

e-ISSN 2595-7295

LETRAS & IDEIAS

v. 3, n. 1
janeiro / junho 2019

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal da Paraíba
Reitora: Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz
Vice-Reitora: Bernardina Maria Juvenal Freire. de
Oliveira

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Diretora: Mônica Nóbrega
Vice-Diretor: Rodrigo Freire de Carvalho e Silva

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Chefe: Hermano de França Rodrigues
Vice-Chefe: Felipe dos Santos Almeida

Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Chefe: Ana Berenice Peres Martorelli
Vice-Chefe: Betânia Passos Medrado

**Departamento de Língua Portuguesa e
Linguística**
Chefe: Magdiel Medeiros Aragão Neto
Vice-chefe: Fernanda Rosário de Mello Colpini

Departamento de Língua de Sinais
Chefe: Valdo Ribeiro Resende da Nóbrega
Vice-chefe: Joelma Remígio de Araújo

**Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Letras (PPGL)**
Coordenadora: Ana Cristina Marinho Lúcio
Vice-Coordenador: Roberto Carlos de Assis

**Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Linguística (Proling)**
Coordenador: José Ferrari Neto
Vice-Coordenador: Márcio Martins Leitão

**Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Linguística e Ensino**
Coordenadora: Eliana Vasconcelos da Silva Esvael
Vice-Coordenadora: Juliene Lopes Ribeiro Pedrosa

**Coordenação do Curso de Letras
(Presencial)**
Coordenador: Cirineu Cecote Stein
Vice-Coordenadora: Maria Hortência Blanco
Garcia Murga

Coordenação do Curso de Letras Clássicas
Coordenador: Marco Valério Classe Colonnelli
Vice-Coordenador: Diógenes Marques Frazão de
Souza

**Coordenação do Curso de Letras Português
(EaD)**
Coordenadora: Ana Cláudia Felix Gualberto
Vice-Coordenadora: Fabiana Ferreira da Costa

**Coordenação do Curso de Letras Libras
(EaD)**
Coordenação: Nayara de Almeida Adriano
Vice-Coordenador: Everton de Lima Silva

LETRAS & IDEIAS

eISSN 2595-7295

A revista eletrônica **LETRAS & IDEIAS** busca publicar artigos, ensaios e textos de teor científico que se voltem a propostas, análises ou estudos caracterizados pela via teórica, experimental ou prática dentro da área geral das Humanidades; mais especificamente nos eixos disciplinares das Artes, da Filosofia e suas relações com a Linguagem, da Linguística e das Literaturas. Seu objetivo se concentra na divulgação de trabalhos inéditos de estudantes, docentes e profissionais de nível superior associados à área mencionada que visem a abordagem crítica e articulada de diversos temas dentro dos eixos preferenciais e o fortalecimento do ensino e da pesquisa acadêmicas como meios de difusão de novos sentidos, novas narrativas, novas ideias, novos traços e de afirmação de uma educação igualitária e de qualidade.

LETRAS & IDEIAS é uma revista eletrônica de acesso livre da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), vinculada ao Centro de Ciências Humanas Letras e Artes (CCHLA) que se volta preferencialmente à área da Linguística e Letras, considerando seus diálogos com a área das Artes, especialmente junto aos Fundamentos e Crítica das Artes, e ao Teatro e ao Cinema, nas suas relações com a Literatura. São igualmente relevantes as correlações com à área das Ciências Humanas, em seus desdobramentos pela Linguagem e pela Literatura, seja na Filosofia, na História, na Psicanálise e, sobretudo, na Educação.

eISSN 2595-7295

Let. & Idei. João Pessoa, PB, v. 3, n. 1, p. 1-110, jan./jun. 2019.

© UFPB CCHLA 2019

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Ela está licenciada sob a Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0).

Disponível em meio eletrônico: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/index>

Letras & Ideias / Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – v. 1, n. 1 (jan./jun. 2016). – João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2016. Semestral.

Publicação suspensa em seu primeiro número de jan./jun. 2016, sendo retomada em jan./jun. 2018.

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade Federal da Paraíba.

CDU 8(05)

CDD 805

LETRAS & IDEIAS

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Cidade Universitária, Campus I
Via Expressa Padre Zé, s/n.
Castelo Branco, João Pessoa-PB
CEP 58051-900

Editor-Geral

Hermano de França Rodrigues

Comissão editorial

Amanda Ramalho Freiras de Brito – UFPB
Fabiana Souza Silva Mendes de Araújo – UFPB
Marinalva Freire da Silva – UEPB

Avaliadores *ad-hoc*

Aline Cunha Andrade; Caio Antônio Nóbrega;
Flávia Valéria Salviano Serpa; Francielly Alves
Pessoa; Ivson Bruno da Silva; Janile Pequeno
Soares

Comitê editorial

Aristóteles de Almeida Lacerda Neto – IFMA;
Carlos Augusto de Melo – UFU; Edneia de Oliveira
Alves – UFPB; Elaine Cristina Cintra – UFPB;
Luciane Alves Santos – UFPB; Marco Valério
Classe Colonnelli – UFPB; Sandra Luna – UFPB;
Vanalúcia Soares da Silveira – IFPB; Vanessa
Neves Rimbau Pinheiro – UFPB

Equipe de assessoramento

Adriana Cláudia de Sousa Costa; Ana Ximenes
Gomes de Oliveira; Aysha Adab Santos
Cavalcante; Caio Antônio Nóbrega; Eider
Madeiros; Guilherme de Oliveira Delgado Filho;
Letícia Simões Velloso Schuler

Editoração, diagramação e revisão gráfica

Eider Madeiros

Capa

Tony Robert-Fleury. (c. 1880). *Moça lendo*. Óleo
sobre tela (adaptação).

Bases de dados de indexação: Diadorim Ibict; Google Scholar; Livre; PKP Index: Public Knowledge Project Index; Sumários.org.

SUMÁRIO

EDITORIAL

VOZES DO FEMININO PARA TREPIDAR SILENCIAMENTOS..... 1-2

DOSSIÊ

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DE AUTORIA FEMININA: APRESENTAÇÃO
CONTEMPORARY TRENDS ON FEMININE AUTHORSHIP: DOSSIER PRESENTATION

Ana Ximenes Gomes de Oliveira e Sávio Roberto Fonseca de Freitas 3-11

BECOS DA MEMÓRIA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO: UMA ESCRIVIVÊNCIA DA
MEMÓRIA DA MULHER NEGRA NO BRASIL

BECOS DA MEMÓRIA, BY CONCEIÇÃO EVARISTO: AN ESCRIVIVÊNCIA OF MEMORY OF THE
AFRO-BRAZILIAN WOMAN

Eliza de Souza Silva Araujo 13-29

UM DEFEITO DE COR: NOMEAR-SE E RESISTIR

A FLAW OF COLOR: TO NAME ONESELF AND TO RESIST

Daniela Rebeca Campos e Maria Carolina de Godoy 30-40

A PERSONAGEM E A SOLIDÃO EM *MACHAMBA*, DE GISELE MIRABAI

GISELE MIRABAI'S *MACHAMBA*, A STUDY ON CHARACTER AND LONELINESS

Ana Claudia Jacinto de Mauro e Helena Bonito Couto Pereira 41-50

A RESSIGNIFICAÇÃO FEMININA PELAS MÃOS: A CONSTRUÇÃO DE UMA
NARRATIVA ERÓTICA COMO ATO DE LIBERDADE NAS OBRAS DE *PONCIÁ*
VICÊNCIO E *NAS TUAS MÃOS*

THE FEMININE RESSIGNIFICATION THROUGH THE HANDS: BUILDING AN EROTIC NARRATIVE AS
AN ACT OF FREEDOM ON THE WORKS *PONCIÁ VICÊNCIO* AND *NAS TUAS MÃOS*

Cíntia Acosta Kütter e Malena Ribeiro Cardoso 51-61

O QUE DIZ O SILÊNCIO: DISCURSO E AUSÊNCIA DA VOZ FEMININA EM *O*
ASSASSINO CEGO, DE MARGARET ATWOOD

WHAT SILENCE SAYS: DISCOURSE AND THE ABSENCE OF THE FEMALE VOICE IN *THE BLIND*
ASSASSIN, BY MARGARET ATWOOD

Isabor Meneses Quintiere e Genilda Azerêdo..... 62-75

“HÁ SEMPRE UMA CLAUSURA PRONTA A QUEM LEVANTA A GRIMPA CONTRA
OS USOS”: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*
“THERE IS ALWAYS A CLOISTER FOR THOSE WHO CONFRONT TRADITIONS”:
REPRESENTATIONS OF FEMININE IN *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

Marcelo Franz..... 76-89

“E TODO MEU MOVIMENTO SERÁ CRIAÇÃO”: A TRANSGRESSÃO DA MULHER E
A FORMAÇÃO DO ARTISTA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

“AND ALL MY MOVEMENT WILL BE CREATION”: WOMAN'S TRANSGRESSION AND THE
FORMATION OF THE ARTIST IN *NEAR TO THE WILD HEART*

Mariana Silva Bijotti..... 90-108

NORMAS 109-110

VOZES DO FEMININO PARA TREPIDAR SILENCIAMENTOS: EDITORIAL

A revista **LETRAS & IDEIAS** lança o presente número sob a égide da resiliência. Muitas mudanças e transformações pontuaram a feitura deste material que aqui lhes é apresentado, grata como possa ser possível a todos os percalços e alegrias do trabalho em torno das Letras, da Literatura e das Linguagens, áreas que formam um campo de ideias tão atacado e tão indispensável nestes tempos de personalidades autoritárias assumindo o centro do debate intelectual e político no Brasil.

Retornando a termos do progresso que nos impulsiona e nos faz (r)existir, ao menos em nosso trabalho editorial, alcançamos dois excelentes marcos. O primeiro diz respeito ao fato de a revista ter se tornado um veículo dedicado aos discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), aqui da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), preservando seus foco e escopo e traçando melhoramentos que gerarão ainda muitos e bons frutos. O segundo, oriundo do primeiro, diz respeito à priorização da oferta de dossiês, seguindo as linhas de pesquisa que o PPGL dispõe, e contando com a colaboração maior dos próprios alunos nas elaborações e propostas delineadoras da revista. É resultado disto que o presente dossiê *Tendências contemporâneas de autoria feminina* se propõe a abrir com chave de ouro essa nova empreitada.

Organizado pela Profa. Ana Ximenes Gomes de Oliveira e pelo Prof. Sávio Roberto Fonseca de Freitas, o dossiê é por eles apresentado de maneira dedicada e resume bem a linha editorial da **LETRAS & IDEIAS**, ao selecionarem trabalhos que debatem a questão de gênero, sem perder de vista “outras categorias que trazem a complexidade e a necessidade de se articular dispositivos que fazem parte de um sistema de poder, discurso e delimitação política dos sujeitos, como raça, classe, sexualidade e linguagem”.

Nessa esteira, temos o texto de Eliza de Souza Silva Araujo que se destaca por suas articulações entre escrita da história e literatura a partir de “*Becos da memória*, de Conceição Evaristo: uma escrevivência da mulher negra no Brasil”. De modo mais ou menos aproximado com os conflitos que regem a memória dos povos negros junto à história oficial, Daniela Rebeca Campos e Maria Carolina de Godoy enunciam a nominação como um modo de transgressão em “Um defeito de cor: nomear-se e resistir”, que analisa a obra homônima ao título do artigo, de autoria de Ana Maria Gonçalves.

Seguindo para as vozes do feminino a trepidar os silenciamentos e a evocar os desejos de anti-opressão, temos “A personagem e a solidão em *Machamba*, de Gisele Mirabai”, texto sensível e desafiador de Ana Claudia Jacinto de Mauro e Helena Bonito Couto Pereira, e “A resignificação feminina pelas mãos: a construção de uma narrativa erótica como ato de

liberdade nas obras de *Ponciá Vicêncio* e *Nas tuas mãos*”, análise literária forte e estimulante de inspiração, de Cíntia Acosta Kütter e Malena Ribeiro Cardoso.

Podemos encontrar as ricas dissonâncias dessas narrativas do feminino no trabalho seguinte de Isabor Meneses Quintiere e Genilda Azerêdo, que prestigiam “O que diz o silêncio: discurso e ausência da voz feminina em *O assassino cego*, de Margaret Atwood”, de modo bastante segmentado e detalhado ao que resta de indecifrável tanto em se tratando de uma obra traduzida como do que a linguagem denota de complexo pelos terrenos da escrita feminina.

No mesmo eixo central, Marcelo Franz traz a brilhante contribuição sobre as memoráveis e resistentes “três Marias” das terras lusitanas, com o texto “‘Há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpá contra os usos’: representações do feminino nas *Novas Cartas Portuguesas*”.

E, finalizando o dossiê, somos presenteados com Mariana Silva Bijotti e seu texto “‘E todo meu movimento será criação’: a transgressão da mulher e a formação do artista em *Perto do coração selvagem*”, uma contribuição em torno da obra inaugural de Clarice Lispector e a categoria do *Bildungsroman*, que termina por ser um “sopro de vida”, em seus objetivos analíticos, de complementar horizontes na crítica literária e na recepção em torno da pulsante letra clariceana.

Côncios de que há muito trabalho e diálogo para não cedermos posição na defesa da produção e valorização de saberes acadêmicos, diante dos desafios que nos surgem, torcemos e lutamos para que a **LETRAS & IDEIAS** se torne mais um espaço de valorização da educação pública gratuita, de qualidade e de acesso livre. Contamos com nossos autores e leitores na ampla divulgação, registro em plataformas e compartilhamento dos materiais que já vimos construindo, ficando abertos ao pedido de orientações e ao envio de críticas, sugestões e reclamações, sempre que necessário.

Agradecemos a todas e todos que colaboraram com a concretização da revista e desejamos uma leitura sempre e mais proveitosa.

O Editor

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DE AUTORIA FEMININA: APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

Ana Ximenes Gomes de Oliveira¹

Sávio Roberto Fonseca de Freitas²

*Um rio não caminha só,
Ele atravessa:
Rasga pedras e fere o chão com sua correnteza translúcida.*
(NATÁLIA, 2016, p. 31)

A proposta para montar este dossiê temático *Tendências contemporâneas de autoria feminina* parte da importância de pesquisa em torno da produção literária, crítica e teórica de autoria feminina em territórios distintos, sobretudo, no chamado Sul Global de América e África, dialogando com outras territorialidades para pensar demandas sociais e culturais de nosso tempo relacionadas às discussões de gênero, da crítica feminista interseccional e dos estudos culturais na contemporaneidade. A partir disso, compreendemos os desafios do estudo crítico referente às lacunas históricas de tais questões no âmbito dos sujeitos femininos e nas suas relações intersubjetivas. Trazemos aqui, então, um breve debate sobre escritoras, literárias ou não, que vêm pontuando importantes considerações para a crítica feminista e a literatura escrita por mulheres da segunda metade do século XX até à atualidade.

O termo “tendência”, aqui utilizado, se configura como uma estratégia de percepção das diversas propostas de escritas literárias, que vêm ocupando o espaço de discussão sobre os hibridismos estéticos problematizadores de formas literárias ainda predominantes e autorizadas por um cânone literário machista e patriarcal. Pensar, por exemplo, as memórias, as crônicas, os diários, as cartas, o romance, as novelas, os poemas, os prosa-poemas, a dramaturgia, e tantas outras formas de manifestação escrita feitas por mulheres, requer uma sensibilidade e revisão teóricas fundamentadas por uma crítica literária feminista que percebe o empoderamento do lugar de fala das mulheres na contemporaneidade.

Territorializar a autoria feminina significa sempre revisar e problematizar as relações de gênero e os embates com os estudos de classe e raça.

A categoria de gênero como uma instância relacional, política e construída (e performativizada, como aponta Judith Butler) acentua uma complexidade desses sujeitos envolvidos que constroem e se reconstroem constantemente: “Essa formulação retira a

¹ Doutora em Literatura pela UFPB, na linha de pesquisa Estudos Culturais e de Gênero, com estudos em literaturas africanas, estudos feministas e literatura de autoria feminina.

² Professor de Literatura de Língua Portuguesa no Departamento de Letras, Campus IV, e do PPGL da UFPB.

produção do gênero de um modelo essencial de identidade e a coloca em relação a uma determinada *temporalidade social*” (BUTLER, 2019, p. 214, grifo da autora). Os sujeitos, assim, se inscrevem, porém, não como um movimento completamente voluntário; pelo contrário, a regulação do gênero a partir de sua *temporalidade social* demarca as modulações recebidas por ele na sociedade:

Se os gêneros são instituídos por atos descontínuos, essa *ilusão de essência* não é nada mas além de uma ilusão, uma identidade construída, uma performance em que as pessoas comuns, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar um modelo de crenças. Se a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação dos gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado. (BUTLER, 2019, p. 214, grifo da autora).

Como visto, trazemos para destaque, segundo a autora, a noção dessa construção, dessa *ilusão*, que se forma e é modulada pelo campo social em que os sujeitos se inscrevem dentro do processo de subjetivação. O debate desta modulação, que transcende o campo individual e voluntário, possibilita um espaço, também, de reposicionamento dos sujeitos envolvidos e um lugar de autosubjetivação e transgressão da identidade recebida e dos papéis que o gênero pode performar, buscando libertações. Nessa perspectiva, podemos dizer que categorias como a voz, o silêncio, o discurso, o corpo, a memória, a sexualidade e sua autonomia de vivência, o erótico, a identidade, o trabalho, o afeto, entre outras, passam a ser reposicionadas como categorias que tanto apresentam uma enunciação, antes desarticulada dos lugares de poder, como configuram outros sujeitos e outros corpos para ocuparem espaços de autonomia e ação.

Não obstante, compreende-se que dentro de tal discussão a ferramenta da interseccionalidade é fundamental para um entendimento dialógico com cada corpo, cada subjetividade e cada experiência sociocultural para qual esse corpo é induzido e assim o vivencia. Nessa reflexão histórica, crítica e basilar para as articulações do(s) feminismo(s) no século XX e XXI, Sueli Carneiro (2019, p. 314) destaca as assimetrias que o movimento de mulheres necessita reconhecer para sanar lacunas em sua trajetória de luta e reivindicações. A autora interroga de que mulher estávamos falando, desde o início do século XX, quando se explicitava a necessidade de rompimento com “o mito da rainha do lar”, o “mito da fragilidade feminina”, e ainda a denúncia do sujeito feminino posta na sociedade como “subproduto do homem” na instituição da família, do matrimônio e na sociedade. Assim, a autora destaca que esse feminino tratado historicamente nos movimentos de luta feminista de mulheres brancas tinha uma localização social e identitária marcada. No importante texto “Enegrecer o

feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” a pensadora nos aponta que:

a unidade de luta das mulheres nas sociedades não depende apenas de nossa capacidade de superar desigualdades geradas pela hegemonia masculina, mas exige também a superação de ideologias complementares desse sistema de opressão, como é o caso do racismo. (CARNEIRO, 2019, p. 315).

A discussão proposta por Sueli Carneiro (2019, p. 315) abre um leque de possibilidades para pensar o lugar das mulheres negras em um espaço diaspórico multifacetado. O espaço diaspórico nos permite pensar uma ampliação epistemológica do conceito de sororidade. Até que ponto as mulheres em estado de sororidade agregam e segregam os feminismos? Temos que pensar e rever muitos conceitos, como: maternidade, negritude, branquitude, transfobia, homossexualidade, lesbiandade, sexismo, casamento, família, entre muitos outros conceitos polemizados nas vozes das mulheres. A literatura, sem dúvida, é o lugar arenoso do conflito de tantas ideologias.

Os estudos literários da contemporaneidade no que diz respeito ao binômio Mulher e Literatura disponibilizou muitos avanços, principalmente ao que se refere à historiografia literária. Sem estes avanços, não teríamos acesso à leitura de obras literárias assinadas por mulheres transgressoras do porte de Maria Firmina dos Reis, Nísia Floresta, Júlia Lopes de Almeida, Carolina Nabuco, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, Livia Natália, Rita Santana, entre tantas escritoras que encontraram na literatura um espaço para, por meio da palavra, socializar conhecimentos, posicionamentos políticos e, tão oportunamente, abrir as portas para as escritoras da contemporaneidade.

Nesta perspectiva, a literatura é um dos espaços de narrativização da sociedade e seus sujeitos (assim como dos seus assujeitamentos) que tanto reflete, ou pode refletir, uma norma e uma normatização, como configura vozes de transgressão no espaço ficcional. Tal ação, conseqüentemente, reverbera e volta para o campo social através da expectadora ou expectador como transformação ativa. Se estamos constantemente atuando em performatividades construídas e enunciadas, a literatura é um entremeio também para o campo ficcional, simbólico, e o real. Butler nos diz em seu artigo, intitulado “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e a teoria feminista”, que se debruça a investigar “de que maneiras os gêneros são formados de atos corporais específicos, e quais são as possibilidades existentes para uma transformação cultural dos gêneros por meio deles” (BUTLER, 2019, p. 215). Com isso, a autora nos leva a pensar também nas possibilidades de transgressão de uma norma social ou de papéis sociais pelos seus sujeitos e sua voz.

Quando refletimos, de forma interseccionalizada, essas transgressões com a escrita de mulheres, sobretudo na contemporaneidade, destacamos como o rompimento de estruturas de base de uma sociedade falocentrada vem de uma autoria que mimetiza tais fatores da não-ficção, não necessariamente em suas discussões ou enredo, mas em sua formação enunciativa de voz e de construção da narrativa e suas personagens. Tensiona-se, assim, o discurso em que essas vozes vão construir suas perspectivas literárias que versam com a forma estético-literária e o prisma ideológico de quem conta tais histórias.

Os textos apresentados neste dossiê trazem a escrita de mulheres que dialogam com muitas dessas categorias de análise aqui supracitadas. Conceição Evaristo, Clarice Lispector, Margaret Atwood, Inês Pedrosa, Ana Maria Gonçalves, Giseli Mirabai, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, produzem/produziram uma literatura em que nos proporciona o debate em torno do gênero como uma categoria de análise literária, podendo ser interseccionada com outras categorias que trazem a complexidade e a necessidade de se articular dispositivos que fazem parte de um sistema de poder, discurso e delimitação política dos sujeitos, como raça, classe, sexualidade e linguagem. Nos lembra Audre Lorde (2019) que:

Sem dúvida, entre nós existem diferenças bem reais de raça, idade e gênero. Mas não são elas que estão nos separando e sim nossa recusa em reconhecer essas diferenças e em examinar as distorções que resultam do fato de nomeá-las de forma incorreta e aos seus efeitos sobre o comportamento e a expectativa humana (LORDE, 2019, p. 240).

É de fato sob a luz de pensadoras como as citadas nesta apresentação, e tantas outras, que este dossiê se propôs pensar. Mulheres no século XX e XXI que apontam a emergência de categorias interligadas no campo social e identitário junto à multiplicidade do feminino, dialogando a partir de suas diferenças para construir lutas que se encontrem e ataquem os silenciamentos e opressões geradas nos sistemas político-sociais secularmente. Como é destacado por Lorde (2019), o reconhecimento de nossas diferenças enquanto *sujeitas*, corpo, identidade, sexualidade, idade, localização social e cultural, e todas outras que se inscrevem na complexidade do ser e sua circulação em sociedade é uma notória base, necessária, para os feminismos e para a crítica feminista literária.

A literatura como produção artística e política é um espaço, também, de subversão e ação para refletir sobre como os sujeitos foram fixados no imaginário social ou como a criação literária serviu/serve de reprodução para as modulações estabelecidas nas estruturas sociais, mimetizadas como um espelho do que é normatizado. A escrita de autoria feminina, sobretudo, atua como uma contraposição quando tensiona essas normas, apontando que estas foram/são

construídas pelos agentes que disputam a manutenção dos lugares de poder com uma demarcação única e hegemônica de gênero, raça, classe e sexualidade, como já afirmado neste texto. A despeito, dentro das discussões travadas da crítica feminista, especificamente na literatura, é preciso atentar para a consciência crítica dos lugares de fala (KILOMBA, 2019; RIBEIRO, 2017) pertencentes a cada feminino com suas histórias e corpos distintos, para se localizar dentro de um sistema ideológico, e assumindo um posicionamento ético de se contrapor aos silenciamentos provocados pelas ideologias de opressão. Como lembra Djamila Ribeiro (2017), refletindo sobre pensadoras que *refutam a neutralidade epistemológica*,

Pensar lugares de fala para essas pensadoras seria desestabilizar e criar fissuras e tensionamentos a fim de fazer emergir não somente contra discursos, posto que ser contra, ainda é ser contra alguma coisa. Ser contra hegemônica, ainda é ter como norte aquilo que me impõe. (RIBEIRO, 2017, p. 90).

A noção de *lugar de fala* pontuada pela autora destaca como todas as pessoas partem de um lugar de fala, o que nos mostra que a consciência deste lugar situa o ponto de partida para os debates necessários. Como Djamila Ribeiro (2017) mostra, a contra hegemonia sinaliza ainda um lugar de centro, e as rupturas de uma epistemologia hegemônica “visam pensar outras possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante” (RIBEIRO, 2017, p. 90).

Joice Berth (2018) ao dissertar sobre o *empoderamento*, a partir de uma perspectiva do feminino e, sobretudo, do movimento feminista de mulheres negras, como prisma epistemológico, lembra que uma visão focada no indivíduo sem sua relação social, e a participação desta, levou a noção de que “*empoderamento* feminino é a superação individual de certas opressões, mas sem romper de fato com as estruturas opressoras” (BERTH, 2018, p. 40, grifo da autora).

Assim, é nítido e urgente que questões de combate e oposição a ideologias e sistemas opressores como o racismo e o sexismo, entre outros, sejam posicionadas como centralidade nos movimentos de luta e contraposição por parte das mulheres. Com isso, Joice Berth (2018) completa que: “Indivíduos empoderados formam uma coletividade *empoderada* e uma coletividade *empoderada*, conseqüentemente será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu *eu social*, e de suas implicações e agravantes” (BERTH, 2018, p. 41, grifos nossos). Observamos essa perspectiva tanto na categoria da autoria feminina na literatura como na construção e análise das personagens femininas das narrativas destas autoras, além de um deslocamento de categorias estruturais como voz narrativa, espaço,

personagem, assim como das discussões travadas nessa voz enunciada pelo objeto literário e ficcional.

Grada Kilomba destaca em seu livro *Memórias da Plantação: episódios do racismo cotidiano*, a necessidade de se deslocar e questionar a noção epistemológica da história, trazendo outras epistemologias para o conhecimento, sobretudo acadêmico: “Os temas, paradigmas e metodologias do academicismo tradicional – a chamada epistemologia – refletem não um espaço heterogêneo para a teorização, mas sim os interesses políticos específicos da sociedade *branca*” (KILOMBA, 2019, p. 54, grifo da autora). Deste modo, interseccionalizar a discussão da literatura e a autoria feminina estabelece um diálogo complexo e abrangente para pensar os sujeitos que ocupam os espaços literários, dentro e fora da ficção.

A epistemologia, derivada das palavras gregas *episteme*, que significa conhecimento, e *logos*, que significa ciência, é a ciência da aquisição do conhecimento e determina que questões merecem ser colocadas (*temas*), como analisar e explicar um fenômeno (*paradigmas*) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (*métodos*), e nesse sentido define não apenas o que é conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e em quem confiar. (KILOMBA, 2019, p. 54, grifo da autora).

A partir da fala de Kilomba (2019), observa-se uma questão fundamental sobre quais sujeitos enunciadores se estabeleceram/estabelecem não só na história, mas, principalmente, na formação do conhecimento como paradigmas de que caminhos e interrogações guiaram o saber e quem fornece as perguntas que impulsionam esse mesmo saber. Como é visto no estudo da autora, tal *episteme*, além de mostrar uma marcação de território e cultura, também carrega na história uma fixação de gênero e raça, além de outros marcadores sobre os sujeitos. Tensionar esses lugares demarcados e que assumiram um papel de hegemonia é imprescindível para a crítica contemporânea da produção da arte, especialmente da literatura, no sentido, também, de explicitar o epistemicídio presente historicamente no mundo ocidental com base na hierarquização de sujeitos e corpos.

Diante disso, a literatura de autoria feminina traz produções que atuam na busca desses deslocamentos de lugares pré-determinados pela *episteme* normativa e tradicional. A transgressão é uma categoria literária, presente na história da crítica feminista do século XX e XXI, que apresenta mulheres múltiplas que transgridem ou tensionam a norma social e patriarcalista, que se apresenta com diversas formas e enunciações trazidas pelo feminino. Neste dossiê, temos a análise da transgressão na obra de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, que destaca como essa categoria se realiza na personagem feminina. Além disso, os efeitos e embates gerados diante da instituição do matrimônio sobre a independência e

autonomia das mulheres e o confronto com as normas sociais do contexto histórico da narrativa vêm à luz para elucidar a discussão.

Dialogando com um prisma transgressor e/ou subversivo, tornar-se válido refletir sobre a construção da autoria em uma perspectiva da própria metalinguagem. Neste caso, a reflexão sobre o fazer literário e a literatura como um espaço de ação política de tais sujeitos é vista no artigo que se debruça sobre a obra *Novas cartas portuguesas* das chamadas “três marias”: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Como é visto no artigo, as autoras trazem a literatura como um espaço libertador, um lugar de enunciação que mimetiza suas resistências também de um contexto sócio-histórico em que o feminino necessita lutar e conquistar tal espaço de voz e, também, denúncias.

Dito isto, a voz e o silêncio são categorias caras ao feminino por serem manipuladas como controle social e hierárquico pela estrutura patriarcal e por sua enunciação ativa quando reposicionada num espaço discursivo pelo feminino. Quando olhamos para a história ocidental e consolidação do patriarcalismo como estrutura ideológica que subsidia o capitalismo e suas metamorfoses até à contemporaneidade, compreende-se como o silenciamento de sujeitos, seja por categorias de gênero, raça, classe, sexualidade, território, entre outros, foi e é uma ferramenta basilar para a consolidação dessa mesma estrutura. A historiadora Silvia Federici faz um estudo fundamental para esta discussão, trazendo a instituição da caça às bruxas desde o século XVI até à atualidade, com suas modificações a serviço dos sistemas de opressões. A partir da autora, observamos como a imposição do silêncio ao feminino autorizado como uma perseguição política e ideológica foi travada na sociedade pelo pensamento falocentrado: “Com a perseguição à curandeira popular, as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativo a ervas e remédios curativos” (FEDERICI, 2017, p. 364). O saber ancestral das mulheres, em todos os territórios e culturas do globo, constitui uma ciência que empodera e proporciona autonomia delas, e é esse mesmo saber que foi secularmente perseguido na Europa e agregado a perseguições racistas e classistas nas Américas e África, dada suas devidas especificidades nos modelos de hierarquização.

Federici (2017) expõe, em seu profundo estudo, que a perseguição referida mostra uma disputa de poder e de silenciamento de saberes e de participação do feminino na esfera pública de forma autônoma. Ao longo dos séculos essas configurações sociais e políticas se modificaram, fruto de lutas e disputas revolucionárias pelos movimentos de mulheres e pelos feminismos. Contudo, as perseguições não cessaram, o que mostra que em muitos lugares e culturas apenas mudaram suas práticas:

A caça às bruxas também ocorreu na África, onde sobrevive até hoje como um instrumento-chave de divisão em muitos países [...] Nessas regiões, a caça às bruxas tem sido acompanhada pela perda de posição social das mulheres, provocada pela expansão do capitalismo e pela intensificação da luta pelos recursos naturais, que, nos últimos anos, vem se agravando pela imposição da agenda neoliberal (FEDERICI, 2017, p. 416).

A autora traz a atualidade com um olhar atento aos territórios do Sul Global, como América Latina e o continente africano, mostrando como a autonomia e voz das mulheres é um constante lugar de disputa dentro do sistema, considerando suas especificidades nas experiências de mulheres negras, brancas e indígenas, além de suas demais categorias interseccionalizadas. Percebemos, assim, o que algumas teóricas feministas destacam, como Breny Mendoza (2017), que a visão histórica e construída do gênero se aproxima à construção da raça pelo imperialismo colonial eurocêntrico. Tais construções nos direcionam para o discernimento das colonialidades que se reconfiguram e, assim, se mantêm até o presente nos construtos de raça e gênero que são fundamentais nas sociedades ocidentais para a estrutura de organização social, divisão do trabalho e a atuação política dos sujeitos.

Quando pensamos na literatura como um lugar de enunciação e reconstrução, tanto do presente como do passado histórico, temos o apontamento destas relações de colonialidades supracitadas. É a partir disso que sujeitos que não estão dentro de uma localização histórica e ideológica de universalidade, dita pelo cânone e pelo eurocentrismo, narram ficções em diálogo com suas vivências, o que não direciona, necessariamente, a escrita literária para uma ligação direta com as realidades não-ficcionais como reprodução biográfica. Na verdade, é a mimetização das experiências do mundo real, não narradas anteriormente na história das literaturas ocidentais sob esse prisma de enunciação, como do feminino, que estão em destaque, trazendo, assim, epistemologias múltiplas para os debates que se mostram necessários.

