

A COR E A RAÇA DA PERSONAGEM EM NARRATIVA JUVENIL CONTEMPORÂNEA

Mirian Hisae Yaegashi ZAPPONE
Ma. Rita de Cassia Lorga CARNIELLI
(Universidade Estadual de Maringá)

MOARA
MULHER

RESUMO: Este artigo apresenta alguns resultados da pesquisa intitulada *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*, cujo objetivo foi realizar um levantamento do modo como diferentes grupos sociais são representados na narrativa juvenil brasileira contemporânea por meio da análise de seus personagens. O *corpus* foi composto por textos premiados por agência autorizada dentro do sistema literário brasileiro, a saber, a Câmara Brasileira do Livro, no período de 1999 a 2009 e por obras selecionadas a partir da indicação das editoras que mais comercializam com as escolas paranaenses, observando-se os textos mais vendidos no estado. Analisou-se, na pesquisa, o modo como as personagens são apresentadas ao leitor, especialmente em termos de sua posição na narrativa, sexo, escolaridade, orientação sexual, ocupação, posição social e as relações sociais construídas pelas personagens nas narrativas. Para o recorte temático deste texto são apresentados dados específicos sobre as questões de cor e raça, relacionando-as com o percentual de presença dos vários grupos raciais que formam a sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura juvenil brasileira; representação; cor e raça.

ABSTRACT: This paper shows some results of the research entitled *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009* (The character and the representation of social groups in the contemporary young-adult narratives: 1999 – 2009), which aimed at developing a survey to observe how the different social groups are represented in contemporary young-adult narratives through the analysis of their characters. The corpus was constituted by prized literary texts authorized in the Brazilian literary system: Câmara Brasileira

do Livro from 1999 to 2009 and selected literary texts indicated by Brazilian publishers as the most commercialized books in Parana State. The way characters are presented to the reader, especially in terms of their position as characters in the narrative, their level of schooling, sexual orientation, occupation, social position and social relations established by them in the narratives was also analyzed. Considering the focus of this study, specific data about color and race are related to the percentage of racial groups' appearance characterized in Brazilian society.

KEYWORDS: Contemporary young-adult narratives; representation; color and race.

1. LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA E REPRESENTAÇÃO

Na pluralidade das representações de mundos e de seres, a literatura pode preencher nossa necessidade de ficção e levar, como aponta Candido (1992), a um conhecimento do mundo e do ser ao representá-los na forma de um romance, por exemplo. Entretanto, a palavra representação, no caso da literatura juvenil como na da literatura em geral, deve ser aqui problematizada. *Representar*, segundo o Aurélio, significa “ser a imagem ou a reprodução de” (FERREIRA, 1995, p.564), significado semelhante ao do termo *imitação*, referido por Aristóteles ao comentar, em sua *Poética*, a natureza das composições literárias. Para esse pensador, o traço distintivo das composições literárias seria o modo pelo qual patrocinavam a imitação das coisas ou sua representação: “A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações.” (ARISTÓTELES, 1981, p.19). Assim, a literatura imita a realidade, representando por figuras miméticas diversificadas os diversos elementos de tal realidade – espaço, tempo, pessoas, situações, modos de pensar e de conceber a realidade etc.

A crítica literária esteve, durante bastante tempo ocupada exatamente com os modos da imitação, ou seja, com diferentes técnicas utilizadas pelos autores para criar suas obras. Um dos principais papéis da crítica literária foi estabelecer critérios por meio dos quais algumas técnicas eram menos ou mais valorizadas, como o fez o próprio Aristóteles ao eleger o melhor tipo de reconhecimento em uma tragédia: “O melhor tipo de reconhecimento é o decorrente das ações mesmas, produzindo surpresa por meio de sucessos plausíveis, por exemplo, no Édipo” (Idem, p.17). Assim, um grande tema dos estudos literários foi a descrição dos procedimentos de criação literária, ou seja, os modos de representação ou de imitação que a literatura efetuava no sentido aqui discutido do termo representação. Em poucas situações houve uma preocupação com os seres, situações ou realidades representadas nos livros e romances que eram objeto da teoria e da crítica literária. Em menor ou maior grau, uma preocupação dessa natureza esteve presente na crítica sociológica de orientação marxista que procurava aquilatar o caráter estético dos textos a partir do grau de fidelidade com a qual esses representavam a realidade, ao modo, por exemplo, de Luckács (1994) ou Goldmman (1990).

No entanto, uma questão que se apresenta para a crítica literária e que, neste texto, se revela como problema de pesquisa não é apenas o estético, seja ele pensado em termos de distintos parâmetros, mas também o quanto a literatura e, especialmente, a literatura juvenil brasileira tem conseguido representar as diferentes realidades e os diferentes grupos sociais que configuram a sociedade brasileira. Sobre tal questão, Dalcastagnè, que desenvolveu pesquisas sobre a personagem do romance contemporâneo, pondera:

De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido. O que se coloca hoje não é simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais (DALCASTAGNÈ, 2008, p.4).

Essa preocupação é bastante pertinente se observamos que, comumente, em nossa literatura há sempre os mesmos cenários – um mundo urbano e personagens muito semelhantes – homens e mulheres adultos, brancos, de classe média e heterossexuais, como demonstrou o estudo de Dalcastagnè (2008). Numa sociedade multifacetada por inúmeros traços sejam eles raciais, econômicos, religiosos e outros, cabe problematizar ou, ao menos, efetuar um levantamento sobre como as narrativas da literatura juvenil brasileira contemporânea, lida e difundida na e pela escola, tem efetuado a representação de grupos sociais que compõem nossa cultura e nossa população e sobre quais as implicações dessa representação no caso da formação de leitores que recebem tal literatura como um conjunto de textos de valor, mas com o qual muitas vezes pode não se identificar ou se identificar muito pouco. Como, por exemplo, são retratados negros e brancos, qual sua orientação sexual, ocupação, escolaridade etc.? Sendo a literatura e, particularmente, a literatura premiada, bem cultural altamente valorizado em nossa sociedade, já que constituída em conteúdo pela escola – instituição de maior credibilidade na formação do jovem – quais visões sobre as diferentes raças ela ajuda a propagar? De que forma tal representação encontra ou não respaldo na realidade social vivida no Brasil contemporâneo? Estas são algumas questões a serem discutidas neste texto, com ênfase aos aspectos relacionados à cor e à raça das personagens criadas para a literatura juvenil contemporânea brasileira.

Segundo Dalcastagnè (2005), a exclusão na literatura brasileira pode ser observada em vários aspectos: raça, cor, etnia, sexo, religiosidade, classe social, posição nas relações de produção, condição física, ou seja, a personagem do romance brasileiro contemporâneo não retrata a nação brasileira e recorta a sociedade em fatias correspondentes a dos produtores de obras literárias. Segundo a pesquisadora, o escritor brasileiro é homem, branco, pertencente à classe média e suas personagens, na maioria, são homens, brancos, pertencentes à classe média. A literatura brasileira não apresenta diversidade no olhar com o qual produz a ficção: é,

nos dizeres de Dalcastagnè (2008, p. 79), “a classe média olhando para a classe média”.

Observando este quadro, a representação torna-se, neste contexto, o termo chave para a verificação de qual é a sociedade legitimada a participar da obra literária. De acordo com Chartier (1990, p. 10), a representação é “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é”. Tais representações são elaboradas de acordo com os dogmas e as ideologias vigentes nas sociedades que as produzem, portanto, não estão isentas de intencionalidade. Assim, a coisa ou o ser representado é o que aparenta ser àquele que o representa.

O conceito de *representação* remonta a Aristóteles e sofreu diversas interpretações durante os séculos de estudos de sua obra. Segundo Compagnon (2006), para Aristóteles, a *representação* visa não ao estudo das relações entre literatura e realidade, mas à ação, à produção da ficção poética verossímil. Portanto, a *mimesis* aristotélica, para o autor, “seria a representação de ações humanas pela linguagem [...] e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história” (COMPAGNON, 2006, p. 104).

Modernamente, os estudos da *mimesis* não a aceitam mais como uma simples cópia da realidade. Ela constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano, segundo uma análise da narrativa muito diferente da sintaxe que seus adversários procuravam elaborar, e que inclui o tempo do reconhecimento (COMPAGNON, 2006). A *mimesis* ou *representação* passa a ser relida pela teoria literária valorizando-se, então, o sentido e a interpretação desta realidade dada por aquele que produz a obra literária bem como por aquele que a lê. O mundo ficcional não precisa, necessariamente, ser composto por proposições válidas, entretanto, devem ser compatíveis com o mundo real. Segundo Compagnon (2006), a literatura mistura o mundo real e o mundo possível, produzido em arte. A personagem da ficção é alguém que poderia ter existido. Assim, o leitor encontra, na obra literária, um

indivíduo que poderia ser real, uma vez que, ao ser colocado diante do texto, considera o mundo ficcional como uma realidade possível, desde que, nos dizeres de Compagnon (2006, p. 137), o “herói não comece a desenhar círculo quadrados”.

Representar em literatura é, então, criar um mundo segundo a ótica do criador e, portanto, também falar em nome do outro. Ao se manifestar pelo outro, o discurso de um interlocutor acaba por legitimar a presença daquele com maior competência, o que causa, na maioria das vezes, o silêncio de quem é representado. Apenas o discurso com reconhecimento social acaba por ter valor. De acordo com Dalcastagnè (2008), na imposição de um discurso, normalmente, a legitimação acontece em razão da justificativa do maior esclarecimento, da maior eficácia social deste sobre o outro, sobre aquele que é silenciado.

