trabalho, que um tratamento pós-moderno no estudo de *Halfbreed* e *Yellow Woman* possibilita uma ênfase na memória cultural, propiciando uma análise privilegiada de aspectos políticos e sociais, já que o sujeito é visto de acordo com um sentido de historicidade e não de um presente constituído apenas por instantâneos desconexos. Essa visão do tempo é capaz de explicitar uma noção da experiência como uma apreciação do presente, ao mesmo tempo em que dialoga com o passado. A multiplicação de histórias de que nos fala Heise possibilita que vejamos as protagonistas das duas obras para além de um espaço central hegemônico, antes visto como uma única História. Podemos, assim, percebê-las no espaço flutuante, híbrido e marginal – o ex-cêntrico. Linda Hutcheon lança luz sobre esse conceito, que revela a existência de um paradoxo nas noções de margens e centros de poder: “A linguagem das margens e das fronteiras marca uma posição de paradoxo: tanto do lado de dentro quanto de fora”. (66).

É importante destacar que, se por um lado, o sentido de historicidade é preponderante no estudo dessas duas obras, por outro lado, as personagens centrais – a mulher mítica/real concebida por Silko e a mulher factual da autobiografia de Campbell – apresentam a fragmentação própria dos povos que passaram por migrações e deslocamentos característicos da narrativa pós-moderna. Histórias e caminhos que se bifurcam, fazendo com que as lentes utilizadas no enfoque das duas personagens as acompanhem em seu movimento constante entre o universo de sua identidade pessoal e aquele de seus antepassados, de sua memória cultural.

Tomo emprestada de Borges a metáfora utilizada no enigma proposto em sua obra pós-moderna seminal *O jardim dos caminhos que se bifurcam* na qual ele mostra o ancestral do narrador como o autor de um texto que revela a ideia de história ramificando-se em um número infinito de diferentes direções a cada ponto no tempo. O ensaio/conto de Borges questiona a ideia de história como um caminho único, ou um processo linear, e apresenta o tempo como uma rede de forças ou caminhos simultaneamente convergentes e divergentes, que não são nem absolutos nem uniformes.

Essa noção de séries infinitas de tempo em uma rede complexa nos possibilita compreender como o tempo e o espaço operam em algumas obras de literaturas étnicas norte-americanas contemporâneas. O jardim de Borges é tomado aqui como uma metáfora para os conceitos assimétricos de tempo e espaço presentes na construção das duas personagens já citadas, as protagonistas de Silko e Campbell. Apesar de estarem aparentemente circunscritas a uma certa realidade e espaço, as duas personagens se conectam, através de suas identidades étnicas, a múltiplos mundos. Essa ideia parece estar expressa nas palavras do narrador de Borges sobre o presente como um labirinto de infinitas possibilidades: “Apesar de meu pai haver morrido, apesar de ter sido um menino num simétrico jardim de Hai Feng, eu, agora, ia morrer?” (72) A pergunta inicial do narrador o leva à natureza assimétrica do jardim dos caminhos que se bifurcam.

Na obra autobiográfica de Campbell, as noções de tempo e história parecem estar no cerne dos acontecimentos de cunho social e político narrados e que trazem dor e frustração à narradora em primeira pessoa e à sua família. Como descendente de uma bisavó indígena canadense e de um bisavô escocês imigrante, a narradora revela sua imensa dor, ao constatar que os fatores que contribuíram para a exclusão social de seu povo de dois grupos sociais não eram determinados por sua herança cultural, mas sim, por fatos que eram política e ideologicamente determinados. Esses dois grupos dos quais se sente excluída são: os assim chamados “puros” aborígenes canadenses – identificados pela narradora como índios – e os imigrantes europeus e seus descendentes – identificados por ela como brancos.

Situando-se em um ponto crucial onde se cruzam duas raças, os mestiços, como a narradora de Campbell e sua família, têm de enfrentar as consequências de uma hierarquia social, econômica e religiosa que os exclui tanto da sociedade branca como da indígena. O olhar da narradora se move constantemente entre a história dos Halfbreed e os acontecimentos marcantes de sua história pessoal. Os dois aspectos se entrelaçam de uma tal forma que os pequenos acontecimentos tornam-se parte da história dos povos mestiços oprimidos do Canadá. Através da voz da narradora, tomamos conhecimento de como sua bisavó, a quem os parentes chamam de “Cheechum”, foi importante na construção de sua identidade como mulher mestiça. Cheechum havia lhe contado que os mestiços nunca quiseram lutar porque esse não era um costume seu, mas sentiram-se compelidos a disputar a posse do que acreditavam ser a sua terra.

No caminho da narradora que se bifurca entre identidade pessoal e coletiva, a figura da bisavó representa a coragem de desafiar a opressão tanto por parte de seu marido escocês, extremamente ciumento, quanto do governo que reprimia a luta dos mestiços pela permanência na terra, já que o objetivo da lei era confiscá-la para cedê-la a imigrantes estrangeiros brancos. Para a narradora, sua bisavó Cheechum era um modelo de ousadia. O contraste entre o comportamento da bisavó e o de seus filhos é evidente. Como revela, a coragem nunca foi uma característica do pai: “Eu nunca vi meu pai retrucar uma ofensa de um homem branco, a não ser quando estava bêbado” (9). Cheechum, ao contrário, não aceitava as imposições do marido possessivo que a levava a todos os lugares por medo de que ela o estivesse traindo com todos os mestiços. Assim sendo, quando houve uma rebelião dos mestiços e ele a levou a uma das reuniões destinadas a sufocar a revolta, Cheechum não só passou toda a informação que ouviu aos revoltosos, como roubou munição e alimentos para eles da própria loja do marido. Ao saber de tal fato, como relata a narradora, o bisavô reagiu da seguinte forma: “Quando soube, ele ficou furioso e decidiu que a melhor maneira de lidar com ela era através do flagelo público. Portanto ele despiu as costas dela e a espancou tão cruelmente que ela ficou com cicatrizes para toda a vida” (10). Cheechum é assim punida por mover-se entre o espaço hegemônico e as margens de poder. A narradora assim aprende com a avó a ocupar o paradoxal ponto ex-cêntrico.

O pai da narradora e os irmãos dele perderam o título de posse da terra porque, apesar de trabalharem com afinco, não conseguiram efetivar as benfeitorias exigidas pelo governo e tiveram de se mudar para as terras ao longo das ferrovias. Não eram agricultores e sim, caçadores. Instalaram-se, portanto, às margens, marcados por sua

condição de estarem entre duas culturas. Para a narradora, sua identidade pessoal de mestiça migrante é marcada pelo caráter provisório de sua moradia ao longo de uma ferrovia e é também revelada pelo constrangimento de possuir olhos azuis, uma marca do demônio ou daquele que transita entre espaços. A bifurcação entre sua história pessoal e a coletiva é trazida a ela pela narrativa de Cheechum:

Olhos azuis eram incomuns na região de onde vim e nós éramos motivo de deboche por parte de nossos parentes de olhos castanhos ou negros. Cheechum nos dizia que essas pessoas eram descendentes dos primeiros imigrantes escoceses a virem para o nosso norte e que, apesar do fato de terem sido declarados como índios, através de um tratado oficial, eram mais mestiços do que nós – provavelmente da prole dos Campbell, dos Simpson e dos MacLaughlin. Quando criança, eu acreditava que qualquer índio, suficientemente desgraçado por ter olhos azuis, deveria carregar em si mesmo o demônio escocês, o que me levava a pensar, “Lá vai mais um rebento do demo (43)”

Como resultado de sua classificação como mestiços desde as décadas de 1870 e 1880, os parentes da narradora foram destituídos da propriedade de sua terra natal através de decretos judiciais que foram por eles considerados como discriminatórios, uma vez que foram obrigados a sair do local onde haviam vivido por longos anos. Um a um, eles foram vagueando de volta para as linhas férreas e às terras pertencentes à Coroa onde construíram seus casebres e celeiros e, daí em diante, passaram a ser conhecidos como “Os Posseiros das Ferrovias”: “posseiros em sua própria terra e foram mais tarde expulsos pelos novos proprietários” (8). Os aspectos históricos são tocados pela narradora como forma de lançar luz sobre o momento crucial de sua história pessoal: “Eu escrevo isso a todos vocês, para dizer-lhes o que significa ser uma mulher mestiça em nosso país” (2). Em outras palavras, a narradora parece desejar ser vista como a mulher que carrega características de dois grupos étnicos e que transita, ainda que parcialmente, entre eles.

Para Campbell, em sua infância, por causa dos preconceitos tanto da cultura indígena quanto da cultura branca com relação à sua condição de menina mestiça, a noção de miscigenação está também relacionada com a questão da compreensão dos fatos ocorridos no passado. Dessa perspectiva, como vimos, seus olhos azuis pareciam ser um sinal do demônio. Tanto sua bisavó, Cheechum, como as irmãs de seu marido demonstram sua visão de como a história pessoal está entrelaçada pela história coletiva de brancos e mestiços no Canadá. Essa visão pode ser percebida na descrição da narradora ao lembrar-se de tristes ocorrências no dia de seu casamento com um homem branco. Cheechum parece querer evitar que sua neta ocupe o local do ex-cêntrico experimentado por ela ao casar-se com um homem branco:

O dia todo foi um pesadelo para mim. As irmãs de Darrel vieram e ficaram irritadas quando viram que eu não era branca e ficaram horrorizadas com os “mestiços bêbados”

na recepção. Cheechum ficou inconsolável: ela se recusou a vir quando ficou sabendo que Darrel era branco, dizia que nada de bom poderia jamais resultar de um casamento misto. (121)

De acordo com a narradora de Campbell, os mestiços pareciam possuir as qualidades que lhes foram acrescentadas por sua condição de hibridez. A polifonia é estabelecida na narrativa de Campbell pelo fato de a narradora ver a si mesma e à sua família como uma interseção híbrida entre as culturas indígena e a branca, apesar de tentar verificar, ao longo de sua narrativa, como cada uma delas a afetou de uma determinada perspectiva. As duas culturas não são imagens especulares que ela tenta opor, mas, sim, um locus de diálogo, apesar das características opressivas que representam para ela. O deslocamento no espaço se dá, portanto, através das migrações obrigatórias da família da narradora. O deslocamento no tempo ocorre nos constantes contatos e através da busca da história dos Halfbreed, através da figura da avó da protagonista.

A opressão histórica dos povos indígenas na luta pela terra caracteriza-se por violentos processos que culminam em transculturação. A migração de povos como resultado de lutas pela posse da terra está também presente no conto *Yellow Woman*, de Silko. Trata-se de uma adaptação de um mito indígena para a sociedade contemporânea. Através de seu tratamento da mitologia e das identidades indígenas – pessoal e cultural – Silko abre uma passagem para a compreensão das ligações e das bifurcações desses caminhos. Nessa adaptação para um conto pós-moderno da narrativa indígena da mítica figura *Yellow Woman*, Silko revela os conflitos da narradora entre dois universos conceituais: seria aquele o seu próprio discurso ou estaria ela encarregada de reproduzir o discurso da memória cultural de seu povo? A narradora de Silko situa-se no espaço da ambiguidade entre ser ela mesma ou ser a reprodução do mito em que a mulher é raptada por um estranho – talvez um *ka'tsina*, ou espírito da montanha – e depois retorna para casa com a impressão de ter vivenciado um rito de passagem que a torna contadora de histórias.

No início de sua jornada, ela procurar reafirmar sua identidade ao estranho companheiro de caminhada: “mas eu apenas disse que você era ele (*ka'tsina*) e eu era *Yellow Woman* – na verdade, não sou – eu tenho meu próprio nome e venho do *pueblo* do outro lado da colina” (32). À medida que se desloca no espaço e no tempo para além da aldeia, ela parece penetrar em um locus intermediário entre a mulher mítica e a mulher contemporânea, entre a mulher fortemente ligada ao universo indígena e a mulher que viveu o processo de transculturação, ou seja, o ponto do ex-cêntrico. Essa dúvida aparece quando a narradora se pergunta o que seu avô, a quem era fortemente vinculada, diria se estivesse vivo, ao saber de seu desaparecimento: “Se meu avô não estivesse morto, ele diria a eles o que aconteceu – ele iria sorrir e dizer: ‘roubada por um *ka'tsina*, um espírito da montanha. Ela vai retornar – elas sempre retornam’ (38). Assim como para a narradora de Campbell, através da figura de Cheechum, também a protagonista de Silko realiza a ligação com o mundo de seus antepassados através da terna figura de seu avô: desloca-se do *pueblo* caracterizado pelo processo de transculturação decorrente das constantes migrações obrigatórias dos povos indígenas norte-americanos.

Aquele paradoxo de que nos fala Hutcheon ao tratar a questão do ex-cêntrico parece estar exemplificado na fala da narradora de Silko. Esta parece flutuar entre dois mundos, ao afirmar sua identidade para si mesma, baseando-se em provas de que está inserida na concretude do mundo urbano e não no incognoscível do mundo dos espíritos ancestrais: “Eu vou ver alguém, logo vou ver alguém, e então terei certeza de que ele é apenas um homem – algum homem daqui de perto mesmo – e terei certeza de que não sou *Yellow Woman*. Porque ela vem de um tempo passado e eu vivo agora e eu fui à escola e aqui existem rodovias e caminhonetes, coisas que *Yellow Woman* jamais conheceu”. (34) Argumento aqui que narradora vive o paradoxo da miscigenação e da autoria – situa-se em um espaço híbrido em que o universo mítico e a sociedade pós-industrial se mesclam. Ao inserir uma personagem mitológica no mundo contemporâneo e refletir sobre sua criação, Silko insere também uma: história dentro da história, dentro da história ...

Ao encerrar sua narrativa, a personagem central transforma-se na própria contadora de histórias, quando decide dizer à família que tinha sido raptada por um Navajo, tornando-se, portanto, autora de sua própria história, de seu próprio discurso, sem perder o elo que a insere na cadeia de signos deslizantes, ao universo de seus ancestrais. Lamenta, apenas, que seu avô lá não esteja para ouvi-la, pois era das histórias de *Yellow Woman* que ele mais gostava. A protagonista de Silko é emblemática do paradoxo do discurso indígena contemporâneo não só porque se encontra entre margens e centros de poder, mas também porque dá visibilidade à história de *Yellow Woman*, que é a própria mediadora entre culturas: raptada por um estranho (um Navajo – elo com um outro povo indígena, ou um *Ka'tsina* – elo com os ancestrais), ela traz consigo a possibilidade de miscigenação entre sociedades indígenas e entre passado e presente. É na linguagem das margens e das fronteiras que se pode encontrar o espaço do ex-cêntrico de Hutcheon a que me referi anteriormente. Se, por um lado, esse conceito aponta para uma possibilidade de se estar fora e dentro dos centros de poder em uma alternância dinâmica, corre-se, também, o risco, mesmo nesse espaço oscilante, de se estar legitimando noções de centro e margem, estabelecidas por aqueles que se interessam por sua perpetuação.

Ao deixar seu ambiente doméstico, que não lhe permitia romper barreiras e no qual lhe restava apenas conformar-se com o confinamento e a monotonia da vida no *pueblo*, no qual vive sua família transculturada, *Yellow Woman* vai em busca do confronto com sua própria força criadora. Diante da figura enigmática do homem que tanto pode ser um forasteiro quanto um espírito da montanha, ela ruma de volta ao *pueblo*, mas agora é dona de sua própria versão da mitológica narrativa de uma mulher que se percebe mestra de um discurso poderoso capaz de trazer a figura ancestral de seu avô de volta para apreciá-la. Seu discurso capta o mistério da memória da mulher que renova ciclos, que é passado, mas que é também presente, pois sabe de onde veio e para onde vai. Afirma, assim, uma possibilidade teórica gerada pela negação de modelos externos. Como lembra Paula Gunn Allen, citando a autora Afro-americana Audre Lorde: “As ferramentas do mestre nunca serão capazes de desmantelar a casa do próprio mestre” (174). Ao retornar ao *pueblo*, dona de seu próprio discurso, *Yellow Woman* realiza um movimento para além de estruturas de oposições e vitimização, não permitindo que sejam consagrados modelos de opressão porque detém a força de

seu próprio modelo de narrativa.

A protagonista de Silko se fortalece ao afastar-se do ambiente doméstico, transculturado, e ir em busca do desconhecido - a personagem central perde, pouco a pouco, o contato com o que ficou para trás. Como observa LaVonne Ruoff, “quanto mais longe ela vai de sua casa e de sua família, mais ela se sente impotente para provar para si mesma que não é Yellow Woman. Ela espera ver alguém no caminho para que possa ter certeza sobre sua própria identidade” (76). Quando, ao retornar à casa em que estivera confinada antes da partida rumo ao desconhecido, ela tem a certeza sobre quem é e qual a história que contará: como a Yellow Woman das antigas histórias de seu avô, ela fora raptada por um estranho Navajo e agora poderia contar a sua própria versão do mito. Sua própria experiência fora incorporada à narrativa da tradição oral. Ela agora deve, portanto, tornar-se a própria contadora de histórias em narrativas nas quais é também a personagem principal.

Assim como em *Yellow Woman*, a narrativa de Campbell mostra como a narradora ultrapassou as dificuldades ocasionadas por fatores históricos e sociais de opressão através da compreensão de sua identidade pessoal em suas relações com a identidade coletiva. Apesar de ambas terem se colocado no conturbado espaço das margens, nenhuma delas se coloca na posição de vítima. Após o longo caminho percorrido, nenhuma delas é aquela criatura amedrontada do passado, após terem transgredido o padrão através do afastamento da figura do opressor. Ambas abrem caminho para si mesmas e para seu povo, ao reafirmarem que o caminho da identidade híbrida não é motivo de vergonha e que é possível viver entre duas culturas, percorrendo caminhos e histórias que se bifurcam. O mergulho nos textos de Campbell e Silko encoraja muitas outras mulheres a localizar seus opressores e reafirmarem sua identidade pessoal através de suas múltiplas ligações com o mundo de seus ancestrais. A narrativa das duas autoras se expande de forma assimétrica na medida em que realiza um movimento constante entre o espaço pessoal e o coletivo. As protagonistas de Campbell e Silko movimentam-se entre o espaço transculturado e híbrido das margens, do ex-cêntrico, ao espaço que as conecta com os ancestrais: histórias que se bifurcam.

## Referências

- ALLEN, Paula Gunn. **Off the Reservation:** Reflections on Boundary-Busting, Border Crossing, Loose Canons. Boston: Beacon, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. **Carlos Nejar** (trans.) Ficções. São Paulo: Globo, 1969.
- CAMPBELL, Maria. Halfbreed. **Halifax:** Goodread Biographies, 1983.
- COLEBROOK, Claire. **New Literary Histories:** New Historicism and Contemporary Criticism. Manchester & New York. Manchester Univ. Press, 1997.
- FRANCIS, Daniel. **The Imaginary Indian:** The Image of the Indian in Canadian Culture. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1986.
- HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity.** Oxford: Blackwell, 1999
- HUTCHEON., Linda. **A Poetics of Postmodernism:** History, Theory, Fiction. New York/London: Routledge, 1999.
- RUOFF, A. LaVonne Brown. **American Indian Literature:** An Introduction, Bibliographic Review, and Selected Bibliography. New York: The Modern Language Association of America, 1990.
- SILKO, Leslie Marmon. Yellow Woman. In: GRAULICH (ed.) **“Yellow Woman”:** Leslie Marmon Silko. New Brunswick/New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1993. p. 31-43.

# 10

TEMA

## Escritoras brasileiras contemporâneas



**Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face - Conceição Evaristo - doutoranda UFF**

Escre(vi)(vendo)me: ligeiras linhas de uma autoapresentação

Do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de móveis, de coisas e muitas vezes de alimento e agasalhos, era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos amigos contavam. Eu, menina repetia, intentava. Cresci possuída pela oralidade, pela palavra. As bonecas de pano e de capim que minha mãe criava para as filhas nasciam com nome história. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia.

Na escola adorava redações tipo: "onde passei as minhas férias", ou ainda, "um passeio à fazenda do meu tio", como também, "a festa de meu aniversário". A limitação do espaço físico e a pobreza econômica em que vivíamos eram rompidas por uma ficção inocente, único meio possível que me era apresentado para escrever os meus sonhos.

Ler foi também um exercício prazeroso, vital, um meio de suportar o mundo, principalmente adolescência, quando percebi melhor os limites que me eram impostos. Eu não me sentia simplesmente uma mocinha negra e pobre, mas alguém que se percebia lesada em seus direitos fundamentais, assim como todos os seus também há anos vinham acumulando somente trabalho e trabalho. Repito, eu lia, avançava ela noite adentro, com os olhos cansados da luz de lamparina de querosene, com as narinas infectadas pelo cheiro do combustível, pois só mais tarde, muito mais tarde, a luz elétrica nos chegou como um bem de consumo. Mas, também se instituiu o uso de velas, tornou-se necessário, pelas nossas dificuldades, a economia. E as minhas leituras passaram a ser iluminadas pelo fogo brando e pelo cheiro característico da parafina. Mas foi como se o destino da leitura e da escrita me perseguisse. Minha mãe e ainda tias e primas trabalharam para a família de escritores como: Alaíde Lisboa de Oliveira, Lara Resende, Eduardo Frieiro, Luzia Machado Brandão, Lucia Cassasanta... Entretanto, o evento maior foi quando uma das minhas tias, que trabalhava para a senhora Etelvina Viana, responsável pela implantação da Biblioteca Pública de Belo Horizonte, passou a ser servente dessa casa-tesouro. Ali, na moradia dos livros, a minha entrada se tornou ampla e irrestrita. Passei a ter uma biblioteca à minha disposição. Na época, lia dos olhos doer. Já tinha viajado com Monteiro Lobato, tinha me apropriado da Bonequinha Preta de Alaíde Lisboa, fiz-me neta de Vovó Felício, de Alfonso de Guimarães etc., etc. Mais tarde busquei Jorge Amado, Oto Maria Carpeux, Herbetto Salles, misturados a Sant Exupéry, Gui de Maupassant, Croni, outros e outros. Mais ou menos pelos trezes anos, a questão racial me apresentou de tal força, que fui ler Raimundo Nina Rodrigues. Não é preciso dizer que mais me confundi.

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é, para mim, o movimento de dança-canto que o

meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo.

#### Da escre (vivência) de dupla face

Colocada a questão da identidade e diferença no interior da linguagem, isto é, como atos de criação linguística, a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Percebe-se que, na literatura brasileira, a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres em geral. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral. Personagens negras, como Rita Baiana, Gabriela e outras, não são construídas como mulheres que geram descendência. Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e demônio, cujas figuras símbolos são Eva e Maria, e que o corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra acaba por fixa-la no lugar de um mal não redimido. Quanto à mãe-preta, aquela que causa comiseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Mata-se, no discurso literário, a sua prole, ou melhor, na ficção elas surgem como mulheres infecundas e portanto, perigosas. Caracterizadas por uma animalidade, como a de Bertoleza, que morre focinhando, por uma sexualidade perigosa como a de Rita Baiana, que macula a família portuguesa, ou por uma ingênua conduta sexual de Gabriela, mulher-natureza, incapaz de entender e atender determinadas normas sociais. O que se argumenta aqui é o que essa falta de representação materna para a mulher negra na literatura brasileira pode significar. Estaria a literatura, assim como a história, produzindo um apagamento ou destacando determinados aspectos em detrimentos de outros, e assim ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? Para corroborar o argumento, aqui feito, de que a sociedade brasileira tende ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional, trago as considerações de Wellington de Almeida Santos (2001).

Santos, analisando o indianismo romântico e a construção dos mitos de identidade nacional, para os brasileiros, observa que nas duas obras fundamentais de Alencar, *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), há uma afirmação da mestiçagem brasileira. No primeiro, o casal Peri/Ceci, a índia simbolizando o espaço americano e Peri o universo europeu se unem e, da fusão, dos dois surge um novo homem, o brasileiro. No segundo romance, *Iracema*, a mulher da terra, entrega-se ao herói português, também aí, busca consagrar o caráter mestiço da sociedade brasileira, nasce o primeiro cearense, fruto do colonizador com a mulher da terra. (p.95) Para Almeida, essa idealização se fazia possível porque, no tempo de Alencar, o contato sexual entre o branco e o índio seria tão infrequente, a não ser nas distantes terras amazônicas, que a idealização mestiça indígena se tornava mais possível. Sem discordar radicalmente de Almeida, acrescento que se tornava “mais difícil, senão impossível, idealizar o negro escravizado”, como observa Heloisa Toller Gomes (1988, p.29)”.

O romance abolicionista, *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, não

se trata de uma heroína negra, como também observa Almeida (ibid. 96-7). Na narrativa, a senhora elogia a tez clara da escrava, e mais, parece felicitar a moça por ter tão pouco “sangue africano”, dizendo-lhe: “És formosa, e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano” (*A escrava Isaura*, Guimarães, 1976, p.29,31).

Diante do romance de Guimarães, que tinha a intenção abolicionista, e de outros, concordo com o que diz Sueli Carneiro (2003, p.50) ao pensar a questão de gênero e raça vivida pelas mulheres negras. Carneiro diz que “as mulheres negras fazem parte de um continente de mulheres [...] que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca”.

Entretanto, é preciso observar que a família representou para a mulher negra uma das maiores formas de resistência e de sobrevivência. Como heroínas do cotidiano, desenvolvem suas batalhas longe de qualquer clamor de glórias. Mães reais e/ou simbólicas, como as das Casas de Axé, foram e são elas, muitas vezes sozinhas, as grandes responsáveis não só pela subsistência do grupo, assim como pela manutenção da memória cultural no interior do mesmo.

Às mulheres negras não foi preciso repetir o discurso da necessidade de romper com a prisão do lar e do direito ao trabalho, pois elas sempre trabalharam desde a escravidão, inclusive nas ruas, como as escravas de ganho. E, com a Abolição, confirmaram o papel de provedoras material e espiritual da comunidade afro-descendente, quando o homem negro ficou mais vulnerável às transformações sociais da época. Nesse momento, a mulher negra, valendo-se de uma herança religiosa africana, produz seus modos sobrevivência, conforme o exposto pela socióloga Venina D’Ogum (2003 p.100):

A mulher negra, entretanto, com sua expressividade religiosa, [...] através de seus cantos e danças, e ainda, com suas economias e dotes culinários, [...] foi para os cantos das ruas e esquinas vender a sua comidas e iguarias, ao mesmo tempo, que mística, evocava a benção dos ancestrais.

Helena Teodoro (1960), também destacando a inserção das mulheres negras na teia familiar, localiza ali as formas de criatividade de suas antecessoras. Para a filósofa, as mulheres negras das gerações passadas detinham uma capacidade criadora que não apareceria revelada nas formas de arte do poema, da música e da dança, mas nas artes de dentro de casa, no espaço doméstico, no cuidado com as pessoas. As considerações de Teodoro relembram o que Luce Giarard (2000, p.215) diz do fazer das mulheres do povo. Para Giarard, as mulheres populares teriam uma arte que estaria inscrita “na atenção pelo corpo do outro”.

Nesse sentido, são da pesquisadora brasileira as palavras que se seguem:

Sem dúvida, nossas avós e mãe não eram santas, mas

artistas, arrastadas para uma loucura entorpecida e sangrenta pelas fontes da criatividade nelas existentes e para as quais não havia escapatória!

Sua arte não foi traduzida em poemas, músicas ou danças, mas na arte diária do cozinhar, do costurar, do bordar e de plantar jardins, que enfeitaram nossa infância e embelezaram nossas vidas.

No mercado, na cozinha, no barracão, na equipe de costura, na organização de festas e recepções, a mulher negra vem cumprindo os seus papéis. Arquétipos segundo os mitos africanos: nutre, protege, organiza, cria. (p.119).

O núcleo familiar e a atuação da mulher negra junto aos seus também foram aspectos observados pela socióloga e militante feminina negra Lélia Gonzalez (1982 p.103). A socióloga destaca a atuação da “mulher negra anônima (grifos no original) [como] sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família [...]”. Para Gonzalez, essas mulheres são exemplares, inclusive, para as lutas das feministas negras, pois “apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder” (ibid. 104).

Investindo contra várias formas de silenciamento, as mulheres negras continuam buscando se fazerem ouvir na sociedade brasileira, conservadora de um imaginário contra o negro. Imagens nascidas desde uma sociedade escravocrata perpassam, até hoje, profundamente, pelos modos das relações sociais brasileiras.

Comentando sobre a perpetuação desse imaginário negativo que ainda paira sobre a mulher negra em geral, Sueli Carneiro, (op.cit) nas linhas iniciais do texto, reporta à violência do período colonizatório nas Américas. Carneiro diz que já são suficientemente conhecidas as condições históricas em que tal processo de colonização se deu. Foram momentos marcados por uma relação de coisificação dos negros em geral e particularmente das mulheres negras. Suas palavras lembram que o assujeitamento das mulheres é próprio de qualquer conjuntura de conquista e dominação, pois, “a apropriação sexual das mulheres do grupo derrotado é uns dos momentos emblemáticos de afirmação da superioridade do vencedor”(p.49). Ao que mais adiante a filósofa e diretora do Geledés acrescenta que:

O que poderia ser considerado histórias ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero, segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na iden-

tidade feminina das mulheres negras (ibid, p.50).

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. Na escrita busca-se afirmar as duas faces da moeda num único movimento, pois o racismo, como lucidamente observa Sueli Carneiro, (op.cit. 51): “determina a própria hierarquia de gênero” em sociedades como as latino-americanas, multirraciais, pluriculturais e racistas. Para pensar também o racismo vinculado a outros modos de opressão, busco as conclusões de Luiza Bairros (2000), quando a estudiosa afro-brasileira, lendo as feministas afro-americanas, discorre sobre a teoria *feminist standpoint* (ponto de vista feminino) defendida pelas feministas negras americanas.

Segundo as militantes negras estadunidenses, a experiência de opressão sexista é vivida de acordo com “a posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos” (p. 461).

Não existe, portanto, uma identidade única para as mulheres, “pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinada (ibid)”. Para a socióloga afro-brasileira, essa formulação teórica permite “entender diferentes femininos”, como também, ajuda a refletir acerca dos movimentos negro e de mulheres negras no “Brasil”. O último nasceria da necessidade – assevera Bairros – “de dar expressão a diferentes formas da experiência de ser negro (vivida ‘através do gênero’) e de ser mulher (vivida ‘através da raça’)”. Nesse sentido, tornam-se desnecessárias, acrescenta Bairros, qualquer tipo de discussão sobre qual luta deveria ser priorizada pelas mulheres negras. Lutar contra o sexismo ou contra o racismo? Pela teoria Feminist Standpoint “as duas dimensões não podem ser separadas. Do ponto de vista da ação políticas, uma não existe sem a outra”, responde Bairros (ibid).

Observa-se, ainda, que em nota em pé de página de seu ensaio, a socióloga faz questão de enfatizar que os “homens vivenciam a raça através de gênero, mas ao contrário das mulheres, não percebem os efeitos opressivos do sexismo sobre a sua própria condição”. Por isso – continua Bairros – são propensos “a confundir as desigualdades de gênero com antagonismo entre homens e mulheres, ou com uma tentativa de acabar com os ‘privilégios da condição masculina’ e que, na verdade, eles [homens negros] não desfrutam plenamente numa sociedade racista” (ibid).

Retomando a reflexão sobre o fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida.



Nesse sentido, alguns textos tornam-se exemplares, como os de: Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Lia Veira, Celinha, Roseli Nascimento, Ana Cruz, Mãe Beata de Iemanjá, dentre outras. Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus, que audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora, que para muitos veio macular uma pretensa e desejosa assepsia da literatura brasileira.

Essas escritoras buscam, na história mal contada pelas linhas oficiais, na literatura mutiladora da cultura e de dos corpos negros, assim como em outros discursos sociais, elementos para comporem as suas escritas. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, relembram e bem relembram as histórias de dispersão que os mares contam, postam - se atentas diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem às suas dores e alegrias íntimas.

Sobre o volver o olhar para a tradição e daí construir uma escrita, recorda-se a fala de Irène Assiba d'Almeida (1995 p. 138). A escritora da África Francófona Negra e suas contemporâneas dispuseram-se a buscar, no passado, a revivência de lugares e modos de ocupação das mulheres anteriores a elas. E, da conduta de suas antecessoras, elas E da conduta de suas antecessoras, elas inventarem, estratégias de afirmação no presente. Valorizando o modo de enunciação daquelas, as escritoras africanas francófonas, depois de terem sido reduzidas ao silêncio literário durante longo tempo, empreenderam, segundo d'Assibá, uma *veritable 'prise d'écriture* inspiradas no papel que suas predecessoras desempenharam na produção da "oralitura". E, hoje, como escritoras, entretanto, recontam suas histórias modernas pelo intermédio da escrita, assevera a escritora.

Também no terreno americano se torna perceptível a deferência das mulheres negras contemporâneas em relação às anteriores, como pessoas portadoras de uma arte, que, como semente, viria aflorar bem mais tarde em suas sucessoras.

José Eduardo Fernandes Giraud (1997 p.61) falando sobre a literatura de mulheres negras americanas, notadamente Toni Morrison, e visitando os escritos de Alice Walker, traz algumas palavras da autora da *Cor púrpura*. As palavras da afro-americana podem ser lidas junto às considerações de Teodoro sobre os modos de revelação da arte das mulheres negras brasileiras das gerações passadas, citadas anteriormente.

Walker diz que a maioria de suas antecessoras logrou manter a criatividade por meios diferentes dos brancos. "Elas cantavam, acima de tudo", pois viviam em uma época em, que durante muito tempo, era considerado um crime o ato de um negro ler ou escrever, como também a ele era proibido pintar ou esculpir. Desse modo, a arte era impressa em qualquer material que a artista tivesse acesso e por qualquer meio que lhe fosse permitido se posicionar "numa sociedade racista e sexista".

A centelha criativa, o "espírito" que animavam essas mulheres, foi transmitido anônima e oralmente de geração a geração. Refletindo sobre a história dessas mulheres que sofriam tantas interdições, e valorizando as histórias que sua mãe contava, a

fala de Walker soa como um tributo às suas antepassadas. Ela diz, que se às mulheres escravas não lhes foi possível se tornarem escritoras, se não puderam colocar no papel a sensibilidade que possuíam, é nessa "mesma sensibilidade que a poesia e a ficção de suas filhas e netas têm origem". (ibid, p.62).

Walker ainda afirma que a arte dessas mulheres não se apresentava somente nas histórias que contavam, mas também nos afazeres cotidianos, "nas atividades miúdas do dia-a-dia, atividades em regra tanto funcionais quanto estéticas" (ibid).

Assim como a centelha da criação das mais velhas se propagou anônima e oralmente até as mais novas, e nas condições de vida das mães e das avós pôde se encontrar a gênese da arte literária das mulheres negras americanas da contemporaneidade, outras heranças foram conservadas no interior do grupo. Táticas de sobrevivência foram também ensinadas e aprendidas na teia familiar de todos os povos da diáspora africana. Movimentos de resistência foram executados por grupos, ou às vezes até por um indivíduo, em toda a América, compondo um repertório significativo de uma história que a História não registra. E que a literatura dos afrodescendentes, em sua versão feminina e negra, como nos poemas que se seguem, pode exprimir:

**Contemplativa**  
**Roseli Nascimentos**

sui  
sui generis  
sui  
suicídio  
à musa/mucama  
contemporânea  
contemplativa  
in Cadernos Negros,9,p.26

**Coração tição**  
**Ana Cruz**

Quero me lambuzar nos mares negros  
para não me perder,  
conseguir chegar ao meu destino.

Não quero ser parda, mulata  
Sou afro-brasileira-mineira.  
Bisneta  
de uma princesa de Benguela.

Não serei refém de valores  
que não me pertencem.  
Quero sentir sempre meu coração  
como um tição.