O artigo que trabalha a obra da escritora Margaret Atwood, e que compõe este dossiê, abarca as relações de gênero a partir de um olhar sobre relações de dominação e silêncio como categoria de análise na literatura. Com o estudo, observa-se como relações fundamentais na sociedade como a estrutura da família “tradicional” e, conseqüentemente, a concepção do matrimônio para essa sociedade, participam dessas regulações tanto da voz como do corpo feminino.

Também pensando no corpo, temos uma aproximação das literaturas de Conceição Evaristo e Inês Pedrosa, refletindo sobre o conhecimento de si a partir dessa relação corpórea.

Adiante, segue-se reflexões que caminham tanto pela noção de ruptura de uma personagem feminina com as normas sociais que as envolve, como uma construção subjetiva

através de sua percepção com o espaço e o tempo em que habita, como é visto na análise sobre a narrativa de Giseli Marabai, *Machamba*.

O último texto que encerra este dossiê temático traz um estudo sobre o *nomear-se* e *resistir*, na obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Aqui temos um estudo da obra a partir de reflexões sobre a identidade da personagem principal e como esta, sendo uma representação de uma heroína negra da nossa história não-ficcional, apresenta uma reescrita dessa mesma história, o que mostra a transcendência da literatura, capaz de modificar também o passado escrito e narrado por apenas um lado.

Logo podemos afirmar que este dossiê abre mais possibilidades de leitura sobre os textos literários de autoria feminina no sentido de problematizar as relações de raça, classe e gênero; e também amplia perspectivas de pesquisa sobre as tendências contemporâneas de autoria feminina no sentido de dar visibilidade às novas formas de manifestação do literário.

REFERÊNCIAS

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

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

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe, gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MENDOZA, Breny. A epistemologia do sul, a colonialidade de gêneros e o feminismo latino-americano. In: BRANDÃO, Izabel (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

NATÁLIA, Livia. *Água negra e outras águas*. Salvador: EPP, 2016.

BECOS DA MEMÓRIA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO: UMA ESCREVIVÊNCIA DA MEMÓRIA DA MULHER NEGRA NO BRASIL

Eliza de Souza Silva Araujoⁱ

RESUMO: Em *Becos da memória* diversas histórias se entrelaçam contando do dia a dia numa favela prestes a ser destruída na área central de Belo Horizonte. O olhar da protagonista Maria-Nova prevalece no texto, embora a narrativa se apresente por vezes em terceira pessoa e conte sobre a vida das outras personagens. É à Maria-Nova que as pessoas da favela recorrem para contar suas memórias. Essas camadas variadas de memórias e vivências (tanto ouvidas, como vividas) que ela cria na escrita, formam uma subjetividade multifacetada de uma jovem mulher melancólica que sofre com o processo de desfavelamento. A partir desse texto, pensa-se de que forma se constrói a memória da/s mulher/es negras do Brasil, num contexto urbano de pobreza e marginalização dos anos 1980. As memórias de Maria-Nova são o recurso através do qual a *escrevivência* – conceito teórico-literário de Conceição Evaristo – se apresenta no texto literário: as mulheres negras estão inscritas a partir de suas vozes, com suas verdades, venturas e desventuras, longe dos estereótipos presentes em textos da literatura nacional. No presente artigo, é objetivo discutir a *escrevivência* e a escrita de si em diálogo com o texto literário, percebendo os efeitos desse contar na construção de uma história e historiografia literária alternativas.

Palavras-chave: *Becos da Memória*. Escrevivência. Escrita de si. Mulheres afro-brasileira.

BECOS DA MEMÓRIA, BY CONCEIÇÃO EVARISTO: AN ESCREVIVÊNCIA OF MEMORY OF THE AFRO-BRAZILIAN WOMAN

ABSTRACT: In *Becos da memória* {*Memory alleys*} several stories unfold telling readers about the day to day of a favela about to be taken down in the central area of Belo Horizonte. The perspective of the protagonist Maria-Nova is prevalent in the text, although the narrative, at times, is articulated in the third person and the narrative voice tells about the life of a range of characters. Maria-Nova is the recipient of her community's memories. These layers of various memories and life events (heard and lived) which she creates, form a multifaceted subjectivity of young woman who is melancholy and suffers with the taking down of the favela. Through this narrative, I debate how the memory of Afro-Brazilian women is constructed, in a context of poverty and marginalization in the 1980s. The memories of Maria-Nova are the resource through which *escrevivência* – literary theoretical concept coined by Conceição Evaristo – is presented in the literary text: black women are written into the text through their voices, with their truth, accomplishments and misfortunes, away from stereotypes about them present in several national classic texts. In this article, I aim to discuss the *escrevivência* and the writing of the self in dialogue with the literary text, observing the effects of such telling in the construction of an alternative history and literary historiography.

Keywords: *Becos da Memória*. Escrevivência. Writing of the self. Afro-Brazilian women.



Submetido em: 24 abr. 2019

Aprovado em: 15 maio 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

ⁱ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atua na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica e na linha de pesquisa Estudos Culturais e de Gênero, sob orientação da Profa. Dra. Liane Schneider. E-mail: edessaraujo@gmail.com.

[A] literatura marcada por uma *escrevivência* pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Essa con(fusão) não me constrange.

(Conceição Evaristo)

INTRODUÇÃO

*Becos da memória*¹ é uma narrativa nascida de um dos primeiros experimentos literários de *escrevivência* de Conceição Evaristo, como a própria autora conta no texto que introduz a edição de 2017 da Editora Pallas. Trata-se de um texto nascido das ideias presentes numa crônica escrita por ela em 1968.

A narrativa foi escrita antes do romance *Ponciá Vicêncio*. Para Evaristo, na gênese de *Becos*, encontrava-se sua primeira tentativa de misturar escrita e vida, no conhecido modo de criação que ela cunhou de *escrevivência*. Evaristo (2017) ainda conta que escreveu o romance rapidamente, apesar de ter demorado muitos anos para publicá-lo. Ela pontua que no texto, encontram-se experiências vividas por ela e por sua família e inclui ao fim da edição, fotos do seu arquivo pessoal que a mostram com sua família, no que parecem ser ambientes daquela favela onde estão os becos – principal espaço onde atuam as personagens do texto literário em tela.

Evaristo (2017) sugere que a narrativa pode ser lida como uma “ficção da memória”. A partir dessa declaração, a autora admite que inventa histórias, mesmo as “reais”, que escolhe narrar. Ela reconhece que o colocar em palavras, pressupõe uma espécie de ficcionalização dos fatos e chega a afirmar que nada do que está no livro é verdade, assim como nada é mentira. A noção de Evaristo de que narrar é sempre, em alguma instância, (re)inventar uma realidade, delineia de que forma o/a leitor/a deve se aproximar de seu modo de escrita, onde ficção e experiência de vida se misturam, oferecendo relatos cheios de detalhes, diferentes perspectivas e tensões externas e internas: ou seja, cheios daquilo de que são formadas as memórias. A *escrevivência* dá forma a um texto onde se reforça a experiência da mulher negra que fala e vive, transitando pelas margens da cidade e reclamando para si a dignidade de contar as próprias histórias.

A voz narrativa de *Becos* varia entre a primeira e terceira pessoa. É possível perceber que a voz que fala em primeira é da protagonista Maria-Nova, que abre o romance trazendo

¹ Daqui em diante, *Becos*.

elementos importantes para sua contextualização. Logo no início do romance, apresenta-se a avó de Maria-Nova, Vó Rita, o ambiente da casa dela e seus entornos. No início da narrativa também se encontra a razão da escrita, enunciada pela narradora: trata-se de uma homenagem póstuma à avó; mas também às lavadeiras, aos bêbados, às putas, aos malandros e a personagens/moradores da favela muito importantes para a trajetória da mulher que agora escreve suas memórias de menina.

Os entornos da casa de Vó Rita aparecem no texto, com riqueza de detalhes espaciais. Assim, descreve-se a casa, que ficava em frente a uma das torneiras da favela, a de cima, onde os moradores iam buscar água para suas necessidades diárias. Este também era o lugar onde se encontravam as lavadeiras, empregadas das madames das casas do bairro vizinho, onde moravam pessoas de situação abastada. Maria-Nova, nesse contexto, anuncia a si mesma como alguém que se lembra de um tempo longínquo, quando revela:

Naquela época, eu menina, minha curiosidade ardia diante de tudo. (...) Hoje a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado! (EVARISTO, 2017, p. 16).

De início, percebe-se certa inocência e tristeza na menina. Mais adiante, ela demonstra não compreender e passa a se incomodar com as situações de injustiça social que lhe cercam. Quando no ginásio, ela chega a questionar os sistemas de opressão e a forma como se estuda a escravidão e a História dos negros na escola. A menina sempre aparece olhando os outros moradores da favela, escutando suas histórias, admirando suas vidas como quem as vê de fora, e também, a despeito de sua idade, sofre com as perdas e dores de outros membros de sua comunidade.

De certa forma, o distanciamento e amadurecimento crítico de Maria-Nova se dá por causa de seu letramento formal, por sua habilidade de ler e pelas faculdades que gradativamente atrela à leitura. Sua professora de História chega a pontuar que ela é a única aluna da turma que “chegava às conclusões” (EVARISTO, 2017, p. 110), ao ler e comparar textos. Essas competências acadêmicas lhe permitem não só se inserir num contexto mais abrangente da vida urbana, mas também lhe conferem propriedade e autoridade para contar, através do aparato literário, a história de sua comunidade. Ela também observa as outras personagens como futura escritora daquelas histórias, então sua constante identificação seguida de distanciamento crítico, se justifica pela sua intenção de fazer conhecida a história da comunidade e de denunciar as injustiças resultantes da opressão de classe nas favelas brasileiras de centros urbanos, como Belo Horizonte.

Não se sabe muito da mãe de Maria-Nova, a não ser que ela é bonita e melancólica assim como ela (EVARISTO, 2017, p. 160). As personagens mulheres que mais convivem com a menina são sua avó, Vó Rita e sua tia, Maria-Velha. Na tia, percebe-se uma representação adulta da mulher negra que habita aquele espaço. A tia é também contadora de muitas histórias dos becos e guarda segredos de outros moradores da favela. O distanciamento geracional entre as três personagens também conta uma história tanto de resistência quanto de denúncia do racismo estrutural, que atravessa gerações de mulheres que continuam habitando as favelas brasileiras.

Vó Rita, a mulher mais idosa dessa tríade geracional, é uma figura emblemática da vida em comunidade dentro da favela: ela, que já fora a parideira do lugar, guarda mistérios, histórias e principalmente muito bem querer pelas pessoas que ali vivem, e as pessoas também têm por ela muita afeição e respeito. Nela, vê-se um retrato de uma geração mais antiga e ancestral: a história de vida de Vó Rita retorna à realidade de mulheres negras ainda mais afetadas, tanto elas como suas famílias, pelos horrores da escravidão, que havia sido recém abolida quando ela era jovem.

Em contato com essas mulheres de diferentes gerações, onde se celebra o contar de histórias e o lembrar, Maria-Nova constrói sua identidade de jovem mulher observadora, curiosa e tragicamente consciente das injustiças que a cercam. É nesse espaço físico e nessa configuração social que se torna uma “menina esguia, olhos curiosos, expressão entre séria e triste” (EVARISTO, 2017, p. 91).

Quando a voz narrativa eventualmente se projeta de maneira mais ampla sobre outras variadas personagens da comunidade, ela passa a se colocar em terceira pessoa, embora sempre enfatize a presença, o olhar e a atitude de ouvir de Maria-Nova. A menina está constantemente por perto e a ela, outras personagens recorrem para contar segredos. Diferentes de outros possíveis espaços urbanos da cidade, ali, a menina é vista, validada e considerada essencial. Maria-Nova é uma jovem receptora das palavras e das histórias – isto é, do tesouro – daquela comunidade.

As tardes na favela costumavam ser amenas. Da janela de seu quarto caiado de branco, Maria-Nova contemplava o pôr do sol. Era muito bonito. Tudo tomava um tom avermelhado. A montanha lá longe, o mundo, a favela, os barracos. Um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova. Um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali. Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente. Não perdia nada. (EVARISTO, 2017, p. 31).

Naquele contexto, Maria-Nova se mostrava atenta, mais do que tudo, às vidas de quem habitava a favela. Rejeitava as histórias de guerra do seu tio, Tio Tatão, porque nelas havia sangue e morte. Interessava-se, sim, pela vida daqueles que a cercavam e interpretava a vida na favela utilizando as ferramentas de interpretação que aprendera na escola.

É assim que passa a perceber o espaço compartilhado por todos aqueles indivíduos como uma “Senzala-favela” (EVARISTO, 2017, p. 73), onde o bairro vizinho era a casa-grande, e a favela, a senzala. A menina é representada como um sujeito que percebe as limitações do sistema econômico em que os negros brasileiros estavam inseridos, no qual permaneciam servindo aos homens brancos e presos a uma situação miserável e sem qualidade de vida. Nesse exercício de questionar seus entornos, percebe sua impotência diante da situação iminente da destruição dos barracos da favela e da remoção das famílias do espaço outrora compartilhado por tantos sujeitos que se ajudavam nas lutas diárias da sobrevivência. Por isso, se diz de Maria-Nova que “Crescia violentamente por dentro.” (EVARISTO, 2017, p. 76). A forma violenta como a infância lhe é arrancada por causa dessa dinâmica de vida, é constantemente reforçada na dor que percebe nos seus e nos outros, nas histórias de violência doméstica e assédio que escuta, nas situações do dia a dia que lhe afetam. Apesar de sua impotência diante do problema mais imediato da favela – o desfavelamento –, Maria-Nova tem ciência do poder que tem nas mãos ao contar a história daquelas pessoas historicamente silenciadas. Ela tem consciência de que pode mudar o curso daquela história ao se apropriar de espaços outros carregando consigo as histórias de onde vem.

A voz da memória ficcionalizada leva o/a leitor/a pelos becos, buracos e alas de vidas que não se costumam olhar ao transitar pelos espaços principais da cidade. A vida e experiência da autora, misturada a essa recriação dos espaços e situações de que se lembra, formam um texto onde se lança mão do material autobiográfico como recurso, e se ficcionaliza a partir desse lugar onde já habitam as memórias. Mais adiante, discutirei de que forma percebem-se a escrevivência e as memórias, construções de teor autobiográfico, na narração da/s história/s da/s mulher/es negra/s e periférica/s dos centros urbanos brasileiros da década de 80; essas representadas com exemplos das personagens de *Becos*.

1 ESCRE(VIVENDO) AS MEMÓRIAS: DISCURSOS E DES-CURSOS

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. (...) Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia.

(Conceição Evaristo)

O trecho ora transcrito abre a discussão de Conceição Evaristo no artigo “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face” (2005). Ao contextualizar sua relação pessoal com a literatura, a contação de histórias e a leitura, Evaristo recorre à sua vivência: suas memórias dentro de casa, na presença de sua família. Mais adiante, a autora critica a representação das mulheres negras na literatura brasileira e pontua que através das personagens em livros clássicos da literatura nacional, elas tinham frequentemente relação com o seu passado escravo, eram colocadas como corpos para a procriação e satisfação sexual do senhor branco e jamais apareciam como musas, heroínas ou em alguma posição de destaque, especialmente na presença de mulheres brancas.

A leitura que a autora faz deste fato é a de que esta escolha tem fundamento no pensamento da sociedade escravocrata e nas marcas que esta deixou na estrutura social até hoje. A autora argumenta também que há uma lacuna na representação da mulher negra como mãe, e reforça que “é preciso observar que a família representou para a mulher negra uma das maiores formas de resistência e sobrevivência.” (EVARISTO, 2005, p. 203).

Ao articular esse contexto, Evaristo pontua algumas das mais importantes ideias que corroboram com a construção de *Becos*: a família e as memórias; estas, que tomam forma através do discurso presente no contar daquelas histórias narradas no romance em tela. Para Evaristo, a invisibilização das mulheres negras na literatura segue a mesma tendência do apagamento que estas sofreram no registro escrito da História oficial do Brasil. Assim, a escritora pontua de que forma se resiste e se combate esse apagamento histórico/literário:

[A]s escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. 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 desventuras de quem conhece uma dupla

condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005, p. 205, grifos no original).

À medida que inscreve e recria ficcionalmente sua memória, Conceição Evaristo exerce uma tomada de poder sobre a História, uma forma de inscrever a sua existência na narrativa nacional. É importante que narrativas como esta existam como contraponto à narrativa que reforça o discurso da harmonia entre as raças no Brasil e da inexistência do racismo. A esse respeito, a psicanalista Neusa Santos Souza afirma:

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (SANTOS SOUZA, 1983, pp. 17-18).

A escrevivência expressa na narrativa de Evaristo é uma materialização desse resgate. Tal resgate também configura a formação de uma identidade, através dessa escrita da subjetividade plural das possíveis mulheres negras brasileiras. Pela necessidade desse discurso alternativo, Santos Souza conclui que “Ser negro é tornar-se negro” (1983, p. 77). A escritora adiciona: “no Brasil, nascer com a pele preta e/ou outros caracteres do tipo negroide e compartilhar de uma mesma história de desenraizamento, escravidão e discriminação racial, não organiza, por si só, uma identidade negra” (1983, p. 77). Por isso a escrevivência se faz necessária, no âmbito da literatura e cultura para reclamar para a mulher negra, essa identidade e essa subjetividade subtraída/perdida.

Becos é uma narrativa que centraliza as experiências e vozes das mulheres negras que compartilham o ambiente da favela. No texto literário, as vemos a partir de suas memórias e em constante diálogo com suas famílias e com a comunidade ao seu redor. As memórias que são o fio condutor dessa narrativa maior da vida na favela pela ótica de Maria-Nova, preenchem as lacunas que Evaristo afirma existirem historicamente em relação às mulheres negras. Simone Pereira Schmidt (2017), no posfácio da edição de *Becos*, afirma que essa escolha ficcional também tem impacto político e cultural ao contar para o leitor brasileiro sobre a experiência negra, de um lugar onde se nega o caminho dos estereótipos outrora representados na literatura nacional.

Historicamente, a escolha narrativa de Conceição Evaristo ainda tem mais uma razão importante para existir: o fato de que a história da escravidão também foi ao longo dos séculos, contada por aqueles que detinham o poder econômico e escreviam a história, nunca da perspectiva dos sujeitos escravizados. Utilizar a memória como recurso, e como ferramenta

de resistência, então, se faz necessário e urgente: essa “História oficial” que também formou os argumentos que sustentam o racismo estrutural, precisa constantemente ser revista, questionada, desconstruída e reconstruída.

Adelaide Calhman de Miranda (2015) estuda romances brasileiros contemporâneos de autoria feminina² em que a memória, e o esquecimento, contribuem para uma “reformulação da história das mulheres e seus espaços, assim como da historiografia literária” (p. 85). Pode-se colocar esta premissa em diálogo com o que Evaristo traz na discussão anteriormente mencionada: através das memórias e de uma *escrevivência*, as mulheres negras trazem novas perspectivas sobre seus corpos e espaços, outrora representados de maneira estereotípica, para o universo literário. Essa resistência artística também reformula a história dessas mulheres e desses espaços, assim como traz para a historiografia literária, um novo repertório de vozes e histórias antes não contempladas ou lidas.

Nos romances que estuda, Miranda observa que “além de reestabelecer a subjetividade a partir de sua relação com o espaço, a temática da memória insere-se no processo de crítica ao cânone literário.” (2015, p. 86). Nesse movimento, não só a autoria feminina se mostra presente e relevante no contexto nacional, como a memória se coloca como recurso indispensável na contação de histórias negras. A memória então prova ser um recurso não só pertinente, mas necessário para a reformulação de uma historiografia literária que necessita ser atualizada.

Miranda também utiliza o termo *mosaico* para se referir ao conjunto de enredos construídos num dos romances que estuda, a partir de uma memória coletiva. O que acontece com as memórias narradas em *Becos* se assemelha a essa metáfora, se considera-se que, mesmo a narrativa da protagonista Maria-Nova é também construída a partir da/na alteridade. A memória maior que se constrói no livro é também coletiva, porque é construída por diferentes atores da comunidade ficcionalizada no enredo. É a memória, da protagonista e dessas outras variadas personagens, que dá forma ao espaço, um dos elementos mais essenciais dessa narrativa, o que podemos perceber desde o título que sugere que o livro conta a história daqueles *Becos*. As ideias de Miranda e Evaristo ainda se complementam quando Miranda afirma que “a memória revela-se uma mistura de lembrança e invenção” (2015, p. 92). Também Evaristo anuncia sua tranquilidade em narrar no texto aquelas memórias suas e de sua família e comunidade, que constituem tanto “verdades” como “mentiras”.

² Os romances que compõem o corpus do trabalho de Miranda são: *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, *Coisas que os homens não entendem*, de Elvira Vigna, *A matemática da formiga*, de Daniela Versiani e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo.

Kimberly Drake³ (1997), em “Rewriting the American self: Race, gender and identity in the autobiographies of Frederick Douglass and Harriet Jacobs”, estuda autobiografias dos autores citados no título do artigo e traz o argumento já reforçado na teoria de Evaristo: escrever é uma forma de se marcar como ser que existe na cultura. Não só Drake observa essa tendência em narrativas clássicas de ex-escravos nos Estados Unidos, ela também critica a forma como no contexto e tempo em que publicam, Douglass e Jacobs acabam adequando sua subjetividade expressa nas narrativas a determinadas normas, como forma de encaixar-se na definição do que é ser um cidadão americano. Uma vez que escravos eram totalmente excluídos das normas que se estabeleciam de masculinidade e feminilidade padrão, reclamar a identidade estadunidense ali, passava por uma adequação a essas regras de conduta. Para mulheres, por exemplo, isso significava uma reverência à domesticidade e à castidade, e para homens, um afastamento da figura da mãe e o desejo de libertar-se de amarras sociais.

Ao invés de uma mostra de pluralidade de subjetividades possíveis, o que configura, no contexto estadunidense do séc XIX, uma verdadeira quebra de expectativas e superação do sujeito negro, é o próprio letramento. Drake afirma: “Com o letramento, surge um entendimento que desnaturaliza a escravização (...). Para o escravo, aprender a ler e escrever provê uma demanda implícita (...) que é a base de uma demanda por autonomia e autoridade⁴” (1997, p. 101).

Neste ponto, nota-se que embora a escrevivência demande o recurso da ficcionalização tanto quanto o direito a contar as memórias, a forma como as mulheres negras se inserem no texto literário no caso do texto de Evaristo, especialmente sendo sujeitos formados nas margens da sociedade urbana, não se prende a expectativas de se adequar a feminilidade ou a um padrão de cidadã brasileira. As mulheres em *Becos* existem na literatura a despeito da sua posição social e dos padrões morais que regem a sociedade. Suas histórias de vida, reforçam que a sociedade brasileira é multirracial, ao mesmo tempo em que desafiam a noção da democracia racial⁵ e que denunciam a desigualdade social. As personagens femininas de *Becos*, denunciam a existência do racismo na sociedade brasileira e marcam repetidamente como os sistemas opressores as mantém economicamente limitadas e susceptíveis a violências variadas.

³ As traduções dos textos originalmente escritos em inglês, são de responsabilidade da autora deste artigo.

⁴ With literacy comes an understanding which denaturalizes his enslavement (...) For the slave, learning how to read and write provides implicit claim (...) that is the basis for any claim to autonomy and authority.

⁵ Neusa Santos Souza afirma que há alguns baluartes da democracia racial: “A inexistência de barreiras de cor e de segregação racial” (1983, p. 22), por exemplo, são suposições culturais propagadas no imaginário brasileiro que fazem com que o negro perceba a seu próprio grupo como negativo e incapaz e deseje se embranquecer (e nesse sentido, aproximar-se do culto, do apropriado e do limpo) mais do que se afirmar como negro.

A constante exploração do drama das pessoas que vivem na favela, é uma negação da democracia racial, ao mesmo tempo que é uma denúncia do racismo. Nega-se que as raças no Brasil convivam de forma harmônica à medida que se vê que aquela comunidade é destruída, coisa que não acontece com os bairros nobres que a circundam. Maria-Nova, narradora-personagem, narra o drama de ver os tratores indo e vindo e desfazendo as casas:

Todos sabiam que a favela não era o paraíso, mas ninguém queria sair. Ali perto estava o trabalho, a sobrevivência de todos. O que faríamos em lugares tão distantes para onde estávamos sendo obrigados a ir? Havia famílias que moravam ali havia anos, meio século até, ou mais. O que seria a lei usucapião? Eram estes pensamentos que agitavam a cabeça de Maria-Nova, enquanto olhava o movimento de tratores para lá e para cá. (EVARISTO, 2017, p. 71).

O caráter multirracial da sociedade brasileira também aparece nas representações das personagens tanto dentro quanto fora da favela. É essa multiplicidade de raças que promove a tensão quando Maria-Nova quer contestar a narrativa da “Libertação dos Escravos” (EVARISTO, 2017, p. 149) da professora na escola e percebe que a única outra aluna negra da sala não a apoia no seu argumento. Trata-se de uma sala de aula onde os efeitos da multirracialidade e da propagação da democracia racial se fazem visíveis. Por conveniência dessa narrativa, a outra menina negra não se sente impelida a dizer nada sobre a suposta liberdade dos negros, que precisa ser problematizada num Brasil onde o avanço do capitalismo ameaça comunidades inteiras como a de Maria-Nova.

As diferentes tonalidades da negritude, características também da sociedade brasileira multirracial, são ainda contempladas no texto. Quando a personagem Dora conhece Negro Alírio na favela e se apaixona por ele, por exemplo, essa nuance é apresentada. Dora é descrita como mulher mulata (EVARISTO, 2017, p. 90), liberada sexualmente (p. 92-93), inteligente (p. 94) e cheia de amor-próprio (p. 95). Quando eles se conhecem, a voz narrativa conta:

Ela disse se chamar Dora. Ela gostava muito do nome dela, aliás, Dora gostava muito de si própria. Ele disse se chamar Negro Alírio. Negro deveria ser apelido e Alírio o nome, mas ele dissera Negro Alírio. Gostou de ouvir a palavra negro pronunciada por um negro, pois o termo negro, ela só ouvia na voz de branco, e só para xingar: negro safado; negro filho da puta, negro baderneiro e tantos defeitos mais! (EVARISTO, 2017, p. 95).

As personagens de *Becos*, então, não apenas desafiam as normas de comportamento que definem masculinidade e feminilidade na sociedade brasileira: elas se afirmam como subjetividades plurais, possíveis e existentes. Essa escrevivência não somente remedia as

lacunas da História do Brasil. Ela também serve a fins epistemológicos em que traduz no discurso literário e cultural o pensamento feminista negro de dentro do contexto nacional. Miranda cita Patricia Hill Collins, que percebe que no contexto estadunidense,

o ponto de vista das mulheres afro-americanas surge a partir da experiência concreta do contexto opressor ao qual é submetida, e dos atos de resistência a essa opressão. A elaboração de uma epistemologia feminista afrodescendente articula o conhecimento diário, não-reconhecido, baseado nas vivências e nas ideias compartilhadas pelo grupo com as novas auto-definições e identidades coletivas. (COLLINS 1989 apud MIRANDA, 2015, p. 99).

As vivências das mulheres negras, suas vozes e sua auto-representação constituem elementos importantes para a epistemologia do pensamento feminista negro, que se alimenta não só do que já se produziu academicamente dentro dos estudos de raça e gênero, mas também das lutas de resistência de base, travadas em oposição a um sistema de opressão. O feminismo negro, também no contexto brasileiro, incorpora esses discursos e se interessa pelas falas das margens e das vozes que historicamente foram apagadas principalmente pela opressão de gênero, raça e classe.

Luzia Margareth Rago (2013) pontua que o Brasil é conhecido por ter um dos mais importantes movimentos feministas desde os anos 70. Desde aquela década, a despeito da repressão da ditadura militar brasileira, mulheres se uniram e passaram a criar narrativas alternativas de existência e reivindicar novos espaços sociais. Por causa desses movimentos, as mulheres tiveram seus temas discutidos em sindicatos, partidos políticos e universidades, trazendo mais reflexões sobre as questões femininas, e posteriormente, dando espaço para discussão das questões de gênero. No contexto atual de mudanças já perceptíveis e de reivindicação de mais mudanças sociais, Rago percebe as narrativas literárias como importantes meios através dos quais se pode reconstruir o passado, em busca de uma avaliação crítica do presente. Para ela, os relatos autobiográficos, e aqui incluímos conceitos próximos a eles como a escrita de si, a escrita das memórias, e a *escrevivência*, são de suma importância:

Parto da concepção de que a linguagem e o discurso são instrumentos fundamentais por meio dos quais as representações sociais são formuladas, veiculadas, assimiladas, e de que o real-social é construído discursivamente. (...) Se entendemos que os feminismos abrem outras possibilidades de subjetivação e de existência para as mulheres, é necessário que levemos em conta a linguagem e o discurso, meios pelos quais se organizam a dominação cultural e a resistência. (RAGO, 2013, p. 30).

O discurso que se apresenta através da forma literária, no caso da prosa de *Becos*, valoriza também o discurso oral ao ficcionalizar histórias/causos contados na comunidade, usando a linguagem própria dos falantes daquele contexto para dar forma a esses relatos. A construção do *real-social* assim, se configura não só pela presença dos relatos de vida das personagens na narração, mas ainda se afirma a partir dos termos usados por elas, dando visibilidade a esse modo de falar, que também pode existir na literatura. Os apelidos das personagens (Zé Meleca, Pedro da Zica, Sô Ladislau, Fuizinha, etc) e termos informais e coloquiais do dia-a-dia da comunidade encontram inserção não só nas falas das personagens, como nos trechos em que a voz narrativa narra o drama da comunidade:

As mudanças, trouxas, latas, meninos e grandes, cachorros, desamparo, merda e merda, tudo era acomodado desacomodadamente em cima do caminhão (também oferecido pela firma construtora). Os vizinhos observavam a partida, sabendo que daí a uns dias seriam eles. (EVARISTO, 2017, p. 81).

Esta escolha, que leva em consideração a oralidade da/na comunidade, também contribui para o que Rago levanta: através da linguagem, do discurso, questiona-se a dominação cultural, e até mesmo o cânone literário brasileiro, e pratica-se a resistência. Os ganhos dessa resistência projetam-se no feminismo, na cultura como um todo, e na historiografia literária do Brasil. Ganhamos vozes outrora não ouvidas/lidas na literatura nacional, uma noção mais abrangente de um espaço – o da favela – frequentemente limitado pelas representações sociais veiculadas na mídia e relatos da experiência de gênero nos contextos de classes socialmente desfavorecidas que também devem pautar o pensamento feminista que deve ser atualizado e revisto, acompanhando as mudanças estruturais e sociais do Brasil e do mundo.

Assim, entende-se que a escrevivência reinventa discursos ao mesmo tempo em que desmantela o curso pré-estabelecido pelo cânone e pelos estereótipos sobre mulheres negras brasileiras. Essas contestações também partem do feminismo, que se opõe a práticas culturais que fomentam políticas racistas, práticas de violência nocivas e destruição de comunidades negras que lutam para resistir e existir.

2 ESCRITAS DE SI POSSÍVEIS: (AUTO)REFERÊNCIA, LEGADO E HISTÓRIA

Diana Klinger (2012) observa que algumas narrativas, de certa forma, contravêm o que Lejeune categorizara como característica diferenciadora entre a ficção e a autobiografia: o pacto biográfico. O pacto, podendo ser implícito ou explícito, determina a forma como o leitor receberá o texto literário. Em alguns casos, é possível que a ficção se misture com traços da biografia do/a autor/a. Observamos isso em *Becos*: embora Evaristo afirme sua intenção de contar suas memórias e de sua família, dedique o livro a essas pessoas, inclua fotos de seu arquivo pessoal na capa, contracapa e orelhas do livro, as histórias contadas na narrativa também são ficcionalizadas e “inventadas”. Para Klinger,

É precisamente essa transgressão do “pacto ficcional”, em textos que, no entanto, continuam sendo ficções, o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção”. (KLINGER, 2012, p. 11, aspas da autora).

Ler *Becos*, então, é um exercício de não esperar definições claras do que se configura como o que é fato e o que é ficção. Como citado anteriormente, Conceição Evaristo quebra com essa possível expectativa do/a leitor/a ao dizer que nada do que narra em *Becos* é verdade, ou mesmo mentira. Klinger também observa algo na escrita de si dos anos pós-ditadura: “a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação de valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores” (2012, p. 21).

Embora *Becos* tenha sido escrito ainda no contexto de ditadura/redemocratização do Brasil nos anos 1980, vemos que a memória nesse texto também tem intenção de registrar um legado de uma comunidade, de vidas que são completamente transformadas a partir das injustiças nascidas do pensamento capitalista, que visa fazer dos centros urbanos grandes máquinas geradoras de capital, a despeito da vida daqueles que habitam esses lugares, particularmente, suas regiões mais pobres. Essa inversão de valores em que o capital tem mais valor que a vida e que a família, está claramente posto em questão na narrativa em tela. O impacto traumático que o desfavelamento tem sobre as personagens e suas famílias está exposto para que se haja um questionamento desses valores e para que se justifique um projeto de mudança destes. Essa inversão de valores expressa na narrativa, resulta até mesmo em um suicídio e em mortes geradas por um acidente com os tratores que ficam estacionados na favela.