Com relação à representação, as personagens, segundo Dalcastagnè (2008), deveriam apresentar um posicionamento condizente com sua vivência. Uma única forma de olhar a sociedade pode não representar de modo condizente os diferentes grupos que a formam, uma vez que

mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que os outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 81).

Surge, assim, a questão da legitimidade, discutida pela estudiosa. Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí se questionar o desaparecimento de determinados grupos sociais dentro de uma expressão artística que pretende se fundar na pluralidade de perspectivas.

Considerando o valor da literatura juvenil brasileira enquanto bem cultural significativo na formação de leitores algumas questões se tornam relevantes: como a narrativa juvenil contemporânea caracteriza seus personagens? Há, em seus textos a preocupação de apresentar as diversidades contidas em nossa sociedade? O leitor jovem se vê representado na obra literária voltada para sua faixa etária? Quais são as personagens que povoam estes mundos?

2. A PESQUISA E SUA METODOLOGIA

Os dados apresentados neste artigo referem-se à pesquisa institucional denominada *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009* que teve como objetivo realizar um levantamento da representação de grupos sociais na literatura juvenil brasileira contemporânea. Na seleção do corpus estudado, foram consideradas as narrativas juvenis que se inserem efetivamente no sistema literário brasileiro, ou seja, aquelas que por sua articulação entre as diferentes esferas deste sistema, são compreendidas como literatura de valor. Nesse sentido, considerou-se literatura o conjunto de textos de reconhecido caráter estético uma vez que são avalizados por instâncias, instituições e vozes que lhes permitem encenar sua plena concretização material enquanto bem artístico e cultural.

Para que esses textos sejam assim reconhecidos, seus autores devem patrocinar a produção material de seus textos bem como sua circulação através de instâncias que possam dar visibilidade à sua produção, por meio de editoras reconhecidas que promovam a produção do objeto livro e o façam chegar até seus leitores. No caso da literatura juvenil brasileira, tal processo é realizado por casas editoriais que se especializam na seleção/produção de textos voltados para o público infante-juvenil e que criaram tradição na produção desses bens de consumo como é o caso, por exemplo, de editoras como Companhia das Letrinhas, Melhoramentos, Cosac & Naify e outras.

Além disso, é necessário, ainda, que tais textos sejam alvo de práticas discursivas que coloquem em evidência suas características estéticas/textuais, temáticas diante do público especializado e leigo, como é caso da crítica especializada e da crítica não especializada, exercida por revistas de ampla circulação, jornais etc. Juntamente com a crítica, importante também é a ação de instituições que possam ajudar na disseminação de tais textos. Configuram-se, em nosso país, como importantes instituições que patrocinam a literatura infantil e juvenil a própria escola, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNJIJ e a Câmara Brasileira do Livro¹, concedendo, ambas, prêmios a várias categorias de livros voltados para o público infantil e juvenil.

Deve-se salientar que neste complexo processo de seleção dos textos considerados literários, portanto, artísticos, muitas vezes os valores políticos extrapolam ou anulam o estético, de forma que nem sempre se pode dizer que os valores que regem as escolhas ou a seleção do que é tido como literário repousa sobre bases estéticas, evidenciando o fato de que a arte não é campo neutro às injunções políticas.

Partindo dessas considerações sobre a importância e configuração das narrativas no sistema literário brasileiro, na pesquisa *Personagens da literatura juvenil contemporânea e a representação de grupos sociais* procedeu-se a um recorte metodológico por meio da seleção apenas das narrativas premiadas com o primeiro lugar pela Câmara Brasileira do Livro – categoria Melhor para o jovem – no espaço temporal entre os anos de 1999 a 2009, abarcando 11 anos de produção literária para a juventude. Para que se pudesse realizar uma análise na qual fosse considerada a leitura efetiva dos livros, optou-se por acrescentar a esta amostra os livros juvenis mais vendidos pelas editoras de maior influência no mercado escolar, a saber, Editora Ática, que comercializa, também, com o nome Editora Scipione; Editora Moderna e Editora Saraiva que também atua com os nomes Formato e Atual. Delimitando-se ainda mais o *corpus*, solicitou-se às

¹ Consultar o site <http://www.cbl.com.br>

editoras uma listagem das obras mais vendidas, portanto, acredita-se, mais lidas, no Estado do Paraná. Assim, fizeram parte do *corpus* cujos dados são analisados neste artigo as obras apresentadas nas tabelas que se seguem:

TABELA 1: Obras que receberam o *Prêmio Jabuti* – CBL

Obra	Autor	Editora	Premiação
Nadando contra a Morte *	Lourenço Cazaré	Formato	1999
A Revolta das Palavras	José Paulo Paes	Cia das Letrinhas	2000
Chica e João	Nelson Cruz	Cosac Naif	2001
Meninos do Mangue	Roger Mello	Cia das Letrinhas	2002
Sebastiana e Severina*	André Neves	Difusão Cultural do Livro	2003
Fábulas do Amor Distante	Marco Túlio Costa	Record	2004
Duelo do Batman contra a MTV	Sérgio Caparelli	L&PM	2005
Lis no Peito – Um Livro Que Pede Perdão	Jorge Miguel Marinho	Biruta	2006
Adeus Contos de Fadas	Leonardo Brasiliense	7 Letras	2007
O Barbeiro e o Judeu da prestação contra o Sargento da Motocicleta	Joel Rufino dos Santos	Editora Moderna	2008
O Fazedor de Velhos	Rodrigo Lacerda	Cosac Naif	2009

Fonte: <http://www.cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-anteriores>

*Livros que obtiveram a terceira colocação.

As obras premiadas pela CBL até o ano de 2004 tinham como uma de suas categorias as obras de literatura *Infantil ou Juvenil*, não havendo premiação em separado para textos infantis e juvenis. A partir de 2005, as categorias *Literatura Infantil* e *Literatura Juvenil*

foram individualizadas, de forma que, no *corpus*, as obras selecionadas entre 2005 e 2009 receberam, especificamente, o prêmio de melhor obra juvenil.

As obras *Nadando contra a morte* e *Sebastiana e Severina*, em asterisco, substituem, nos estudos ora realizados, as obras com a primeira e segunda colocações, por estas terem como personagens animais não antropomorfizados e versarem sobre temas folclóricos, portanto, terem entes da cultura popular como personagens. Salienta-se, ainda, que esta substituição foi feita, também, em virtude de um dos textos premiados ser poético, o que dificultaria o estabelecimento de uma identidade para o elemento ficcionalizado – o eu-lírico de cada poema.

TABELA 2: Obras mais comercializadas no Estado do Paraná

Obra	Autor	Editora	Publicação*
Vida de droga	Walcyr Carrasco	Ática	2007
Dona Casmurra e seu Tigrão	Ivan Jaf	Ática	2008
Anjos no Aquário	Júlio Emílio Braz	Atual	2009
Nó na garganta	Mirna Pinsky	Atual	2009
Irmão Negro	Walcyr Carrasco	Moderna	2003
Sempre haverá um amanhã	Giselda Laporta Nicolelis	Moderna	2003
Espelho Maldito	Giselda Laporta Nicolelis	Saraiva	2009
A porta do meu coração	Telma Guimarães	Saraiva	2009
Sete casos do detetive Xulé	Ulisses Tavares	Saraiva	2009
Grávida aos 14 anos?	Guila Azevedo	Scipione	2010
Um garoto consumista na roça	Júlio Emílio Braz	Scipione	2009
Pretinha, eu?	Júlio Emílio Braz	Scipione	2009

Fonte: material fornecido pelas editoras a partir de consulta realizada por meio eletrônico

*O ano refere-se ao de publicação da obra lida, não coincidindo, necessariamente, com o da primeira edição.

Após a seleção do *corpus*, foram elaboradas fichas modelo a partir das quais se coletaram vários dados sobre as personagens das narrativas estudadas. As questões pesquisadas por meio das fichas de leitura foram a pertença social, religiosa, cultural, econômica sexual e racial dos personagens de maior relevância na trama. Foram analisadas, portanto, 25 obras voltadas ao público juvenil brasileiro e destas, foram consideradas 156 personagens como essenciais ao desenvolvimento da trama apresentada.

Concluída tal atividade, os dados levantados sobre as personagens foram lançados no *Software Sphinx 5.0* que realizou a formulação de gráficos e tabelas e o cruzamento de dados sobre a configuração dos grupos sociais presentes no *corpus*. Assim, a pesquisa possui um caráter quantitativo, pois nela são observados dados numéricos sobre a representação de grupos sociais, cruzando-se variáveis relacionadas a questões sociais, econômicas, religiosas, raciais, educacionais, étnicas e outras que se revelaram importantes sobre os personagens principais das narrativas. Após o levantamento desses dados, realizou-se sua interpretação para a qual se deu um tratamento qualitativo. Assim, tanto o recorte aqui apresentado quanto a pesquisa que o originou se caracterizam como uma pesquisa descritiva, estruturada ou delimitada enquanto pesquisa bibliográfica e documental, de caráter quali-quantitativo.

3. A RAÇA E A COR DA PERSONAGEM NA LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Dalcastagnè (2008, p. 87) alerta que “a literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira”. Em sua pesquisa, a estudiosa verificou que 80% das personagens dos romances contemporâneos são brancas, índice que aumenta consideravelmente se analisados apenas narradores e protagonistas, ou seja, mesmo quando presentes na literatura, o negro praticamente só tem espaço enquanto coadjuvante.