Não vou deixar que o mito  
do fogo entre as pernas iluda e desvie  
homens e mulheres  
daqui por diante.  
In E...FEITO DE LUZ, p. 31)

***Passado histórico***  
***Sônia Fátima***

Do açoite  
da mulata erótica  
da negra boa de eito  
e de cama  
(nenhum registro)  
in Cadernos Negros – Os Melhores Poemas, p. 118

***América***  
***Esmeralda Ribeiro***

América do Sul, Rhythm and blues,  
Chicago, África do sul, Capitalismo  
pobreza, lixo, vício, ismos

AMÉRICA  
na terceira margem  
sou azul  
e me sinto só

mas eu sei quem sou:  
samba, rap, capoeira, blue  
e tenho soul  
in International Dimensions of Black Women's Writing,  
Vol. 1, p. 203

***Resgate***  
***Alzira Rufino***

Sou negra ponto final  
devolva-me a identidade  
rasgue minha certidão  
sou negra sem reticências  
sem vírgulas e sem ausências  
não quero mais meio-termo  
sou negra balacobaco  
sou negra noite cansaço  
sou negra ponto final.

In Finally Us... Contemporary Black Brazilian Women  
Writers, p. 34

***Conselho***  
***Geni Guimarães***

Quem estanca o sangue  
que escorreu?  
Quem sutura a língua e a boca  
arrancadas no meio da fala?

Quem devolve o feto primeiro  
da esperança trabalhada?  
Quem resgata o tempo  
e anula a doença  
que comeu a saúde da África?

Não perca tempo.  
Não me procure para anular delitos  
que eu não posso e nem quero  
agasalhar memórias.  
Não vou velar insônia de ninguém.  
In Balé das Emoções, p.90

***Visão de mim***  
***Geni Guimarães***

Plantei árvores  
e poeta, fiz poemas redondos.  
Do ventre,  
extraí minhas raízes  
saudáveis de negrume e altivez.  
No entanto,  
o acabado me indefine  
e o gosto do que fiz  
me incompleta.  
Sou inacabada  
até que a morte me separe.  
idem, p. 140

***Fiz - me poeta***  
***Lia Vieira***

Fiz-me poeta  
por exigência da vida, das emoções, dos ideais, da raça.  
Fiz-me poeta  
sabendo que nem só 'se finge a dor que deveras sente'

e crendo que através da poesia posso exprimir  
a arte do cotidiano, vivida em cada poema marginal.  
In *International Dimensions of Black Women's Writing*,  
VOL. 1, p. 209

***A noite não adormece nos olhos das mulheres***  
***Em memória de Beatriz Nascimento***  
***Conceição Evaristo***

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
a lua fêmea, semelhante nossa,  
em vigília atenta vigia  
a nossa memória.

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
há mais olhos que sono  
onde lágrimas suspensas  
virgulam o lapso  
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
vaginas abertas  
retêm e expulsam a vida  
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles  
e outras meninas luas  
afastam delas e de nós  
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá  
Jamais nos olhos das fêmeas  
pois do nosso sangue-mulher  
de nosso líquido lembradiço  
em cada gota que jorra  
um fio invisível e tônico  
pacientemente cose a rede  
de nossa milenar resistência.  
In *Cadernos Negros - Os melhores poemas*, p 42

## Referências

ALMEIDA, José Maurício Gomes. "Literatura e mestiçagem". In **Outros e Outras na Literatura Brasileira**, org. Wellington Almeida Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2001.

BAIROS, Luiza. "Nossos femininos revisitados". In **Estudos Feministas**. vol,3. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, PRCIS/UERJ, 1995.

D'ALMEIDA, Irène Assiba."La 'Prise d'écriture' dès femmes francophones d'Afrique Noire". In **International Dimensions of Black Women's Writing**. Vol. 2. Edited Carole Boyce Davies. London: Pluto Press, 1995.

D'OGUM, Venina. "O matriarcado na religião afro-brasileira". In **Religiões Afro-brasileiras e Saúde** (org. José Marmo da Silva). São Luís, 2003.

**CADERNOS NEGROS, POEMAS**. São Paulo: Quilomboje Literatura, 1986.

**CADERNOS NEGROS, MELHORES POEMAS**. São Paulo: Quilomboje Literatura, Minc, 1998.

CARNEIRO, Sueli. "Enegrecer o feminismo" In **Racismos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Ashoka Empreendedores Sociais / Takano Cidadania, 2003.

CRUZ, Ana. E...**Feito luz**. Niterói: Ykenga editorial,s/d

FINALLY US. **Contemporary Black Brazilian Women Writers**. By Miriam Alves. Colorado: Three Continents Press, 1995.

GOMES, Heloisa Toller. **O Negro e o Romantismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Atual, 1988.

GONZALEZ, Lélia. "A mulher negra na sociedade brasileira". In **O Lugar da Mulher**,org. Madel T. Luz. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

Girard, Luci et alli. **A Invenção do Cotidiano: 2** Morar, Cozinhar. Petrópolis: Vozes, 2000.

GUIMARÃES, Geni. Balé das emoções. Barra Bonita. São Paulo: Evergraf, s/d.  
**International dimensions of black women's writing**. Vol. 1. Edited Carole Boyce Davies. London: Pluto Press, 1995.

GIRAUDO, José Eduardo Fernandes. **Poética da Memória** – Uma leitura de Toni Morrison. Porto Alegre, 1997.

TEODORO, Helena. **Mito e Espiritualidade: Mulheres Negras**. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

## A criação romanesca - Luzilá Ferreira Gonçalves - UFPE

Antes de tudo, queria dizer de minha alegria de estar aqui, diante de rostos amigos, companheiras de um percurso que começa a se impor, pelos anos de vida, pela reflexão que nos obrigou a todas, a fazer, ao longo desse tempo em que nosso GT existe. Devo dizer que devo a esse Grupo muito do que sou, e grande parte de minhas preocupações e ocupações com a literatura escrita por mulheres nasceu aqui. Ou pelo menos floresceu. E me orgulho de ter tido vocês como colegas, nessa travessia de viagem, nesse perigo de viver, de que falava Clarice.

Pedem-me para explicar os processos da criação romanesca. Um primeiro obstáculo: pedem-me para romper com o pudor que envolve essas coisas em que o envolvimento do sujeito é total e íntimo. Pedem-me para falar algo como: eu por mim mesma. E, além disso, falar sobre o processo de criação cabe ao crítico, que desvenda os segredos do estilo, as tramas do tecido, e não ao artista. Dificuldade: como perguntar a um pintor por que ele coloca tais e tais cores em detrimento de outras? Mas a proposta, é um desafio, embora seja difícil tentar justificar ou explicar o que de si mesmo é meio misterioso. Pois não basta conhecer a teoria, poder explicar como funciona um texto, decifrar-lhe os meandros, ser capaz de demonstrar como está construído. Ter os meios de desvendar-lhe os segredos, de justificar a impressão que nos causa, desfazendo-lhe a trama, separando os fios do tecido. Talvez mesmo, até descobrir-lhe os remendos. Se assim fosse, um grande crítico literário seria necessariamente um grande escritor – e isso é raro.

Num texto em que comenta uma representação do Tannhäuser, de Wagner, em Paris, Charles Baudelaire lembra o que é preciso para se fazer um escritor. Cada escritor, escreve ele, é marcado por uma forma de espírito original, mas é, além disso, um amálgama de faculdades: “Tudo o que implicam as palavras, vontade, desejo, concentração, intensidade nervosa, explosão.”

Aquele que escreve, sabe como são necessárias essas qualidades e como a criadora é uma luta. Luta-se contra as obrigações sociais ou profissionais. Luta-se contra a própria preguiça. Luta-se contra os acontecimentos, e coisas. E se luta contra as palavras, contra a literatura e a instituição literária.

E se luta contra si mesmo. Pois não somos seres lineares, transparentes, lúcidos, tranquilos. Cada um de nós é um mundo, sempre movente, sempre se transformando. E as palavras nos resistem, sujas que estão, pelo uso que delas fizeram tantas bocas através dos séculos. A literatura se apresenta diante de nós com um peso e uma autoridade esmagadores: tudo já foi dito e chegamos tarde demais num mundo demasiado velho, dizia La Rochefoucauld.

Tudo já foi dito. Mas se é assim, por que então escrever, por que tentar escrever? Que enorme e obscura tentação será essa que leva a desejar a literatura, a buscar a literatura, a se trancar no seu quarto, voltar as costas ao esplendor da vida lá fora, à fascinante realidade que nos cerca, e enfrentar o desafio da página branca que aguarda, silenciosa, diante de nós?

Então, diante de mim, a página branca. O que há entre essa praia alva e o texto final, que o leitor abordará? O que houve, entre a primeira palavra de um romance e aquela que o conclui?

Antes de tudo, o desejo de escrever, desejo que aparece primeiramente tímido, que se faz premente pouco a pouco. Durante dias, semanas, meses, uma ideia, um personagem nos vem, nos ocupa, anda conosco pelas ruas, ocupa nosso pensamento. Ideias nos assaltam, episódios vividos ou imaginados se armazenam em nosso interior. Mas a inspiração não chega e é inútil forçá-la. Mario de Andrade, aconselhando a Fernando Sabino, diz que é preciso insistir, sentar-se à máquina: você é um trabalhador, diz ele, deve produzir algo. Escrever, rasgar, jogar fora, recomeçar. Nunca consegui fazer isso. Quando, de repente não mais que de repente, chega a inspiração, então escrevo, escrevo, escrevo, compulsoriamente. Então o mundo lá fora se apaga, as preocupações, os problemas, as aulas e os alunos, e só existem os personagens, vivendo uma outra realidade, aquela que vou ter de criar, preenchendo o nada da página branca.

Do ponto de vista mais banal e concreto, três problemas iniciais vão se colocar: a escolha dos personagens; a armação dos diálogos; a composição da narrativa. E, sobre todos esses dados, o problema capital da linguagem artística: *les mots pour le dire*, as palavras para o dizer, a busca da forma, de um jeito de dizer que não pode ser aquele jeito de falar o cotidiano, que é o lugar onde eu sou mais eu, onde melhor me exprime o que me faz diferente dos outros escritores e mesmo dos demais seres humanos.

De onde saem os personagens? Da vida? De um amálgama de pessoas que vi, li, conheci, me contaram, imaginei. Às vezes esse personagem é descrito imediatamente, em seus traços físicos, sua psicologia. Mas, em geral, ele se faz pouco a pouco, através de seus gestos, seus atos, seus pensamentos, suas falas, o modo como se colocam em oposição ou em simpatia com outros personagens. Quando se trata de personagens históricos, há um trabalho inicial de busca de elementos que podem construir suas personalidades, suas histórias, suas vidas. Além dos relatos didáticos, a história oficial, existe a história oral e documentos autênticos como inventários, testamentos, diários, cartas e fotografias, que ajudam a esboçar o personagem. E, claro, existe minha opinião sobre ele, meu jeito de o amar ou detestar, minhas próprias vivências e experiências de ser humano feminino, que nele enxerto.

A armação dos diálogos é um outro problema, do qual depende a verossimilhança: o personagem tem de falar uma linguagem em que o leitor acredite como sendo possível de ter sido utilizada por alguém de certa classe social, de certa época, vivendo em certos lugares. No caso de personagens contemporâneos, só a questão do nível social se impõe. No caso do romance histórico, a questão é capital. Quando o personagem viveu numa época onde já havia dicionários, tudo bem. Se não, é preciso buscar nos documentos autênticos de que falei e sobretudo no teatro da época. Em sermões, literatura eclesiástica, relatos de viagens.

A composição da narrativa, no meu caso, não obedece a um esquema linear. O vai e vem entre o passado e o presente, entre o relato e a memória, dá vivacidade à narrativa e obriga o leitor a uma presença, uma atenção. E explicita, de algum modo,

que o presente e o passado são noções vagas, que o passado está sempre presente em nós, que o momento atual é fugaz: fabricamos o passado a cada momento. Desde que pronuncio uma palavra, desde que realizo uma ação, isto se torna imediatamente passado. O romance tenta dar conta dessa efemeridade do tempo, das coisas, mesmo que não seja essa sua intenção primeira e confessa.

Sobrepunhando esses três elementos, o que caracteriza sobretudo a escrita artística: a forma. Escrever romance é uma tomada de posição com relação a fatos, acontecimentos, personagens, mas é sobretudo uma ruptura para com a linguagem cotidiana, o dizer cotidiano. La Rochefoucauld dizia que tudo já foi dito. O trabalho do escritor será o de dizer de outra forma aquilo que todo mundo sabe. Lutar com a língua, transmitir de modo, se não novo, pelo menos pessoal, sua visão de mundo, sua relação de amor ou de ódio para com personagens ou acontecimentos. Escrever é um exercício de enxerto de poda, como faz o agricultor que deseja colher belas rosas. Escolher os sujeitos mais belos e resistentes, que poderão proporcionar bons resultados. Transportar elementos, colocá-los em relação uns com outros, cortar sem piedade, retirar o que é inútil.

Escrever romances é, para mim, uma festa, uma celebração, uma alegria. Lutar com as palavras, construir personagens, dando-lhes vida é um desafio, mas o produto final é sempre gratificante. Porque, sem pretensão de salvação, como escreveu Cecília Meireles, mas por uma contemplação ativa e participante que estabelece encontros, alguns definitivos. Quando olho para a menina, a adolescente que fui, vejo como a mulher que sou, a escritora que sou, deve aos livros daqueles que me antecederam no mundo. Ao escrever, ao ler, saímos da grande solidão na qual estamos todos mergulhados, estabelecendo pontes de comunhão e afetividade entre essas ilhas que todos nós somos, na perigosa travessia que é nossa ventura humana sobre a terra.

E quanto ao leitor, que coisa o leva a voltar as costas ao mundo palpável e mergulhar num tempo e num lugar que não são forçosamente seus conhecidos, ou que ele pode reconhecer apenas vagamente?

Talvez na origem desses atos – o de escrever e o de ler – esteja a busca de uma alteridade ontológica. O desejo de ser outro. Alfred de Musset: *je voudrais être ce monsieur qui passe*. Eu queria ser aquele senhor que vai passando. Ser aquele que, pelo menos durante o tempo da escrita, da leitura, escaparia ao que limita a existência humana – e que vislumbramos quando uma obra de arte nos comove profundamente – por uma espécie de encontro súbito, que nos aparece como algo oposto a nós e, entretanto, perigosamente próximo e íntimo.

Este encontro evoca a possibilidade de ultrapassar o mundo que nos condiciona a um aqui e agora conhecido, e aceder a um espaço de trocas – espaço que, antes de falar dele mesmo, diz aquilo que é a experiência da criação.

Max Bilen, no livro *O sujeito da escrita*, nos lembra que, neste encontro com a arte, um sentimento de universalidade e de atemporalidade ganha autor e leitor. O leitor não lê apenas, ele vive, experimenta um estado poético, isto é, um estado libera-

do das contingências. E Max Bilen cita Alberto Moravia: “Nós nos sentimos eternos, no instante em que deitamos no papel algo de eterno.”

O romancista, assim como o leitor, desejam, de certo modo, mudar de condição, se autocriar, através do que criam ou lêem. Viver um outro estado que não seja o humano. Max Bilen assinala o itinerário da experiência criadora, que é a do herói mítico: marginalidade, espanto, desvelamento, chegada a uma outra vida. E cita Maurice Blanchot: “Falar poeticamente não é dizer as coisas, mas se dizer, deixando-se dizer.” E, nesse caso, o mais importante não é tanto a obra, mas a atividade criadora.

O emprego literário da palavra serve, pois, a um indivíduo, para se dizer. A escrita é um momento de busca, de reflexão, de revelação de mundos variáveis e vários, espécies de atalhos para redescoberta das coisas que estão em nós ou fora de nós, porque a vida é curta. E uma apropriação do que não pode ser dominado de outro modo. Lembro Drummond, em *Lição de coisas* (p. 17): “Tudo é teu que enuncias. Toda forma nasce uma segunda vez e torna infinitamente a nascer.”

A criação literária. é, desse modo, uma iniciação. Por ela, o indivíduo acede a um novo modo de ser, escapa às determinações da condição humana, a fim de atingir a liberdade absoluta. Ele morre ao modo de ser condicionado e nasce a um outro não condicionado. Torna-se, ao mesmo tempo, começo, meio e fim. Nisso tudo, lembra Bilen, “reconhecemos a nostalgia da liberação daquilo que nos determina e nos impõe limites; a tentativa de renascer por seus próprios meios, isto é, uma autocriação pelo discurso, a possibilidade, enfim, de conjugar solidão e comunhão, como se o Tempo e a História não existissem.”

Autocriação pelo discurso. O caráter singular do romance vem primeiramente da linguagem. E o romance é um gênero ambíguo, oscilando entre a prosa e a poesia, entre o racional e o imaginário. O texto em prosa pode tomar emprestado à poesia alguns de seus artifícios, aquilo que Octavio Paz chama a “sedução do ritmo”: imagens, reiteraões, assonâncias, como se fôssemos nostálgicos de uma harmonia, de uma unidade primeira. Então, o texto em prosa se transmuda e se aproxima do texto poético.

Essa poetização do texto romanesco tem a ver, igualmente, com a nostalgia da musicalidade, com a beleza do dizer, que não estaria aqui apenas no conteúdo, mas também na forma, ambos indissolivelmente associados.

Mas a literatura opera no nível do imaginário e o trabalho da imaginação impõe a representação de heróis que assumem, frequentemente, os desejos fantasmáticos do escritor. Ou se constrói a partir de experiências pessoais, lembranças reais ou inventadas. Nesse sentido, todo romance é autobiográfico. Essa presença do romancista pode se revelar em pequenos detalhes – aquilo que Roland Barthes chama de biografemas. Às vezes, o ponto de partida é um fato real e esse fato real se transfigura, toma no texto uma outra realidade. O criador descreve não o acontecimento que ele de fato viveu, mas o que ele recria. Não o que existiu, mas o que poderia ter existido. E o leitor lê, nele, a experiência do criador ou dele mesmo, leitor.

Mas então, qual diferença entre um texto escrito por uma mulher e um texto escrito por um homem? A linguística nos lembra que as condições de enunciação sob as quais uma obra foi escrita deixam suas marcas no enunciado, indicam a relação íntima, intuitiva, de seu produtor com a cultura, com a organização social em que está inscrito. A leitura atenta do texto feminino possibilitará, assim, não apenas a leitura do contexto social de sua autora, historicamente datado e determinado por fatores exteriores. Mas essa leitura será a leitura de uma consciência, no caso uma consciência feminina. Ela diz o modo como um ser humano mulher reagiu a esse contexto social, colocou no papel, através de uma linguagem escolhida que organiza a fala, seu modo pessoal de sentir e de dizer o mundo. O sujeito que fala, como o que escreve, sempre busca, através de seu modo de se expressar, a construção de sua subjetividade. Expressa posicionamentos, emite julgamentos. Ao falar conosco, ele se fala, numa relação que é dupla: apresenta-nos uma carga emocional, subjetiva, portanto, e uma dimensão intelectual, sendo então um referente histórico.

Octávio Paz diz que escrevemos para vir a ser o que poderíamos ser. Eu, autora, não posso ser senão uma mulher que escreve, que se busca, que busca entender aquilo que no mais profundo de seu ser se sente mulher, se vê como mulher. Todas as vozes femininas que se constroem, contribuem para uma melhor compreensão dos conhecimentos essenciais que concernem às mulheres. Diante de minha página branca, eu busco uma essência humana, aquilo que me torna diferente dos demais seres vivos. O que finalmente procuro dentro de mim e que busco revelar na escrita é aquela coisa desconhecida e meio misteriosa que me dá consciência de que sou, fundamentalmente, uma mulher. Agora, não me perguntem o que é ser fundamentalmente uma mulher. É o que ando buscando entender e construir, quando falo, quando escrevo.

## **Minha poesia de mulher - Maria Lúcia Dal Farra**

Num desejo de deitar com o mundo, de conter a natureza dentro de mim, de tomar posse de todos os seus elementos através da palavra, tenho sido, sempre, possuída por eles: os seres da realidade material (se é possível assim referi-los), com sua presença clara e simples, mas cifrada e hipnótica, me tomam e arrebatam, procurando verrumar em mim cada uma das suas respectivas conformações poéticas que, aliás, só através das minhas próprias digitais acabam por ser desveladas. Refiro-me aos diversificados objetos da terra: falo, indiscriminadamente, de um rabanete, por exemplo, de uma receita de parmeggiana, de um Van Gogh, de um gato, de uma partitura, de uma Santa Teresa D'Ávila, de uma sequoia, de um personagem de Shakespeare, de uma orquídea, de uma cebola ou de um Klimt.

É assim que meu corpo se converte num imenso pasto de alheios, comunitário e aberto para albergar a intensa variedade do mundo, para dar-lhe voz e direito de outras cidadanias linguísticas. E dessa maneira me acho em estado de casa, de graça, de morada dilatada, maternidade bojuda e visceral, útero – mulher plena, prenhe de plurais.

Esta é, todavia, apenas uma das muitas maneiras de se expressar o alheio: a fim de revelarem-me propriamente aquilo que são. Os variegados seres do mundo devem, antes, tomar posse de mim e em mim mergulharem: só assim se reverterem em si mesmos - transubstanciados. E, se acolho o outro em mim, é apenas com o fito de entregá-lo (pleno e desinventado) de volta a si.

E eis aqui uma amostragem disso que falo, ou seja, de como devolvo a si mesmo um quadro de Klimt, por exemplo, aquele em que ele pinta o

### ***Retrato de Margaret S. Wittgenstein***

Ela é feita de glacê  
e só posso pensá-la com a língua.  
Experimento  
seu vestido branco  
tateando a maciez  
e busco não esquecer  
que de cobertura de bolo se trata.  
Seu colo perpetua a espuma iridescente do tecido  
e apenas cabelo e olhos destoam,  
ao mesmo tempo que ensinam o edifício:  
são seus sinos, sua torre. De longe  
a figura se ergue como um pico na montanha  
algo que nos incita  
(gustativo)  
a escalar  
e cujo perigo  
pode nos engolfar com neve.

A minha urgência é, portanto, esta: a de resgatar a ânsima perdida e atormentada de cada coisa. De maneira que trabalho para aliar as pertencas da terra ao lugar do meu mais profundo íntimo, de modo a reconduzir o mundo ao útero primevo em que me sinto, ou em que me faço, ou que simplesmente sou – enquanto me doo inteira à privacidade do cosmos, num trânsito de puro amor que relampeja o secreto parentesco entre o dentro e o fora, o baixo e o alto, o íntimo e o público, o pessoal e o coletivo, religando e reenlaçando os estilhaços perdidos.

Alguém dirá da bizzarria que é se dedicar, num tempo em que o fragmento se tornou palavra de ordem da Arte, a encontrar o todo. Que seja! Me importa imantar as porções da vida, costurar as suas migalhas, aproximar seus nacos, fundir um no outro, a ver se descubro do mundo os seus muitos sentidos desalinhavados e esgarçados. Creio que escolhi como vocação a de conhecer, como o diria Herberto Helder, o “talento de existir”, já que espero, com isso, tocar e vasculhar o “descido coração” das coisas, para arrancar delas essa “alma apertada”.

Pois bem. Este é o imaginário em que me movo, crença que me conduz a escrever, lugar onde me situo como mulher produtora de poesia. E, por isso mesmo, quero muito que saibam que é como poetisa, e não como poeta, que me apresento hoje aqui.

Conheço de sobejo a pecha que a tradição fez recair sobre o vocábulo “poetisa” e, por isso mesmo, gostaria de convocar os colegas para o esforço de reconduzir essa palavra à sua acepção original, ou seja, à de feminino do vocábulo “poeta”. É preciso desinfecá-la da caçoada masculina e do ridículo social com que foi impregnada no princípio do século passado, quando, então, a poesia ficou incluída entre as prendas femininas, tais como bordar, tocar piano, pintar e costurar.

Não que eu seja contra tal concepção poética! Ao contrário, acho que tudo é mesa para a poesia, que a poesia não pode negar nada, e muito menos o trabalho doméstico, porque, no universo da mulher, a poesia se situa, de fato, muito mais perto do fogão, dos deveres caseiros, do quintal, da cama e do frugal, do que dos temas literários clássicos. Aliás, creio, é no próprio espaço doméstico que tais temas são reencontrados.

Mas o fato é que, por ter-se ocupado do trivial, a poesia não escapara ao preconceito e ao azedume dos comentaristas literários da época, que chegaram a ver, nas poetisas, extraordinária semelhança... até mesmo com os cogumelos! E cito um dito a respeito, com o qual topei na Revista Portuguesa de 9 de junho de 1923, e que sai da boca de um tal Dias-Sancho. Para ele, os cogumelos, além de se reproduzirem prodigiosamente, usam chapéu, como elas [as poetisas], e se há alguns saborosos e succulentos, outros todavia envenenam perigosamente...

Como se pode constatar acompanhando o arrazoado desse comentarista, o vocábulo “poetisa” passara a designar pejorativamente, naquela altura, a pequeno-burguesa que escreve poemas para se entreter e aos outros, levando-os a que figurassem como passatempo lido em voz alta nas tediosas consoadas ou no convívio açucarado dos salões de chá.

Assim, se venho incitá-los a recuperarem a acepção original de tal vocábulo, é porque, a meu ver, chamar poeta a uma poetisa é incorrer num escorregão ideológico de que Natália Correia se deu conta já há muitos anos, quando nos lembrou que: a homenagem que distingue o gênio poético feminino com o prêmio de lhe masculinizar o estro, ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar.

De resto, é possível que me objetem que, crendo proceder femininamente, ou seja, supondo que a minha seja uma poética uterina e visceral, que quer se exercer até mesmo com grande vigor materno, eu esteja, desse modo, apenas a recobri-la com uma metáfora apropriada e benfazeja para o meu caso específico que, todavia, é inócua. Metáfora dispensável, que, antes, enfeita e decora os meus versos sem, entretanto, lhes precisar a natureza, visto que parece mais verossímil que eu me insira, isto sim, naquela velha e tão consabida herança poética de apreensão mimética do mundo.

E, tenho de convir, tal hipótese não pode ser descartada. Quando denomino, por exemplo, ao meu segundo volume de poemas *Livro de possuídos*, estou sublinhando, certamente com tal título, a maneira mais óbvia através da qual toda poesia se faz, já que ela é, antes, possuída por aquilo de que toma posse e ao qual se dedica. Penso ser da natureza da poesia, segundo experimento, alinhar-se à saga daqueles amadores camonianos, daqueles que se transformam mutuamente um no outro, na medida em que, de puro amor, se entregam. O que permite a tais amantes que integrem um dos ramos mais canibalistas da família literária. Porque é próprio da poesia acercar-se do objeto para se deixar tomar por ele, ao mesmo tempo em que o captura e lhe confere outras dimensões.

E o cerne de tal atitude, assim suponho, nos remete ao procedimento daquele poeta tratado por Platão, um dos muitos que habitam a sua República - para lá viverem ou para de lá serem expulsos. Refiro-me ao poeta mencionado por Íon: o poeta “possesso”, atribuição concernente ao poeta lírico que, diversamente do épico ou do dramático, é possuído pelas musas, ligado às alegrias de Dionísio, e ao mesmo *enthousiasmós* que alimenta os oráculos.

Essa linhagem do possesso-heterofágico parece ser, aliás, a minha própria. E, a propósito disso, trago aqui um poema em que constato tal genealogia, em que me aplico em pensar a minha poética – perversamente, é verdade! – enquanto uma... flor carnívora. Leio para vocês o *Dionéia*:

Com as mãos em concha te acolho,  
hóspede almejado,  
para deslizares pelas minhas palmas  
(meu texto)  
rente aos pêlos que sedutores te roçam  
no antegozo do meu irremissível poço.  
Capturadora de alados,  
no trajeto em que pouco a pouco te engolfo  
(enquanto fecho a minha ostra e em breu te envolvo)

favoreço-te com água e luz intensas:  
companheira de Zeus, mãe de Afrodite,  
eis porque luzente e lúcida sou dita –  
afrodisíaca.

Dos folgedos do Amor, mestre anciã,  
conheço-lhes decor toda a ciência: passei-a  
por herança a Vênus. Flechas de neto meu são os  
espinhos – as cerdas com que então te brindo  
enquanto deslizas prazeroso pelos líquidos  
que fabrico para a nossa mútua orgia  
– a fim de que ali leias  
a festa, os sortilégios.  
Ah, doces percursos, trilhas de açúcar,  
redemoinhos, limos, línguas, gatilhos,  
sugadores, garras, nervuras, cera –  
manteiga!  
Te conduzo viscoso à voragem,  
ao fundo do despenhadeiro  
ao incomensurável –  
à morte,  
a mais sublime,  
porque fruída em ais de orgasmo e de deleite.

Apropriar-se de seres vivos, sobretudo daqueles que pertencem à esfera da simplicidade da vida cotidiana, como é o caso dos frutos do pomar, das verduras da horta, das árvores do quintal, de coisas que se comunicam com aquilo a que a literatura tradicional apodaria de “áurea mediocridade” – também faz parte do meu programa. Interessa-me dedicar-me àquilo que, na história da poesia, costuma ser rechaçado como objeto de imitação, por não se constituir num motivo condizentemente nobre, visto que emana de realidades comuns, triviais, frugais. E este é também o caso do universo doméstico, daquilo que é servido à nossa mesa: mesa, que é o eixo da casa e zona de vivência feminina. E a propósito disso que digo, leio, já agora, estes meus:

### ***Segredos culinários***

Antónia se doa toda à cozinha.  
Quanto às barquinhas de berinjela,  
erra na mescla do recheio com queijo:  
o marido carregou os filhos  
lá para as bandas de Minas  
e as bordas entornam,  
os cascos murcham:  
o legume naufraga sem rumo  
na angústia do forno.  
Na salada de chuchu, batata e cenoura,  
nenhum escapa do tom opressivo

da beterraba,  
ativa cor que empresta cores funestas  
também à boca de quem come.  
Da alcachofra então  
Antónia consegue um tento:  
renega nela a flor que era!  
Despetala-a com tal rigor  
que em lugar do coração temos  
(da pobre) a alma –  
toda lancetada pelas farpas prontas  
a se aplicarem na língua de quem reclama.  
Em compensação  
a carne estufada com arroz  
está um primor!  
Antónia, por que é que chora?  
– Não choro, corto cebola.

Interessam-me, pois, tais objetos rebaixados à mesquinhez, a fim de que possa revelar neles a dignidade própria que encerram na sua alma tímida e apertada. De modo que eles me tocam com suas qualidades táteis, olfativas, gustativas, plásticas, sonoras, entrando-me por todos os sentidos, a modo a que encete com eles aquela mesma conexão íntima – uma verdadeira privacidade amorosa.

Alguém comentaria que tal afeição pela natureza, tal modo de paixão por tudo quanto ela nos oferece, pode associar esse tipo de poema a um certo Vergílio: não ao épico, não àquele da Eneida, mas quem sabe àquele que será o guia de Dante na Divina Comédia – o poderoso encantador, o lírico das Bucólicas. E já agora confesso que, tal como ele, imitando-o, transformei-me em imitadora, amando-o tanto e tanto, e de tal forma até que se transfigurasse ele também, até que fosse possível pensá-lo novamente. Desse modo – e conto isso como uma das minhas tarefas poéticas – cheguei a produzir umas tantas “vergilianas”, que não sendo Vergílio, são, sim, uma fantasia linguístico-poética que pretende possuir esse grande poeta latino que, uma vez acusado por seus críticos de imitador de Ênio, afirmou que, imitando-o, apenas tirava “ouro do estrume” alheio.

No meu caso, entretanto, tiro estrume do ouro de Vergílio, e me contento com isso, com esse estado de penúria, muito mais condizente com a condição humana do meu século, já que fala mais de perto dos anti-heróis em que nos tornamos, das limitações impostas à nossa existência nestes tempos crepusculares de violência e insegurança, de síndromes de pânico pelo futuro. E digo isto com orgulho, não com pesar, como quem se satisfaz, franciscamente, com pouco – com o que sobrou de tudo.

Como Plínio-o-Velho, naturalista latino que também estudei para possuir e ser possuída por suas verduras e frutas, acho que a função que nos cabe, a nós, escritores deste tempo, é a de nos debruçar sobre a erupção disto que é agora o nosso novo Vesúvio. Mas não para ali morrer arrebatado pelo conhecimento que dele podemos extrair, como ocorreu com o próprio Plínio, mas apenas para fazer finca-pé nessa situação pa-



radoxal de entremeio, de estar à beira de, que nos leva, de um lado, a mergulhar nesse quente, móvel e colorido abismo e, de outro, a nos manter a salvo dele para registrar-mos essa mesma fascinação pelo mistério que ele é.

E, assim, ingresso definitivamente num estado de oxímoro, num estado impossível de negação e afirmação simultâneas, entrelugar que sendo o da mulher é, também a meu ver, o único onde pode se equilibrar o escritor de hoje.

Lajes Velha, 08 de agosto de 2003.

# 11

## TEMA

### A tradição da autoria feminina



Literatura e feminismo no Brasil: primeiros apontamentos - Constância Lima Duarte - UFMG

#### Introdução

As reflexões que trago para esta mesa são fruto de um projeto intitulado “Literatura e Feminismo no Brasil: trajetórias e diálogos”, que desenvolvi no pós-doutorado. A ideia é antiga, e acho que sempre esteve no meu trabalho, pois, à medida que ia delineando o percurso das mulheres na literatura, queria encontrar pontos que fossem comuns com a história do movimento feminista, e representativos de um possível diálogo entre eles. Neste projeto, que ainda continua, busco – em ensaios, romances e poemas – a inserção do pensamento feminista na prática literária de nossas escritoras, a interiorização da perspectiva feminista e, ainda, a historicização do conceito.

#### O tabu do feminismo

Diferente do que ocorre em outros países, existe entre nós uma forte resistência em torno da palavra feminismo. Se lembrarmos que o feminismo foi um movimento legítimo que atravessou mais de cento e oitenta anos da história do país, e que foi o responsável pela transformação das relações entre homens e mulheres, torna-se (quase) inexplicável o porquê de sua desconsideração pelos historiadores, governantes e demais formadores de opinião pública. Costumo dizer que a vitória do movimento feminista é inquestionável quando se constata que suas bandeiras mais radicais são hoje parte integrante da sociedade e da vida cotidiana, como, por exemplo, mulher frequentar universidade, escolher a profissão, exigir salários iguais, candidatar-se e ser eleita ao cargo que desejar... Enfim, tudo isso que um dia foi considerado absurdo e sonho utópico de loucas cabeças femininas, agora faz parte do dia a dia, e ninguém nem imagina um mundo diferente.

Mas se foi esta a vitória do nosso movimento feminista, sua grande derrota, a meu ver, está em ter permitido que um forte preconceito isolasse a palavra, e não ter sido capaz de convencer as mulheres de se assumirem, orgulhosamente, como feministas. Não deixa de ser espantoso constatar que, muitas daquelas que têm uma atuação perfeitamente identificada com este ideário, não se reconhecem como tal. Os antifeministas foram tão competentes que conseguiram promover um desgaste semântico da palavra, e transformaram a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal-amada, machona, feia e, a gota d’água, oposta a ‘feminina’. Foi provavelmente o receio de serem rejeitadas e de ficarem ‘malvistas’ e desacreditadas, que levou muitas de nossas escritoras, nossas intelectuais, e a brasileira de modo geral, a recusarem o rótulo.

Mas, há mais. O feminismo foi derrotado ao permitir que se instalasse a ignorância nas novas gerações, e deixado cair no esquecimento a história das conquistas femininas, os nomes das pioneiras, a luta daquelas lúcidas mulheres de antigamente que, de peito aberto, denunciavam a discriminação e argumentavam que, apesar de tudo, era possível existir um relacionamento justo entre os sexos.

## As ondas do feminismo

Mas se a nossa história não é muito conhecida, deve-se também ao fato de ser pouco contada. A bibliografia, além de limitada, aborda fragmentariamente a história: ou trata dos anos 30 e da luta pelo voto, ou dos anos 70 e de conquistas mais recentes. Na maior parte das vezes, entende-se como feminismo apenas o movimento articulado de mulheres em torno de determinadas bandeiras, como os dois que lembrei agora. E tudo o mais fica relegado a notas de rodapé.