Sobre o romance autobiográfico, produto de uma escrita de si, Klinger afirma que, diferente da autoficção, seu enredo transita na esfera da verossimilhança e do possível, enquanto a autoficção levanta dúvidas quanto ao verossímil e quanto ao que se pode verificar. Sobre a autobiografia e a identificação herói-autor, Klinger adiciona: “o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. (...) o texto (...) distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação” (2012, p. 42). Como não podemos sempre relacionar o que se passa na ficção à vida do autor, o romance autobiográfico assume um caráter por vezes ambíguo, embora a ambiguidade seja uma característica que Klinger em seu texto, atribua mais frequentemente à autoficção. A autoficção ainda é apontada como um gênero que produz “mitos do escritor” (2012, p. 46) e que é caracterizável pela *performance* (2012, p. 51).

Embora perceba-se *Becos* como um romance que tem características autobiográficas, tanto os editores na orelha do livro o chamam de romance memorialista, como Conceição Evaristo o classifica como ficções da memória. Nota-se uma preferência pelo termo que enaltece a memória (e no caso desse texto, a memória coletiva) para além da experiência de si. *Becos* conta com alguns ingredientes da narrativa autobiográfica que Klinger (2012) aponta: tem uma narração em primeira pessoa que abre o romance, a narradora é uma alter-ego da autora – que quando menina, também ouvia as histórias de sua comunidade – e a narrativa apresenta uma espécie de mudança interna da narradora que, embora se afaste do ofício de narrar o livro, que em determinado ponto passa a ser narrado em terceira pessoa, mostra um crescimento crítico, intelectual e cresce na sua forma de se comunicar com sua comunidade e com o mundo fora dela, representado, no caso dela, pela escola.

Em *Autobiography*, Linda Anderson (2011) fala da memória e da sua importância para a História, de uma perspectiva freudiana. A pesquisadora afirma:

O passado que está, então, situado de maneira latente dentro do sujeito, parece vir da experiência vivida fora como um instantâneo e violento choque, fazendo com que as pessoas reformulem retrospectivamente o seu senso de si e da vida que levaram. A História nunca é definitiva e finalmente conhecida, então, mas é capaz de constante alteração a medida que mais é lembrado ou comunicado ao consciente, fazendo o sujeito pensar tanto sobre o passado como sobre o presente de maneira diferente⁶ (ANDERSON, 2011, p. 58).

⁶ The past, then, lying dormant or latent within the subject, seems to come from outside lived experience as a momentous and violent shock, causing people retrospectively to recast their sense of themselves and the life they have led. History is never definitive or finally known, therefore, but is capable of constant alteration as more is remembered or released into consciousness, causing the subject to think both the past and the present differently.

A contribuição da narrativa de *Becos* para a História e historiografia parte então dessa maneira alternativa de acessar – e escre(viver) – o passado, lembrando e comunicando mais sobre ele, o que faz o/a leitor/a, compreender também o presente de forma diferente e expandida. Anderson (2011) também sugere que a crítica feminista dos anos 1970 e 1980, que buscava investigar a autobiografia de mulheres abriu espaço para a desconstrução da autobiografia como gênero, que até aquele momento, havia dado espaço a homens brancos e então, passava a adquirir uma dimensão política em que novos grupos sociais chegavam ao lugar de quem narra suas histórias. A autobiografia torna-se então um gênero onde é possível “depor a opressão e empoderar o sujeito através de sua inscrição e reconhecimento⁷” (ANDERSON, 2011, p. 97). Tais objetivos também são alcançados pela escrevivência, mesmo tratando-se de uma estilística dentro do gênero ficcional. Não só ela é uma forma de discurso que traz hibridez ao gênero ficcional, ela também se abre para a possibilidade autobiográfica da vivência, sem privilegiar ou tomar um terreno como mais legítimo ou importante que o outro.

O texto narrativo em tela, com traços autobiográficos, a ser lido como ficções da memória, apresenta um texto que funciona como crítica política, contendo vozes auto-representativas e (auto)referenciais de mulheres negras e escrito através da escrevivência. Através da literatura, abre-se espaço para uma revisão da historiografia literária brasileira, que pode se beneficiar de uma produção mais plural e de representações negras também mais plurais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, observo que a narrativa de *Becos* usa a escrita de si como uma escrita de memórias, cuja experiência atravessa não só o *si* ou o *eu* que narra, mas sim toda uma comunidade de personagens que não só agem em conjunto com a protagonista no enredo, mas participam da própria caracterização dela. Muito da dor de Maria-Nova vem das dores que percebe naqueles que a cercam. Muito de seu jeito observador é inspirado pela peculiaridade das histórias que ouve e pela percepção de que no espaço da favela, se vive uma vida distinta de outras vidas, vividas em outros cantos da cidade.

A memória da mulher negra brasileira, presente no texto literário em tela, contempla variadas histórias de vida que se desenrolam no espaço da favela. O texto apresenta múltiplas

⁷ testifying to oppression and empowering the subject through his/her cultural inscription and recognition.

formas de ser mulher negra no Brasil. Ao mesmo tempo, o texto narrativo questiona o sistema que relega as mulheres negras à margem da sociedade, por meio, exatamente da inserção da sua subjetividade em uma narrativa na literatura brasileira. A memória é essencial nesse processo de reconstrução e resgate dessa identidade: o que as mulheres lembram e a ancestralidade que trazem na sua experiência no Brasil que tem raízes na diáspora africana é o que as interliga em suas diferentes formas de existir.

A articulação da memória nesse sentido, está atrelada à escrita de si e suas potencialidades políticas de denunciar opressões e dar voz aos oprimidos. A escrevivência de Conceição Evaristo e sua tranquilidade em assumir seus recortes e suas escolhas, de narrar e ficcionalizar sua experiência como mulher negra, são também escolhas políticas, nessa narrativa cujo conteúdo leva o/a leitor/a a reflexões acerca de governos e estruturas de poder instituídas.

A partir de uma leitura crítica de *Becos*, se questiona porque existem as favelas, como as pessoas se instalam nelas, porque essas pessoas seguem com dificuldades de se inserir em outros espaços da cidade, porque as vidas delas parecem ter menos valor para o Estado do que as vidas de quem mora em bairros mais abastados, entre outros questionamentos. Várias inquietações de Maria-Nova são transmitidas ao sujeito que lê, enquanto se conhecem aquelas histórias interessantes, desconhecidas e nada triviais.

O contar das memórias de quem viveu nos *Becos*, traz conteúdo para que se pense uma história outra das pessoas negras que habitam os espaços periféricos dos grandes centros brasileiros. Não só a narrativa inquieta seus leitores/as e críticos desses espaços, mas também inspira a mudar o curso do registro escrito da História e da literatura brasileiras.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Linda. *Autobiography: the new critical idiom*. New York: Routledge, 2011.

DRAKE, Kimberly. Rewriting the American self: race, gender and identity in the autobiographies of Frederick Douglass and Harriet Jacobs. *In: Melus*, vol 22, n. 4. 1997.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da construção de *Becos*. *In: EVARISTO, Conceição. Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

MIRANDA, Adelaide C. Memória e cidade na narrativa brasileira contemporânea de autoria feminina. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

SANTOS SOUZA, Neusa. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SCHMIDT, Simone P. Posfácio: a força das palavras, da memória e da narrativa. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

RAGO, Luzia Margareth. Introdução. In: RAGO, Luzia M. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

UM DEFEITO DE COR: NOMEAR-SE E RESISTIR

Daniela Rebeca Camposⁱ

Maria Carolina de Godoyⁱⁱ

RESUMO: Os romances históricos afro-brasileiros relacionam-se com as histórias diaspóricas da chegada dos negros da África ao Brasil, no século XIX, e as implicações corpóreas de violência e transgressão, a que eles foram expostos na história da escravidão. Neste artigo, apresentamos o romance *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves com o objetivo de analisar o uso dos nomes próprios desde a visão africana, coincidindo com o destino deles, mas também a visão ocidental tomando em consideração o batismo como signo de aceitação da religião cristã e a perda de sua religiosidade africana. Os nomes Kehinde/Luísa, da personagem protagonista, serão decisivos no romance por tratar-se de uma figura camaleônica, debatendo-se entre espaços geográficos, linguísticos, culturais e políticos. A conservação dos nomes, neste caso, funciona como marcas de transgressão e construção identitária nesses convulsos tempos escravistas.

Palavras-chave: Nomes próprios. Resistência. Memória ancestral. Romance histórico. Ana Maria Gonçalves.

A FLAW OF COLOR: TO NAME ONESELF AND TO RESIST

ABSTRACT: The Afro-Brazilian historical novels are related to the diasporic stories of the African black people arriving in Brazil in the nineteenth century and the corporeal implications of violence and transgression they were exposed in the history of slavery. In this article, we present Ana Maria Gonçalves's novel *Um defeito de cor* (2006) with the aim of analyzing the use of proper names from the African view, coinciding with their fate, but also the western ones taking into account the baptism as a sign of acceptance of the Christian religion and the loss of its African religiosity. The names of the protagonist character, Kehinde/Luisa, will be decisive in the novel for she is a chameleonic figure struggling in geographical, linguistic, cultural and political spaces. The preservation of names, in this case, works as marks of transgression and identity construction in these convulsive slavery times.

Keywords: Proper names. Resistance. Ancestral memory. Historical novel. Ana Maria Gonçalves.



Submetido em: 24 abr. 2019

Aprovado em: 15 maio 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Doutoranda em Letras na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestre em Literatura Ibero-americana pela Universidad de los Andes (ULA, Mérida, Venezuela). E-mail: danielacampos87@gmail.com.

ⁱⁱ Professora adjunta no Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) e Pós-Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: mcdegodoy@uol.com.br.

El discurso histórico no “nace” nunca. Siempre
vuelve a comenzar.

(George Didi-Huberman)

Uma chama não perde nada ao acender outra chama

(Provérbio africano)

INTRODUÇÃO

Os romances históricos sempre estão vinculados a um olhar menor, entendendo esta noção deleuziana como os relatos das minorias, dos indivíduos que não foram de maior importância para os eventos transcendentais das nações, mas viveram e foram parte deles. Quando nos referimos aos romances afro-brasileiros, as temáticas não coincidem com esta explicação, porquanto por tratar-se de negros historicamente colocados à margem, ainda são parte importante no protagonismo da história. O romance *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves é um claro exemplo deste gênero, justo por ser o relato de uma personagem que chegou ao Brasil na embarcação negreira proveniente da África e participou de uma revolta a favor da liberação escravista. Paulo Thomas (2015), em seu artigo “Des-reterritorialização: percursos possíveis do romance afro-brasileiro recente”, assinala referindo-se ao romance:

ao “citar” e figurar discursivamente de modo “inédito” a história da escravidão negra e colocá-la em relação com outros tempos, formula e negocia um sentido para as culturas mistas e diaspóricas que constituem a sociedade brasileira do presente, com especial atenção à questão de gênero. (THOMAS, 2015, p. 24).

Thomas, neste artigo, concentra-se no estudo geográfico para explicar esses deslocamentos da personagem principal em seus trânsitos espaciais utilizando a noção “multiterritorialidade” proposta por Rogério Haesbaert (2007). Porém, é importante centrar-nos nessas narrações que não só dão conta de sua travessia geográfica, mas também de suas histórias diaspóricas. Em *Necropolítica* (2016), o filósofo camaronês Achille Mbembe explica que “Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica” (MBEMBE, 2016, p. 130). Revisitar essa história escravista resulta importante para compreender a implicação do poder no corpo social e a anulação do corpo negro como

indivíduo, a negação de seu ser, em um devir traumático, registrado nas histórias desses sujeitos violentados:

Em primeiro lugar, no contexto da colonização, figura-se a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político. Essa perda tripla equivale a domina absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral). Para os certificarmos, como estrutura político-jurídica, a fazenda é o espaço em que o escravo pertence a um mestre. Não é uma comunidade porque, por definição, implicaria o exercício do poder de expressão e pensamento. (MBEMBE, 2016, p. 131).

O corpo negro torna-se reduzido a uma massa social, despojada de sua condição política, cuja primeira expressão é o poder da fala. Essa tripla perda da qual se refere Mbembe (2016), que é a perda do espaço, dos direitos sobre o corpo e de seu *status* político, é considerável para apoiar a ideia de coisificação do negro, enquanto perda da sua identidade.

1 DA VIDA AO RELATO. HISTÓRIA DOS DESLOCADOS

O provérbio africano presente no romance de Ana Maria Gonçalves, que serve como epígrafe neste artigo, faz pensar como essas “chamas” não apagam seu fogo, mas se juntam e aumentam seu vigor. Onde começa uma e onde acaba outra? É uma pergunta que não faz sentido, porque elas estão misturadas a tal ponto que se transformam numa só. Essa é a entrada comunicante de *Um defeito de cor*, um romance histórico epistolar que se articula a partir de uma carta muito longa que Kehinde ou Luísa faz para seu filho perdido. Desde um ponto de vista, a estrutura do romance é entendida quando ele vai acabando, justo no final é que se tem a percepção do porquê ela dá conta tão detalhadamente dos espaços, dos cheiros, das cores, das pessoas que estão ao seu redor; é um olhar a partir de um não olhar, é um olhar a partir das lembranças, da memória e da oralidade, porque a personagem que narra está cega. Por esse motivo, os sentidos são postos em um primeiro plano no capítulo inicial, por exemplo com a descrição dos cheiros na embarcação negreira a caminho do Brasil.

A memória vai ser a essência criadora das múltiplas temáticas que o romance tem. Mas, para este artigo, só será abordada a construção das identidades da personagem a partir do uso dos nomes próprios, pois eles serão decisivos no percurso de Kehinde/Luísa e nos acontecimentos que ocorreram no Brasil e na África no século XIX e como esses nomes transformaram seu caminho. *Um defeito de cor* vai centrar sua atenção na revolta dos malês: “Em 1835, Luiza Mahim e outras quitadeiras foram apontadas como co-responsáveis pela

revolta dos malês, pois forneciam comida e conspiravam com as lideranças do levante.” (SCHUMACHER, 2006, p. 65). A personagem Luísa é construída como uma heroína no acervo cultural afro-brasileiro, ela representa a luta e a resistência das mulheres no período escravista. Por um desejo de mãe corajosa, que é simbolicamente a África, o poeta Luiz Gama adota a Luísa como sua mãe, mas cabe a dúvida sobre a veracidade desta afirmação¹.

Neste romance, lê-se a história contada pelas minorias e sobretudo como as pessoas mediam a escravidão e suas consequências nos caminhos dos indivíduos para sobreviver no espaço bélico, de confrontação, mas também de resistência e transgressão. São histórias do período escravista, pluralizadas, histórias menores que recolhem perspectivas e impressões das personagens envolvidas nesses eventos que a História silenciou por muito tempo, enquadrando suas narrativas na dimensão do oficial e do poder. Como já disse Eduardo de Assis Duarte com relação a este romance: “Nesse dialogismo, emergem as vozes de uma memória afro-brasileira colocada nos antípodas da história oficial, que tensiona o discurso do romance rumo ao acoplamento e coabitação de versões díspares.” (DUARTE, 2009, p. 331). O romance da escritora mineira representa a história dos outros, a história fora do campo de poder, o que torna possível a reconstrução de uma memória que foi apagada por muito tempo e traz uma reivindicação desses indivíduos invisibilizados pelo Outro.

2 DUALIDADES NOMEADAS

Como os nomes interferem nessas construções identitárias no período da escravidão? A teoria dos nomes próprios passou por grande parte do século XX, desde o Frege (1978) e Russell (1912) até Searle (1958), quase todas vinculadas com processos descritivos. Fazem associações dos nomes com as pessoas, baseadas na noção de valor, quer dizer, é preciso ter uma ligação já assinalada ao sujeito que possui o nome. Em outras palavras, cognitivamente, há uma associação entre o nome e a pessoa, o que é válido para os nomes ocidentais. Em contrapartida, essas teorias europeias não acompanham a construção dos nomes africanos, porque eles pertencem a outros processos cognitivos, mais pertos da ancestralidade. Dado que, quando um africano nasce, já tem uma marca que indica seu destino. Por exemplo, na genealogia familiar da Kehinde/Luísa há vários *abikus*, o que supõe de nascimento a morte prematura da pessoa. O romance inicia-se com a explicação dos nomes africanos:

¹ Eduardo de Assis Duarte faz menção desse tema no artigo “Na cartografia do romance afro-brasileiro, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves”.

O meu nome é Kehinde porque sou uma *ibêji*, (*Ibêji*: Assim são chamados os gêmeos entre os povos *iorubás*), e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo. Antes tinha nascido o meu irmão Kokumo, e o nome dele significava “não morrerás mais, os deuses te segurarão”. O Kokumo era um *abiku*, (*Abiku*: “criança nascida para morrer”), como a minha mãe. O nome dela, Dúróorílke, era o mesmo que “fica, tu serás mimada”.

A minha avó Dúrójaiyé tinha esse nome porque também era uma *abiku*, e o nome dela pedia “fica para gozar a vida, nós imploramos.” (GONÇALVES, 2006, p. 8).

Desde o início do romance, nos é apresentado, toda uma genealogia africana, uma família matriarcal em oposição com o mundo ocidental. O que nos faz pensar que a história, de alguma maneira, funciona didaticamente para entender esse mundo ancestral, fundamentalmente para aceitar o destino dos personagens. O *abiku* é uma marca familiar que se vai repetindo de geração em geração: a avó, a mãe, o irmão e, posteriormente, o Banjokô, o filho mais velho, o nome dele significa “sente-se e fique comigo” (GONÇALVES, 2006, p. 109); e depois os netos, Maurice e César, os filhos de Maria Clara e de João, respectivamente, os filhos *ibêjis* de Kehinde/Luísa. *Ibêjis* como ela e Taiwo e Cosme e Damião, os outros filhos de João que também são *ibêjis*.

Com relação ao filho que dá origem à história da carta, batizado como Luiz Gama, é chamado com: “o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa ‘a criança voltou’, Adeleke quer dizer que a criança será ‘mais poderosa que os inimigos’, e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan” (GONÇALVES, 2006, p. 256). Em virtude desse nome africano, o filho vai lidar com as desventuras que a vida lhe apresentou: haver nascido liberto e logo ser vendido como escravo por seu próprio pai branco —como os pais dos outros filhos da Kehinde/Luísa —, além de que também fora perdido por sua mãe e depois ter se convertido no advogado defensor dos direitos dos negros no Brasil. Não obstante, quando Kehinde adota o nome de Luísa, a partir daí toda sua descendência terá nomes cristãos, despojados de nomes africanos e, em consequência, perdendo as crenças ancestrais. Porém, João só manterá a vida em poligamia própria dos “selvagens”, mas não levará em conta que seus filhos são *ibêjis*, por isso não acredita na morte tão repentina deles e assimila a morte de forma cristã, ou seja, trágica, porque ele vive nessa hibridez cultura. Pelo contrário, essas mortes serão aceitas pela personagem Luísa como um destino a ser cumprido e não como uma tragédia. Em linhas gerais, é importante ter presente estas convenções africanas para entender o comportamento da Kehinde/Luísa em suas constantes perdas físicas, ainda da condição de guerreira.

Já é sabido que os africanos e os indígenas, no período da escravidão, foram obrigados a adotar um nome católico:

Ao chegarem como cativas ao Brasil, as africanas recebiam nomes cristãos [...] Os escravocratas e clérigos envolvidos no tráfico provavelmente supunham que seria possível acontecer uma repentina metamorfose com o batismo, uma espécie de passagem imediata da condição de mulheres africanas resistiu e preservou vontade divina. No entanto, a grande maioria de africanas resistiu e preservou seu nome de origem, assim expressando, entre os seus, uma parte muito significativa de sua identidade étnica ou religiosa. Os nomes católicos eram utilizados apenas nas relações com os colonizadores, “eram apelidos de terras de brancos.” (SCHUMAHER, 2006, p. 22).

Neste trecho fica evidenciada a coragem das mulheres africanas que mostraram resistência ao utilizar seu nome africano e manter o nome cristão. Kehinde é um exemplo desta afirmação, por ter se oposto a receber o batismo e ter um nome de branca. Embora, é pressionada a procurar uma designação que a identificasse em língua portuguesa para preservar sua vida, mas sem receber o batismo, o que faz dessa ousadia um ato de transgressão:

O que sabia iorubá disse para eu falar o meu nome direito porque não havia nenhuma Kehinde, e eu não poderia ter sido batizada com este nome africano, devia ter um outro, um nome cristão. Foi só então que me lembrei da fuga do navio antes da chegada do padre, quando eu deveria ter sido batizada, mas não quis que soubessem dessa história. A Tanisha tinha me contado o nome dado a ela, Luísa, e foi esse que adotei. Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considereei Kehinde. O nome que a minha mãe e aminha (sic.) avó me deram [...] (GONÇALVES, 2006, p. 43).

Essa mudança de nomes é portadora de múltiplas significações, a personagem tem uma “identificação” (HALL, 2006, p. 39), quer dizer, uma identidade em processo construtivo, não acabada. A mutação transcendental no caso de Kehinde é quando na África passa a ser Luísa, senhora, chamada “a branca brasileira” pelos próprios africanos e ela não diz o contrário, ela reafirma constantemente essa declaração, por exemplo nestas linhas: “[...] Para os sarôs, os preguiçosos, ficavam os cargos administrativos, e para nós, *os brasileiros*, o trabalho, a inteligência e a iniciativa que faziam a África crescer” (GONÇALVES, 2006, p. 582, grifo nosso). Como essa afirmação, há muitas no romance. Desse modo, se explica a seleção dos nomes dos filhos. Ela vai ter dois filhos no Brasil, que têm nomes africanos e têm dois filhos na África e lhes coloca nomes cristãos. No destino deles está a necessidade da mãe

por mudar seu futuro. Pode-se pensar num processo de “branqueamento” por sobrevivência, como explica Franz Fanon:

o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de *uma nova possibilidade de existir*; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a “manter as distâncias”; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de “escolher” a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais”. (FANON, 2008, p. 95-96, grifo nosso).

Fanon, como psicanalista, a partir uma perspectiva caribenha, sendo um negro da Martinica, dá conta de como há verdadeiramente “uma nova possibilidade de existir” transpassando o ato traumático² da escravidão, da violência, das contínuas perdas físicas de seus familiares e amigos, no caso da personagem, pois a causa da mudança não é própria, é determinada pela sociedade. A dor vai transformando Kehinde/Luísa até um ponto quase irreconhecível: “Às vezes eu ficava um pouco constrangida por me relacionar com mercadores de escravos, mas logo esquecia, já que *aquelo* [sic] não era problema meu [...]” (GONÇALVES, 2006, p. 493, grifo nosso). Mas resulta que esse “aquelo” não é mais que os escravos. Ana Maria Gonçalves nos constrói uma personagem autônoma no sentido de perceber, despojada de maniqueísmos e estereótipos, quão branco é o escravo liberto e enriquecido, ex-escravo que agora é capitalista. Tudo que faz é por conveniência, por essa razão podemos dizer que é um indivíduo moderno, enquanto não só de heroína — não estamos fazendo uma leitura do mito de Luíza Mahin atravessada pela cultura de massas afro-brasileira, fetichizada culturalmente — mas sim de comerciante, “empreendedora” (DUARTE, 2009, p. 336), mãe moderna, trabalhadora, com uma vida social e que se desdobra em espaços que sempre foram próprios do homem como a política, por exemplo, ou as negociações comerciais.

Por outro lado, está presente uma visão crítica das religiões, a personagem resiste a elas mas não se posiciona em nenhuma, da mesma forma que apoiava a igreja católica, só por uma posição na estrutura social, ocultava seus altares e às deidades africanas em sua casa, por vergonha a saber-se publicamente praticante dessas costumes ancestrais e inclusive faz resistência absoluta à muçulmana, contudo tendo como professor de seus filhos nascidos na África um muçurumins, assim como ela tinha a Fatumbi, um muçurumins que alfabetizou-a.

² Concordando com a leitura que faz Zilá Berd (2014) sobre o romance em seu artigo “Romance memorial (ou familiar) e memória cultural: a necessidade de transmitir em *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves”.

Kehinde/Luísa é crítica da escravidão, das agitações entre os reis africanos, mas vende armas que são usadas nos conflitos. Por isso, a mudança de nomes é fundamental para entender as percepções da personagem em seu espaço habitado. Em concordância com isto, Duarte assinala: “Kehinde se desdobra em Luísa para estar em ambas as faces da violência escravista, objeto e sujeito da história.” (DUARTE, 2009, p. 336). É uma figura dicotômica com um olhar caleidoscópico da escravidão, desde dentro, como escrava, e desde fora, como liberta e enriquecida: “eu podia ter um nome brasileiro e outro africano, que um não atrapalhava o outro [...] Mantive o Luísa, com o qual já estava acostumada, e acrescentei dois apelidos: Andrade, que a sinhazinha tinha herdado da mãe dela, e Silva, muito usado no Brasil” (GONÇALVES, 2006, p. 505). O reconhecimento do nome de Luísa é dado pela mesma construção da identidade que ela se faz e é vinculado a um nome que não tinha outra associação semântica que a necessidade de sobreviver em um espaço onde é inabitável existir com um nome africano.

Desde esta perspectiva, Luísa é um nome histórico, porque significa que há uma “descrição composta” (RUSSEL apud COSTA, 2009, p.189), e implica ter informações de caráter histórico. Luíza Mahin é a guerreira da revolta dos Malês, como sabemos isso? Por meio da história, recolhida nos mesmos livros – a história da periferia que segue extinta dos livros de ensino médio e fundamental. Como conseguimos a Kehinde/Luísa? Através da engrenagem literária que ajuda a reconstruir a história desde outros olhares.

Uma análise mais profunda dos nomes próprios indica que o uso dos nomes em nossa língua – vamos dizer também em nossa cultura – é dado por “conveniência pragmática.” (SEARLE apud COSTA, 2009, p. 192). Esta afirmação nos permite pensar como Kehinde utilizou essa mesma pragmática para mudar seu nome e colocar nomes ocidentais a seus dois filhos mais novos, porquanto a flexibilidade desses nomes permitem agregar significações e não ter uma ligação imposta pelo destino, admitem criar descrições novas da pessoa, pois o ato de colocar o nome em homenagem a um indivíduo não condiciona a vida do ser: “Maria Clara, em homenagem à sinhazinha, como ela tinha feito comigo, e João, em homenagem ao John e também ao padre Heinz.” (GONÇALVES, 2006, p. 490). A adoção desses nomes cristãos é para facilitar o desenvolvimento da vida de seus filhos nascidos na África.

A mudança do nome Luísa é por uma questão de perdurar na memória por mais tempo, porquanto significa – sabendo que não foi assim, como já explicamos mais acima – que ela aceitou o batismo e a vida civil dos brancos. Isso é uma estratégia de persistir no tempo e transcender até nossos dias. Daí que não fique registrado o nome africano como

participante da revolta dos Malês e sim, paradoxalmente, fosse registrado na história o nome cristão, Luíza.

A estrutura narrativa do romance pode ser estudada desde a oralidade, porque trata-se, assim, do fato de um ditado que faz Luíza a sua escritã. Ela especifica tudo o que lembra para justificar a perda de seu filho, mas também supõe outra coisa: deixar registrado tudo que conseguiu nesse espaço temporal: “Eu fui melhor de que muitos deles, embora não gostassem de reconhecer isso [...] me senti orgulhosa de mostrar que sabia fazer uma coisa que não era muito comum, nem entre os brancos” (GONÇALVES, 2006, p. 454). Qual é a excepcionalidade da personagem? O que precisamente faz menção Dalcastagnè (2012, p. 48): “Saber ler e escrever”. Essa é a chave para entender as constantes transformações de identidade da personagem Kehinde/Luíza. A cara e o coroa desde a voz da fala. Pode-se pensar nesta metáfora por refletir como a personagem entra e sai dos lugares de enunciação, por estar em constante resistência contra uma identidade fixada pelo lugar habitado. No Brasil, adota o nome africano, na África, faz uso do nome cristão, brasileiro. É provável que seja um jogo de máscaras, mas poderíamos dizer que é uma “crise da identidade” (HALL, 2006, p. 7) por tratar-se de uma personagem deslocada, obrigada a não habitar seu lugar de partida e ocupar forçadamente o lugar do estrangeiro. E, em todo caso, o que é um estrangeiro? O habitante de fora, que não termina de reconhecer esse espaço como próprio, mas quando volta a seu lugar de partida, já não se sente mais de lá. Seu lugar é um “entrelugar” (SANTIAGO, 2000): “Eu tinha a sensação de ser sempre uma viajante, por causa de tantos lugares que conheci sem adotar nenhum em definitivo, enquanto a maioria dos pretos quase nunca se afastava da casa dos donos, principalmente os que iam para as fazendas” (GONÇALVES, 2006, p. 454). Como resultado desses deslocamentos, a personagem é misturada e atravessada por fluxos culturais.

A partir daí, pode-se pensar que é uma personagem reflexiva de seu presente, em busca de compreender as culturas e as religiões por meio das analogias que faz com a língua, isto implica dizer que a melhor maneira de compreender uma cultura é compreendendo sua língua. Assim, as línguas faladas na África não acompanham a “evolução” do “homem moderno”, pois não têm palavras para designar as roupas, os talheres; enfim, os jeitos da civilização, por isso, entre outras coisas, ela mesma sendo uma africana, os olha como selvagens, também porque eles não falavam português. De modo que, se não se fala, não se existe para o outro como um ser pensante. Se o africano não fala a língua do colonizador, não existe para eles. O homem branco silencia o afrodescendente, para negar seu ser, conseqüentemente o obriga a não usar sua língua, a desprender-se da sua identidade cultural e

ancestral, a negar seu nome, a marca identitária por excelência. É possível também que o colonizador nunca compreenda, ainda hoje, a cultura africana pois nunca pensou sequer na sua língua, nem na sua cultura. Levando em conta isto, Kehinde/Luísa, ao refletir sobre as religiões com o padre católico, refuta com muita força a imposição de uma religião sobre outra e questiona como os brancos olham como “um defeito de cor” aos negros, na escrita se levanta a voz africana e diz:

Não tenho defeito algum e, talvez para mim, ser preta foi e é uma grande qualidade, pois se fosse branca não teria me esforçado tanto para provar do que sou capaz, a vida não teria exigido tanto esforço e recompensado com tanto êxito. Eu me sinto muito mais orgulhosa deter nascido Kehinde. (GONÇALVES, 2006, p. 572).

Esta citação está quase no fim do romance, o que reafirma que a personagem não vai aceitar a imposição de uma cultura sobre outra, como já falava das religiões, e também de uma identidade sobre outra, mas elas fazem um tecido identitário e de reivindicação de um indivíduo que foi marginalizado, afastado de seu lugar e sobretudo violentado como ser, como pessoa. Ao reconhecer-se como Kehinde, seu nome africano, e negar a afirmação que dá título à história, *Um defeito de cor*, se posiciona como um indivíduo africano de poder e constata o fato de que ser negra é, em essência, ser pessoa, “humana” ao contrário do pensamento do colonizador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um defeito de cor recolhe e mostra as histórias dos outros que estavam “à terceira margem do rio”, sem identidade fixa, debatendo-se entre línguas, culturas, religiões e nomes; criando novas visões do mundo, aceitando estruturas sociais e convergindo entre a ancestralidade e sua época. Kehinde é uma personagem que passa por desdobramentos e nos mostra que há múltiplas formas de sobreviver para, em compensação, viver no novo mundo, que também se está fazendo. Há uma evidente distinção entre os nomes próprios ocidentais e africanos, pois eles estão construídos desde diversas estruturas de pensamento que tem relação com a religiosidade cristã e as distintas práticas religiosas africanas. Os nomes funcionam como marcas identitárias. No caso dos nomes africanos, funcionam, além disso, como destino. A morte presente no romance é um ponto de ancoragem que reconstrói a história, pela presença dos personagens *abikus*, seres pertencentes à morte, segundo a visão africana. A dualidade dos nomes na personagem evidencia a complexa construção identitária

que faz de Kehinde/Luísa um ser camaleônico debatendo-se entre culturas e espaços geográficos. Por sua vez, os nomes cristãos dão aos personagens uma posição de poder e status social porque adicionam riqueza e nível de educação, o que não faz os nomes africanos, considerados só como selvagens.

REFERÊNCIAS

BERD, Z. Romance memorial (ou familiar) e memória cultural: a necessidade de transmitir em *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 15-27. 2014.

COSTA, C. Teoria descritiva dos nomes próprios. *Dissertatio*, Pelotas, v. 30, p. 185-195. 2009.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DUARTE, E. Na cartografia do romance afro-brasileiro, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. In: TORNQUIST, Carmen Susana et al. (org.). *Leituras da resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009. p. 325-348.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006. Disponível em: <https://escrivencia.files.wordpress.com/2014/03/um-defeito-de-cor.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2018.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, Niterói, v. 9, n. 17, p. 19-46, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016.