Para chegar-se à conclusão da cor da personagem foi necessário, na presente pesquisa, valer-se, na maioria das vezes, da ilustração. Segundo Dalcastagnè (2005), a literatura moderna não se ocupa, normalmente, da descrição física. Esta só ocorre quando há a intenção de marcar uma característica específica da personagem. Assim, retoma-se o critério apresentado inicialmente de que a ausência expressa o que é considerado o “normal” em nossa sociedade, no caso da sociedade brasileira, o falso conceito de sociedade branca, mas frequente nas rodas intelectuais e nos estratos socioeconômicos da elite. As ilustrações, quando presentes, das obras ora estudadas apresentam personagens brancas, quando muito em tons amarelados. Negros, apenas quando assim definidos pelo autor do texto. Para o leitor-ilustrador, a personagem é branca.

Das 24 obras analisadas e cujos dados relativos a 157 personagens foram submetidos ao *software Sphinx Survey*, apenas cinco obras apresentavam personagens negras ou mestiças e sete não davam indícios da cor da personagem. Como afirma Rosemberg (1985), a ausência de indícios que identifiquem a personagem como branca denotam claramente a suposta neutralidade entre a caracterização do personagem e sua cor “natural”:

a normalidade da condição do ser branco, a sua neutralidade aparece claramente no texto pela não explicitação de sua cor. Neste sentido, quando se tenta detectar a cor de um personagem no texto, os mecanismos inferenciais tornam-se mais frequentemente necessários para o branco. Deste modo, na medida em que ser humano é idêntico a ser branco, o texto é aliviado de repetições desnecessárias (ROSEMBERG, 1985, p. 40).

Se considerada tal possibilidade, encontramos um número expressivo de personagens brancas. Unindo-se aquelas cuja ilustração ou a descrição podem enquadrar a personagem como branca e aquelas elencadas como *sem indícios*, o número de personagens brancas assume a proporção de 90% das analisadas. Assim, o silêncio de mais de 50% da população brasileira denuncia a exclusão deste grupo, confirmando a supremacia da classe dominante não só na

esfera socioeconômica, mas, também, na esfera cultural, de modo específico, no campo literário.

TABELA 3: A cor da personagem

Cor_personagem	Freq.	%
Não resposta	5	3,2%
Branco	92	58,6%
Negro	8	5,1%
Indígena	1	0,6%
Caboclo (branco+índio)	0	0,0%
Mulato (branco+negro)	3	1,9%
Cafuzo (índio+negro)	0	0,0%
Pardo	0	0,0%
Amarelo	2	1,3%
Sem indícios	46	29,3%
TOTAL OBS.	157	100%

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*.

Além de ser notadamente branca, a maior parte das personagens apresentadas nos textos analisados são do sexo masculino, correspondendo a 54,1% da amostra ao passo que as mulheres respondem a 45,2%, constituindo menores percentuais nos diferentes grupos raciais, com se nota a seguir:

TABELA 4: Sexo e cor da personagem

Sexo_personagem Cor_personagem	Mascu lino	Femi nino	Não res posta	Sem indícios	TOTAL
Branco	33,1%	25,5%	0,0%	0,0%	58,6%
Sem indícios	15,9%	13,4%	0,0%	0,0%	29,3%
Negro	2,6%	2,6%	0,0%	0,0%	5,1%

Não resposta	1,3%	1,3%	0,6%	0,0%	3,2%
Mulato (branco+negro)	1,3%	0,6%	0,0%	0,0%	1,9%
Amarelo	0,0%	1,3%	0,0%	0,0%	1,3%
Indígena	0,0%	0,6%	0,0%	0,0%	0,6%
Pardo	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
Cafuzo (índio+negro)	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
Caboclo (branco+índio)	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	54,1%	45,2%	0,6%	0,0%	

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea*: 1999 – 2009.

Para Dalcastagnè (2005), a ausência do negro e do mulato na literatura representa o silêncio que lhe é imposto. A obra criada pelo homem branco de classe média exclui o discurso do negro, formando uma identidade coletiva com valoração negativa daqueles que não se incluem neste padrão, reforçando o preceito de que toda e qualquer omissão na caracterização de personagens não é neutra, mas implica em atribuir à personagem marcas desta elite produtora.

Quando presente na obra literária juvenil, a personagem negra é pobre, quando não miserável, ao passo que ao branco cabe fazer parte da classe média e da elite econômica. Sendo assim, pode-se afirmar que a literatura juvenil contemporânea premiada ainda deixa transparecer o racismo existente no Brasil desde tempos coloniais.

TABELA 5: Cor da personagem x estrato socioeconômico

economico_personagem Cor_personagem	Não resposta	Elite eco nômica	Classe média	Pobre	Miserável	Sem indícios	TOTAL
Não resposta	1	0	2	2	0	0	5
Branco	0	18	54	16	0	4	92
Negro	0	0	0	7	1	0	8
Indígena	0	0	1	0	0	0	1

Caboclo (branco+índio)	0	0	0	0	0	0	0
Mulato (branco+negro)	0	2	1	0	0	0	3
Cafuzo (índio+negro)	0	0	0	0	0	0	0
Pardo	0	0	0	0	0	0	0
Amarelo	0	1	0	0	0	1	2
Sem indícios	0	3	21	6	4	12	46
TOTAL	1	24	79	31	5	17	157

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea*: 1999 – 2009.

Mesmo em obras que pretendem analisar a relação preconceituosa existente entre brancos – ou diríamos pseudobrancos – e negros no Brasil, estes aparecem como pertencentes a classes sociais baixas. Quando ascendem à classe média, casam-se com brancos. Sua descendência deixa de ser negra propriamente dita, passa a mulata! Parece, ainda, que por melhores intenções que se tenha, o estigma do negro pobre permanece:

Ontem, eu estava folheando o álbum de retratos de nossa família. Vi muita gente loura como mamãe [...].

Contei menos fotos dos parentes do papai. A foto de Vô Eleutério não é boa. Vô Jerônimo – com J mesmo – é bem grande e os lábios dele são tão grossos quanto os de Vânia. Aliás, ele é pretinho, pretinho. Igual a Vânia.

Vi mais fotos da família da mamãe que da família do papai (BRAZ, 2008, p. 35)².

Nesta obra, a protagonista vive o conflito de se perceber como não-branca, após a entrada de uma aluna negra em sua escola. Como a escola é elitizada e nunca tinha tido entre seus alunos e professores alguém negro, a aluna negra é vítima de preconceito e, por outro lado, a protagonista começa a perceber suas origens, a ascendência negra da família de seu pai.

² Trecho da obra *Pretinha, eu?*, selecionada pela editora como uma das mais lidas pelos adolescentes do Estado do Paraná.

Na maior parte das vezes, o negro aparece mesmo é como o filho do empregado doméstico ou como o próprio empregado doméstico, como o mendigo ou menino abandonado, mantendo os chavões perpetuados pela elite dominante:

Seu Joaquim é motorista de dona Matilde, agora também patroa dos pais de Tânia. Ele vai levando a família para o litoral, onde o casal cuidará da casa de veraneio de dona Matilde (PINSKY, 2004, p. 6)³.

Como lhe disse, fiquei com o Maicon no colo. O nome dele? É Maicon Diéquisson, como o cantor, aquele que mudou de pele, que era pretinho e narigudo e que foi ficando branquelo. Por que botei esse nome nele? Botei porque ele é clarinho e eu sou meio escuro. Dele pra mim tem uma diferença grande. Ele pode até passar por branco, acho. Eu sou negão (CAZARRÉ, 1998, p. 67)⁴.

O pai de Vânia trabalhava na casa dos donos do colégio. Como eles gostavam muito dela, deram bolsa. Muita gente vivia dizendo que Vânia era superinteligente e eles queriam ter certeza de que ela teria um bom estudo numa boa escola (BRAZ, 2008, p. 19)⁵.

Em cada uma das obras citadas, a origem humilde das personagens negras é acentuada. Ao negro cabe o papel de agente subalterno da sociedade, aquele a quem cabe a tarefa de servir ao patrão branco, rico, escolarizado. Quando não, no caso da segunda citação, é o mendigo, o morador de rua que vive dos restos e favores da população.

Outro aspecto relevante relativo à questão da cor é a escolaridade das personagens. O negro ainda é retratado como

³ Trecho da obra *Nó na garganta*, que retrata a vida de Tânia e seus pais, empregados de uma família branca e rica, em uma cidade litorânea e as situações de exclusão e preconceito sofridas pela menina.

⁴ Trecho da obra *Nadando contra a morte*. A personagem da citação é um mendigo, negro, que vive embaixo da ponte da qual Maria do Amparo, 14 anos, empregada doméstica e a protagonista, joga-se com a filha nos braços, fruto do estupro sofrido, cujo agressor é o patrão.

⁵ Trecho da obra *Pretinha, eu?*, já citada.

alguém sem acesso ao ensino médio ou superior. Infelizmente, este quadro condiz com a realidade do afrodescendente brasileiro. Em pesquisa sobre a desigualdade racial no Brasil, Henriques (2001) reflete sobre o fato de a desigualdade na renda de brancos e negros ser ocasionada, principalmente, pela heterogeneidade na escolaridade da população brasileira. Enquanto a escolaridade de um jovem negro de 25 anos gira em torno de 6,1 anos de estudo, a do jovem branco da mesma idade é de cerca de 8,4 anos. Quando verificados dados referentes ao estudo superior, em 1999, o número de negros que não ingressaram em universidades era de 98%.