Prefiro pensar no termo feminismo em um sentido bem amplo, como toda ação realizada por uma ou mais mulheres, resultado de iniciativa individual ou de grupo, que tenha como objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos para a mulher, ou a equiparação de seus direitos aos do homem. Somente desta forma será possível valorizar os momentos iniciais desta luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar aquelas mulheres, nossas primeiras e legítimas feministas. Eram, sim, vozes solitárias, mas que ecoaram bravamente em Recife, Salvador, Rio de Janeiro ou São Paulo, e se fizeram ouvir por seus contemporâneos, expondo-se à incompreensão, às críticas, à ridicularização.

Considerando que esta nossa história teve início nas primeiras décadas do século XIX, (segundo Mariana Coelho, este foi o momento em que as “mulheres verdadeiramente acordaram do sono letárgico em que jaziam”), quero sugerir a existência de pelo menos quatro momentos áureos na história do feminismo brasileiro. Mas, insisto, eles não aconteceram isoladamente, nem são independentes uns dos outros. Ao contrário, se complementam como se o seguinte fosse a continuação do anterior, que veio antes para preparar o terreno... A propósito, gosto muito daqueles versos de João Cabral, que dizem:

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro: e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem,

Também gosto de comparar estes momentos com ondas que se formam de maneira difusa no meio do oceano, e nem são notadas no seu princípio, mas que se avolumam até alcançar o clímax, ou o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, porque, na verdade, onde ninguém vê, outra onda se prepara e começa a crescer.

As décadas em que estes momentos-ondas teriam obtido maior visibilidade, na minha avaliação, ou seja, em que estiveram mais próximos da concretização de suas bandeiras, seriam em torno de 1830, 1870, 1920 e 1970. Ou seja, foram necessários cerca de cinquenta anos entre uma e outra, com certeza ocupados por um sem número de pequenas movimentações e de nomes de mulheres, que permitiram que outras

adquirissem força e, mais uma vez, rompessem as barreiras da intolerância, abrindo novos espaços. Em cada um deles, para efeito de ilustração, identifiquei quatro escritoras – Nísia Floresta, Josefina Álvares de Azevedo, Bertha Lutz e Rose Marie Muraro.

### Primeira onda: ensinando o bê a bá

Nas primeiras décadas do século XIX, as mulheres brasileiras, em sua enorme maioria, viviam enclausuradas em preconceitos e imersas em uma indigência cultural inacreditável. A herança moura trazida nas caravelas resistia e impunha uma vida de reclusão, ignorância e submissão. Urgia levantar a primeira bandeira, que não podia ser outra senão o direito à educação: aprender a ler, a escrever e ter noções de aritmética. A maioria achava que bastava à menina aprender a bordar, cozinhar, tocar piano. A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827, e até então havia apenas uns poucos conventos que guardavam as meninas para o casamento, escolas particulares nas casas das professoras, e a opção do ensino individualizado, preferido pelas famílias de mais posses. E foram as primeiras (e poucas) “mulheres educadas” de então que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, abrindo escolas, publicando livros, enfrentando a opinião corrente que insistia em dizer que mulher não necessitava aprender a ler e muito menos a escrever. A instrução, não custa lembrar, só era aceita para o sexo masculino.

O nome que se destaca é o de Nísia Floresta (1810-1885), nascida no Rio Grande do Norte, que residiu em Recife, Porto Alegre e Rio de Janeiro, antes de se mudar para a Europa. Seu primeiro livro – *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832 – foi também o primeiro que tratou dos direitos das mulheres à instrução e ao trabalho e que exigiu que elas fossem respeitadas e consideradas seres inteligentes. Em cada capítulo, pode-se quase ouvir os ecos dos famosos artigos da *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, de Olympe de Gouges (1748-1793), publicados em 1791 na França, em resposta à Declaração dos Direitos do Homem que excluía as mulheres. Inspirando-se em pensadores como Mary Wollstonecraft, Poulain de la Barre e Sophie, Nísia identifica na herança cultural portuguesa as causas do preconceito e ridiculariza a ideia dominante da superioridade masculina. Para a autora, a opressão da mulher tinha sido criada pelos homens em seu próprio benefício, e eles não iam alterar facilmente uma situação tão confortável. Ela defendia que apenas o acesso à educação permitiria à mulher tomar consciência de sua condição inferiorizada.

E aqui está a marca diferenciadora deste momento: a nossa primeira onda (mais que as outras) vem de fora, de além-mar, não nasce entre nós. E Nísia Floresta é importante porque traduziu nos dois sentidos: colocou em língua portuguesa o clamor que vinha da Europa; e fez a tradução cultural das novas ideias para o contexto nacional, pensando na mulher e na história brasileira. E, continuando com a metáfora, podemos dizer que Nísia foi levada no refluxo da onda, rumo ao seu exílio voluntário na Europa.

Em outros livros, ela também destaca a importância da educação, como em *Conselhos à minha filha* (1842), *A mulher* (1859) e *Opúsculo humanitário* (1853). Neste

último, que traz uma interessante história da mulher em diferentes países, Nísia faz ainda uma avaliação das escolas de seu tempo e expõe um projeto educacional que visava tirar as mulheres da ignorância e da ociosidade (Cf. DUARTE, 1995).

### **Segunda onda: ampliando a educação e sonhando com o voto**

A segunda onda surge por volta de 1870, e caracteriza-se principalmente pelo espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista. Considero-a, por isso, menos literária e mais jornalística. E são muitos os nomes de periódicos. Início com *O Sexo Feminino*, dirigido pela incansável Francisca Senhorinha da Mota Diniz, que circulou em 1873, na cidade de Campanha (MG), e em 1875, na Corte. Com a proclamação da República, seu nome foi mudado para *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, e o jornal passou a defender com mais ênfase o direito ao estudo e ao trabalho, e a denunciar o regime de escravidão que muitas mulheres viviam. E tivemos outros, como o *Jornal das Damas*, de 1874; o *Echo das Damas*, de 1875, *A Mulher*, de 1881, que era publicado em Nova York por duas estudantes de medicina, e *A Família*, de Josefina Álvares de Azevedo.

Todos eles foram importantes instrumentos na conscientização das mulheres, pois divulgavam o que ocorria nos outros países, faziam circular os textos entre si, davam notícias de livros, da abertura de escolas, e apoiavam as iniciativas das companheiras. Enfim, criaram, concretamente, uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual. Praticamente em todos eles, encontram-se as teses que “a dependência econômica determina a subjugação” e que “o progresso do país depende de suas mulheres”, que eram apregoadas por jornalistas empenhadas em motivar e em convencer as leitoras dos seus direitos à propriedade, ao voto, ao trabalho profissional. (Virgínia Woolf, não custa lembrar, também vai defender, anos depois, a tese de que toda mulher, principalmente a que queria ser escritora, devia ter “um teto todo seu”.)

Dentre tantas jornalistas, destaco Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), autora de inúmeros textos favoráveis ao divórcio, ao voto e ao ensino superior. Com um discurso inflamado, ela questionava a construção ideológica do gênero feminino e exigia mudanças radicais na sociedade. Durante os meses em que viajou pelo país na divulgação de seu jornal e de suas ideias, conquistou tanto adeptas para suas causas, como inimigos rancorosos que a perseguiram. O jornal que dirigiu durante os anos de 1888 e 1890, *A Família*, destacou-se principalmente pelo tom combativo e o firme questionamento da tutela masculina. Como os anteriores, foi também testemunha da resistência feminina e um potente amplificador de vozes que ousavam romper o preconceito e insistiam em afirmar sua presença no mundo. A imprensa feminina tornou-se não só um canal de expressão eficaz para as sufocadas vocações literárias das mulheres, mas exerceu ainda uma função “conscientizadora, catártica, psicoterápica, pedagógica e de lazer”, nas lúcidas palavras de Dulcília Buitoni (Cf. BUITONI, 1986, p. 33).

### **Terceira onda: construindo a cidadania**

Com toda esta preparação, é de se esperar o tamanho da onda que se segue. O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres que se organizam e

clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e de trabalhar não apenas em escolas, mas no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias. O nome que destaca é o de Bertha Lutz (1894-1976), formada em Biologia pela Sorbonne, e que se tornou uma das mais expressivas lideranças na campanha pelo voto feminino e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres no Brasil. Durante alguns anos, Bertha foi incansável nos discursos, nas audiências com parlamentares, e na publicação de textos inflamados. Fundou, com outras companheiras, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que se disseminou em praticamente todos os Estados e resistiu por quase cinquenta anos. Como é sabido, o voto chegou primeiro para as norte-riograndenses, em 1927; e somente mais tarde, em 1932, foi estendido a todas as brasileiras.

Outras mulheres também devem ser lembradas. Leolinda Daltro criou, em 1917, o Partido Republicano Feminino e liderou uma passeata com algumas dezenas de mulheres no Rio de Janeiro, chamadas *sufragettes* pela imprensa, para reivindicar principalmente o direito ao voto. A ousadia do grupo obteve significativa repercussão na imprensa e o tema do sufrágio manteve-se em evidência durante semanas, provocando debates e dividindo as opiniões. Também Maria Lacerda de Moura (1887-1945) participou de forma invulgar neste histórico momento. Era adepta do amor livre, da educação sexual, e considerava a instrução feminina condição indispensável para que elas pudessem transformar suas vidas. Estava ao lado de Bertha Lutz na fundação da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher. E, enquanto presidente da Federação Internacional Feminina, propôs a inclusão nos currículos escolares de uma interessante disciplina: “História da mulher, sua evolução e missão social”. Seu livro *A mulher é uma degenerada?* (1924) teve três edições em pouco tempo, tal a repercussão e a polêmica que alcançou nos meios letrados do país.

### **Quarta onda: ainda construindo a cidadania**

E chegamos aos anos setenta. Enquanto em outros países as mulheres se uniam firmes contra a discriminação e pela igualdade de direitos, no Brasil, o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que as mulheres se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização, pela anistia e por melhores condições de vida. Mesmo assim, ao lado de tudo isso, as mulheres discutiram o direito à sexualidade, ao prazer e ao aborto. “Nosso corpo nos pertence” era o grande mote, que recuperava, após mais de 60 anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século haviam promovido sobre a sexualidade. O planejamento familiar e o controle da natalidade começam a ser pensados como política pública. E não devem ter sido poucos os militantes da esquerda que recriaram as companheiras pela preocupação com temas tão “burgueses” como o prazer, o casamento e o amor.

É o momento da onda mais exuberante, que vai alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações senso comum. Não passa na cabeça de ninguém, por exemplo, casar virgem nos dias de hoje, a não ser, claro, os fundamentalistas cristãos que insistem seguir contra a corrente... O feminismo contou ainda com a valiosa ajuda da tecnologia anticoncepcional, que vai permitir à mulher se igualar ao homem em um importante aspecto: na desvinculação sexo de maternidade, e até do amor e até

de qualquer compromisso. Aliás, a meu ver, o “ficar” é o grande produto desta quarta onda.

Destaco Rose Marie Muraro (1930) pelos inúmeros títulos que publicou, inclusive em pleno regime militar. Foi censurada, ridicularizada, caricaturizada em praticamente toda sua vida, apenas por ser assumidamente feminista. Rose foi a responsável pela vinda, ao Brasil, da escritora norte-americana Betty Friedan, cuja passagem no Rio de Janeiro pode ser comparada a um maremoto de proporções inimagináveis. A ontológica entrevista do *Pasquim*, assim como o massacre verbal que ambas sofreram, são por demais conhecidos. Como também são sobejamente conhecidas a força e a determinação de Rose Marie Muraro para impor suas ideias e sua permanente disponibilidade para o debate. Em 1975, ela fundou, com outras companheiras, o Centro da Mulher Brasileira, que pode ser considerada uma entidade pioneira do novo feminismo nacional.

### Conclusão

A partir dos anos noventa, à medida que a revolução sexual era assimilada à vida cotidiana, as bandeiras feministas sofrem com a gradual acomodação da militância e o arrefecimento de uma história que começava a ser escrita. Em tempos de globalização selvagem, em que os saberes instituídos parecem ter a textura da areia movediça, tal seu caráter difuso e maleável, feministas continuam assimilando novidades trazidas do exterior, subdivididas em interesses fragmentados das comunidades acadêmicas, e permitem que o feminismo saia dos holofotes e se dilua em meio aos estudos culturais ou estudos gays.

Há quem defende, inclusive, que estes seriam tempos “pós-feministas”, pois as reivindicações (teoricamente) estariam atendidas e ninguém ousa negar a presença das mulheres na construção social dos novos tempos. Se o prefixo “pós” estiver sendo empregado (e lido) como explicitando uma fase posterior ao feminismo — agora ultrapassado e fora de moda — não posso concordar com a expressão. Apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência. Basta que lembremos do salário inferior, da presença absurdamente desigual de mulheres em assembleias e em cargos de direção, e da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física.

Com certeza, vivemos outros e novos tempos, e o movimento feminista parece atravessar um necessário e importante período de amadurecimento e reflexão. O que não se sabe é como retornará na próxima onda. Aliás, nem mesmo é possível saber se haverá outra onda, ou que formato e dimensões poderia ter.

### Referências

BUITONI, Dulcília S. **Imprensa feminina**. São Paulo: Ática, 1986.

COELHO, Mariana. **A evolução do feminismo: subsídios para a sua história**. 2.ed. Organização de Zahidé L. Muzart. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

**DICIONARIO Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade, biográfico e ilustrado**. Org. por Schuma Schumacher, Érico Vital Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta: vida e obra**. Natal: UFRN, 1995.

MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.) **Escritoras brasileiras do século XIX**. Antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1999.

PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003.

**REVISTA USP**. Coordenadoria de Comunicação Social. Universidade de São Paulo. N. 49 mar./mai.1989. Dossiê Política e Participação.

**Revista Estudos Avançados** – USP. Volume 17, N. 49, setembro/ dezembro 2003. Dossiê Mulher, Mulheres.

## A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual? - Nadilza M. de B. Moreira - UFPB

(...) o que eu quero é achar um engaste novo onde engrave minhas idéias, seguras e claras como diamantes; o que eu quero é criar todo meu livro, pensamento e forma, fazer-lo fora desta arte da criação, já tão banalizada, onde me embaraço com a raiva de não saber fazer nada de melhor. Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sangue e do meu sonho, vivo, palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; livro rebelde, sem adulações, digno de um homem (ALMEIDA, 1903, p.02).

Desde criança eu sentia que gostaria de escrever estórias. Entretanto, nunca tive ambição de brilhar ou de fazer um nome; primeiro porque eu sabia do tempo que se leva e do trabalho exaustivo para se adquirir um estilo literário. Depois, todas as vezes em que tentei escrever uma estória nunca consegui pensar num enredo” (CHOPIN, 1991, p. 38).

Quando Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Kate Chopin (1851-1904), na segunda metade do século XIX, imbuídas pelo desejo da escrita, pegaram a pena, elas estavam não somente cruzando as fronteiras históricas que separam homens e mulheres, mas estavam, sobretudo, dando continuidade a uma tradição literária de mulheres escritoras que já vinha se delineando na Europa e nos Estados Unidos da América, através de nomes hoje reconhecidos, como: George Sand, George Eliot, Charlotte e Emily Brontë, Mary Wollstonecraft, Jane Austen, Anne Bradstreet, Harriet Beacher Stowe, entre outros.

As mulheres ocidentais no início do século XIX ainda eram destinadas, pelo patriarcado, ao império da domesticidade, onde deveriam reinar como guardiãs morais dos filhos e provedoras do conforto espiritual dos maridos. A mulher escritora à época, conseqüentemente, invadiu o espaço público do masculino e desafiou os padrões culturais e políticos oitocentista que confinou a mulher no espaço privado do lar. As escritoras, por sua vez, timidamente, desencadeiam um processo transgressor no que concerne ao papel e ao lugar do feminino na sociedade patriarcal de então.

O comportamento transgressor dessas mulheres, todavia, foi motivo de censura social severa que pôs em risco a identidade feminina sexual e existencial que havia sido plasmada sob os valores patriarcais do “eterno feminino”, como: a docilidade, a subserviência, a castidade, o sentimentalismo, a espiritualidade e o autosacrifício que mantinha as mulheres descentradas de si mesmas, porém centradas no bem estar da família, do marido e de tudo que concerne ao doméstico. Para minimizar o conflito interior e exterior decorrente do ato de escrever, as escritoras usaram vários estratagemas, pois escrever era visto como uma atividade própria do masculino, isto é, a pena e o pênis estavam imbricados, simbolizando assim a virilidade nesse ato fálico, escrever.

Na primeira metade do século XIX, os romances das escritoras sentimentalistas, como Harriet Beacher Stowe, *A cabana do pai Tomás*, que vendeu 350 mil cópias em um ano e rendeu-lhe dez mil dólares em três meses de publicação, foram *best-sellers* e dominaram o mercado editorial americano, causando muita inveja aos seus pares, os escritores, como bem comprova o artigo de Nathanael Hawthorne em 1851: *As mulheres escrevinhadoras* que, ressentidamente, discorre sobre o prestígio editorial feminino na imprensa americana de então.

Todavia, apesar do reconhecimento público, as mulheres escritoras dessa época temiam as críticas sociais, a perda da identidade feminina e insistiam em afirmar que, embora escrevessem, não estavam nem se desviando dos papéis femininos, nem usurpando uma esfera que não era a sua, ao contrário, elas estavam estendendo, dos seus lares, uma influência moral e espiritual positiva para um público leitor. Em suma, estas mulheres não se definiam como escritoras, mas como instrutoras morais e espirituais dos seus leitores, como bem exemplifica o notável pronunciamento de Stowe acerca de seu romance, *Deus escreveu A cabana do pai Tomás*. À esta dificuldade para assumir a autoria feminina, podemos acrescentar aquela que impôs as mulheres escritoras o uso de pseudônimos masculinos, como bem ilustra as Georges, assim como o fato de algumas terem se transvestido com roupas masculinas para poderem frequentar os espaços públicos considerados à época propriedade exclusiva dos homens.

Após a guerra civil americana (1861-1865), todavia, um novo grupo de mulheres escritoras torna-se proeminente, são as regionalistas que florescem nas décadas de 70, 80 e 90, fazendo uma transição muito importante entre as autoras sentimentalistas e aquelas identificadas com um perfil feminino emergente, o da “nova mulher”. A “nova mulher” estava em espaços públicos e privados e representava uma postura ideológica emancipatória do feminino e aglutinava qualidades que poderiam ser vistas como positivas e/ou negativas, dependendo da postura político-ideológica de quem as descrevia. Essa geração emergente de escritoras regionalistas tinha uma visão realista da arte, ou seja, elas se consideravam artistas sérias e entendiam que a arte deveria ser um espelho honesto da sociedade, não um veículo moralista de costumes e valores. Conseqüentemente, o objetivo delas não era escrever sobre a vida, mas escrever a vida como ela é, sem subterfúgios de qualquer natureza. Essas escritoras foram bastante influenciadas pelo realismo europeu, como é o caso de Kate Chopin e de Júlia Lopes de Almeida, que tomaram Maupassant como mentor literário.

O traço distintivo entre as sentimentalistas e as regionalistas está na forma como cada uma dessas mulheres se percebia enquanto escritora. As sentimentalistas depreciavam seus talentos literários e não se reconheciam como escritoras, mas como moralistas e/ou instrutoras. Já as regionalistas, viam-se como escritoras sérias, tinham convicções próprias e centravam-se na sua produção literária de forma profissional. Acrescente-se a estas diferenças de autopercepção entre as escritoras oitocentistas, o fato de que a autoria masculina já vinha, de longas datas, representando a imagem feminina de forma dicotômica, ou seja, as personagens femininas eram descritas como santas ou demônios, anjos ou bruxas beligerantes, representações estas que em nada refletiam a mulher real, a mulher de carne e osso, conforme reitera Virgínia Woolf em *Um teto todo seu*:

(...) se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poder-se-ia imaginá-la como uma pessoa de maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior para alguns. Mas isso é a mulher na ficção (WOOLF, 1985, p. 56).

As escritoras do século XIX, portanto, vivenciaram um conflito no que dizia respeito à criação literária, pois oscilavam entre assumir um comportamento que as definisse como autoras e/ou instrutoras; ou seja, elas internalizaram os códigos socioculturais vigentes e, conseqüentemente, sentiram-se inadequadas nos papéis que o patriarcado lhes fixou e ameaçadas na identidade feminina.

Júlia Lopes de Almeida expressou claramente essa angústia da criação literária, tanto na vida pessoal, quanto na ficcional. Na primeira situação, na vida pessoal, este fato ficou explicitado quando ela respondeu ao questionário elaborado por João do Rio e descreveu sua dolorosa experiência ao ser flagrada escrevendo: “Tinha uma grande vontade de chorar, de pedir perdão, de dizer que nunca mais faria essas coisas feias, e ao mesmo tempo um vago desejo que [meu] pai sorrisse e achasse bom” (1994, p.29), Na segunda situação, a ficcional, o conto aqui analisado, *Ânsia eterna*, explicita a angústia da criação através da linguagem do protagonista que está marcada por uma assertividade discursiva, própria do masculino, e que pode ser interpretada como um possível disfarce à autoria feminina. Isto é, o discurso narrativo neste conto assume, explicitamente, os valores e o tom da linguagem viril, ou seja, a linguagem do sexo masculino, deixando evidente o conflito da “criação” com a “angústia do gênero” desviante, se levarmos em consideração a marca feminina da autoria: “Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sonho, vivo, palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; livro rebelde, sem adulações, digno de um homem”. (ALMEIDA, 1903, p. 02).

O descompasso entre a autoria e o discurso masculino prossegue e atinge seu clímax quando afirma: “Se eu tivesse gênio não me faltaria o resto, escrevo por uma obsessão que me verga, tal como o furacão verga o caniço, [...] (por) uma ordem que vem do incognoscível (...)”. (ALMEIDA, 1903, p. 02) E conclui deixando transparecer o combate entre as forças interiores e exteriores no ato criativo, “(...) há sempre diante de mim, quando escrevo, um desconhecido, [uma] sombra no vácuo, mas que basta para enregelar-me os dedos quando a frase quer cair despida e franca na brancura do papel” (ALMEIDA, 1903, p. 03).

Estas reflexões aqui apresentadas nos levam a associar o conflito da criação literária delineado pela protagonista almeidiana, com a imagem do “anjo do lar” de Virgínia Woolf. Segundo Woolf, a presença persecutória do “anjo do lar” sobre as mulheres escritoras impõe a morte incontestante desse “anjo” nefasto, para que elas, as escritoras, possam dar vazão à criação literária se quiserem correr os riscos e assumir o lugar e o poder que lhes pertence, o da autoria. Noutras palavras, a mulher comum (a

dona de casa, a mãe etc.) e a escritora queriam ser aceitas e aprovadas, pois ambas, de forma consciente ou semiconsciente, estavam fragmentadas e divididas entre a pulsão da escrita e a repressão do feminino que estava refletida nos textos de autoria masculina, ou seja, eles diziam há muito tempo o que cada mulher deveria ser e qual o lugar que deveriam ocupar.

O conflito travado entre a mulher literária e a mulher estereotipada pela cultura androcêntrica que a definia como a “rainha do lar”, certamente, foi responsável por uma das estratégias narrativas usadas nos contos de Júlia Lopes de Almeida e de Kate Chopin, a narrativa encaixada.

Retomando o conto de D. Júlia, *Ânsia eterna*, pode-se demarcar claramente as fronteiras entre duas estórias numa mesma narrativa; numa das estórias, a que abre o conto, a protagonista centra-se no autosofrimento para criar seu texto, e chega a denominá-lo de “martírio”; entretanto, à medida que a tensão textual cresce, a qual está diretamente relacionada à dificuldade crescente no embate literário, há uma quebra abrupta dessa tensão, pelo encaixe de uma outra narrativa na narrativa inicial, a qual denominamos narrativa encaixada. Ela, por sua vez, traz uma outra temática para dentro do conto: o casamento romântico que promete felicidade eterna. Esse tema é mais ameno e, portanto, mais adequado aos assuntos ditos femininos; desse modo tem início um jogo dissimulado pelo artifício temático ao ajustar o enredo proposto inicialmente aos valores culturais vigentes à época que, num gesto concessivo, admitia a presença da mulher na literatura, desde que essa presença reforçasse os temas considerados próprios à autoria feminina, neste caso, o casamento: “Que hei de dizer-te? Que, talvez, mudando de hábitos alcançasses a tranquilidade necessária para um bom trabalho. Casa-te” [grifo nosso]. (ALMEIDA, 1903, p. 03) Este momento narrativo deixa claro que tanto a instituição casamento quanto o estado de casado são soluções eficazes para problemas existenciais entre homens e mulheres.

Como leitora, instigada pelo tema da “angústia da criação na autoria feminina”, tópico que vem sendo amplamente discutido e analisado, porém nunca exaurido a contento, me pergunto: o que levou D. Júlia, uma escritora já madura no ofício da escrita quando escreveu *Ânsia eterna*, a dissimular um enfrentamento substancial e profundo sobre esta questão, a qual ela mesma debateu-se inúmeras e repetidas vezes na sua produção literária? E numa tentativa de resposta a tamanha pergunta, recorro ao conto de Kate Chopin, *Uma estória de Elizabeth Stock*, como uma possibilidade de reflexão a mais sobre a questão apresentada.

A estória de Elizabeth Stock está narrada na primeira pessoa do singular, eu, e tem nela própria a protagonista que narra a experiência despreziosa de uma mulher que desde criança sentia desejo em escrever estórias. Entretanto, essa potencial escritora era completamente despojada de qualquer ambição literária e já se definia como tal: “Desde criança eu sentia que gostaria de escrever estórias. Entretanto, nunca tive qualquer ambição de brilhar ou de construir um nome, pois eu sabia o que significava construir um nome e um estilo literário além do tempo e do trabalho árduo necessários” (CHOPIN, 1991, p. 38). As primeiras dificuldades apresentadas por Elizabeth Stock para escrever formalmente fazem parte do senso comum, mas àquela que

se segue, a extrema incapacidade de construir um enredo: “...nunca consegui pensar num enredo sempre que quis escrever uma estória” (CHOPIN, 1991, p.38), esta, certamente, pode ter origem no que se considerava e ainda se considera um texto literário. Isto é, sob a ótica literária canônica, um texto próprio para a literatura teria de tratar dos grandes temas da humanidade, ser original, cheio de ação, criar um distanciamento entre autor e obra, de modo que não houvesse o menor indício de parcialidade entre as partes envolvidas, (autor e obra) pois, segundo a crítica canônica, o que importa para que um texto seja considerado literário, é a sua universalidade, o sentimento de neutralidade presente e a objetividade dos assuntos tratados. Esses elementos, por sua vez, devem vir atrelados a uma sofisticada linguagem discursiva e comprometidos com a gramática normativa que sobrepõe o purismo gramatical à imaginação criativa.

Pensando numa interlocução entre a perspectiva canônica e a experiência de Stock, constatamos que seu texto se constrói partindo de um discurso intimista e personalizado, donde flui um *self* que marca o lugar do sujeito que articula sua fala: “Uma vez eu escrevi sobre o velho Shepard perdido no bosque e mostrei a tio William que disse: ‘Elizabeth, é melhor você se ater a suas costuras, pois isto aqui não é uma estória e todos já sabem sobre o velho Shepard’ (CHOPIN, 1991, p. 38). As considerações do tio William frustraram completamente a ambição de Stock em escrever: “[...] isto aqui não é uma estória [...]” e ainda desqualificaram a escritora ao mandá-la de volta aos trabalhos domésticos: “...é melhor você se ater a suas costuras (...)”. As palavras de tio William ainda hoje ecoam...

Deixando de lado o tema da frustração da protagonista, vale a pena ressaltar que os traços estilísticos da estória de Stock se pautam pela informalidade da escrita, pela simplicidade do tema e pelo envolvimento com a narrativa, uma vez que se trata de relato pessoal narrado em primeira pessoa, o que nos parece ter sido uma das temáticas recorrentes na literatura de autoria feminina. Com ela, as mulheres têm transformado a experiência pessoal numa experiência coletiva e criado uma teia substancial através da publicação, mesmo sendo penosa.

Quando pensamos no texto dito literário, nos reportamos, de imediato, para o espaço dos “eleitos”, daqueles que, semelhantemente a Deus-pai, foram capazes de criar nos moldes estabelecidos, porque dotados de uma mente brilhante, de recursos estilísticos compatíveis com a expectativa dominante naquilo que se considera literatura e, seguramente, imbuídos de uma autoestima forte, pois escrever implica num ato de coragem, de afirmação de um Eu que não pode estar nem fragmentado nem dividido internamente.

Acredito que a estória de Stock, na sua singeleza temática e estrutural, traz a público uma grande lição: que escrever para o feminino, tem de passar do crivo da inventividade formal e canônica, para o remanso da interioridade existencial do ser, onde a voz autoral não se distancia de seus pertencimentos de gênero porque só este estado harmônico será capaz de estabelecer uma sintonia de continuidade entre o real e o imaginário, como fez Kate Chopin ao longo de sua produção textual, e como demonstra o constante conflito autoral de Júlia Lopes de Almeida, quando quer escrever um livro “...digno de um homem”.

## Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. In: \_\_\_\_ *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. p. 01-08.

CHOPIN, Kate. Elizabeth Stock's one story. In: TOTH, Emily. **A vocation and a voice: stories by Kate Chopin**. New York: Penguin Books, 1991. p. 37-44.

RIO, João. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.



# Minicursos



## “O épico não morreu” (as escritoras que o digam): uma fundamentação teórica Christina Bielinski Ramalho - UFRJ

O minicurso O épico e a mulher teve como principal objetivo apresentar as fundamentações teóricas que me fizeram afirmar, na tese *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres*, ser o gênero épico a última conquista da mulher escritora ocidental em termos de escritura. Essa importância, na tese, aparece relacionada ao modo como História e Mito passaram a ser reescritos a partir da produção épica de autoria feminina e a decorrente acessibilidade da mulher àquele gesto que Homi Bhabha define como “reescrever a nação”. Todavia, dada a brevidade do espaço, não poderia aqui resumir todas as abordagens feitas; assim, optei por dar destaque à fundamentação teórica que me permitiu ratificar a ideia de que “o épico não morreu”, pois foi a partir dessa fundamentação que me propus a estudar mais de quinze epopeias de autoria feminina, entre as quais: *Poema épico-trágico*, de Teresa Margarida da Silva e Orta; *A lágrima de um caeté*, de Nísia Floresta; *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral, *Romanceiro de Delfina*, de Stella Leonardos; *As marinhas*, de Neide Archanjo (1984); *Cantares de Marília*, de Tereza Cristina Meireles de Oliveira.

A principal teoria que fundamentou minha investigação foi a Semiotização Épica do Discurso, de autoria de Anazildo Vasconcelos da Silva, teoria que se originou da necessidade de se formular um novo critério para a análise teórico-crítica de produções literárias de cunho épico que deixaram de seguir integralmente a estrutura épica reconhecida por Aristóteles, a partir da observação das obras gregas *Odisséia e Ilíada*, de Homero, *Os cantos cíprios* (aprox. 700 a.C), do poeta Estásino de Chipre, e **Pequena Ilíada** (aprox. 660-657 a.C), de Lesqueos de Lesbos, identificadas pelo estagirita como “epopeias”.

Somadas as circunstâncias de ter a Arte poética servido de matriz para as reflexões dos pensadores romanos, e seus seguidores medievais, acerca da Literatura e, por outro lado, de as epopeias homéricas terem servido de modelo para produções épicas romanas e medievais posteriores, ficou a formulação teórico-crítica de Aristóteles consagrada como teoria, sem que se considerasse que sua análise atinha-se, obviamente, às produções gregas, logo, a mesma não poderia contemplar ou problematizar teoricamente outras manifestações nas quais ao “perfil” da epopeia grega tivessem se agregado outros elementos estruturais. Além desses dois aspectos, some-se ao conjunto o fato de, se comparado a outros gêneros literários, ser visivelmente reduzido o número de manifestações épicas que circulam na historiografia literária universal, ou seja, embora a produção épica seja numericamente expressiva, seu trânsito pelas culturas é restrito. Em vista disso, é igualmente reduzido o número de estudos dedicados ao gênero, notadamente em termos de objetivar refletir teoricamente sobre este. Assim, destaco, de modo bastante simples, algumas considerações teórico-críticas às quais tive acesso.<sup>61</sup>

### 1 O épico segundo Aristóteles

<sup>61</sup> Aqui, em virtude das limitações de espaço, não me referirei às contribuições de Emil Staiger e Leo Pollmann.

A Arte poética refere-se à epopeia, de modo não específico, nos capítulos I, II, III, IV, XV, XVI, XVII, VIII, XXV e XXVI; compara-a à tragédia nos capítulos V, XVIII e XXVII; e estuda-a, especificamente, em XXIII e XXIV, embora, cabe ressaltar, seja crença comum a ideia que o segundo livro de Arte poética, perdido, trouxesse mais reflexões sobre o gênero.

Pode-se dizer que as dez primeiras referências têm por objetivo respaldar o critério de Aristóteles para a divisão dos gêneros literários. Assim, o que faz a epopeia destacar-se como um “gênero” é, em primeiro lugar, o fato de esta utilizar como “meio de imitação” unicamente a “palavra simples e nua dos versos, quer mesclando diferentes metros, quer atendo-se a um só tipo” (1973, p. 239). No entanto, em relação à metrificação, o próprio Aristóteles completa a frase com “como o tem feito até ao presente”, o que deixa em aberto a possibilidade de evoluções posteriores. Outras características da epopeia são: em relação ao objeto imitado, “pintar o homem melhor do que é” (1973, p. 242); e, em relação à maneira de imitar, utilizar-se de um terceiro (alusão à terceira pessoa) para a apresentação do objeto imitado. À epopeia, comparada à tragédia, é atribuída a função semelhante de cantar “assuntos sérios”, mas, em contrapartida, não ter “limites de duração”, tal qual o tinha a tragédia, e “não empregar um só metro simples e a forma narrativa” (1973, p. 246).

Sobre a seleção dos caracteres ou personagens, Aristóteles destaca que esta deve partir de quatro considerações: a primeira, de que os caracteres devem ter bom caráter, daí, segundo o estagirita, abrirem-se as opções de escolha à inclusão de mulheres e escravos – “Esta bondade é possível em cada classe de pessoas, pois a mulher, do mesmo modo que o escravo, pode possuir esta boa qualidade, embora a mulher seja um ente relativamente inferior e o escravo um ente totalmente vil” (1973:263) –; a segunda, de que deve haver conformidade entre sua caracterização e a realidade, por isso, Aristóteles afirma que “sem dúvida existem caracteres viris, mas a coragem desta espécie não convém à natureza feminina”; a terceira, de que deve haver semelhança entre os caracteres e a realidade; e, por fim, a quarta, que alude à coerência interna dos caracteres, ou seja, se estes/estas são “incoerentes” por natureza, que assim o sejam do início ao fim e vice-versa. Como a epopeia pinta “o homem melhor do que é”, a criação da obra deve revestir as atitudes “iradas” dos caracteres em ações justificadas para que estes não pareçam “piores do que os homens são”.

No capítulo XVII, Aristóteles, faz a síntese do assunto de Odisseia, assunto, a seu ver, bastante simples uma vez que concerne aos obstáculos enfrentados por um herói para retornar à sua terra e a seu lar. Tal abordagem indica a existência, na epopeia, de um assunto básico em torno do qual são elaborados os episódios que lhe darão preenchimento. No entanto, conforme XXV, esse “preenchimento” deve partir da visão de que o “impossível verossímil” é preferível ao “verdadeiro inverossímil”, daí a participação do poeta no mundo narrado, embora não visível formalmente na estrutura épica analisada, ser passível de existir, ao menos indiretamente.

