

**Estudos
Literários**

Edição **66**

jan—jul 2024

ISSN 0104-0994

MOARA

Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Pará

**A literatura
produzida por mulheres
no Brasil
ontem e hoje**

À guisa de apresentação: mulheres escritoras de ontem e de hoje

Juliana Maia de QUEIROZ*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Cíntia Acosta KÜTTER**

Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA)

Andréa Correia Paraíso MÜLLER***

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

O número sessenta e seis da *Revista Moara* foi idealizado como um espaço de apresentação e discussão das principais pesquisas atuais acerca da literatura escrita por mulheres do século XIX àquelas da contemporaneidade. Nossa chamada recebeu inúmeros artigos, sendo a maioria deles voltados para escritoras brasileiras e alguns poucos que versam também sobre obras de autoras latino-americanas. As leitoras e os leitores de nosso número poderão, assim, realizar um passeio por obras e mulheres que se lançaram ao fazer literário no passado, tais como a oitocentista Maria Benedita Câmara

* Juliana Maia de Queiroz é doutora em Teoria e História Literária (2011) pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desde 2014, é professora efetiva de literatura na Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando na graduação e na pós-graduação. Coordena o grupo de pesquisa "Vozes de Mulheres na Literatura" (CNPq) e é membro do GT A Mulher na Literatura, da ANPOLL.

** Doutora em Letras Vernáculas, com foco em Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado realizado na Universidade Federal do Pará (UFPA) com bolsa Capes (2019/2020). Possui mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduação em Letras Português/Francês pela Fundação Universidade do Rio Grande (FURG). Atualmente, é Professora Adjunta na Universidade Federal Rural da Amazônia, no campus de Tomé-Açu, onde leciona no curso de Letras. Integra diversos grupos de pesquisa, entre eles Escritas do Corpo Feminino (UFRJ/UNILAB), Sobre o Corpo Feminino – Literaturas Africanas e Afro-brasileira (UNILAB), MOZA (UFPB) e GELICS (UFRA). E-mail cintia.kutter@ufra.edu.br

*** É doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre em Estudos Literários e licenciada em Letras Português/Francês pela Universidade Estadual Paulista (UNESP- Campus Araraquara). Desde 1999, é professora efetiva do curso de Licenciatura em Letras - Português/Francês da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria e História Literária, Língua Francesa e literaturas de língua francesa, atuando principalmente nos seguintes temas: história da leitura, literaturas de língua francesa, romance, leitura literária em língua estrangeira e ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras.

Bormann (Délia), Carolina Maria de Jesus no século XX, chegando aos dias atuais com Conceição Evaristo e Márcia Kambeba, por exemplo.

Buscando compreender, portanto, essa trajetória de luta não só pelo reconhecimento, mas sobretudo pelo registro de seus nomes enquanto escritoras pela historiografia e crítica literárias, iniciamos com as palavras de Constância Lima Duarte em sua apresentação do conceito de *memoricídio* e o apagamento das mulheres nas letras nacionais. Em seguida, Luciana Ataíde e Sara Maciel versam, por meio de uma análise comparativa, sobre a representação do corpo feminino e da violência contra a mulher nos contos “A dama da noite”, de Olga Savary e “Portas fechadas”, de Monique Malcher. Similar no que tange à questão da representação da violência contra a mulher, tanto física quanto simbólica, temos o artigo de Deyse Brito e Cristiane Tolomei sobre o romance *Compasso Binário*, da escritora maranhense Arlete Nogueira. Já Carolina Maria de Jesus, o seu *Quarto de despejo* e a decolonialidade da literatura negro-brasileira são os temas do artigo de Vanessa Carvalho e Luís Heleno del Castilo, texto em que apresentam modos de desconstrução de categorias universalizadas, sob um viés decolonial. Dando prosseguimento, temos o artigo de Luiza Dias e Rubens Damasceno-Morais que lançam mão do ethos discursivo para analisar a imagem cristalizada da escritora Carmen Dolores, adjetivada de “argumentadora máscula”, por meio da análise das crônicas da autora publicadas nos jornais da época.

Do século XX, temos também a escritora Lygia Fagundes Telles em foco. O artigo escrito por Alessandra Fernandes e Talliandre Pereira se debruça sobre o perfil materno no romance *Ciranda de Pedra*, publicado em 1954, relacionando-o com arquétipos maternos que envolvem tensões entre expectativas culturais, sociais e individuais. Já a obra de Sheyla Smanioto é tema de dois artigos. Em “Um manifesto pela libertação do corpo feminino: *Meu corpo ainda quente* (2020) de Sheyla Smanioto”, Stefani Andersson Klumb e Cleiser Schenatto Langaro analisam o recente romance da autora no contexto da produção literária feminina, entendida como espaço de resistência. Igualmente, Ana Raquel de Sousa Lima e Margareth Torres de Alencar Costa têm como objeto de estudo o romance de estreia de Smanioto, *Desesterro*, de 2015. Em “Literatura e expressões das emoções: representações de violências contra a mulher em *Desesterro*, de Sheyla Smanioto”, as pesquisadoras abordam a violência familiar sofrida por duas personagens femininas. Cíntia Acosta Kütter reflete sobre o protagonismo feminino na obra da

escritora paraense Sultana Levy Rosenblatt. No artigo “*O Barracão*, de Sultana Levy Rosenblatt: uma feminina geografia do afeto ao norte”, Kütter analisa as personagens do romance em questão como mulheres transgressoras às quais a autora emprestaria sua voz.

Voltando ao passado, sabemos que os periódicos oitocentistas constituem fontes primárias indispensáveis para pesquisas sobre a escrita de mulheres no século XIX e é justamente sobre a imprensa do Oitocentos que Maria Luiza Faleiros, Maria Lucilena Gonzaga e Carolina Barros se debruçam para estudar a representação de escritoras no século XIX com o intuito de investigar a recepção de *Lésbia*, romance de 1890 assinado por Délia, pseudônimo de Maria Benedita Bormann. Esse romance também é objeto de estudo de Arthur Mora em seu artigo “A mulher superior: escritoras nietzschianas e o suicídio no romance brasileiro de fins do XIX”. Além de Maria Benedita Bormann, Mora contempla também Emília Freitas e Albertina Bertha, autoras, respectivamente, de *A rainha do Ignoto* (1899) e *Exaltação* (1916). A pesquisa identifica e analisa elementos da filosofia de Nietzsche nos textos dessas três romancistas. A transgressão de um modelo de “professora ideal” é discutida por Guthemberg Nery e Laura Alves no artigo “Sexualidade, erotismo e transgressões da professora primária no romance *Menina que vem de Itaiara* (1996), de Lindanor Celina”. O estudo focaliza a ruptura da protagonista com o padrão de professora vigente no período em que a narrativa é ambientada, os anos 1920 e 1930. “A mulher ontem e hoje: narrativa de um lugar social na literatura a partir de Carolina Maria de Jesus”, de Ecília Braga de Oliveira, versa sobre a vida e a obra da autora de *Quarto de despejo* a partir da ótica da Análise Dialógica do Discurso (ADD). O estudo enfatiza a contribuição da escrita de Carolina Maria de Jesus para autoras posteriores. A pesquisadora Juliana Queiroz, em seu texto *Em busca de mulheres na literatura: de ilustres desconhecidas às novas edições*, propõe uma reflexão acerca das discussões de diversas investigadoras brasileiras sobre a questão do memoricídio, como nos lembra Constância Lima Duarte. Queiroz busca traçar um panorama e um resgate em que traz alguns nomes com base nas pesquisas de Zahidé Lupinacci Muzart, Constância Lima Duarte, entre outras. Na mesma seara, o artigo *A Crítica Feminista e as ações para o reconhecimento da literatura escrita por mulheres no cenário brasileiro* versa sobre a crítica feminista no processo de disputa pelo reconhecimento da produção literária de mulheres no cenário brasileiro. Com isso, Renato Marques Silva apresenta uma revisão histórica e analisa a produção literária contemporânea de escritoras, assim como o espaço

ocupado por elas no mercado editorial brasileiro. A proposta das pesquisadoras Crisláide Sousa e Algemira Mendes busca explorar a expressão da masculinidade em meio a expectativas patriarcais e normas de gênero, na obra evaristiana. O artigo *A performance da masculinidade e sedução afro-brasileira de Fio Jasmim em Canção para ninar menino grande*, tange os questionamentos sobre a compreensão das complexidades da masculinidade na literatura contemporânea, assim como os diálogos sobre identidade e relações interpessoais.

No que se refere à autoria latino-americana, Alexandra Pinheiro, Gabriela Carvalho e Clarice Goulart apresentam uma análise da maternidade na obra *A filha única, de Guadalupe Nettel: um olhar interseccional sobre a maternidade*. No artigo, a análise centrada nas três protagonistas objetiva desconstruir os discursos universais sobre a função da mulher e a romantização deste papel de subordinação. Já *Imigração e identidade em Febre Tropical (2021) de Juliana Delgado Lopera*, de Ana Paula de Souza, analisa a forma como a autora constrói, na ficção, a representação da experiência de deslocamento a partir de dois eixos temáticos: imigração e identidade.

O dossiê fecha com a entrevista intitulada *Formas de ocupar o universo da escrita: entrevista com Márcia Kambeba*, realizada pela professora e pesquisadora Ivânia dos Santos Neves, em que as palavras da escritora indígena presenteiam os leitores com sua fala elucidativa sobre o lugar da escrita e suas reverberações.

O volume 66 se encerra com a seção de artigos de tema livre por meio do artigo de Adriano de Paula Rabelo, intitulado *A cidade heroica e o nascimento de uma nova ordem na “Carta a Stalingrado”, de Carlos Drummond de Andrade*. Nele, o autor apresenta a vitória de Stalingrado, saudada pelo poeta como uma espécie de parto dolorido de uma nova ordem mundial, buscando traçar reflexões e pontes entre o poema e suas interlocuções.

Desejamos a todas e todos uma excelente leitura!

Com a palavra: Constância Lima Duarte

MEMORICÍDIO: o apagamento das mulheres nas letras nacionais

Constância Lima DUARTE*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Um povo sem memória é como um homem amnésico: não sabe o que é nem o que faz e é presa eventual de quem o rodeia.

(Fernando Báez, 2010)

A questão é de tempo, mais nada. As mulheres sabem esperar porque, nas lutas de sua vida íntima, aprenderam à sua custa a adquirir paciência que é a magna virtude para se suportar essas crises.

(Júlia Lopes de Almeida, 1908)

* **Constância Lima Duarte**, professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Livros publicados: *Nísia Floresta: vida e obra* (1995; 2008); *Literatura do Rio Grande do Norte*, antologia (2001; 2003); *Mulheres de Minas: lutas e conquistas* (2008); *Dicionário de escritoras portuguesas* (coautoria, 2009); *Escritoras do Rio Grande do Norte* (coautoria, 2013); *Imprensa feminina e feminista no Brasil – século XIX* (2016; 2018); *Memorial do memoricídio: escritoras esquecidas pela história – vol. I* (2022); *Imprensa feminina e feminista no Brasil – século XX* (2023); *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo* (2023); entre outros.