A narrativa juvenil contemporânea produzida no Brasil apresenta dados muito próximos desta realidade, conforme demonstra a Tabela 6 a seguir:

TABELA 6: cor da personagem x escolaridade

Escolaridade Cor personagem	Não resp.	Analf.	1ª a 4ª série	5ª a 8ª série	E.Médio	Ens.Sup.	S/ind.	TOTAL
Não resposta	1	0	0	0	1	1	2	5
Branco	0	1	11	16	19	20	25	92
Negro	0	3	1	0	0	0	4	8
Indígena	0	0	0	0	0	0	1	1
Caboclo (branco+índio)	0	0	0	0	0	0	0	0
Mulato (branco+negro)	0	0	0	1	0	0	2	3
Cafuzo (índio+negro)	0	0	0	0	0	0	0	0
Pardo	0	0	0	0	0	0	0	0
Amarelo	0	0	0	0	0	2	0	2
Sem indícios	1	2	0	1	5	5	32	46
TOTAL	2	6	12	18	25	28	66	157

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea*: 1999 – 2009.

Na ficção, esta situação é retratada de forma evidente. As personagens brancas são representadas como frequentadoras de boas escolas, de universidades e quando uma personagem negra surge em contexto similar, causa estranhamento e incômodo:

Aquilo não podia estar acontecendo no Colégio Harmonia. Por quê? Porque em cem anos de tradição, jamais alguém como Vânia entrara lá. Pelo menos, não como aluna. Por quê? Porque ela era... era... era preta, pretinha, pretinha, pretinha de parecer azul (BRAZ, 2008, p. 8 e 9).

O estranhamento retrata, na obra citada, a realidade de muitas escolas particulares brasileiras. O enredo se desenvolve em uma escola de elite paulistana. Vânia, a aluna negra, destoa dos padrões raciais estabelecidos pelos demais alunos. Seu lugar não é ali, apesar de ser muito inteligente e de se destacar entre os alunos de sua sala. Na verdade, os elogios feitos pelos professores, a aceitação por parte de uma minoria, acabam por incomodar ainda mais a grande parcela de alunos que não aceitam a garota entre eles.

Pela má distribuição de renda brasileira, raramente alunos destas escolas são negros, quando muito mulatos. Apesar de grande parte da população brasileira ser constituída por afrodescendentes, as escolas particulares raramente possuem alunos negros ou pardos entre sua clientela. De acordo com Henriques (2001, p. 4), “os brasileiros afro-descendentes constituem a segunda maior nação negra do mundo, atrás somente da Nigéria”. O estudioso utiliza os índices da PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, na qual os entrevistados respondem à pergunta raça ou cor dos membros da família, podendo optar entre branco, negro, pardo, amarelo e indígena. Para efeitos de estudo, seus trabalhos incluíram como afrodescendentes os que se intitularam negros – 5,4% – e pardos – 39,9%. O percentual de 45,3% de uma população que se considera afrodescendente, portanto, não-branca, não poderia estar representado em sua literatura apenas com o percentual de 6,4% de personagens.

Com relação à posição da personagem na trama, três obras analisadas discutiam a questão do negro. São elas: *Pretinha, Eu?*, *Na garganta* e *Irmão negro*⁶. Todas as personagens negras ou mulata no caso de *Pretinha, Eu?*, são protagonistas que sofrem preconceito por sua cor ou não se aceitam como afrodescendentes.

TABELA 7: Cor da personagem x posição na trama

Posicao_personagem_trama Cor_personagem	Não res- posta	Prota- gonista	Narra- dor	Coadju- vante	TOTAL
Não resposta	1	4	0	0	5
Branco	0	22	00	70	92
Negro	0	3	0	5	8
Indígena	0	0	0	1	1
Caboclo (branco+índio)	0	0	0	0	0
Mulato (branco+negro)	0	2	0	1	3
Cafuzo (índio+negro)	0	0	0	0	0
Pardo	0	0	0	0	0
Amarelo	0	0	0	2	2
Sem indícios	0	16	0	30	46
TOTAL	1	47	0	109	157

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea*. 1999 – 2009.

Mesmo encontrando estas personagens negras, que pelo número reduzido foram apresentadas e citadas, o que se verifica no *corpus* como um todo, é que, de modo geral, seja qual for a posição da personagem na trama, protagonista ou coadjuvante, o leitor vai se deparar com a maioria de personagens declaradamente ou presumidamente branca. O leitor jovem vislumbrará, entretanto,

⁶ Os dados de catalogação das obras estão nas referências das obras literárias utilizadas na pesquisa.

um número rarefeito de negros. O adolescente e o jovem negro ou mulato são quase inexistentes nas narrativas do *corpus*. Dentre as obras analisadas, apenas uma apresenta um adolescente mulato – *Dona Casmurra e seu tigrão*, de Ivan Jaf.

Uma análise cuidadosa do próximo gráfico evidencia esta construção social realizada pela literatura e deixa claro que a ausência não está limitada ao negro ou afrodescendente. Outras raças que colonizaram ou imigraram para o Brasil, e que estão lendo estas obras também, são praticamente ignoradas, como se nota pelo cruzamento entre os dados sobre idade e cor das personagens analisadas, cuja grande maioria é branca, em contraste à inexistência de personagens de outras raças e em variadas faixas etárias:

TABELA 8 – Cor da personagem e idade

Idade-personagem Cor personagem	Não resp.	Infanc.	Adol. esc.	Juvent.	Idade Madura	Velhice	Múltiplas idades	S/ indícios	TOTAL
Não resposta	1	0	0	0	4	0	0	0	5
Branco	5	11	34	12	30	7	0	0	99
Negro	0	3	0	0	5	0	0	0	8
Indígena	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Caboclo (branco+índio)	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Mulato (branco+negro)	0	1	1	0	1	0	0	0	3
Cafuzo (índio+negro)	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Pardo	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Amarelo	0	0	0	1	1	0	0	0	2
Sem indícios	1	0	12	2	25	5	0	1	46
TOTAL	7	15	47	15	67	12	0	1	164

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*.

Assim, observa-se que não há espaço, também, para amarelos, cafuzos e índios na narrativa juvenil brasileira em tela. Pensando-se na quantidade de imigrantes orientais que o Brasil recebeu, nas imensas colônias, especialmente japonesas que existem no país seria de esperar maior participação destes representantes da nação brasileira na obra literária escrita para o jovem.

Como o percentual destas raças aparece muito mais baixo do que de negros e pardos nos dados oficiais e estes são praticamente inexistentes na literatura brasileira, menores são, ainda, as chances de representantes de outros grupos étnicos nestes textos. É o que confirmam os dados não só desta pesquisa, mas de outras realizadas sobre o tema. A pesquisa de Ferreira (2008) não encontrou nenhuma personagem amarela ou indígena e a de Dalcastagnè (2005) apresentou 0,6% das personagens como amarelas e 1,2% como indígenas.

A pesquisa ora realizada encontrou apenas dois personagens caracterizados como amarelos e um indígena no *corpus* analisado, o que comprova, corroborando os dados das demais pesquisas já mencionadas, a pouca frequência de representantes destas raças na literatura brasileira.

A literatura, evidentemente, não tem como função retratar com fidelidade a realidade social, no que romperia com sua qualidade mais intrínseca, a ficcionalidade. Transitando no espaço do simbólico, deve fazer emergir distintas realidades, valores e crenças. O que se evidencia, entretanto, por meio dos dados apresentados, é que nas narrativas analisadas – tal em outras pesquisas apontadas – o mundo representado no universo ficcional construído por meio desses textos tende a delimitar a representação da diversidade social ao privilegiar um mundo branco e de classe média no qual outros grupos raciais tornam-se inexistentes ou extremamente rarefeitos. Se, como salienta Cademartori, boas narrativas e bons poemas “podem nos levar a reconhecer, apreciar e até reformular as experiências que temos” (CADERMATORI, 2009, p.63), certamente, a experiência leitora do jovem se enriqueceria se nas representações de mundo

feitas pelos textos a ele destinados outras cores e vozes pudessem ser contempladas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma sociedade multicultural, constituída pela mistura de tantas raças como é a brasileira, poderia demonstrar, em suas manifestações artísticas, traços destas muitas culturas, uma vez que o povo brasileiro é, queira-se ou não, resultado dela, permitindo, assim, um olhar sobre outras realidades e sujeitos.

Apesar de os dados oficiais apresentarem uma sociedade mista, a elite brasileira ainda se vê como branca e de classe média, com padrões de uma sociedade patriarcal, supervalorizando a presença masculina. Nossa sociedade não só deixou de ser majoritariamente branca, se é que em algum período histórico o foi, como também não é mais dominada pelo poder masculino, haja vista a grande quantidade de mulheres que ingressaram no mercado de trabalho, na política e nas universidades nas últimas décadas.

Os dados analisados quantitativamente neste artigo deixam claro que a literatura juvenil contemporânea espelha valores da cultura burguesa, excludente e preconceituosa que vigora no Brasil. Mesmo quando presentes, negros, mulatos ou quaisquer outros não-brancos são vistos sob o olhar da discriminação, apesar da tentativa de inclusão.

Das obras analisadas, 24 tiveram seus dados lançados ao *software Sphinx Survey 5.1 – versão Léxica*, como exposto na seção *metodologia da pesquisa*. Das personagens apresentadas como importantes à trama nas obras sujeitas ao programa citado, 54,5 % são do sexo masculino são masculinas. Apesar de um percentual não tão distante das personagens femininas, o homem ainda prevalece como maioria na narrativa juvenil. Ao homem cabe, ainda, a maior parte dos papéis como protagonistas, em um percentual de 16,7%, enquanto 13,5% cabem às mulheres.

Em relação à cor da personagem, a narrativa juvenil praticamente não apresenta personagens não-brancas. As declaradamente brancas somam 59% das personagens apresentadas, enquanto negras, mulatas, indígenas e amarelas, juntas, perfazem um total de 8,3% das personagens. Pelo critério de concepção de sociedade branca, já exposto neste e nos demais estudos citados, a personagem branca não precisa de caracterização referente à sua cor, pois o “natural” é que sejamos brancos. Assim, acrescentando-se ao número de brancos o daqueles considerados sem indícios chegamos ao percentual de 89,1% de personagens brancas.