Os capítulos que tratam especificamente da epopeia delimitam-lhe particularidades, tais como: a unidade de ação é derivada de um “recorte” da ação maior à qual se refere; o reconhecimento, as peripécias e os acontecimentos patéticos<sup>62</sup> integram-lhe

a estrutura; obedece à estrutura narrativa “princípio, meio e fim”; e, por fim, o metro heroico é-lhe o mais “conveniente” por sua gravidade e amplitude.

São estas, portanto, as reflexões aristotélicas que, analisadas e reelaboradas, fizeram da epopeia um gênero literário específico. Todavia, ainda que o próprio Aristóteles tenha definido a tragédia como um gênero superior à epopeia por sua riqueza estrutural (já que se utiliza de outros meios de imitar, como o coro, a encenação etc.), síntese e efeito no público, há que se ressaltar o papel literário-cultural que, intrinsecamente, parece ter ficado designado à natureza da epopeia: representar, por meio de extenso texto lírico-narrativo, a história e os mitos das nações.

## 2 O épico segundo C. M. Bowra

A importante obra de C. M. Bowra, *Heroic poetry* (primeira edição em 1952), em que pese a profunda incursão deste pelos primórdios do épico ou heroico<sup>63</sup> (sua oralidade), igualmente não contempla a modernização do gênero, preferindo considerar esse tipo de manifestação como extinto. Embora analise categorias importantes do poema heroico como a presença do herói e seu trânsito pelo histórico e pelo maravilhoso, as características do maravilhoso, e a estruturação formal, Bowra não compreende o épico sem uma oralidade anterior. E, mesmo no âmbito da oralidade, ele insiste para que manifestações eivadas de subjetividade e centradas em sujeitos e eventos particulares, como os lamentos e os panegíricos, não sejam confundidas com os poemas heroicos, estes, sim, adequados à objetividade e ao caráter público da temática épica. Além disso, ele também atenta para o fato de que muitas manifestações, por terem se inspirado somente em matéria histórica, não podem ser confundidas com a poesia heroica.

Quanto à referência temporal presente nos poemas heroicos, Bowra destaca que a datação não é o ponto mais importante e que, em casos de eventos muito remotos, sequer importará para o sentido da obra, já que o destaque desta está na projeção do histórico no mítico e no desejo, por parte dos autores<sup>64</sup>, de proporcionar prazer à sua audiência, prazer este, segundo Bowra, totalmente isento de criticidade. O que importa, no caso, é a referência a nomes e eventos históricos relevantes.

Uma vez que a existência sob forma oral é pré-condição para o registro escrito da poesia heroica, Bowra atribui a conversão do oral para o escrito como uma decorrência do mérito adquirido pela obra quando ainda na qualidade de oral. Em função desse valor, Bowra justifica a passagem da oralidade para a escritura de poemas como Odisseia, Ilíada, Beowulf, Canção de Rolando e a Epopeia de Gilgamesh.

Bowra, fazendo observações plenas de detalhes, atribui ao poema heroico as qualidades de: possuir uma unidade de composição (o metro); conter os eventos da

<sup>62</sup> Peripécia – mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado, em conformidade com o verossímil. Reconhecimento – passagem da ignorância para o conhecimento. Acontecimentos patéticos – aqueles que provocam morte, sofrimento, ferimentos, etc. Arte poética, p. 255.

<sup>63</sup> Bowra trata o épico como “heroico”.

<sup>64</sup> Bowra não cita autoras.

“batalha”, da “competição” e da “superação” inerentes ao heroísmo; destacar a honra, a liderança, a força física e a coragem do herói, além da dimensão supernatural de seus poderes e seu apego a causas nobres; relacionar a morte do herói, quando esta ocorre, à sua glória, sem destacar nesse acontecimento qualquer caráter trágico; conter um relato de viagem, com marcação de partidas e de chegadas, com destaque para a prática da navegação como meio para o deslocamento; relacionar a forma como herói e heroína<sup>65</sup> se vestem a seu caráter e missão; não conter muitas alusões a ações como beber e comer, de modo a não tornar banalmente humano o caráter do/da herói/heroína; incluir a figura do cavalo (também relacionado ao deslocamento e ao porte heroico dos/das personagens); conter uma certa inventividade, oriunda da transmissão oral e, simultaneamente, conter uma dimensão histórica remota; usar a repetição e a comparação como recursos expressivos; dividir-se em episódios; possuir uma estrutura passível de ser identificada com o código cultural da nacionalidade da qual se origina.

No que tange à identidade cultural que diferencia as manifestações da poesia heroica oral, Bowra distingue três grupos: o primitivo, relacionado a grupos nômades e pastoris, sem acesso à estrutura citadina e detentores de poucas manifestações artísticas; o proletário, decorrente da mistura do primitivo com o estrangeiro e da consciência da necessidade de se pensarem as estruturas sociais; e o aristocrático, oriundo de grupos cultural e socialmente mais complexos, nos quais códigos como “honra”, por exemplo, são mais elaborados, assim como é mais estreito o vínculo com a dimensão real dos acontecimentos relatados.

Completando a análise, Bowra faz uma incursão, relevante para esta pesquisa, sobre a presença da mulher nos poemas heroicos dos três grupos:

A signal example of this variety may be seen in the treatment of women. Heroic poetry does not confine itself to men, and women often appear in it, but they are treated in noticeably different ways. In the primitive stage they have a place which corresponds with their actual position in primitive societies. They are the centre of such domestic life as exists, the focus of family ties, and the mistresses of home and hospitality. /.../ This special importance which women have in the primitive stage is strengthened by other less remarkable features. A woman may be a sorceress, but that does not prevent her from carrying out her feminine duties. She is the head of household and responsible for its conduct in such matters as the entertainment of guests (1952, p. 482).

Como se pode observar, o papel das mulheres nesse primeiro grupo restringe-se, marcadamente, à dimensão do cotidiano doméstico, pois, ainda que estas possam ter acesso à magia, isso não é socialmente relevante.

<sup>65</sup> No capítulo “The mechanics of narrative”, Bowra alude à possibilidade do heroísmo feminino.

Já no grupo identificado como proletário, a presença da mulher ascende à dimensão mítica. Em obras desse grupo, Bowra afirma, encontram-se referências a mulheres com poder da profecia e da magia. Alguns poemas chegam a descrever mulheres portando armas e participando de batalhas. No entanto, essas mesmas guerreiras, ao se casarem, tornam ao modelo doméstico da mãe.

No grupo aristocrático, a atuação das mulheres expande-se. A figura da “mãe do herói” recebe destaque em muitos poemas, assim como a da guerreira, que contribui para o heroísmo de seu companheiro, e a da “princesa”, que detém nas mãos certa liberdade para atuar na realidade, sempre com charme e coragem. Além disso, recebe ênfase a hospitalidade da mulher, uma vez que, durante seu deslocamento, o herói necessitará do respaldo das “acolhidas” que receberá pelo caminho. Bowra, contudo, não faz comentários sobre a presença das mulheres na dimensão mítica, com exceção da referência às pitonisas e às dotadas de habilidades mágicas (grupo proletário).

Concluindo sua abordagem, Bowra, ao mesmo tempo que destitui os poemas de importância histórica, destaca-lhes a importância cultural:

Heroic poetry, then, seems to be on the whole a poor substitute for history. Though it contains real persons and real events, it often connects them in unreal relations, and may even add unreal persons and unreal events when the fullness of the narrative demands them. This means that, except in a few exceptional cases, we have no right to approach heroic poetry as if it were a record of fact. Its materials are largely historical, but its arrangement and adaptation of them are not. But of course it has a great relevance to history in a different way. It does not record truthfully what happened, but it shows what men believed and felt (1952, p. 535).

Quanto ao que chama de declínio da poesia heroica, Bowra afirma categoricamente o romance como herdeiro do poema heroico e se refere a formas líricas que remontem à estrutura dos poemas heroicos do passado como épicos literários apenas, por não terem a pré-existência oral, essência, segundo ele, da poesia heroica. Destaca, ainda, que a utilização da “canção”, como expressão formal, decorreu da maior subjetividade que, após o período clássico, passou a ser impressa nesse tipo de manifestação. Por último, considera insuperável a obra de Homero.

### 3 O épico segundo Gilbert Highet

As 932 páginas da obra de Gilbert Highet, intitulada *La tradición clásica* (cuja primeira edição em inglês data de 1949) reúnem um estudo abrangente da influência greco-romana, desde a Idade Média até os anos 40 do século XX, sobre algumas das culturas ocidentais que integram, hoje, o chamado “Primeiro Mundo”, ou seja, a inglesa, a francesa, a alemã, a italiana e a americana. Além dessas, em alguns trechos específicos, Highet contempla outras como a portuguesa, a espanhola e algumas cul-

turas da Europa Ocidental. Contudo, por meio deste estudo, dada a inter-relação entre essas culturas e os países por elas colonizados, tornam-se visíveis não só as influências greco-romanas que sofreram, mas também muitas das origens que incidiram para a formação cultural dos países por elas colonizados ou influenciados.

Sobre a epopeia, além de *Beowulf*, ligado à oralidade épica, sem autoria reconhecida, Highet cita outras obras produzidas na “Idade das Trevas” inglesa: *Judite*, paráfrase poética da Bíblia, escrita em trezentos e cinquenta versos por Caedmon, autor anglo-saxão; *Cristo*, paráfrase de sermão de São Gregório Magno; *Juliana*, relato em verso do martírio de Santa Juliana; *O destino dos apóstolos*; *Helena*, relato da viagem de Santa Helena, mulher do imperador Constantino, a Jerusalém, onde teria encontrado a cruz de Cristo e iniciado o culto cristão; *Fênix*, poema composto por seiscentos e setenta e sete versos, dos quais trezentos e oitenta são traduções do poema latino de Lactâncio (*Ave fênix*); todas de autoria do anglo-saxão Cynewulf. Todavia, Highet aponta estar no poema *O sonho da cruz*, também de Cynewulf, um relato sobre a visão da cruz e da crucificação de Cristo – “joven héroe” do poema nas palavras de Highet – o melhor exemplo da “espiritualização” que começara a se operar nos primeiros tempos da Idade Média: “aunque que tan intenso como los poemas heroicos de carácter guerrero, su intensidad es la de un mundo espiritual más fuerte y menos primitivo” (57).

Partindo para a Literatura Francesa medieval, Highet destaca a epopeia *Canção de Rolando*, que, segundo ele, possui as mesmas características de *Beowulf*. Já *O romance de Tróia*<sup>66</sup>, poema composto por trinta mil versos, escrito em 1160 por Benoit de Sainte-Maure, como diz o título, tem explícita relação com o universo grego, o que se explica, provavelmente, pela proximidade do autor com as etapas finais da Idade Média. Highet atribui a essa obra o mérito de religar a cultura medieval ao contexto histórico clássico. A partir dela, novos poemas (alguns tratados por Highet como epopeias, outros como novelas) surgiram, como: *Troilo e Criseida*, de Chaucer; *Romance de Tebas* (poema com dez mil versos, de autoria não identificada em Highet); *Romance de Enéias* (autoria não identificada na obra de Highet); *Romance de Alexandre* (com vinte mil versos alexandrinos), de Lambert le Tort; e *Livro de Alexandre* (poema extenso, do século XIII, com 10 mil versos), do espanhol Juan Lorenzo de Astorga. Outras fontes, desta vez latinas, para os escritores medievais, foram *Tebaida*, escrita por Estácio, em torno de 80 d.C., *Alexandreida*, epopeia neolatina de Gautier de Châtilon, e *Psicomaquia ou Batalha espiritual*, escrita por Prudêncio, poeta latino e cristão, por volta de V d.C.

Entretanto, apesar da crescente presença do mundo homérico (e greco-romano em geral) na poesia medieval, Highet salienta que a visão de mundo, desde princípios do século XII, começou a se impregnar do conceito de “amor romântico”, derivado entre outros de:

el código de cortesía caballaresca, que obligava a una extrema deferencia para con los débiles;  
el asceticismo cristiano y el desprecio del cuerpo;

<sup>66</sup> Highet alude ao fato de, na época medieval, serem chamados de romans os poemas longos de natureza heroica.

el culto de la Virgen María, que exaltaba la pureza y la virtud transcendente de la mujer;  
 el feudalismo: el amante era vassalo de su amada, y su actitud era la de un siervo ante su dueña;  
 la estrategia militar de la Edad Media: la conquista amorosa se solía comparar, bien con el asalto a una plaza fortificada, bien con su captura después de un largo asedio: la intriga toda del Roman de la Rose es una combinación de ambos elementos;  
 la poesía de Ovidio, que escribió un tratado intelectual y cínico de la conquista amorosa considerada como ciencia, pero cuyas demás obras contienen muchas historias inmortales de apasionada adoración más allá de la muerte (1954, p. 99).

A análise de Highet esclarece como, além das especificidades formais da epopeia medieval (cujo ritmo era mais lento que as homéricas) e da contínua evolução da barbárie à cultura mais avançada por meio do contato com a cultura greco-romana e com o Cristianismo, a produção épica medieval sofreria, ainda, uma impregnação subjetiva relevante originada da cultura ao “amor romântico” ou “amor cortês”.

Highet continua a desenvolver seu pensamento apontando as obras e os autores que terão influência definitiva para os novos rumos da historiografia literária: a *Divina comédia*, de Dante; o *Romance da rosa*, poema composto por 22.700 octasílabos com rimas emparelhadas, cujos 4.266 primeiros versos são de Guillaume de Lorris (escritos entre 1225 e 1230) e os outros, de Jean Chopinel, também conhecido como Jean de Meun (que os escreveu em 1270); os *Contos de Cantorbery*, de Chaucer; a obra de Francesco Petrarca (1304-1374), que, entre outras, produziu o poema épico *África* (considerado por Highet forte imitação de *Eneida*); e a de Giovanni Boccaccio (1313-1375), autor da primeira epopeia italiana, *Teseida*, que possui o mesmo número de livros e versos que *Eneida*.

Após observar a minuciosa análise que Highet faz dessas obras e autores, é possível destacar alguns aspectos que poderão ter incidido para a evolução do épico, entre outros gêneros:

a) o signo da castidade, representado em *Romance da Rosa*, pelos guardiões da heroína, a saber, a Calúnia, A Vergonha, o Medo e o Perigo, ao ser vencido por Vênus, vai imprimir ao signo “rosa” uma dupla significação: adoração/ sexualidade, indicando ser a “batalha do amor” uma empreitada compensadora;

b) o fato de ter nomeado seu poema de “comédia” revela que Dante supunha que o termo tivesse valor semântico de “poema heroico com final feliz”;

c) a conexão entre a filosofia cristã e a arte clássica (Beatriz representando a fé

<sup>67</sup> Conclusões de Highet.

e Virgílio representando a razão<sup>67</sup>), presente na *Divina comédia*, realizará a necessária fusão que, no Renascimento, eclodirá com a substituição da concepção pagã pela cristã, sem prejuízo da utilização da referência clássica, já que esta se encontra distinta como representação “artística”;

d) a grande erudição de Petrarca, suas constantes viagens, sua ampla biblioteca e a divulgação que fez das obras que recolheu em suas pesquisas fizeram dele o maior interlocutor entre o mundo clássico e o pré-renascentista;

e) Dante, com sua predileção por Aristóteles, e Petrarca, com sua predileção por Platão, contribuíram para que ambas as posturas filosóficas impregnassem o pensamento renascentista;

f) a *Divina comédia* inscreveu-se na Idade Média como a mais importante epopeia elaborada porque Dante se imbuíu da “originalidade”, enquanto outros, como Petrarca, em *África*, e inúmeros renascentistas, por exemplo, continuavam a acreditar que copiar fielmente as estruturas épicas clássicas era o melhor caminho para a excelência artística.

Assim, Highet, valorizando uma compreensão diacrônica da evolução cultural europeia da “Idade das Trevas” ao Renascimento, sintetiza:

La Edad Oscura fué la victoria de la barbárie contra la civilización. La Edad Media fué la época en que, después de convertirse, se civilizaron poco a poco los bárbaros con ayuda de la Iglesia y de los fragmentos sobrevivientes de la cultura clásica. El Renacimiento significó el pleno desarrollo de esa civilización que surgía y su enriquecimiento con muchos bienes materiales y espirituales, adquiridos unos por vez primera, redescubiertos otros después de un largo sueño, casi igual a la muerte (134).

Após reconhecer na obra de Dante a mais importante manifestação épica, Highet passa a analisar os caminhos trilhados, a partir do Renascimento, por esse tipo de manifestação. Assim, metodologicamente, propõe quatro grupos distintos de epopeias: as que imitam diretamente as clássicas; as que tematizam aventuras heroicas; as que tematizam façanhas cavaleirescas medievais; e, por fim, as de cunho religioso, ou, como ele nomeia, as “epopeias religiosas”.

O primeiro grupo é representado apenas por *Franciada* (1572), de Pierre de Ronsard, epopeia incompleta composta por quatro cantos. Nesse poema, Ronsard utiliza a estruturação do enredo de *Eneida* como base para justificar a fundação de Paris por Astianax, filho de Heitor.

Entre as aventuras heroicas, Highet aponta *Os Lusíadas* (1572) como a mais importante. Também cita a epopeia chilena *Araucana* (1569-1590) – escrita por Alonso de Ercilla y Zúñiga – cujos trinta e sete cantos possuem, na opinião do estudioso, estru-

tura bem mais simples que a epopeia portuguesa. No entanto, considera-a a primeira obra importante, no gênero, produzida na América.

No terceiro grupo, inclui *Orlando furioso* (1516), de Lodovico Ariosto e a epopeia incompleta *Orlando enamorado*, de Matteo Maria Boiardo (1434-1494), *A rainha das fadas*, epopeia também incompleta de Edmund Spenser; *Jerusalém libertada* (1593, edição revisada e autorizada pelo autor), de Torquato Tasso; e *Itália livre dos godos*, epopeia composta por vinte e sete cantos em verso livre, de Giovan Giorgio Trissino (1478-1550). Esse terceiro grupo teria como característica reunir três “ingredientes principais”: “complicadas crônicas de aventuras caballerescas de tiempos remotos, episodios de amor romântico en la manera que comenzó en la Edad Media y continuó a lo largo del Renacimiento, y elementos grecorromanos de todas clases”(1954, p. 230)

O último grupo, por sua vez, inclui *Paraíso perdido* (1667) e *Paraíso recuperado* (1671), ambas do inglês John Milton, e *A criação do mundo* (1578), epopeia dividida em sete livros, composta em alexandrinos de rimas emparelhadas, escrita por Guillaume de Salluste (1544-1590).

Ao dar o estatuto de “epopeias” a todas essas obras, Highet expressa, implicitamente, sua visão de que o gênero estaria passando por uma evolução natural, afeita às circunstâncias histórico-estético-culturais que foram variando com o passar dos séculos. Sobre a dimensão sobrenatural (como ele chama) das epopéias, registra o fato de ao maravilhoso greco-romano terem-se somado elementos medievais, tais como: “magias, hechieros, objectos encantados como yelmos y espadas, animales fabulosos como hipogrifos alados” (1954, p. 235). Contudo, segundo ele, mesmo quando o sobrenatural está representado pelas figuras de Deus, de Jesus Cristo ou dos anjos e demônios, permanecem, em suas ações e descrições, muitos resquícios da cultura clássica.

Se, até o Renascimento, as considerações de Highet parecem bastantes relevantes para a compreensão da evolução do gênero épico, quando este passa a contemplar os séculos vindouros, sua abordagem desprende-se um pouco do enfoque ao épico. Tal procedimento compreende-se na medida em que, como já foi exposto, não havia uma teoria que justificasse as transformações da epopéia através dos tempos, principalmente após o Renascimento.

Numa época que ele classifica como de transição, o período barroco, são menores as alusões ao épico. Apesar de pontuar eventos históricos e artísticos que trouxeram novas transformações para o panorama cultural europeu, como o saque de Roma (1527), a matança de São Bartolomeu (1572), a guerra dos Trinta Anos na Alemanha, a Batalha de Mohacs (1526), a Contra-Reforma e a Inquisição, as proibições protestantes em torno das manifestações artísticas, a querela entre os antigos e os modernos, entre outros, Highet não estabelece de que forma ou formas essas transformações incidiram sobre a epopeia. Assim, nesse aspecto, Highet, pela omissão de questionamentos sobre o tema, acaba ratificando a ideia de que, após o Renascimento, a epopeia teria se estagnado. Por isso, ele toma a *Divina comédia*, *Jerusalém libertada* e *Paraíso perdido* como os três poemas que ainda conseguiram integrar o clássico e o cristão sem sofrer as injunções trazidas pelo conflito entre o antigo, cujas vozes mais contundentes estaria a

de Boileau, e o novo, ardentemente defendido por Charles Perrault.

Nessa época, curiosamente, surgem poemas classificados por Highet como poemas heroico-burlescos, paródias de epopeias antigas, e outros, com séria intenção épica de ultrapassar os clássicos fazendo uso do radical filosofia cristã, como os mal recebidos pela crítica *Clodoveu* (1657) e *Maria Madalena* (1669), ambos do francês Jean Desmarets de Saint-Sorlim. A mais dura crítica à epopeia clássica, contudo, ficou registrada no poema *A época de Luís, o Grande*, de Charles Perrault, que, por meio da obra, condenou o estilo homérico e defendeu a produção contemporânea francesa, citando, no corpo da obra, nomes de escritores que se tornariam tão célebres quanto os grandes gregos e romanos.

Da época barroca em diante, entre nomes e obras destacados por Highet, já não aparece mais a referência à epopeia. Ele, inclusive, alude ao fato de os séculos XVII e XVIII terem sido “la época de la prosa” (v II, 56), não em quantidade, mas em qualidade, já que nesse período a profusa produção poética ter-se-ia limitado a repetições de fórmulas arcaicas, ainda que tenham se destacado obras como a epopeia em hexâmetros *Messias* (1748), de *Gottlieb Klopstock* ou *Hermann e Doreotéia* (1798), de Goethe, e, na literatura anglo-americana, os poemas *A barraca*, de *Arthur Clough* e *Evangelina*, de Longfellow.

A partir daí, principalmente com as ideias revolucionárias românticas, as formas clássicas estariam ainda mais exiladas da elaboração literária, uma vez que a filosofia romântica propunha-se a condenar qualquer limitação ao extravasamento subjetivo, à eloqüência natural e ao improvisado e qualquer imposição estética de simetria e equilíbrio. Eis aí o cerne da questão: se, teoricamente, a epopeia ficou atrelada ao clássico, sem que se considerassem as evoluções entre o período medieval e o Renascimentista, é fácil compreender que as manifestações do gênero diminuíssem no século XIX. Highet, de fato, menciona apenas: dois poemas heroicos de Matthew Arnold, *A morte de Balder* (1853) e *Sohrab e Rustum* (1855), de influência, respectivamente, noruega e persa; *Herodias*, de Mallarmé, *A jovem Parca* (1917), de Paul Valéry, *Prometeu e Epimeteu* (1880-1881) e *Primavera olímpica* (1900-1906), ambas do suíço Carl Spitteler.

Ao final de sua abordagem, Highet aponta o caráter revisionista iniciado no final do século XIX, espírito que incitaria a retomada, no século XX, dos estudos clássicos, levando artistas, entre outros, a reinterpretarem e revitalizarem mitos greco-romanos. Finalizando, resta salientar a enorme contribuição do pesquisador no sentido de trazer à tona, sem preconceitos, obras produzidas ou recebidas como épicas até o final do século XIX.

#### 4 O épico segundo Anazildo Vasconcelos da Silva

Todas as considerações anteriores justificam a conclusão de que a contribuição teórica de Anazildo V. Silva é ímpar e decisiva no sentido de resgatar teoricamente o gênero épico. Publicada em 1984, a *Semiotização literária do discurso* dedica seu primeiro capítulo à apresentação da formulação teórica acerca da manifestação épica do discurso.

Em Formação épica da literatura brasileira, de 1987, a proposta teórica ilustra-se por meio da análise de *Os Lusíadas* e dos poemas brasileiros Prosopopéia (Bento Teixeira, 1601), *O Uruguai* (Basílio da Gama, 1769), *Caramuru* (Santa Rita Durão, 1781), *O Guesa* (Sousândrade, 1888/?), *Martim Cererê* (Cassiano Ricardo, 1928), *Cobra Norato* (Raul Bopp, 1931), *Invenção de Orfeu* (Jorge de Lima, 1952), *Romanceiro da Inconfidência* (Cecília Meireles, 1953), *Sísifo* (Marcus Accioly, 1976), *Poema sujo* (Ferreira Gullar, 1976), *A grande fala* (Affonso Romano de Sant'Anna, 1978), *Saciologia goiana* (Gilberto Mendonça Telles, 1982), *Auto do Frade* (João Cabral de Melo Neto, 1984), e *Táxi* (Adriano Espínola, 1986). Esta segunda obra, além de ratificar as categorias teóricas apresentadas na primeira, resgatou da obscuridade todo um percurso épico legítimo dentro de nossa literatura e abriu a pesquisadores e pesquisadoras, como eu, portas para reflexões sobre o tão marginalizado “gênero épico”.

Observando as manifestações épicas que integraram o classicismo greco-romano, e se orientando pelas formulações teóricas de Aristóteles e Staiger, da Silva verificou que a matéria épica – definida como temática resultante da fusão de duas dimensões, uma real, outra mítica, fruto da atribuição de uma significação mítica ao evento histórico –, nessas obras, era extraída dos feitos grandiosos que determinado herói havia realizado e que, por sua grandiosidade, haviam recebido, com o tempo, uma aderência mítica. Transportado para o poema, o herói era, portanto, um ser que agia tanto no plano histórico quanto no maravilhoso, o que lhe conferia uma dupla condição existencial: real e mítica.

Além disso, da Silva destacou o fato de o poema épico se caracterizar por uma dupla instância de enunciação: narrativa e lírica, sendo a primeira a mais importante nos primórdios do gênero, uma vez que o poema trazia visíveis, em sua composição, os elementos próprios da narrativa – acontecimento, personagens e espaço – e a segunda, limitava-se à consciência lírica do poeta que escrevia o poema épico, além da obediência desse aos padrões estéticos de todo poema, como a apresentação em versos, utilização de rimas etc. Para ser realizado, o poema épico, ou a epopeia<sup>68</sup>, portanto, dependia de uma matéria épica, que era dada pronta ao poeta.

A partir de *Os Lusíadas*, observou da Silva, algumas mudanças, relacionadas à formação da matéria épica e ao perfil do herói, determinaram uma inadequação entre a proposta de Aristóteles e os poemas que estavam sendo produzidos. Uma extensa pesquisa do estudioso estabeleceu os pontos nos quais a proposta aristotélica perdia sua validade como instrumento para a operacionalização teórico-crítica de manifestações épicas do discurso. Segundo ele, se os objetos de estudo de Aristóteles foram os poemas épicos produzidos na Grécia, no período clássico, suas formulações não poderiam ser consideradas teóricas, mas apenas críticas, já que circunscreviam uma manifestação discursiva nacional e epocalmente limitada. Assim, a epopeia clássica teria o perfil próprio de uma manifestação contaminada pela concepção literária clássica. Por isso, impor esse perfil como categoria teórica às manifestações épicas do discurso surgidas em outras épocas, e contaminadas por outras concepções literárias, tornou universal

<sup>68</sup> Convém, aqui, esclarecer que AVS não faz distinção entre epopeia e poema épico. Assim, não concebe que um romance seja chamado de “epopeia”, uma vez que aquele não agrega a estrutura lírica.

um cânone teórico-crítico inválido, uma vez que este não dava conta de manifestações cujas formas não mais correspondiam ao original clássico.

Dessa conclusão, há apenas duas hipóteses: ou se estabelecia o padrão clássico como o padrão legítimo para a criação épica, condenando-se, por conseguinte, tudo o que fugisse desse padrão à condição de não-épico; ou se buscava, na proposição aristotélica, e em estudos subsequentes, os elementos básicos inerentes à natureza épica do discurso e, a partir daí, procuravam-se estabelecer as mudanças geradas pela influência de novas concepções literárias, tais como ocorreram, por exemplo, no gênero lírico e no dramático, fundamentando, com isso, uma teoria que pudesse ser utilizada não mais para canonizar aspectos formais do poema épico, mas, sim, para permitir uma análise sustentada por princípios teóricos que legitimassem a existência da epopeia e a considerassem sempre sob a ótica da concepção literária à qual ela se prende. Esse foi o procedimento de da Silva.

Assim, além das características já observadas em Aristóteles e Staiger, o que da Silva fixou como especificidade estrutural de um poema épico foi: a dupla instância de enunciação – narrativa e lírica, sem importar qual das duas seja predominante – e a existência de uma matéria épica, inerente à epopeia, na qual os planos histórico e maravilhoso, integrados através da ação hereica, representam, respectivamente, as dimensões real e mítica (e sua fusão) inerentes à experiência humano-existencial que motiva a criação poemática. A forma como as instâncias lírica e narrativa incidirão para a elaboração do texto épico e o modo como a matéria épica será apresentada variarão sempre em função da concepção literária à qual determinado poema se prende.

Continuando sua pesquisa e utilizando como material de trabalho poemas da épica ocidental, da Silva identificou quatro modelos épicos principais: o modelo clássico, o renascentista, o moderno e o pós-moderno. A definição desses modelos teve por objetivo elucidar as transformações do gênero através dos tempos, destacando, por exemplo, como a inalterabilidade de ânimo, reconhecida tanto por Aristóteles como por Staiger, pôde ser substituída pela participação do narrador no mundo narrado, dada, entre outros, a introdução dos episódios líricos na elaboração épica.

Segundo da Silva, uma vez que pertence ao gênero narrativo<sup>69</sup>, a epopeia apresenta os elementos do discurso narrativo (personagens, espaço e acontecimento), entre eles, principalmente, o narrador. Entretanto, por se estruturar formalmente como poema, dependendo, para isso, de uma consciência lírica, ou Eu-Lírico, o poema épico acaba por possuir uma identidade dupla, ou uma dupla instância de enunciação: é narrativo e lírico, simultaneamente.

Sobre essa dupla identidade, o que da Silva constatou foi uma linha evolutiva no processo de criação do poema épico, que conduzia o mesmo de uma configuração

<sup>69</sup> da Silva classifica a epopeia como manifestação do gênero narrativo até a Modernidade, quando passa a chamá-la de “essencialmente lírica” ou “epopeia lírica”. Por isso, segundo ele, a partir da Modernidade, a manifestação épica passaria a integrar o gênero lírico. Nesse sentido, compreende-se que da Silva trate a instância de enunciação épica como “narrador” até a Modernidade, quando, então, passa a chamá-la de “Eu-Lírico”. Sobre este aspecto, prefiro considerar a epopeia como um gênero híbrido desde sempre e, por isso, nomear sua instância de enunciação de Eu-Lírico-Narrador, ou ELN.

essencialmente narrativa para uma configuração essencialmente lírica. O mais importante, porém, é que essa dupla enunciação não se finda, por ser inerente à elaboração discursiva épica.

A poesia épica, como já foi dito, também se apresenta dupla em relação à natureza de sua matéria épica, que se caracteriza por ser resultado da fusão do real histórico com o mito. São, portanto, duas as dimensões nela representadas através de seus planos: a real e a mítica. No entanto, essas duas dimensões estão fundidas, pois, através da aderência mítica, o acontecimento histórico projeta-se definitivamente na dimensão mítica.

Nesse raciocínio, identificou da Silva ser o processo de fusão entre as dimensões real e mítica, manifesto nos poemas através da interação dos planos histórico e maravilhoso, um dos aspectos que incidiriam para as transformações do gênero. Nas epopeias clássicas, por exemplo, essa fusão era fruto de um processo cultural anterior à elaboração poemática, ou seja, a matéria épica era dada pronta<sup>70</sup> ao poeta<sup>71</sup>. Mais à frente, o próprio poeta intercederá (como nos episódios líricos camonianos) para que essa fusão ocorra simbolicamente por meio da interação literária dos planos histórico e maravilhoso. Tal mudança, contudo, não destituiu o poema épico das duas dimensões. Logo, na perspectiva de da Silva, é um equívoco teórico discriminar essa intervenção como a-épica. Esse equívoco, entre outros aspectos, determinou a definição dos modelos épicos, a saber:

O modelo épico clássico foi definido como a manifestação épica do discurso, contaminada pela concepção literária clássica, própria da Antiguidade. No modelo clássico, formulado desde Aristóteles, a instância de enunciação é essencialmente narrativa e o narrador recebe a matéria épica pronta, ou seja, o fato histórico já recebeu a aderência mítica, o que impede, por conseguinte, que o narrador participe do mundo narrado. Esse distanciamento se traduz nas características fundamentais do modelo: o uso da 3a. pessoa, a perspectiva temporal de passado, a não-participação do narrador no mundo narrado, a grandiloquência (que projeta o histórico no maravilhoso), a inalterabilidade de ânimo do narrador e a uniformidade métrica; cabendo à consciência lírica integrar a expressão formal lírica<sup>72</sup> na estrutura da narrativa.

O modelo épico renascentista caracteriza a manifestação épica do discurso surgida no século XVI e, por isso, contaminada pela concepção literária renascentista. A caracterização deste modelo foi feita a partir da análise de *Os Lusíadas*, obra que, na perspectiva de da Silva, traz em si uma síntese das evoluções que a epopeia vinha sofrendo desde a Idade Média. A principal alteração em relação ao modelo clássico está vinculada à participação do narrador no mundo narrado. Neste modelo, a participação do narrador é direta e indireta. Apesar de afastado temporalmente do mundo narrado, o narrador inclui no corpo do poema comentários pessoais (os chamados excursos do poeta), numa forma de participação indireta. Por outro lado, ao elaborar parte da ma-

téria épica, através da criação dos episódios líricos, o narrador participa diretamente do mundo narrado, ainda que disfarçado na voz do herói. Da Silva aponta que os episódios líricos têm a mesma função da grandiloquência: fazer a passagem do evento tematizado do plano histórico para o plano maravilhoso, ou seja, por meio desses episódios, o herói ingressa no maravilhoso. Por tudo isso, o narrador ganha nova importância dentro do poema: a lírica.

O modelo épico renascentista, portanto, possui as seguintes características: a instância de enunciação essencialmente narrativa, na qual, contudo, a 1a. pessoa já se faz presente através dos comentários pessoais que o narrador tece no decorrer do poema, numa forma de participação indireta (os excursos do poeta); o poeta elabora parte da matéria épica, criando os episódios líricos por meio dos quais o herói atua no plano maravilhoso, recebendo, com isso, a aderência mítica necessária para sua condição de herói; não há mais a inalterabilidade de ânimo, nem a grandiloquência, mas mantém-se a uniformidade métrica.

O modelo épico moderno, por sua vez, refere-se à manifestação épica do discurso que, produzida no século XX, foi contaminada pela concepção literária modernista. Se o Modernismo trouxe significativas mudanças e inovações para as expressões artísticas em geral, o mesmo não poderia deixar de ocorrer com a manifestação épica do discurso. A relação entre os seres humanos e o mundo sofreu gritante alteração. Maquinizado, o mundo deixou de ter como centro o ser humano e este se viu projetado no absurdo do vazio, da falta de identidade e de espaço. Daí, segundo da Silva, ter-se alterado a estrutura das epopeias modernas em relação aos modelos clássico e renascentista. Na epopeia moderna, o herói inicia seu percurso já projetado no plano maravilhoso, e daí caminha para o histórico, em busca de sua condição humana. Também o centramento na dimensão mítica permite que o narrador participe plenamente do mundo narrado, já que a matéria épica não mais lhe será dada pronta, mas será, sim, por ele literariamente elaborada. O mito é agora tomado em seu arquétipo, ou seja, o mito como estrutura vazia à espera de uma representação histórica. Assim, os arquétipos míticos inerentes à existência humana (sedução, redenção, criação, etc.) são projetados na realidade objetiva, e, preenchidos pela experiência humano-existencial heroica, integram-se à dimensão real.