SANTIAGO, Silviano. O entre lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: REDEH, 2006.

THOMAS, P. Des-reterritorialização: percursos possíveis do romance afro-brasileiro recente. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 21-35. 2015.

A PERSONAGEM E A SOLIDÃO EM *MACHAMBA*, DE GISELE MIRABAI

Ana Claudia Jacinto de Mauroⁱ

Helena Bonito Couto Pereiraⁱⁱ

RESUMO: Este artigo analisa a personagem principal do romance *Machamba*, de Gisele Mirabai, marcada por um profundo sentimento de solidão. Ao longo da narrativa, a personagem percorre diferentes espaços, sem apegar-se a pessoas, sem se deixar envolver por sentimentos, de modo a impedir em seu cotidiano qualquer vínculo, seja sentimental, seja material. A análise fundamenta-se em Reis (2018) e Candido (2014), dentre outros. Como componente temático, comenta-se a solidão, que constitui um dos motivos mais recorrentes na literatura contemporânea.

Palavras-chave: Solidão. Romance brasileiro contemporâneo. Gisele Mirabai. Machamba.

GISELE MIRABAI'S *MACHAMBA*, A STUDY ON CHARACTER AND LONELINESS

ABSTRACT: This article analyzes the main character of Gisele Mirabai's novel *Machamba*, who is marked by a deep loneliness. Throughout the narrative, the character goes through different spaces, without clinging to people, without being surrounded by feelings, to prevent any bond, whether it is sentimental or material, in her daily live. The analysis is based on Reis (2018) and Candido (2014), among other authors. As a thematic component, we comment on loneliness, which is one of the most recurrent motifs in contemporary literature.

Keywords: Loneliness. Brazilian contemporary romance. Gisele Mirabai. Machamba.



Submetido em: 24 abr. 2019

Aprovado em: 06 jun. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: ana.cjmauro@gmail.com.

ⁱⁱ Professora titular e Docente Permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutora e Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e Estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia (Riverside) e Professora Visitante na Università degli Studi di Perugia (Umbria, Itália). E-mail: helenabonito.pereira@gmail.com.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Recentemente no mundo da literatura brasileira contemporânea, têm-se destacado as contribuições de escritoras, com obras complexas, com pontos de vista próprios sobre temas muitas vezes delicados, como violência e solidão. Nesse contexto, surge Gisele Mirabai, cujo romance de estreia, *Machamba*, venceu um prêmio relevante entre leitores: o Prêmio Kindle de Literatura de 2017.

O prêmio, que conta com voto popular, busca divulgar novos autores ao público; uma das características dessa premiação é que o romance vencedor seja a obra de estreia, bem como tenha sido publicado pelo próprio autor no formato digital na loja da Amazon. O romance vencedor daquela edição seria publicado também no formato impresso pela Editora Nova Fronteira. A obra analisada neste artigo é a versão impressa, publicada também em 2017.

Além do grande apoio do público, a obra de Mirabai destaca-se por sua personagem principal e pela narrativa poética. *Machamba* é uma personagem complexa, que surpreende continuamente o leitor com suas decisões e ações, por ser movida por uma incessante busca – a do próprio coração, que teria sido perdido em um episódio traumático do passado.

Neste artigo, destaca-se a construção da personagem, associada de modo indissolúvel a outros componentes narrativos, em especial o tempo, que se alterna entre passado próximo, passado remoto e presente, e o espaço, marcado pela mobilidade, por deslocamentos constantes e surpreendentes.

1 COMPONENTES NARRATIVOS: PERSONAGEM, TEMPO, ESPAÇO

Machamba, a narradora, declara que “perdeu seu coração”, o que a levou a passar muito tempo vivendo na própria solidão, sem se apegar a pessoas ou lugares, avessa a emoções ou sentimentos duradouros. A estrutura da narrativa compõe-se de três partes: “O elo perdido”, “As antigas civilizações” e “Tempo grande”, esta última com apenas dois capítulos. O tempo ficcional, por sua vez, anuncia-se pela divisão em dois dias e dois blocos, marcos cuja relevância se percebe graficamente, pois são apresentados com iniciais maiúsculas: o Dia do Antes e o Dia do Depois, bem como o Tempo Grande o Tempo Pequeno. Tais divisões revelam-se já nas primeiras páginas do livro: “O Dia do Antes aconteceu um infinito antes do Dia do Depois.” (MIRABAI, 2017, p. 8).

Como em todo romance, o tempo e o espaço estão intrinsecamente ligados. Os capítulos iniciais revelam um espaço de pertencimento no passado da protagonista: a fazenda de sua infância, seu convívio com os pais, alguns empregados e personagens secundárias típicas do interior de Minas Gerais em meados do século passado, como tios, tias, primos e primas. Esse é o espaço do “Dia do Antes”, em que “havia a fazenda e a piscina escura com o sapo amarelo [...], havia os porcos e o gramadão lá embaixo para os animais trotarem para as visitas, havia os pés de laranja” (MIRABAI, 2017, p. 8). Poucas linhas adiante, já se menciona a separação entre o “Dia do Antes” e o “Dia do Depois”, episódio em que surgiram o “Tempo Grande” e o “Tempo Pequeno”. O primeiro deles corresponde ao espaço da fazenda, ao passo que, no outro “mora o Dia do Depois, a correria, as grandes cidades, os buracos na estrada e as ambulâncias que não chegam, moram as pessoas que morrem de repente e os amores que partem” (MIRABAI, 2017, p. 9).

A partir do “Dia do Depois”, o espaço, que constantemente é referido como algo que não pertence a ela, marca o início dos deslocamentos da personagem. Por não se sentir pertencente a praticamente nenhum dos lugares pelos quais viajou, a protagonista sempre os abandona, abandonando também personagens com as quais poderia estabelecer laços afetivos. Tais deslocamentos acontecem durante o “Tempo Pequeno”, o que pode passar ao leitor a mensagem de que as andanças de Machamba pelos diversos espaços não teria sido tão duradoura quanto o período anterior ou que, para ela, os fatos acontecidos nesse período teriam sido menos importantes ou até mesmo irrelevantes.

Ao longo da narrativa, as constantes mudanças de espaço ocorrem em uma desordem temporal, como se correspondessem às memórias afetivas da protagonista, embora todo o texto seja escrito em terceira pessoa. As anacronias formam um verdadeiro desafio ao leitor. Saindo da fazenda de Fiandeiras, a protagonista muda-se para Londres, onde passa a trabalhar como garçoneiro em um restaurante e conviver com Bruno. Antes dessa viagem, entretanto, Machamba residiu em um pequeno apartamento “com sofás que não eram seus e janelas que não eram suas. Isso já na época da faculdade, do namoro com Luís” (MIRABAI, 2017, p. 14), namoro que se interrompe bruscamente, por iniciativa dele. Essa decepção resultaria em um atropelamento, em meses de recuperação e em um mergulho profundo da protagonista em isolamento e solidão, porém a sensação de não pertencimento já fazia parte do mundo interior da personagem.

No período que vive em Londres, ela não dá muita importância às pessoas que conhece nem ao de seu cotidiano de garçoneiro. Tem encontros casuais com estranhos, com os quais se envolve brevemente, mas não desenvolve vínculos afetivos. O mesmo não ocorre

com Bruno, que parece gostar de Machamba, com sentimentos mais intensos do que os dela, mas aos quais ela não pode corresponder:

ela ainda não tinha notado que os corações também desaparecem debaixo dessas nuvens, caídos numa esquina qualquer. Isso que gostaria de explicar a Bruno, se tivesse palavras para dizer. Que o coração dela caiu no nevoeiro, no Dia do Antes, depois de arrancado do peito com Unhas Fumegantes. E por isso não conseguia mais amar ninguém. Seu coração estava desaparecido lá embaixo, coberto por aquelas ovelhas almofadadas. (MIRABAI, 2017, p. 65).

O grande trauma que, em linguagem poética, é a perda do coração, desperta na personagem o impulso por uma busca incessante, uma necessidade de deslocamento que leva Machamba a viajar, escolhendo a Grécia como destino, pois “há muito tempo seu coração caiu num pasto qualquer [...] e agora não há mais nada que ela possa fazer, a não ser se levantar e procurá-lo lá de cima, dentro de um voo para a Grécia” (MIRABAI, 2017, p. 64). A personagem novamente parte, abandonando todos os seus pertences (com exceção de seu passaporte), sem se despedir de ninguém.

Uma das justificativas para esse comportamento, para esses deslocamentos, encontra-se no sentimento de não pertencimento a determinado local (GOMES, 2016, p. 221).

Esse comportamento repetitivo, que revela a solidão de Machamba, constitui um traço essencial da personagem ao longo da narrativa. Como assinala Rosenfeld (2014, p. 23): “a personagem se define com nitidez somente na distensão temporal do evento ou da ação”. No mesmo sentido, pode-se considerar a análise da personagem como um processo de figuração, em conformidade com a proposta de Reis (2018, p. 166):

Dizemos da figuração que é dinâmica, gradual e complexa, significando isso três coisas: primeira, que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; segunda, que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; terceira, que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição de personagem, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu efeito importante.

Os espaços nos quais a personagem vive são muito distintos entre si, não apenas por sua localização geográfica (interior de Minas Gerais, Inglaterra, Grécia e Turquia no final do romance), mas também por suas características (fazenda, diversos apartamentos, albergue). As viagens para os diferentes espaços da narrativa são fluidas, quase naturais, como atesta Andréa del Fuego na contracapa do livro: “Machamba vai de uma fazenda mineira ao arcaico grego como quem abre uma janela para ver se amanheceu” (MIRABAI, 2017). Ao delinear

uma protagonista que repete diversas vezes esse comportamento de mudanças, o narrador compõe sua personagem por meio de uma acumulação de dados que se completam e convergem para um final talvez inesperado.

De acordo com Michèle Petit (2013), é por meio do distanciamento que a aventura do eu começa,

Através dessa exterioridade, desta distância, também nos aventuramos em nós mesmos; é nosso próprio eu que encontramos no final do caminho. Não um 'eu' social, absolutamente inteiro no olhar que recai sobre ele, mas sobretudo o outro eu, o desconhecido. Esse outro eu que anseia por um espaço fora do cotidiano. (PETIT, 2013, p. 134).

Os deslocamentos feitos por Machamba são impulsionados por uma busca de si própria e também por uma fuga de fatos do passado, marcados por situações traumáticas que a teriam levado a “perder seu coração”.

Com relação ao tempo, ele é fundamental para compreender o comportamento da personagem, pois o que ela define como Elo Perdido foi o que criou o momento de divisão para Machamba: o momento em que ela deixou para trás quem ela era, com o desejo de tornar-se uma nova pessoa, o que lhe permitiria, paradoxalmente, voltar a ser ela mesma, reencontrar seu coração. O trauma que causou a ruptura o Elo Perdido marcou profundamente essa personagem, que passou a rejeitar qualquer tipo de apego a pessoas, objetos e lugares.

Como se observou oportunamente, antes do Elo Perdido, havia o Tempo Grande, que diz respeito, em sua maior parte, ao período de infância de Machamba, quando ela teria sido mais feliz, no convívio com seus familiares (que não são nem mesmo mencionados no Tempo Pequeno ou no presente):

Ela jogava partidas de tabuleiro com as primas, na casa lá em cima. [...] Eles bebiam água da nascente e se sentava nas ruínas do muro levantado pelos homens feitos de escravos, de onde viam a fazenda lá embaixo. [...] No Tempo Grande havia João e Joana, e havia Daniel. (MIRABAI, 2017, p. 71).

Em diversos momentos da narrativa, especialmente quando uma grande mudança está prestes a ocorrer na vida de Machamba, o Elo Perdido é retomado e mencionado como o motivo para aquele comportamento, que fortalece a solidão. No entanto, o Elo Perdido só será revelado ao leitor no fim do romance. A personagem evita falar sobre o acontecimento e parece tentar esquecê-lo. A solidão vai aos poucos sendo revelada também como uma fuga, de algum fato que provavelmente a traumatizou no passado: “Ela desliga o telefone. Não pode sofrer. Não pode nunca mais se lembrar. Que mil Luíses partam e que mil Esponjas Brancas

beijem suas bocas, mas que ela nunca nessa vida se lembre dele, e do que aconteceu com ele no dia do Elo Perdido” (MIRABAI, 2017, p. 62).

Após o Elo Perdido, Machamba vive o Tempo Pequeno, que é marcado pelo trabalho como garçoneiro para se sustentar, sem grandes emoções ou relacionamentos. O Tempo Pequeno é quando a vida da personagem passa devagar, quando ela faz ações pouco significativas, como trabalhar todos os dias em um emprego que não condiz com sua formação acadêmica (ela não sente paixão pelo que faz, apenas trabalha pelo salário) e se envolver com pessoas que ela não busca conhecer mais profundamente.

As anacronias, ou mudanças desordenadas do tempo ficcional ao longo da narrativa, com relatos do presente e do passado alternando entre os capítulos, ocorre de diversas maneiras. Às vezes o retorno ao passado volta-se para tempos muito anteriores, como a Antiguidade, o que confere ao relato um senso de destino. O que acontece no presente, como os numerosos recomeços de Machamba em novos locais, com cotidiano diferente do anterior e sem qualquer tipo de bagagem, poderia ser explicado pelos fatos que aconteceram muito antes do nascimento de Machamba, antes até do estabelecimento dos comportamentos sociais contemporâneos.

No final da narrativa, após a revelação sobre o Elo Perdido, existe novamente uma alteração no tempo: Machamba retoma contato com Joana, a mulher que praticamente a criou, tendo em vista que sua mãe não dava todo o amor de que necessitava, e inicia-se novamente o Tempo Grande. Nesse momento, Machamba encontrou o próprio coração e superou os traumas do passado.

2 PERSONAGEM E SOLIDÃO

Acompanhando as anacronias, verifica-se a fluidez na troca dos espaços, obtida graças ao emprego do discurso indireto livre, com poucos diálogos em discurso direto (e poucos deles são enunciados por Machamba). O narrador imiscui-se com tal intensidade na interioridade da personagem que cria, muitas vezes, a falsa impressão de um discurso em primeira pessoa. Seus pensamentos e emoções são comunicados ao leitor de um modo direto, que, considerando a escassez de seus diálogos, permite que ela se expresse por suas ações.

Tais procedimentos narrativos correspondem a uma tendência bastante frequente na literatura contemporânea, a de remeter ao mundo das imagens.

Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc. (ROSENFELD, 2014, p. 31-32).

Esse é o aspecto mais marcante para a configuração da personagem: a solidão que, sob diversas formas de manifestação, em diferentes circunstâncias (culturas, países) perdura durante todo o romance. Apenas no capítulo 19 o narrador refere-se à origem de seu nome, no contexto dos episódios da infância e do despertar da puberdade na fazenda. No campo ou “gramadão”, “os primos beijavam as primas do Rio de Janeiro, com saliva e gosto de lima colhida no pé” (MIRABAI, 2017, p. 69). A protagonista recorda-se também das brincadeiras com Daniel: “Ele não podia nadar na piscina lá de cima. Então eles pulavam no tanque, e do tanque iam molhados para o poço, e do poço fugiam para o rio, onde nadavam pelados” (MIRABAI, 2017, p. 70). Tais brincadeiras cessaram, ela se distanciou dele, quando “os pelos começaram a brotar no peito” (MIRABAI, 2017, p. 70), mas o narrador volta ao período anterior, para explicar o nome da protagonista.

As pancadas de pedras cessavam e eles voltavam para o rio [...]. Ele seguia na frente, o Guerreiro da Pata do Boi Prensado, senhor comandante daqueles confins. Ela também queria um nome assim, de guerra, e ele a chamou de Machamba, que era como os seus sábios antepassados nomearam aquela terra, da antiga língua banto. Sagrada para plantar, boa para dar frutos, de criar os animais, terra que nasce e morre, mas depois renasce. (MIRABAI, 2017, p. 71).

No final desse capítulo, insinua-se que a amizade entre ambos teve uma consequência gravíssima, “aquele maldito motivo específico para o Elo Perdido acontecer” (MIRABAI, 2017, p. 71) É apenas quando se aproxima do final da narrativa que o narrador desvenda os aconteceram fatos trágicos ocorridos nesse dia, a começar pelo desaparecimento de Daniel

Para nunca mais nessa vida ter que se lembrar.

Do Elo Perdido.

Do dia em que você, Daniel, sumiu. Sem avisar para qual reino foi. Se foi para o reino dos vivos, ou se foi para o reino dos mortos. (MIRABAI, 2017, p. 150).

Pela construção em anacronias, o narrador permite ao leitor desvendar enunciados do início da narrativa aos poucos, ou apenas nas páginas finais: “Ah, antes de mais nada: no Dia do Antes havia uma porta fechada e também uma menina batendo na porta do banheiro de azulejo laranja, gritando: eu sou virgem, pai!” (MIRABAI, 2017, p. 9).

Daniel sumiu no dia em que o pai de Machamba a flagrou nua com ele, na mangueira da fazenda. Ele mandou Machamba para casa e ficou para trás para chicotear Daniel. Ela não sabe exatamente o que aconteceu com o jovem, que teria ficado gravemente ferido, ou teria morrido em decorrência dos ferimentos: “Debaixo da árvore, Daniel dormia um sono sem sonhos”. (MIRABAI, 2017, p. 159).

Durante o jantar naquele mesmo dia, ela pediu desculpas ao pai por seu comportamento e ele, por sua vez, proferiu palavras racistas contra Daniel e se engasgou com a comida:

O pai insultou ainda mais uma vez. Até que começou a engasgar com a comida na boca. O pescoço foi ficando vermelho. [...] O pai engasgando começou a ficar roxo. [...] A mãe se levantou para acudir, mas nem deu tempo. Ele saiu correndo e trancou a porta do banheiro. [...] O pai lá dentro silvando, puxando o ar sem poder respirar. Até que se ouviu uma pancada [...] quando o pai silenciou, a mãe começou a gritar. [...] Quando João abriu a porta, o pai ainda respirava, mas a estrada tinha buracos por causa das grandes chuvas [...] Um rombo da raiz dos cabelos até a ponta dos pés, por onde desceu uma água fria que se congelou e a dividiu no meio, separando o Dia do Antes do Dia do Depois. E, quando o gelo a partiu fez seu último *creec*, o coração se soltou do peito e caiu lá embaixo, numa esquina qualquer (MIRABAI, 2017, p. 159-162).

Após o esclarecimento sobre as circunstâncias que levaram a personagem a sentir algo como “perda do seu coração”, o narrador passa ao Dia do Depois, com o distanciamento entre a mãe e a filha, que prefere prestar vestibular em outra cidade e se mudar para um “apartamento não seu com janela não sua” (MIRABAI, 2017, p. 161). Esse teria sido o momento da grande perda: Machamba perde o sentimento de pertencimento, mergulhando em incomunicabilidade e solidão.

Ferida por episódios como a perda do namorado, e o atropelamento, atingida em seu corpo e alma, ela rejeita qualquer possibilidade de interação afetiva. O ostracismo social voluntário fortalece a solidão e a leva a vivenciar uma fase melancólica: “a melancolia estaria relacionada à perda de algo, sem que, necessariamente, essa perda possa ser identificada ou simbolizada (ao contrário do luto, cuja perda, mais concreta, pode ser identificável)” (SILVA, 2016, p. 285).

O sentimento de perda associa-se ao da culpa, a tal ponto que Machamba rejeita a própria identidade e cultiva um processo de fuga, de si mesma e de seu passado.

Nos capítulos finais, em passeio de barco no Egito, a protagonista vê um menino brincar com uma boia nas margens do Nilo, “a mesma boia preta de borracha da piscina em

Fiandeiras” (MIRABAI, 2017, p. 153), e essa volta ao passado o que dá início ao resgate de si mesma:

No ar se vê que algo vai terminar, e que outro algo vai começar. [...] Olha para o rio e torce para que o dilúvio venha e acabe com tudo e que a vida possa ser criada de novo com menos erros. Mas ela ainda não sabe onde foi que errou. Nem sabe se errou. E nem sequer sabe se os outros erraram. Sabe apenas dos fatos e os fatos dizem que é isso mesmo: a mãe viu tudo, foi lá e contou para o pai. (MIRABAI, 2017, p. 153).

Após a dolorosa evocação do passado, no Egito, inicia-se a terceira parte do livro, o “Tempo Grande”. Machamba empreende nova viagem, dessa vez para a Índia e Tibete. No silêncio de um final de tarde em um mosteiro, de frente para a cordilheira do Himalaia, ela decide telefonar para Joana. Finalmente, o momento epifânico:

E, antes mesmo que Joana continue, ela escuta a respiração ali no fundo, por trás da linha. [...] Ligou justamente para saber que ele agora não é mais um menino. Que ele agora é um homem. Daniel voltou e está ali do lado, dormindo um sono com sonhos. Vivo num mundo cheio de possibilidades. [...] Joana pergunta quando ela volta, ela diz que ainda não sabe, mas espera que seja em breve. (MIRABAI, 2017, p. 170-171).

Dois fatos acontecem simultaneamente no fim da narrativa: o Elo Perdido é revelado e Machamba recupera seu coração. Ela ganha de volta o coração ao olhar para o passado e vislumbrar seu resgate. A solidão que vivenciou com tanto sofrimento e o exílio que impôs a si própria fizeram parte de seu processo de busca, para superar o trauma e o sentimento de culpa. A perspectiva da volta, do reencontro de si mesma e da sua reinserção em seu espaço completam-se com a imagem final do livro, quando Machamba vê em um tanque de águas movimentadas uma pedra bonita, “de pontas arredondadas, uma pedra que mais parece um coração, escondida em meio a um monte de outras pedras” (MIRABAI, 2017, p. 173).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Narrada em terceira pessoa, a obra de Gisele Mirabai alcança um surpreendente efeito de proximidade entre a protagonista e seus leitores. Contribuem para isso tanto a sucessão de fatos, permeada de anacronias, quanto a diversidade de espaços percorridos.

Machamba é a história de uma perda incomensurável, a perda de si mesma, que desencadeia um processo de busca permeado por negações: a negação de qualquer envolvimento com pessoas, objetos ou espaços. O ostracismo voluntário, a solidão e o

isolamento bloqueiam toda tentativa de comunicação entre Machamba e outras personagens. É longo e tortuoso o caminho que a leva ao reencontro de si mesma.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80. (Coleção Debates, 1).

GOMES, G. Migração e exílio em *Nihonjin*, de Oscar Nakasato. *In*: PEREIRA, H. B. (org.). *Ficção brasileira no século XXI: história, memória e identidade*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2016. p. 220-241.

MIRABAI, G. *Machamba*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

PETIT, M. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Tradução Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Livraria Almedina, 2018.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 9-49. (Coleção Debates, 1).

SILVA, M. Morte e melancolia: Evandro Affonso Ferreira e a subjetivação das experiências cotidianas. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 71-88, 2017.

A RESSIGNIFICAÇÃO FEMININA PELAS MÃOS: A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA ERÓTICA COMO ATO DE LIBERDADE NAS OBRAS DE *PONCIÁ VICÊNCIO* E *NAS TUAS MÃOS*

Cíntia Acosta Kütterⁱ
Malena Ribeiro Cardosoⁱⁱ

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo identificar os recursos narrativos utilizados nas obras de Conceição Evaristo, em *Ponciá Vicêncio* (2003), e Inês Pedrosa, no romance *Nas tuas mãos* (1997), que conferem às suas protagonistas a libertação de suas condições sociais, culturais, e identitárias através de suas mãos. Para isso, discutiremos com Bailley, Sontag e Bataille questões que serão abordadas acerca da narrativa erótica de cunho feminino, pretendendo assim contextualizar o panorama da produção literária dessas autoras.

Palavras-chave: Mãos. Libertação. Narrativa erótica.

THE FEMININE RESIGNIFICATION THROUGH THE HANDS: BUILDING AN EROTIC NARRATIVE AS AN ACT OF FREEDOM ON THE WORKS *PONCIÁ VICÊNCIO* AND *NAS TUAS MÃOS*

ABSTRACT: This work aims to identify the narrative resources used in the works of the authors Conceição Evaristo, in *Ponciá Vicêncio* (2003), and Inês Pedrosa, in the novel *Nas tuas mãos* {*On your hands*} (1997), that confer to their main characters the liberation of their social, cultural, and even identity conditions through the hands. To do this, we will discuss with Bailley, Sontag and Bataille definitions around eroticism and female eroticism, aiming to contextualize the panorama of these authors' literary production.

Keywords: Hands. Freedom. Woman's eroticism.



Submetido em: 24 abr. 2019

Aprovado em: 15 jun. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilhado 4.0 Internacional

ⁱ Professora de Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Portuguesa e Produção textual. Doutora em Letras Vernáculas, Literaturas Portuguesas e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: cintia.acosta@bol.com.br.

ⁱⁱ Licenciada em Letras de Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Especialista em docência no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG). E-mail: malena.ribeirocardoso@gmail.com.

1 MÃO NA MÃO

No fim da festa, subimos as escadas os três, de mãos dadas, às gargalhadas. "Não vai levar a noiva ao colo?", perguntou alguém, e tu respondeste: "Não. A noiva é que nos leva aos dois pela mão."

(Inês Pedrosa)

Partindo da epígrafe do romance *Nas tuas mãos* (2011), de Inês Pedrosa, que descreve a cena em que Jenny, ao subir as escadas com Pedro e António, levando-os pela mão, somos instigados a refletir sobre a construção do que consideramos uma narrativa erótica. A nomenclatura utilizada pela pesquisadora Luciana Borges, em seu texto *Transas e tramas do corpo nas malhas da ficção* (2018), nos permite refletir sobre como essa literatura caracterizada como uma “escrita do erotismo” pode pensar essas questões:

Essas e outras questões, nem sempre respondíveis, são estabelecidas quando nos dispomos a pensar minimamente sobre as dimensões da produção literária no que ela tem de mais profundo, sua relação direta com o mundo humano e tudo que lhe diz respeito. [...] é pensar sobre a presença das mulheres no contexto da escrita erótica, dado que, não raras vezes, mulheres são colocadas como algo à margem do humano, por estratégias variadas de subordinação, sendo vistas como não-pessoas, como objetos à disposição para desfrute. O corpo, em seus aspectos físicos e simbólicos, está sempre imerso em diversas malhas discursivas, as quais se entrecruzam e se sobrepõem nos modos como este é compreendido social e culturalmente. Em relação ao corpo das mulheres, considerada a investidora de gênero em ambiente patriarcal, este se encontra associado a códigos de desejo e sexualização nos quais frequentemente é tratado como objeto e propriedade masculinas, tanto em situações materiais de interação social quanto em ambientes discursivos e textuais. (BORGES, 2018, p. 63).

Essa questão exige diversas observações quanto à nomenclatura e as definições de certas construções, com vistas à interpretação histórica e cultural completamente lasciva, que confere ao erótico a simbologia da “sexualidade pela sexualidade”, sem se ater a formas plurais de reflexão e interpretação do desejo.

Pensar, especificamente, na produção do erótico como um mundo particular que semeado aqui através da escrita feminina, e marcada pela libertação das palavras enquanto formas estáveis e engessadas de descrição do ato sexual e/ou toque de prazer. Nas obras de Conceição Evaristo e Inês Pedrosa verificamos que não há mais a presença dessas formas, que tomam o cunho de primeira instância como no universo erótico masculino, mas o discurso e o seu meio de expressão como matéria de si. Pensamos que,

A maioria das poetisas presentes concorda que a poesia da mulher reflete suas experiências de vida e sua visão de mundo, e que essas são distintas das que um homem tem. No entanto, quase todas recusam o rótulo de “poesia feminina”, e algumas defendem ainda a ideia de que a poesia – e toda literatura – seria uma manifestação artística andrógina. (BALLEY, 2010, p. 18).

Nesse trabalho, tomaremos como referência um termo empregado na citação acima, “androginia”, que norteará os parâmetros de análise enquanto contexto de produção da obra de Inês Pedrosa. A grande questão debatida no âmbito da androginia¹ é a circulação tanto de homens quanto de mulheres em um determinado ambiente, leia-se aqui narrativa, que retiraram a figura feminina de espaços comumente masculinos: a zona da omissão de vozes. Discutiremos como a protagonista, Jenny, constrói um discurso de emancipação pelo toque das mãos,

As personagens, e os discursos que os sustentam, lutam e desavêm-se pelos sentimentos desencontrados, as mortes súbitas, as traições da amizade não anunciadas, as decepções globais do tempo histórico. Combatentes e espectadoras do ser e do sentir, para quem a questão do antagonismo homem/mulher parece ter desaparecido do horizonte. Neste caso, aliás, as três protagonistas – uma aristocrata, uma fotógrafa e uma arquitecta – vivem e movem-se com total independência e autonomia, e liberdade absoluta em relação aos sexos. (JORGE, 1997, s/p.)².

Segundo a romancista Lídia Jorge, em palestra proferida no *I Encontro Internacional Escritas do Corpo Feminino*, no mês de abril de 2018, na Universidade Federal do Rio de Janeiro: “Quem leu e escreveu a vida das mulheres foram os homens. A figura feminina ficava no meio dessa história”, ou seja, o ato de pensar as personagens femininas sempre esteve sob a tutela do patriarcado. Por isso,

Uma literatura erótica feita por mulheres tensiona o modo como as relações sexuais são, digamos, executadas, pois se pretende um lugar de fala específico localizado entre o estético e o político, daí a reivindicação de uma representatividade, ou, nos termos de Bataille, sempre a possibilidade de transgredir a lei. (BORGES, 2018, p. 63).

Inês Pedrosa é uma escritora marcada, de acordo com Angela Maria Rodrigues Laguardia em *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da “saúde”* (2007), pelos

¹ Compreendemos por androginia a mistura entre as características femininas e masculinas, neste caso específico, no âmbito literário. Não nos deteremos aqui aos conceitos que tangenciam a mitologia.

² Lídia Jorge, texto de apresentação de *Nas Tuas Mãos*. Livraria Barata, julho 1997. Publicado no *Jornal de Letras* a 13 ago. 1997. Disponível em: http://www.inespedrosa.com/criticas/nastuasmaos_jl.html

acontecimentos marcantes que definiram a história de Portugal e, conseqüentemente, se repercutiram naquela sociedade e no conteúdo ideológico do romance português dos finais do século XX até hoje: a redemocratização do país, em 1974, com o fim da ditadura salazarista, a perda das colônias africanas, e o desenvolvimento econômico, que culmina com o ingresso na Comunidade Europeia em 1985. (LAGUARDIA, 2007, p. 19).

Ainda muito jovem, a autora foi influenciada pela escrita das “três Marias”: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, por meio do erotismo presente nas *As novas cartas portuguesas* (1975). Inês Pedrosa discorre comumente em suas obras perpassando e se utilizando dessa temática, trazendo à *Nas tuas mãos* o toque que vai para além do sexo biológico:

Jenny, Camila e Natália são, respectivamente, avó, filha/mãe e neta, cada uma com a sua história incomum, *mas unidas tanto nas vidas quanto nos discursos pela exaltação do poder do sentimento e o triunfo deste sobre o apelo do corpo*. Provam-no as próprias epígrafes que introduzem cada uma das partes desta instrução dos amantes. O Diário de Jenny é encimado pelos versos de John Asbery – “Who goes to bed with what? Is unimportant. Feelings are important”[...] No conjunto, as três partes deste livro acabam por demonstrar como o comportamento humano transcende o domínio da terra e do tempo, uma espécie de fundo neo-platônico de súbito retomado. (JORGE, 1997, s/p., grifos nossos).³

Enquanto reconhecimento de si, como dito anteriormente, pensaremos a obra *Ponciá Vicêncio* (2003), relendo o discurso sobre a composição do que significa ser mulher e de que maneira essa descoberta se dá por meio do toque, dos sentidos que são tão reprimidos e relacionados ao tabu que apagam o conhecimento de quem somos. O toque, por muito tempo considerado algo vergonhoso, é apresentado na obra de Conceição Evaristo como uma releitura do “ser”⁴, construindo uma linha de pertencimento genealógico que engloba a si, a sua terra e ao seu “eu”.

Conceição Evaristo é, atualmente, uma das autoras mais importantes da cena literária contemporânea brasileira, levando em consideração a sua escrita que, segundo a própria, “corporifica” e enuncia os corpos das mulheres negras. A autora, que também esteve presente no I *Encontro de Escritas do Corpo Feminino*, em sua fala sobre a inexistência de uma história, de uma narrativa sem o corpo pois, segundo Conceição Evaristo, ele, definido por ela como um corpo enunciador, “pleiteia o direito de criar a sua história”.

³ Lídia Jorge, texto de apresentação de *Nas tuas mãos*. Livraria Barata, julho de 1997. Publicado no Jornal de Letras, 13 ago. 1997. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/criticas/nastuasmaos.html>

⁴ Consideramos, aqui, o conceito de ser consoante ao pensamento de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, entendendo que o ser feminino é constituído de uma identidade em construção.

Dito isso, buscaremos neste trabalho nos deter a figura das duas autoras, propondo um diálogo entre Brasil e Portugal, a fim de refletirmos sobre como as *mãos* femininas das personagens Jennifer e Ponciá Vicêncio que se entremeiam e orientam seus rumos à liberdade.