Não há adolescentes e jovens negros no *corpus* analisado justamente as personagens cuja faixa etária coincide com a do público ao qual se destina a produção juvenil. A maior parte das personagens negras é adulta ou criança e apenas um adolescente foi caracterizado como mulato.

Ainda vivenciamos, na literatura, os princípios patriarcais e burgueses que dominaram a sociedade capitalista até o século XX e que, ao que parece, continuam a dominar a cultura brasileira neste início do século XXI. A pluralidade cultural existente no Brasil aparece na literatura juvenil, portanto, apenas parcialmente, uma vez que as conquistas de muitos dos integrantes desta sociedade não estão vislumbradas nos textos narrativos estudados, bem como naqueles analisados nas pesquisas similares aqui apresentadas.

Não se espera que literatura enquanto criação do imaginário por meio do estético seja mera cópia da realidade e dos seres. Se assim o fosse, teriam valor para o leitor apenas textos que falassem de sua vivência imediata. Tendo como uma de suas finalidades a expansão do universo cognitivo, emocional e social do jovem, a literatura juvenil brasileira contemporânea contribuiria com mais densidade para emancipação do leitor na medida em que pudesse incorporar realidades múltiplas, confrontando a diversidade econômica, racial, sexual e cultural que cerca o adolescente. Contribuiria, assim, para sua passagem ao mundo adulto de forma que pudesse observar e, quem sabe, até questionar as amarras ideológicas com as quais o mundo por ele aspirado, também, construído.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981, p.19.
- BRAZ, J. *Pretinha, eu?* 3. ed. São Paulo: Scipione, 2009.
- CADEMARTORI, L. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte : Autêntica, 2009.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAZARÉ, L. *Nadando contra a morte*. 2. ed. São Paulo: Formato, 1999.
- CHARTIER, R. *A história cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 26, p.13-71, 2005.
- DALCASTAGNÈ, R. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, p. 78-107.
- FERREIRA, A. B. F. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. São Paulo: JEMM, 1995, p. 564.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Tradução de Alvaro Cabral. Paz e Terra. São Paulo, 1990.
- HENRIQUES, R. *Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90*. Texto para discussão n. 807. Rio de Janeiro: IPEA, 2001.
- JAF, I. *Dona Casmurra e seu Tigrão*. São Paulo: Ática, 2008.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Almedina, 1994.
- PINSKY, M. *Nó na garganta*. 52. ed. São Paulo: Atual, 2009.
- ROSEMBERG, F. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

CONFSSIONALISMO E FEMINISMO:
AS FACES E OS DISFARCES DE TEREZA

Elisa Augusta Lopes COSTA
(Universidade Federal do Pará)

Franceli Aparecida da Silva MELLO
(Universidade Federal de Mato Grosso)

RESUMO: A escritora Tereza Albuês destaca-se no cenário da literatura mato-grossense por uma obra que, não obstante as fortes cores regionais, consegue atingir o plano do universal pela temática e pela linguagem. Seus romances, caracterizados pelo protagonismo feminino, são, na maioria, narrados em primeira pessoa e apresentam diversos indícios autobiográficos. O foco principal deste ensaio é investigar a representação feminina nas personagens construídas pela autora, sob a ótica da crítica autobiográfica e da crítica feminista. Pretende-se, com isso, demonstrar que a escritora se apropria das formas tradicionalmente consideradas típicas da literatura de autoria feminina para marcar uma posição contestatória por meio da subversão destas mesmas formas.

PALAVRAS-CHAVE: Tereza Albuês; crítica feminista; literatura confessional.

ABSTRACT: The writer Teresa Albuês stands in the background of literature Mato Grosso State by a work that, despite the strong regional colors, can to achieve the level of the universal themes and language. His novels, characterized by the female protagonists, are mostly narrated in first person and present several autobiographical evidences. The main focus of this essay is to investigate the representation of women in the characters constructed by the author, from the perspective of autobiographical criticism and feminist criticism. This essay intended, therefore, to demonstrate how the writer appropriates the forms traditionally considered typical of literature written by women to mark a refuting position by means of subversion these same forms.

KEYWORDS: Tereza Albuês; feminist criticism; confessional literature.

PALAVRA INTRODUTÓRIA

A literatura é, antes de tudo, arte e, como tal, um veículo de experiências estéticas. Mas é também fonte de informações, além de promover a formação de hábitos e opiniões. Tendo em vista que a civilização ocidental erigiu-se com base no patriarcalismo, cujas instituições marcam os direitos dos homens e estabelecem formas de dominação sobre os demais segmentos da sociedade, verifica-se que a literatura, particularmente a de autoria masculina, reproduz esta ideologia, segundo a qual a mulher é considerada inferior e destinada à função de reprodutora da espécie.

Considerando que a representação tradicional na literatura, particularmente a de autoria masculina, caracteriza-se pelo uso de estereótipos ligados a estratégias interpretativas historicamente determinadas e marcadas pelo gênero, o estudo da representação da mulher na literatura de autoria feminina torna-se relevante na medida em que as representações convencionais de gênero, a hegemonia masculina e as práticas sociais patriarcais são questionadas.

A crítica feminista tem sua origem na década de 70, particularmente na França e nos Estados Unidos, no momento de maior emergência dos movimentos feministas. Os debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade trouxeram à tona a questão da invisibilidade feminina tanto na história como na literatura, ficando patente que os discursos consagrados pela tradição conferem à mulher um lugar secundário em relação ao ocupado pelo homem. De modo abrangente, o intento daqueles debates era ocasionar uma mudança na condição subalterna da mulher, principiando pela busca a respostas para perguntas que, segundo Rita Terezinha Schmidt, “já haviam circulado aqui e ali nos bastidores da cultura europeia, através das vozes de Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir”, consideradas as precursoras da discussão sobre diferença e alteridade da mulher como o Outro da cultura (2002, p. 34).

As pesquisas fizeram emergir a condição histórica da mulher como ser marginalizado por meio das práticas sociais hegemônicas, fazendo surgir o desejo de redefinição de identidades tanto sociais como políticas e também estéticas que foram construídas e cristalizadas nos espaços tradicionais de enunciação. De acordo com Cíntia Schwantes (2003), o primeiro fator apontado por estas pesquisas foi que a análise da escrita de mulheres, tanto quanto das imagens femininas veiculadas pela literatura, ficava impossibilitada com o uso dos pressupostos teóricos existentes, uma vez que todos eles achavam-se impregnados pela ideia de que o gênero é irrelevante. Segundo a autora, “a primeira tarefa que se impôs, portanto, foi a elaboração de um arsenal teórico que possibilitasse o estudo deste objeto, o feminino, no âmbito da literatura” (SCHWANTES, 2003, p. 394). Esta posição é complementada pela visão de Rita Terezinha Schmidt:

Um dos desdobramentos das questões levantadas no período de emergência da crítica feminista foi a compreensão do viés flagrantemente ideológico, de natureza patriarcal, da construção dos sistemas vigentes de práticas textuais, tanto no universo cultural-social quanto no teórico-conceitual (SCHMIDT, 2002, p. 26).

A partir desta constatação, a literatura começa a ser analisada com o intuito de desconstruir a ideologia de gênero, a qual aponta determinados valores, atitudes e comportamentos como característicos de um ou de outro sexo, especificando o que seria masculino ou feminino.

O objetivo da crítica literária feminista é questionar as práticas acadêmicas tradicionais e desenvolver teorias para auxiliar a análise da produção literária e da representação da mulher na literatura. Levando-se em conta a época e o contexto de uma determinada obra, procura-se investigar a quais interesses e ideologias tal obra vincula-se, bem como verificar suas contribuições para a condição da mulher na sociedade.

Esta teoria crítica desenvolveu-se seguindo duas vertentes (MOI, 2006; BONNICI e ZOLIN, 2003). A primeira é a linha francesa que segue a influência da desconstrução derridaiana e da psicanálise lacaniana, tendo como expoentes Hélène Cixous e Luce Irigaray. Defende a existência de uma essência da escrita feminina que transporta para o ato de escrever sua própria sexualidade, marcada pela ausência do falo. A segunda vertente é a anglo-americana, que se volta para as implicações político-pragmáticas das relações de gênero, com base no questionamento das imagens oriundas do imaginário masculino que pesam sobre leitoras e escritoras. Esta linha questiona também a legitimidade das práticas interpretativas acadêmicas que conduziram à formação dos cânones literários responsáveis por desconsiderar a produção feminina. Destacam-se como pioneiras desta vertente: Kate Millet, Elaine Showalter, Annette Kolodny.

As duas tendências deram origem a linhas de pesquisa que atuam em áreas específicas, mantendo em comum o interesse pelas questões ligadas ao questionamento do patriarcalismo presente na literatura, bem como os principais conceitos utilizados como ferramenta de análise.

PALAVRA DE MULHER

Uma das questões que a crítica feminista procura responder versa sobre a existência de uma escrita tipicamente feminina. As posições são divergentes. Há quem diga que existe diferença entre literatura feminina e feminista; há quem defenda que a literatura não tem sexo. A escritora Bella Jozef define sua posição com a assertiva: “dizer que a obra não tem sexo é não levar em conta que todo o resto da vida tem”. Segundo ela, considerando que há diferentes papéis econômico-sociais reservados a homens e mulheres, isso também se reflete na atividade criadora: “se levarmos em conta a situação da mulher numa sociedade, numa época determinada, digamos a nossa, é claro que sua ficção e poesia vão-nos transmitir essa visão específica” (JOZEF, 1989, p. 46).