A busca do herói, agora, é a busca pela condição humana. Essa busca reflete a própria angústia do homem moderno, que tenta organizar o mundo à sua volta. Por não ter mais que obedecer a uma lógica temporal histórica, já que o fato histórico não é preexistente, mas vai ser construído no relacionamento herói/realidade objetiva, a narrativa deixa de obedecer a uma sequência temporal de acontecimentos. A participação do poeta é plena e ele assume a voz do herói escolhido para personalizar a estrutura mítica em questão. A integração da forma de representação histórica à estrutura mítica será processada liricamente, o que gera um novo plano estrutural para a epopeia - o plano literário.

Por tudo isso, conforme propôs da Silva, o modelo épico moderno apresenta uma mudança significativa na estrutura da epopeia: a instância lírica da enunciação começa a ganhar grande importância e o poema passa de essencialmente narrativo a

<sup>70</sup> Circunstância obviamente relacionada ao que Bowra identifica como oralidade da poesia heroica.

<sup>71</sup> Não utilizei o termo poetisa, pois não há notícias de poemas épicos clássicos de autoria feminina.

<sup>72</sup> Como foi visto, a expressão formal utilizada era o hexâmetro.



essencialmente lírico. Nesse sentido, da Silva buscou apontar no poema *Mensagem* a realização literária por meio da qual evidencia-se a nova forma épica: em *Mensagem*, a representação histórica garimpada não só da História em si, mas da própria incursão épica de Camões em *Os Lusíadas*, ganha significação a partir da estrutura mítico-significativa literariamente elaborada, a saber: brasão, castelos, campos, quina etc. O fato de ser elaborada literariamente não descaracteriza a matéria épica como tal, mas apenas altera a forma pela qual se processará a fusão das dimensões real e mítica, ou seja, tal fusão, agora simbólica, ocorre através dos próprios planos histórico e maravilhoso integrados pelo plano literário. No entanto, as dimensões real e mítica, os planos maravilhoso e histórico continuarão sendo suas estruturas básicas.

Foi o surgimento desse plano literário de elaboração da matéria épica que levou a crítica a concluir que, de fato, o poema épico ter-se-ia extinguido, visto que desde o Renascimento a epopeia já vinha perdendo as características estruturais fundamentadas por Aristóteles. O que o poema épico perdeu, entretanto, não foram as características básicas, mas as características vinculadas àquilo que é determinado pela concepção literária, daí a importância de se analisarem as manifestações épicas do discurso reconhecendo as concepções literárias que as contaminaram.

No modelo épico pós-moderno, a instância lírica assume um domínio quase absoluto sobre a epopeia, transformando, na concepção de da Silva, o que era uma narrativa épica em uma epopeia lírica. Porém, embora a instância narrativa não tenha mais uma função estruturante dentro do texto, ela manifesta-se através da função enunciativa, ou seja, existe uma proposição de realidade histórica de mundo, ainda que esta tenha perdido a temporalidade histórico-cronológica e ganhado a temporalidade do presente, e há, obviamente, uma matéria épica à qual o texto se prende e através da qual se desenvolve. De forma esparsa e multifacetada, ainda são perceptíveis as inscrições de personagem, espaço e acontecimento, categorias, portanto, do discurso narrativo.

Se o modelo épico moderno caracteriza-se de pela presença de uma estrutura mítica vazia que será preenchida por meio do resgate do real histórico; no modelo pós-moderno, a matéria épica da epopeia será extraída de um recorte da própria realidade histórica na qual a vivência subjetiva é liricamente projetada.

O Eu que vivencia subjetivamente o real não tem mais uma individualidade, mas é a representação coletiva do ser humano que vive o caos da Modernidade e, através dessa vivência, busca, não mais sua ordenação, como ocorria com a concepção literária modernista, mas simplesmente o “estar no mundo”. Através de fragmentos vivenciáveis e centrada no plano literário que estrutura a matéria épica, a epopeia pós-moderna desconstrói a relação espaço-tempo do real histórico e a este incorpora o presente unitário da expressão literária. O plano histórico é estruturado pelos fragmentos da realidade objetiva que são vivenciados por este Eu metonímico, enquanto o plano maravilhoso se estabelece a partir da vivência subjetiva e transgressora do real, uma vez que esse Eu é, em si, uma estrutura mítica de expressão subjetiva, que, por ser mítica, pode relacionar-se com todo um universo histórico-artístico representativo da inscrição humana no Ocidente. Esse Eu, portanto, rompe com o paradigma do espaço-

-tempo e vivencia simultaneamente diversos tipos de experiências, como se adquirisse “asas” capazes de transportá-lo a qualquer local e circunstância. Eis aí a elaboração literária da matéria épica.

A existência de um Eu metonímico, navegante de um tempo-espaço ilimitado, vai incidir na própria estruturação poemática da epopeia, o que faz da referência épica, lírica, narrativa e contextual meios recorrentes de criação. Na vivência fragmentada, também são resgatados fragmentos de outros textos que se incorporam ao poema, reescrevendo o real e a vivência deste real. Essa característica é comum a todas as produções literárias pós-modernas e, como tal, não poderia deixar de estar presente na epopeia.

Quanto ao heroísmo épico, na formulação de da Silva, herói épico é o ser que transita, simultaneamente, pelas dimensões real e mítica, o que lhe confere uma dupla condição existencial. No poema épico, essa dupla condição existencial traduz-se no fato de o herói atuar no plano histórico e no plano maravilhoso, integrando-os. A figura do herói, entretanto, não tem características padronizadas. Essas características vão evoluindo, de acordo com a concepção literária que as contamina, tal como ocorre com os modelos épicos. Assim, foi possível a da Silva traçar um perfil do herói épico clássico, do herói épico renascentista, do herói épico moderno e do herói épico pós-moderno.

O herói épico clássico, na epopeia clássica, é um personagem histórico, humano e mortal, cuja realização histórica, por seu caráter grandioso, projeta-o no plano maravilhoso, onde ganha uma aderência mítica, tornando-se, com isso, um herói épico. A projeção do herói épico clássico no maravilhoso dá-se através da grandiloquência. No entanto, convém reafirmar que sua condição heroica é um fato cultural anterior à elaboração poemática.

O herói épico renascentista, na epopeia renascentista, também é um personagem histórico, humano e mortal, cujos feitos históricos legitimam sua condição de herói. Será, entretanto, através dos episódios líricos vivenciados pelo herói, que o mesmo projetar-se-á na dimensão mítica. Estes episódios líricos são elaborados pelo poeta, que, através do narrador, incumbe-se de legitimar a condição épica do herói. Ou seja, embora o herói tomado como personagem principal tenha, de fato, obtido um reconhecimento histórico-cultural relevante, caberá ao poeta redimensionar-lhe o feito de modo a ampliar a dimensão mítica do feito.

Já o herói épico moderno, em virtude das mudanças estruturais que a concepção modernista provocou no modelo épico, deixou de ser um personagem histórico, humano e mortal, mas assumiu a função de preencher um arquétipo mítico e caminhar do plano mítico para o plano histórico, em busca da identidade histórica, que lhe garantirá a condição heroica. Portanto, enquanto os heróis épicos clássicos e renascentistas eram seres humanos e mortais que buscavam sua condição mítica, os heróis épicos modernos são seres míticos que buscam sua identidade histórica. Ao preencher uma estrutura mítica vazia, a epopeia moderna constrói um herói cuja individualidade é apenas um recurso para promover a ordenação do mundo real por meio da leitura criativa das sobredeterminações arquetípicas da psique humana.

Na Pós-Modernidade, a figura do herói épico ganha outro cunho. Integrados os planos histórico e mítico numa única dimensão temporal do presente e decretada a morte do Eu individual e personalizado, o herói não tem mais como missão preencher uma estrutura vazia, mas, sim, integrando múltiplas estruturas sem preenchimento, vivenciar o caos da experiência humano-existencial e, por meio da vivência simbólica, tornar possível uma relação do ser com mundo caótico. Este herói será, na maior parte das vezes, uma primeira pessoa, nomeada ou não, revestida das inquietações humanas – o que alude às plurais inscrições arquetípicas na mente humana –, e em busca da reintegração do mundo histórico à sua compleição mítica. Assim, a vivência subjetiva de diversos fragmentos da realidade histórico-cultural acontece na dimensão temporal do presente, o que atualiza e faz reviver signos de várias épocas e espaços simultaneamente. O herói épico pós-moderno é, então, o ser coletivo, que, ao vivenciar o caos, a desordenação, torna-se um herói, já que viver é um ato heroico. Agora é a 1ª. pessoa da enunciação lírica que assume o relato e incorpora o herói coletivo, que é o Eu projetado no mundo caótico, tornando-se herói por se permitir vivenciar subjetivamente, e de forma simbolicamente fragmentada, esse caos. Há, ainda, nesse projetar-se no mundo metonimicamente, a possibilidade do resgate histórico, prática também recorrente na Pós-Modernidade. Daí encontrarmos, principalmente nos poemas épicos mais recentes, a presença de figuras marcantes da historiografia ocidental.

Além dos aspectos acima relacionados, em 2003, da Silva realizou uma atualização da *Semiotização épica do discurso*. Nessa reformulação, a grande novidade reside na correlação entre as Retóricas e as manifestações épicas do discurso, o que gerou o conceito de matriz épica, conceito semelhante ao que, na da Silva, da Silva nomeou de geratriz lírica. Relacionando as sobredeterminações retóricas às elaborações discursivas que geram as manifestações do discurso épico, da Silva criou, portanto, o conceito de matriz épica e suas derivadas: matriz épica clássica, matriz épica romântica e matriz épica moderna. Para explicar o conceito, da Silva retomou o que seria o processo de evolução da Humanidade, que passou do estado de barbárie à condição civilizada. Nos primórdios da experiência humana no planeta, da Silva reconheceu uma imagem de mundo natural a que se contraporía uma imagem de mundo originária, fundadora da condição humana (2003, p. 3) ou imagem primordial. Segundo ele, essa imagem marcaria dois pólos da existência humana: o que se sustenta pelo aspecto biológico e o que resulta das sobredeterminações histórico-culturais.

Estes dois mundos, o natural da experiência inconsciente do protótipo humano, ao longo de milhões de anos de evolução, e o histórico da experiência consciente do ser, forjado ao longo da evolução cultural, coexistem espacial e temporalmente, delimitados pela imagem de mundo originária que reflete, como um espelho de dupla face, a caminhada do homem para frente, inserido já no processo civilizatório, e para trás, submetido ainda ao determinismo evolutivo da seleção natural (2003, p.3-4).

Assim, considerando que esses dois pólos estarão sempre se contrapondo e gerando uma significação para a experiência humano-existencial, da Silva reflete que

da relação com o mundo natural brotarão os referentes arquetípicos cujo referencial de conteúdo simbólico (2003, p. 4) gera uma significação mítica para essa experiência [e os referentes histórico-culturais] cuja materialidade gerará o plano histórico da epopeia.

Toda a civilização humana, nesse raciocínio, não poderia prescindir de dar sentido à sua existência ora tomando como referente as expressões de ordem mítica, ora refletindo mais pragmaticamente sobre as expressões de ordem factual ou histórica. As imagens de mundo originárias são, portanto, resultado da correlação significativa que ocorre entre os referentes arquetípicos e histórico-culturais, marcando os passos da evolução da Humanidade. Assim, será “no âmbito dessas imagens originárias de mundo que são geradas, mediante o amálgama das estruturas arquetípicas com a representação histórica, as matrizes épicas” (2003, p. 4). Ou seja, as matrizes épicas referem-se ao modo como se dará a interpenetração dos referentes arquetípicos e históricos na elaboração da manifestação épica do discurso.

A matriz épica clássica, gerada pela Retórica Clássica, incidirá para que, no processo de elaboração discursiva épica, a fusão das dimensões real e mítica se dê a partir de um centramento na dimensão real (predomínio da razão objetiva), o que dará destaque ao plano histórico da epopeia. No entanto, concepções estéticas e visões de mundo diferentes gerarão modelos épicos, igualmente vinculados à matriz épica clássica, mas estética e conceitualmente específicos, uma vez que, além das influências de época, também foram contaminados pela própria evolução natural do gênero épico. Assim, da Silva discriminará os modelos clássico, renascentista, neoclássico e realista.

A matriz épica romântica, gerada pela Retórica Romântica, incidirá para que, no processo de elaboração discursiva épica, a fusão das dimensões real e mítica se dê a partir de um centramento da dimensão mítica (predomínio da razão subjetiva) e, por consequência, no plano maravilhoso. No entanto, também nesse caso, concepções estéticas e visões de mundo diferentes gerarão modelos épicos, igualmente vinculados à matriz épica clássica, mas estética e conceitualmente diversos, uma vez que, além das influências de época, também foram contaminados pela própria evolução natural do gênero épico. Assim, da Silva discriminará os modelos medieval, barroco, romântico e simbolista.

A matriz épica moderna, gerada, por sua vez, pela Retórica Moderna, centrará a elaboração discursiva épica na fusão das duas dimensões, ou seja, destacará o processo de elaboração da matéria épica, tornando o plano literário visível e fundamental para a natureza épica do discurso. Não há, portanto, nesse processo de criação, destaques às dimensões real e mítica (razão objetiva e razão subjetiva), mas ao processo em si, o que revela a importância da motivação que gera a epopeia (razão neutra), tal como recebe destaque a motivação lírica, nas produções líricas modernas e pós-modernas. À matriz épica moderna, por sua vez, estarão relacionados o modelo épico moderno e o modelo épico pós-moderno.

Além dessa nova estruturação da teoria, da Silva também observa que a existência da dupla instância de enunciação, que constitui uma característica específica da

elaboração discursiva da manifestação épica, permitirá que tanto as categorias teóricas do gênero lírico (os processos de reduplicação, sentimentalização e mentação líricas) como as do gênero narrativo (os padrões semiológicos de espaço, personagem e acontecimento) possam ser observadas durante a análise semiológica de uma epopeia.

Na nova versão, da Silva faz, ainda: alusões a eventos históricos marcantes para a evolução da Humanidade; menção a obras que, em termos de evolução dos modelos épicos, foram fundadoras e influenciaram outras manifestações épicas; e reflexões sobre as especificidades do heroísmo épico relacionado a cada um dos novos modelos. Todavia, somente após a publicação do novo texto será possível desenvolver comentários mais profundos sobre a *Semiotização épica do discurso*. Entretanto, como já foi explicitado, reside na formulação da matéria épica e da dupla instância de enunciação a chave teórica para o reconhecimento das manifestações do discurso literário que, integrando o percurso evolutivo do gênero épico, afirmam sua inequívoca existência. Igualmente importante, portanto, a reflexão de da Silva sobre as concepções literárias que, integradas à produção épica, tanto expressam esteticamente a experiência humano-existencial através dos tempos, como atualizam o próprio gênero, colocando-o em sintonia com outras manifestações discursivas literárias.

Finalizo a abordagem ressaltando que a nova versão ampliou a abrangência da teoria pois, incorporando a seu arcabouço análises de epopeias medievais, neoclássicas e românticas, permitiu que se tornasse mais visível os aspectos que incidiram para que o gênero épico se constituísse hoje tal como é, sem jamais ter deixado de ser “épico”.

## 5 A contribuição de Lynn Keller

Foi grande minha satisfação ao descobrir, em 2000, através da indicação de amigos, o livro *Forms of expansion. Recent long poems by women*, de Lynn Keller (professora da Universidade de Wisconsin-Madison), publicado em 1997. O conteúdo do livro identifica-se com muitas das proposições teóricas e críticas acerca do gênero épico, absorvidas através da *Semiotização épica do discurso*. O outro fato que me entusiasmou foi o de ela ter afirmado uma tendência, entre as escritoras norte-americanas (seu *corpus* crítico) – e também entre os escritores –, de produzirem poemas longos, o que, sem dúvida, torna possível ampliar para um nível mais abrangente a mesma observação que eu havia feito em relação às escritoras brasileiras. Logo, a correspondência entre as duas literaturas pareceu denotar um fenômeno mais amplo do que um evento cultural de feição particular ou nacional.

Reconhecendo os poemas longos como expressões que denotam uma certa transgressão contemporânea às formas universalmente identificadas a partir das categorias de gênero, Keller se propõe a fazer um estudo crítico dos poemas longos de poetisas americanas, sem classificá-los, propriamente, a partir de concepções de gênero, mas buscando destacar a relação dos textos escolhidos com outros, não só de gêneros diversos, como de autoria e nacionalidade diversas, analisando possíveis interpenetrações e transgressões. Desse modo, ela sintetiza sua posição: “*I believe that in individual poems with multiple generic valences, the conventions of one genre or another may well be particularly evident, and awareness of those primary conventions can assist in-*

*terpretation. What I resist is the imposition of a single model on the whole of a diverse field*” (1997, p. 2).

Keller, por isso, afirma que entende como “poemas longos” manifestações como poemas narrativos, novelas em verso, sequências de sonetos, monólogos dramáticos, poemas em prosa, poemas em série, poemas heroicos, e experimentalismos dos mais diversos. Essa abrangência, todavia, acaba sendo contemplada pela pesquisadora, no livro, com uma metodologia ou estratégia de abordagem: ela reúne os poemas a serem analisados em três diferentes grupos: os de evidente filiação à poesia épica (tal como foi entendida a partir de Aristóteles); os que se constituem por sequências líricas, mais intimistas; e os radicalmente experimentais. Sobre o primeiro grupo, Keller sustenta: “*The epic-based poems are comprehensive in scope; they focus on an individual’s quest, enacted often through educative confrontations with a series of obstacles, which has broad cultural implications*” (1997, p. 5). Em relação aos poemas agrupados como sequências líricas, ela diz: “*lyric sequences treat narrower portions of a culture, more confined history, or more inward perspectives...*” (1997, p. 5). Já sobre os experimentais, discorre: “*These poems that deliberately disrupt conventions of ordinary and poetic language – of grammar, syntax, punctuation, of representation and narrative, of lineation, persona, imagery, of intelligibility itself*” (1997, p. 5-6). Para caracterizar os dois primeiros grupos, como se percebe, Keller utiliza critérios afins ao par forma/ conteúdo; já o terceiro grupo distingue-se pela expressividade formal. Por essa razão, a partir do que foi teoricamente estabelecido por da Silva, é bem possível inferir que mesmo os poemas inseridos nos dois últimos grupos por Keller poderiam ser tomados como epopéias pós-modernas, a depender, é óbvio, de uma análise que tome como parâmetro teórico para a investigação os pressupostos de *Semiotização literária do discurso*.

Outra contribuição relevante de Keller refere-se ao fato de ela ter apresentado, ainda na introdução de seu livro, uma síntese da mais recente incursão da crítica americana no âmbito da produção épica. Em primeiro lugar, Keller esclarece que não só entre as mulheres, mas também entre os homens, a produção de poemas longos tornou-se, nas três últimas décadas do século XX, um verdadeiro fenômeno na Literatura Americana. Essa significativa presença, obviamente, motivou pesquisadores e pesquisadoras a refletirem sobre o gênero épico. Nesse contexto, Keller retoma as propostas das pesquisadoras Susan Stanford Friedman e Smaro Kamboureli, e dos pesquisadores Roy Harvey Pearce, James E. Miller, Michael André Bernstein, Thomas Gardner, Charles Altieri e Peter Baker.

Entre os comentários de Keller, destaco que, em Friedman, a pesquisadora valoriza a visão de esse tipo de produção de haver sido, até boa parte do século XX, um reduto da autoria masculina, o que consolidou um cânone exclusivista e arraigado à feição patriarcal do Ocidente, daí a importância de tal fenômeno (a plural produção de poemas longos por autoras americanas) sob o ponto de vista histórico-cultural. Em Kamboureli, Keller ressalta tanto a postura de não aceitar que o hibridismo dos poemas longos receba um tratamento reducionista, uma vez que, para a primeira, o diálogo inter-genérico é a maior característica desse tipo de manifestação, como a atenção daquela para um interessante aspecto relacionado à criação de poemas longos:

a intencionalidade ou ideologia da motivação. Em Bernstein, por sua vez, Keller sublinha a ideia da representatividade cultural da produção épica que, através dos tempos, tem atuado de forma didática, uma vez que trabalha com a herança mítica e histórica das nações, utilizando-se, para isso, de uma voz abrangente que agrega um valor comunitário. A aderência do narrativo e do ensaístico ao épico, de certo modo, isolou o lirismo dessa possibilidade de se fazer uma voz mais abrangente, capaz de transcender as limitações da experiência pessoal reduzida em termos espaciais e temporais.

Assim, após ligeira referência a tendências na abordagem crítica ao poema longo, da qual se extrai, explicitamente, o desejo de abrangência de seu estudo – sem, portanto, ater-se ao que lhe soa como “limitações teóricas” – Keller parte para outro foco de análise: a inscrição cultural dos poemas longos de autoria feminina, em termos de motivação artística e ideológica e recepção crítica e social.

Sobre esse aspecto (que interessa particularmente a este estudo), destaco, de modo sintético, algumas das conclusões a que chega Keller:

a) no contexto da Literatura Americana, a partir dos anos 60, o reconhecimento da grande produção de poemas longos de autoria feminina é índice expressivo de uma visibilidade até então não alcançada pela produção literária das escritoras americanas, já que, tradicionalmente, somente poemas longos de escritores (brancos) eram contemplados com o reconhecimento crítico e histórico. (Todavia, Keller ainda considera indevido, em termos numéricos, o tratamento crítico que os poemas de autoria feminina têm recebido);

b) a relutância das escritoras em produzir poemas longos foi, durante muito tempo, fruto de uma aceitação alienada do épico como uma escritura masculina, objetiva e universal, não afeita às “predisposições femininas” para a criação. Tal ruptura, segundo ela, deu-se a partir da segunda onda do feminismo americano, que insuflou nas escritoras a consciência da própria capacidade transgressora e da necessidade de, através desse tipo de manifestação, alçar voos críticos mais altos, principalmente em termos de rever a própria história da mulher;

c) a tendência à realização de obras artísticas voltadas, criticamente, para as questões culturais, mas baseadas não numa subjetividade crítica, mas numa crítica sustentada em conhecimentos de ordem antropológica, histórica e cultural, fez desse tipo de manifestação uma forma particularmente afeita às escritoras a cujas obras pode-se relacionar uma intenção iconoclasta ou dessacralizadora;

d) muitos desses poemas giram em torno das tradições dominantes e das posições histórico-culturais sofridas pelas mulheres e por grupos sociais como os homossexuais, os negros etc.;

e) muitas escritoras que se propõem a escrever poemas longos ainda revelam, em suas composições, uma certa subserviência à tradição masculina desses textos, fenômeno reconhecível na preocupação com a filiação, às vezes explícita, a autores consagrados nesse tipo de produção;

f) a produção de poemas longos por escritoras é, sem dúvida, um marco importante do expansionismo literário das mulheres.

Como obras representativas, no período entre 1980 e 1990, dentro desse novo panorama literário americano, Keller seleciona para análise: *Hard Country* (Sharon Doubiago, 1982); *A chronicle of Queens* (Judy Grahn, 1990); *Love, death, and the changing of the seasons* (Mariylin Hacker, 1986); *Thomas and Beulah* (Rita Dove, 1986); *Desperate circumstance, dangerous woman* (Brenda Marie Osbey, 1991); *The liberties* (Susan Howe, 1980); e os poemas seriais de Beverly Dahlen e Rachel Blau DuPlessis. As observações sobre cada obra são instigantes e ratificam todas as conclusões a que Keller chega. Uma vez que aqui não há espaço para detalhar os aspectos por ela abordados, destaco seu comentário sobre as relações entre os grupos de poemas analisados, as possíveis motivações e contribuições para o expansionismo da expressão literária de autoria feminina:

Epic, for example, a comprehensive genre bound up, even in its modern modifications, with myth, sweeping history, and individual heroism, lends itself to revisionary myth-making. It offers a logical venue for poets who wish to shift the female subject from margin to center and enlarge their reader's understanding of women's agency and powers. Alternatively, lyric sequences, because traditionally less comprehensive, may invite exploration of more contained material – the history of a particular individual or community, the dynamics of a single love affair. And for those poets whose feminist project is not so much to bring women from margin to center or to substitute presence and voice for women's past erasure and silence as it is to create new forms of intelligibility hospitable to the feminine, the long poem offers an extended format for more radically innovative, destabilizing experiments with language (1997, p. 304).

## 6 Considerações finais

Após todas as observações feitas acerca do épico, registro alguns pontos sobre os quais repousaram as análises dos poemas de autoria feminina realizadas em *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres*: a intencionalidade épica, a relevância cultural desse tipo de manifestação literária, o heroísmo épico, o hibridismo do gênero, a metodologia para a análise semiológica de poemas épicos e a importância do plano literário da epopeia.

Em primeiro lugar, penso ser necessário refletir sobre a questão da “intencionalidade épica”. Nesse aspecto, considero a opção pelo épico como fator para uma diferenciação inicial entre poemas longos contemporâneos, já que essa intencionalidade cria, obviamente, um vínculo entre a manifestação e o gênero literário, quer a autora ou o autor tenham a consciência da evolução do épica através dos tempos quer bus-

quem, apenas, um vínculo expressivo e formal com a épica tradicional. Todavia, uma vez que a própria crítica sacramentou a suposta “morte” da epopeia, não é improvável que, impelido ou impelida, inconscientemente, para a criação épica, poeta e poetisa não expressem formalmente essa intencionalidade, talvez considerando um anacronismo formal nomear sua obra de “epopeia”, talvez por simplesmente não terem essa preocupação. Por essa razão, é perfeitamente legítimo tomar como objeto de estudo um poema longo e verificar se nele estão contidas inscrições do épico, tais como os planos da epopeia, a dupla instância de enunciação, o desenvolvimento de uma matéria épica etc., independente da estruturação formal do poema investigado.

Atribuir epicidade a um poema, portanto, não é violar a intencionalidade da autora ou do autor, mas pôr em evidência um apelo contemporâneo (às vezes velado) à criação épica, uma vez ter esse tipo de manifestação, como foi visto, uma abrangência antropológica, sociológica, histórica e cultural que lhe consolida a feição simultaneamente particular ou nacional e coletiva ou universal. A epopéia, em tempos de globalização, parece ser uma forma bastante afeita às práticas contraculturais e revisionistas.

Se a importância cultural desse tipo de produção explica-se pela viabilidade de, através dela, realizar-se um recorte crítico e artístico aprofundado de questões histórico-culturais regionais, nacionais, continentais ou universais, também a epopeia, ao agregar a possibilidade do heroísmo metonímico, representado por um Eu coletivo que enfrenta e vivencia o caos da Modernidade, amplia sua dimensão lírica e, com isso, possibilita a poetisas uma dupla realização: expressar-se subjetivamente, por meio desse Eu que, morfológicamente é uma primeira pessoa (e, semanticamente, pode ser várias) e, ao mesmo tempo, inscrever-se no ou se engajar ao social.

Em vista disso, cresce o interesse de poetisas pela elaboração desse tipo de poesia. Nesse contexto, mais um fator que merece destaque relaciona-se ao atual estado de erudição envolvido na criação artística. A Pós-Modernidade – em que pese a corrente crítica negativa que vê no movimento traços de mesmice e infecundidade – por fermentar práticas revisionistas de ordens diversas, exige dos/das artistas um trânsito constante pelas expressões do passado e, ao mesmo tempo, uma aderência grande à tecnologia e ao ritmo acelerado da comunicação.

Assim, ou por motivações ideológicas ou por extravasamento dos múltiplos fragmentos de informações que integram a mente do ser humano contemporâneo, a manifestação épica traduz um estar no mundo mais complexo, no qual as fronteiras entre o público e o privado se diluem nas interpenetrações simbólicas do factual, do imaginário e do mítico. Em vista disso, é possível compreender o número relevante de manifestações épicas modernas e, principalmente, pós-modernas.

Quanto ao heroísmo épico, criei um capítulo especial na tese para discutir as inscrições do sujeito na história do Ocidente, de modo a enfatizar, com mais profundidade, tanto os aspectos que fizeram do ser humano comum e mortal um candidato viável ao heroísmo épico como os que se relacionam especificamente ao heroísmo feminino.

No tocante à utilização do gênero como categoria para classificação dos textos, caberia aqui uma pergunta: por que se faz necessário pensar a produção enfocada a partir da categoria gênero, principalmente quando se leva em consideração a predisposição da crítica contemporânea (como o faz Lynn Keller) para a rejeição às teorias formais? A resposta é simples: não se busca aqui “categorizar” as obras, mas compreendê-las em sua individualidade e em sua inscrição cultural, e, para esse intuito, os pressupostos teóricos relacionados aos gêneros literários continuam sendo o que sempre foram, ou seja, instrumentos de um conhecimento organizado que, se bem aproveitados, não inviabilizarão uma leitura complexa, mas, ao contrário, facilitarão o acesso da/do crítica/o à obra.

Não fosse a consciência de que os gêneros literários integram invariantes e variantes, não teria da Silva desenvolvido sua teoria e resgatado do limbo crítico uma enorme produção épica diversas vezes deixada de lado por historiadores/as e críticos/, as justamente pela ausência de instrumentos teóricos que os/as permitissem refletir sobre essas manifestações sem a insegurança de estar cometendo um anacronismo ou uma distorção conceitual. Esse “retorno ao épico”, ao contrário de ser uma tentativa de restringir obras a um modelo, fez-se, sim, porta para a recepção crítica de obras cujo caráter épico sequer parecia provável como, por exemplo, as manifestações conhecidas como “literatura de cordel”.

O último ponto que desejo abordar é a relevância do plano literário da epopeia. Em sua teoria, da Silva dá maior destaque ao plano literário a partir das considerações sobre as manifestações modernas e pós-modernas do discurso épico, ainda que evidencie a existência desse plano desde sempre. Creio, porém, que a observação desse plano é crucial para a identificação da intervenção do poeta ou da poetisa sobre os planos histórico e maravilhoso. Ainda que, conforme afirma da Silva, a matéria épica seja dada pronta ao poeta clássico<sup>73</sup>, não se deve desconsiderar que o ato de criar conserva uma independência em relação ao real, logo, tanto o fato histórico como o aspecto mítico podem (e devem) ter sofrido recortes intencionais ou condicionados por parte do poeta clássico.

Ao desenvolver o conceito de circularidade cultural das imagens míticas<sup>74</sup>, refleti justamente sobre o fato de, no plano literário da epopeia, além da estruturação formal, estar implícita uma opção de escolha do poeta ou da poetisa sobre aspectos como: que versão da história contar, já que há diversidade?; que versão do mito tomar, uma vez que também o mito possui múltiplas representações culturais?; contendo a epopeia uma narrativa de deslocamento, de onde partir e aonde chegar? Assim, além de cumprir a função de integrar os planos histórico e maravilhoso da epopeia moderna e pós-moderna, o plano literário também cumpre essa função nas epopeias de épocas anteriores, embora essa atribuição pareça diluída pela pré-condição épica da matéria tomada. Embora, nesses casos, o plano literário não tenha predominância estrutural, muitas vezes estarão nele as marcas da submissão, da alienação ou da transgressão

<sup>73</sup> Não há registro de poetisas clássicas que tenham escrito poemas épicos.

<sup>74</sup> Termo que define o fenômeno da contaminação ideológica que investe a circulação cultural das imagens míticas através do tempo. Essa reflexão também foi abordada no mini-curso, mas é bastante complexa para ser resumida num artigo curto.

do texto em termos da contextualidade política, religiosa, étnica etc., na qual a obra se insere.

Foram essas, portanto, e de forma resumida, as principais considerações teóricas que me permitiram ratificar a presença da manifestação épica do discurso como legítima expressão literária, da qual escritoras de diversas nacionalidades recentemente se apropriaram e da qual têm feito uso tanto para expressar sua visão de mundo como para se inscreverem como coautoras da Nova História que está sendo escrita.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. In: \_\_\_\_\_. Obras. Madrid: Aguilar, 1973.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOWRA, C.M. **Heroic Poetry**. London: Macmillan Press, 1952.

HIGHET, Gilbert. **La tradicion Clasica**. Influencias griegas y romanas em la literatura occidental. 2 v. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1954.

KELLER, Lynn. **Forms of expansion**. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

POLLMANN, Leo. **La épica em las literaturas románicas**. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

RAMALHO, Christina. A epopéia de autoria feminina. In: **Revista UNIVERSA**, Brasília: Universidade Católica de Brasília, v. 6, n. 1, fev 1998. Brasília: UCB, 1998. pp. 83-89.

RAMALHO, Christina. Um perfil para a heroína épica. In: **ANAIS do VII Seminário Nacional Mulher & Literatura**, Niterói: Universidade Federal Fluminense, setembro de 99, 1999, pp. 421-425.

RAMALHO, Christina. Da lágrima aos cantares: epicidade e autoria feminina. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis e BEZERRA, Kátia da Costa [Orgs.]. **Gênero e representação na literatura brasileira**. Coleção mulher e literatura. v. II. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002, pp.33-42.

RAMALHO, Christina. As marinhas, de Neide Archanjo: um mergulho luso-brasileiro. In: MUZART, Zahidé L. [Org.] **Boletim do GT A mulher na literatura no. 9**. Florianópolis: ANPOLL, UFSC, 2002, pp. 169-186.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A semiotização épica do discurso**. UFRJ, mimeo, 2003.

## “Os corpos, as sexualidades, as culturas” - Diane E. Marting - University of Mississippi

O propósito deste minicurso é explorar as novas teorias feministas do corpo para compreender melhor a contribuição de três mulheres criativas: Delmira Agustini, poeta uruguaia, 1886-1914; Frida Kahlo, México, 1907-1954, autora de *o Diário*, escrito entre 1944 e 1954; e a brasileira Clarice Lispector (1925-1977), ficcionista. Essas escritoras surpreendem, constantemente, pelas novas maneiras de escrever o corpo como uma grande metáfora.

“Os corpos”. Delmira, Frida e Clarice criam apêndices pelo corpo vivido, como asas e pernas adicionais para falar da liberdade e da falta dela na vida sofrida pela pressão social, pela dor física, e pela internalização das imagens negativas da mulher. Assim escrevem uma escritura feminina livre dos limites reais para explorar o suplemento do corpo imaginário. Por exemplo, o final do poema de Delmira, transcrito abaixo, conta que o efeito de um beijo do amante é a perda da capacidade de voar:

Un día, raramente  
Desmayada a la tierra,  
Yo me adormí en las felpas profundas de este bosque. . .

Soñé divinas cosas! . . .  
Una sonrisa tuya me despertó, pareceme . . .  
Y no siento mis alas! . . .  
Mis alas? . . .

--Yo las vi deshacerse entre mis brazos. . .  
¡Era como un deshielo! (¿?) (Las alas)

Escrita antes dos romances feministas nos quais o voar chegou a ser um clichê para a liberdade feminina, a lamentação da voz poética advém da perda do prazer visual que, nesse caso, é dado ao voar sobre o campo colorido e belo levando consigo a ideia da caída do anjo.

“As sexualidades”. Os apêndices aos corpos inscrevem a importância da ação e do movimento na criação do corpo vivido e da vida em comum com os outros. A sexualidade escrita por essas três mulheres entra na circulação do desejo quando perde a terceira perna que estabilizava demais ou quando perde as asas. Perder as asas ou uma terceira perna representa a corporização da repressão patriarcal da sociedade, às vezes reiterada pelo amante, às vezes simbolizada por ele. A figura da sereia em *Aprendizagem*, ou *O livro dos prazeres* de Clarice Lispector, tanto quanto a voz poética do vampiro em Agustini, misturam a malícia e a violência com a sexualidade feminina. O amante Ulisses da protagonista explica a Lóri o significado do seu nome: “Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar” (97). O apêndice ao corpo feminino está representado na estória de Loreley pela cauda do peixe, que funciona como asas na obra de

Agustini, facilitando assim a criação do corpo imaginário, neste caso um perigo para os homens. Mas às vezes, o apêndice é mais um fetiche para a voz feminina, como no caso da página do *Diário de Frida*, “Marzo 1953. Ya no estoy sola. Alas? tú me acompañas y me duermes y me avivas.” (*Março 1953*) [*Já não estou sozinha. Asas? Você me acompanha e me adormece e me faz renascer*].