2 NAS TUAS MÃOS: OS RECURSOS DE SIGNIFICAÇÃO DA COMUNICAÇÃO ERÓTICA.

O romance *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa, publicado pela primeira vez em 1997, narra a história de três gerações de mulheres: Jenny, Camila e Natália. Cada personagem se utiliza de um meio de comunicação: um diário, um álbum de fotografias e cartas. O romance contempla um panorama de acontecimentos históricos de um Portugal marcado pela ditadura salazarista, traçando um panorama até a década de 90, data da última carta escrita por Natália.

O diário de Jenny, narra a sua história, de seu marido António e do amante dele, Pedro. Jennifer, já idosa, discorre sobre os acontecimentos passados, explicando detalhadamente esse amor que figurava como um triptíco, de um sentimento subjetivo e impalpável:

E à maneira das crianças nos amamos a vida inteira, sem transpor a porta do erotismo, num faz-de-conta implacável feito só de dor e delícia. Tudo o que há para saber do amor é deslumbrada aceitação. Não se aprende a amar, Camila; não há vontade democrática capaz de espalhar a paixão pelas bolsas de pobreza onde ela não chega, nem fábricas capazes de a produzir em peças, para montagem, construção ou exportação. Não há nada de justo nesse sentimento: a justiça, aliás, não passa de um espetáculo de ordenação do mundo, um circo que inventamos para substituir a irracional lei do coração. (PEDROSA, 1997, p. 7, grifos nossos).

Ainda que o enredo indique, primeiramente, uma passividade da personagem Jenny, de forma a colocá-la quase como espectadora do romance partilhado pelo casal, Pedro e António, há na narrativa elementos que nos conduzem à uma outra análise, em que o erótico se apresenta na obra como uma arma sensorial de libertação. O toque, velado e quase utópico, como visto na citação acima, é mantido no plano das ideias, memorizado, idealizado e, portanto, eternizado. Isso se dá pois, segundo a concepção de George Bataille, o erótico pode ser dividido entre o erotismo do corpo e do coração:

O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Ele se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele

procede, não passando, com frequência, de um seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. Ele pode se desligar inteiramente daquele, mas isto são exceções, justificadas pela grande diversidade dos seres humanos. (BATAILLE, 1987, p. 15, grifos nossos).

Acompanhamos então uma jovem, aparentemente frágil, descrita como uma figura, desde cedo educada pela mãe a silenciar-se, como se pertencer ao sexo feminino lhe fosse uma condição que exigisse tamanho trabalho e empenho para a sua composição. No entanto, no decorrer do texto, identificamos uma mulher que, ciente desse relacionamento que a rodeia, sinalizando a felicidade dessa convivência, realoca esse lugar de silenciamento que lhe fora conferido, utilizando-se das mãos para adquirir o prazer que conhecera sozinha:

Aprendi a fazer amor sozinha a ver e ouvir, do lado de lá da parede, como tu fazias amor com o Pedro. Fiz um buraco na parede, sim, mesmo ao lado do espelho do toucador, em frente à vossa cama. Os meus dedos imitavam no meu corpo o percurso dos dele sobre o teu corpo. Nunca percebera porque é que, no colégio as freiras vinham certificar-se de que tínhamos as mãos do lado de fora do lençol antes de adormecermos. [...] Só com o vosso amor compreendi. *Aprendi a sincronizar os meus desejos e êxtases com os vossos; aprendi até, a certa altura, a provocar-vos, a atrair-vos um para o outro quando tinha vontade de me entregar à divina inconsciência do prazer.* (PEDROSA, 1997, p. 23, grifos nossos).

Considerando que Jennifer vivencia a ditadura salazarista, imersa à toda censura e engessamento de opiniões, sendo ainda criada em um meio conservador, não há, em contraste, qualquer indício de arrependimento ou culpabilidade relacionada a masturbação, como na passagem acima. Pelo contrário, identifica-se que são esses momentos de descoberta de si, enquanto mulher e autônoma no condicionamento do sexo, do prazer e do reconhecimento das atividades sensoriais, que lhe conferem à liberdade, e o lugar outrora ocupado exclusivamente por homens: o de provedor do prazer.

É importante pensarmos ainda que, em meados do século XX, como afirma Carla Bassanezi Pinsky (2017), ainda estavam em vigor no Brasil algumas revistas que “classificavam as jovens em moças de família e moças levianas.” Ainda que Inês Pedrosa seja uma autora portuguesa, esse parecer de Pinsky acerca dos meios de comunicação da época, nos direciona ao contexto de produção literária do século em vigência no momento da escrita da autora.

Alguns conservadores chegavam a criticar o cinema americano por trazer para o Brasil más influências, *mostrando como normais hábitos condenáveis, tais como mocinhas ousadas e cheias de iniciativa* que não respeitam os mais velhos ou que não veem mal algum em passar horas com um rapaz em seu carro ou apartamento! *A literatura também estava sob*

suspeita e os pais e educadores deveriam procurar controlar as leituras das moças recomendando obras edificantes ou, ao menos, inofensivas à moral e aos bons costumes. (PINSKY, 2017, p. 610, grifos nossos).

Retrata-se, portanto, no romance de Pedrosa a figura da protagonista Jenny, e a construção de uma identidade desse ser feminino, que passam a ser identificadas por uma narrativa de cunho erótico, que não se atém, puramente, às experiências físicas. Jenny, outrora uma menina inocente, se torna uma mulher desprovida da imagem sacra de uma virgem, ainda que não tivesse perdido a sua virgindade. Para além da masturbação, do toque, é o seu desejo, motivado por seu amor por Antonio que a torna consciente de si e de seu próprio corpo. Assim,

O corpo, mesmo erotizado, apresenta-se abstraído da relação, desconstruindo a ideia de erotismo mais corriqueira que podemos encontrar, por exemplo, na formulação de Bataille (2003), a partir dos conceitos de continuidade e descontinuidade. Para esse autor, o erotismo opera por fusão dos seres que, violados e violadores, se constituem e se dissolvem no contato com o outro. (BORGES, 2018, p. 68).

Ainda que a masturbação seja um ato físico, de toque, a sua motivação é interior e inerente ao ser que a realiza:

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão. Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal. (BATAILLE, 1987, p.20).

Essa independência e a criação de uma identidade feminina por Jenny, se dá ao passo que ela, enquanto sujeito-espectador, observa Pedro e António durante o ato sexual e os utiliza para alcançar seu próprio prazer, quebrando a condição passiva que uma primeira leitura acerca do romance poderia sugerir sobre a sua posição neste tríptico amoroso. Enquanto eles utilizam seus corpos, Jenny, pela leitura que faz da cena dos amantes, se torna provedora de sua própria zona erótica, emancipando-se do contato masculino.

3 PONCIÁ VICÊNCIO: O CORPO RECONHECIDO PELAS MÃOS

Maria José Somerlate Barbosa, no prefácio de *Ponciá Vicêncio*, apresenta a obra e a escrita da autora, discorrendo, principalmente sobre a forma do corpo temático trabalhado profundamente por Conceição Evaristo, elucidando que a obra em questão,

é um romance que convida o(a) leitor(a) a conhecer a protagonista pelos sentidos. Revela cheiros, sabores, paisagens e a percepção da menina que escuta tudo e todos, olha, vê, sente e se emociona com o arco-íris, com as comidas, com o cheiro do café fresco e das boas de fubá e que trabalha o barro, modelando objetos de argila (como a figura do avô) (EVARISTO, 2003, s/p., grifos nossos).

A percepção e a captura de uma identidade cultural, social e pessoal, se dá, pela capacidade da comunicação pelos sentidos. São as mãos de Ponciá que, ao trabalharem o barro e moldá-lo, cristalizam na materialidade do objeto o pertencimento e a marca da família: a mãe que ensina, o avô com quem se parece, a terra, no interior onde os vasos e vasilhas de barro são vendidos e reconhecidos como marcas tradicionais da família de Ponciá.

Na busca pela mãe, pelo irmão e por si mesma, Ponciá chega a ser descrita pelo marido como iniciante em um processo de perda gradativa de sanidade. Seus dedos coçam, implorando pelo manuseio do barro, da sua terra, do seu lugar. O riso, misturado às lágrimas, se confunde cada vez mais com o do avô, que morrerá quando ela ainda era criança. O contato sexual entre o casal é nulo. A marca da feminilidade associada à loucura nesse percurso de identificação pessoal é histórica. A mulher que tem conhecimento sobre a terra e sobre si, foi, durante séculos, denominada como um ser antinatural, vulgarmente chamada de bruxa ou feiticeira. Segundo Bailey,

Ao examinar-se a produção literária da mulher brasileira, especialmente a ficção e a poesia, observa-se que as escritoras brasileiras contemporâneas, ou seja, a partir da década de 70, têm construído um espaço literário de onde vozes femininas que se fazem ouvir são realmente suas, e não resultado de um ventriloquismo masculino. A voz que fala, que narra, que conta e faz poesia é a voz que emerge do corpo de uma mulher. (BAILEY, 2010, p. 17).

Pensando em um contexto um pouco mais recente, no século XIX, Magali Engel (2017) entende que: “De acordo com os valores e padrões predominantes nos enfoques psiquiátricos do corpo e da sexualidade femininos, a mulher estaria mais próxima da loucura do que o homem”. E ainda:

Vista como uma soma desarrazoada de atributos positivos e negativos, cujo resultado nem mesmo os recursos científicos cada vez mais sofisticados poderiam prever, a mulher transformava-se num ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe. (ENGEL, 2017, p. 332).

São esses traços de manuseio e ação sensibilizada, que permitem o reconhecimento do espaço e dos sujeitos que o integram na obra de Conceição Evaristo. É o corpo que, sob o toque dedilhado de Ponciá, se descobre enquanto um ser feminino, e afirma posteriormente que, nunca o carinho partilhado com o marido havia se aproximado dos momentos singulares que passara debaixo do arco íris,

Nem quando ela o conheceu, nem quando ela e ele sorriam e se amavam ainda, Ponciá conseguiu abrir para ele algo além do que seu corpo-pernas. Às vezes tentava, mas ele sempre calado, silencioso, morno. Muitas vezes nem o prazer era compartilhado. Depois então, ela sozinha, relembra com o pensamento *e com as mãos o prazer que tinha tido um dia, quando cheia de medo e de desespero se tocou para se certificar que, após a passagem por debaixo do aigorô, ainda continuava menina.* (EVARISTO, 2003, p. 43, grifos nossos).

E,

O que ela estava fazendo ao lado daquele homem? Nem prazer os dois tinham mais. *Lembrou-se, então, de quando viveu o prazer pela primeira vez. Estava com uns 11 anos talvez.* Tinha acabado de passar debaixo do arco-íris. Apavorada, deitou-se do outro lado no chão, e começou a apalpar o corpo para ver se tinha sofrido alguma modificação. Quando tocou lá entre as pernas, sentiu um ligeiro arrepio. Tocou de novo, embora sentisse medo, estava bom. Tocou mais e mais lá dentro e o prazer chegou apesar do espanto e do receio. (EVARISTO, 2003, p. 21, grifos nossos).

Nesse momento, as obras de Inês Pedrosa e Conceição Evaristo tratado inicialmente, pelas mãos das protagonistas, não se aproximam pelo ato sexual, mas pela descoberta de si, não sendo aqui o erótico explorado como fator externo, mas como uma ação reflexiva, interna às personagens analisadas. Segundo Bataille, “a escolha humana difere da do animal: ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem.” (1987, p. 20). Conceição Evaristo afirma que:

Desde os primeiros tempos, nos momentos em que ela se abria para ele, o homem vinha emudecido, trancado de falas, sem gesto algum dizível de nada. Enquanto Ponciá vivia a ânsia do prazer e o desesperado desejo de encontro. *E, então, um misto de raiva e desaponto tomava conta dela, ao*

perceber que ela e ele nunca iam além do corpo, que não se tocavam para além da pele. (EVARISTO, 2003, p. 67, grifos nossos).

Além disso, uma outra similaridade nas obras das duas autoras é a independência sexual, o (re)conhecimento do prazer enquanto ação solitária. São as mãos, ao final, que conduzem as personagens Ponciá e Jenny na busca de autoconhecimento e exploração de limites enquanto mulheres de uma sociedade opressora, que internaliza a sexualidade feminina como indicação de loucura ou vulgaridade.

ENTRELAÇANDO

O discurso genérico, produzido acerca das figuras femininas, como um todo é historicamente moldado por fatores sociais e culturais, sendo propagado por uma linha cronológica que, como exposto nessa análise, perpassa diferentes épocas, momentos políticos e países.

Segundo Maria José Somerlate Barbosa, sobre *Ponciá* Vicêncio: “Quase todo texto narrativo de Conceição enfatiza a fortaleza de espírito e corpo das mulheres e a criatividade como uma fonte geradora de mudanças sociais.” (2003, p. 7) Se retomarmos a definição da obra de Conceição Evaristo, descrita como uma arte sensorial, entenderemos que as marcas deixadas no momento da leitura se fazem, ao contextualizarem essas diferentes figuras femininas em diferentes épocas e regiões, como feito em *Insubimissas lágrimas de mulheres*, por exemplo.

Sobre Inês Pedrosa, Lídia Jorge afirma que,

em matéria de coerência, nada há a dizer. A história destas três mulheres a quem Inês dispensa qualquer paisagem que não seja a da interior e a da fala, desenrola-se, no plano textual, a nível do saber espiritual, ou sobre o espírito, e por isso a parte poética de *Nas Tuas Mãos* entretece-se prioritariamente de asserções, sentenças e aforismos. (JORGE, 1997, s/p.)⁵.

A questão da identidade feminina atrelada à narrativa erótica é assinalada, na interpretação dos dois romances, como uma forma de emancipação das formas de reconhecimento de padrões já internalizados e naturalizados ao comportamento que se descreve como esperável, vindo de uma mulher. Segundo Bailey,

⁵ Lídia Jorge, texto de apresentação de *Nas tuas mãos*. Livraria Barata, julho de 1997. Publicado no Jornal de Letras, 13 ago. 1997. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/criticas/nastuasmaos.html>

A criação de um discurso erótico representa o reverso de uma moeda cuja face é a inscrição da mulher na literatura – e já não como objeto do masculino numa relação de ventreloquismo literário – mas como sujeito e agente, enunciando sua própria fala. (BAILEY, 2010, p. 17).

O toque, nas obras, aparece como uma forma interiorizada de marcar o conhecimento de si, explicitada pela masturbação como identificação do indivíduo enquanto mulher, detentora de desejos, sonhos e capaz de satisfação.

Pensar a produção das autoras, uma, inspirada pela revolução dos cravos de 74, em Portugal, e outra que utiliza da "escrivência" sobre o corpo e a identidade da mulher negra no Brasil, nos remete ao fato de que estas obras constroem um discurso de resistência que impacta o leitor, por vezes, desavisado pela forma crua de ler o poético dentro do corpo erótico feminino.

REFERÊNCIAS

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. O corpo e a voz da mulher brasileira na sua literatura: o discurso erótico de Márcia Denser. *Revista discente do Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Federal de Ouro Preto*, n. 00, 2010, p. 17-26.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: *A história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

JORGE, Lídia. Texto de apresentação de *Nas Tuas Mãos*. Livraria Barata, Julho 1997. Publicado no *Jornal de Letras* a 13/08/1997. Disponível em: http://www.inespedrosa.com/criticas/nastuasmasos_jl.html Acessado em 13 jun. 2018.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria*. 2007. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

O QUE DIZ O SILÊNCIO: DISCURSO E AUSÊNCIA DA VOZ FEMININA EM *O ASSASSINO CEGO*, DE MARGARET ATWOOD

Isabor Meneses Quintiereⁱ

Genilda Azerêdoⁱⁱ

RESUMO: Este artigo tem como objeto de estudo o romance *O assassino cego*, da autora canadense Margaret Atwood, com enfoque na representação de relações de gênero e dominação através do silêncio feminino em resposta à presença da voz masculina no texto. Será analisada a relação da protagonista Iris Chase e de seu marido, Richard, em específico no capítulo “Postcards from Europe”, que retrata sua lua-de-mel emocionalmente conturbada. Ao invés de diálogos entre o casal, a autora nos apresenta engajamentos quase unilaterais, uma vez que a voz de Iris frequentemente é suprimida pela de Richard, surgindo fracamente sempre que encontra a dele, em oposição ao discurso que emprega nas suas interações com outras personagens, em especial personagens femininas. Com base nas análises de discurso de Foucault (1996) e Johnstone (2008) e nos estudos feministas de Beauvoir (2009), investigaremos de que modo essas escolhas narrativas acentuam a relação desigual entre ambos os personagens, ilustrando o desequilíbrio de poder entre gêneros observável no contexto das relações tradicionais.

Palavras-chave: Margaret Atwood. Silêncio. Relações de gênero.

WHAT SILENCE SAYS: DISCOURSE AND THE ABSENCE OF THE FEMALE VOICE IN *THE BLIND ASSASSIN*, BY MARGARET ATWOOD

ABSTRACT: The object of this study is the novel *The blind assassin*, by the Canadian author Margaret Atwood, with a focus on the representation of the relationship and the domination between genders through the female silence as opposed to the presence of the masculine voice in the text. The relationship between the protagonist Iris Chase and her husband, Richard, will be analyzed, most specifically in the chapter “Postcards from Europe”, which pictures their emotionally disturbed honeymoon. Instead of dialogues between the couple, the author presents us mostly one-sided engagements, since Iris’ voice is often suppressed by Richard’s, only appearing in a weak manner when it meets his, as opposed to the speech she employs in her interactions with other characters, especially female ones. Based on the analysis of discourse of Foucault (1996) and Johnstone (2008) and in the feminist studies of Beauvoir (2009), we will investigate how these narrative choices emphasize the uneven relationship between both characters, depicting the power imbalance between genders observed in the context of traditional relationships.

Keywords: Margaret Atwood. Silence. Gender relations.



Submetido em: 26 abr. 2019

Aprovado em: 15 jun. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: iquintiere@gmail.com.

ⁱⁱ Professora titular do Departamento de Letras Estrangeiras e Modernas (DLEM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Letras, Inglês e Literaturas de Língua Inglesa e Estágio Pós-Doutoral pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A produção literária de Margaret Atwood e seu ativismo político como feminista são frequentemente indissociáveis. Uma de suas obras mais renomadas, *O conto da aia* (1985), virou um marco da literatura de ficção especulativa e distópica em sua forma de abordar opressão de gênero na sociedade, mas o tema perpassa ainda a maior parte de sua bibliografia, seja em alguns capítulos, a exemplo da indústria de exploração sexual infantil retratada em *Oryx & Crake* (2003), ou em todo o enredo, como é o caso da saúde mental feminina posta em discussão em *Vulgo Grace* (1996).

O assassino cego (2001) se inclui a essa soma: nele, é possível observar as demandas tradicionais e restritivas de relacionamentos heterossexuais do século XX, bem como a luta interna e externa das personagens femininas para ora satisfazer tais demandas, ora libertarem-se delas, tomando controle sobre si mesmas. Os principais exemplos são a protagonista-narradora Iris Chase e sua irmã, Laura: durante grande parte de suas juventudes e, especialmente, após o falecimento da mãe por decorrência de um aborto espontâneo, elas se veem submissas às vontades paternas, que ditam os rumos de suas vidas como herdeiras. Após o casamento de Iris, esse controle paternal é “transferido” para seu marido, Richard Griffen, um homem mais velho e poderoso que propôs um acordo ao futuro sogro para ajudá-lo a escapar da falência financeira em troca da permissão para desposar sua filha. Iris é, portanto, utilizada como moeda de troca: tratada como uma mercadoria valiosa, mas ainda assim uma mercadoria, essa objetificação da pessoa-mulher definirá toda a sua relação com Richard no decorrer do romance.

O desequilíbrio de poder no relacionamento em questão também se expressa no nível linguístico: ao recontar as interações verbais com o marido durante seus primeiros meses como casal, a narradora, que por sua vez é também escritora, traz suas falas em um discurso indireto, introspectivo, em franca contraposição à voz dominadora e firme de Richard, que surge sempre em discurso direto. Essa escolha por parte da autora ilustra o modelo imposto às relações conjugais tradicionais do século passado: uma esposa cuja voz se faz menos presente do que a de seu marido, sendo ele o principal responsável por tomar as decisões financeiras, conjugais e pessoais – uma responsabilidade que Richard leva à risca, interferindo diretamente até mesmo na vida familiar de Iris ao privá-la do acesso às cartas urgentes enviadas por seus parentes durante sua lua-de-mel, restringindo assim a extensão de sua comunicação com outras pessoas que não ele e englobando-a no silêncio para que ele possa exercer plenamente sua dominação sobre ela.

Com isso em mente, este artigo se propõe a analisar de que modo os papéis de dominação de gênero se refletem no âmbito da linguagem, conforme ilustrados em *O assassino cego*. Nos deteremos em especial no capítulo “*Postcards from Europe*”, onde são retratados o isolamento e o silenciamento da narradora durante sua lua-de-mel. Será utilizada como base teórica a análise de discurso conforme vista em Foucault (1996) e Johnstone (2008), bem como a concepção da mulher casada sob a ótica feminista, de Beauvoir (2009).

1 O QUE DIZ O SILÊNCIO: DISCURSO E DOMINAÇÃO DE GÊNERO

A autora estadunidense Rebecca Solnit inicia seu texto “Silence and powerlessness go hand in hand – women’s voices must be heard”¹, publicado no jornal *The Guardian*, com o seguinte parágrafo:

Silence is golden, or so I was told when I was young. Later, everything changed. Silence equals death, the queer activists fighting the neglect and repression around Aids shouted in the streets. Silence is the ocean of the unsaid, the unspeakable, the repressed, the erased, the unheard. It surrounds the scattered islands made up of those allowed to speak and of what can be said and who listens. (SOLNIT, 2017, s/p.)².

Desse modo, Solnit delineia as nuances da fala e da ausência dela: aos dominantes, as ilhas da permissão, onde sua voz é ouvida e presente; aos dominados, o oceano do silêncio, e seu dever de resignarem-se a ouvir aqueles que falam, ainda que essa fala represente uma agressão.

Historicamente, as mulheres tiveram um acesso consideravelmente restrito às tais ilhas da voz. Ser mulher e fazer-se ouvida é, mesmo hoje, uma tarefa árdua, em especial em áreas ainda majoritariamente masculinas, a exemplo dos campos de conhecimento de STEM³ e na política, espaços que lhes foram negados por séculos e onde suas vozes são ainda pormenorizadas. Por grande parte da História, a leniência foi a atitude esperada da mulher em sua posição hierarquicamente desfavorecida nas sociedades patriarcais de todo o globo, sociedades estas que se sustentaram dessa forma graças à manutenção do discurso da “inferioridade inerente ao sujeito feminino”, um de seus principais alicerces.

¹ Texto disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/mar/08/silence-powerlessness-womens-voices-rebecca-solnit>

² “O silêncio é ouro, ou ao menos é o que me disseram quando eu era jovem. Depois, tudo mudou. O silêncio significa morte, os ativistas queers lutando contra a negligência e a repressão acerca da Aids gritavam nas ruas. O silêncio é o oceano do não dito, do indizível, do reprimido, do apagado, do não ouvido. Ele cerca as ilhas esparsas compostas por aqueles a quem é permitido falar e pelo que pode ser dito e por quem ouve.” Esta e outras traduções no rodapé do artigo são de nossa autoria.

³ Acrônimo para as palavras em inglês referentes a “ciência, tecnologia, engenharia e matemática”.

Como conceituado por Michel Foucault, o discurso é responsável pela construção e perpetuação do contexto sociocultural – ao mesmo tempo em que nasce de determinado contexto, é o discurso que permite que ele se sustente, simultaneamente. Indivíduos que detêm maior poder social (financeiro, aquisitivo, político etc.) costumeiramente detêm também o controle sobre quais tipos de discurso permanecerão em vigor na sociedade em que se inserem, de modo que seus anseios sejam satisfeitos e possíveis obstáculos sejam evitados, o que nos leva à relação do discurso com a dominação e a manutenção do poder:

Desta vez, não se trata de dominar os poderes que [os procedimentos que permitem o controle dos discursos] têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição; trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis [...]. (FOUCAULT, 1999, p. 36).

Logo, em uma sociedade patriarcal, onde o poder concentra-se amplamente nas mãos de homens, as condições determinadas para seu funcionamento no âmbito discursivo envolvem, entre elas, que a maior permissão de entrada às “ilhas da voz”, para nos valermos da imagem empregada por Solnit anteriormente, seja dos sujeitos masculinos; eis a exigência a ser satisfeita e que acarreta, inevitavelmente, em uma marginalização do falar da mulher.

Isso não implica, necessariamente, em uma completa inexistência de mulheres ocupando posições de poder nessas sociedades; esses casos, no entanto, ainda “estão operando padrões impessoais de atribuições de vantagens e de desvantagens, na forma de predisposições socialmente difundidas” pelo discurso vigente (MIGUEL, 2017). O fato de algumas mulheres alcançarem o prestígio não anula a estrutura que as cerca, pois, nas palavras do professor Luis Felipe Miguel (2017), as instituições patriarcais sofreram transformações múltiplas com o passar dos séculos, mas a dominação masculina permanece firme como categoria “mais abrangente e menos específica” dessas instituições.

Em *O segundo sexo*, a filósofa Simone de Beauvoir afirma que o homem moderno, imbuído do ideal democrático, é capaz de convencer-se da inexistência de uma hierarquia social entre os sexos, em especial no trato de mulheres pelas quais ele possa possuir algum nível de benevolência ou uma relação de colaboração (BEAUVOIR, 1970). A situação, no entanto, pode rapidamente ser invertida quando há um conflito que prejudique os objetivos e interesses do indivíduo masculino; nesses casos,

ele tematiza a desigualdade concreta e tira autoridade [da mulher] para negar a igualdade abstrata. Assim é que muitos homens afirmam quase com boa-fé que as mulheres são iguais aos homens e nada têm a reivindicar, e, ao mesmo tempo, que as mulheres nunca poderão ser iguais aos homens e que suas reivindicações são vãs. (BEAUVOIR, 1970, p. 20).

Ao fazer pouco caso das reivindicações das mulheres, o indivíduo diretamente beneficiado pelo patriarcado reestabelece, com maior clareza, que ainda é o principal detentor do poder e do discurso prevalente. A ilusão de uma voz feminina seguramente tão forte quanto, ou mais forte do que as masculinas que a cercam, em sociedades em que essa é a norma, é socialmente aceita apenas enquanto for agradável; ao incomodar, perturbar, gerar dissonâncias preocupantes, é imperioso tentar fazer com que essa voz retorne aos princípios pré-movimentos feministas de silenciamento e submissão – ou seja, que se cale.

Como explicitado anteriormente, este artigo se propõe a analisar precisamente esse silenciamento feminino, o *calar* da mulher, em específico conforme ele se apresenta na obra *O assassino cego* de Margaret Atwood. Para tanto, nos valeremos da ideia de silêncio na análise do discurso, conforme pontuado por Barbara Johnstone:

Political processes, and the discursive practices that enact these processes, often involve the creation of silences. Struggles over power and control are often struggles over whose words get used and whose do not and over who gets to speak and who does not. [...] Learning to notice silence means learning to “de-familiarize.” It requires learning to imagine alternative worlds and alternative ways of being, thinking, and talking. Making a point of noticing silence means making a point of asking questions like these: What else could have happened? How could you say this another way? [...] (JOHNSTONE, 2008, p. 71)⁴.

Posteriormente, Johnstone acrescenta ainda que os estudos da linguagem e do mundo costumam focar na importância daquilo que *é* dito, mas que é igualmente importante encontrar formas de perceber aquilo que *não é* ou que *não pode* ser dito (JOHNSTONE, 2008, p. 74). Com isso em mente, voltemos, novamente, à analogia de Solnit: questionarmos o que se esconde por trás da fala, ou da ausência dela, nos permite arrancar das profundezas do oceano dos sem-voz as palavras que lhes faltam, bem como compreender os motivos pelos quais eles se encontram na zona do silêncio, para todos os efeitos.

⁴ “Os processos políticos, e as práticas discursivas que decretam esses processos, frequentemente envolvem a criação de silêncios. Lutas por poder e controle são costumeiramente lutas sobre quem terá suas palavras usadas e quem não e sobre quem pode falar e quem não pode. [...] Aprender a perceber o silêncio significa aprender a 'des-familiarizar'. Isso requer aprender a imaginar mundos e modos de ser, pensar e falar alternativos. Se importar em notar o silêncio significa se importar em perguntar questões como estas: O que mais poderia ter ocorrido? Como isto poderia ser dito de outra forma?”

No romance *O assassino cego*, o isolamento provocado na personagem de Iris Chase pela convivência com o marido, a quem deve obediência, é exemplificado pelas escolhas feitas pela narradora ao narrar as interações entre o casal: enquanto as falas de Richard se apresentam como são, as de Iris aparecem timidamente, sem discurso direto ou mesmo indireto, ocultando-se por trás das falas e opiniões masculinas. Na próxima seção, analisaremos mais a fundo de que modo essas representações contribuem para expressar a ideia das dinâmicas conflitantes de poder entre ambos e, portanto, entre os gêneros, focando, em especial, no capítulo “Postcards from Europe”; buscaremos responder, portanto, uma das perguntas sugeridas por Johnstone quanto à análise do silêncio (p. 72): que significados podem-se atribuir ao silêncio de uma pessoa? E ao de uma mulher?

2 O SILÊNCIO DA MULHER EM *O ASSASSINO CEGO*

Um dos principais pontos motores de *O assassino cego* de Margaret Atwood é precisamente a dominação patriarcal e a submissão impostas à mulher, conforme os moldes tradicionais da alta sociedade canadense do século XX. Uma das maneiras como essa questão de poder se apresenta no romance é através do uso de discurso direto e indireto, em especial quando a narradora descreve interações passadas com o marido e, em determinado momento, até mesmo com o próprio pai, outro homem a deter poder sobre ela. É sobre essas instâncias que iremos nos debruçar nesta seção do artigo.

Desde o princípio do relacionamento, a personagem em questão se vê em uma condição subalterna: o primeiro contato supostamente romântico que tem com seu futuro marido é no momento em que ele a pede em casamento, sem que exista qualquer envolvimento amoroso entre ambos anterior a esse episódio e sem que ela possua qualquer alternativa aparente de resposta além do *sim*, com a aquiescência tradicionalmente esperada. Nas palavras da narradora, ela estava “encurralada, sem quaisquer outras opções” (p. 232) após ser informada pelo pai de que o futuro dos bens materiais e do dinheiro da família em decadência dependia desse casamento.

De fato, não havia necessidade para um cortejo por parte de Richard ou para questionamentos além da mera formalidade: a posse de Iris já tinha sido negociada com antecedência entre os homens, e não se questiona a um objeto se ele tem algum parecer sobre a situação de sua venda. Ela seria vendida ao marido para que os bens de sua família não precisassem ter o mesmo destino, como demonstrado no diálogo envergonhado entre pai e filha no capítulo “The imperial room”. É também durante esta interação que testemunhamos

algo que dará o tom à atmosfera desconfortável entre o casal: o silêncio de Iris frente às palavras dos homens que ditam sua vida. Tomemos o trecho seguinte como exemplo:

“A certain amount of resolve might be required. A certain amount of courage. Biting the bullet and so forth.” **I said nothing.** “But naturally,” he said, “whatever decision you make will be your own concern.” **I said nothing.** “I wouldn’t want you doing anything you were dead set against,” he said, looking past me with his good eye, frowning a little, as if an object of great significance had just come into view. There was nothing behind me but a wall. **I said nothing.** “Good. That’s that, then.” He seemed relieved. (ATWOOD, p. 232, grifo nosso)⁵.

A frase “eu nada disse” é repetida três vezes, reforçando a profundidade do silêncio de Iris enquanto o pai afirma, enganosa e repetidamente – e, nota-se, em um discurso direto que acentua suas palavras –, que a decisão é somente dela, após tê-la encurralado com o seu dever de salvar a família da miséria. Ele, então, acaba por aceitar essa ausência de palavras como uma confirmação de que ela fará o que é desejado dela, interpretando o silêncio feminino como o que ele, historicamente, tem significado nas relações tradicionais de poder entre os gêneros: a aceitação de sua condição sem voz sobre a própria vida e a aquiescência de deixar de lado sua vontade para submeter-se ao “bem maior” (leia-se o bem do pai, da família).