Proponho, nesse texto, breves reflexões sobre a autoria feminina, a história das mulheres e, ainda, o papel que certas iniciativas acadêmicas – como a organização de eventos, de livros e revistas – têm desempenhado nas últimas décadas.

As duas epígrafes que encimam o texto expressam o que penso e gostaria de transmitir. A primeira, do historiador venezuelano Fernando Báez, afirma que “um povo sem memória é como um homem amnésico [que podemos ler “uma mulher sem memória”]: não sabe o que é nem o que faz e é presa eventual de quem o [a] rodeia”. A segunda epígrafe, assinada pela escritora Júlia Lopes de Almeida, tem a inconfundível dicção feminina: “A questão é de tempo, mais nada. As mulheres sabem esperar porque, nas lutas de sua vida íntima, aprenderam à sua custa a adquirir paciência, que é a magna virtude para se suportar essas crises”.

Para começar, lembro que, se hoje é normal encontrar livros de autoras e autores lado a lado nas estantes, já houve um tempo que não era bem assim. Durante séculos os homens dominaram sozinhos as atividades do espaço público, enquanto as mulheres ficavam confinadas em casa, a grande maioria analfabeta cuidando unicamente de afazeres relacionados à família. A história das relações sociais de gênero andou bem devagar e demorou muito para as mulheres se tornarem as pessoas participantes e profissionais que são hoje.

Antigamente, nem as mulheres da elite tinham qualquer direito: não sabiam ler, não podiam manifestar sua opinião, nem mesmo herdar bens, pois para tudo precisavam de tutores. Para dourar a pílula eram chamadas de ‘belo sexo’ e ‘sexo frágil’ que, na verdade, significava apenas que eram consideradas inferiores e incompetentes.

Enquanto os irmãos estudavam na Europa ou com professores particulares, as jovens ficavam em casa: poder estudar, votar e trabalhar foram direitos lentamente conquistados, pois antes era preciso vencer a resistência de uma sociedade que queria a mulher bem longe do espaço público. Vejam, estou me referindo às mulheres brancas e da elite, pois a experiência vivida pelas negras, escravizadas ou libertas, foi muito diferente.

E quando surgiram as primeiras escolas públicas, em 1827, foi logo pensada uma educação diferenciada para cada sexo, isto é, perpassada pelo gênero como forma de “respeitar” as diferenças biológicas e morais de cada um. A instrução das meninas limitar-se-ia aos trabalhos manuais, noções da língua pátria, de aritmética, saber tocar piano e

falar um pouco de francês para se exibir nos salões. As famílias mais esclarecidas educavam as filhas nas próprias casas com preceptoras, ou as enviavam a colégios internos, conventos ou casas de recolhimento, onde elas recebiam praticamente o mesmo tratamento recluso das noviças. Bem diferente era a educação dos meninos destinada a prepará-los para o mundo do trabalho, para a vida racional e criativa, pois o androcentrismo patriarcal insistia em reservar aos homens os benefícios da cultura enquanto excluía as mulheres de qualquer privilégio.

Mas, por incrível que pareça, algumas jovens escaparam desse limitado círculo vicioso e também escreveram poemas, romances, contos e até ensaios e peças de teatro. Se não entraram para a história literária, isso é outra história: história das relações sociais de gênero, de poder, de sexo dito “forte”, e sexo dito “fraco”.

Às vezes me pergunto como tantas escritoras conseguiram vencer as barreiras impostas pelo corporativismo masculino. Afinal, os homens ocupavam todos os espaços de poder e instituições de prestígio, como os jornais, as academias, tipografias e faculdades e, por isso, puderam construir um cânone em torno apenas de nomes masculinos. Mesmo quando admiravam uma escritora, na hora de fazer uma antologia, de escrever verbetes para dicionários bibliográficos ou de escolher obras para serem reeditadas, elas eram sistematicamente deixadas de lado. Lembro alguns exemplos: Sílvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*, de 1882, em meio a centenas de nomes masculinos, incluiu apenas sete nomes de escritoras antigas e de nenhuma contemporânea, como Júlia Lopes de Almeida e Carmen Dolores que já publicavam e tinham trabalhos respeitados na época. Também Sacramento Blake, em *Dicionário biobibliográfico*, de 1883, que abarcou trezentos anos de literatura no país e não teve qualquer critério seletivo, registrou cerca de cinquenta nomes femininos, a maioria nem era de escritoras, deixando muitos outros de fora. Cito ainda Manuel Bandeira, autor de importantes antologias de poesia que, apesar de amigo de Henriqueta Lisboa, nunca a incluiu em suas publicações... Para terminar, lembro as críticas ferinas que Mário de Andrade fez a Gilka Machado e a outras autoras, por considerar que suas obras não estavam “afinadas” com a nova arte. O crítico simplesmente não se deu conta de que as escritoras mais produtivas do seu tempo, as que se posicionavam na vanguarda do pensamento contemporâneo, estavam, na verdade, envolvidas em outro projeto que não

era necessariamente estético, mas ideológico, visando corrigir o atraso social e intelectual da mulher brasileira. Simples assim.

E chegamos ao cerne do problema: as mulheres que ousaram exhibir o brilho de seu intelecto e romperam os limites impostos pelo poder patriarcal, publicando livros e criando jornais em pleno século XIX e até na primeira metade do XX, tornaram-se depois ilustres desconhecidas porque foram sistematicamente alijadas da memória canônica e do arquivo oficial. Foram – em outras palavras – vítimas de *memoricídio*, conceito que designa o assassinato da memória e de uma cultura.¹

No caso feminino, *memoricídio* pode designar também o processo de opressão e negação da participação das mulheres ao longo da história. Porque, ao eliminar a memória de luta e de resistência ao patriarcado, a História impôs o silêncio e a invisibilidade às pioneiras, registrando apenas a timidez e o confinamento das jovens oitocentistas ao lar, como se nenhuma delas tivesse tido vida pública antes do século XX.

Foram, portanto, razões históricas e ideológicas as responsáveis pelo memoricídio e por jogar no limbo do esquecimento as primeiras produções intelectuais das mulheres, bem como a história de sua participação nas lutas sociais. E o apagamento de seus nomes teve como consequência um grave dano à identidade feminina e ao acervo cultural brasileiro, além de provocar uma espécie de amnésia social e o desconhecimento de nossa resistência.²

Assim, quando em meados dos anos 1980, um grupo de pesquisadoras se reuniu em torno do projeto de resgatar escritoras do passado foi preciso muita determinação. Para começar, os acervos estavam dispersos em antigas bibliotecas, fragmentados em jornais carcomidos por traças e pelo descaso oficial. Um verdadeiro *puzzle* precisava ser montado e peças fundamentais, como os próprios livros, custavam a aparecer. Após a descoberta de um título, tinha início um autêntico trabalho de arqueologia literária, tão caro à crítica feminista, quando então todos os recursos eram acionados: desde a procura

¹ O termo “memoricídio” foi usado por Fernando Baez quando identificou os três crimes ocorridos durante a “conquista” da América Latina no século XVI: genocídio, etnocídio e memoricídio. Segundo o historiador venezuelano, os conquistadores não se limitaram apenas em tomar o território e as riquezas da terra, mas exterminaram grupos, destruíram culturas e impuseram o esquecimento de seu passado. (Baez, 2010)

² Para Seligmann-Silva, existiria entre nós uma tradição de “memoricídio”, a partir da construção ideológica falsa de uma democracia racial que esconde o país violento, a aniquilação da memória do genocídio dos africanos e dos indígenas, que continuam sendo dizimados. (Seligman-Silva, 2015)

nos sebos, em diferentes bibliotecas públicas e particulares do país, e em instituições como Casa de Rui Barbosa, Fundação Joaquim Nabuco, Institutos Históricos, Academias de Letras, etc. etc., até o apelo aos bibliófilos do país.

E foi esse trabalho de pesquisa que permitiu revelar parte dessa história, os nomes das primeiras escritoras e suas preciosas obras inéditas. Revelaram também o enorme preconceito que as pioneiras tiveram que enfrentar e os artifícios usados para enganar a crítica masculina e o público leitor, como o uso de pseudônimos (*Uma Maranhense*, de Maria Firmina dos Reis; *Délia*, de Maria Benedita Bormann), a assinatura reduzida às letras iniciais de seus nomes (N.F.B.A, por exemplo, que escondia Nísia Floresta Brasileira Augusta), ou ainda a opção de deixar as obras anônimas... (Lembro aqui Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, quando afirmou que apenas as mulheres-escritoras, pelo receio de se expor publicamente, deixariam suas obras sem a assinatura...).

Parte substancial dessas primeiras pesquisas foi publicada pela Editora Mulheres, de Florianópolis, em três antologias intituladas *Escritoras brasileiras do séc. XIX*, sob a organização da professora Zahidé Lupinacci Muzart, com mais de três mil páginas. E há de tudo nessas antologias: desde escritoras que nunca foram mencionadas nas histórias literárias, até outras que, apesar da calorosa recepção de ilustres leitores de seu tempo, como Machado de Assis e Olavo Bilac, também desapareceram excluídas do cânone por uma historiografia e uma crítica de perspectiva masculina, que tentava eliminar as mulheres do cenário das letras. Através de suas obras – romances, poemas, diários, contos, dramas, comédias, ensaios e crítica literária – as escritoras expressam suas emoções, sua visão de mundo, além de lúcidas reflexões sobre educação, a condição da mulher na sociedade patriarcal, o direito ao voto, a participação na vida social, etc. etc...

Para ilustrar, cito algumas autoras que renasceram através destas pesquisas. Alguns nomes já são familiares de tanto que os encontramos em livros, congressos, dissertações e teses. É o caso de Nísia Floresta (1810-1885), do Rio Grande do Norte, autora de extensa obra escrita em português, francês e italiano. Através de seus livros, Nísia Floresta participou ativamente do debate de temas polêmicos, como os direitos das mulheres, dos escravos e dos índios. Na pesquisa que empreendi em torno da escritora, cujo acervo encontrava-se praticamente desaparecido, foi preciso percorrer os caminhos de sua vida pelo país – do Nordeste ao Sul, e no exterior – em Portugal, França e Itália, para encontrar sua presença na história literária e social em cada cidade que residiu.

Outra escritora que também demandou intensa investigação foi Emília Freitas (1855-1908), a poetisa e romancista cearense, abolicionista, autora do romance fantástico *A Rainha do Ignoto*, de 1899. Ou, ainda, Maria Firmina dos Reis (1825-1917), a escritora nascida no Maranhão que, em 1859, publicava *Úrsula*, hoje considerado o primeiro romance abolicionista de nosso país. Foram também resgatadas as baianas Adélia Fonseca (1827-1920), poetisa muito elogiada por Machado de Assis e Gonçalves Dias, cujos sonetos dialogam amorosamente com Camões; e Ildefonsa César (1794-?), que ousou imprimir em sua poesia a paixão e o erotismo, para espanto da sociedade contemporânea. E Adelaide de Castro Guimarães (1854-1940), a irmã de Castro Alves que nos legou poemas amorosos, marcados por um lirismo sensível e erudito; ou ainda Violante de Bivar Velasco (1817-1875), poliglota, tradutora de peças teatrais do francês, italiano e inglês que, como jornalista, colocou sua pena a serviço da emancipação feminina. Outra baiana memorável foi, sem dúvida, Inês Sabino (1835-1911) que, além de poemas, romances e crônicas, publicou *Mulheres ilustres do Brasil* (1899), livro pioneiro no resgate de mulheres que tiveram atuação significativa na sociedade brasileira de seu tempo.