“As culturas”. Reflexos ou repetições da vida com um amante, os corpos femininos sexualizados na escritura dessas três

autoras resistem às imagens das mulheres passivas, abnegadas, assexuadas, e estáticas que servem de objeto ao desejo masculino pré-feminista. As culturas que possibilitaram essas escrituras são três - que viviam grandes contrastes para a mulher, altibaixos de um setor ou classe, onde as normas mostravam suas fraquezas e inconsistências. Os textos dessas mulheres não falam muito das sociedades, das comunidades, e dos agrupamentos em geral, mas fica claro que a liberdade que desejam é uma liberdade tanto na sociedade quanto uma liberdade interna para suas imaginações.



que se move desesperadamente até romper a jaula que o limita. Mas, em *A paixão segundo G. H.*, a personagem tem clara visão de quem ela é, e ela gosta de ser assim. O romance trata dos momentos nos quais G.H. perde a estabilidade, a qual está expressa pela imagem corporal:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. [...] Mas a ausência inútil da terceira perna me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. [...] A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas agora? Estarei mais livre? [...] Não. (p. 09-10)

G.H. não se acha mais livre, só menos estável. Mas, estar fora do círculo traçado pelo passado, deixa-a com mais possibilidade de ação, o que é uma forma de liberdade. A terceira perna do corpo imaginário fixava-a, balanceava-a, quando o recorrente era aceitar a injustiça e isso fazia mal à mulher.

As teorias que ajudam a compreender as inovações escriturais de Agustini, Kahlo e Clarice, e que se encontram em alguns artigos debatidos extensivamente durante as seis horas do minicurso, são as de: Denise Riley, *Bodies, Identities, Feminisms*; Moira Gatens, *Power, Bodies, Difference*; e Judith Butler, *Bodies That Matter* em Price e Shildrick.

A historiadora Riley argumenta que o corpo tem história; para ela, o corpo “nunca está por baixo nem por cima da realidade, nunca antes ou depois; está dentro dela como está agora”. Esta ideia fala da percepção e da compreensão do corpo para os indivíduos, a qual muda lentamente, imperceptivelmente, num outro momento, num outro contexto. Por exemplo, se pensarmos hoje no binário corpo/alma em contraste com o mesmo na Idade Média. O lado da alma hoje está quase desaparecido, em comparação com o outro milênio. O corpo material vai substituindo a alma nas funções psicológicas, médicas e criativas. Riley também ensina que o corpo da mulher, o corpo feminino, tem uma história instável, que é impossível recuperá-la, mesmo que seja para algo mais positivo, porque o corpo, ao ser analisado vira discurso, fica inconstante.

Segundo Gatens, o resultado de reconhecer que “o corpo” e “a Mulher” têm histórias é ver que: 1) não é possível conceber o corpo sem se ter uma perspectiva do que se vê; 2) e esta perspectiva constitui o corpo concreto de um valor e inscreve no corpo uma história discursiva inseparável dele mesmo. A primeira vantagem disso é que este reconhecimento teórico inclui as maneiras de dar conta de como, por exemplo, as atividades ou a dieta dos corpos concretos variam e criam a forma material dos corpos com as capacidades e os desejos que esses corpos têm (228). O importante, e o mais difícil talvez, seja teorizar as diferenças entre os corpos sem nunca ratificar ou fixar essas diferenças, como se fossem ou absolutas, ou verdadeiras, ou universais. Das teorias de Foucault vem o conceito do “corpo imaginário”, que é o corpo anatômico já com a cultura inscrita nele. O problema com isso, diz Gatens, é que o suposto “corpo anatômico” não é nada mais que o corpo com a anatomia já inscrita nele. Não é que o corpo anatômico seja nenhuma verdade ou universalidade. Todavia, a ideia do corpo antes da inscrição da anatomia é só outra concepção, outra ideia que vem da nossa cultura. Nessa regressão cultural constante, onde tira-se capas após capas da cultura, não se chega nunca a uma verdade última, só nas verdades discursivas, históricas, culturais, porque não é possível o acesso direto ao corpo em si mesmo.

Outra contribuição importante de Michel Foucault, para Gatens, foi a de reconhecer que essas capas são camadas sobrepostas das relações de poder (230). Não existe o corpo em si ou o corpo neutro e ninguém possui o poder. O poder está sempre disperso. A desvantagem dessa impossibilidade de aceder ao corpo puro e não cultural é grande para nós, feministas, porque não podemos falar do corpo feminino sem já estarmos presas às relações de poder e aos valores da cultura. Uma segunda desvantagem é que, também como consequência, não se pode ter ou não existe o corpo

feminino absoluto, universal ou neutro. Não se pode valorizar o corpo para sempre. Só existem corpos concretos e imaginários, que são o mesmo corpo. A terceira consequência é que, para se falar do “feminismo da diferença”, não se está falando de privilegiar a mulher senão da construção da mulher e do homem, de corpos diferenciados, porque ao falar da mulher cada cultura se refere a um outro corpo discursivo. Distintas culturas acham que ter certa qualidade (ou não tê-la) para um corpo é importante, fundamental, é essencial (322).

Butler pergunta onde e/ou como se pode conjugar “o sexo” como o conjunto corpo/gênero. Ela contesta que “o sexo do corpo”, segundo Foucault, é uma norma, um ideal regulador, uma prática que regula e assim produz os corpos que governa. O poder está nas relações sexuadas e é um poder que diferencia os corpos que os marca. O poder produtivo que marca os corpos, os marca como algo da matéria, como uma materialização no processo de separar o corpo sexuado do corpo irreconhecível, pois dentro da categoria do corpo normativo estão os corpos masculino e feminino. Para resumir, o sexo é uma construção ideal que forçosamente se materializa no tempo. Não é estático, senão um processo que consegue a materialização (a produção do corpo sexuado) através de uma repetição ou reiteração das normas. Consequentemente, e isso é o importante, a necessidade de repetir as normas com cada materialização do corpo já é uma prova de que o processo não é nunca completo ou estável e que os corpos nunca são completamente sexuados segundo as normas ideais. O fato de que o corpo concreto não chega nunca a ser completamente sexuado é a nossa abertura para a liberdade, o espaço e o tempo da resistência e da visão de algo novo, de uma rearticulação que questiona o processo normativo. A materialidade do corpo é o efeito mais produtivo, ou o produto mais efetivo das relações de poder (236). O sexo do corpo é o que qualifica o corpo para ser legível. Então, falando do gênero, o segundo ponto de Butler, o gênero tem que ser inteirado, repetido, demonstrado, praticado, para produzir os efeitos decorrentes desse nome.

Consequentemente, para Butler, o gênero não é só o aspecto cultural que se inscreve no corpo sexuado e material, não é uma imposição na superfície do corpo estático e fixo, não é uma decisão singular ou deliberada, mas muitos atos, ou seja, uma prática interativa e normativa que vai produzindo citações culturais compreensíveis, como masculino e feminino. Esta reformulação do “sexo”, como um processo e uma prática de produzir o corpo material, explica que o sexo parece imutável e sem história, e que “o gênero” parece cultural, instável e diferenciado. Sendo assim, tanto o sexo quanto o gênero, são uma produção discursiva, só que o primeiro se mascara como materialização. Reconhecer isso vai ajudar muito a repensar as possibilidades dos estudos de gênero no futuro.

Agora a produção do sujeito requer uma identificação com a norma do sexo, mas não tanto quanto com a produção cultural do gênero. Essa identificação está associada ao que Butler chama de o “fantasma normativo do sexo”, que consiste na norma que não se aceita como norma, senão como material. O sexo, pensava-se, no feminismo anterior, estava no corpo e o gênero na sociedade; isto é, segundo Butler, uma identificação com a norma que decide o que é material (o sexo) e o que não é (o gênero). Correlativamente, essa identificação também produz aqueles que não são sujeitos – os



corpos desvalorizados, os que estão fora dos limites que formam o reino do sujeito, porque não têm o sexo inscrito no corpo de maneira compreensível.

Voltando então para o começo, onde a materialização de um dado sexo tem a ver com a regulação das práticas da identificação. (Lembre-se que é a identificação com o sexo que permite a compreensão da leitura do corpo e a formação do sujeito). A falta de identificação com o sexo acaba não produzindo o objeto, e o indivíduo fica sem limites, sem a construção do sujeito, num mundo indiferenciado. Esse mundo do objeto não permite nem a autonomia, nem a vida. É totalmente não aceito e ameaça derrubar tudo que é positivo. Não permite nem o controle das circunstâncias, nem das consequências do repúdio ao próprio ser. Porém, Butler afirma que ao mesmo tempo que é horrível e ameaçadora essa derrota total da não identificação, ela constitui as práticas do feminismo e da política. A não identificação com as normas que materializam o corpo sexuado facilitam uma reconceptualização dos corpos materiais e dos corpos valorizados (237). Clarice chama isso de “desarticulação”, em *Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*.

Alguns modelos de construção, ao contrário de Butler, usam a relação binária cultura/natureza, como se a cultura fosse o agente ativo do grupo social e atuasse sobre a natureza semelhante a relação sexo/gênero para o feminismo. Nessas outras teorias, a natureza se apresenta como uma superfície passiva, dissociada da cultura ao mesmo tempo em que ela atua como o parceiro necessário da cultura. Essa atitude tem vários problemas que as/os feministas criticam ou deveriam criticar, na opinião de Butler.

Essa formulação da construção da ideia da relação entre a natureza e a cultura implica que a cultura parece a prática ativa e masculina, enquanto a natureza fica como a recepção passiva, fica na superfície da natureza (feminina). Butler diz que essa formulação das relações binárias entre cultura e natureza, como aquelas entre corpo e mente, não consegue sair da velha armadilha binária sexo/gênero, onde o lado masculino é valorizado. Constatou-se, portanto, que o processo de pensar o corpo separa sempre uma parte do discurso e designa-a como material, inacessível, objeto fora do limite do discurso. Pretende-se dizer com isso que a parte assim designada não é construída, escapando, desse modo, da cultura. A parte supostamente material parece não estar construída porque tem solidez e permanência no tempo. Realmente, é a produção mais forte dentro da construção cultural, pois o corpo material tem sua história e está construído no tempo.

A materialidade da natureza também é uma produção discursiva e cultural que procura esconder sua discursividade. Como sentimos necessidade de identificar o sexo dos corpos, de saber se somos machos e/ou fêmeas, temos também necessidade de afirmar se tal condição é natural ou não. Na nossa imaginação “contaminada” pela cultura patriarcal, portanto, a matéria do mundo tem uma pseudo base que aparentemente não é construída, mas natural. O problema é que essa base “natural” (leia-se “material”) é apenas uma outra capa da cultura, uma outra superfície onde a cultura inscreve “natureza”. Como o lado feminino do binário masculino/feminino, a natureza não é valorizada, só tem valor quando entra no social e se inclui na cultura. A cultura, portanto, investe o pseudo natural de significado e apenas o que tem significado ad-

quire valor.

Butler diz que a produção mais forte é inscrever como a natureza funciona escondendo sua discursividade, que é instável e fluida. Quando se faz a história, dá-se continuidade ao tempo, porém, para organizá-la, nomeia-se a parte e sedimentada do binário “a natureza” (ou seja “o sexo” ou “o corpo”), e se nomeia como não-sólido, não-sedimentado a ‘cultura’ (isto é, o gênero ou a alma). Dessa divisão, portanto, resulta o problema da valorização desigual dos lados binários.

O gênero é a construção social do sexo e não há como deixá-lo de fora da sua construção social, pois ele é um polo mais corporal do que o gênero. A razão disso é porque, no momento de falar e/ou pensar sobre sexo, forçosamente se tem de falar/pensar através da construção social. Essa ação mostra o objeto que escondia sua discursividade. O sexo desaparece totalmente porque está substituído pelo gênero, que se diferencia do sexo pelo simples fato deste ser discursivo e cultural. O sexo, portanto, fica totalmente absorvido pelo gênero em toda sua formulação conceitual. Deste modo, o sexo se transforma em uma ficção, numa fantasia, ou seja, em algo injetado, instalado num lugar pré-linguístico ao qual não se tem acesso diretamente, pois sua verdadeira discursividade lhe é negada.

O projeto de *Bodies that Matter* é a recuperação da história do não - histórico, daquilo que parece permanecer imutável no tempo; ele propõe que a construção seja compreendida como um processo dentro do tempo, semelhante a um processo histórico. A transformação em matéria, todavia, requer que se esconda a discursividade e as mudanças no tempo; ela, a transformação, não é um processo iniciado pelo sujeito e que termina numa série de efeitos fixos, mas, sim, a inscrição da falta de resposta ao sujeito. A construção, por sua vez, é um processo que ocorre através da repetição das normas. O sexo (a natureza, o corpo), por outro lado, é tanto produzido quanto desestabilizado durante o processo temporal da construção que repete as normas do que é o sexo. O que chamamos de sexo, por conseguinte, é um efeito sedimentado, inscrito fora do nosso controle, e está mais próximo a uma prática ritualística e repetida que adquire naturalização porque esconde em si o fato de ser o resultado de um processo conceitual histórico. Pois, segundo Jacques Derrida, são as repetições das normas que criam o efeito de naturalização e, por não ser contínuo, mas reiterativo, o processo que produz o sexo tem momentos nos quais a(s) norma(s) não existe(m). Portanto, são estes vazios, estes silêncios, ou simplesmente os “entre”, os interstícios que permitem a resistência, a transgressão, ou seja, tudo aquilo que escapa ou desestabiliza as normas. A natureza, por sua vez, a entidade mais naturalizada e conseqüentemente o “entre”, o que não está do lado de fora, pois não é matéria, mas discurso, portanto, ela se caracteriza como o não organizado, o não articulado, aquilo que vai contra e resiste.

Conclusão: a instabilidade que ocorre entre as repetições das normas permite a possibilidade de se ver algo novo, ou, pelo menos, de se dificultar a consolidação das normas. Butler assim resume esta posição: “the constative claim is always to some degree performative.” No minicurso, quais eram algumas das consequências das formulações de Riley, Gatens e Butler?

Tentando responder a esta questão, penso que uma das consequências das formulações propostas pelas teóricas mencionadas acima é: uma melhor compreensão da *L'écriture féminine* de Hélène Cixous a qual procura no discurso o que não existe na realidade e na escritura, ela não se limita a repetir as normas. Ao contrário do discurso “materializado” que esconde a discursividade, a escritura feminina de Cixous, conscientemente, se adentra na procura do discurso excluído, aquele que transgride, claramente, o binário. Cixous acha que, na compreensão do “corpo imaginário” o qual proclama sua discursividade, a repetição das normas faz-se desnecessária, pois deixar de repeti-las significa enfraquecê-las. Através do corpo (discursivo) que não esconde seu processo histórico de materialização, de parecer matéria, que é a permanência do tempo enganoso, como se algo discursivo fosse um objeto real, a escritura feminina inscreve o corpo que não aceita as forças binárias e normalmente não tem valor como sujeito.

E aqui, nesse ponto das minhas considerações, pergunto-me: é possível, intencionalmente, procurar o excluído, o abjeto, o não consumível? Não sei seguramente a resposta, mas considero importante estudar o que é excluído da ideia de corpo para que possamos compreender as regras discursivas que o determinam. A teoria da construção da identidade, que inclui não somente o gênero, mas o sexo como produto cultural, explica a dificuldade em fazê-lo; isto é, a materialidade depende das definições do que é matéria e tais definições são culturais, históricas, e não objetos materiais.

Uma segunda consequência seria a impossibilidade de escapar do discurso para falar do corpo em si mesmo. Procurar *‘la différence’* ou *‘l'écriture féminine’*, significa resistir ao patriarcado. A estratégia de escritoras, como Agustín, Kahlo, e Lispector, é imaginar um outro corpo e inscrever a liberdade entre as repetições do corpo normal para que possam ser compreendidas como autoras.

A terceira consequência seria a tentativa, por nós, feministas, de explorarmos os interstícios entre as repetições das normas com o objetivo de evitá-las ao máximo. Tal conduta consiste em expressar o silenciado que é a matéria, durante os momentos de resistência às normas. A sexualidade também poderia conduzir à mais liberdade através da busca dos momentos nos quais não se ouve nenhuma definição do que vem a ser a sexualidade. As sexualidades concretas e históricas que são não somente proibidas, mas especialmente, incompreensíveis, não repetem as normas anteriores. Neste sentido, os conservadores têm razão ao temer o feminismo, ao aceitar uma sexualidade diferente e rejeitar as definições excludentes, pois o feminismo transgride os limites do que é a sexualidade e, sendo a sexualidade mais inclusiva, o feminismo altera a definição da sociedade que almeja. Essa destruição das idéias conservadoras através da inclusão maior permite mais vozes no colóquio da realidade.

Minha trajetória intelectual para ministrar este minicurso inclui:

*The Sexual Woman in Latin American Fiction: Dangerous Desires* (University Press of Florida, 2001). Também sou editora de três livros de referência, publicados por Greenwood Publishing, em Westport, Ct.: *Clarice Lispector: A BioBibliography* (1993); *Spanish American Women Writers: A BioBibliographical Source Book* (1990); *Women*

*Writers of Spanish America: An Annotated Bio-Bibliographical Guide* (Bibliographies and Indexes in Women's Studies, No. 5, 1987). O livro *Escritoras de Hispanoamérica* (1991) é tradução de *Spanish American Women Writers* de 1990; o espanhol foi cuidado por Montserrat Ordóñez e o livro foi publicado por Século XXI Colômbia, Bogotá; consegue-se hoje esta publicação através de Século XXI de México. Meu projeto atual é um livro sobre Delmira Agustini.

## Referências

AGUSTINI, Delmira. “Las alas”, “Cuentas falsas”, “El vampiro”, “El intruso” e outros poemas de: CÁ CERES, A. (1999), ed. **Delmira Agustini: poesias completas**. Montevideo: Ediciones de la Plaza.

BUTLER, J. De “Bodies that Matter” en **PRICE e SNILDRICK** págs. 235-245.

GATENS, M. “Power, Bodies, Difference” en **PRICE e SNILDRICK** págs. 227-234.

GROSZ, E. “Psychoanalysis and the Body” de en **PRICE e SNILDRICK** págs. 267-271.

KAHLO, F. **Diario: autorretrato íntimo**. Introd. Carlos Fuentes. Ensayos Karen Cordeiro, Oliver Debroyse, Sarah M. Lowe, y Graciela Martínez-Zalce. Transcripción del diario con comentarios, Sarah W. Lowe. Mexico: La Vaca Independiente.

LISPECTOR, C. **Uma Aprendizagem, ou O livro dos prazeres**. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.** Ed. crítica, B. NUNES. Florianópolis, Brasil: Editora da UFSC, 1988; Archivos, ALLCA XX Université Paris X, Centre de Recherches Latino-Americaines, Nanterre, France.

PRICE, J., e M. SNILDRICK, eds. **Feminist Theory and the Body, a Reader**. NY: Routledge, 1999.

RILEY, D. “Bodies, Identities, Feminisms” en **PRICE e SNILDRICK**, págs. 220-227. Allen, Paula Gunn. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon P, 1986.

## **Native women telling their stories: american indian and first nations autobiography - Laura J. BEARD - Texas Tech University, USA.**

As many early Native autobiographies were collaborative texts, or as-told-to texts, texts in which a Native person told his or her life to a person outside of his/her community who then constructed the story as a written text, looking at Native autobiography in the context of testimonial literature allows us to focus on important questions of voice, silence, and intentionality on the part of the producers of these texts. During the mini-course, we began with definitions and issues in the study of autobiography and testimonio as separate but related literary genres, discussing types of Native autobiography, modes of production and a variety of issues related to the telling of a life story. We also had the opportunity to share ideas about the teaching of American Indian and First Nations literature. Some of the mini-course objectives were:

- To become familiar with the forms that American Indian/First Nations autobiography tends to take;
- To discuss testimonial literature, what it is, what distinctions can be made between testimonio and autobiography;
- To analyze texts in terms of their modes of production;
- To recognize social constructs based on gender, race, ethnicity, class;
- To appreciate the importance of cultural and historical settings of individual texts and of recognizing tribally-specific traditions of what constitutes a person, a self, a body, etc.
- To recognize that there are a variety of theoretical approaches to the study of American Indian and First Nations autobiography.

After a brief discussion of autobiography, departing from Phillippe Lejeune’s definition, in his now classic work *On Autobiography*, as a “retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (4)<sup>75</sup>, we talked a little about the important ways in which feminist critics looking at women’s autobiographical traditions (like Sidonie Smith and Julia Watson or Leigh Gilmore, just to name a couple) have proposed other definitions of autobiography and other ways of looking at the genre.

To set up our discussion of Native autobiography (particularly the autobiographies frequently called as-told-to autobiographies) and testimonial literature, we explored how both can be read and taught as resistance narratives, using Barbara Harlow’s term, remembering also her affirmation that narrative works of resistance literature directly confront the critic and the artist with the responsibilities of involvement in the political context in which the works are constructed (78). Throughout our

<sup>75</sup> The male gendered “his” has been added in the English translation; the French uses “sa.”

discussion of the teaching of Native autobiography, much emphasis was placed on the ethical responsibilities of the critic and the teacher.

In discussing Native autobiography in the context of testimonial literature, it is useful to start out with a definition of testimonio. Although testimonial literature has received its share of critical attention in recent years, there is still no agreed upon definition of that genre nor a set canon. In introducing testimonio, I frequently use George Yúdice's definition, from the Latin American Perspectives volume, as it allows us to examine certain controversies in the field:

an authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate by the urgency of a situation (e.g., war, oppression, revolution, etc.). Emphasizing popular oral discourse, the witness portrays his or her own experience as representative of a collective memory and identity. Truth is summoned in the cause of denouncing a present situation of exploitation and oppression or exorcising and setting aright official history.

(qtd. in Gulgelberger and Kearney, p. 4, their emphasis)

Each of the highlighted terms, indeed practically all the terms in the definition, can be discussed in greater depth with students.

While teaching testimonial texts like those of Rigoberta Menchú or Domitila Barrios de Chungara allows us to problematize issues of authorship and authority, who is the author and where does the authority lie, as well as to discuss issues relating to class, ethnicity, nationality, language and, quite frequently, translation, teaching Native American and First Nations autobiographies also perforce brings up issues of genre, narrative conventions and language in the classroom. In *For Those Who Come After: A Study of Native American Autobiography*, Arnold Krupat asks many of the same questions about the production of early Native autobiographies as are asked about testimonial texts (see pages 7-8 of Krupat's text), but other scholars, both Native and non-Native, take issue with some of Krupat's statements on Indian autobiography, asserting that "Native American autobiographical expressions are not based on Euro-American notions of self, life, or writing [and that] before the arrival of Europeans, indigenous people had numerous oral and pictographic forms in which to share their personal narratives" (Wong 12). Many scholars working with Native autobiography include oral narratives, ledger art, and other artistic forms of telling the self and the story of the self that might not be recognized as autobiography in Euro-American culture. Those of us who are teaching Native autobiography need to explore with our students how the concepts of self and identity considered so central to autobiography may be different in different cultures. In many traditions, identity is located more in family, clan and tribal affiliation.

Our discussion of the teaching of Native autobiographies also stressed how teaching these texts allows us to explore with our students which are the expectations we bring to a text, which are the narrative conventions we have in mind as we pick up a text, conventions and expectations that any particular text may not meet. In this

context, a discussion of Native epistemology and ontology and storytelling practices can be useful in order to help students understand and appreciate texts that spring from a culture that may be different from their own. Kimberley Roppolo's article, "Towards a Tribal-Centered Reading of Native Literature: Using Indigenous Rhetoric(s) Instead of Literary Analysis," or Marlene Brant Castellano's discussion of the use of stories as a traditional form of instruction because they "teach without being intrusive, because the listener can ignore the oblique instruction or apply it to the degree he or she is ready to accept, without offence. Stories of personal experience can be understood either as personal reminiscences or as metaphors to guide moral choices and self-examination" (31) can both be useful in this context.

In discussing the as-told-to autobiographies as narratives of resistance and as resistance narratives, we also discussed the importance of exploring with our students the elements of resistance in the texts. For in looking at collaborative texts between Native narrators and non-Native editors, we can always find elements of the resistance on the part of the Native narrators to the imposition of a structure, a story or a voice that is not her own. In teaching our students how to look for those elements of resistance, we must examine the relationship between the person who tells her life story and the collector-editor. A close reading of the introduction and other prefatory materials can be very revealing of the editor's relationship with the person whose life is being told, and with how that editor sees her or his relationship with the construction and ownership of the text. As Kathleen Sands reminds us in her article "Collaboration or Colonialism: Text and Process in Native American Women's Autobiographies," A[v]ery "close attention to rhetorical process as it is revealed in the published text is of crucial importance in interpreting narratives in terms of both the narrator's and the collector's cultural norms and aesthetics" (45).

We also spent time talking about how, in teaching not only Native American and First Nations autobiography, but in all Native American and First Nations literature, it is important to place each literary text in a context that allows all of us in the classroom to understand it in terms that will not distort the text. We talked about the importance of bringing in historical and traditional information from the culture from which the text is written so that students reading and discussing a certain autobiography will understand enough about Cheyenne, Kiowa, Dakota or Inuit oral tradition, history, contemporary life, etc. to be able to read the text in a respectful way. Teachers and critics who bring only their training and understanding of the dominant culture, without any understanding of the culture from which the Native text derives, have, as Paula Gunn Allen writes, "removed the book and its author from the living web of the people and tradition from which they both arose" (xi). It is all too easy to project one set of cultural assumptions onto another's culture and literature and, as respectful and ethical readers and teachers, we need to take responsibility for our readings and avoid such projections.

In discussing our responsibilities as ethical readers and teachers, we also discussed the political implications of teaching Native American literature. Teaching is always political, as it is always trying to develop student consciousness is some way or another, as teachers are always making choices as to what to include and what not to

include, how to stress materials, etc. But all who are teaching American Indian and First Nations autobiography courses need to be particularly aware of the politics of our teaching and our texts because all working in this field are going to encounter students and colleagues who not only are aware of the ideologies but live out the harsh realities of those brutal material practices every day.

In “The Problem of Being Indian: One Mixed-Blood’s Dilemma,” Janice Gould reminds us that “there is not a university in this country that is not built on what was once native land. We should reflect on this over and over, and understand this fact as one fundamental point about the relationship of Indians to academia” (81-82). In teaching Native American and testimonial texts, we need not only to recognize this point (about universities throughout the Americas), but also to recognize how it may reverberate differently for different persons in the classroom, Native and non-Native. In “listening to Ghosts,” Malea Powell cites Gould, asserting that “Much of how I came to know myself as an academic has been predicated on what Janice Gould has called the fundamental relationship of Indians to the academy”(12). Powell addresses eloquently some of the issues faced by American Indians seeking ways to do scholarly work, to find points of entry into discourses not always welcoming. Looking for a road at the crossroads, Powell writes:

Another road reminds me that I do this “alternative” work to save my own life, to give sense and meaning to my own existence as a human, that the simple possibility of what I have elsewhere called “mixed-blood rhetoric” is at the center of my having a story to tell at all, and that I am haunted by that having. Another road haunts me differently. This is the road of remembrance, one traveled by those who have walked this earth before me, literally and figuratively. Native people like Sarah Winnemucca Hopkins and Charles Eastman and Gertrude Bonnin and Susan La Flesche, Tecumseh and Tenskwatawa and Little Turtle. . . . (14)

In teaching classes on American Indian autobiography, we might remember Powell’s words and be sensitive to how the roads of remembrance in reading the texts may be different for the Native and non-Native students. Any time we teach autobiography, a certain text or a particular passage in a text may haunt one student more than another because of the life experiences of that individual student, but when teaching Native autobiography and testimonial texts, a sensitivity to the roads each person walks is of primary importance.

On the second day of our mini-course, we explored some of the issues we had discussed on the first day, differences between the genres of testimonio, autobiography and the autobiographical novel; the different modes of production at work in these various manifestations of the autobiographical tradition; and issues of gender, race, ethnicity and class as played out in the texts by looking in greater depth at two works by First Nations women of British Columbia. We looked at Shirley Sterling’s 1992 *My Name is Seepetza* as an autobiographical first novel that tells the story of a young girl of the interior Salish Nation of British Columbia who is sent to an Indian residential

school where her name is changed, all aspects of her Native identity denied. While telling the story of one young girl, *My Name is Seepetza* speaks to the racism and oppression encountered by Native children throughout Canada and the United States.

Although *My Name is Seepetza* is an autobiographical novel, it does have aspects which can be classified as testimonial as well and we discussed those aspects, such as the ways in which Sterling uses “her own experience as representative of a collective memory and identity,” to quote Yúdice’s words again. We can see such an intention in the dedication to her text when Sterling addresses other former residential school residents:

To all those who went to the residential schools, and those who tried to help, may you weep and be made free. May you laugh and find your child again. May you recover the treasure that has been lost, the name that gives your life meaning, the mythology by which you can pick up and rebuild the shattered pieces of the past. . . . (7)

There is an activist intention in the writing of the text, here to serve as catharsis not only for Sterling, but also perhaps for Native readers who have suffered similar abuses in the residential school system.

Sterling’s novel seeks to summon truth in the cause of denouncing the situation of exploitation and oppression in the Indian residential schools, another characteristic of testimonial works. And, like many of the well-known testimonios by Latin American women, most notably *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* but also “*Si me permiten hablar*.” Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia, Sterling’s choice of title is an affirmation of identity and an assertion of her proper name. Sterling’s title, *My Name is Seepetza*, is a conscious reclamation of her Native name, a rejection of the white name she was given by the nuns and of the racist ideology of the residential school.

*My Name is Seepetza* is written in the form of a journal, with dated entries, in the voice of a young girl, the focalizer throughout the text. Seepetza contrasts her life at the school-- where all the activities are monitored by the nuns, where the blankets are grey and the food is poor, where speaking a native language is forbidden, all aspects of their native cultures are denied, to life at home on the family ranch where she can run free and yell out loud, where there are trees and animals, fresh air and sunshine, and her family talks all at once in their Salishan language, where she is proud of her father for speaking several native languages and working as a court interpreter, where her mother’s quilts are warm and colorful. Life at the ranch is full of joy and warmth, but at the school she is cold at night and must steal moments of affection during the day, holding hands with her sisters when no one is looking. The act of writing the journal itself is an act of transgression, penned in a notebook labeled arithmetic and written during library time. As their letters home are censored, writing in a journal would be a risk.

Throughout the journal entries, readers of the autobiographical novel view Ca-

nadian society and, in particular, the residential school system through the eyes of Sepeetza. Her gaze defamiliarizes and denaturalizes the world of adults, especially that of white adults. The novel explores the complex processes through which the interior Salish Nation child is turned into a subject of the Canadian state. A careful reading of the autobiographical novel thus serves to reveal how becoming an adult Canadian citizen requires the interiorization and naturalization of a racist ideology.

The second text we discussed was Lee Maracle's *Bobbi Lee: Indian Rebel*, originally published in 1975. *Bobbi Lee* is referred to on the back cover of the 1990 edition as an autobiography, yet in Maracle's interview with Jennifer Kelly she discusses the difficulties she encountered in getting the book published, being told by many that "Bobbi Lee was too political to be autobiography" (82). Thus, before entering into our discussion of *Bobbi Lee*, we discussed issues brought up by that statement: what are the politics of autobiography? What does it mean to be "too political to be autobiography"? How political can one be in an autobiography (and still get published)? What are the expectations of the genre? And how are those expectations tied to race, gender, age, ethnicity, sexuality, time period, etc.?

*Bobbi Lee*, like some of the Latin American testimonios mentioned earlier, was created out of the collaboration of a Native woman and a white academic/activist. Lee Maracle told her life story to Donald Barnett, chairman of the Liberation Support Movement. In the prologue, Maracle explains it thus:

There are two voices in the pages of this book, mine and Donald Barnett's. . . . We had disagreements over what to include and what to exclude, disagreements over wording, voice. In the end, the voice that reached the paper was Don's, the information alone was mine. (19)

Maracle's prologue makes explicit what is often not expressed in the collaborative testimonial work between two people of different races, different classes, different ethnicities. Just as Rigoberta Menchú explains that there are many things indigenous people in Guatemala will not share with whites, Maracle asserts that she "didn't, couldn't tell him everything" (19). There were truths too painful to share with a white man. That Maracle claims the voice that reached the paper was Barnett's also questions to what extent testimonial literature does "give voice to the voiceless."

*Bobbi Lee: Indian Rebel* tells the story of Bobbi Lee growing up in poverty in the mudflats in Vancouver. One of several children in her family, she tells stories of her early childhood, her teenage years when she dropped out of school and ran away to California, then later to Toronto and became involved in the hippie drug culture. Violence is part and parcel of almost every story, an almost unquestioned part of her life.

Paula Gunn Allen argues that Native women are caught in a bicultural bind that has them vacillating between being dependent and strong, self-reliant and powerless, and that they resolve the dilemma in different ways:

some of us party all the time; some of us drink to excess;

some of us travel and move around a lot; some of us land good jobs and then quit them; some of us engage in violent exchanges; some of us blow our brains out. We act in these destructive ways because we suffer from the societal conflicts caused by having to identify with two hopelessly opposed cultural definitions of women. . . . Our situation is caused by the exigencies of a history of invasion, conquest, and colonization whose searing marks are probably ineradicable. (48-49)

Most of the forms of destructive behavior outlined by Allen are evinced by *Bobbi Lee* during the period of her life narrated in the text.<sup>76</sup>

In the 1990 edition of *Bobbi Lee: Indian Rebel* is an epilogue, written years after the original text, in which Maracle reveals that she started writing at age twenty-five, in order to save her sanity:

Poetry and the comfort of my diaries--my books of madness I called them--where truth rolled out of my inner self, began to re-shape me... In my diary, I faced my womanhood, my indigenous womanhood. I faced my inner hate, my anger and desertion of myself from our way of being... It took twenty-five years to twist me and only ten to unravel the twist (230).

With the appended epilogue, *Bobbi Lee's* story becomes, as Joy Harjo calls it on the back cover of the 1990 edition, "the charged story of a Native woman who has done more than survive, who despite great odds has burst forth singing a warrior song... You will be changed."

Also in the epilogue, Maracle, she addresses her readers directly:

In my life, look for your complicit silence, look for the inequality between yourself and others... Don't wait for me to jump up, put my back to the plough, wherever racism shows itself. You need to get out there and object, all by yourself.

We have worked hard enough for you. (241)

We see here the witness moved to narrate by the urgency of a situation of oppression, determined both to denounce and to set aright official history. Maracle's ending fits in with the activist intention of much testimonial literature. Like Domitila

<sup>76</sup> Allen and Maracle's comments also evoke Paul Tennant's definition of the notion of internal colonialism as "the continued subjugation of an indigenous people in a post-colonial independent nation state. Subjugation will in every case involve restriction of land and resources as well as varying degrees of administrative supervision, social discrimination, suppression of cultural and denial of political and other rights and freedoms" (3-4, qtd in Emberley 131).

Barrios de Chungara of Bolivia, she demands readers' participation in the struggle for a new, more just society.

On the third day, we discussed selections from *Life Lived Like a Story: Life Stories of Three Yukon Native Elders*, a collaborative text by Julie Cruikshank with Angela Sidney, Kitty Smith and Annie Ned. Before discussing the text, we again discussed issues involved in the modes of production of this type of texts, elaborating on such questions as: What is the role of the narrator, the person telling her life story? Why does she agree to participate in the telling of her story, to participate in this collaborative project? Why does the collector/editor select that narrator to tell her story? What does the collector/editor do with the story once he/she has it?