Este fato pode ser observado verificando-se as diferenças existentes entre as vozes femininas presentes em textos de autoria masculina e feminina. Esta convicção é reforçada pela pesquisadora Elódia Xavier, segundo a qual a escrita feminina reflete a própria condição da mulher em relação ao grande conflito por ela vivenciado no trânsito entre o espaço público e o privado, a carreira profissional e a vida doméstica:

A condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nestes textos; não se trata de um simples tema literário, mas da substância mesma de que se nutre a narrativa. A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina. Não existe “discurso masculino” porque não existe “condição masculina”. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente (XAVIER, 1991, p. 11).

Conclui-se que homens e mulheres vivem experiências diferentes definidas por suas situações sociais, o que influencia sua visão de mundo, e, conseqüentemente, se reflete na construção dos seus personagens. Para Ruth Silviano Brandão (2004), uma personagem feminina construída por um homem não coincide com a realidade da mulher, é mero produto de um sonho alheio, objeto de um desejo que se corporifica no texto. A figura da mulher como personagem criada por um autor masculino apenas repete o discurso de seu criador, não havendo, portanto, a presença da voz feminina, mas um discurso em segundo grau. A ensaísta complementa:

Imagens exemplares destas figuras vêm-se nos perfis de mulher construídos por José de Alencar, que acabam se revelando ecos do desejo alheio. Passageiras da voz alheia, Lucíola, Diva, Aurélia ou Amália circulam como protótipos do amor de abnegação, cego desaparecimento no espelho dos seus heróis (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 2004, p. 13).

A autora acrescenta que, na escrita feminina, a mulher passa de objeto a sujeito que fala e expressa seus desejos, transpondo

para o papel fantasias e sonhos, cuja forma “se reveste de novas e inéditas aparências, nem sempre confortáveis; às vezes plenas de um inquietante sentido gerador de novas significações” (opus cit., p. 14). A mulher, ao escrever, externa seus sentimentos e conflitos, fazendo ouvir a sua voz antes emudecida pela autoria masculina. Elódia Xavier aponta a literatura confessional como uma forma de exposição dos conflitos vividos pelas mulheres:

As narrativas de autoria feminina falam sobretudo de mulheres, e a primeira pessoa é a dominante. O tom confessional chega a confundir o leitor: narradora ou autora? ficção ou autobiografia? Quando isso não ocorre, a intimidade entre narradora e personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. Suas personagens têm dificuldade em sair de si mesmas, estão em busca de sua identidade, à procura de um espaço de autorrealização. Conscientes do que o lar significa em termos de domesticação e confinamento (“laços de família” que constroem o “coração selvagem”, lembrando Clarice Lispector), elas vivem dilaceradas entre o “destino de mulher” e a “vocaçãõ do ser humano”, para citar Simone de Beauvoir (XAVIER, 1991, p. 12).

Bella Jozef esclarece que a mulher se dedicou à escrita intimista devido a fatores culturais, comentando a existência da grande quantidade de literatura epistolar de autoria feminina como uma das poucas formas de comunicação acessíveis à mulher:

A mulher não podia exercer certos trabalhos, inclusive certa área da literatura lhe era vedada. Talvez por isso tenha se dedicado a escrever cartas. A literatura epistolar foi extensa, porque a carta podia ser escrita a qualquer hora: era uma maneira de a mulher se comunicar, satisfazer esse desejo de comunicação, e isso podia ser feito em horas tardias, quando ela podia roubar algum tempo para si (JOZEF, 1989, p. 46).

Bella Jozef inclui o diário entre as formas de escrita permitidas às primeiras escritoras porque “podia ser feito a qualquer hora, no segredo do seu cantinho”. A autora comenta ainda a questão da intimidade encontrada na literatura feminina como consequência de uma necessidade de se revelar (1989, p. 48). Conclui-se que

foram as circunstâncias que levaram as mulheres a se manifestarem a princípio, por meio da literatura confessional ou autobiográfica.

É interessante notar que a narrativa voltada para o eu não é prerrogativa da escrita feminina. Basta lembrar que Mikha Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (1993), elabora um detalhado estudo sobre a origem da autobiografia, a qual, segundo ele, remonta à antiguidade grega. O autor menciona como primeiro exemplo a defesa de Isócrates, bem como *As Confissões*, de Santo Agostinho, texto citado como o início da autobiografia em tempos mais próximos. Também Philippe Lejeune (1996), o grande expoente dos estudos autobiográficos, menciona apenas homens em seus exemplos.

Verifica-se, portanto, que este tipo de escrita era praticada e valorizada por homens. Entretanto, quando o desenvolvimento da crítica feminista trouxe à luz um sem-número de escritoras esquecidas e, com isso, percebeu-se a grande ocorrência de escritos confessionais oriundos da pena feminina, houve uma espécie de redefinição de valores, de modo que esta característica passou a ser considerada como determinante da escrita de mulheres. Em consequência, os gêneros ligados à autobiografia sofreram uma desvalorização, sendo classificados como menores e caracterizados como femininos numa acepção pejorativa. Tal fato foi utilizado como um rótulo a mais para manter as escritoras à margem dos pressupostos canônicos.

A crítica feminista vai demonstrar, contudo, que há também outras temáticas abarcadas pela literatura de autoria feminina. Luíza Lobo (1997) elabora um histórico a respeito da literatura feminina na América Latina, no qual elenca uma série de temas que se destacam na escrita de mulheres, sendo que, para cada tema, ela traz exemplos comentados de trabalhos de várias escritoras. A pesquisadora cita como características recorrentes na escrita feminina o subjetivismo, o sentimentalismo místico e o erotismo, mas destaca também a presença de trabalhos ligados ao indianismo, abolicionismo, ao regionalismo e à novela urbana. Desta forma, Luíza Lobo demonstra

que as escritoras, além dos temas pessoais, escritos sob a forma de autobiografias, memórias e confissões, também se voltam para o engajamento político.

PALAVRA DE TEREZA

Conforme mencionado anteriormente, as formas textuais ligadas à subjetividade (autobiografia, memórias, diário íntimo, autorretrato) são vistas como recorrentes na escrita de mulheres. De acordo com Bela Jozef (1989), os primeiros romances de autoria feminina eram conformados com os padrões masculinos dominantes e se caracterizavam por um discurso submisso e uma visão “de fora”. Entretanto, segundo a pesquisadora, no século XX, a literatura feita por mulheres vem se caracterizando “por um desejo de transgressão a estes códigos; não só falar do proibido, do sexo, seu desejo, do seu erotismo, da libertação política, mas, também transgredir ao nível da linguagem” (JOZEF, 1989, p. 48). Tomando Clarice Lispector por grande exemplo, a autora demonstra que a transgressão dos códigos masculinos ocorre também no nível da linguagem e não apenas da temática, acrescentando que a transgressão vai transparecer na própria estruturação da obra.

Bela Jozef (1989, p. 50) afirma ainda que, na literatura feminina, quer no romance, quer na poesia, o ponto de partida é uma visão de mundo de uma perspectiva interior. A ensaísta demonstra que os romances que traduzem a visão de mundo da perspectiva interior desmontam os paradigmas anteriores. Estes vinculavam a mulher à casa, ao aconchego, à busca da segurança proporcionada por um homem que se lançava ao espaço exterior para prover o sustento e a tranquilidade da família. Entretanto, a casa é justamente o ponto de partida para a desconstrução do romance tradicional, sendo que as mudanças também surgem em outras esferas, alterando a representação da relação da mulher com a natureza e a sociedade.

Transgressão e quebra de paradigmas são qualificativos que assentam bem à obra de Tereza Albuês. A escritora se utiliza

de gêneros ligados ao confessionalismo para marcar uma posição contestatória, mas o faz com muita sutileza, de modo que só uma análise cuidadosa de seus trabalhos vai evidenciar essa situação.

Terezinha Belta de Albuês nasceu em Várzea Grande – MT, em 1936. Estudou Letras, Direito e Jornalismo no Rio de Janeiro. Atuou como professora de latim e português; foi coordenadora de atividades extracurriculares da Faculdade de Comunicação e Cultura Hélio Alonso (RJ), trabalhando com feiras de livros, teatro, exposições, debates, cine clubes e outras atividades afins.

Transferiu-se para os Estados Unidos no ano de 1980, fixando-se primeiramente em San Francisco, na Califórnia e, alguns anos depois, em Nova York. Casou-se com Robert Eisenstat, arquiteto, e teve dois filhos. A carreira literária só se desenvolveu depois de sua mudança para a América do Norte, tendo ocorrido a publicação de seu primeiro livro em 1987. Falecida em 2005, a autora não teve uma carreira literária muito longa. Ainda assim, escreveu diversos contos e cinco romances: *Pedra Canga* (1987), *Chapada da Palma Roxa* (1991), *Travessia dos Sempre Vivos* (1993), *O Berro do Cordeiro em Nova York* (1995), e *A Dança do Jaguar* (2000).

É interessante observar que, embora Tereza Albuês tenha escrito todos os seus romances depois de ter se mudado para os Estados Unidos, a maioria deles trata da realidade brasileira. Somente o último não é ambientado no Brasil. Nelly Novaes Coelho (2002) considera que a escritora mato-grossense se revela como uma andarilha em busca de conhecimento, elaborando uma síntese entre a singularidade de seu lugar de origem, no interior do Mato Grosso, e a realidade do espaço ultra-civilizado dos Estados Unidos, cujo resultado é um universo romanesco de formação híbrida e fronteiriça (COELHO, 2002, p. 615)

Dos cinco romances albuesianos, dois se destacam por não terem claramente delineadas as fronteiras entre realidade e ficção: *O berro do cordeiro em Nova York* e *Pedra Canga*, dois romances narrados em primeira pessoa. Em *Pedra Canga* temos uma história fictícia

recheada de detalhes autobiográficos, no qual ficção e realidade se entrelaçam. Por outro lado, *O Berro do Cordeiro em Nova York* é um romance aparentemente autobiográfico, entremeado de detalhes e recursos ficcionais, de modo que também se verifica a mistura de realidade e ficção. O romance apresenta o entrelaçamento de dois espaços e dois tempos: o presente, que transcorre em Nova York, e o passado, no Brasil, representado pelo Cordeiro, nome de um sítio onde a narradora viveu parte da infância.