Assim como é relativamente recente a pesquisa em torno do tema “mulher e literatura”, também é recente sua legitimação junto ao circuito acadêmico. Para se ter uma ideia, até meados da década de 80, quando foi criada a ANPOLL, e ocorreu o primeiro Seminário Nacional Mulher e Literatura, em João Pessoa, o estudo de questões sobre a autoria feminina e a representação da mulher na literatura não era ainda considerado objeto relevante de pesquisa nas universidades.³ A consolidação da temática foi conquistada aos poucos, através das disciplinas que eram introduzidas nos cursos de Letras, dos eventos que surgiam por todo o país e, principalmente, das inúmeras teses, dissertações e monografias que se converteram em artigos, ensaios, capítulos e livros, que revelaram o enorme potencial implícito no binômio ‘mulher e literatura’.

Assim como foi importante resgatar a história das mulheres, divulgar as escritoras e rever criticamente o que havia sido escrito sobre elas, foi realizada a revisão de

³ A criação, em 1984, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) e, no seu bojo, do Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, assim como da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em 1986, permitiu, de forma definitiva, que os pesquisadores da temática consolidassem essa linha de pesquisa e constituíssem fóruns para a apresentação e discussão de seus trabalhos.

conceitos estéticos e o questionamento dos parâmetros de uma crítica que se considerava “dona da verdade”. E a trajetória intelectual da brasileira aos poucos foi se constituindo: livro por livro, autora por autora. E não parou mais, pois a todo instante surgem novos pesquisadores e pesquisadoras envolvidos com a temática, apresentando suas descobertas. Por isso gosto de afirmar que foram e são os eventos acadêmicos os verdadeiros antídotos contra o apagamento da história literária feminina. A sempre rica e diversificada programação de cada colóquio ou congresso tem funcionado como um incentivo para que estudantes e professores levem para as salas de aula o novo conhecimento e contribuam, assim, para suplementar a história literária nacional. Da mesma forma as revistas acadêmicas que, desde então, têm privilegiado a temática da autoria feminina divulgando a releitura de antigos textos, bem como apresentando as novas escritoras.

Ainda que hoje a situação pareça estar muito diferente, pois as mulheres exercem com liberdade e competência sua dicção literária e até ganhem alguns dos principais prêmios literários do país, insisto que é preciso conhecer e não esquecer o passado. Vivemos um tempo de resistência e cada nova escritora que surge, em especial as escritoras negras, ainda enfrenta resquícios de preconceito à literatura produzida por mulheres. Por isso, parodiando a canção de Gal Costa, termino lembrando que é preciso “estar sempre atenta e forte”.

REFERÊNCIAS

BAEZ, Fernando. **A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil – Dicionário ilustrado, século XIX. Vol. I**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil – Dicionário ilustrado, século XX – de 1900 a 1949. Vol. II**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2023.

DUARTE, Constância Lima; PEREIRA, Maria do Rosário Alves. “Escritoras mineiras Presente! Anotações críticas”. In BRANDÃO, Jacyntho L. **Literatura mineira: trezentos anos**. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2019.

MUZART, Zahidé L. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, I Vol. (Volume II, 2004; Volume III, 2009).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Entrevista. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 7 de dezembro de 2015. Disponível em <https://www.jornaldocomercio.com/conteudo/2015/12/politica/469953-apagamento-da-memoria-se-perpetua-no-brasil-afirma-seligmann-silva.html>. Acesso: 08/08/24

Representações do corpo feminino e da violência contra a mulher nos contos “A Dama da Noite”, de Olga Savary e “Portas fechadas”, de Monique Malcher

Representations of the female body and violence against women in the short stories “The Lady of the Night”, by Olga Savary and “Portas closed” by Monique Malcher

Luciana de Barros ATAIDE*

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

Sara Layana Silva MACIEL**

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

RESUMO: O presente artigo pretende fazer um estudo acerca da representação do corpo feminino e da representação da violência contra a mulher nos contos “A dama da noite”, de Olga Savary e “Portas fechadas”, de Monique Malcher. O intuito é promover uma discussão sob a perspectiva de gênero na literatura de autoria feminina contemporânea. Para tanto, partimos dos seguintes questionamentos: de que formas as personagens femininas são representadas nessas duas narrativas e que lugares sociais elas ocupam? Quais os aspectos de aproximação e de distanciamento na representação da violência contra a mulher nos dois contos? Para fundamentar a discussão, dialogaremos com pesquisadores que nos auxiliam na abordagem do recorte proposto, essencialmente, Simone de Beauvoir (1980a; 1980b); Michelle Perrot (2003); Heleieth Saffioti (2015); Elódia Xavier (2021); Michel Foucault (1977).

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Representação. Violência. Mulher. Literatura.

ABSTRACT: This article aims to carry out a study on the representation of the female body and the representation of violence against women in the short stories “A Dama da Noite”, by Olga Savary and “Portas fechadas”, by Monique Malcher. The objective is to promote a discussion from a gender perspective in contemporary female-authored literature. To do so, we start with the following questions: in what ways are female characters represented in these two narratives and what social places do they occupy? What are the aspects of proximity and distance in the representation of violence Against women in the two stories? To support the discussion, we will dialogue with researchers who help us in approaching the proposed, essentially, Simone de Beauvoir (1980a; 1980b); Michelle Perrot (2003); Heleieth Saffioti (2015); Elódia Xavier (2021); Michel Foucault (1977).

KEYWORDS: Body. Representation. Violence. Women., Literature.

* Professora Doutora na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, na Faculdade de Letras e Educação – Campus de São Félix do Xingu/Pará

** Mestranda em Letras na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, no Programa de Pós-Graduação em Letras – Campus de Marabá/Pará

Estudos iniciais

O campo de estudo de criações literárias abre margens para análises de categorias como corpo, violência, representação e gênero. A fim de entendermos as relações e os significados dessas categorias, elegemos a análise interpretativa e comparativa de dois contos da literatura contemporânea escritos por mulheres, com intuito de mapear como as protagonistas são construídas na perspectiva da representação dos corpos e dos atos de violência vivenciados.

Muitos estudos fundamentados em teorias da crítica feminista contemplam questões envolvendo representações do corpo e da violência contra a mulher. Tais aspectos se devem ao fato de que apesar de toda a mobilização da sociedade civil, dos movimentos feministas e da criação de leis que visam à proteção da mulher, ainda é muito presente em todo o mundo a violência, seja no ambiente doméstico, seja no ambiente de trabalho. Ressalta-se ainda que muitos desses atos de violência estão ligados a todo um imaginário construído acerca do corpo feminino e acerca da inferioridade biológica da mulher em relação ao homem.

Diante disso, optamos por analisar dois contos de duas escritoras brasileiras contemporâneas que abordam temáticas ligadas à representação do corpo da mulher e representação da violência contra a mulher, visando à problematização de como a literatura de autoria feminina tem contribuído para a subversão de alguns discursos que ainda hoje colaboram para atitudes e pensamentos de que a mulher é o Outro¹, como diria Simone de Beauvoir (1980). Os contos são “A dama da noite”, de Olga Savary, publicado no livro *O olhar dourado do abismo – contos de paixão e espanto* (2001) e “Portas fechadas”, de Monique Malcher, publicado no livro *Flor de gume* (2020).

Olga Savary nasceu em Belém no ano de 1933, filha única de pai com ascendência francesa, alemã e sueca e de mãe paraense com origens indígena e portuguesa. (Toledo, 2009). Savary foi poeta (como ela gostava de ser chamada), contista, crítica, ensaísta, curadora, desenhista, ilustradora, tradutora e jornalista. A formação educacional da escritora foi dividida entre Belém e Rio de Janeiro e foi na cidade carioca que alavancou

¹ Na obra *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir faz uma reflexão acerca da gênese da submissão da mulher, segundo a perspectiva da biologia que permitiram a mulher ser reconhecida como o Outro enquanto o homem é o Absoluto.

a carreira de escritora. De seu legado literário, Olga deixou várias obras publicadas (dentre poemas e contos) além de traduções, críticas e colaborações em jornais e revistas no Brasil e no exterior. (Toledo, 2009). A escritora faleceu no ano de 2020, vítima de uma parada cardíaca em decorrência de complicações da Covid-19. Cabe ainda mencionarmos que a escritora foi a primeira poeta brasileira a editar um livro inteiro apenas com a temática erótica.

Monique Malcher é uma escritora nascida em Santarém, interior paraense que viveu boa parte de sua vida na capital, Belém. A poeta é muito conhecida por publicações independentes de zines², e o seu livro de estreia, *Flor de Gume*, de 37 narrativas, publicado pela primeira vez em 2020, foi agraciado com o prêmio Jabuti na categoria contos no ano de 2021. A partir dessa premiação, tanto a obra quanto a escritora vêm ganhando o reconhecimento do público leitor.

A importância de se estudar duas narrativas de escritoras, que apesar de terem nascido na Amazônia paraense, produziram seus textos em épocas diferentes (aproximadamente duas décadas), está em observar como cada uma, a seu modo, traz uma visão acerca da construção do feminino na literatura. Olga Savary, como mencionado, deixou um legado literário e hoje é possível encontrar alguns estudos acerca de suas produções, mesmo que tenha pouco reconhecimento nas academias. Malcher, jovem escritora com uma obra que foi muito bem recebida, necessita de maior reconhecimento e para isso é preciso que estudos sejam feitos a fim de que se possa ampliar a compreensão sobre questões que permeiam sua obra.

Diante disso, este estudo se propõe, por meio do viés da representação, observar como são trabalhados os elementos corpo e violência nas duas narrativas, a partir da construção de personagens femininas. A ideia é proporcionar uma reflexão sobre a importância da literatura de autoria feminina como veículo de denúncia acerca das opressões vividas pelas mulheres; opressões essas que reiteram os estereótipos de submissão, principalmente quando se trata de mulheres em condições sociais precárias.

São, portanto, duas narrativas que representam o espaço de voz na luta pela desnaturalização da violência contra a mulher. Cecil Zinani (2013) diz que quando uma mulher se apropria do discurso enquanto autora, ela age no sentido de desconstruir um

² Os *fanzines* ou *zines* são marcados por uma característica essencial que é uma publicação independente e multissemiótica, podendo ter abordagens temáticas diversas.

universo patriarcal que insiste em silenciá-las. Sendo os dois *corpus* desse estudo, narrativas contemporâneas, elas se mostram como uma ruptura do padrão tradicional de produção literária no qual, a maioria das produções literárias são de autoria masculina que trazem mulheres representadas a partir do olhar do homem.