Já em 1970, Beauvoir argumentava que, “desde o feudalismo até os nossos dias, a mulher casada é deliberadamente sacrificada à propriedade privada” (BEAUVOIR, 1970, p. 125). A palavra “sacrifício” aqui não é exagero: afinal, a mulher, especialmente em condições de casamento arranjado por interesses financeiros, se despe da própria vontade para servir ao marido que, quanto mais rico for, maior poder deterá sobre ela, como se ela representasse pouco mais do que uma adição aos seus bens acumulados. É nessa posição que Iris se encontra: ainda que não explicita esses pensamentos, a personagem parecia ter consciência, já naquele momento, de que havia perdido o domínio sobre a própria liberdade de escolha e de expressão a partir do instante em que Richard, um capitalista exemplar, demonstrara interesse em desposá-la – e, de certa forma, adquiri-la, possui-la, comprá-la. Após o casamento, e ainda que a narradora admita não ter percebido na época, Richard atentava até mesmo para os olhares de outros homens sobre ela (p. 248), deleitando-se com a inveja alheia por sua

⁵ ““Uma certa quantidade de determinação pode ser necessária. Uma certa quantidade de coragem. Fazer um sacrifício e tal.’ Eu nada disse. ‘Mas naturalmente’, ele disse, ‘qualquer decisão que você tomar dirá respeito só a você’. Eu nada disse. ‘Eu não quero que você faça nada a que você seja realmente contrária’, ele disse, olhando além de mim com seu olho bom, franzindo um pouco, como se um objeto de grande significância tivesse acabado de surgir. Não havia nada atrás de mim além de uma parede. Eu nada disse. ‘Bom. É isso, então’. Ele pareceu aliviado.”

conquista de uma companheira tão mais jovem, como se se tratasse de algo pouco mais importante do que a aquisição de um carro novo.

Chegado o momento de recontar as memórias de sua lua-de-mel, Iris não reserva aos fatos quaisquer adjetivos positivos, quanto mais apaixonados; pelo contrário, inicia o relato com uma breve descrição objetiva dos dois na viagem através do Atlântico (sobre Richard, fala do ângulo despojado de seu chapéu, e só), para então suspender essa narração e deter-se no porquê do nome “lua-de-mel”, um termo que remete à doçura do amor, quando seus próprios sentimentos eram tão distintos disso:

The emotion I recall most clearly from that eight weeks – could it have been only nine? – was anxiety. I was worried that Richard was finding the experience of our marriage [...] as disappointing as I did. [...] I concealed this anxiety of mine as well as I could, and took frequent baths: **I felt I was becoming addled inside, like an egg.** (ATWOOD, 2001, p. 309, grifo nosso)⁶.

Para Iris, não havia espaço em sua vida de recém-casada para as supostas alegrias do matrimônio; ela ocultava a ansiedade dentro de si e, como consequência, sentia-se “podre por dentro”, em uma sensação tão poderosa e tangível que a levava a tomar banhos frequentes, na esperança de “limpar-se” não apenas desse sentimento como também, pode-se argumentar, do toque do marido após as noites de violenta intimidade que também a feriam. Sua decisão de silenciar a própria angústia em prol da boa convivência e do que imaginava ser esperado de si já está expressa no momento em que ela diz se preocupar com a possível decepção de Richard para com a experiência do casamento, dando a essa possibilidade uma atenção maior e mais temerosa do que a que concedia aos seus próprios sentimentos, esses sim ocultados e silenciados. Richard, no entanto, não parecia sentir o mesmo: para ele, afinal, tudo estava dentro dos conformes tradicionais; sendo um “homem de seu tempo”, pouco importava para ele o que Iris teria a dizer ou sentir sobre sua condição, contanto que não se rebelasse.

Iris passa, então, a descrever a estadia do casal em um hotel de luxo em Londres, no qual o café-da-manhã era servido no quarto enquanto Iris trajava roupas especificamente selecionadas para ela pela cunhada com a intenção de melhor agradar os gostos de Richard, por mais que a jovem mulher que as vestia não se sentisse confortável nelas. Os pensamentos de Iris são então entrecortados, escapando do quarto de hotel para lembrar a irmã mais

⁶ “O sentimento de que me recordo mais claramente dessas oito semanas - poderiam ter sido apenas nove? - foi a ansiedade. Eu estava preocupada que Richard estaria achando a experiência de nosso casamento [...] tão decepcionante quanto eu estava. [...] Eu ocultei essa minha ansiedade o melhor que pude, e tomei banhos frequentes: eu me sentia apodrecer por dentro, como um ovo.”

nova: “Laura teria zombado dessas roupas” (p. 310), pensa Iris, e aqui lhe surge na mente a voz de Laura, em discurso direto, indagando: “Você vai *vestir* isso?”

A presença da voz de Laura, direta e sonora, não se limita a essa instância; em outro momento no mesmo capítulo, Iris passeia sozinha pelas galerias de Londres, apreciando as obras de arte que representam mulheres ora completamente nuas, ora completamente vestidas em trajes exuberantes. Pensa consigo mesma: “Talvez essas sejam as categorias primárias, como mulheres e homens: nus e vestidos. Bom, Deus pensava assim. (Laura, quando criança: *O que veste Deus?*)” (p. 311).

Os retornos à voz de Laura, que é a voz de alguém com quem Iris partilhava, para além do afeto, um *status* semelhante por serem irmãs e mulheres, sem a necessidade de um domínio de uma sobre a outra ou de qualquer ansiedade conjugal, parece surgir como uma tentativa de Iris de agarrar-se a uma memória afetiva que seja capaz de abafar o som próximo e desconfortável do homem com quem, dali em diante, deveria partilhar a vida. Memórias de Laura falando emergem em contraposição à situação degradante em que Iris se encontra, na forma de um questionamento quanto a se a irmã vestiria as roupas que, antigamente, jamais vestiria, e de uma pergunta infantil e inusitada, que quebra a solenidade do ambiente culto e mesmo da solidão sórdida de Iris. A relação entre ambas era de conversa e cumplicidade, afinal – algo que Iris não tem, em qualquer grau, com o homem que a desposou, a observar pela descrição das manhãs do casal em Londres:

On those summer mornings in London – for it was summer by then – we would eat our breakfasts with the curtains half-drawn against the clarity of the sun. Richard would have two boiled eggs, two thick rashers of bacon and a grilled tomato, with toast and marmalade, the toast brittle, cooled in a toast rack. I would have half a grapefruit. The tea would be [...] like swamp water. This was the correct, the English way to serve it, said Richard.

Not much would be said, apart from the obligatory “Sleep well, darling?” and “Mmm – you?” (ATWOOD, 2001, p. 310)⁷.

Johnstone, ao tratar do discurso, afirma que utilizamos recursos linguísticos para performar uma variedade de identidades sociais, e que a linguagem também pode ser utilizada para criarmos e projetarmos uma identidade pessoal coerente e durável (JOHNSTONE, 2008, p. 155). Isso implica dizer que conhecemos a nós mesmos através da experiência de sermos

⁷ “Nessas manhãs de verão em Londres - porque era verão até então - nós comíamos nossos cafés-da-manhã com as cortinas meio-cerradas contra a claridade do sol. Richard comia dois ovos cozidos, duas grossas fatias de bacon e um tomate grelhado, com torrada e geléia, a torrada frágil, esfriada em uma cremalheira. Eu comia metade de uma toranja. O chá era [...] como água de pântano. Essa era a maneira correta, a maneira inglesa, de servir, dizia Richard. Pouco era dito, além do obrigatório ‘Dormiu bem, amor?’ e ‘Mmm – e você?’”

sempre a mesma pessoa, nas maneiras como se dá o nosso comportamento linguístico ou geral. Pode-se imaginar que, tendo sido brutalmente deslocada da pessoa que costumava ser para tornar-se a esposa de alguém, um indivíduo sempre antecedido por um pronome possessivo, a identidade pessoal de Iris se encontra em um limbo: ela não conhece o homem com quem divide o café da manhã, e por consequência não conhece mais a si mesma, tendo consciência de que já não pode mais ser quem era antes do casamento. Confrontada pelo dilema quase shakesperiano de *ser ou não ser*, ela opta por anular-se nas falas monossilábicas e no silêncio, não indo além das interações “obrigatórias” do relacionamento conjugal, como ela mesma as denomina.

Observa-se ainda que Richard, que não acompanha Iris em seus passeios por estar muito ocupado mesmo durante a lua-de-mel, controla e direciona os passos da esposa:

“What did you see today?” Richard would ask me at dinner, and I would dutifully recite [...]. He did not encourage the visiting of museums, apart from the National History Museum [...].

In addition to these educational excursions, Richard encouraged me to go shopping. [...] On other occasions I had my hair done. He did not want me to get it cut or marcelled, and so I didn't. A simple style was best for me, he said. (ATWOOD, 2001, p. 311-312)⁸.

Não existe confronto nessas instâncias, apenas a aquiescência completa de Iris: somos apresentados diretamente às falas e opiniões de Richard, às suas decisões para com a rotina pessoal da esposa, enquanto que Iris, por sua vez, não deixa clara nem raiva, nem indignação. Como é o esperado, ela silencia e obedece, falando apenas quando é convidada a tal, para que então “recite obedientemente” os eventos do seu dia. Eventualmente, Iris percebe “estar tomando forma – a forma pretendida para mim, por ele” (p. 312), logo não mais sendo a criadora de sua identidade pessoal, mas sim assistindo à criação deste pelo marido.

É relatada uma breve ocasião em que Iris, ainda durante a lua-de-mel, estava só no café do hotel e um garçom gentilmente questiona o motivo pelo qual ela estava triste, ainda que ela não julgasse aparentar tristeza (p. 313). Tocada pela pergunta pessoal, pela demonstração de cuidado partindo de um estranho, Iris responde apenas “eu não estou triste” e desaba em lágrimas em seguida. O ato de verbalizar o que ela sabe ser uma mentira parece feri-la mais do que a (um pouco mais cômoda) omissão através do silêncio, em que não

⁸ ““O que você viu hoje?” Richard me perguntava durante o jantar, e eu obedientemente recitava [...]. Ele não me encorajava a visitar museus, além do Museu de História Natural [...]. Juntamente a essas excursões educacionais, Richard me encorajava a fazer compras. [...] Em outras ocasiões eu ia fazer o cabelo. Ele não queria que eu o cortasse ou ondulasse, então eu não o fazia. Um estilo simples era melhor para mim, ele dizia.”

precisa tentar convencer-se, ou convencer outrem, de uma felicidade que sabe não existir. O silêncio toma forma, portanto, não apenas de opressão e submissão, mais ao mesmo tempo de uma espécie de abrigo que a guarda de um sofrimento maior: o da verbalização de suas dores.

O capítulo culmina no retorno do casal para o Canadá, onde a família de Iris a aguarda com notícias terríveis: seu pai havia falecido há semanas, e todos os telegramas que lhe foram enviados contendo essa informação não chegaram ao seu destino. De imediato, nota-se o retorno da voz da personagem, que dialoga em discurso direto, de igual para igual, com a inconsolável irmã mais nova, fazendo perguntas e utilizando verbos no imperativo com uma firmeza que parecia esquecida (“O que você quer dizer com isso?”; “Acalme-se, não consigo entendê-la”) (p. 316). Ao perceber que os telegramas haviam sido interceptados pelo marido, com o intuito de privá-la de comunicação com sua própria família, Iris afirma:

It was Richard who'd collected the telegrams, on the ship and at all our hotels. I could see his meticulous fingers, opening the envelopes, reading, folding the telegrams into quarters, stowing them away. I couldn't accuse him of lying – **he'd never said anything about them, these telegrams** – but it was the same as lying. Wasn't it?

He must have told them at the hotels not to put through any calls. Not to me, and not while I was there. He'd been keeping me in the dark, deliberately. (ATWOOD, 2001, p. 317, grifo nosso)⁹.

Percebe-se aqui uma distinção entre o silêncio da mulher e o do homem na narrativa: enquanto que a ausência de palavras por parte de Iris significava submissão e falta de poder, a mesma coisa por parte de Richard significava manipulação e controle, pois ele agia na surdina para isolar a própria esposa e colocá-la inteiramente sob seu domínio. Forçar alguém a uma situação de isolamento comunicacional é uma das formas como o discurso pode ser monopolizado: ao deliberadamente privar alguém do contato alheio, um indivíduo estabelece seu poder em um nível linguístico sobre o outro, agindo como um filtro que julgará, de modo autoritário, o que é e o que não é pertinente para ele que seu par saiba.

Como explicitado por Johnstone, “o poder diz respeito à assimetria dos relacionamentos, nos quais alguns participantes são mais capazes do que outros em dar forma ao que ocorre ou a como algo é interpretado” (JOHNSTONE, 2008, p. 129). Ao manter Iris em um oceano de ignorância, Richard fez com que ela comunicasse apenas notícias positivas

⁹ “Richard foi quem coletou os telegramas, no navio e em todos os nossos hotéis. Eu podia ver seus dedos meticulosos, abrindo os envelopes, lendo, dobrando os telegramas quatro vezes, guardando-os. Eu não podia acusá-lo de mentir - ele nunca havia dito nada sobre eles, esses telegramas - mas era o mesmo que mentir. Não era? Ele deve ter avisado nos hotéis para não transmitirem quaisquer ligações. Não para mim, e não enquanto eu estava lá. Ele estava me mantendo no escuro, deliberadamente.”

– ainda que falsas – para a família; em seus cartões postais, ela relatava que se sentia feliz e realizada em seu casamento e lançava, portanto, uma imagem agradável da relação de ambos para quem observava do exterior. Desse modo, Richard, além de instituir que Iris pertencia mais a ele do que à própria família, indiretamente moldou também a visão externa de seu relacionamento para algo que seria visto com bons olhos – fez com que todos acreditassem que Iris estava se divertindo (não estava), aproveitando a viagem (não aproveitava) e tendo liberdade para explorar a cidade como quisesse.

O capítulo se encerra com uma tentativa por parte de Iris de confrontar o marido pela manipulação. Em uma rara ocorrência de voz em discurso direto quando em contato com Richard, Iris diz sucintamente que o pai está morto e afirma, explicitando que sabe do que houve: “você não me disse”. O capítulo se encerra, então, da seguinte forma:

“*Mea culpa,*” said Richard. “I know I ought to have [told you], but I wanted to spare you the worry, darling. There was nothing to be done, and no way we could get back in time for the funeral, and I didn’t want things to be ruined for you. I guess I was selfish, too – I wanted you all to myself, if only for a little while. Now sit down and buck up, and have your drink, and forgive me. We’ll deal with all this in the morning.” [...].

Worry. Time. Ruined. Selfish. Forgive me.

What could I say to that? (ATWOOD, p. 317, grifo do autor)¹⁰.

Nesse momento, Richard admite, sem preâmbulos, ter agido de modo escuso, com o intuito de ter Iris inteiramente para si, novamente fazendo da esposa pouco mais do que um objeto de sua coleção, desprovida de vontade própria e de outras amarras sentimentais. O pedido de desculpas não surge em momento algum após a admissão de culpa: pelo contrário, após confessar suas intenções, Richard assume um tom repleto de palavras no modo imperativo: *sente-se, anime-se, beba, me perdoe*. Não há sequer uma interrogação ou um pedido, mas afirmações e ordens; do alto de sua posição de poder, Richard sabe que o perdão da esposa pouco importa, pois ela não sairá de sob seu domínio não importa o que ocorra, dado que o contrato de sua “venda” já foi selado. Como transparece em sua fala, essa conversa é uma mera formalidade dispensável para ele.

Ainda que Richard tenha utilizado o que aparenta ser uma abordagem carinhosa para com Iris ao chamá-la de “querida” e tentar, aparentemente, acalmá-la ao passo em que

¹⁰ “‘Mea culpa’, disse Richard. ‘Eu sei que eu deveria ter lhe contado, mas eu queria poupá-la da preocupação, querida. Não havia nada a fazer, e nenhuma maneira de voltarmos a tempo para o funeral, e eu não queria que as coisas ficassem arruinadas para você. Eu acho que fui egoísta, sim – eu queria você toda para mim, ainda que só por um tempinho. Agora sente-se e anime-se, e beba seu drinque, e me perdoe. Lidaremos com isso tudo de manhã.’ [...] Preocupação. Tempo. Arruinadas. Egoísta. Me perdoe. O que eu poderia dizer?”

despreza a morte do sogro como algo insignificante, Iris consegue enxergar nitidamente através desse tom; o que salta aos seus ouvidos, no final de tudo, não são as palavras doces, mas as de conotações mais negativas: preocupação, tempo, ruína, egoísmo e, finalmente, “me perdoe”. Há algo quase de agourento e premonitório nesse vocabulário que salta à percepção de Iris, como se desde já ela soubesse o sofrimento e os abusos que o marido iria impor sobre sua vida e a de sua família.

A frase final do capítulo, logo em seguida, é capaz de resumir toda a questão de voz e poder até então observada na relação do casal: “o que eu poderia dizer?” Iris não era capaz de encontrar resposta que contradissesse o marido, por mais que as ações dele lhe causassem sofrimento. Desmoralizada, com todo o seu poder e identidade pessoal retirados de si, restava a ela apenas calar-se, conforme o exigido por sua nova posição social de mulher/esposa/objeto. O domínio de Richard sobre ela havia se feito nítido, e o que lhe restava era, enfim, aceitar o silêncio como sua bandeira, deixando-se afundar por tempo indefinido no oceano dos sem voz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler literatura nos permite ler, também e de modo crítico, as relações sociais que nos cercam. Uma obra literária pode nos dizer muito sobre como nossa sociedade se comporta para com seus marginalizados e oprimidos. Historicamente, esse tem sido uns dos inúmeros papéis desempenhados pela arte em todas as suas formas.

Com *O assassino cego*, Margaret Atwood, ativista ferrenha em diversas causas sociais, nos traz uma obra complexa que abarca temas variados, passando desde a luta de classes até a condição da mulher sob o patriarcado. É neste último tópico, em especial, que ela se detém durante a maior parte do romance, ao retratar a luta íntima de Iris Chase por encontrar (ou reencontrar) sua identidade enquanto vítima dos abusos de um marido que nunca desejou ter desposado.

Analisando a ausência da voz feminina no relacionamento retratado em *O assassino cego*, identificamos não apenas os recursos semânticos aplicados por Atwood para melhor transmitir a sensação de isolamento e dominação, como também uma crítica à sociedade patriarcal que torna banal o total apagamento de uma mulher em prol de uma suposta boa convivência conjugal. Iris Chase, uma personagem que eventualmente se revela como uma talentosa escritora e uma mulher perspicaz, de humor ácido, teve durante anos suas palavras e,

portanto, também sua identidade própria suprimidas para adequar-se ao marido controlador e inescrupuloso – como ela, há muitas, nas páginas da ficção e fora dela.

Conforme pontuado por Johnstone (2008), é de grande importância entendermos sempre o silêncio não como vácuo, mas como algo repleto de significado dentro das estruturas discursivas maiores em que se insere. O silêncio, nas mãos de Atwood, se torna uma ferramenta literária, feminista e de crítica social.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *The blind assassin*. Toronto: Anchor, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

JOHNSTONE, Barbara. *Discourse analysis*. 2.ed. London: Blackwell Publishing, 2008.

MIGUEL, Luis Felipe. Voltando à discussão sobre capitalismo e patriarcado. *Estudos feministas*, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1219>. Acesso em: 13 fev. 2019.

SOLNIT, Rebecca. Silence and powerlessness go hand in hand - women's voices must be heard. *The Guardian*. 8 mar. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/mar/08/silence-powerlessness-womens-voices-rebecca-solnit>. Acesso em: 2 fev. 2019.

“HÁ SEMPRE UMA CLAUSURA PRONTA A QUEM LEVANTA A GRIMPA CONTRA OS USOS”: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

Marcelo Franzⁱ

RESUMO: Analisamos neste artigo o livro *Novas cartas portuguesas*, escrito em 1972 pelas “três Marias” (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa). A obra foi um importante evento editorial de sua época devido à polêmica que causou e à censura que recebeu do governo português nos últimos momentos do Estado Novo. No livro, a releitura intertextual atualizada das *Cartas Portuguesas*, escritas no século XVII, por Mariana Alcoforado, pretende discutir e combater a sujeição da mulher na sociedade, impedida da livre expressão de sua voz e de seu corpo. Para além dos temas de que tratam essas cartas, os elementos geradores do escândalo que causaram podem ser localizados na composição do texto. Investigaremos o significado da opção das autoras pelo discurso epistolar, com os vários sentidos dessa iniciativa, entendida em paralelo com o fato de se tratar de uma escrita de mulheres, abordando de temas femininos e carregada de uma dicção erotizada.

Palavras-chave: *Novas cartas portuguesas*. Ficção epistolar. Feminino.

“THERE IS ALWAYS A CLOISTER FOR THOSE WHO CONFRONT TRADITIONS”: REPRESENTATIONS OF FEMININE IN *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

ABSTRACT: We analyze in this paper the book *Novas cartas portuguesas*, written in 1972 by the “three Marys” (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.) This book was an important editorial event of its time due to the controversy it caused and the censorship it received from the Portuguese government in the last moments of the *Estado Novo*. In the authors' work, the actual intertextual rereading of *Cartas Portuguesas*, written in the 17th century by Mariana Alcoforado, intends to discuss and combat the subjection of women in society, prevented from the free expression of his voice and body. More than the subject traced in these letters, the elements of the scandal they caused can be found in the text composition. We will investigate the meaning of the authors' choice for epistolary discourse, with the various senses of this initiative, understood in parallel with the fact that it is a writing of women, dealing with feminine themes and loaded with eroticized diction.

Keywords: *Novas cartas portuguesas*. Epistolary fiction. Female.



Submetido em: 23 abr. 2019

Aprovado em: 15 mai. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria da Literatura na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Curitiba). Doutor em Literatura Portuguesa e Pós-Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: mfranz4390@gmail.com.

INTRODUÇÃO: A PROVOCAÇÃO COMO “MENSAGEM”

Tratamos neste artigo de uma obra literária de destaque em sua época e que, por seus propósitos e suas concepções, interage com variados aspectos da realidade social portuguesa durante o conflitivo ocorrido no contexto da redemocratização, na década de 70. De fato, as *Novas cartas portuguesas* (1972) das “três Marias” (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa) chamam-nos a atenção por alguns detalhes do(s)enredo(s), da composição textual e do contexto de difusão/recepção. Cremos que, apesar de estar essencialmente ligado ao ambiente cultural de sua época, o livro provoca interesse pela sua atualidade e, levando em conta esse dado, buscaremos aqui tecer algumas considerações críticas.

A autoria feminina é, por certo, um ponto de destaque. Não se pode fugir da constatação de que se trata da escrita de mulheres (mesmo quando usam narradores homens), carregada de uma dicção erotizada. Ligado a isso – seja como causa, seja como consequência do impacto que a obra teve – está o fato de as autoras em questão terem optado pela forma textual das cartas, ficcionalizando e poetizando situações de uma escrita íntima que se pretende “reveladora” e escandalosa. Nesse ponto, se destaca o caráter polêmico dessas missivas e a atitudes de protesto que encampam. Por fim, nas *Novas cartas portuguesas* é curiosa e chamativa a proposta de remissão, por meio da intertextualidade, à tradição literária e ao contexto atual de criação e circulação (visto num prisma social, de diálogo com a sociedade atual) da literatura. Vê-se, assim, uma releitura crítica da própria razão de ser da literatura em uma sociedade que nem sempre lhe dá espaço de expressão. Estamos diante de mensagens graves e contundentes e a elas cabe dar atenção.

Antes, porém, da verificação do forte conteúdo dessas cartas, convém nos atermos brevemente a uma reflexão sobre a epistolografia e seu espaço na ficção. O que há de literário na forma “carta”?

1 CORRESPONDÊNCIA E LITERATURA

A estetização de correspondências é antiga na história da literatura. Por sua estrutura e seus propósitos funcionais, o gênero textual carta não é em si, do tipo literário. A princípio, cumpre lembrar que há cartas que assumem intencionalidade literária, constituindo-se como peças ficcionais, e cartas a que se atribui o “valor literário” a despeito do que pretendeu o autor, que seria, segundo Massaud Moisés, “a correspondência que, por seu valor histórico,

filosófico ou poético, dadas as especificidades da interação entre os correspondentes, foi conservada ou publicada.” (MOISÉS, 1997, p. 46).

Certas minudências diferenciam formatos de correspondência praticados desde sempre e incidem sobre a caracterização da sua literariedade e sobre a maneira como a ficção as utiliza artisticamente. Segundo o EDicionário de termos literários, de Carlos Ceia (2005), haveria uma sutil diferença entre a epístola, dirigida a um destinatário coletivo e amplamente divulgada, e a carta, voltada a um receptor individual e marcada pela privacidade do que é comunicado. Essa distinção terminológica se mostra, na prática, irrelevante devido a ampla utilização do termo “romance epistolar” para se definir formalmente uma vertente ficcional bastante popular, especialmente a partir do século XVII, caracterizada pelo intimismo das cartas. Com efeito, alguns exemplos canônicos dessa tendência são *Cartas portuguesas*, atribuído à Soror Mariana Alcoforado (1669), *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748) de Samuel Richardson, *Cartas persas*, de Montesquieu (1721), *A nova Heloísa*, de Rousseau (1761), *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos e *Os sofrimentos do jovem Wether*, de Goethe (1774).

A proximidade das datas de publicação desses clássicos da epistolografia ficcional é um elemento a se levar em consideração. O intimismo das cartas parece estar de acordo com os pressupostos originários do gênero romanesco emergente, cujos precursores seriam Defoe, Richardson e Fielding. Ian Watt (1996), em *A Ascensão do romance*, ao contextualizar o ambiente social e cultural da aparição dessa nova forma literária, observa:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. [...] O critério fundamental (do romance) era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 1996, p. 14).

Num tempo de apologia ao individualismo, associado ao caráter inovador das iniciativas de uma classe ascendente, a burguesia, agora hegemônica, nada mais adequado à revelação dos universos interiores dos personagens do que a expressão por meio das cartas. Ao analisar a popularidade alcançada pelos romances epistolares no século XVIII, Jean Rosset explica:

O romance epistolar aproxima o leitor do sentimento vivido, tal como ele é vivido. [...] No romance por cartas - como no teatro -, os personagens dizem de sua vida, ao mesmo tempo que a vivem; o leitor é contemporâneo da ação; ele a vive no próprio momento em que ele é vivida e escrita pelo personagem; pois este, desta vez à diferença do herói do teatro, escreve o

que está em vias de viver e vive o que escreve. (ROUSSET apud LIMA, 2009, p. 112).

A intimidade construída diante do leitor, ou “encenada”, como sugere a reflexão de Rousset, advém do emprego da narrativa em primeira pessoa. A identificação de um narratário – elemento essencial dos enredos do romance epistolar – se expande na possível projeção na figura do leitor empírico, tornado confidente e receptor de um possível segredo. Ian Watt considera que “o emprego da forma epistolar também leva o leitor a sentir que realmente participa da ação” (WATT, 1996, p. 35), devassando privacidades e mergulhando, por vezes, numa intromissão clandestina no espaço íntimo de quem se revela nas cartas. Certamente, esse comportamento do leitor – reconhecido e estimulado pelas iniciativas dos autores do emergente romance epistolar – revela muito sobre os valores, talvez contraditórios, na constituição das mentalidades na sociedade moderna: Vive-se o apogeu da experiência individualizada, marcada pela reclusão e o respeito ao espaço privado e, em sentido oposto, extravasam-se ficcionalmente privacidades no espaço público.

As cartas íntimas abertas em praça pública seriam o limite dessa ambiguidade, que sinaliza simultaneamente para a recusa à ingerência na vida pessoal de cada sujeito – vista como pecado maior da experiência social burguesa por ser uma suposta afronta à liberdade individual - e para o desejo obscuro mais oculto do homem moderno: desmascarar-se, livrar-se da ficção da vida social e seus papéis predeterminados, “revelando-se”. Escrever cartas é, nesse sentido, usar de um discurso densamente privado para se refugiar e ao mesmo tempo, na pretensão de “dizer verdades”, fustigar as mazelas da experiência pública.

Com as tonalidades próprias de cada um dos períodos literários desde o século XVII, o recurso ficcional às cartas íntimas se fará presente até a contemporaneidade, sempre revelando as complexidades da sociedade moderna no modo como os indivíduos, flagrados em sua vivência mais indevassável, reagem a ela.

Ao atualizarem de modo crítico a forma tradicional da epistolografia ficcional, as *Novas cartas portuguesas* valem-se de recursos da perversão do pensar e da linguagem hegemônicos. No processo ficcional empreendido pelas autoras, as cartas são tomadas como expressão introspectiva que busca organizar a consciência do remetente em face do que narra. Porém, mais que isso, a correspondência acaba por constituir um contundente desabafo de sentido cifrado, transcendendo o que se circunscreve aos enredos ou ao que, num primeiro plano, comunica o missivista. Na linha da metalinguagem e da autoconsciência formal, As

Novas cartas portuguesas querem se posicionar a respeito das condições de expressão e uso da palavra no tempo presente.

2 NOVAS CARTAS CONTRA O VELHO PORTUGAL

A aparição das *Novas cartas portuguesas* é um dos fatos literários mais relevantes e polêmicos do período imediatamente anterior à Revolução dos Cravos em Portugal. Para melhor se avaliar o significado da sua publicação, em 1972, é importante mencionar a situação de fechamento e crise dos últimos anos da longuíssima, e já moribunda, ditadura salazarista, herdada, depois da morte do criador do Estado Novo, pelo impopular e confuso Marcelo Caetano. Seu governo preservou os padrões políticos, econômicos e sociais adotados por António de Oliveira Salazar durante anos e agora já insustentáveis, face aos custos – financeiros e humanos – da guerra colonial na África e ao crescente nível de informação que os setores esclarecidos da população vinham adquirindo, tornando-se mais impacientes com o regime. É verdade que o fechamento à comunidade internacional, persistente ao longo de todo o século XX – fruto da política estadonovista –, ainda se refletia no conservadorismo e no atraso cultural da média da população, mas as camadas mais jovens do povo pareciam dispostas a confrontar com contundência o que o salazarismo, já sem Salazar, propunha ao país nessa sua lenta agonia. Sinais de uma possível ruptura mais forte aos poucos se faziam notar. (AUGUSTO, 2011, p. 24-25).

Sem a mística do líder fascista que governara o país por décadas, Caetano mal conseguia conter as dissensões entre seus apoiadores, o que comprometia, na base, a sua abordagem – ainda violenta – às forças divergentes. Basta lembrar que o crescente descontentamento das forças armadas, que em certo momento se viram “abandonadas” pelo governo do país, numa guerra em outro continente e que já não fazia nenhum sentido, é o germe da queda do regime a partir do “movimento dos capitães”, essencial para deflagrar a Revolução de 1974. Sem comando sobre as alas que o sustentavam, o poder nacional assistia à deterioração de emblemas da ditadura, como a cerrada repressão aos opositores e a censura prévia das publicações impressas.

É nesse clima de espaços de libertação que se cavavam aos poucos, ainda que de modo não coordenado, que, a seu modo, chegam a Portugal, adensando a pauta libertária contra o obscurantismo do regime, os ares da contestação comportamental e das lutas sociais a favor dos direitos civis e femininos que sopravam na Europa e nos Estados Unidos desde década de 60, mitificados pela voga que tiveram os incidentes de 1968. Em terras lusitanas, no contexto

das lutas políticas em curso, esses ideais serão influentes sobre as transformações projetadas pelo novo regime democrático que se anunciava. Porém, no pré-25 de Abril, o “caso” *Novas cartas portuguesas* é ao mesmo tempo a prova de que o novo se impunha e a demonstração de que a sua recepção não estava preparada para ele.

O relato dos fatos a seguir precisa de um importante dado inicial: o trio de autoras do livro que aqui analisamos – e que, nessa rara iniciativa literária a seis mãos, agiu ao modo do que hoje talvez denominássemos um “coletivo” – já era relativamente destacado nos meios literários do país, sendo também, no que o regime permitia, e mais ainda no que ele não permitia, atuante no incipiente movimento feminista de Portugal à época. Figuras visadas, portanto. Em abril de 1972, com a censura prévia às publicações ainda vigorando, o livro das “três Marias” só recebeu autorização para vir a público com o corte de muitos trechos, identificados como impróprios – sobretudo por seu conteúdo pornográfico – pelos órgãos de fiscalização do Estado, os quais, como é comum na obtusa história das censuras mundo afora, não entenderam todas as nuances do projeto literário que avaliaram. Para substanciar os vetos à obra, o relatório do censor apontou:

Este livro é constituído por uma série de textos em prosa e versos ligados à história Mariana, mas em que se preconiza sempre a emancipação da mulher em todos os seus aspectos, através de histórias e reflexões. Algumas das passagens são francamente chocantes por imorais [...], constituindo uma ofensa aos costumes e à moral vigente no País. (AZEVEDO, 1997. p. 121).

Porém, como a confusão em setores do serviço público fazia com que a tarefa de repressão já não fosse feita de modo eficiente, a diretora da casa editorial Estúdios Cor, Natália Correia, conseguiu burlar a censura e publicar as *Novas cartas portuguesas* integralmente.

Três dias depois do lançamento, a censura entra em campo para recolher e destruir parte da edição, deixando, contudo, de alcançar um bom tanto de exemplares. A circulação desse material proibido gera uma crescente curiosidade sobre seu conteúdo, causando comoção nos meios letrados e nos movimentos de resistência ao regime. A ousadia das envolvidas (autoras e editora) é punida com a instauração de um processo judicial, que só não teve as piores consequências para elas devido à providencial eclosão da Revolução dos Cravos, que anulava os atos da censura do salazarismo tardio. Até que isso acontecesse, porém, entre 1972 e 1974, nas etapas do processo aberto contra Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, o julgamento – com os riscos que trazia para as rés – teve a cobertura de jornais estrangeiros e foi motivo de manifestações feministas organizadas

fora de Portugal a favor das autoras e do livro, desgastando ainda mais a imagem do governo português na comunidade internacional.