In moving on to explore the Yukon text, we began with a new set of questions, inspired by the quotation from which Cruikshank takes her title. Cruikshank opens her introduction with the quotation by Angela Sidney, "Well, I've tried to live my life right, just like a story." Thus, we explored:

- What does this quotation imply about the power of narrative conventions over our lives?
- What does this quotation say about the power of narrative conventions over those who construct texts? B the autobiographer/narrator B the editor/transcriber
- How much do those conventions hold sway, influence and lead them to reconstruct, shape, mold, even change a life to make it like a story?
- What happens when the two people are from different cultures and their "storie" do not match?

Cruikshank picks her title in order to highlight the idea that life is lived and experienced as a story in Tagish, Tlingit and Athapaskan cultures. Both personal and communal knowledge and experience are obtained and transmitted through narrative. So story is crucial. Angela Sidney, Kitty Smith and Annie Ned knew that; Julie Cruikshank learned it during the course of the ten years she worked on her project. She had to learn, or begin to learn, for as an outsider she probably did not gain the understanding that someone brought up in the culture would have, of the ways in which myth, legend, song, oral history and life story are all interwoven. Cruikshank explains that "when I asked the women to talk about the past, they used traditional stories, particularly stories having a strong, competent woman as the central protagonist "to explain specific events in their lives" (347). Marlene Brant Castellano affirms that stories traditionally were the "primary medium used to convey aboriginal knowledge. Stories inform and entertain; they hold up models of behaviour; and they sound warnings" (31). Brant Castellano further asserts that stories "teach without being intrusive, because the listener can ignore the oblique instruction or apply it to the degree he or she is ready to accept, without offence. Stories of personal experience can be understood either as personal reminiscences or as metaphors to guide moral choices and self-examination"(31). Readers not raised in a culture that has trained them to

listen to and learn from such stories may not find the significance in many parts of the autobiographical texts that those raised in such a community would recognize.

Our mini-course was just an introduction to the exploration of the many questions and issues that surround the study of American Indian and First Nations autobiographical texts. The field is a rich one, filled with a variety of wonderful texts from many cultures, but what we must all remember is that teaching autobiographical works or personal narratives by Native authors, opens up a number of interrelated areas of discussion and exploration in the classroom, and gives up the opportunity and responsibility to create a learning environment in which we can encourage our students both to resist applying one set of generic assumptions or one set of cultural assumptions to all literary texts and to be aware of the ethical responsibilities we all have as readers of texts. As Jane Hafen remarks in "More Than Intellectual Exploration,"

[. . .] as American Indian scholars, we must remember that which compels our work. What we do is never mere intellectual exercise, but it impacts real people, real tribal heritages. The implications are those of survival. (281)

All scholars and teachers of American Indian autobiography have to keep Hafen's words in mind as we do our scholarship and teaching.

## WORKS CITED

BARRIOS DE CHUNGARA, Domitila with Moema Viezzer. "Si me permiten hablar. . .": **Testimonio de Domitila**, una mujer de las minas de Bolivia. Mexico City: Siglo XXI, 1979.

BRANT CASTELLANO. "Updating Aboriginal Traditions of Knowledge." In **Indigenous Knowledges in Global Contexts: Multiple Readings of Our World**. Eds. George J. Sefa Dei, Budd L. Hall, & Dorothy Goldin Rosenberg. Toronto: U of Toronto P, 2000. 21-36.

CRUIKSHANK, Julie, SIDNEY, Kitty Smith. **Life Lived Like a Story: Life Stories of Three Yukon Native Elders**. Lincoln: U Nebraska P, 1990. Vancouver: U British Columbia P, 1992.

GILMORE, Leigh. **Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation**. Ithaca: Cornell UP, 1994.

GOULD, Janice. "The Problem of Being >Indian: One Mixed-Blood's Dilemma." In **Decolonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography**, ed. Sidonie Smith & Julia Watson, Minneapolis: U of Minnesota P, 1992. 81-87.

GUGELBERGER, Georg & Michael Kearney. "Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America." **Latin American Perspectives**, Issue 70, 18:3 (Summer 1991): 3-14.

HARLOW, Barbara. **Resistance Literature**. New York and London: Methuen, 1987. **Indigenous Knowledges in Global Contexts: Multiple Readings of Our World**. Eds. George J. Sefa Dei, Budd L. Hall, & Dorothy Goldin Rosenberg. Toronto: U of Toronto P, 2000.

KRUPAT, Arnold. **For Those Who Came After: A Study of Native American Autobiography**. Berkeley: U California P, 1985.

LEJEUNE, Phillipe. **On Autobiography**. Minneapolis: U Minnesota P, 1989.

MARACLE, Lee. **Bobbi Lee: Indian Rebel**. Toronto: Women's P, 1990.

MENCHÚ, Rigoberta. **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia**. Havana: Casa de las Américas, 1983.

MENCHU, Rigoberta. I, Rigoberta Menchú, **An Indian Woman in Guatemala**. Ed and introduced by Elisabeth Burgos-Debray. Tr. Ann Wright. London & New York: Verso, 1984, 1993.

POWELL, Malea. "Listening to ghosts: an alternative (non)argument." In **ALT Dis:**

**Alternative Discourses and the Academy**, ed. Christopher Schroeder, Helen Fox, Patricia Bizzell. Portsmouth, NH: Heinemann, 2002. 11-22.

ROPPOLO, Kimberley. "Towards a Tribal-Centered Reading of Native Literature: Using Indigenous Rhetoric(s) Instead of Literary Analysis". In **Native American Literatures: Boundaries & Sovereignties**, a special issue of *Paradoxa: Studies in World Literary Genres* 15 (2001) 263-274.

SANDS, Kathleen M. "Collaboration or Colonialism: Text and Process in Native American Women's Autobiographies." **MELUS**. 22:4 (Winter 1997): 39-59.

SMITH, Sidonie. **A Poetics of Women's Autobiography**. Bloomington: Indiana UP, 1987.

STERLING, Shirley. **My Name is Seepetza**. Toronto: Groundwood Books, 1992.

WONG, Hertha Dawn. **Sending My Heart Back Across the Years: Tradition and Innovation in Native American Autobiography**. New York & Oxford: Oxford UP, 1992.

Yúdice, George. "Testimonio and Postmodernism." *Latin American Perspectives*, Issue 70, 18:3 (Summer 1991): 15-31.



## Feministas e estudos pós-coloniais - Simone Pereira Schmidt

### Proposta

Nos decisivos e catastróficos anos 80, como os definiu Mary Louise Pratt<sup>77</sup>, não faltou quem anunciase a morte do feminismo. Mesmo assim, para além de modas e de mortes anunciadas, o feminismo sobreviveu aos anos 80 e inclusive ao fim da história. Se para expressiva parcela da elite cultural brasileira naquele momento o clima pós-moderno que então se definia significava, ainda que de forma obscura, o fim do tempo das bandeiras políticas, o feminismo, por sua vez, tentava encontrar soluções para seus impasses. E como todo pensamento que se percebe em crise, ele promoveu então um profundo mergulho de auto(re)descoberta, do qual emergiu mais amadurecido.

Para além das reivindicações que o estruturaram como movimento nos anos 70 e início dos 80, o feminismo se construiu posteriormente como um modo de pensar a sociedade de raro alcance interpretativo, operando e fazendo interagir categorias tão eficazes quanto distintas de análise das relações sociais, como gênero, raça, classe, etnia, geração, etc.

Um de seus mais poderosos aliados no empreendimento de “desdoxidar” a cultura contemporânea tem sido, segundo Linda Hutcheon<sup>78</sup>, o pensamento pós-moderno. Contudo, ainda segundo a autora canadense, eles se distanciam no que diz respeito ao investimento político que o feminismo (ou os feminismos) precisa(m) manter vivo. A principal divergência entre as duas estratégias, a feminista e a pós-moderna, reside na ambigüidade política do pós-modernismo: ele é ao mesmo tempo cúmplice e contestador das dominantes culturais dentro das quais opera. O feminismo, ao contrário, precisa ter agendas políticas específicas e não-ambíguas.

Se vistas em conjunto, as teorias pós-modernas evidenciam a ambigüidade apontada, além de exibirem uma faceta “eurocêntrica e narcisista”, segundo Robert Stam<sup>79</sup>, os estudos pós-coloniais, por outro lado, despontam no bojo dessas teorias como um modo particularmente eficaz de operar uma análise poética/política das interações entre o local e o global na cena contemporânea.

Assim, o discurso pós-colonial, que em certos aspectos atua em sentido oposto ao pós-moderno, surge como um aliado mais “confiável” para as teorias feministas que, nas últimas décadas, têm procurado somar à negatividade própria do momento em que nos encontramos, a afirmatividade política de sua prática.

Investigar as potencialidades dessa aliança, entre as teorias feministas e os estudos pós-coloniais, os impasses enfrentados e as possibilidades vislumbradas, constitui o objetivo deste breve curso.

<sup>77</sup> PRATT, Mary Louise. “A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco”. *Travessia*, Florianópolis, n.38, jan.-jun.1999, p. 7-29.

<sup>78</sup> HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. New York: Routledge, 1990. p. 141-168.

<sup>79</sup> STAM, Robert. *Teorias del cine*. Barcelona: Paidós, 2001. p. 336.

## Plano Resumido

### 1 Primeira aproximação ao tema: delimitando os campos

- a) as teorias feministas
- b) os estudos pós-coloniais

### 2 Segunda aproximação ao tema: revisando conceitos – gênero, nação, etnia, raça

### 3 O sujeito do feminismo e o sujeito pós-colonial

- a) o conceito “mulher” e suas implicações e o sujeito do feminismo
- b) sujeito subalterno, colonizado, pós-colonial

### 4 Pontos de intersecção: impasses e possibilidades

- a) a desconstrução de historiografias e cânones
- b) o risco do essencialismo
- c) o desafio ao centro: repensando o local e o global
- d) os nós a desatar: pureza, impureza, mestiçagem

### 5 Perspectivas para uma ação feminista e pós-colonial

- a) a luta pelo poder de significar
- b) estéticas/políticas de resistência

## Referências

- ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**. London, New York: Verso, 1991.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai; a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (orgs.). **Feminismos literários**. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Debate Feminista**, año 12, vol. 24, oct. 2001. Racismo y mestizaje.
- Estudos Feministas**, vol. 8, nº 2, Florianópolis, UFSC, 2000.
- Estudos Feministas**, vol. 9, nº 1, Florianópolis, UFSC, 2001.
- Estudos Feministas**, vol. 10, nº 1, Florianópolis, UFSC, 2002.
- FERNANDES, Gabriel. **A diluição da África**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.
- FRANCO, Jean. **Las conspiradoras; la representación de la mujer em México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro; modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- Gragoatá; Revista do Instituto de Letras, nº 1, Niterói, UFF, 2º se. 1996. (A condição pós-colonial)
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. e CAPELATO, Maria Helena R. (orgs.). **Relações de gênero e diversidades culturais nas Américas**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1999.
- JOBIM, José Luís (org.). **Literatura e identidades**. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999.
- Letras nº 23**, Santa Maria-RS, UFSM, jul/dez.2001. (Literatura portuguesa e pós-colonialismo: produção, recepção e cultura; org. Pedro Brum Santos).
- LOOMBA, Ania. **Colonialism/Postcolonialism**. London and New York: Routledge, 1998.
- MASIELLO, Francine. **The art of transition; latin american culture and neoliberal crisis**. Durham/London: Duke University Press, 2001.
- McCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir; SHOHAT, Ella Eds.). **Dangerous liaisons: gender, nation and postcolonial perspectives**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- MIGNOLO, Walter. **Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- MOHANTY, Chandra T.; RUSSO, Ann; TORRES, Lourdes (eds.). **Third world women and the politics of feminism**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença; a política dos estudos culturais latino-americanos**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império; relatos de viagem e transculturação**. Bauru-OS: EDUSC, 1999.
- Revista da ANPOLL**, nº 10, São Paulo, FFLCH/USP, 2001.
- Revista Iberoamericana**, vol. LXII, nº 176-177, University of Pittsburg, jul.-dic. 1996.
- RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SAID, Edward. **Orientalismo; o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 7.ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- SCHMIDT, Rita T. (org.). **Nações/narrações; nossas histórias e estórias**. Porto Alegre: ABEA, 1997.
- SCHMIDT, Simone Pereira. “Teorias feministas e suas ‘ligações perigosas’: do pós-moderno ao pós-colonial”. **Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. (CD-Rom).

SHOHAT, Ella and STAM, Robert. **Unthinking eurocentrism**; multiculturalism and the media. London and New York: Routledge, 1994.

# 12

## Anexos



### A instauração de sentidos sob a égide do dialogismo: reflexos da figura da mulher negra na publicidade - Ivone Tavares de Lucena - UFPB

Tomando como base o princípio de que, ao falarmos, estamos nos significando, podemos dizer que o uso da linguagem como ação transformadora constitui identidade(s) porque é necessariamente elemento mediador da interação homem/realidade (natural e social). Assim, podemos pensar na relação intrínseca entre sujeito e sentido que se instaura concomitantemente, configurando processos de identificação através do discurso.

Entendemos que o processo constitutivo do discurso está na memória, no domínio do saber, dos dizeres já ditos: entre o ir e vir dos dizeres já-ditos e dos não-ditos. Buscando os pressupostos teóricos da Análise do Discurso, podemos ir em busca de uma relação significativa entre este dizer e este não-dizer, noção que encampa o interdiscurso, a ideologia, a formação discursiva. Uma relação estabelecida com a memória, com o que se chama de “saber discursivo”, indo à procura da significação do não-dito, daquilo que é silenciado, sombreado e que constitui sentido(s).

Para ler as armadilhas de um texto, faz-se necessário ir à procura do discurso em seu funcionamento e considerá-lo como espaço onde se pode enxergar a relação entre a língua e a ideologia e observar como a língua pode produzir sentido por e para sujeitos. Significa dizer que os discursos são processos de construção de sentidos por ser entendidos como conjunto de práticas que se armazenam na memória institucionalizada. Por estar relacionado com a história, o linguístico e o inconsciente, o discurso movimenta o sentido, indo do texto para a história, da história para o discurso, materializando significâncias e significado.

Pensar em sujeito de discurso é pensar em um sujeito inscrito em lugares sociais segundo posições sustentadas por instituições (AIE) e interpelado por ideologias. O que significa dizer que é um sujeito determinado por formações ideológicas, inscritas numa formação social, as quais se materializam pelas formações discursivas. Dessa forma, concebendo o sentido como aquilo que se produz historicamente e a linguagem como uso, o modo como o sujeito a produz, asseveramos que é produzindo linguagem que o sujeito se reproduz. Na publicidade, há sempre um sujeito que recorre às mais diversificadas formas de persuasão, que variam das mais explícitas às mais sutis e, por isso, atinge práticas, condutas comportamentais num jogo de sedução, às vezes, imperceptível.

Com o seu discurso, a propaganda manipula valores, atitudes, conjuntos de idéias, representações, impondo pontos de vista de uma classe social dominante. Isto através de coerções sociais, da persuasão, da sedução, do convencimento embutidos numa linguagem específica que lhe é própria.

Na teia do discurso publicitário se disfarçam efeitos de sentido que se historicizam e trazem uma memória institucionalizada, um “saber discursivo”, capazes de recuperar traços de marcas identitárias de significados culturais. A imagem da mulher negra, geralmente, é identificada por valores ideológicos que se perpetuam por mar-

cas identitárias preconceituosas. Valores estes que se instauram e se movimentam de um texto para outro e constroem a figura da mulher negra dentro de uma perspectiva de memória social em que valores sociais, culturais ou morais cristalizam preconceitos advindos de uma estrutura social racista. Por mais que alguns discursos queiram “sombrear” tais valores, o não-dito deixa evidenciar um efeito de sentido que transmite ou instaura o preconceito contra o homem de raça negra.

Os discursos que circulam na sociedade brasileira, concernente à figura do negro, constroem a sua imagem numa trajetória histórica e social pautada num *ethos* cultural que mantém uma ideologia da discriminação. Ideologia esta que o identifica, segundo valores recheados de problemas étnicos que se perpetuam na história e memória de discursos institucionalizados por práticas sociais que mantêm um pensamento social racista de inferioridade, discriminação, exclusão e rejeição. Uma constante ideologia racista do autoritarismo, de dominação da sociedade capaz de manter a necessidade de um pensamento racista.

O pensamento gerado pelo aparelho ideológico racista de dominação da sociedade escravista perdura até nossos dias e se camufla em discurso de tipologias textuais diversos.

A materialidade da imagem do negro nos remete a uma memória de identidade de sentidos preestabelecidos pela sociedade, atrelada a aspectos histórico-sociais que remetem à cor da pele, à escravidão e, conseqüentemente, à discriminação e preconceito. A agressão à figura do negro surgiu na própria escravidão em que se punha o negro como objeto, como coisa a ser negociada para o trabalho numa exploração ainda hoje patente tanto na vida real como nos textos telenovélicos, dentre outros.

A imagem do negro foi se construindo sócio-historicamente através de uma memória que armazenou práticas sociais de um pensamento racista que o coloca numa situação de inferioridade de raças.

Durante sua trajetória histórica e social, o negro foi identificado como marginalizado, pobre, discriminado, rejeitado e excluído. Uma constante ideologia que reproduz uma inferiorização social e racial do negro.

Hoje, o preconceito racial em textos publicitários não aparece de forma visível, neles, o negro é incorporado do ponto de vista ideológico aparente, como SER, como homem igual aos brancos, com seu espaço e cidadania. É preciso enxergar, nas artimanhas do discurso, os valores ideológicos que conservam preconceitos mascarados por aparências antiracistas. Há valores ideológicos na subjacência de textos quando se analisa o funcionamento do discurso, significações dissimuladas, apoiadas no preconceito de cor e que são trazidas à superfície pela investigação da materialidade linguística. Preconceito este armazenado na memória histórico-discursiva de uma sociedade que, na sua etnologização da história, conserva a realidade social em que o negro foi colocado. Segundo Moura, o negro e outras camadas sociais compõem a “grande franja de marginalizados, exigida pelo modelo do capitalismo dependente que substitui o escravismo” (1988, p. 65).

Incluindo o discurso da propaganda na dimensão dos discursos socialmente determinados, é possível fazer uma leitura dos seus mecanismos ideológicos cujos sentidos são manifestações materiais significantes, através das quais descobrimos os significados culturais. A beleza feminina, por exemplo, é fundamental aos olhos masculinos e aos olhos da sociedade, valores, estes, de uma formação ideológica, que coloca a mulher em um lugar social: aquela que é vista socialmente como objeto de consumo, aquela que precisa conservar-se bela, perfeita, jovem, de corpo esguio, seios rijos, para poder correr atrás de espaços na sociedade que lhe garantam um lugar social de êxito, futuro e progresso. Seu sucesso não é o pensar, o agir, mas o ser bela, atraente e de silhueta perfeita para agradar os olhos masculinos e aos da sociedade. Diante dessa “visão de mundo”, quando surge uma propaganda em que aparece a figura de uma mulher negra, ela emerge necessariamente a partir de uma imagem bela.

Contudo, apesar da beleza da mulher negra ser elemento de relevância na imagem que a identifica como linda, em textos publicitários, por exemplo, escondem-se valores ideológicos racistas pautados em uma visão estereotipada sob o olhar histórico-social arrolado no preconceito e na discriminação. Uma visão em que a imagem do negro vai se identificando como elemento excludente dentro da sociedade.

Nas propagandas selecionadas para análise, tentamos enxergar o enunciador como suporte da ideologia. Ele é, como diz Fiorin (1990, p.42), o suporte de discursos, discursos estes que constituem a matéria prima com que elabora seu discurso. Diz Fiorin que o dizer desse enunciador é a reprodução inconsciente do dizer de seu grupo social. Ele não é livre para dizer, mas coagido a dizer o que o seu grupo diz.

Vejamos os sentidos que se instauram no texto 1:



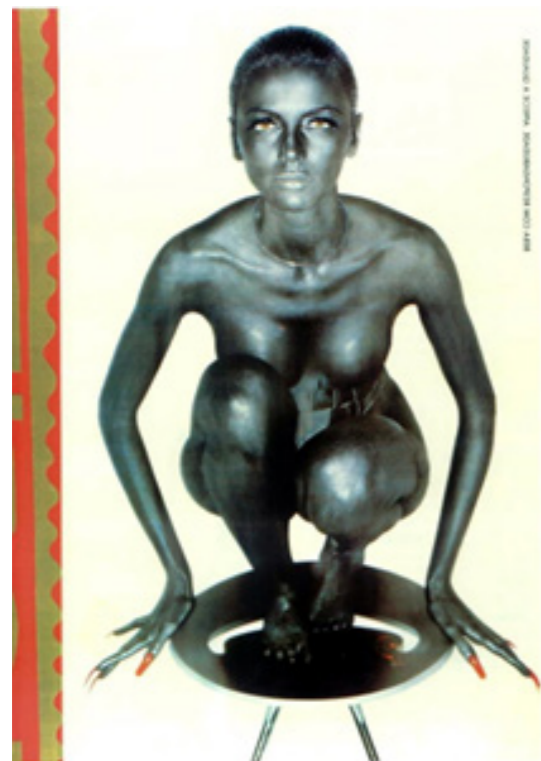
Neste texto, surge um enunciado onde se esconde um eco que repercute uma formação ideológica reproduzindo valores e condutas de uma sociedade arrolada em práticas sócio-históricas de um pensamento racista.

As marcas dessa formação ideológica surgem na materialidade linguística que remetem a traços de ideologia que se encontram no não-dito. “O dizer este colosso inglês é a prova de que a cor negra é linda [...]” vai buscar na memória histórica a situação de marginalização e discriminação em que o negro foi colocado. O “tentar provar que a cor negra é linda”, materializado no enunciado do texto, é prova de que o negro sempre foi marginalizado em sua história étnica. É um

enunciado que ecoa e reproduz efeitos de uma história, reconstrói um cotidiano de laços sociais de uma identidade histórica que sempre colocou o negro à margem por causa de sua cor e da sua história, pautada na escravatura, cujo inventário reflete fatos, acontecimentos, vivências que cristalizaram a figura do negro como feio, exótico, filhos de raça inferior (MOURA, 1988), o que faz identificá-lo como elemento excludente dentro da sociedade.

A escolha de Naomi Campbell surge neste texto figurativizando o estereótipo da mulher bela e atraente, de silhueta perfeita e sensualidade relevante. Ao destacar esses valores que a insere na sociedade para lhe garantir o sucesso, o êxito, o texto abafa o aspecto da visão racista que é recuperado pelo texto verbal, o qual vai beber na história da “evolução” do negro desde os anos 60, em que se tinha como lema o “*black is beautiful*” da cor negra. Valorização esta arrolada na sensualidade e nos traços da beleza de Naomi, uma modelo negra que não é o estereótipo da mulher dessa raça.

O discurso utilizado pelo enunciador deste texto parece inocente, contudo, carrega consigo, na memória histórico-social e no funcionamento discursivo, o processo de constituição de uma identidade histórica negra que se esconde nas entrelinhas da engenhosidade do texto. O sentido da discriminação do negro, aqui neste texto, continua materializando o peso da discriminação e da violência social que lhe foi atirado no percurso de sua história. Sentido este que se mascara nas palavras que reforçam a beleza de Naomi. Contudo, ao recuperar a história dos anos sessenta e dos anos noventa, deixa entrever que houve um período na construção da história da raça negra, antes destas duas décadas, em que o preto não era visto como bonito.



Observemos, agora, o segundo texto:

No texto 2 - publicidade da aguardente Nega Fulô - a figura da mulher negra é retomada no seu aspecto de beleza, sem sualidade e atração respaldada no erotismo. Ela reaparece nova-mente e o texto não verbal dialoga com o verbal para materia-lizar, num jogo discursivo, os efeitos de sentido que advêm dessa estratégia discursiva. O texto não-verbal “conversa” com o verbal, reforçando o discurso de sujeitos que se colocam numa posição racista, de sujeitos que escondem valores ideológicos discriminatórios.

A mulher negra aqui figurativiza o tema da tentação e do perigo materia-lizado neste contexto, não só pelo seu aspecto físico bem como pelas suas unhas,

sapatos vermelhos e altos, que lhe dão a altura do “poder”. Ela traveste-se de robô feminino, sensual e tentador aos olhos do desejo. Associada à aguardente, que leva o seu nome, ela é “coisificada”: objeto de tentação e sedução.

A bebida NÊGA FULÔ coloca a mulher negra como um elemento selvagem, bravo, rústico, “não recomendado para ovelhas”, – para os mansos porque, sendo “selvagem”, é preciso não ser ovelha, mas “lobo”, para domá-la. As qualidades que lhe são atribuídas são dissimuladas porque imprimem uma ambiguidade de sentido: mágica, misteriosa, primitiva, selvagem e safada referem-se às qualificações que o texto quer atribuir à aguardente e, para isto, usa a mulher-objeto e negra, porque carrega consigo, em sua história sócio-cultural, características de elemento primitivo, selvagem, grotesco, generalizado dentro de estereótipos negativos, o que constitui uma marca identitária a qual o negro carrega na sua imagem dentro da sociedade, mesmo que esta venha disfarçada em alguns discursos.

O não ser recomendada para “ovelhas”, o ser mágica, misteriosa, primitiva, selvagem e safada, mascara uma discriminação racial, uma postura ideológica de discriminação do negro passada na subjacência do texto. Ideologia esta que se arquivou na memória social coletiva: uma ideologia branca. Traços culturais que estão na história da sociedade que, em suas práticas, colocou o negro em estado de anomia total (Moura, 1988) e, hoje, reaparece em resquícios discursivos revelando as cicatrizes de ideologias materializadas nos discursos ditos e reditos em outros discursos intradiscursivos, enquanto discurso fundador (Orlandi, 2001).

A partir deste olhar, podemos concluir que estamos inseridos em um mundo com sua história social de produções culturais e práticas sociais e, por isso, va-

mos aprendendo a construir modelos de referência segundo relações com este mundo. Logo, vamos construindo historiografia desses modelos referenciais, constituindo, assim, identidade de referência.

Portanto, entendemos que a discriminação racial passada na subjacência de textos diversos é decorrente de posturas ideológicas da marginalização do negro e que, no concernente à mulher negra que aparece nos textos, principalmente publicitários, mesmo sendo enfocada sua beleza como elemento de relevância na imagem que a identifica como linda, há, ainda, valores ideológicos racistas impingidos e pautados em uma visão estereotipada sob o olhar histórico-social arrolado no preconceito e na discriminação. Uma visão em que a imagem do negro vai se identificando como elemento excludente dentro da sociedade.

## Referências

FIORIN, J. L. Linguagem e ideologia. São Paulo: Ática, 1990.

MOURA, C. Sociologia do negro brasileiro. São Paulo: Ática, 1988.

ORLANDI, E. P. (Org.) Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 2001.

## No discurso da história em quadrinhos: uma revelação de preconceitos no estereótipo da figura feminina - Rosemary Evaristo Barbosa - UFPB

Para a Análise do Discurso, o sujeito é formado por outros sujeitos, na relação entre o “eu” e o “tu”. Essa relação de interação é responsável pela construção de sua identidade, a qual veiculará a caracterização do indivíduo interpelado pela ideologia, através do seu discurso. Portanto, tanto a definição de sujeito quanto o sentido do seu discurso são constituídos por formações ideológicas diversas:

(...) as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem o seu sentido em referências a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas (...) nas quais essas posições se inscrevem (PÊCHEUX, 1997, p. 160).

Então, aquilo que o sujeito diz reflete as formações ideológicas assimiladas por ele durante a sua formação linguística, ou seja, os indivíduos são interpelados em sujeitos de seus discursos por meio das formações discursivas que carregam em si formações ideológicas correspondentes. Desse modo, o sentido dado às palavras pelo sujeito-falante passa a ter um caráter material, visto que ele (o sentido) só existirá dentro de uma formação discursiva, no processo discursivo.

São as formações discursivas que determinam, numa conjuntura socio-histórica, o que deve e pode ser dito e como deve ser dito. O sujeito só diz o que diz porque lhe são dadas as condições necessárias para produzir o seu discurso, que na verdade faz parte de um “complexo lingüístico pré-construído dominante”. Isto quer dizer que o discurso do sujeito deriva de um conjunto de discursos variados, já existentes e cristalizados na sociedade, cujas referências fazem parte das ideologias que dominam aquele que fala. Além disso, seus sentidos estão intrinsecamente ligados na relação que os textos mantêm com a exterioridade, nas condições em que são produzidos, não dependendo, portanto, só das intenções dos sujeitos.

De acordo com Orlandi (1999, p. 30), as condições de produção dos discursos são o contexto imediato da enunciação. É esse contexto que envolve os sujeitos, a situação e a memória discursiva desses sujeitos numa relação dialógica com a realidade circundante, com a história. Para a autora, é a memória discursiva, o pré-construído, que viabiliza os sentidos, já que é através desse saber discursivo que o sujeito significa as suas palavras.

A AD entende, pois, esse conceito do “pré-construído” como o interdiscurso, que é definido como um conjunto de formulações discursivas já existentes e esquecidas, determinantes do que dizemos, pois é através da interdiscursividade que as formações discursivas são compostas e conduzidas. Isto acontece porque o discurso remete sempre a outros discursos, ele se fundamenta na relação com outros discursos, incorporando elementos outros, redefinindo-os, repetindo-os e/ou modificando-os. O interdiscurso é estruturado pelo esquecimento, o qual faz parte da constituição dos

sujeitos e dos sentidos, pois, para que o discurso seja dado e entendido como meu, é preciso que o que foi dito por alguém, em uma certa situação, se apague da sua memória e passe a existir no complexo lingüístico, sem determinação de autoria – o que vem colaborar com a assimilação desse mesmo já-dito como algo singular, original e subjetivo, por aquele que se apropria do discurso.

Pêcheux (1997, p. 173) explica que é na formação discursiva que “se constitui a ilusão necessária de uma “intersubjetividade-falante” e que essa “intersubjetividade” ocorre por meio de dois esquecimentos inerentes ao discurso: o esquecimento nº 2 e o esquecimento nº 1. O primeiro esquecimento, denominado de nº 2, refere-se à enunciação. Através dela fazemos escolhas de sequências linguísticas parafrásticas de uma formação discursiva dada, isto é, quando falamos, selecionamos certas estruturas e não outras para dizer o que desejamos, “lembramos” de uma forma de dizer e “esquecemos” as outras que não nos convém. Vale ressaltar que essa escolha depende do contexto enunciativo e das posições que ocupam os sujeitos quando discursivizam. Já o outro esquecimento refere-se ao caráter ideológico, pois cada um de nós é concebido e inserido em uma formação discursiva, que por sua vez é perpassada pela ideologia, a qual nos é apresentada de modo recalcado. Somos afetados pela ideologia, mas não temos consciência desse processo. Esquecemos que somos moldados e comandados pela ideologia e passamos a crer na ilusão de sermos donos de nossos discursos e dos sentidos que deles derivam - externos a qualquer formação discursiva. É por isso que os discursos passam a ter um caráter contraditório, visto que, ao mesmo tempo em que pertence a um sujeito, pertence também a outros sujeitos: o discurso de um reproduz o discurso do outro, ou seja, cada um é o espelho dos outros (CF. PÊCHEUX, 1997, p. 172).

É por meio do interdiscurso que a memória social é constituída, cristalizada e transformada, tendo em vista que para ela surgir é preciso que a linguagem evoque lembranças de fatos importantes, que essas lembranças sejam cada vez mais vivenciadas (ou seja, os fatos se repitam) e que a transformação dessa memória esteja associada ao desaparecimento de indivíduos que mantiveram vivas as lembranças. Assim, a memória social está ligada a fatores sociais e históricos, porque ela só existe baseada em acontecimentos históricos que se perpetuam no tempo de dada comunidade. Porém, se esses fatos que evocam lembranças se modificarem, as antigas lembranças serão substituídas por outras, porque o pensamento dos indivíduos estará voltado para uma nova realidade.

Mas como se dão a criação e a manutenção de certos fatos na memória? A criação da memória coletiva se relaciona com textos fundadores de mitos, relatos de fatos, enunciados que se apoiam em outros numa relação intertextual, como também interdiscursiva. Ela está em permanente atuação já que as informações, os conhecimentos e os valores são passados e repassados de geração a geração. Porém, a sua manutenção estará atrelada a determinados operadores de memória social como os objetos culturais (livros, imagens, filmes, arquitetura, tv, música etc.) que são cada vez mais variados, correspondendo à evolução da sociedade de um modo geral. São, pois esses operadores que resgatam certos mitos, discursos, valores sociais que estão arquivados na mente. Desse modo, a perpetuação de ideologias (ideias preconcebidas, estereótipos, noção de



certo e errado, formas de comportamento, constituição de modelos culturais etc.) se faz, porque há uma reprodução tanto nas relações sociais quanto nos objetos culturais dos fatos importantes de uma comunidade, em dado contexto histórico, por meio dos comportamentos dos indivíduos que produzem e consomem certos objetos culturais.

Essa perpetuação de ideologias deriva, pois, da constituição da linguagem (que é assimilada e reproduzida de várias formas), que por sua vez gera a consciência humana, influenciando as relações sociais, com base no sistema de valores veiculados por essa mesma linguagem. Portanto, ao utilizarmos qualquer tipo de linguagem estaremos produzindo discursos, os quais transmitirão visões de mundo de ordem positiva e negativa, ou seja,

[...] o discurso transmitido contém em si, valores, isto é, estereótipos dos comportamentos humanos que são valorizados positiva ou negativamente. Ele veicula os tabus comportamentais. A sociedade transmite aos indivíduos – com a linguagem e graças a ela – certos estereótipos, que determinam certos comportamentos. Esses estereótipos entranham-se de tal modo na consciência que acabam por ser considerados naturais. Figuras como “negro”, “comunista” e “puta” têm um conteúdo cheio de preconceitos, aversões e hostilidades, ao passo que outras como “branco”, “esposa” estão impregnadas de sentimentos positivos. Não devemos esquecer que os estereótipos só estão na linguagem porque representam a condensação de uma prática social (Fiorin, 1997, p. 55).

Representando a condensação de uma prática social, a linguagem, com seus respectivos valores, é utilizada por toda uma comunidade, porém cada sujeito a concebe como algo individual, concebendo também a sua consciência de modo idêntico, tendo em vista a crença de uma memória individual, de um discurso original, singular, só seu.

E, por nos considerarmos donos do nosso discurso, a memória social é “definida” como uma memória individual porque assumimos uma postura individual-discursiva, por meio da qual advém a concepção de sujeito que o ser humano possui: a interpelação ideológica permite que o indivíduo se considere como um sujeito singular, dono de seu discurso e de seus atos, como também garante que os sujeitos se reconheçam e se comportem como “bons sujeitos”. Temos aqui o que a AD chama de ambiguidade constitutiva do sujeito, cuja definição e lógica se originou das reflexões feitas por Althusser a respeito do modo como a ideologia se manifestava sob os sujeitos, como os influenciava. Daí concluir que o sujeito é caracterizado paradoxalmente, porque possui:

Uma subjetividade livre: um centro de iniciativas, autor e responsável pelos seus atos; um ser submetido, sujeito a uma autoridade superior, portanto desprovido de toda

liberdade, salvo da de aceitar livremente a sua submissão (ALTHUSSER, 1970, p. 113).

O sujeito marcado pela ideia de unidade é para a AD uma “ilusão necessária” na constituição de si mesmo, pois reconhece que o discurso é influenciado pelas várias posições que ocupa o enunciador, ocorrendo, conseqüentemente, a sua dispersão, já que a sua formação discursiva é heterogênea. Contudo, sempre existirá a predominância de uma formação discursiva sobre outras numa mesma posição enunciativa, a fim de estabelecer a coerência no que está sendo dito, assim, a heterogeneidade:

[...] é trabalhada pelo locutor de tal forma que, impulsionado por uma “vocalização totalizante” faz com que o texto adquira, na forma de um concerto polifônico, uma unidade, uma coerência, quer harmonizando as diferentes vozes, quer “apagando” as vozes discordantes (BRANDÃO, 1998, p. 66).