Essa ruptura dialoga com o pensamento de Regina Dalcastagné em *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado* (2012) quando a pesquisadora problematiza a questão de lugar de fala. Nesse texto, ela faz um apanhado em relação ao dizer sobre si e sobre o mundo; isso implica questões ligadas à legitimação e ao silenciamento de produções literárias de autoria feminina. Quando uma mulher, por meio da literatura, fala da condição feminina em um mundo construído por homens e para os homens, ela rompe com silenciamentos impostos às mulheres tanto na literatura quanto na representação do que é ser mulher na sociedade.

Ao falar sobre representação, Dalcastagné irá dizer que o “problema da representatividade não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por sua particularidade, mas sim pela perspectiva de mundo que está associada à voz do sujeito” (Dalcastagné, 2012, p. 18) e nesse caso, à voz feminina que fala de e sobre si.

Portanto, falar sobre figuras marginalizadas na literatura e sobre lugar de fala é abranger os múltiplos grupos sociais que compõem a sociedade e para isso é preciso questionar um silenciamento imposto durante séculos. E sobre silenciamento, Dalcastagné diz: “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes” (Dalcastagné, 2012, p. 17). Esse trabalho de quebra de padrões foi feito tanto por Olga quanto por Monique, duas escritoras da região amazônica, silenciadas por questões geográficas, silenciadas por serem mulheres, silenciadas por trazerem para a literatura, a representação de sujeitos historicamente marginalizados como a mulher prostituta e a mulher amazônica que vive a penúria econômica e social.

1 O corpo feminino: alguns apontamentos representativos

Falar sobre a escrita feminina é falar sobre produções literárias invisibilizadas e isso colabora tanto para que temas tabus sejam tratados em estudos, quanto para que sejam rompidos aspectos de silenciamento, violência e submissão. Michelle Perrot, ao escrever o texto “Os silêncios do corpo da mulher” (2003), fala que “Há muito que as mulheres são esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal de reprodução” (Perrot, 2003, p. 13). Sobre o corpo feminino, diz ainda que “objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade” (Idem).

Nessas falas de Perrot reconhecemos nitidamente um imaginário criado acerca do que é ser mulher e também sobre o corpo da mulher, sem que ela participe dessa construção: um corpo que é reprodução, que é objeto, que é pauta pública, mas sobre o qual a ela não pode falar. Michel Foucault (1977) fala sobre a sexualidade enquanto espaço conjugal com a função de reprodução em uma sociedade que, por meio de seus códigos, cerceavam a ideia de sexo, tratando-o como reprimido, assunto proibido, principalmente pelo peso religioso que tratava o sexo associado à noção de pecado. Essa repressão pesava, especialmente, sobre a mulher, que é o ser historicamente reprimido, silenciado, vigiado, julgado.

Em seus estudos no livro *História da sexualidade – vontade de saber* (1977), Foucault fala que o sexo era tratado como uma prática inadmissível fora do matrimônio, vigiado pelas instituições hierárquicas das sociedades burguesas: estado, religião, família, instituições essas que, com seus poderes, reprimiam o desejo e o limitavam através de uma linguagem discursiva que era jurídica. Em um ciclo de interdição sobre a sexualidade, Foucault relaciona:

Não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças; em última instância não existirá, a não ser na sombra e no segredo. Sobre o sexo, o poder só faria funcionar uma lei de proibição. Seu objetivo: que o sexo renunciasse a si mesmo. Seu instrumento: a ameaça de um castigo que nada mais é do que a supressão. Renuncia a ti mesmo sob pena de ser suprimido; não apareça se não quiseres desaparecer. Tua existência só será mantida á custa de tua anulação (Foucault, 1977, p. 81)

Em todo esse ciclo interdito, continua a mulher, podada da liberdade para com seu corpo, reprimida pelo poder patriarcal, refletindo a construção histórica do que era ser mulher, afinal, estas eram leis criadas pelos homens, já que à mulher não cabia a

participação na vida em sociedade e as que ousavam transgredir as regras de funcionamento social eram silenciadas, enclausuradas, tidas como loucas, interdidas. Foucault fala ainda que a repressão à sexualidade vem desde a Idade Média e foi essa atitude que despertou, na humanidade, a vontade de saber, de conhecer sobre sexo, mas as estratégias de controles dos indivíduos, recaíram apenas sobre as mulheres que, mesmo com o passar dos anos, continuaram sendo moldadas e definidas a partir de regras patriarcais. Ao falar sobre os mecanismos de ‘Histerização do corpo da mulher’, Foucault relaciona:

Tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação) (Foucault, 1977, p. 99).

Com essas palavras, Foucault irá falar sobre o corpo feminino regulado pelo poder de práticas médicas, controlado, moldado dentro de um padrão de docilidade, limitado e refém de valores comportamentais impostos. Sabemos que na obra citada, Foucault fala sobre o controle da sexualidade humana, mas bem sabemos que todo esse controle prevaleceu para a existência da mulher.

Esse controle foi bem posto por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo – mito e realidade* (1980b) ao buscar, em seus estudos, compreender a origem da opressão patriarcal sobre as mulheres. Para a pensadora francesa, o corpo não é uma coisa, ele é o nosso domínio sobre o mundo. Isso significa que a forma como um corpo se relaciona com o mundo e com as pessoas, vem das formas de apreensões desse corpo. Quando pensamos o corpo feminino, enquanto um corpo situado no mundo, pensamos esse corpo a partir da experiência do ser que está nesse corpo. No entanto, quando pensamos o corpo feminino é preciso que pensemos também a construção da mulher enquanto um ser interpretado desde a infância como submisso e inferior ao homem.

Beauvoir (1980b) analisa essa relação de inferioridade considerando as duas categorias: masculino e feminino. Para a filósofa, durante a infância, a compreensão do mundo por meio do corpo se dá de forma semelhante para meninos e meninas, que é a fase de descoberta de prazeres, da relação com a mãe, da exploração do próprio corpo,

comportamentos, etc. A partir da adolescência essa compreensão começa a mudar porque a menina começa a ser criada para ser mulher dentro de um padrão determinado, socialmente, sobre o que é ser mulher. Já o menino começa a ser criado dentro de um padrão determinado socialmente sobre o que é ser homem. Enquanto a menina é compelida a se construir enquanto um objeto que precisa de cuidado, proteção, carinho, de limites; o menino é compelido a ser o forte, o que protege, o que faz uso e é o senhor do objeto limitado.

Beauvoir (1980b) ao apresentar a distinção entre homens e mulheres, vai dizer que os meninos são ensinados a agir para si: são autônomos, ativos, aprendem a atacar, a se defender, a competir; a menina é ensinada a agir para o outro: agradar, servir, cuidar. Ao contrário da menina, ao menino é ensinado a se afirmar enquanto sujeito e não deixar fazer-se objeto. Esse pensamento é confirmado pela pensadora francesa ao mencionar que por meio da força física, o homem é ensinado a ter confiança em si; a ausência da força física para a mulher, que é marca da sua feminilidade, impulsiona-a a perder a confiança em si mesma.

Essa perda da confiança em si mesma, de que Beauvoir fala, tem como consequência, para a mulher, a não decisão sobre suas escolhas, sobre si, sobre seu corpo o qual passa a ser visto como objeto de uso. No conto de Olga Savary, “A dama da noite”, notamos que a protagonista age contra a vontade, contra os desejos manifestados no corpo. O uso que é feito do corpo dessa ‘Dama’ é decidido por homens; as ações desse corpo são direcionadas para a satisfação das vontades do homem, representando o domínio, o silêncio que pesa sobre ele, conforme explicitado por Michelle Perrot (2003).

Em relação à maternidade, podemos observar que se trata de um ato que não justifica a existência feminina. No conto de Monique Malcher, “Portas fechadas”, podemos observar uma personagem que mesmo grávida continua situada como o Outro. Mesmo grávida, não tem o domínio sobre o próprio corpo; um corpo que é silenciado e agredido por se negar a realizar desejos que não são os seus. Ao fazermos um apanhado das duas narrativas, vamos observar o quanto a existência da mulher é resumida à existência de um corpo que é tido como coisa, como objeto à mercê dos desejos masculino, abrindo, com isso, espaço para violências.

Os estudos de Simone de Beauvoir muito contribuem no campo da luta pela igualdade de gênero porque se trata de um feminismo adepto à teoria existencialista, tendo

a liberdade individual como característica central. Soma-se a isso o pensamento de que a luta pela igualdade de gênero não se trata de uma luta contra os homens nem contra a relação homem-mulher; trata-se de uma luta contra um sistema patriarcal que oprime, limita e cerceia a liberdade feminina.

São duas narrativas que coadunam com as reflexões de Michelle Perrot no texto “Os silêncios do corpo da mulher” (2003) ao falar sobre todo um imaginário construído acerca do corpo da mulher ligado a objeto de consumo pelo público masculino. No texto, Perrot menciona que no “teatro, nos muros da cidade, a mulher é o espetáculo do homem” (Perrot, 2003, p. 14). Ela associa essa fala a uma propaganda de biscoitos do início do século XX, o *Petits Beurres LU* que veiculou o saborear o biscoito ao ato de saborear o corpo da mulher (Perrot, 2003). Questões como essas ligadas à publicidade, ainda hoje, têm no corpo feminino a ideia do consumo.

Tanto Michelle Perrot quanto Simone de Beauvoir trazem, em seus estudos, questões que vêm desde o século XVIII sobre os discursos sociais que levaram o distanciamento da mulher em relação ao próprio corpo. Primeiro, por meio da propagação de ideias de que no casamento é o homem quem possui e protege, logo é dono da mulher e sobre ela tem poderes; segundo, por meio de silenciamento acerca da realização dos próprios desejos, das próprias escolhas: à mulher não cabe desejar e escolher, realizar seus desejos; à ela, cabe a proteção que vem do homem. Ainda em “Os silêncios do corpo da mulher”, Michelle Perrot acrescenta que

A vida sexual feminina, cuidadosamente diferenciada da procriação, também permanece oculta. O prazer feminino é negado, até mesmo reprovado: coisa de prostitutas. A noite de núpcias é a tomada de posse da esposa pelo marido, que mede seu desempenho pela rapidez da penetração: é preciso forçar as portas da virgindade como se invade uma cidadela fechada. Daí o fato de tantas noites de núpcias se assemelharem a estupros cujo relato é indizível (Perrot, 2003, p. 16-17).

Esse excerto mostra o quanto o silêncio que envolve a vida íntima da mulher lhe é violento. Para chegar a esse momento de vida conjugal há também uma educação que é silenciada e interdita. No processo de transformação do corpo, ao homem é celebrado de forma ritualizada; à mulher há o encaminhamento para a reprodução. Ao homem, a masturbação é aceita; à mulher, masturbação é uma ablação (Perrot, 2013). Notamos, com isso, que quando Michelle Perrot fala sobre o perigo em que vive o corpo da mulher, ela se refere às condutas sociais de inferiorização desse corpo em função da família, da

sociedade, do consumo, do silenciamento.