3 JOGO LITERÁRIO CONTRA A OPRESSÃO

Para além da polémica do evento editorial que envolveu a obra, Maria Alzira Seixo observa o seu carácter revolucionário situado na associação entre as intenções de denúncia comportamental e ideológica e as opções formais feitas pelas autoras. Segundo ela:

Este livro é um jogo literário extremamente complexo, que representa a assunção de uma matriz vincadamente moderna, a da crença na capacidade libertadora, através dos mecanismos literários e reflexivos, em relação a formas de opressão política e social. (SEIXO, 1999, p. 5).

Uma das marcas estilísticas mais destacadas do livro é a fragmentação que, junto com a variação discursiva, compõe um enredo de difícil síntese. O texto é uma junção complexa de bilhetes, poemas, cantigas e cartas, assinadas por diferentes remetentes, predominantemente, mas não exclusivamente, mulheres, refletindo de modo caleidoscópico os dilemas da condição do feminino em Portugal, mas não só nesse país, no final do século XX frente a uma situação geral de subalternidade e submissão. A busca da “capacidade libertadora” da literatura pelas *Novas Cartas*, aludida na citação acima, fica evidente quando as lemos a par da matriz literária à qual elas se reportam intertextualmente. Dialogando com o conteúdo e as motivações ideológicas das *Cartas portuguesas*, um dos marcos da prosa barroca, atribuídas à Soror Mariana Alcoforado, a narrativa das *Novas cartas portuguesas* tem como fundamento de sua experimentação a metalinguagem, na qual se situa o que há de mais complexo no “jogo” apontado por Maria Alzira Seixo.

As cartas de Mariana Alcoforado vieram a público em 1669, causando, desde logo, curiosidade e dúvidas de que pudessem ter sido escritas pela religiosa. À parte a já desgastada polémica que envolve as questões da autoria, da procedência, da tradução e da “nacionalidade”, o livro compõe a narrativa epistolar mais célebre da tradição portuguesa. O primor da composição do texto e a complexa construção do “conflito”, que por meio deste se enuncia, dão aos escritos de Mariana uma literariedade, não se sabe até que ponto involuntária, que hoje é inquestionável. Contudo, dada a ausência de intencionalidade ficcional e o carácter – até segunda ordem – “veraz” do que é relatado, as *Cartas portuguesas* seriam exemplares do que Moisés, citado no começo deste artigo, denomina “cartas de valor literário”. A atribuição desse valor, que leva a que se veja a obra como um dos cânones do

seiscentismo, se espraia na série de obras que, desde o seu tempo, vêm dialogando intertextualmente com ela ou tomando-a como influência, conferindo-lhe atemporalidade e rediscutindo – à luz de novos contextos culturais – os seus significados.

No desespero de sua intenção de comunicação, Mariana estabelece também, em seu discurso poético carregado de marcas – ainda que incidentais – da estética barroca, um poderoso paradigma de escrita íntima feminina, que opõe a constatação dos impedimentos à livre expressão ao furor do desejo, o que, na sua contradição, tangencia o desequilíbrio emocional e a loucura.

Segundo Saraiva e Lopes em *História da Literatura Portuguesa*,

É de notar que a marcha para a emancipação intelectual e social das mulheres conheceu na fase final do Barroco um dos seus momentos mais dramáticos, [...] travou-se uma luta difícil entre as freiras, que procuravam por todas as formas iludir a clausura, ao menos pelo namoro versejante e confeitiro, e as autoridades morigeradoras. O símbolo desse drama do amor feminino enclausurado, [...] encontra-se nas célebres *Lettres Portugaises*, publicadas em francês e em França, e atribuídas à paixão infeliz de Sóror Mariana Alcoforado por um oficial do exército de Schoemberg!” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 478).

A polêmica sobre a autoria ainda persiste, embora se aceite, desde o século XIX, que são de Mariana as cinco cartas de amor escritas originalmente em francês, provenientes do convento de Beja e destinadas ao oficial Noël Bouton de Chamilly, em serviço nas batalhas da restauração em Portugal. O tema insistente nas missivas da freira é a angústia da paixão despertada pelo militar francês e não correspondida por ele. A par dessa situação, as cartas se ocupam de intrincadas reflexões sobre a experiência da clausura, que tanto é física como existencial, e debatem o dilema moral de Mariana, obrigada a seguir a vida religiosa mesmo vendo-se atraída pela vida amorosa. Por certo, esses questionamentos são potencializados – ou transtornados – pela sua condição de mulher.

É necessário agregar aqui um dado inquestionável: para as mulheres, o veto à expressão é uma constante histórica. O que, no fragmento citado acima, Saraiva e Lopes (1996) chama de “marcha para a emancipação intelectual e social das mulheres” é um fenômeno lento e conflitivo, que afeta a literatura desde sempre e que a transcende por ter origem na dinâmica das relações de poder assimétricas entre os sexos na nossa sociedade. Considerando a falta de condições para a escrita, esse ato é, para uma religiosa do século XVII, carregado de uma força de transgressão tão grande quanto a reivindicação do direito ao desejo, máxima ousadia para qualquer mulher à época e maior ainda para uma freira. Na verdade, as ousadias do verbal e do erótico parecem se corresponder e se complementar.

O drama de Mariana Alcoforado, sendo em seu enunciado a representação da perdição pelas urgências do corpo, é também, na sua enunciação, a evidência das urgências da expressão verbal, ambas vetadas ao feminino. Na primeira carta, um trecho dá mostras do significado da escrita, entendida como uma conquista, em face de um contexto de isolamento, reclusão e abandono:

Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir te, e amar-te em toda a parte. Não me atrevo a acreditar que isso possa acontecer; tal esperança por certo me daria algum consolo, mas não quero alimentá-la, pois só à minha dor me devo entregar. Porém, quando meu irmão me permitiu que te escrevesse, confesso que surpreendi em mim um alvoroço de alegria, que suspendeu por momentos o desespero em que vivo. (ALCOFORADO, 1998, p. 18, sublinhados nossos).

Seu problema acaba por se revelar um também de linguagem. A escrita é uma resistência à aniquilação, sendo ao mesmo tempo a constituição de uma força vital e o percurso dramatizado da perda da sua sanidade.

A imagem constantemente retomada do convento, com suas restrições, se associa a esse processo de aniquilação. Na quarta carta, ela revela: “A família, os amigos e este convento são-me insuportáveis. Tudo o que seja obrigada a ver, tudo o que inadiavelmente tenha de fazer, me é odioso.” (ALCOFORADO, 1998, p. 28).

A reclusão imposta pelo compromisso com os votos de religiosa, já em si agressiva, se soma à violência que Mariana sente ter sido praticada pelo seu amante, agora destinatário de uma correspondência em que se expressa, com ênfase e ressentimento, a percepção de que ele se favoreceu das vantagens que a sua condição de homem, livre, lhe davam para abusar da freira apaixonada:

Suplico-te que me digas por que teimaste em me desvairar assim, sabendo, como sabias, que terminavas por me abandonar? Por que te empenhaste tanto em me desgraçar? Por que não me deixaste em sossego no meu convento? Em que é que te ofendi? Mas perdoa-me, não te culpo de nada. (ALCOFORADO, 1998, p. 19).

Nas *Novas Cartas Portuguesas*, a explicitação da intertextualidade, num tom de homenagem, quer conduzir o trajeto do leitor na percepção das aproximações evidentes. É justamente o tom assumido pelo relato íntimo/público nessas cartas – acrescido do fato de haver uma ressignificação das *Cartas portuguesas* - o que permite a visão da força tutelar das cartas de Mariana Alcoforado.

No livro das “três Marias” ocorre a reavaliação – com a necessária validação -, em termos da atualidade portuguesa, do discurso da mulher e sua voz na sociedade, havendo a comparação crítica entre as realidades dos séculos XVII e XX. Constatam-se similitudes no que tange ao rebaixamento – ou à clausura – do feminino. Mas a homologia não resulta na “reedição” ou repetição formal das cartas de Mariana nas das “três Marias”. Mais do que isso, é invocado o espírito de agressão ressentida das cartas da religiosa portuguesa em sua reclusão no convento de Beja como mote para a prédica libertária que essas novas cartas pretendem ser. É o que se vê nessa sequência do livro:

Considerai, irmãs minhas, [...]. Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas a esconsas da matriz de três. Moças só meio meninas bem largadas da casa de seus pais e arrematados já seus dotes em leilão de país. Nem vai ser isto, pois não é? Que vai ser de nós e Mariana depois desta partida, choro de ausência, de alguma falta, falha de Mariana ou quem – ou dela querer sabê-la? (BARRENO et al., 1979, p. 13).

A metalinguagem está na tematização do que distingue ideológica e socialmente a voz da mulher num contexto de repressão. Nesse ponto, a retomada das cartas quer debater as condições de existência desse discurso tendo por base a oposição entre as ideias de clausura e libertação. As cartas, única expressão possível nessa situação, querem dar notícia de uma resistência pelo ato de escrever. Veja-se essa passagem da terceira carta I como exemplo dos propósitos assumidos pelo livro:

Só que em Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpá contra os usos: freira não copula. Mulher parida e laureada escreve mas não pula (e muito menos se o fizer a três) com a literatura. (BARRENO et al., 1979, p. 13).

A intertextualidade com as cartas de Mariana associa simbolicamente o convento à própria sociedade e, para negar o aprisionamento, ocorre a ampliação polissêmica da reivindicação subjacente nas cartas da religiosa no que têm de mais escandaloso: a da liberdade que vem do corpo e nele mesmo se situa, a da expressão do erotismo entendido como força vital desestabilizadora do status quo, porque, uma vez experimentada, propicia a quem a experimenta uma apreciação crítica das hipocrisias e tiranias do social. Vale lembrar, a título de reforço dessa afirmação, a consideração de Michel Foucault, revisitada na proposta das autoras das *Cartas*:

O poder intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos - o seu corpo - e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder. (FOUCAULT, 1993, p. 22).

Defender uma liberdade para as expressões do corpo é ofender toda uma estrutura de coesão e coerção social que se sustenta no veto ao erótico. Com efeito, emerge do texto das missivas das “três Marias”, por obra da recriação intertextual, uma nova Mariana cuja voz é movida pelo impacto da descoberta do próprio corpo, como se vê neste trecho:

Compraz -se Mariana com seu corpo, ensinada de si, esquecida dos motivos e lamentos que a levam às cartas e a inventam. – ‘Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão [...]’: – ei-la que se afunda em seu exercício. Exercício do corpo-paixão, exercício da paixão na sua causa. [...] os dedos bem fundo perdidos na humidade viscosa da vagina, os ombros erguidos, a cabeça apoiada no travesseiro, os braços tensos como que para lhe reter os quadris estreitos que se movem na consentida busca da voragem do útero. (BARRENO et al., 1979, p. 87).

Quanto aos sentidos assumidos pelo erótico no livro, deve-se notar que as *Novas cartas portuguesas*, que tanto escândalo causaram, não tratam apenas de questões do Eros. A condenação que o livro sofreu nos últimos anos do Salazarismo, embora atribuída a seu teor pornográfico, adveio da visão panorâmica deprimente da realidade portuguesa traçada em passagens da narrativa em que se tematiza a guerra colonial na África, a debilidade econômica do país, que forçava a emigração em massa, e a violência do regime ditatorial, que promovia a ignorância generalizada e impedia mudanças sociais e comportamentais.

Assim, a relevância do erótico se dá a notar na radicalização da ideia geral de liberdade e agressão à ordem vigente, tendo um amplo espectro conceitual que engloba desde a experiência física até a política. A objetificação da mulher, bem como o estabelecimento de papéis marcados a ser desempenhados por elas, é um ponto de grande relevo nas reflexões das *Novas cartas*. A consciência da autonomia sobre a expressão do corpo feminino está a par da sua livre ação na sociedade. Vetar uma dessas liberdades corresponde a vetar a outra. Igualmente, a quebra desses vetos se dá de modo simultâneo e complementar:

A mulher compra máquinas de lavar e pode ir ao concurso de beleza mostrar o rabo e as pernas. Em que mudou a situação da mulher? De objeto produtor, de filhos e de trabalho dito doméstico, isto é, não remunerado, passou também a objecto consumidor e de consumo; era dantes como uma propriedade rural, para ser fecunda, e agora está comercializada, para ser distribuída. (BARRENO et al., 1979, p. 263).

Outro foco da crítica proposta pelo livro é a família tradicional e o seu papel na repressão feminina. Nas sociedades patriarcais, como se sabe, a função da maternidade e a sujeição ao domínio masculino são destinos inexoráveis das mulheres. Refletindo uma situação reiterada ao longo dos séculos – mas ainda vigente em Portugal no tempo em que as *Novas cartas* foram escritas –, o texto tematiza isso na construção de algumas personagens que mantêm relações familiares assimétricas, disfuncionais e abusivas para as mães, filhas e esposas. Exemplifica isso, de modo chocante, a narrativa intitulada "O pai", na qual se vê um pai se favorecendo sexualmente – e sem consentimento – da própria filha. O discurso “justificador” do ato de violência do patriarca ecoa, de modo tristemente irônico, um lugar comum do machismo abusivo: a culpa é da mulher. Veja-se essa sequência:

Era perversa: trazia os cabelos em desalinho e mornos de sono quando o beijava de manhã, a dar-lhe os bons dias, com uma distração de hábito tomada. [...] Era perversa: tinha um riso liberto, sedento, e uma maneira envolvente de olhar os outros. [...] Tens de deixar esta casa [...] não podemos continuar a viver todos juntos na mesma casa depois do que se passou. Foste a culpada de tudo, bem sabes que foste a culpada de tudo, eu sou homem; sou homem e tu és provocante, perversa. [...] Não te quero ver mais, enjoas-me, repugnas-me, envergonhas-me. (BARRENO et al., 1979. p. 161-163).

A reiteração do adjetivo “perversa” nesse trecho assume polissemia em outras passagens do livro ao se afastar da mera associação direta à sexualidade. Chama a atenção o fato de, no contexto da cena citada, tratar-se de uma atribuição do representante do poder, o homem, à figura subjugada, a mulher, condenando-a. Em outras sequências, será a voz feminina que assumirá, voluntariamente, o caráter perverso ao afrontar, em atos de resistência e afronta consciente, o poder que a subjuga, em diferentes sentidos. Maria Alzira Seixo destaca três linhas temáticas no livro: a erótica libertária, presente na retomada recriadora da personagem Mariana usando um discurso atualizado, a histórico-ideológica, na criação de narrativas paralelas, em que algumas “marianas” modernas vivem as agruras de outras clausuras, numa explícita alusão à realidade contemporânea, e a dramática-verbal, na discussão do próprio ato criador, entendido como libertação possível. (SEIXO, 1999, p. 5).

No que diz respeito a essa terceira linha temática, o livro discute a literatura produzida por mulheres. Ao situar o erótico na esfera do feminino, considerando que formalmente as autoras optam por repensar a linguagem na própria constituição do texto, as *Novas cartas portuguesas*, defendem a tese de que a literatura se presta a uma libertação possível, vivenciada numa experiência discursiva diferenciadora da voz, e do papel, da mulher na sociedade. O livro escandaliza porque a sociedade estranha o teor e a formulação desse

desabafo. Os mais fundos conteúdos dessa mensagem, dirigida aos conservadores em geral, chegam ao seu destino causando furor. Desse modo, a evocação das cartas de Mariana ganha contornos de homenagem pelo caráter revolucionário que, mesmo que involuntariamente, essa obra barroca teve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retrabalhar e ressignificar a forma textual das cartas, o livro aqui analisado chega a experimentações discursivas que adensam o debate ideológico. A composição das *Novas cartas portuguesas*, num diálogo amoroso, mas também tenso, no plano formal com as cartas de Mariana Alcoforado, escritas 300 anos antes, é propícia para uma reflexão das questões que envolvem o fazer literário de escritoras, portuguesas ou de qualquer outra nacionalidade, e o conjunto de dificuldades e traumas que marca, e talvez distinga, a sua expressão.

Não por acaso, a repressão sobre a qual as três autoras escreveram levou à repressão e censura que o livro teve. O ato obtuso do regime salazarista em seus estertores parece ter dado razão, e razão de ser, ao que elas denunciavam. Mas, como sustentamos neste estudo, o que o texto denuncia – atraindo leituras contemporâneas dele – transcende o período em que surgiu. A sociedade arcaica ali denunciada e combatida pouco se modificou.

As cartas das “três Marias” se sustentam na consciência de que a grandeza dos propósitos revolucionários que abraçam deve ser verificada no texto, que a informa de modo revolucionário. Além disso, essas missivas se constituem como um convite a que se reflita sobre transformações nas relações humanas, seja no âmbito da família e da sociedade seja no âmbito da arte. Seriam as cartas suficientes para tanto? O que elas conseguem ser, e não é pouco, diante de forças de opressão, silenciamento e imposição da mediocridade, é o registro de uma indignação.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Tradução: Eugênio de Andrade. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

AUGUSTO, Cláudio de Farias. *A Revolução Portuguesa*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e proibidas: para a história da censura em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Editorial Caminho, 1997.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

CEIA, Carlos. Dicionário de literatura online, disponível em:
<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epistola.htm>. (Acesso em 28 de junho de 2019).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

MOISÉS, Massaud. *A criação Literária: Prosa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17.ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. *Novas Cartas Portuguesas: o Jogo das Damas*. *Jornal de Letras*: Lisboa, 1999. p.19-20.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

“E TODO MEU MOVIMENTO SERÁ CRIAÇÃO”: A TRANSGRESSÃO DA MULHER E A FORMAÇÃO DO ARTISTA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

Mariana Silva Bijotti¹

RESUMO: Em *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, Regina Pontieri medita rapidamente sobre *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. Infelizmente sem se adentrar muito no tema, Pontieri afirma que Joana era uma “artista em formação” e que tal romance “conta não só a errância de uma mulher ao longo de vários estágios de vida, mas também um aprendizado da escritura”. Assim, este artigo busca trazer uma leitura do romance inaugural de Lispector como sendo de fato a narrativa da possível formação de uma artista, ponderando sobre sua trajetória desde a infância até sua vida adulta, demonstrando como a escrita estava presente em sua formação e tentando responder à pergunta do porquê Joana não se torna de fato uma artista no fim da obra. Para essa discussão, mostram-se essenciais as reflexões sobre o *Bildungsroman*, o *Künstlerroman* (ou romance de artista, como definido por Herbert Marcuse), a ideia fundamental de Virginia Woolf sobre os atributos da vida social que poderiam ajudar a desenvolver a mulher escritora, além da análise de Cristina Ferreira Pinto sobre o romance inaugural de Lispector, que versa, de certa forma, no âmbito dos estudos de gênero, trazendo uma possível resposta à questão aqui levantada.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Artista. Formação. Literatura brasileira. Estudos de gênero.

“AND ALL MY MOVEMENT WILL BE CREATION”: WOMAN'S TRANSGRESSION AND THE FORMATION OF THE ARTIST IN *NEAR TO THE WILD HEART*

ABSTRACT: In *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, Regina Pontieri meditates briefly about Clarice Lispector's *Near to the wild heart*. Unfortunately, without getting further on this theme, Pontieri affirms that Joana was an “artist in formation” and that this novel “tells not only the wandering of a woman between various stages of life, but also an apprenticeship of writing”. Therefore, this article aims to bring a reading of Lispector's first novel as being indeed the narrative of a possible artist's formation, wondering about Joana's life since her childhood until her adult lifetime, showing how the writing was present in her development and trying to answer why she does not really become an artist at the end of the novel. To build in this discussion, it seems essential to reflect upon the concepts of *Bildungsroman*, *Künstlerroman* (or artist novel, as defined by Herbert Marcuse), the fundamental idea of Virginia Woolf about the attributes of social life that could help develop the woman writer, and Cristina Ferreira Pinto's analysis about Lispector's inaugural novel, which somehow crosses the ambit of the gender studies, bringing a possible answer to the question made in here.

Keywords: Clarice Lispector. Artist. Formation. Brazilian literature. Gender studies.



Submetido em: 23 abr. 2019

Aprovado em: 22 jun. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

¹ Mestranda no Programa de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: marianasilvabijotti@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Segundo Virginia Woolf, em seu ensaio intitulado “Mulheres e ficção”, o que uma mulher precisaria para se inserir de forma mais significativa no mundo das artes – mais especificamente no da literatura, no contexto da autora inglesa – era “tempo livre e dinheiro e um quarto só para si” (WOOLF, 2014, p. 283). Em outras palavras, o que era necessário para o sexo feminino era um ambiente que lhe permitisse se libertar do mundo doméstico designado socialmente à mulher para poder se entregar, sem quaisquer comprometimentos, ao chamado e dever artísticos.

Tais ideias de Woolf são melhor exploradas, principalmente, em seu livro *Um teto todo seu*. Para a escritora, a independência sobretudo financeira da mulher – a qual foi se ganhando aos poucos, principalmente após o fim da Primeira Guerra Mundial – seria crucial para ela poder alcançar sua independência intelectual e, finalmente, se entregar à arte da escrita:

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei tanta ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio. No entanto, graças à labuta das mulheres obscuras do passado, de quem eu gostaria de saber mais, graças, curiosamente, a duas guerras – a da Crimeia, que permitiu que Florence Nightingale saísse de casa, e a Europeia, que abriu as portas para a mulher comum cerca de sessenta anos mais tarde –, esses males estão prestes a ser corrigidos. Não fosse assim, vocês não estariam aqui esta noite, e a sua chance de ganhar quinhentas libras por ano, por mais precária que ainda seja, seria extremamente minúscula. (WOOLF, 2014, s/p.)

Ainda nesse mesmo texto, nascido de uma palestra na qual Virginia Woolf fora convidada a participar em Cambridge, no ano de 1928, a escritora já destaca as mudanças sociais na vida das mulheres da Inglaterra de sua época:

Mas, ao mesmo tempo, posso lembrá-las de que há pelo menos duas faculdades para mulheres na Inglaterra desde 1866; que, a partir de 1880, foi permitido por lei que a mulher casada tivesse posse de sua propriedade; e que em 1919 – apenas nove anos atrás – a ela foi dado o voto? Posso lembrar também que a maioria das ocupações está acessível a vocês já faz quase dez anos? Ao refletir sobre esses imensos privilégios e o período de tempo durante o qual tem sido possível desfrutá-los, e o fato de que deve haver, neste exato momento, umas duas mil mulheres capazes de ganhar mais de quinhentas libras por ano de um jeito ou de outro, vocês hão de concordar que a desculpa da falta de oportunidade, instrução, encorajamento, lazer ou dinheiro não mais se sustenta. Além do mais, os economistas nos dizem que

a senhora Seton teve filhos demais. Vocês devem, é claro, continuar a ter filhos, mas, segundo eles dizem, dois ou três, e não doze ou treze. (WOOLF, 2014, s/p.)

Mostra-se interessante notar como, da mesma forma, Clarice Lispector, no Brasil dos anos 1940, demonstra uma preocupação similar a de Woolf: seu texto “Deve a mulher trabalhar?”, por exemplo, escrito em seu terceiro ano da faculdade de Direito, expõe os resultados de uma enquete feita no seu local de estudo, dando, também, sua opinião sobre o assunto:

Tornou-se velho o problema da mulher, embora date apenas da Grande Guerra, tanto foi ele visado e estudado. Deve ou não deve ela estender suas atividades pelos vários setores sociais? Deve, ou não, voltar suas vistas também para fora do lar? De um lado – apresenta-se-nos ela seguindo apenas seu eterno destino biológico, e de outro – a nova mulher, escolhendo livremente seu caminho.

De um lado, a casa, compreendendo filhos e marido, exigindo abnegação constante. De outro, a evolução dos costumes e dos ideais, lançando-a no conhecimento de si mesma e de suas possibilidades. Num momento de crise, haviam apelado para o seu auxílio. Sua reação surpreendeu o mundo e, sobretudo, a ela mesma, provando-lhe qualquer coisa de absolutamente novo: a mulher também “pode”. [...]

A mulher moderna estuda. Trabalha. E, suas faculdades despertadas e desenvolvidas, constitui seu lar, guiando conscientemente seus filhos. As legislações trabalhistas mais adiantadas abrem um capítulo regulador de suas atividades. Aceita-se a nova ordem que, afinal, se trouxe à mulher a alegria de um pouco de liberdade e, sem dúvida, alguns males, também, não foi por ela provocada, mas pelos acontecimentos mundiais e pela consequente instabilidade da vida moderna. (LISPECTOR, 2015, p. 50-51).

Enfim, nota-se (como já o notou a crítica literária clariceana) certa semelhança não apenas formal, mas também de pensamento entre Clarice e Virgínia: a preocupação com a questão da independência feminina, defendendo, cada qual a sua maneira, a posição emancipada da mulher na sociedade.

Assim, partindo-se para o objetivo deste artigo, a partir, principalmente, desses textos tão fundamentais da escritora inglesa, propõe-se, aqui, uma possibilidade de leitura do romance inaugural de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943). Nesta obra, Clarice apresenta a protagonista Joana desde sua infância até sua vida adulta, cuja trajetória se finda com uma viagem misteriosa e, aparentemente, sem um destino definido da personagem, travessia essa que é desconhecida ao leitor. E, por toda essa sua trajetória, a escrita se faz presente: desde os poemas feitos quando criança, passando pelo roubo do livro na adolescência até as brincadeiras com palavras que fazia com o amante quando adulta. Ao final da narrativa, Joana apenas parte sozinha em uma viagem, não deixando ao leitor qualquer

indício de seu futuro; mas, no livro, ela não segue seu destino que desde a infância parecia persegui-la: o de ser escritora¹. No entanto, pode ser por meio desse trajeto solitário, após o rompimento com a vida socialmente imposta à mulher – com seus deveres do casamento, do lar e da maternidade –, que a personagem parece buscar um maior conhecimento sobre si própria e conseguirá, porventura, atender ao que se poderia chamar de um “apelo artístico” que a seduz desde sua infância. Dessa forma, Joana pode ser lida, de certa maneira, como uma mulher que segue justamente o que Woolf aconselhava ao sexo feminino, sobretudo às mulheres escritoras: a independência financeira (e, também, social), mesmo que através da herança do pai, para alcançar sua possível carreira no mundo da escrita. É exatamente essa trajetória de libertação que esse texto tentará provar como sendo uma possível trajetória da iniciação artística da protagonista, investigando, para tanto, a travessia de Joana no romance inaugural clariceano.

1 A CRIANÇA JOANA: A ARTE DE BRINCAR COM PALAVRAS E HISTÓRIAS

Perto do coração selvagem se inicia com o registro das observações de Joana acerca do mundo à sua volta, denunciando a etapa da vida em que a menina se encontrava – a infância, época de descobertas e brincadeiras:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tindlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes.

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

A partir dessas observações do mundo, a menina, que se mostra órfã de mãe, sem muita atenção do pai, e, portanto, solitária e introvertida – como ela mesmo reflete, “Difícil

¹ É importante apontar que Regina Pontieri, por exemplo, considera que a trajetória de Joana é, de fato, a trajetória de uma “artista em formação”: “*Perto do coração selvagem* conta não só a errância de uma mulher ao longo de vários estágios de vida, mas também um aprendizado de escritura. E este fato justifica considerá-lo como romance de formação.” (PONTIERI, 2001, p. 105). Contudo, ela não explora muito essa questão, uma vez que a obra em que tal afirmação aparece é dedicada ao instrumento visual do olhar, principalmente em *A cidade sitiada*. Por isso a curiosidade em traçar, aqui, como essa formação artística aconteceria em Joana.

aspirar as pessoas como o aspirador de pó.” (LISPECTOR, 1998, p. 14) – irá elaborar pequenos poemas, brincando com as palavras:

— Papai, inventei uma poesia.
 — Como é o nome?
 — Eu e o sol. – Sem esperar muito recitou: – “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi.”
 — Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
 Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...
 — O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... – Pausa. – Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo.” Outra maior:
 “Vi uma nuvem pequena
 coitada da minhoca
 acho que ela não viu.”
 — Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?
 — Não é difícil, é só ir dizendo. (LISPECTOR, 1998, p. 14)

Nota-se como Joana cria, quando criança, por meio de um instrumento – a poesia – seu próprio aprendizado acerca de si mesma e do mundo a seu redor, o que pode justificar o teor aparentemente simplório de seus poemas sobre eventos que acontecem em uma realidade costumeira. A presença do sol, das galinhas e das minhocas, bem como o espaço citado nos poemas transcritos, que é um quintal – do vizinho, como mostra o primeiro trecho aqui inserido: “Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho” (LISPECTOR, 1998, p. 13) –, são exemplos disso. É interessante observar como, no futuro de Joana, essa aspiração à arte da palavra irá reaparecer frequentemente, de formas diversas, denunciando seu interesse e seu possível talento à literatura².

Além desses poemas, Joana, ainda criança, brinca, sempre solitária, inventando histórias. Em analogia, criar narrativas é o papel, justamente, do escritor:

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada,

² É proveitoso averiguar que Joana não é a única personagem criança de Clarice que se interessa pela literatura. Há quatro outros, presentes em contos, que merecem atenção: a protagonista não nomeada de “Felicidade clandestina”, que deseja imensamente ter o pai dono de livraria que a colega tinha, além de desejar, também, pegar um livro emprestado da colega – e, quando finalmente o consegue, afirma se sentir tal qual uma mulher com seu amante; Sofia, de “Os desastres de Sofia”, que chama a atenção de seu professor com uma redação extremamente talentosa, interpretando a história sobre o tesouro do professor de uma maneira não convencional; e “A mensagem”, que, na verdade, apresenta dois personagens adolescentes (um menino e uma menina) os quais, querendo transgredir a sociedade vigente, enxergam na arte da palavra uma possibilidade de não aceitação das normas sociais.

os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas.

Divertiu-se com os papelões. Olhava-os um instante e cada papelão era um aluno. Joana era a professora. Um deles bom e outro mau. Sim, sim, e daí? E agora agora agora? E sempre nada vinha se ela... pronto.

Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ela usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: "Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?" E declarava depois: "Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faça." (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).

Como se vê no trecho, Joana levava a sério suas brincadeiras e invenções – fabulações que lembram as de um escritor – : a menina "Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo", não enxergando essas atividades apenas como simples brincadeiras, mas como uma ocupação importante – ou, quase como uma profissão efetivamente dita. Essa seriedade pode também ser uma característica incomum encontrada nessa fase da vida e, junto com todas as outras mencionadas – a introversão e a solidão, que também não são esperadas na infância – reaparecem no comportamento de Joana conforme seu crescimento.

2 ENTRE A INFÂNCIA E A VIDA ADULTA, A TURBULENTA ADOLESCÊNCIA

Após a morte de seu pai, Joana, agora adolescente, irá morar com os tios. E é nessa etapa de sua vida que ela começa a transgredir as regras impostas pela sociedade – como quando rouba um livro na frente de sua tia, não demonstrando arrependimento ou medo pelo ato.

No momento em que a tia foi pagar a compra, Joana tirou o livro e meteu-o cuidadosamente entre os outros, embaixo do braço. A tia empalideceu.

Na rua a mulher buscou as palavras com cuidado:

— Joana... Joana, eu vi...

Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.

— Mas você não diz nada? – não se conteve a tia, a voz chorosa. – Meu Deus, mas o que vai ser de você?

— Não se assuste, tia.

— Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?

— Sei...

— Sabe... sabe a palavra...?

— Eu roubei o livro, não é isso?

— Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faça, pois ela ainda confessa!

— A senhora me obrigou a confessar.

— Você acha que se pode... que se pode roubar?

— Bem... talvez não.

— Por que então...?

— Eu posso.

— Você?! – gritou a tia.
 — Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
 — Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
 — Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste. (LISPECTOR, 1998, p. 49-50).

O objeto roubado, um livro, é extremamente significativo para o tema que aqui se quer trazer à tona: dentre tantos objetos para furtar, Joana escolhe justamente esse. Por mais que o ato parece ter sido uma simples rebeldia adolescente, o roubo do livro, de certa forma, pode traduzir o encaminhamento de Joana à vida adulta; nesse processo de amadurecimento, roubavam dela, também, sua liberdade, seu destino (possivelmente como uma escritora, se fossem seguidos seus talentos dos primeiros anos), ao passo que ela, de qualquer forma, não queria se livrar dele, não desejando abrir mão de ter seu próprio livre-arbítrio – nem que, para isso, ela tivesse que cometer atos antiéticos, como o roubo. Além disso, vale destacar que, por mais evidente que seja, o livro (objeto roubado) insere a Joana adolescente, de alguma forma, dentro do mundo literário, o qual ela parece habitar desde criança.