Grande parte dos fatos observados na biografia da autora encontram-se transplantados para o texto literário de *O berro do cordeiro em Nova York*. O comentário constante da contracapa do livro indica que se trata de um “romance de sabor autobiográfico”, o que cria uma expectativa de se estar diante de obra baseada em fatos reais. Verifica-se uma intimidade entre autora e narradora, de modo que parece configurar-se claramente a forma autobiográfica. A narradora protagonista inicia o texto falando de seu nascimento:

Minha mãe me pariu de pé, tanta pressa tinha eu de vir ao mundo (...) Não sei se este é o ponto certo para começar minha história, mas como tudo principia pelo nascimento, não vejo porque não registrá-lo especialmente pela maneira extravagante como sucedeu. Repito o que me contaram, disso não me recordo, acredito. Pretendo aqui contar as lembranças sem preocupação cronológica, observações e experiências que me parecem importantes, uma cadeia de fatos saltando do esconderijo da memória à medida que sua revelação vai se incorporando na trajetória do discurso que não busco seja linear (ALBUÊS, 1995, p. 11).

A leitura atenta do texto revela que, da narrativa de “sabor autobiográfico” o leitor é levado ao gênero das memórias, o qual, apesar de próximo da autobiografia, tem como característica distintiva maior liberdade e mais vinculação à literatura.

Observe-se que nem toda narração escrita em primeira pessoa pode ou deve ser lida como autobiografia. A mera utilização do pronome *eu* não garante a referência àquele que escreve. O que

caracteriza um texto como autobiográfico é o contrato de leitura estabelecido entre autor e leitor, definido por Philippe Lejeune como pacto autobiográfico. Firmado em uma proposta de sinceridade por parte do autor, este pacto requer em princípio uma igualdade entre autor, narrador e personagem, o que significa que os três devem ter o mesmo nome. Há ainda a possibilidade de o nome do protagonista não ser mencionado (o que se configura como pacto zero), mas a condução do texto e outros detalhes extratextuais verificáveis permitem ao leitor inferir que autor e personagem são a mesma pessoa (LEJEUNE, 1996).

No caso em questão, o nome de Tereza Albuês não aparece no texto, mas há muitos detalhes da vida da protagonista que coincidem com a da autora: local de nascimento, formação profissional, mudança para os Estados Unidos, o fato de ter se casado com um norte-americano, ter dois filhos. Assim sendo, poder-se-ia concluir que se trata de uma autobiografia com pacto zero. Entretanto, verifica-se a presença de nomes de familiares da protagonista (pais, avós, irmãos e irmã) que apontam para a conclusão de que o texto não é uma autobiografia nos moldes tradicionais: os pais da protagonista chamam-se Venâncio e Augusta, enquanto que os pais da autora são Veridiano e Benedita, cujos nomes encontram-se na dedicatória do livro.

O que se percebe, a partir desta constatação, é que a autora prima pela ambiguidade, uma vez que sua proposta textual oscila entre fatos reais e ficcionais, desafiando a grade conceitual das abordagens críticas tradicionais, como a dos pactos citados por Philippe Lejeune. Rompendo o compromisso da primeira pessoa com uma identidade e com o “dizer a verdade”, a autora estabelece uma combinação entre sinceridade e simulação. Tal como Gertrude Stein que, em *Autobiografia de Alice B. Toklas*, (MOREIRA, 2003) coloca-se em lugar de outra pessoa para contar a própria história, Tereza Albuês força os limites do gênero autobiográfico, numa subversão proposital, criando variações nos efeitos de sentido produzidos por tal tipo de texto.

A subversão do gênero também pode ser verificada na forma da narrativa: enquanto a autobiografia tradicional segue um padrão de linearidade, Tereza Albuês opta por um esquema diferente ao estabelecer uma simbiose entre dois espaços e dois tempos: o presente, vivido em Nova York, e o passado, no Brasil. Como Dom Casmurro, ela parece querer unir as duas pontas da existência, elaborando seu texto com reminiscências que surgem muitas vezes desordenadas e entrecortadas com experiências mais recentes. A trama se desenrola por meio de idas e vindas, passado e presente se intercalando com toda a liberdade possível. A narração dos fatos é interrompida por digressões e lembranças de outros acontecimentos. É como se a protagonista revivesse as experiências no momento da escrita, com a vantagem de poder acrescentar reflexões mais amadurecidas em virtude do distanciamento da ocorrência original.

Enquanto o *Berro do Cordeiro* é apresentado como autobiográfico, *Pedra Canga* evidencia uma situação contrária. O texto é anunciado como romance; não há nenhuma indicação de que se trate de autobiografia. Entretanto, o nome da protagonista coincide com o da autora, ainda que seja mencionado apenas uma vez (p. 97), havendo o aparecimento do nome da irmã da protagonista, que também coincide com o nome da irmã da autora. Este detalhe pode ser confirmado pelo leitor, ainda que não tenha acesso à biografia de Tereza Albuês, uma vez que o livro está dedicado a Glorinha Albuês, “mais que irmã, amiga de nascença”. Outro ponto a ser considerado é que a personagem Glorinha é mencionada apenas de passagem, sem participação relevante nos acontecimentos. Por outro lado, não são mencionados os nomes dos pais da narradora, fato que impede a confrontação com os nomes dos pais da autora. Fica no ar a dúvida, à qual se acrescenta outro questionamento, ligado ao aspecto fantástico encontrado na narrativa. Como conciliar autobiografia com tantos detalhes ligados ao sobrenatural?

O texto de Tereza Albuês caracteriza-se, portanto, por um falseamento do gênero autobiográfico, sem, entretanto, configurar-se como uma tentativa de engodo ao leitor, uma vez que a autora

fornece as pistas para a decifração de seu enigma. Pode-se aventar a possibilidade de que o texto configure-se como uma espécie de *roman à clef*, que mascara fatos reais e fictícios, fornecendo, contudo, indícios que seriam uma chave para sua compreensão.

Tereza Albuês posiciona-se, ainda, no que tange à utilização da linguagem, pois, como indicado por Bella Jozef, a afirmação da escrita feminista ocorre também por meio da transgressão dos códigos masculinos no nível da linguagem (opus cit, 1989, p. 48). Os textos de Tereza Albuês são marcados por uma forma peculiar de escrita que se verifica no trecho a seguir:

De novo as águas turvas do pantanal invadindo meus sonhos, alagando nossa vida, ameaçando levar para longe a tranquilidade que julgávamos duradoura. Eu sentia a aproximação da enchente, nada podia fazer para segurar a força das águas, papai cada vez mais estranho, começou a falar sozinho, mais alto, berrava, às vezes numa linguagem que ninguém entendia, parou de trabalhar, fechou a garaparia, apagava as luzes, mandava a gente ficar em silêncio, cuidado, o inimigo está vigiando, nem um pio. E quem nos garantia que não estava mesmo? (ALBUÊS, 1995, p. 90,91).

O estilo da autora pode ser notado a partir da forma geral do texto: utilização de longos parágrafos, sendo que a pontuação não segue rigorosamente as regras gramaticais: início de frase com letra minúscula, muitas vírgulas, inclusive substituindo ponto final ou dois pontos na introdução de discurso direto. Estes recursos imprimem ao texto um ritmo ágil, agitado, que leva o leitor a participar das angústias das personagens. Ao iniciar determinadas frases com letra minúscula, Tereza transmite a ideia de continuidade do pensamento ou diálogo, ficando mais patente a dinamicidade da interação verbal. O fluxo do texto se aproxima do ritmo do diálogo oral, com suas réplicas surgindo uma imediatamente após a anterior. A autora se vale, em muitos momentos, do discurso indireto livre, mas também utiliza o expediente de misturar dois modos de discurso. Como se isso não bastasse, ela mistura os discursos dos personagens, conferindo à narração uma dinâmica muito peculiar.

À primeira vista, esta forma não convencional de escrita pode aparentar falta de intimidade com o labor literário. Não obstante, indica um uso muito calculado da linguagem, no intuito de alcançar sentidos que vão além das palavras, e que deixam entrever uma autora muito consciente dos seus objetivos. Tendo em vista a afirmação de Bella Jozef de que a escrita feminista se manifesta também por meio da transgressão dos códigos masculinos no nível na linguagem, é possível afirmar que Tereza Albuês transgride intencionalmente os códigos gramaticais como forma de afirmação de sua liberdade como mulher e escritora.