Diante dessas discussões, compreendemos que o indivíduo é um sujeito coletivo, marcado pela historicidade, pois incorpora vozes sociais diversas e que sua prática discursiva estará veiculando ideologias, as quais se manifestarão por meio de posições enunciativas que ocupa em determinados contextos.

Podemos ainda acrescentar que essas posições enunciativas são reflexos de concepções temáticas que são representadas por percursos figurativos, que direcionam o sentido do texto, a partir do qual o discurso se configura e se molda.

Considerando o aspecto semântico do nível discursivo do percurso gerativo de sentido<sup>80</sup>, há que ser observada a linguagem como possuidora de categorias lexicais concretas e abstratas que expressam o mundo natural e as realidades criadas pelo discurso. São elas que fazem a cobertura semântica: o revestimento semântico através do processo de tematização e figurativização, que nos levará à materialização da ideologia.

Segundo Fiorin (1997), todas as palavras lexicais como substantivos, adjetivos e verbos representam ou indicam algo desse mundo natural e conceptual, de modo concreto ou abstrato:

[...] sol remete a algo efetivamente existente num dos mundos naturais, enquanto raiva não (com efeito, o que é concreto e, por conseguinte, ordenado por esse substantivo abstrato é, por exemplo, gritar, ficar vermelho, dar murro em mesa etc.; esses atos concretos são englobados na categoria raiva) (Idem : 88).

Desse modo, as categorias concretas e abstratas da língua mantêm entre si uma relação bastante íntima, na qual se estabelece um vínculo significativo das informações tratadas no discurso, pois essas categorias são componentes básicos na consti-

<sup>80</sup> Proposta teórica desenvolvida por Greimas, Courtés e colaboradores

tuição do mesmo, além disso, a escolha de determinadas palavras produz certos efeitos de sentido que vão orientar a configuração da ideologia, materializada pelo texto.

Há, pois, duas formas de texto: os essencialmente concretos e os essencialmente abstratos. Os textos concretos são denominados figurativos, porque representam e criam a imagem do mundo com base em seres que compõem esse mundo. Desenvolvendo-se de forma concreta, criam um “efeito de realidade” a partir das figuras utilizadas. Já os textos abstratos são conhecidos como temáticos, pois explicam e ordenam o que existe no mundo através de temas. Possuem função interpretativa visto que se constituem com base em conceitos. E, apesar de serem tão distintos, possuem as duas categorias, embora com a predominância de uma delas.

Outra distinção também ocorrente é que o texto figurativo é a concretização de um texto temático, isto é, existe um nível temático subjacente às figuras utilizadas no texto. Quando isto acontece, há a manifestação da ideologia na relação tema/figura, de modo velado, visto que os significados mais abstratos que se “camuflam” nos termos concretos são mais difíceis de serem percebidos pelo leitor ou interpretante.

Para estabelecermos a relação tema/figura e seus respectivos elos de significação, é preciso observar como as figuras estão sendo utilizadas e organizadas no texto, a fim de identificarmos o percurso figurativo determinado pelo produtor do enunciado, pois é só através do encadeamento de figuras que poderemos definir com que tema essas figuras estão relacionadas.

A importância de se identificar o percurso figurativo está associada à coerência e à verossimilhança textual, visto que o texto só será compreensível se as figuras correspondem ao tema. Caso haja modificação da figura, ocorrerá a incoerência textual, pois ela não exercerá nenhuma função significativa dentro do contexto em que foi utilizado. Uma figura apenas estabelece falha de sentido, quando usada isoladamente, mas se todo o percurso figurativo for alterado, quebrando assim a sua coerência, teremos então a introdução de novos sentidos ao lado da introdução de um novo percurso figurativo. É como explica Fiorin (1997, p. 100):

[...] tome-se o seguinte encadeamento de figuras: floresta, pássaros cantando, animais correndo em liberdade, rios e águas muito límpidas, o farfalhar das folhas etc. Poder-se-ia pensar que o tema desse conjunto seja a paz da natureza. Se se introduzirem aí as figuras ruído de motosserras, árvores caindo, garimpo, altera-se o tema inicial, e o texto passa a tratar da agressão do homem à natureza.

Com relação aos textos não figurativos, existe um percurso temático que permeia todo o texto, sendo identificado na sua superfície. Nele, os aspectos são de fácil compreensão e acesso, visto que as visões de mundo se colocam claramente. Nesse tipo de texto os temas apresentam-se em blocos organizados, os quais agrupam os subtemas relacionados ao tema central. Então, para que se identifique o tema central é preciso observar “a unidade subjacente à diversidade”, ou seja, verificar a relação de

sentido entre todos os subtemas utilizados no texto: saber se tratam do mesmo assunto. Mas se houver modificação dos encadeamentos temáticos, ocorrerá a alteração do tema geral e, conseqüentemente, o texto tornar-se-á incoerente:

[...] Suponhamos que estejamos percorrendo, por exemplo, sobre a função que tem o Estado moderno de proteger as pessoas mais indefesas. O tema geral seria, pois, a proteção do Estado aos indefesos. Poderíamos enunciar, então, subtemas relativos à educação das crianças, aos cuidados com sua saúde, aos investimentos em habitação para a população de baixa renda. No entanto, se, num dado ponto do texto, disséssemos que um sistema de aposentadoria seria dispensável, pois o Estado não precisaria ocupar-se dos velhos pobres, o texto seria incoerente, uma vez que a lógica do percurso temático foi violada (Idem: 101).

Desse modo, as figuras e os temas se relacionam numa rede de sentido, a qual só será assimilada se houver a percepção dos percursos temáticos e figurativos existentes no texto, que são responsáveis pelos efeitos de sentido e de realidade:

A disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade (BARROS, 1990, p. 68).



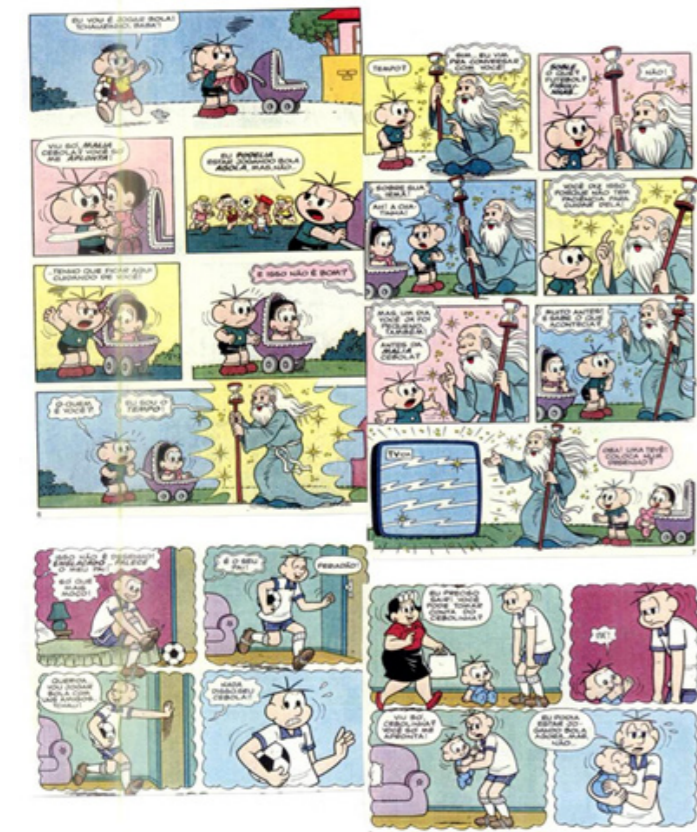
Diante do que foi exposto, vamos analisar um texto em quadrinho, a fim de verificarmos como se materializou a ideologia num gênero textual tido como “inocente”:

Na revista do Cebolinha, de nº 150, temos a história “Minha irmãzinha querida”, retratando a função da mulher em nossa sociedade. Como podemos verificar, os valores atribuídos à mulher são repassados de geração a geração e são perpetuados porque geralmente as próprias mulheres assimilam esses valores como positivos e, ao se tornarem mães, educam as suas filhas da mesma maneira como elas foram educadas.

De modo semelhante, os homens, em sua grande maioria, também assumem a sua posição na sociedade, legitimando a ideologia machista e reproduzindo um discurso também passado de geração a geração, motivando um comportamento que reitera essa prática.

Assim, cabem às meninas conhecer desde cedo “prendas domésticas”, como lavar, passar, arrumar, cozinhar, fazer compras, cuidar dos irmãos ou irmãs mais novos (em geral), ajudando as suas mães nos afazeres domésticos que futuramente tornar-se-ão seus, tendo em vista que casarão e terão filhos e marido, os quais precisarão de seus cuidados. Então, a figura feminina passa a efetuar trabalhos que são concebidos pela cultura como originalmente femininos e que não são rentáveis do ponto de vista capitalista, porém necessários à vida domiciliar.

Mesmo assim, a própria concepção de trabalho doméstico desvaloriza-o, impregnando, na memória coletiva da sociedade, valores às vezes pejorativos quando estes se referem à profissionalização e legalização do trabalho doméstico. Esses valores pejorativos ou a falta de atribuição de valores positivos e de reconhecimento do trabalho doméstico como algo importante, fazem com que certos comportamentos sejam cada vez mais reincidentes – os quais são reforçados pela própria ideologia que as mulheres internalizaram, já que educam seus filhos, geralmente, de forma diferenciada.



Desse modo, os meninos estão isentos desses trabalhos, tornando-se dependentes dos cuidados da mãe e, como consequência, tornam-se também preguiçosos e desorganizados – fato que será cada vez mais evidente com o passar do tempo. Além disso, aos meninos é legitimado qualquer tipo de atividade, menos o de trabalho doméstico. Esses são os valores passados pelos pais, os quais fazem com que haja resistência em se realizar algum trabalho doméstico quando se solicita algum tipo de ajuda, esporadicamente. É o que acontece nessa história.

O estereótipo da mulher-objeto percorre todo o texto, mostrando claramente o papel que ela exerce (no caso da mãe de Cebolinha) e que exercerá (no caso da sua irmã, Maria Cebolinha). Esse valor é repassado e reafirmado a cada quadrinho: na primeira página, há um discurso e um comportamento do personagem Cebolinha que



mesmo comentário feito pelo filho ao vivenciar situação semelhante: “Eu podia estar jogando bola agora... mas, não...” – o que evidencia bem a questão da passagem de valores de uma geração a outra. Depois, apresenta sua irmã já crescida - Maria Cebolinha será uma espécie de “anjo da guarda” do Cebolinha, pois estará sempre disposta a ajudá-lo, sem reclamar nem exigir nada em troca.

reforçam a ideia de que meninos não podem ou não devem ajudar às mães, porque isso é função das meninas, tendo em vista que a memória coletiva conduz uma prática social ainda preconceituosa, geradora de discriminação e de chicotas – meninos que fazem trabalhos domésticos se tornariam afeminados; já nas páginas seguintes, aparecerá novamente o reforço da distinção de papéis sociais a partir das figuras “boneca de Maria Cebolinha”, a qual reitera a concepção de que meninos não brincam com bonecas, muito menos com a boneca e a irmã; e “jogar futebol”, que reforça a configuração do arquétipo masculino associado a determinados esportes, jogos e brincadeiras. Daí em diante, há o desenrolar de toda a transmissão de valores por meio da educação doméstica – o tempo se encarregará de fazer com que a ideologia patriarcal se constitua como positiva tanto no comportamento, quanto no discurso de Maria Cebolinha, havendo, portanto, a reprodução de práticas sociais cristalizadas em nossa sociedade.

Ao mostrar, por meio de uma TV, o passado e o futuro de Cebolinha, o senhor do tempo também mostra o comportamento do pai quando mais jovem, salientando o

É justamente nessa apresentação do passado e do futuro que constatamos a reiteração de crenças, dos valores patriarcais ainda tão arraigados em nossa sociedade, estabelecendo a recorrência do estereótipo da mulher-objeto, já que o jogo de interesse passa a exercer um papel mais forte na história do que o amor fraternal, porque, só após a exposição de todos os fatos, Cebolinha reconhece que deve zelar por sua irmã, pois precisará dela no futuro – assim, o reconhecimento dos valores da irmã está atrelado às funções que ela desempenhará em prol da família, já que foi educada para satisfazer, principalmente, as vontades do sexo oposto, seja do pai, do irmão ou do marido.

Como podemos observar diante do exposto, o sujeito ideológico elabora um discurso que evidencia os papéis sociais desempenhados pelo homem e pela mulher, delimitando os valores e os comportamentos de cada um, os quais refletem valores e comportamentos nutridos em nossa sociedade. Apesar de muitas concepções de mundo terem sido modificadas e hoje nos depararmos com novos conceitos veiculados pelos meios de comunicação de um modo geral, ainda é predominante a ideologia machista que define a mulher como um “ser doméstico”, que vive em prol da casa, dos filhos e do marido, isentando-se de uma vida cultural que é exterior ao domicílio familiar, porque todas as personagens femininas e adultas de Maurício de Sousa são donas de casa ou são empregadas domésticas (com uma única exceção – a professora), e se apresentam, na grande maioria das histórias, usando avental, lenço e instrumentos de trabalho; em contrapartida, raramente aparecem se divertindo e nunca exercem qualquer atividade esportiva, cultural ou intelectual.

A partir desses quadrinhos, podemos afirmar que a forma como essas histórias são compostas e como se apresentam as personagens femininas refletem uma formação discursiva e ideológica, que veiculam conceitos machistas às vésperas do século XXI<sup>81</sup> – fato que por si só justifica a relação da exterioridade (situação extra-leitura) na produção dos quadrinhos de Maurício de Sousa.

Por ser o autor de *A Turma da Mônica* um sujeito histórico e ideológico, suas narrativas, com suas respectivas personagens, trazem para a literatura em estampas, além de seu traço e a sua marca particular de criação artística, a tradução de um conteúdo que habita na memória discursiva de um sujeito socio-histórico e constrói, através do espaço discursivo, a constituição de sentidos já existentes no complexo linguístico de dada formação discursiva, perpassada pela ideologia, da qual não estamos isentos.

## Referências

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução: Joaquim José de Moura Ramos. São Paulo: Rumo, 1970.

BARROS, Diana Luz de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. 7. ed. Campinas: UNICAMP, 1998.

**CEBOLINHA**. Mês de março, nº 150. Ano 1999.

FIORIN, José Luiz. **Lições de texto: leitura e redação**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**. 3. ed. Campinas: Cortez, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do Discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1990.

<sup>81</sup> O texto analisado foi publicado em 1999.

# Sobre os autores e as autoras



## **Liane Schneider**

Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), Mestrado em Letras pela mesma universidade (1995) e Doutorado em Letras (Inglês e Literaturas Correspondentes) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001). Desde 2002 é professora da Universidade Federal da Paraíba, hoje no nível de titular, Classe E do Ensino Superior. Foi Coordenadora do GT da ANPOLL A Mulher na Literatura de 2006 a 2008 e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB de 2007 a 2009. As pesquisas que desenvolve enfocam centralmente os estudos de gênero, feministas, a crítica literária e estudos indígenas. Cumpriu estágio sênior (POS DOC) em 2014 na Universidade de Alberta, Edmonton, Canadá, apoiado pela CAPES.

## **Nadilza Martins de Barros Moreira**

Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal da Bahia (1978), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1984) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP (1998). Pós-doutorado na UFRJ, 2006-2008. Professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: Kate Chopin, Júlia Lopes de Almeida, mulher e literatura, literatura e crítica feminista.

## **Heloisa Helena Oliveira Buarque de Hollanda**

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1A Possui graduação em Letras Clássicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1961), mestrado em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1974) e doutorado em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979). Fez Pós-Doutorado em Sociologia da Cultura na Columbia University (1982-83). Atualmente é Professora Emérita de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação e Coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea vinculado ao Programa de Pós-Graduação Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua atividade de pesquisa privilegia a relação entre cultura e política, trabalhando especialmente nos campos teóricos da teoria literária e dos estudos culturais. Sua pesquisa dedica-se às áreas de poesia, relações de gênero, relações étnicas, culturas marginalizadas e as questões colocadas pelo novo quadro econômico, político e cultural dos processos de globalização e desenvolvimento

tecnológico. Nestes últimos anos, seus estudos e pesquisas vêm focando a cultura produzida nas periferias urbanas, as relações de gênero e o impacto das novas tecnologias digitais na produção e no consumo culturais. Em suas palestras e artigos mais recentes, o foco principal de seu trabalho vem sendo as questões relativas ao cruzamento da tecnologia, cultura e desenvolvimento. Coordena o laboratório de tecnologias sociais Universidade das Quebradas, um projeto experimental de extensão baseado no conceito de ecologia dos saberes e o Laboratório da Palavra, espaço experimental de pesquisa, criação e produção editorial em base digital e multiplataforma e o Laboratório Mulher na Universidade, sobre a mulher e a produção de conhecimento. É autora de muitos livros entre eles Macunaíma, da literatura ao cinema; 26 poetas hoje; Impressões de Viagem; Cultura e participação nos anos 60; Pós modernismo e política; O feminismo como crítica da cultura; Guia poético do Rio de Janeiro; Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70; Escolhas, uma autobiografia intelectual; Explosão feminista e Pensamento feminista: conceitos fundamentais e Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto.

## **Ria Lemaire**

Professora titular de literatura portuguesa e brasileira da Universidade de Poitiers, França. Diretora do Centro de Estudos Latino-Americanos e do Acervo Raymond Candel de literatura de cordel brasileira. Áreas de interesse: literatura medieval em línguas românicas e literatura brasileira dos séculos XIX e XX, tradições orais, questões de gênero e literatura de testemunho.

## **Ana Adelaide Peixoto**

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1976). Mestrado em Letras pela Universidade da Paraíba (1988), com Bolsa Sandwich - University of Warwick (1987). Doutorado em Teoria da Literatura - UFPE (2008). Professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Inglesa e Mulher & Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e Cinema; Ficção Moderna - Virginia Woolf, subjetividade feminina, domesticidade. Lançou dois livros de crônicas em 2016: “Brincos, pra que te quero?” e “De paisagens e de outras tardes”.

## **Maria das Vitórias de Lima Rocha**

Professora de Literatura em Língua Inglesa de 1970 até 1992 na UFPB. Foi organizadora do I Seminário de Mulheres e Literatura ocorrido na Universidade Federal da Paraíba, em 1987. Vitória Lima também é formada pela Universidade de Denver Colorado, onde concluiu o mestrado em inglês e na Shakespeare Institute, Universidade de Birmingham, onde graduou-se em Estudos Shakespeareanos. Escritora, jornalista e poeta pernambucana, radicada na Paraíba. Autora dos livros “Fúcsia” (2007) e “Anos Bissexto” (1997).

Marília Carneiro Arnaud

## **Eduardo de Assis Duarte**

Possui graduação em Letras pela UFMG (1973), mestrado em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro (1978) e doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Compa

rada pela USP (1991). Cumpriu programas de Pós-doutorado na UNICAMP e na UFF. Aposentado em 2005, mantém vínculo voluntário com a UFMG, atuando como professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Participa do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade - NEIA. Trabalha em especial com os seguintes temas: literatura e alteridade; literatura afro-brasileira; romance, história, sociedade; Machado de Assis; Jorge Amado. Coordena o grupo de pesquisa “Afrodescendências na Literatura Brasileira” (CNPq) e o “literafro - Portal da Literatura Afro-brasileira”, com informações biobibliográficas, críticas e excertos de mais de 100 autores, disponível no endereço: [www.lettras.ufmg.br/literafro](http://www.lettras.ufmg.br/literafro).

#### **Maria Consuelo Cunha Campos**

Possui graduação em Letras pela Universidade Santa Úrsula (1969), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1973) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1978). Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: romanismo, ficção, estruturalismo.

#### **Roland Walter**

Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco. Doutor em Literatura Comparada pela Johannes Gutenberg Universität, Mainz, Alemanha (1992), realizou pesquisas de pós-doutorado na University of California, Santa Cruz (2000) com bolsa de estudos concedida pela CAPES e obteve em 2006 bolsa de estudos do Governo Canadense. Atualmente coordena o Núcleo de Estudos Canadenses da UFPE.

#### **Cyana Leahy-Dios**

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal Fluminense (1973), mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (1989) e doutorado em Educação - Institute of Education University of London (1996). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Literatura e Leituras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, educação, estudos culturais, narrativas autobiográficas, leitura.

#### **Genilda Azerêdo**

Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba. Pesquisadora PQ2 do CNPq desde 2009. Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1985), Especialização em Literatura Anglo-Americana (1986), Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1990) e Doutorado em Letras (Inglês e Literaturas de língua inglesa) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001). Realizou Estágio Pós-Doutoral na UFSC (2018). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nas seguintes áreas: narratologia e intermedialidade; cinema e literatura; adaptação fílmica; teorias da narrativa literária e fílmica; narrativas poéticas.

#### **Sandra Luna**

Professora Titular (aposentada) do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas

da Universidade Federal da Paraíba. Possui Doutorado (2002, UNICAMP) e Pós-Doutorado (2015, UNICAMP) em Teoria e História Literária, Mestrado em Literatura Anglo-Americana (UFPB, 1992), sendo Licenciada em Letras (UFPB), com Habilitações em Inglês, Francês e Português. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB desde 2003, seus principais focos de interesse acadêmico recaem sobre as seguintes áreas: Teoria e História Literária, Dramaturgia, Literatura Anglo-Americana, Literatura Comparada, Estudos Comparados entre Literatura e Cinema. Coordena o Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia, em parceria com a Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (UNICAMP). É membro do Centro de Pesquisa Margens (Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP), do Grupo de Pesquisa em Estudos Irlandeses, e Vice-Coordenadora do GT Literatura e Sagrado da ANPOLL. É autora dos seguintes livros: *Arqueologia da ação trágica: o legado grego* (2005); *A tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno* (2008); *Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo* (2009) e *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica* (2012). Atualmente, Sandra Luna é Diretora de Cultura da ADUFPB - Seção Sindical do ANDES-SN.

#### **Elisalva Madruga Dantas**

Graduada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1976), Mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1982) e Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1995). Professora Aposentada da Universidade Federal da Paraíba, como associada III, desde maio de 2011. Área de Letras, mais especificamente Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa. Continua atuando como Professora junto ao Curso de Letras à Distância da UFPB, onde ministra regularmente disciplina no curso de graduação e, esporadicamente, minicursos também para os alunos da graduação. Como docente foi Professora Visitante da Université Michel de Montaigne, em Bordeaux - França, onde ministrou Literatura Brasileira para os alunos de diversos níveis da referida Instituição, inclusive preparando para o CAPES e para a AGRÉGATION. Autora e coautora de livros, capítulos de livros, artigos publicados nacional e internacionalmente. Concentram-se seus trabalhos em estudos comparados envolvendo Literatura Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa.

#### **Maria José dos Santos**

Doutorado em Linguística pelo Université de Provence, França (1982). Professora da Université de Cocody Abidjan, Costa do Marfim.

#### **Roberto Pontes**

Poeta, crítico, ensaísta, tradutor. Professor na graduação e no Programa de Pós-Graduação, de Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Ceará. Participante do grupo pioneiro dos estudos destas últimas, no Brasil. Introdutor do estudo das Literaturas Africanas, disciplina de caráter obrigatório, no currículo do Curso de Letras da UFC, tendo sido seu primeiro professor. É o criador do neologismo afrobrasiluso, para designar uma nova espécie de literatura de língua portuguesa. É membro da Cátedra UNESCO, da United Nations University - UNU, conveniada com a FAGED/UFC. Sistematizador da Teoria da

Residualidade, que já forneceu fundamentos teóricos para 32 dissertações de mestrado e 5 teses de doutorado tanto no Brasil quanto no exterior. Coordenador do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural, que integra o Diretório de Pesquisas do CNPq. Outra contribuição teórica sua é a Teoria da Poesia Insubmissa. Integrou o Grupo SIN de Literatura que em 1968 imprimiu novo rumo às letras do Ceará. De 1995 a 1998 foi orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional (RJ). É mestre em Literatura Brasileira (UFC) e Doutor em Literatura Portuguesa (PUC-Rio). Membro efetivo do PEN Clube do Brasil (RJ) e representante do Brasil na Mesa Diretiva da Junta Mundial de Poesia em Defesa da Humanidade, sediada no Caribe. Sua atuação crítica e ensaística está em revistas e jornais brasileiros como Encontros com a Civilização Brasileira, Vozes, Poesia Sempre, Jornal de Letras, Tempo Brasileiro, Jornal de Letras, Suplemento Literário Minas Gerais, Poiésis, e inúmeras revistas acadêmicas. Em 2002 representou o Brasil no Primeiro Festival de Poesia de El Salvador, e em 2007, no XII Festival Internacional de Poesia de Havana-Cuba. Tem publicados 11 livros de poemas e 2 de ensaios.

#### **Sueli Meira Liebig**

Possui doutorado em Letras/literatura comparada pela UFMG -Universidade Federal de Minas Gerais/UGA -Universidade da Geórgia em Athens, USA (2002). Vice-presidente da Associação para o estudo da Literatura e Meio Ambiente - ASLE Brasil, pesquisadora no grupo de pesquisa GAIA - Grupo de Atividades Interdisciplinares sobre animais, da Universidade Estadual de Maringá (UEM -PR) e de Literatura e cultura afro-brasileira, africana e da diáspora, da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora Associada do Departamento de Letras na graduação e da pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (MLI/PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura Comparada, Estudos pós-coloniais, expressões da alteridade e estudos ecocríticos. Ministra cursos nas áreas de Ecocrítica, Literaturas anglófonas clássicas, Literaturas de minorias étnicas e Estudos pós-coloniais. Publicou os seguintes livros: Dossiê Black & Branco: Literatura, Racismo e Opressão nos Estados Unidos e no Brasil (2003); Expressões da Alteridade (2007); Raça, Mito e Resistência (2010) e organizou em regime de parceria Letras: Linguagens em Ação (2007); Textos & Textos: Diálogos em Literatura Comparada (2008) ; Estudos Literários em Perspectiva (2008) ; Estudos de Língua Estrangeira: Práticas Sociais e Culturais (2011) e Estudos em Literatura Comparada (2012). Tem publicado artigos em diversos periódicos científicos nacionais e internacionais.

#### **Leila Assumpção Harris**

Possui graduação em Português Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1973), mestrado em Inglês (Linguística) pela Texas Tech University (1975) e doutorado em Inglês (Literatura Norte Americana) pela Texas Tech University (1990). Fez estágio de Pós-Doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (agosto de 2006 a julho de 2007). Atualmente é Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e PROCIENTISTA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Norte Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas de língua inglesa, literatura comparada, literaturas contemporâneas de autoria feminina,

estudos de gênero, classe e etnia, estudos culturais. Líder da linha de pesquisa (do Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa - PGL/UERJ e do GrPesq/ CNPQ) A voz e o olhar do Outro: questões de gênero e/ou etnia nas literaturas de língua inglesa.

#### **Maria Conceição Monteiro**

Possui graduação em Português Inglês e Literaturas pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Notre Dame (1981), Mestrado Em Língua Inglesa pela Universidade Federal Fluminense (1987), doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (1998) e Doutorado Sanduíche - University of Nottingham (1997). Atualmente é professora titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Inglesa e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: feminismo, identidade, corpo feminino, gótico e gênero, o transumanismo e o inumano no cinema e na literatura.

#### **Peonia Viana Guedes**

Possui Graduação e Licenciatura em Letras Português / Inglês pela PUC/RJ (1967), Doutorado em Inglês pela University of North Carolina (1994) e Pós-Doutorado pela UFMG (2004). Atualmente é professora titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência de docência e pesquisa na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa, trabalhando, principalmente, com os seguintes temas: representações do sujeito feminino, estudos de gênero e etnia, literaturas pós-coloniais, literaturas pós-modernas e literatura comparada. Integra a linha de pesquisa “A voz e o olhar do Outro: questões de gênero e/ou etnia nas literaturas de língua inglesa” no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e no GrPesq do CNPq bem como o GT “Mulher na Literatura da ANPOLL.

#### **Maria Nazareth Soares Fonseca**

Graduação em Letras Clássicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (1962), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (1980) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (1993), com especialização e estágio sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle, em Paris, França, nos anos de 1983 e 1992. Pesquisadora 1D do CNPq. É aposentada da UFMG no cargo de professora Adjunta IV e atuou, no período de 1995 a 2008 como professora Adjunta III da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, responsável pela área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Programa de Pós-graduação em Letras. Foi coordenadora do Convênio Interinstitucional de Pós-graduação - Mestrado e Doutorado - entre a PUC Minas e a ECA (UFRJ), no período de 1998 a 2002 e Diretora da Editora PUC Minas, no período de 2002 a 2005. Coordena desde 2010, o Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas, atualmente vinculado ao NEIA/UFMG. Livros publicados: Brasil afro-brasileiro (2000), Palavra e Imagem: leituras cruzadas (2000- coautoria), Tipos de textos, modos de leitura (2001 coautoria) e Tradição e contemporaneidade (2003 - co-organização). Poéticas afro-brasileiras (2003-co-autoria), Ensaio de Leitura II (2008 - coautoria). Organizou, com Eduardo de Assis Duarte, o volume 4 da coletânea Literatura e afrodescendência no Brasil, antologia crítica. Na área das literaturas africanas de língua portuguesa, publicou os livros: Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos (2008), Mia Couto: espa

ços ficcionais (2008), em co-parceria com Maria Zilda Cury, Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos (2015). Em julho de 2009, foi homenageada como orientadora da tese de Literatura escolhida pelo Prêmio CAPES 2008.

#### **Eliane Potiguara**

Eliane Lima dos Santos, conhecida por Eliane Potiguara, é uma professora, escritora, ativista e empreendedora indígena brasileira. Fundadora da Rede Grumin de Mulheres Indígenas. Foi uma das 52 brasileiras indicadas para o projeto internacional “Mil Mulheres para o Prêmio Nobel da Paz”

#### **Lúcia Helena de Azevedo Vilela**

Possui graduação em Letras Inglês pela Universidade Federal de Minas Gerais (1976), mestrado em Letras Inglês pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986) e doutorado em Letras Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996). Professora da Universidade Federal de Minas Gerais.

#### **Conceição Evaristo**

Maria da Conceição Evaristo de Brito (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1946). Romancista, contista e poeta. Formada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com mestrado em Literatura Brasileira da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) e doutorado, em 2011, na Universidade Federal Fluminense (UFF).

#### **Luzilá Ferreira Gonçalves**

Escritora e professora na Universidade Federal de Pernambuco. Feminista, foi também pesquisadora nas áreas de Literatura Escrita por Mulheres em Pernambuco e Imprensa Feminina em Pernambuco.

#### **Maria Lúcia Dal Farra**

Titular concursada (1992) de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde foi Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa (1996). Defendeu Mestrado (1973) e Doutorado (1979) na USP (onde foi professora) e obteve grau de MS-4 RDIDP (Livro-Docência) em Literatura Comparada na UNICAMP (1987, onde foi professora). Fez parte da equipe pioneira de Antonio Candido para a fundação do Departamento de Teoria Literária e do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP (1975) e foi professora em Berkeley (Universidade da Califórnia, 2002). Tem Pós-Doutorado pela École Pratique des Hautes Études de Paris (1981) e pela Universidade de Lisboa (1985).

#### **Constância Lima Duarte**

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1973), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1980), e doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1991). Cumpriu programas de Pós-Doutorado na UFRJ e UFSC (2002-2003). Aposentada pela UFRN em 1996, ingressou como professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG em 1998, aposentando-se em 2005. Atualmente, é professora voluntária junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da UFMG. Tem expe-

riência na área de Literatura Brasileira, com ênfase nos seguintes temas: literatura de autoria feminina e crítica literária feminista. Dentre as publicações, destacam-se Nísia Floresta: vida e obra; Mulheres em Letras - Antologia; A escritura no feminino; Mulheres de Minas: lutas e conquistas; Dicionário de Escritoras Portuguesas; Dicionário de escritores mineiros; Escritoras do Rio Grande do Norte - Antologia; Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX, Dicionário ilustrado, entre outros. Atua como pesquisadora junto ao NEIA - Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade, ao Centro de Estudos Literários e Culturais, da UFMG, e coordena o Grupo de Pesquisa Letras de Minas, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq.

#### **Christina Bielinski Ramalho**

Possui Graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Veiga de Almeida (1995); Mestrado em Letras (Ciência da Literatura/Semiologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998); Doutorado em Letras (Ciência da Literatura/Semiologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (CNPq, 2004); Pós-doutorado em Estudos Cabo-Verdianos pela USP (bolsa FAPESP - 2010-2012); Pós-doutorado em Estudos Épicos, pela Université Clérmont-Auvergne (2016-2017). Atuou como Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Veiga de Almeida, no Rio de Janeiro/RJ de março de 98 a junho de 2006; como Professora Adjunta de Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, de julho de 2006 a julho de 2008, quando se exonerou para viver em Madrid (2008-2010). Em 01/03/2012, passou a atuar como Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana, onde desenvolve pesquisas vinculadas ao PIBIC/UFS, à linha de pesquisa Literatura e Recepção da Área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL e ao Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS/Itabaiana). Atuou, em setembro de 2016, como professora convidada no curso de mestrado da Université Clérmont-Auvergne, Clermont-Ferrand II. Foi membro, de 1996 a 2016, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL. Membro do Núcleo de Estudos de Cultura da UFS, polo de investigação do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - CLEPUL: HISTÓRIA, CULTURA E EDUCAÇÃO (UFS/CNPq) e do Grupo de estudos em Literatura e Cultura/GELIC da UFS. Membro, desde 2016, do REARE (Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Epopées). Criadora e hoje vice-coordenadora do CIMEEP, Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, criado na UFS em março de 2013. Membro Colaborador, desde março de 2018, da Cátedra Eugénio Tavares de Língua Portuguesa (vinculada ao Instituto Camões), da Universidade de Cabo Verde. De março de 2017 a março de 2019, exerceu a função de coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS). É coordenadora adjunta do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS/Itabaiana).

#### **Diane Marting**

Professora associada do Departamento de Línguas Modernas da University of Mississippi. Tem doutorado em Literatura comparada e desenvolve pesquisas sobre estudos de gênero, literaturas espanhola e portuguesa e estudos comparados entre literatura e cinema.



**Laura Beard**

Possui doutorado em Doutorado em Estudos Hispânicos pela Johns Hopkins University (1994). Atualmente é professora associada da University of Alberta. Áreas de interesse: life narratives, Inter-American literature, Indigenous literatures and cultures and contemporary Latin American women writers.

**Simone Pereira Schmidt**

Professora Titular aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina. Exerce docência e orientação, como voluntária, nos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. Atualmente está vinculada, como Professora Visitante, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1997). Realizou Pós-Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa (2005) e em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense (2011-2012). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Atua principalmente nos temas: estudos feministas e pós-coloniais/decoloniais e narrativas contemporâneas. Integra os seguintes grupos de pesquisa: Instituto de Estudos de Gênero (UFSC), LITERATUAL - Núcleo de Estudos de Literatura Atual; Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade (UFSC), Perspectivas pós-coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa (UFF) e Intersexualidades (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa - Univ. Porto).

**Ivone Tavares de Lucena**

Possui doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998). Professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso, atuando principalmente nos seguintes temas: discurso, produção textual, sentido, formação discursiva e formação ideológica.

**Rosemary Evaristo Barbosa**

Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1997), especialização em Língua Portuguesa - leitura e produção de texto (1998), mestrado em Letras (área de concentração Língua e Linguística) pela Universidade Federal da Paraíba (2001) e doutorado em Letras (área de concentração Língua e Linguística) pela Universidade Federal da Paraíba (2008). Tem experiência na área de Letras, Leitura e Produção de textos, Português I e II, Português Instrumental, Português Jurídico e Redação Oficial para diferentes cursos de graduação. Professora da educação básica de Língua Portuguesa.





CÓDIGO DE BARRA