Nesse episódio, a tia, ao notar o roubo, tenta impor-lhe uma conduta de acordo com o que regrava a sociedade para a mulher, fazendo com que a menina ceda a seus pedidos de não cometer mais o ato criminoso e ansiando fazê-la seguir um “bom comportamento” social – o que também parece anteceder a primeira etapa da vida adulta da protagonista, na qual Joana de fato se insere nas regras determinadas à mulher:

— Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente... Daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.
 Joana olhou-a com curiosidade:
 — Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que... – Eram inúteis as explicações. – Sim, prometo. Em nome de meu pai. (LISPECTOR, 1998, p. 50).

As transgressões de Joana não pararam com esse ato, como se verá em sua vida adulta. Por conta dessa sua atitude, a tia confessa ao marido sua visão sobre a menina, comparando-a com sua filha, Armanda, que parecia, ao menos segundo a visão dos pais, ser mais próxima do modelo feminino imposto pela sociedade:

— Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, que Deus a conserve para o seu marido. Não posso cuidar mais da menina, Alberto, juro... Eu posso tudo, me disse ela depois de roubar... Imagine... fiquei branca. Conteí a

padre Felício, pedi conselho... Ele tremeu comigo... Ah, impossível continuar! Mesmo aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente.

— Sim, disse o tio devagar, o regime severo de um internato poderia amansá-la. Padre Felício tem razão. Acho que se meu irmão fosse vivo não hesitaria em matricular Joana num internato, depois de vê-la roubar... Logo esse pecado, um dos que mais ofendem a Deus... [...] Você sabe, nós nunca teríamos internado Armanda, mesmo que ela roubasse a livraria inteira.

— É diferente! É diferente! – explodiu a tia vitoriosa. Armanda, até roubando, é gente! E essa menina... [...] É uma víbora. É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa... [...] É um bicho estranho, Alberto, sem amigos e sem Deus – que me perdoe! (LISPECTOR, 1998, p. 50-51).

A tia observa algumas características de Joana que apareceram na sua infância e que, novamente reforçando, irão perdurar por sua vida adulta, como a introspecção (ela está sempre calada) e a solidão (pela falta de amigos). Além disso, a tia atribui a ela uma outra particularidade: o mal, ao caracterizá-la como uma *víbora*, uma outra espécie que não humana, ao passo que não segue e não parece entender as razões das simples leis (como não roubar), e que, acima de tudo, não segue uma religião. Na vida adulta, como se analisará adiante, Joana também seguirá solitária e introvertida, além de desobedecer, de outras maneiras, as regras sociais – mais especificamente, como já dito, àquelas impostas ao sexo feminino, como o casamento, a maternidade e a vida voltada ao cuidado do lar.

3 JOANA ADULTA: ADESÃO E TRANSGRESSÃO DA VIDA IMPOSTA À MULHER

Após passar parte do seu crescimento com a tia, que, como visto, vê a protagonista como uma víbora, Joana cresce e, assim, torna-se uma adulta com um pensamento definido sobre si própria: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Retomando observações de Yudith Rosenbaum em *Metamorfoses do Mal*, após estudar o comportamento de Joana menina, suas brincadeiras e atitudes e relacionar tudo isso com a Joana adulta – que irá apresentar, em consequência de sua infância solitária, um amadurecimento sempre solitário e em busca de liberdade, não conseguindo realizar-se plenamente nas relações interpessoais – conclui-se:

O sadismo de Joana criança, que destruía e ressuscitava bonecas, aparece, assim, sofisticado pela maturidade da mulher; nesse processo, *a perversidade surge como caminho inevitável para quem nega a forma do mundo pela dificuldade em se comunicar com ele*. A intencionalidade de

Joana é a busca da liberdade e do selvagem coração da vida, mas se o faz selvagemmente, perversamente, sadicamente, é porque desconhece as contingências de sua própria potência. (ROSENBAUM, 2006, p. 48, grifos nossos).

De fato, Joana apresenta desde a infância tanto uma maldade quanto uma dificuldade de comunicação – como demonstrado anteriormente, a menina achava “difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó” (LISPECTOR, 1998, p. 14). É exatamente essa introversão que levaria, então, segundo Rosenbaum, à perversidade da personagem.

Ainda nesse tema, citando Gilda de Mello e Souza e sua leitura sobre *A maçã no escuro*, o crime, que nada mais é do que o mal, o imoral posto em ação, “significa a ruptura de todos os compromissos, a destruição da ordem estabelecida, a possibilidade de construção de uma ordem nova” (SOUZA, 1980, p. 87). Ou seja, a ruptura e a destruição da ordem estabelecida, reportadas por Gilda de Mello e Souza, são desencadeadas pelo viés do mal, e, portanto, parecem estar, também, presentes em Joana – mesmo que, nesse romance, não haja uma ação criminosa propriamente dita como houve em *A maçã no escuro*, no homicídio que o protagonista Martim se envolve; há, no máximo, o roubo do livro na adolescência, como explicitado anteriormente. É possível trazer esse aniquilamento da ordem para o âmbito da civilização e da sociedade, uma vez que Joana apresenta, primeiramente, uma falta de desejo em cumprir os papéis impostos à mulher, como demonstra sua ideia acerca do casamento:

Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. – Meu Deus! – não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conserva porque se arrasta consigo outra pessoa. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos os seus movimentos. E mesmo o cansaço da vida tem certa beleza quando é suportado sozinha e desesperada – eu pensava. Mas a dois, comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo à própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum. Eu sempre dizia: nunca. (LISPECTOR, 1998, p. 148-149).

No entanto, apesar dessa reflexão sobre o matrimônio, ela acaba se casando com Otávio, apesar também de mostrar certa insubmissão ao seu papel de esposa, conforme se esperaria tradicionalmente da mulher nesse dever. Mas por que se casar, então? Gilberto Figueiredo Martins pode, de certa forma, responder a essa questão, destacando a falta de ação de Joana e retomando a questão do mal:

Vários são os indícios, entretanto, de que o mal na protagonista de *Perto do coração selvagem* é antes disposição do que ato, mais potência do que realização. Se o pendor maligno de Joana é assumido por ela e confirmado pelos outros, por outro lado há em seu discurso um acúmulo de expressões denunciadoras da contenção, sublimação e represamento a que está submetida sua malignidade, tais como: “força contida”, “sede de empregá-la”, “dentro de si um animal perfeito”, “Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto”, por “medo” ou “receio de alguma revelação”. (MARTINS, 1996, p. 7, grifos nossos).

Dessa forma, Joana parece se casar justamente por ainda não ter a atitude necessária para viver a vida fora dos moldes sociais, por ter sua força transgressora ainda contida, mesmo que em alguns momentos da narrativa se verifica certa desobediência da protagonista em relação às regras sociais – como no roubo do livro em sua adolescência –; mas, como no episódio do roubo, em que ela cede à tia, Joana ainda cedia, mesmo após as transgressões, às regras sociais. Entretanto, o mal, que parece ter sempre caracterizado Joana desde sua infância (com o sadismo na brincadeira de bonecas, como destacou Rosenbaum) até sua vida adulta (após crescer ouvindo da tia que ela era uma *víbora* e ter certeza, assim, de que ela era de fato má) pode ser justamente a particularidade que a permite romper com a ordem estabelecida, como dissertou Gilda de Mello e Souza no trecho anteriormente exposto. Portanto, pode-se interpretar que Joana, além de parecer sempre ter desejado transgredir os valores sociais, também sempre teve a aptidão necessária para isso.

Continuando a análise de sua vida adulta, após se casar com Otávio e descobrir que ele tem uma amante chamada Lídia, Joana irá buscar conhecê-la, conseguindo um encontro com a outra – que estava, inclusive, grávida de Otávio.

Ao conhecer e observar Lídia, Joana vê nessa personagem exatamente o retrato da mulher que segue o caminho que a sociedade institui ao sexo feminino. Nesse momento em que a contempla, Joana acaba abandonando sua aspiração pela solidão ao sentir-se totalmente diferente da outra, desejando, neste momento, pela primeira e única vez na obra, a presença de uma mulher que a acolha e afirme a ela que nada havia de errado em não ser como a amante de seu marido:

Gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lídia andar da cozinha para a sala, depois almoçando ao seu lado numa sala quieta – algumas moscas, talheres tilintando –, onde não entrasse calor, vestida num largo e velho robe florido. Depois, de tarde, sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena ajuda, a tesoura, a linha, à espera da hora do banho e do lanche, seria bom, seria largo e fresco. *Será um pouco disso o que sempre me faltou? Por que é que ela é tão poderosa? O fato de eu não ter tido tardes de costura não me põe abaixo dela, suponho. Ou põe? Põe, não põe, põe, não põe.* Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa com seus seios grandes,

que me diga: que história é essa de inventar coisas? nada de dramas, venha cá imediatamente! – E me dê um banho morno, me vista uma camisola branca de linho, trance meus cabelos e me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então? fica aí solta, comendo fora de hora, capaz de pegar uma doença, deixe de inventar tragédias, pense que é grande coisa na vida, tome essa xícara de caldo quente. Me levanta a cabeça com a mão, me cobre com um lençol grande, afasta alguns fios de cabelo de minha testa, já branca e fresca, e me diz antes de eu adormecer mornamente: vai ver como em pouco tempo engorda esse rosto, esquece as maluquices e fica uma boa menina. Alguém que me recolha como a um cão humilde, que me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, um filho. (LISPECTOR, 1998, p. 147-148, grifos nossos).

Joana, neste momento em que se encontra com a outra mulher de Otávio, anseia por uma figura semelhante à materna – a qual, vale relembrar, fora ausente em sua infância –, que a acolha como “a um cão, um filho”, realizando com ela as atividades que uma mãe tipicamente faz com sua filha: dar-lhe um banho, vestir-lhe, trançar seus cabelos, colocá-la para dormir, alimentá-la e, inclusive, repreendê-la por seus pensamentos a respeito de Lídia e de não ser como ela. À visão que Joana apresenta desta personagem, por sua vez, lhe é atribuída uma porção de características tipicamente inseridas no universo feminino: ela anda da cozinha para a sala – lugares que podem representar o papel social da mulher, que não possui, por exemplo, um quarto só para si, um espaço próprio (retomando o texto inicial de Virginia Woolf) e, assim, não possui, também, uma vida voltada à si mesma, mas voltada àquilo que a sociedade lhe submetia –; veste um “robe florido” e pratica atividades como a costura. Joana admite que nunca vivera dessa forma, e se sente – enfatizando, pela primeira e única vez na obra – culpada por ter se entregado à vida de forma diferente.

Assim, Lídia parece ser, portanto, a imagem feminina da narrativa que segue estritamente os moldes pré-definidos pela sociedade para a mulher: ela possui sua vida basicamente focada no homem amado, Otávio, deseja se casar com ele e está grávida dele; o filho, provavelmente, também terá toda a atenção da mãe, pois ela vive conforme a sociedade demanda, com seus cuidados voltados ao seu lar. Além disso, a própria amante vê em Joana certa vivacidade – “existia vida dentro dela” (LISPECTOR, 1998, p. 150) – diferente dela própria, como ela mesma reflete, pois vive dentro do modelo social, sem iniciativa para desobedecê-lo. Joana, por sua vez, ansiava por conhecer a vida e sua própria subjetividade de forma mais profunda, e pretendia fazê-lo sozinha.

Após Joana descobrir a amante do marido, ela própria acaba tendo, também, um amante, transgredindo mais uma vez uma norma social, desta vez relacionada ao matrimônio. É interessante notar que é justamente nos momentos em que ela está com o amante – e,

portanto, está desobedecendo uma das regras básicas do casamento tradicional – que começa a florescer, novamente na protagonista, a sua predileção para a arte da palavra, que já era expressada desde criança. Por exemplo, é nesses momentos com o amante que Joana se sente livre para continuar sua atividade da infância de fabular, inventar palavras, versos e reflexões:

— Conte aquilo... – disse-lhe o homem.
— O quê?
— Do marinheiro. Se amares um marinheiro terás amado o mundo inteiro.
— Horrível... – riu Joana. Eu sei: eu mesma disse que devia ser tão verdade que já nascia com rima. (LISPECTOR, 1998, p. 167).

Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.

— Diga de novo o que é Lalande – implorou a Joana.
— É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar. (LISPECTOR, 1998, p. 169-170).

Diferentemente de Otávio, o marido de Joana, que a tinha principalmente como uma mulher misteriosa e que se aborrecia quando a esposa começava a inventar livremente suas reflexões, o amante parecia gostar da criatividade da protagonista. Nota-se como a liberdade comportamental de Joana parece se refletir sua criação verbal: em liberdade, ela também cria palavras novas (“Lalande”), novos ditados (“Se amares um marinheiro terás amado o mundo inteiro”), brincando com a Língua Portuguesa e, finalmente, parecendo se reencontrar com sua vocação.

Assim, depois do roubo na adolescência, Joana comete mais uma transgressão quando ainda estava casada, ao se relacionar com outro homem. Esse parece ser o primeiro passo em sua vida adulta para a libertação completa da personagem, que culmina no rompimento da união de Joana e Otávio e, conseqüentemente, na viagem final da mulher.

4 VIAGEM DE JOANA: EM BUSCA DO EU (ARTISTA)?

As profundezas da subjetividade de Joana chamam por ela desde sua juventude, como no capítulo “O banho”, em que ela se encontrará, pela primeira vez, ao seu interior: “Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. [...] E eu não me sentia

desamparada” (LISPECTOR, 1998, p. 70-71); até sua vida adulta, como no capítulo “Otávio”, no qual a sua subjetividade, denominada por ela de *de profundis*, aparecerá pela primeira vez, atrelado aos seus pensamentos sobre o casamento com o homem, rendendo-se a ele e tentando, portanto, viver conforme a sociedade demandava para a mulher:

E de lá do fundo de si mesma, após um momento de silêncio e abandono, subiu, a princípio pálido e vacilante, depois cada vez mais forte e doloroso: das profundezas chamo por vós... das profundezas chamo por vós... das profundezas chamo por vós... Permaneceu ainda uns instantes parada, o rosto sem expressão, lasso e cansado como se ela tivesse tido um filho. Aos poucos foi renascendo, abriu os olhos vagorosamente e voltou à luz do dia. Frágil, respirando de leve, feliz como uma convalescente que recebesse a primeira brisa. [...]

O que fazer então? O que fazer para interromper aquele caminho, conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder reencontrar-se sem perigo, nova e pura? O que fazer?

O piano foi atacado deliberadamente em escalas fortes e uniformes. Exercícios, pensou. Exercícios... Sim, descobriu divertida... Por que não? Por que não tentar amar? Por que não tentar viver? (LISPECTOR, 1998, p. 82-83).

Esses momentos de encontro consigo mesma, caracterizados pelo abandono, pela solidão e, de certa forma, pela introspecção e pelo olhar mais profundo sobre si própria, vão fazer, em um primeiro momento, com que Joana aceite tentar uma vida dentro dos limites da sociedade, aceitando se casar com Otávio mesmo com todas as suas ressalvas sobre o matrimônio e rompendo, assim, uma trajetória iniciada na infância – a da solidão, da introspecção, da busca pelo conhecimento de si própria e do mundo e, inclusive, da arte da palavra –; mais tarde, o desejo por se aprofundar nesses momentos, a fim de conhecer melhor a si mesma, acaba fazendo com que Joana rompa com as normas sociais, transgredindo-as, tendo um amante, separando-se do marido e decidindo por uma viagem solitária e indefinida no final da narrativa, parecendo, assim, seguir o chamado das suas profundezas, que pode ser, justamente, o chamado de sua vocação artística. O trecho final do romance parece denunciar que Joana estará aberta a seguir esse seu caminho iniciado na infância, sua travessia possivelmente no mundo da arte: “todo meu movimento será criação” (LISPECTOR, 1998, p. 201) – rompendo com as barreiras que se impõem à mulher, Joana parece estar tentando delinear seu destino final.

É relevante apontar, aqui, que a solidão e a não obediência das regras sociais – comportamentos adotados por Joana em sua partida final – são dois dos principais pontos que Herbert Marcuse aponta como essenciais ao artista. Em seu estudo sobre o romance de artista alemão, Marcuse traça as características desse sujeito, concluindo que o genuíno artista é

justamente o ser que vive em *incongruência* com a sociedade, *à margem* dela, sempre *solitário* e não seguindo as normas estabelecidas:

o romance de artista seria, então, um romance no qual o artista é tratado em seu meio e possuindo um tipo de vida característico. Por isso o lugar histórico do romance de artista [...]: ele só é possível se a verdadeira existência de um artista significa ter um tipo de vida peculiar, incongruente com aquele das pessoas em geral. (MARCUSE, 2007, p. 72, tradução nossa)³.

Quando o artista, que demandou que seu próprio eu tinha o direito de uma vida própria, deixa, então, o mundo que o cerca, ele suporta a maldição de uma cultura na qual Ideia e realidade, arte e vida, sujeito e objeto, fiquem em forte oposição uma com a outra. Ele não acha qualquer satisfação nas formas de vida do mundo que o cerca, com todas as suas limitações; seu autêntico eu e seus desejos não encontram ressonância ali; em solidão ele fica contra a realidade. É aqui que o romance de artista se põe a trabalhar. (MARCUSE, 2007, p. 78, tradução minha)⁴.

Justamente algumas características de Joana: *incongruência* com o tipo de vida levado pela sociedade em geral – como demonstrado por seu oposto social, Lídia, a amante de Otávio, a típica mulher que segue os mandos sociais –; *solidão*, decorrente de sua posição contra a realidade; *insatisfação* com o mundo que a cerca, com todas as suas leis e costumes. Tal estudo de Marcuse parece validar, de alguma maneira, a trajetória de Joana como uma possível artista em formação, mesmo que a protagonista não tenha se tornado uma artista efetivamente no final. Sua viagem enigmática parece ser um símbolo de sua liberdade tão ansiada, de seu novo estilo de vida no qual ela poderá, enfim, viver de acordo com suas próprias crenças e ideias, não mais obedecendo o que a sociedade lhe dita.

Além disso, é importante mencionar que, para Marcuse, o *Künstlerroman* (nome alemão para “romance de artista”) seria uma espécie de corrente do *Bildungsroman*⁵. Assim como esse narra a trajetória de formação de um personagem, o outro narraria, justamente, a trajetória de formação de um artista. Vale lembrar, portanto, que diversos estudiosos de fato

³ “the artist novel would thus be a novel in which an artist is treated in his milieu and as possessing a characteristic type of life. Hence the historical place of the artist novel (...): it is only possible if the very being of an artist means having a peculiar type of life, not congruent with that of people in general (...).”

⁴ “When the artist, who had demanded that the private self had a right to a life of its own, then steps out into the surrounding world, he endures the curse of a culture in which Idea and reality, art and life, subject and object, stand in stark opposition to one another. He finds no fulfillment in the surrounding world's forms of life with all their limitations; his authentic self and his desires find no resonance there; in solitude he stands against reality. Here is where the artist novel sets itself to work.”

⁵ Como nota Imaculada Kangussu: “Analisado por Marcuse como um caso particular do romance de formação (*Bildungsroman*), o chamado *Künstlerroman*, tem como herói um artista e apresenta a oposição entre arte e vida, a separação do artista em relação ao mundo que o rodeia.” (KANGUSSU, 2005, p. 346). Ainda sobre isso, ver a resenha “*Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser*”, de Cristina Ferreira Pinto, indicada nas referências bibliográficas.

posicionam *Perto do coração selvagem* como um romance de formação, o que não impede que se possa discutir, aqui (rapidamente e sem se adentrar nas complicações que envolvem o estudo desse tipo de romance) as características desse gênero que nos possibilitaria classificar essa obra clariceana como tal.

Seguindo a crítica de Bakhtin, o romance de educação seria aquele em que

se fornece a unidade dinâmica da imagem do personagem. O próprio herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável* na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem*. (BAKHTIN, 2011, p. 219-220).

Tudo isso estaria em oposição à estaticidade da “grande forma épica” (usando seus próprios termos) – discussão semelhante, de certa forma, à de Lukács em sua *Teoria do romance*, ao contrapor épica e romance, o mundo das “culturas fechadas” com o mundo das “culturas problemáticas” (em termos lukacsianos). No entanto, haveria, para Bakhtin, algumas classificações dentro do próprio romance de educação, e uma delas em particular parece interessar à proposta de leitura que aqui se faz do primeiro romance clariceano: um subtipo no qual

a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. [...]

O homem se forma *concomitantemente com* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a se tornar um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa, e evidentemente não se trata do futuro em termos privado-biográficos mas históricos. Mudam justamente os *fundamentos* do mundo, cabendo ao homem mudar com eles. (BAKHTIN, 2011, p. 221-222).

Nesse sentido, cabe já recorrer à importante leitura de Cristina Ferreiro Pinto desse romance. Sobre o final aparentemente inconcluso de Joana, ela afirma: “no romance de Lispector essa viagem indica a possibilidade de vitória, de conquista e afirmação do *eu* pela protagonista, e a imagem da morte surge associada à promessa de renascimento, criação, plenitude de vida” (PINTO, 1990, p. 87). Refletindo sucintamente, aqui, sobre a análise que é feita de Joana em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, Pinto reflete

como esse aspecto de um final de obra supostamente inacabado está relacionado à própria posição da mulher escritora, principalmente nos séculos XIX e XX: por ainda não haver uma tradição literária feminina consolidada, e pelo fato de os romances que tratavam de protagonistas mulheres, até então, estarem intrinsecamente ligados à ilustração de sua posição social como mães e esposas, as próprias escritoras mostravam-se incapazes de imaginar e traçar o destino das personagens femininas que não eram obedientes a essas regras – a não ser que fosse um destino marcadamente negativo, como a morte. Contudo, a mesma autora enxerga o destino de Joana, mesmo que desconhecido, como positivo, justamente por fugir dessa tradição de óbito simplesmente por transgredir as normas, como se não houvesse espaço para uma mulher livre e transgressora nessa sociedade.

Nota-se, então, como o romance de educação, nos moldes de Bakhtin, e a leitura de Cristina Ferreira Pinto podem se encontrar: Joana parece estar, justamente, na *fronteira de duas épocas*, acompanhando as mudanças de um mundo pós-Primeira Guerra Mundial e em constante transformação, inclusive no que diz respeito aos papéis femininos, como colocado por Virginia Woolf e citado no começo deste artigo. Nasce, aqui, uma *nova mulher*, que não havia estado antes no mundo concreto nem no literário, e que luta para mudar justamente os *fundamentos do mundo* que a cerca ao perceber uma abertura (como a Primeira Guerra, como elucidou Woolf) que a permitiria se libertar, mesmo que ainda minimamente. Ao deixar a vida doméstica e comezinha para trás, Joana desbrava novos horizontes dessa nova mulher que, como definiu Clarice estudante, está “escolhendo livremente seu caminho” (LISPECTOR, 2005, p. 50). Por essa falta de uma imagem feminina como a dela, insubserviente, a servir de exemplo de modelo de futuro, o final de Joana não poderia ser fechado, como Pinto conclui. Ainda, tal conclusão do romance pode ser, como o texto de Clarice de sua época estudantil, um manifesto contra as ordens vigentes patriarcais ao sexo feminino: “o final truncado de muitos ‘Bildungsromane’ pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência” (PINTO, 1990, p. 17). Parece ser justamente esse grito calado de protesto que Joana conclama ao fim de sua trajetória na narrativa.

*

A viagem misteriosa da protagonista possibilitará, então, sua liberdade em relação à civilização e suas imposições, rompendo com essas normas sociais, mergulhando em sua própria subjetividade; e, assim (por que não?), podendo realizar-se, final e plenamente, como

uma artista, seguindo seu caminho pela arte da palavra que desde a infância parece persegui-la:

[...] sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria. E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro.

Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana. Naquela tarde já velha — um círculo de vida fechado, trabalho findo —, naquela tarde em que recebera o bilhete do homem, escolhera um novo caminho. Não fugir, mas ir. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças.

Amava sua escolha e a serenidade agora alisava-lhe o rosto [...]

De profundis? Alguma coisa queria falar... De profundis... Ouvir-se! prender a fugaz oportunidade que dançava com os pés leves à beira do abismo. De profundis. Fechar as portas da consciência. A princípio perceber água corrompida, frases tontas, mas depois no meio da confusão o fio de água pura tremulando sobre a parede áspera. De profundis. Aproximar-se com cuidado, deixar escorrerem as primeiras vagas. De profundis... [...] Então terei de novo uma verdade, o meu sonho. De profundis. Por que não vem o que quer falar? Estou pronta. (LISPECTOR, 1998, p. 196-198).

A profundidade de seu ser a chama mais uma vez, e Joana, finalmente, após conhecer a vida segundo as demandas sociais, com seu casamento tradicional e a tentativa de uma vida imposta ao sexo feminino, decide abandoná-la e seguir esse chamado, aproveitando o dinheiro da herança do pai para constituir sua liberdade monetária, e ficando finalmente pronta para receber o chamado de sua vocação – possivelmente, da palavra como arte (“Por que não vem o que quer falar? Estou pronta”), atando, assim, seu talento da infância com o desejo de emancipação da vida adulta.

O que será da personagem após isso? Em *Perto do coração selvagem*, como já dito, não se sabe. No entanto, como Clarice já escreve em *Água viva* a partir da narradora-pintora: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação” (LISPECTOR, 1998, p. 48). Após Joana, várias personagens artistas – que parecem agora, enfim, serem o futuro do caminho da nova mulher que Joana já ansiava, com suas vidas independentes e livres – irão protagonizar as narrativas clariceanas, começando por *A paixão segundo G.H.* (1964), cuja personagem principal, G.H., é uma escultora e, além disso, uma mulher que transgrediu as normas sociais: ela vive sozinha, em seu próprio apartamento, não é casada e nem tem filhos (como ela mesma relata, ela havia inclusive realizado um aborto), dedicando sua vida apenas a si mesma e a sua arte. Semelhante situação ocorre em *Água viva* (1973), cuja protagonista é uma pintora

e também parece viver sozinha, não tendo marido ou filhos⁶. Esse parece ser o retrato de Joana após sua viagem: não seguindo os preceitos sociais, solitária, como sempre havia desejado – como se nota, por exemplo, em suas reflexões acerca do casamento: “Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. – Meu Deus! – não estar consigo mesma nunca, nunca.” (LISPECTOR, 1998, p. 148) –; rendendo-se à busca pelo conhecimento próprio e do mundo e podendo, até, entregar-se à arte da palavra após sua incessante luta pela auto-expressão. Joana parece ser, em suma, o início do caminho de uma mulher que estava às vésperas de nascer em sua época, e que rapidamente, no futuro próximo, parece finalmente encontrar seu lugar de autonomia na sociedade: a mulher livre, independente financeira e intelectualmente, e artista, como preconizou Virginia Woolf.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 215-259.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. Deve a mulher trabalhar?. In: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015, p. 50-54.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- KANGUSSU, Imaculada. Sobre a alteridade do artista em relação ao mundo que o cerca, segundo Herbert Marcuse. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 345-356, dez. 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MARCUSE, Herbert. The german artist novel: introduction. Translation: Charles Reitz. In: KELLNER, Douglas (org.). *Art and Liberation: collected papers of Herbert Marcuse*, vol. 4. Nova York: Routledge, 2007. p. 71-81.

⁶ Ademais, outros livros da autora apresentam personagens artistas, ainda que homens: é o caso de *A hora da estrela*, com o escritor Rodrigo, e *Um sopro de vida*, com o Autor não nomeado. Neste último, ainda, há a personagem Ângela Pralini, que se interessa profundamente por diversas artes, como a pintura e a música. Nota-se, assim, que o tema do artista parece, de certa forma, percorrer frequentemente a vasta obra da autora.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *As vigas de um heroísmo vago: três estudos sobre A maçã no escuro*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PINTO, Cristina Ferreira. *Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser: resenha de O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, de Eliane Campello). *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, maio/ago. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200020. Acesso em: 5 dez. 2018.

PINTO, Cristina Ferreira. *Perto do coração selvagem: romance de formação, romance de transformação*. In: PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 77-108.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: FRÓES, Leonardo (org.). *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 270-283.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu* [e-book]. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

NORMAS

A revista **LETRAS & IDEIAS** recebe trabalhos de qualquer membro da comunidade acadêmica de Letras e áreas afins.

Os originais encaminhados devem seguir as normas vigentes da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT):

- NBR 6022 - Apresentação de artigos de publicações periódicas
- NBR 6023 - Referências bibliográficas
- NBR 6024 - Numeração progressiva das seções de um documento
- NBR 6028 - Resumos
- NBR 10520 - Apresentação de citações em documentos

O sistema de submissões aplica a avaliação cega pelos pares. Por essa razão, o(s) nome(s) do(s) autor(es), a afiliação institucional, titulação e e-mails de cada autor não devem constar identificados no trabalho.

Os artigos devem ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 25 (vinte e cinco) páginas, incluindo ilustrações e referências bibliográficas. O conteúdo dos artigos deve explicitar, sempre que possível: objetivos, revisão da literatura, metodologia, resultados, conclusões, perspectivas do estudo e referências. As resenhas (de até dois anos de publicação) deverão ter, no máximo, 6 (seis) páginas e as entrevistas deverão ter de 4 (quatro) a 20 (vinte) páginas.

Os **quadros** e **tabelas** devem ser enviados em preto-e-branco e sem sombreamentos. Os **gráficos** e **ilustrações** podem ser enviados em escala de cinza ou coloridos. Todos devem acompanhar legendas, créditos e/ou fonte. Essas figuras e dados tabulados incorporados de outros programas, por precaução, devem ser enviados como documentos suplementares no ato de submissão. As **imagens** digitais (fotogramas, recortes e/ou detalhes) devem possuir uma resolução mínima de 300 d.p.i. e, nos casos em que haja excesso delas que comprometa o tamanho máximo do arquivo submetido, devem ser encaminhadas em separado e devidamente identificadas em formato JPG, PNG ou TIF. O uso de quaisquer imagens é de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e deve ser devidamente autorizado. Caso se faça uso de **fontes especiais** para vernáculos estrangeiros de grafia distinta ao teclado brasileiro QWERTY/ABNT2 (grego, japonês, chinês, coreano, hebraico, árabe, etc) ou para símbolos, o documento suplementar de apoio à leitura deve ser enviado para que a Editoria proceda o registro no arquivo interno e a anexação em todas as etapas de avaliação e diagramação.

As **páginas** não devem ser numeradas. As **notas de rodapé** só devem ser usadas quando extremamente necessário, para informações complementares ao texto. Elas devem ser inseridas

no final da página correspondente, em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaçamento simples, sem recuos e sem saltos entre elas, e com alinhamento justificado.

FORMATAÇÃO BÁSICA

Dimensões do papel em A4 (210 x 297 mm)

Margens: superior = 3,0 cm; inferior = 2,0 cm; esquerda = 2,5 cm; direita = 2,5 cm

Tamanho máximo do documento: 5.000 KB (5MB)

Alinhamento: Justificado (exceto referências, conforme ABNT NBR 6023)

Idioma padrão: Português brasileiro (de acordo com o Novo Acordo Ortográfico de 1990)

Agradecimentos são opcionais e podem ser mencionados entre as conclusões e as referências.

RESUMO E ABSTRACT

Fonte: Times New Roman, tamanho 11

Espaçamento entre linha: simples, sem recuo

Número de palavras: mínimo de 100 e máximo de 200 (limite de 1.300 caracteres)

Conteúdo preferencial do resumo: definição clara do conceito ou do fenômeno trabalhado, justificativa, procedimentos utilizados: metodologia, contextualização teórica, principais obras e/ou autores, etc; principais debates em torno do objeto de estudo, resultados alcançados e/ou conclusões encontradas

O texto em inglês do abstract deve ser revisado

Incluir até cinco palavras-chaves, preferencialmente de acordo com o Tesouro Brasileiro de Ciência da Informação (IBICT), resguardado o uso de termos específicos de cada área caso não sejam contemplados pelo tesouro. Após o abstract devem constar as keywords correspondentes.

TEXTO DO TRABALHO

Fonte: Times New Roman, tamanho 12

Espaçamento do corpo do texto: 1,5 cm entre linhas, sem espaçamento antes ou depois entre parágrafos, com recuo padrão de 1,25 cm no início de cada parágrafo

O título do trabalho deve ser apresentado já na primeira linha do documento, centralizado, em maiúsculas e negrito, seguido de uma linha em branco e da sua tradução em inglês na mesma formatação

Caso se enumere as seções conforme à ABNT NBR 6024, não aplicar a regra para a introdução, nem para as conclusões/considerações finais e tampouco para as referências bibliográficas

Corpo das citações diretas curtas: até 3 linhas, entre aspas duplas

Corpo das citações diretas longas: mais de 3 linhas, recuo de 4,0 cm, tamanho 11, espaçamento simples entre linhas

Palavras estrangeiras: usar itálico sem aspas

Títulos de obras: usar itálico sem aspas

Capítulos ou partes de obras: usar aspas duplas

Números ordinais até vinte: escrever preferencialmente por extenso

Números ordinais de 21 em diante: escrever preferencialmente o algarismo, caso se volte a análises quantitativas presentes no próprio texto

Abreviaturas/siglas: quando da primeira vez, a expressão deve vir por extenso seguida da abreviatura/sigla entre parênteses. A partir de então, só a abreviatura/sigla se torna necessária.

Em caso de dúvidas ou outras definições não listadas acima, consultar e obedecer às normas da ABNT.