Posicionamento semelhante pode ser observado em *O segundo sexo: fatos e mitos* (1980b), de Simone de Beauvoir, quando a pensadora faz uma abordagem histórica para mostrar o quanto a mulher foi construída, socialmente, como um ser frágil, por isso, caberia a função de cuidar do lar, dos filhos, do marido, passando a ser o Outro, o inferior. Assim,

perante a mulher o homem se pôs como o senhor; o projeto do homem não é repetir-se no tempo, é reinar sobre o instante e construir o futuro. Foi a atividade do macho que, criando valores, constituiu a existência, ela própria, como valor: venceu as forças confusas da vida, escravizou a Natureza e a Mulher (Beauvoir, 1980b, p. 100).

Daqui, entendemos essa construção de que a mulher é a que fica cerrada às paredes do lar, enquanto o homem é o que sai, o que procura, o que busca, o que leva alimento para a casa, para o lar, para os filhos que estão sob os cuidados da mãe/mulher. Cria-se, com isso, a relação de o macho dominante e a fêmea propriedade. E essa dominação é normalizada ainda mais quando se normalizam os raptos de mulheres, a utilização da figura masculina como deuses que detêm a força, a inteligência, a sagacidade. E a submissão feminina é sentenciada com a ideia de que é o homem que tem a semente da vida (o espermatozóide), cabendo à mulher ser a terra fértil que lhe dará frutos (filhos). Se os filhos não vêm é porque a terra é fraca, infrutífera, inútil (Beauvoir, 1980b).

Notamos, com isso, o quanto os estudos empreendidos por Michelle Perrot e Simone de Beauvoir são importantes para se entender essa diferença histórica de compreensão sobre o ser mulher, o que impulsiona a luta por reivindicações de direitos que há muito foram negados à existência feminina; direitos até mesmo sobre o próprio corpo, sobre a própria vida.

Pensar o corpo feminino na literatura produzida por mulheres é pensar, também, as categorias de corpos apresentadas por Elódia Xavier no livro *Que corpo é esse – O corpo no imaginário feminino* (2021). Xavier recorre a 23 narrativas literárias produzidas por mulheres para falar sobre corpo feminino e representação a partir de 11 (onze) categorias: o corpo invisível, o corpo subalterno, o corpo disciplinado, o corpo imobilizado, o corpo envelhecido, o corpo refletido, o corpo violento, o corpo degradado, o corpo erotizado, o corpo liberado e o corpo caluniado. Dentre essas categorias, vamos explorar as construções sobre corpo degradado e corpo subalterno, os quais se enquadram

na relação de corpos representados nos dois contos deste estudo.

2 Portas que se fecham para as ‘Damas’

Como vimos até aqui, falar sobre gênero, para pensar a existência da mulher, é entender que este é um campo que corresponde a uma construção histórica e cultural das identidades masculinas e femininas. Enquanto o homem é identificado como o proprietário, o dono, o que tem poder sobre o Outro (entendendo esse Outro como a figura feminina, conforme definido por Simone de Beauvoir), a mulher é identificada como a frágil, inferior, submissa. Essa diferença produz efeitos nos corpos, nas ações e nas relações, determinando os direitos, os espaços e as condutas de cada um.

O conto “A dama da noite”, da poeta Olga Savary nos traz o enredo de uma mulher jovem, que de uma esquina à outra, trabalha como prostituta. Sua identificação surge apenas como a “Dama da Noite” que vende o corpo a preço mísero, por necessidades. Uma pequena narrativa que mostra o quanto o corpo feminino torna-se propriedade do homem que vê, nessa inominada mulher, um objeto de satisfação de seus prazeres sexuais. O conto de Monique Malcher, “Portas fechadas”, traz o enredo de uma também jovem mulher que após ser agredida fisicamente pelo então marido, perde o bebê que tanto desejava. São duas pequenas narrativas, assim como sempre foram pequenos os direitos femininos, mas são imensas em representação.

A mulher que Olga Savary nos apresenta ocupa um lugar que é rechaçado pela sociedade. Sem fazer, aqui, uma construção histórica acerca do surgimento da prostituição e significado quando do surgimento, a questão é que foi a partir da modernização e consequente crescimento de cidades, que a estruturação da prostituição foi se forjando como uma economia específica da realização dos desejo. Nesse cenário, quem se prostitui o faz em uma relação de trocas com um cliente, por meio da comercialização do corpo para conseguir pagamento em dinheiro. Com Savary, visualizamos um corpo feminino colocado como uso para satisfação dos prazeres masculino e este paga por esse uso, não se importando com as reações desse corpo.

Partindo da construção da relação homem e mulher na sociedade, conforme estudos empreendidos por Michelle Perrot e Simone de Beauvoir, entendemos por que, mesmo contra a vontade, na maioria das vezes, é a mulher quem se prostitui. Ter acesso

e posicionar-se em um mercado de trabalho, ter acesso à educação, buscar independência financeira, ou mesmo buscar o alimento de cada dia, não foi uma construção dada ao ser mulher. Por isso, dentro da literatura, a representação da prostituição, segue duas perspectivas: a mulher à margem social, vítima da pobreza e da miséria; ou as meretrizes de personalidades perversas. Nos dois casos, a imagem da mulher se mantém em situação de vulnerabilidade e inferioridade.

É preciso lembrar que o tema da prostituição na literatura brasileira, bem como as representações sobre a prostituição feminina, surge com o imaginário de serem mulheres a quem não se deve confiar, desonestas; construções essas a partir do olhar masculino. Aos poucos, outros imaginários vão sendo construídos e representados.

O romance *Lucíola*, de José de Alencar, publicado na segunda metade do século XIX (em 1862), é protagonizado por Lúcia, uma cortesã de luxo que usa sua beleza física para conseguir o que deseja. Neste mesmo romance, Alencar constrói uma narrativa em que essa personagem seria redimida pelo amor, no entanto, ela decide pela própria morte por se julgar indigna de viver com algum homem devido à vida de prostituição. Isso significa a construção do romance dentro dos moldes dos padrões patriarcais que colocam as mulheres que vivem sua sexualidade como indignas de receber amor de algum homem; indignas de merecê-lo.

No mesmo século, temos a publicação do romance *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo. Neste romance, o tema da prostituição não é representado pela protagonista, mas por uma menina que residia em um local simples, com a mãe viúva, e entra para a prostituição, tornando-se, com isso, o sustento da mãe e de outras pessoas residentes do cortiço. No entanto, por desgosto da escolha da filha, dona Isabel, mãe da menina (Pombinha), recolhe-se a uma casa de saúde onde morre. Mais uma vez há um certo olhar de reserva, neste romance, quanto à mulher que se prostitui.

Já no século XX, temos a figura de Jorge Amado que trouxe o tema da prostituição para seus romances. *Gabriela, cravo e canela*, por exemplo, publicado na metade do século XX (em 1958), marca uma crítica a determinados valores patriarcais como a insistência em desvalorizar as mulheres que trabalhavam na prostituição. De um lado, Jorge Amado apresenta um sistema completamente machista em que as mulheres são obrigadas a se manterem submissas aos pais e após casadas, aos maridos; de outro lado, contribui para a desconstrução acerca do caráter duvidoso da mulher que entra para

prostituição. Ele faz isso ao apresentar personagens que buscam o *Bataclan* (prostíbulo) como uma forma de se livrar das submissões patriarcais.

São muitos os romances produzidos por homens que fazem a abordagem representativa do tema da prostituição, mas vamos tratar da temática a partir do olhar da escritora Olga Savary com a publicação do conto “A Dama da Noite”, no início do século XXI. Savary inicia sua representação do tema a partir da seguinte descrição:

Na beira da praia ou no ponto do ângulo agudo das esquinas, ela empurrava-se na vida como quem empurra água. Quem foi que disse que a água não pode ser empurrada? Nadadora sem mar, sem maquiagem alguma – também, tão jovem pra quê precisaria? –, apenas pintava boca de rubro-forte, sangue nos lábios. Atiçava vontades que não queria, submetida só por necessidade da penúria. Abria-se toda, porém sem oferta (Savary, 2001, p. 127).

De imediato, notamos a representação trazida por Savary, de uma jovem que tem a prostituição como necessidade. Não se trata de uma mulher descrita com atributos sedutores, a que domina, a que comercializa o sexo para conseguir realizar seus desejos; ao contrário, é um comércio que lhe dá garantia de sobrevivência, ainda que às duras penas. Nota-se, no excerto acima, a representação de uma jovem que busca a prostituição pela impossibilidade de sobreviver de outra maneira, por isso ela se abre a essa vida, mas sem ter a oferta. Isso notamos no significado da palavra oferta. “Ofertar” significa “dar como ofertar, oferecer, presentear” (OFERTAR, 2024) . Então, observa-se que esse corpo que se abre não se doa, não se entrega; ele não se oferece; ele apenas está lá.

Sobre esse se abrir sem ofertar, temos ainda a seguinte situação:

E lhe pagavam mais, caso estivesse descoberto, desprotegida. Mesmo ela não querendo, desejam-na no risco, metendo-lhe pra dentro a vida, velho troféu de caça. Que outra coisa era o homem senão o arcaico caçador, aquele que, irresponsável e cego, explode nas entranhas alheias a vida, para perpetuá-la sem pensar? (Savary, 2001, p. 127)

A descrição acima mostra a mulher, radicalmente, na condição de objeto. Não importa se ela está em oferta ou não, não importa se ela quer ou não; o que importa é o uso que pode ser feito desse corpo que se abre. Notamos aqui a mulher impelida a permanecer em seu lugar de ‘Outro’, em relação ao homem. O ato de querer, de desejar, de ter, de meter-lhe para dentro, mesmo ela não querendo, mostra a violência de gênero praticada contra a mulher. A covardia do sistema patriarcal confirma-se ainda mais com

a expressão ‘pagavam mais se estivesse desprotegida’. Daqui, podemos fazer duas leituras: ela receberia mais se não estivesse com alguém que pudesse socorrê-la, em caso de agressão ou ela receberia mais caso aceitasse o ato sexual sem proteção como preservativo.

Nesse campo, é preciso que se pautem a violência sexual por se tratar de um tema que tem raízes na forma como a sociedade atribui o papel social do homem e da mulher. Em uma sociedade que outorga a superioridade masculina e o domínio sobre as mulheres, tais violências tendem a se perpetuar por meio, especialmente, das diferenças sociais. Quando se trata do ato sexual, a violência se amplia porque não é apenas ser obrigada a satisfazer a vontade do homem, há também uma violência social de deixar-se ser usada sem proteção porque isso propicia uma troca financeira um pouco maior do que de costume. Reflexos dessas violências podem ser observados em mais um excerto do conto de Savary:

Mal fechada a porta no encaixe dos gonços e corrido o ferrolho, já ela tão trancafiada, derrubavam-na nos lençóis baratos e de multiuso, sua vulva roxa de tanto manuseio e abuso – na base, bojo e bordas da noite que devia ser tórrida e no entanto era gelada e fria. Antes que lhe enfiassem o dente e lhe deitassem a garra em cima, antes do ataque da libidinosa serpente, era forçada a falar as obscenidades costumeiras. Mas palavras estavam presas na goela muda (Savary, 2001, p. 128).