Há ainda outro ponto que permite afirmar que a escrita de Tereza Albuês é feminista. Trata-se da representação da mulher verificada em suas personagens femininas, as quais podem ser separadas em dois grupos distintos. No primeiro, bastante reduzido em número, se encontram as que experimentaram a liberdade pelas vias da educação, da leitura ou, ainda, da loucura – talvez uma possível alusão às *madwomen* estudadas por Sandra Gilbert e Susan Gubar (GILBERT e GUBAR, 1979). O segundo grupo, mais numeroso, abrange as mulheres que permanecem subjugadas pelo patriarcalismo. A autora trabalha as representações de modo a dar a perceber sua postura crítica. Um bom exemplo é a trajetória da protagonista de *O berro do cordeiro em Nova York* em busca de conhecimento, contrastando com a mediocridade de suas tias analfabetas:

[...] intrometiam-se em tudo, aproveitavam-se da ausência de papai para interferir nos assuntos da família, na maneira como eu me vestia, penteava os cabelos, estava estudando demais, essa a maior implicância. Elas eram analfabetas e não podiam admitir que eu, uma criatura que julgavam inferior, soubesse ler e escrever. Têmiam aquele misterioso mundo a que não tinham acesso, um mundo onde eu me refugiava durante horas lendo revistas, livros, gibis e outras histórias em quadrinhos, qualquer coisa, até reclames de lojas. O que essa menina vê de tão interessante nessas porcarias? Nada, ela é presunçosa, quer imitar as filhas dos ricos, quem ela pensa que é? Não foi difícil concluir que o estudo era minha arma, só através dele eu me distanciaria

da opressão daquelas mulheres, haveria de conseguir respeito, admiração e liberdade para fazer o que quisesse, dispunha de um trunfo poderoso nas mãos (Opus cit, p. 53,54).

Tereza apresenta a personagem dentro de seu contexto de vida, ao mesmo tempo em que tece considerações sobre as dificuldades e contradições oriundas de suas escolhas. Com seu estilo característico, a autora retrata experiências da narradora quando criança, aos oito anos de idade, fazendo comentários que só poderiam ter sido elaborados anos mais tarde. No decorrer do texto desenrola-se a experiência de formação da narradora que se apresenta, por fim, como uma mulher totalmente liberada, senhora de seu destino, dona de suas vontades e emoções. Independente e autossuficiente vivendo sob um teto todo seu, com condições financeiras para correr o mundo. Livre, portanto, da gaiola de ouro do espaço doméstico tendo conquistado o espaço público pelas vias da educação, chegando a ser escritora. Percorre um caminho árduo, cheio de dificuldades mas também de conquistas e realizações. Ao longo de sua formação avultam os problemas ocasionados pela condição social e racial superados com muito empenho e determinação.

Por outro lado, a narradora de *Pedra Canga*, apesar de ser também personagem da história, não é protagonista no sentido tradicional, pois, embora esteja presente o tempo todo, não é o centro dos acontecimentos. Como uma investigadora, procura dados para a solução do mistério que cerca a Chácara Mangueiral, centro da trama. Desde o início, esta personagem surge como uma mulher-sujeito. Não há nada que lembre as figuras femininas tradicionalmente construídas por homens: não há descrição física, ela não participa de nenhum envolvimento amoroso, não tem namorado ou marido, não está interessada em casamento nem tem preocupações ligadas ao ambiente doméstico. Está totalmente desvinculada das atividades ou inclinações tidas como naturais da mulher.

Esta narradora-personagem, cujo nome coincide com o da autora, é caracterizada como uma pessoa ansiosa por conhecer e

compreender a fundo os acontecimentos, como quem empreende uma caminhada de aprendizado. Fica patente seu desejo de ser escritora – ela quer saber dos fatos não por mera curiosidade, mas para poder relatá-los com fidelidade. Ao longo da narrativa, tem-se a impressão de que a jovem tem uma escolaridade um pouco acima da média das demais personagens. Pode-se perceber no texto uma diferenciação entre o homem estudioso e a mulher que busca conhecimento. Enquanto esta é vista com desconfiança, o homem é exaltado. Bento Sagrado é descrito como dotado de sabedoria: “Ele lê muitos livros, isso sim. É um sábio. Por isso é que as pessoas vêm de longe para consultá-lo sobre leis e outras coisas. Não tem o que se pergunta a esse homem que ele não saiba” (EISENSTAT, 1987, p. 94). Entretanto, o apego à leitura, demonstrado pela narradora, é desmerecido por seu próprio pai: “Que conversa é essa, menina? Você anda lendo romance demais. Esses livros só servem para encher sua cabeça de fantasia.” (Idem, p. 95). A narradora demonstra ter consciência das restrições impostas à sua condição de mulher, mas procura desenvolver estratégias para driblá-las, e não recua diante das dificuldades.

Importa ressaltar o fato de que, a exemplo de muitas outras protagonistas de autoria feminina, as narradoras dos dois romances em tela são escritoras. Parece sintomático que as mulheres façam opção por este tipo de heroínas. A justificativa talvez seja a possibilidade de que a personagem possa se configurar como um desdobramento da própria autora, que transporta para o texto as dificuldades pelas quais passou para conseguir realizar seu intento.

As duas personagens construídas por Tereza Albuês apontam, por caminhos diferentes, que a mulher viveu e ainda vive o conflito entre o público e o privado – carreira profissional e vida doméstica – fato que o homem não experimenta. A particularidade desta “condição feminina” se transfere para as personagens, que vão sempre aparecer, de uma forma ou de outra, em busca de sua identidade, de sua realização, da integralização de seu ser.

A protagonista de *Pedra Canga* se mostra sem grandes preocupações com assuntos tradicionalmente ligados ao feminino, voltada principalmente para o desenvolvimento de sua profissão, pois desejava ser escritora e precisava ter condições para a realização de tal intento. Por outro lado, *O berro do cordeiro em Nova York* abrange praticamente todas as situações vivenciadas pela maioria das mulheres: questões familiares, conflitos de gerações, relações entre vizinhos, assuntos ligados a finanças, discriminação social e racial, envolvimento amoroso, casamento, filhos. Vale lembrar que todos estes assuntos são abordados de maneira não tradicional, destacando-se, sempre, a experiência individual da mulher que se encontra no centro da história.

Outro detalhe que salta aos olhos na análise da obra de Tereza Albuês é o fato de que, embora haja equivalência na quantidade de homens e mulheres em seus textos, as personagens femininas têm mais relevância. A autora opta por um silenciamento masculino e dá mais visibilidade às questões vivenciadas pelas mulheres. A escritora cria um verdadeiro mosaico de tipos femininos, por meio dos quais tece suas críticas aos modelos de feminilidade cristalizados pelo patriarcalismo, ao mesmo tempo em que compõe um libelo pela liberação da mulher. Tereza Albuês pratica um tipo de escrita que se poderia chamar de engajada, na medida em que deixa entrever claramente sua postura crítica através da forma como lida com a representação feminina. Desde os nomes das personagens até a forma econômica como as descreve (ou deixa de fazê-lo), seu estilo indica um trabalho elaborado em busca de diversificadas produções de sentido.

PALAVRAS FINAIS

Os pressupostos da crítica feminista de linha anglo-americana e da crítica autobiográfica foram utilizados para a abordagem dos textos de Tereza Albuês. Considerando que a escrita feminista é aquela em que se percebe um posicionamento da autora,

seja de forma explícita ou difusa, pode-se afirmar que a escritora Tereza Albuês, apesar de não se declarar feminista, pratica uma escrita marcada pela transgressão em diversos aspectos.

O primeiro ponto considerado diz respeito à quebra de paradigmas relacionados à escrita confessional, verificando-se a subversão de formas tradicionalmente vinculadas à literatura feminina. Constatou-se que a escritora elabora seu texto procurando mesclar estilos e formas, possivelmente no intuito de desconstruir ideias pré-concebidas quanto ao que seria uma literatura feminina.

O segundo aspecto observado refere-se à utilização peculiar da linguagem, que resulta numa construção textual que foge às convenções gramaticais, ganhando, com isto, mais expressividade narrativa. Por fim, segue-se a desestruturação dos códigos dominantes no que se refere ao apagamento das personagens masculinas, invertendo as posições e silenciando o homem, ao dar relevância às experiências femininas. É interessante notar que a autora não exclui os homens do texto, mas faz com que eles ocupem sempre um papel secundário ou sejam narrados por outras vozes, exatamente como a literatura de origem patriarcal sempre fez com as mulheres.

O resultado dessa escrita *sui generis* é uma literatura feminista, cujas personagens apontam para as diversas facetas da condição da mulher na sociedade. É digno de nota o fato de que, nos dois livros mencionados, pode ser identificada uma apologia à libertação da mulher por meio da educação, mas há uma grande disparidade relativa à quantidade de personagens que efetivamente conseguem a emancipação e aquelas que permanecem sob o domínio do patriarcalismo. Qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência.

REFERÊNCIAS

ALBUÊS, Tereza. *Chapada da palma roxa*. Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990.

_____. *A travessia dos sempre-vivos*. Cuiabá: EdUFMT, 1993.

_____. *O berro do cordeiro em Nova York*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A dança do jaguar*. Paris: Edição Zero Hora, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. 3 ed. São Paulo: EdUnesp, 1993.

CASTELLO BRANCO, Lúcia e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

COELHO, Nely Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

EISENSTAT, Tereza Albuês. *Pedra Canga*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. *The madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

JOZEF, Bella. A mulher e o processo criador (a máscara e o enigma). In: COELHO, Nely Novaes et al. *Feminino singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1996.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. In: *Revista Brasil de Literatura on Line*. V. 1, p. 1-30. Rio de Janeiro, 1997.

MOI, Toril. *Teoria literaria feminista*. Traducción de Amaia Bárcena. 4 ed. Madrid: Cátedra, 2006.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. Paisagem autobiográfica: escrita e experiência em Gertrude Stein. In: SÜSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia e AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade. In: DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis e BEZERRA, Kátia Costa. *Gênero*

e representação: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Gráfica editora Tavares, 2002.

SCHWANTES, Cíntia. Espelhos de Vênus: Questões da representação do feminino. In: BRANDÃO, Isabel e MUZART, Zahidé Lupinacci. *Refazendo nós*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.