Esse excerto traz muito de atos que mostram os efeitos da vulnerabilidade do corpo feminino. Elódia Xavier, no livro *Que corpo é esse? – O corpo no imaginário feminino* (2021) trabalha com algumas categorias de corpos, dentre eles o corpo degradado. A ‘Dama da Noite’, surge-nos como um corpo em busca de libertação, mas que apenas consegue subjugar-se ainda mais. A degradação desse corpo tem início na descrição do espaço em que ela é dominada: é ‘derrubada em lençóis baratos e de multiuso’; e tem fim na descrição do corpo da ‘Dama’: “vulva roxa de tanto manuseio e abuso”; ‘era forçada a falar obscenidades’. Temos a construção de um espaço degradado que se une ao corpo na mesma situação. Corpo e espaço interagem com o ato sexual e com a condição dessa ‘Dama’ que se abre por necessidade da penúria.

Temos, então, uma sequência de acesso outorgado a esse corpo degradado, não por desejo de oferta dessa ‘Dama’, mas por uma construção histórica objetificada das mulheres que silencia o poder da mulher sobre o próprio corpo. Sendo essa mulher, prostituta, o acesso a esse corpo se desdobra tanto na utilização para satisfação de prazer

sexual do homem, quanto em práticas violentas, como pode ser observado mais uma vez a seguir:

Pesada e sem asa, a Dama da Noite – mais uma vez – está morta. (...) Engasgada e estarecida, ela já não sabe mais que nome tenha. Só o nome de guerra, de tomara-que-caia e saia justa. E olhe: nada de toma lá dá cá. A preção módico e sem autoestima, o cordeiro logo, logo vai ser imolado ao lobo faminto e sem piedade alguma, sem escrúpulo e insaciável (Savary, 2001, p. 128).

O conto de Savary encerra com a confirmação desse corpo degradado pelo sexo sem prazer e sem oferta, constituindo também uma subalternidade. O corpo subalterno, como descrito por Elódia Xavier (2021), é aquele que ocupa um lugar de indigência social, de submissão. Não se pode afirmar que por essa personagem ser uma prostituta, ela tenha conseguido se libertar das amarras sociais que aprisiona a mulher, nega-lhe a liberdade para viver sua sexualidade. Ao contrário, ela tem a prostituição como profissão e vive os domínios patriarcais de satisfazer a vontade do homem, colocando os próprios desejos em silêncio.

Cabe retomarmos Simone de Beauvoir (1980a) ao dizer que mulheres quando em prostituição estão sujeitas a situações de exploração e de serem tratadas como objetos, desprovidos de qualquer sentimento e/ou vontade. Esse tratamento dado a esse corpo que se prostitui constitui-se, além de corpo degradado e subalterno, um corpo também caluniado por ser um corpo de uma mulher que mesmo no século XXI é invalidada, descredibilizada, resultado da violência de gênero.

Heleieth Saffioti (2015) fala que a violência de gênero abrange tanto mulheres quanto crianças e adolescentes de ambos os sexos e que, por construções históricas, são os homens que detêm o poder e determina as condutas sociais. Isso circunscreve-os ao poder de punir, por vezes de forma violenta, tudo aquilo que consideram como desvio. Em uma sociedade patriarcal que preconiza às mulheres o silenciamento, a submissão, a obediência, a resignação, ser uma prostituta é ter um desvio de comportamento, logo, é uma sociedade que legitima atos de violência contra a mulher que se prostitui.

Interessante ainda refletir sobre um imaginário de que a realização do prazer sexual é coisa de prostituta; um discurso completamente machista e controlador. No conto de Olga, não temos uma ‘Dama’ que realiza os próprios prazeres sexuais; ao contrário, seu corpo é alheio à própria satisfação. Mesmo na prostituição é um corpo submisso à

satisfação do homem; o ato sexual é descrito como um rito de satisfação do homem.

Essas são algumas das consequências de uma sociedade patriarcal que vê a mulher como inferior, por isso, submissa. Esse processo de submissão fica ainda mais explícito quando analisamos o conto “Portas fechadas”, de Monique Malcher. Malcher nos apresenta uma mulher também em condições de pobreza que conhece o marido em ônibus/coletivo e na ocasião faz a escolha de permiti-lo sentar ao seu lado até ao ponto de parada de sua casa. A narrativa inicia com o relato de uma narradora em primeira pessoa:

Cada chute na barriga, uma dor. Dor conectada à lembrança das nossas pernas coladas com o balanço do ônibus. Escolhi o seu ódio? Pensei que só tinha escolhido se você sentaria ou não ao meu lado até a parada de casa. E você se tornou a minha casa, com as paredes cheias de pregos, chutes e olhos de louco. “Você não pediu para ele parar”? Como poderia, se meu coração não sabia processar nem os sentimentos, imagina palavras (Malcher, 2020, p. 84).

Esse início do conto de Malcher nos traz a possibilidade da reflexão sobre a violência contra a mulher na perspectiva das relações de gênero, resultando em um corpo violado. A referência ao ‘chute na barriga’ mostra a violência física sofrida pela personagem, que é também reflexo da violência física contra a mulher presente na sociedade. Na medida em que a narrativa vai se desenvolvendo, podemos observar que o conto engendra várias formas de violências contra o corpo feminino. Pierre Bourdieu (2007) fala que a forma como as relações de gênero se estabeleceram na sociedade implica a superioridade masculina, o que propicia o domínio sobre as mulheres; um posicionamento que dialoga com os estudos empreendidos por Simone de Beauvoir e Michelle Perrot. Em mais um trecho do conto, notamos a motivação do ato violento contra a narradora, o que conduz à reflexão sobre a violência doméstica e sobre a superioridade masculina:

Luana. Eu já tinha escolhido o nome, jamais o destino dela, mas um negar de me deitar com ele, decidi o descolar do mundo de Luana do meu. Foram três dias inteiros dela imersa nos meus líquidos e no meu desamor. A morte corria e se arrastava pelo cordão umbilical. E morri ali, uma morte dos sonhos, do tempo, da saudade do futuro de Luana, que um dia iria balbuciar sílabas. Olhos grandes e boca bem aberta. Iria dizer rindo: “mamãe”. Foram três chutes, como badaladas da catedral. Era meu marido e voltei em pensamento para o ônibus que corria. Ele sentou ao meu lado, eu quis voltar no tempo e dizer: sinto muito, está ocupado (Malcher, 2020, p. 84).

Nesse excerto, notamos toda a problematização de representação da violência doméstica trazida por Monique Malcher em seu conto, levando-nos a pensar a importância da autoria feminina na literatura contemporânea. Pelo que podemos notar, a narradora do conto parece manter-se isolada, tendo a concepção da violência como algo inerente ao matrimônio, respaldado, justificado. Tal concepção é muito delicada porque enquanto atos de violência ficarem ocultos às paredes do lar, tais atos persistirão, o que contribui para a legitimação de um discurso de que os homens são superiores.

Notamos ainda que a narradora do conto de Malcher estava grávida de uma menina, logo, então, são duas mulheres violentadas: a mãe e a filha. Uma violência que não é apenas física, ela é também emocional, registrada no ‘desamor’, na morte dos sonhos, no desejo de querer voltar no tempo, na morte simbólica da narradora. Temos, então, um trecho que representa tradições culturais alimentadas por discursos que moldam as formas de violência contra a mulher. Por ser ‘marido’, o homem tem uma legitimação por religiões, por ideologias de dominação masculina. Outro fator que muito contribui para a permanência da violência contra a mulher são os discursos de culpabilização feminina de que é a mulher quem provoca situações de conflito; é a mulher culpada por se relacionar com homens violentos; é a mulher culpada porque aceita a violência; é a mulher culpada porque se nega a suas obrigações conjugais. Pode parecer retrógrado falar de obrigações conjugais femininas, mas é um discurso que ainda se faz presente na sociedade.

Bem no início do conto, há um momento que a própria narradora pergunta a si mesma: “você não pediu para ele parar?” Quando a narradora faz essa pergunta a si, ela demonstra todo o estereótipo veiculado pelo senso comum de que à mulher cabe a submissão ao marido, cumprir com as obrigações matrimoniais que é satisfazer aos desejos do marido, ser resignada. Mesmo tendo sofrido a violência, ela precisa justificar o porquê de ter sido violentada. Raramente pergunta-se ao agressor o motivo de ele ter agredido; não se pergunta ao homem o motivo de ele não ter parado de agredir; mas pergunta-se à mulher por que ela não pediu para ele parar com a agressão.

Notamos ainda que a agressão foi motivada por uma negação da narradora: “um negar de me deitar com ele”. Essa expressão abre-se não apenas para o fato de pensarmos sobre a submissão feminina, mas também sobre a violência sexual que acontece em relacionamentos. Heleieth Saffioti (2015) fala que:

As violências física, sexual, emocional e moral não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente. Certamente, se pode afirmar o mesmo para a moral. O que se mostra de difícil utilização é o conceito de violência como ruptura de diferentes tipos de integridade: física, sexual, emocional, moral. Sobretudo em se tratando de violência de gênero, e mais especificamente intrafamiliar e doméstica, são muito tênues os limites entre quebra de integridade e obrigação de suportar o destino de gênero traçado para as mulheres: sujeição aos homens, sejam pais ou maridos (Saffioti, 2015, p. 79-80).

Saffioti deixa bem elucidado o quanto os papéis de gênero socialmente construídos atribuem à mulher a condição de fragilidade, de impotência, de subserviência diante da presença masculina. Interessante ainda notar que, ao relacionarmos as palavras de Saffioti à narradora do conto, perceberemos a condição subalterna da mulher que diante da agressão, não grita, permanece em silêncio. Essa condição representada no conto, se confirma na sequência abaixo:

Amar e desobedecer./ Desobedecer e ver que não há amor./ Obedecer e se odiar./ Morrer obedecendo./ Morrer obedecendo e desobedecendo./ Escolhe, agora./ Nem sempre posso./ Tento. / Então, desobedecer, é o jeito./ Diz que lhe provoço,/ mas apenas olho./ E meu olhar,/ tão magoado e forte,/ é um deslize para você./ Me espanca no jirau / que exala o peixe/ que/ ainda tenta respirar/ e me olha calado (Malcher, 2020, p. 84-85).

Notamos, aqui, o corpo subalterno da narradora, reunindo contexto de carência e inferioridade, submetendo-se a situações de vários tipos de violências praticadas contra a mulheres nas sociedades patriarcais capitalistas, configurando a existência da violência de gênero. A sequência de pensamentos da narradora entre o ‘obedecer’ e ‘desobedecer’ remete ao pensamento de que à mulher cabe a escolha: obedecer um sistema patriarcal que oprime, ou ‘desobedecer’ esse sistema buscando a liberdade. Mas nem sempre é tão simples. A tentativa de recusar o deitar-se com o marido, desobedecendo-lhe a ordem, é a causa da agressão. Com isso, notamos que a violência sobre o corpo feminino, considerado propriedade desse marido, é uma afirmação de poder.

O local onde ocorre a agressão, no conto de Monique Malcher, é um local degradado, tal qual o corpo degradado da narradora. O local onde a “Dama da Noite” é jogada para a satisfação do prazer masculino, é um local degradado, tal qual o corpo dessa “Dama”. Nesse ponto, as duas narrativas se encontram mostrando que a mulher sofre violência em vários espaços: no lar, na profissão, no ato de dizer não e no ato de dizer

sim.

No estudo de Elódia Xavier (2021), o corpo feminino é o foco central para a reflexão e quando nos deparamos com as duas narrativas deste estudo, observamos também o corpo feminino como elemento central, representando a subalternidade e a degradação, mais um momento em que as duas narrativas se encontram. As protagonistas ocupam um lugar de subalternidade em relação ao homem com quem relacionam. No conto de Olga, a ‘Dama da Noite’ atçava vontades que não tinha, era obrigada a dizer coisas que não queria, só reconhece em si os nomes de guerra. No conto de Monique, a narradora, diante dos atos de violência, não sabia processar sentimentos nem palavras. Ainda que as duas personagens estejam em condições diferentes de subalternidade: uma é a prostituta, a outra é a esposa violentada, as duas passam pela espoliação de seus corpos e ocupam lugares de subserviência e de carência social e afetiva.

Notamos ainda a imobilidade desses dois corpos que não reagem diante dos atos de violência. Essa imobilidade tem reflexo na dominação masculina que coloca o corpo feminino como o frágil, inferior, fraco e imóvel diante da figura do homem. Pierre Bourdieu (2007) diz que essa imobilidade corpórea está ligada ao fato de que

o trabalho de transformação dos corpos, são ao mesmo tempo sexualmente diferenciado e sexualmente diferenciador que se realiza em partes, através dos efeitos de injunções explícitas e em parte através de toda a construção simbólica do corpo biológico (Bourdieu, 2007, p. 70).

É nesse contexto de corpos diferenciados que as duas escritoras fazem um trabalho de desnudamento das relações ideológicas de dominação, sendo, portanto, duas narrativas que se mostram como campo de estudos na luta pela resistência contra a opressão de gênero, logo, na luta pelo tornar-se mulher de que bem falou Simone de Beauvoir (1980a). Quando Beauvoir declara que ‘não se nasce mulher, torna-se mulher’, ela contribui para a desconstrução do conceito de que há um fator biológico que coloca a mulher em um patamar de inferioridade em relação ao homem, como historicamente foi construído.

Então, ‘tornar-se mulher’ implica compelir o corpo feminino a uma noção histórica de mulher, uma construção enquanto signo cultural de modo contínuo e reiterado e não como uma noção delimitada, presa a um conceito construído a partir de estruturas patriarcais. Tornar-se, em uma perspectiva fenomenológica, é um poder-ser. E isso muito contribui para as lutas e conquistas feministas. Nesse quesito, as duas escritoras, Olga e

Monique contribuem na luta contra a violência de gênero por proporcionarem uma reflexão acerca do machismo que vai ganhando força, principalmente em sociedades capitalistas. E esse machismo é o responsável por todas as formas de violências que estão na sociedade, inclusive a violência contra a mulher.

Considerações

A escolha dessas duas narrativas para este estudo não foi aleatória. A escolha se deu porque são duas narrativas da literatura de autoria feminina contemporânea que contribuem para a compreensão sobre a violência de gênero que ainda persiste na sociedade. A forma como as duas protagonistas são construídas, submissas, subalternas, violentadas, é reflexo das relações entre os sexos em uma sociedade que ainda tem muito o que desconstruir.

Simone de Beauvoir publica o livro *O segundo sexo* (1980a; 1980b) na metade do século XX, com discussões necessárias sobre a desconstrução do ser mulher dentro de um padrão ditado pela sociedade patriarcal. Beauvoir fala sobre a necessidade de tornar-se mulher em uma sociedade que limita e subjuga o corpo feminino. Mais de sete décadas depois, atos de silenciamento feminino persistem; atos de violência contra o corpo feminino persistem.

Por isso, narrativas como as de Olga e de Monique precisam ser cada vez mais lidas, discutidas e analisadas, pois são instrumento de denúncia contra as opressões sofridas pelas mulheres. São duas narrativas que se posicionam sobre a importância de a mulher transcender a situação de submissão em que se encontra e se colocar como um sujeito para si mesma, um sujeito nas relações sociais, um sujeito no mundo. Beauvoir também fala que nem sempre essa transcendência é conseguida porque contra a autonomia feminina há toda uma organização de instituições, mantida pela cultura moldada pelos próprios homens. Isso mostra mais uma vez o quanto narrativas como as de Olga Savary e Monique Malcher são importantes instrumentos na luta contra essas organizações sociais que insistem em limitar os espaços e conquistas femininas.

A mulher é marcada como objeto desde quando nasce. Ela é classificada como feminina a partir de característica anatômica e esse ser menina é moldado para que ela seja o Outro ao passo que o homem é o centro, o Absoluto. Assim, enquanto a mulher vai

crescendo cercada de limitações, imposições, de desconhecimento sobre o próprio corpo, ela vai, também, por imposição social, aceitando as limitações, naturalizando determinados atos contra ela mesma, não por vontade própria, mas por uma construção.

Segundo Simone de Beauvoir (1980b), nem o homem nem a mulher possui uma essência anterior à existência. Desse modo, cada um só pode ser definido por si mesmo, por suas escolhas, atos e condutas, isto é, a partir de suas experiências no mundo. No entanto, à mulher, escolher por si mesma não lhe foi um direito concedido e isso podemos observar nos dois contos que abordam o tema da violação dos corpos femininos. Uma mulher não escolhe ser agredida, uma mulher não escolhe colocar seu corpo como objeto de uso. No conto de Olga, a protagonista tornou-se prostituta pela necessidade; no conto de Malcher, a protagonista não escolheu o ódio do marido. No entanto, as duas são vítimas de abuso.

As duas narrativas tratam de um assunto bem presente na sociedade que é a violência contra a mulher. Mesmo com legislação no enfrentamento da violência, esta continua existindo. O conto de Malcher representa a violência doméstica, que pode ser amenizada por meio da legislação, mas nem sempre as vítimas têm acesso, principalmente mulheres residentes em cidades do interior. O conto de Olga traz uma representação de violência contra a mulher que dificilmente conseguirá amparo, pois ser prostituta no Brasil, em ambientes degradados, é ser completamente invisibilizada pelo poder público.

Mesmo assim, as duas narrativas funcionam como mecanismo de contestar e problematizar a naturalização das estruturas de dominação ao colocar as duas personagens em situações de violência. São dois contos produzidos por duas mulheres, logo, são duas narrativas que se tornam porta-vozes da condição da mulher em uma sociedade machista.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea**: Um território contestado. - Vinhedo: Horizonte / - Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: vontade de saber. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

MALCHER, M. **Flor de gume**. São Paulo: pólen, 2020.

OFERTAR. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/risco/>>. Acesso em: 13/02/2024.

PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. *In*: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. (Orgs). **O corpo feminino em debate**. Paulo: UNESP, 2003, p.13-27.

SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado, violência**. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SAVARY, O. **O olhar dourado do abismo** – contos de paixão e espanto. Xilogravura de Rubem Grilo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TOLEDO, M. P. M. F. **Olga Savary** – erotismo e paixão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

XAVIER, E.. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZINANI, C. J. A. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: EDUCS, 2013.

**VIOLAÇÕES CONTRA MENTE E CORPO FEMININO:
violência psicológica e estupro no romance *Compasso Binário*,
de Arlete Nogueira**

*VIOLATIONS AGAINST THE FEMALE MIND AND BODY: gaslighting and rape
in the novel Compasso Binário, by Arlete Nogueira*

Deyse Gabriely Machado BRITO*

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Cristiane Navarrete TOLOMEI**

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

RESUMO: O presente artigo tem o intuito de analisar questões de violência simbólica e física contra a mulher no romance *Compasso Binário* (1972), da escritora maranhense Arlete Nogueira. Levando em conta a estrutura moderno-colonial-patriarcal, discute-se, a partir da teoria decolonial, como essa relação se apresenta no âmbito literário como forma de denúncia, ao trazer o protagonismo de mulheres, que mesmo tendo trajetórias díspares, acabam se deparando com violações em seus diversos âmbitos. Desse modo, são trazidas à baila questões que aparecem na tessitura do romance arletiano, as quais se referem a impetuosidade emocional e física, em que se pontua, de forma mais específica, os conceitos de violência psicológica e estupro. Para fundamentar nossos posicionamentos sobre o sistema patriarcal ao longo das análises, apoiamonos, especialmente, em Saffiotti (1987) e Rita Segato (2020). Em suma, espera-se contribuir para os estudos socioculturais na literatura maranhense de autoria feminina e possibilitar a reflexão acerca de problemas pertinentes à estrutura patriarcal-colonial a qual sedimenta problemas para a saúde física e emocional da mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Violência contra a mulher. Violência psicológica. Estupro. Arlete Nogueira.

ABSTRACT: This article aims to analyze issues of symbolic and physical violence against women in the novel *Compasso Binário* (1972), by Maranhão writer Arlete Nogueira. Taking into account the modern-colonial-patriarchal structure, it is discussed, based on decolonial theory, how this relationship presents itself in the literary sphere as a form of denunciation, by bringing the protagonism of women, who, despite having disparate trajectories, end up encountering violations in their various spheres. In this way, issues that appear in the fabric of Arlet's novel are brought

* Mestra em Letras pela Universidade Federal do Maranhão, é professora assistente na Universidade Estadual do Maranhão. E-mail: deysemb19@gmail.com

** Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, é professora adjunta na Universidade Federal do Maranhão. E-mail: entolomei@yahoo.com.br

to the fore, which refer to emotional and physical impetuosity, in which the concepts of psychological violence and rape are highlighted in a more specific way. To support our positions on the patriarchal system throughout the analyses, we rely especially on Saffiotti (1987) and Rita Segato (2020). In short, it is expected to contribute to sociocultural studies in Maranhão literature written by women and enable reflection on problems pertinent to the patriarchal-colonial structure, which creates problems for women's physical and emotional health.

KEYWORDS: Violations against women. Psychological violence. Rape. Arlete Nogueira.

Introdução

No cenário da história e da historiografia literária brasileira, ressaltam-se de seus vínculos sociais uma intencionalidade de formação identitária desde os primórdios. Uma vez que a literatura brasileira surge no intuito de propor parâmetros de nacionalidade, são embutidas práticas que, embora veladas, expressam condutas autoritárias e oligárquicas dentro de um projeto hegemônico, que longe da diversidade/fraternidade, externam supressões e aniquilamentos.

Acízelo de Sousa (2007) aborda que a literatura, sendo entendida como privilégio cultural de uma parcela social, funciona à maneira de um espelho com o intuito de projetar aquilo que se entende como “espírito nacional”. Nesse sentido, pensa-se em projeções que poderiam ser almejadas, e, posteriormente, reconhecidas.

Sob esse viés, as ausências de escritores tidos como parte de uma minoria social (como mulheres e negros), em contraposição a uma hegemonia elitista que majoritariamente compõe o cânone, demonstram que existem proposições específicas do que se considera essencial para a representação cultural de um povo. Ao longo da história, pode-se notar que o sujeito que corresponde a capacidades cívicas e de progresso apresenta características lineares: seria ao sujeito masculino, aristocrata, branco e alfabetizado (Segato, 2020).

Consequentemente, os moldes estabelecidos apagam da história cultural e da historiografia literária brasileira inúmeros intelectuais. Dentro das reflexões presentes neste trabalho, enfatiza-se a supressão feminina (mesmo considerando as iniciativas que avançam nesse quesito no tempo hodierno), uma vez que não se pode negar os apagamentos que privaram as mulheres de uma narrativa horizontal, principalmente quando se pensa em mulheres que se expressaram, mas tiveram sua escrita caídas no ostracismo ou sequer são conhecidas.

A “rebeldia” ao sistema está na ação de poder reafirmar a própria identidade de forma independente. Essa relação é presente tanto no próprio ato de escrever, quanto nas personagens construídas por escritoras - uma vez que se apresenta uma visualização com diferença exorbitante quanto a projeção masculina -, pois frequentemente a mulher é limitada a “musa ou criatura, nunca criadora” (Telles, 1992, p. 51)

Problematizando essa chaga que se alastra ao longo do tempo, traz-se ao lume uma escritora maranhense que inicia seus escritos ainda no século XX. Com uma obra eloquente, mas que, infelizmente, ainda passa despercebida dentro dos manuais bibliográficos, assim como entre as pesquisas literárias, Arlete Nogueira da Cruz ainda atuante, é desconhecida até mesmo pelos próprios maranhenses.

Arlete apresenta uma obra vívida que percorre a crítica literária, a poesia, mas diz se identificar como prosadora. Visando sua autoanálise, este trabalho objetiva analisar seu último romance, intitulado de *Compasso Binário*, o qual fora publicado em 1972. A obra, a partir da ficção com intersecções sociais, aborda violências, que sob uma escrita singela e sensível, protagonizam os impasses que envolvem violência psíquica/moral e o estupro (violência física).

Embora se passe um pouco mais de 50 anos da publicação, a autora já abordava temas sensíveis – sendo até mesmo considerados tabu – para os tempos atuais. Nesse âmbito, pretende-se abordar o percurso em que as personagens Raquel e Natália, conterrâneas e amigas, apresentam histórias de vida que percorrem caminhos diferentes, mas apresentam em comum o fato de sofrerem violações por serem mulheres.

A análise da obra percorre a teoria decolonial, a qual aponta como o período político da colonização provoca feridas que não são estanques, prolongando problemas sociais que dizem respeito a várias esferas da vida social, inclusive quanto ao gênero (Maldonado-Torres, 2018; Segato, 2020). Destaca-se o funcionamento da colonialidade de poder, em especial, o patriarcado, questionado por Arlete Nogueira, já que o conceito de patriarcado envolve categorias que partem da universalização e subordinação das mulheres.

Sob essa visualização, é válido destacar a ponderação de Segato (2020) a qual aborda que é a pressão colonial que intensifica a vulnerabilidade das mulheres, o que faz com que seja inaugurado, o que a antropóloga chama de *patriarcado moderno* de *alta intensidade* e de capacidade ampliada de dano. Essa relação é percebida dentro do

romance maranhense *Compasso Binário*, o qual traz à tona diversas situações de opressão e de violência sustentadas pela Matriz Colonial de Poder (MPC)¹, especialmente, sobre a mente e o corpo feminino. Diante de uma prosa de centralidade feminina, nota-se como Arlete Nogueira, por intermédio das personagens Raquel e Natália escancara as violações nos campos simbólico e físico.

No intuito de ampliar esta discussão, este artigo encontra-se organizado da seguinte maneira: além deste tópico introdutório, a seção seguinte tece uma apresentação de dados sobre a escritora, considerando os dados da imprensa sobre sua personalidade e obra. Posteriormente, realiza-se a análise do *corpus*, no intuito de mostrar como *Compasso Binário* aborda as sensibilidades e atrocidades que o contexto colonial-moderno realiza contra a mulher nas amplas camadas da vida social, indo desde os preceitos morais aos corporais.

Nesta senda, o arcabouço teórico em que se acosta a leitura analítica de *Compasso Binário* percorre um itinerário interdisciplinar, uma vez que a abordagem trata diretamente de um latente problema social/histórico reconstruído no viés literário: a violência de gênero. Desse modo, percorre-se os estudos de Saffiotti (1987) para tratar das questões de gênero que apresentam problemáticas que se alastram devido ao sistema patriarcal, também Rita Segato (2020) que aborda as violências e violações que percorrem a mente e o corpo feminino da mulher latino-americana, estando em uma sociedade que ainda experimenta a colonialidade. Conta-se também, para tratar a abordagem dentro do percurso literário, com os estudos de Antonio Candido (2000) para associar o discurso ficcional e contexto factual, assim como os estudos da pesquisadora Regina Dalcastagnè (2005) para pontua sobre os liames de gênero dentro da literatura contemporânea.

1 Arlete Nogueira da Cruz: entusiasta cultural do Maranhão e segunda romancista maranhense

Arlete Simão Nogueira da Cruz (nome de registro) ou Arlete Nogueira da Cruz Machado (nome de cartório pós-matrimônio), para além de romancista/prosadora, a

¹ Conforme Walter Mignolo (2017), a Matriz Colonial de Poder faz referência ao padrão de poder criado pelos europeus para controlar os modos de ser, viver, saber dos povos globais considerados subalternos.

autora pertence ao mundo das letras maranhenses sendo também poetisa e crítica literária. É uma das grandes intelectuais da literatura maranhense, situando-se também no repertório nacional, de modo que obtém reconhecimento da imprensa e de autores do eixo sul-sudeste, localidade onde nos séculos XIX e XX mais fervia a literatura brasileira.

Nasceu em 7 de maio de 1936 na cidade de Cantanhede, no interior do Maranhão, mudando-se ainda criança para a capital, São Luís, onde permanece até hoje. É filha de Raimundo Nogueira da Cruz, agente da Estação da Estrada de Ferro São Luís/Teresina e de Enói Simão Nogueira da Cruz, escritora que chegou a escrever poemas e crônicas assinando com o pseudônimo de Márcia de Queiroz, de quem, portanto, herdou o gene de escritora e com quem passou a frequentar os circuitos intelectuais/culturais posteriormente.

Foi professora de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, sendo hoje aposentada. Exerceu vários cargos na área da cultura, inclusive alcançado o pioneirismo de ter sido a primeira Diretora do Departamento de Cultura do Maranhão, além de Secretária de Cultura e Diretora do Teatro Arthur Azevedo (Brasil, 1994).

Adentrando aos primeiros vestígios da vida literária, na imprensa do Maranhão, mais especificamente o *Jornal do Maranhão*, cita o fato de Arlete Nogueira da Cruz antes mesmo de publicar seu primeiro romance *A Parede* (1961) — o qual é considerado o marco inicial de sua carreira literária —, já era conhecida entre os intelectuais/literatos e pelo próprio povo maranhense:

A maior promessa literária do Maranhão, Arlete é, já por demais conhecida. Suas crônicas são famosas e eram ansiosamente esperadas quanto as do Bernardo Coelho de Almeida, em viagem pelo Interior, no programa “A crônica da cidade”, na rádio Difusora. Quando da estadia do acadêmico Josué Montello entre nós, Arlete levou-lhe seu primeiro romance, fruto de inesgotável e verdadeiro talento literário. O imortal Josué reconhecidamente o maior crítico literário do Brasil, ficou encantado com *A Parede*. (*Jornal do Maranhão*, 13 de março de 1960).

O trecho acima extraído de material documental descreve como existia a vocação e repercussão da escritora antes mesmo de seu primeiro livro publicado. Embora não se tenha vestígios/publicações das crônicas relatadas, têm-se seu registro como fato na imprensa maranhense que colaborou para sua divulgação no estado, colocando-a em justaposição a Bernardo Almeida².

² Poeta e cronista. Foi membro da Academia Maranhense de Letras, ocupando a cadeira n.º 14, na sucessão de Odilon Soares.

O periódico indica como Arlete Nogueira da Cruz consolida-se como prosadora já em seu primeiro romance, com menos de 20 anos de idade, sendo considerada “a maior promessa do Maranhão”. No entanto, percebe-se como a imprensa maranhense é repleta de vestígios patriarcais que requerem atenção: no fragmento descrito são destacados nomes de homens que são expoentes relatados de forma elogiosa, como forma de ratificar, por meio do discurso masculino, a veracidade de que Arlete seria de fato uma grande e promissora escritora.

É importante destacar que não se propõe o apagamento ou abrandamento de nomes masculinos que sem dúvida muito contribuíram para a produção e consolidação das letras maranhenses. Por outro lado, pode-se questionar o fato de como se põe a “prova” a qualidade estética da autora devido ao fato de não se falar apenas dela, mas serem colocados justapostos à sua atuação nomes masculinos para validar o discurso proferido.

Arlete Nogueira figura não apenas na imprensa maranhense, como também em periódicos de outros estados, sendo no prelo carioca suas aparições mais frequentes. Logo na primeira vez que é citada no *Jornal do Brasil* (7 de janeiro de 1960), que circulava no Rio de Janeiro, muito jovem e com seu primeiro livro ainda a ser publicado, é percebida com uma obra de grande impacto, o que realça a expectativa de tê-la em destaque nas letras nacionais. Tendo em vista as contingências que se tem acerca de Arlete, a escritora chega a ser comparada com a escritora francesa Françoise Sagan, como demonstra o trecho retirado da coluna *Vida Literária*, escrita por Mauritônio Meira:

Por hoje, só posso dizer que os meios literários – e os leitores – se preparem para guardar na memória um nome novo no cenário da ficção. Trata-se de Arlete Nogueira da Cruz que é, assim, pela primeira vez publicada na imprensa carioca. Essa moça de apenas 18 anos, deverá aparecer este ano na crista de uma onda publicitária, como autora de um livro que, a contar pelas informações que recebemos, será um verdadeiro estouro na praça. O livro é um romance com o título de *A Parede* e seus originais estão no Rio, chegados de São Luís do Maranhão, onde a autora reside, nas mãos de um escritor de grande renome. Este declarou a respeito: - Essa moça me parece da primeira qualidade. Se quisesse fazer uma frase, poderia dizer que ela é uma Sagan passada a limpo, para quem está reservado um lugar de destaque nos quadros das letras nacionais, seu romance, que acabo de ler, exhibe uma extraordinária novidade de expressão e um ângulo de concepção artística impressionante em pessoa tão jovem.

A alcunha perpetuou-se e se expandiu para além da imprensa carioca, de modo que foi constatado no periódico *Correio Braziliense*, o qual circulava no Distrito Federal, a

seguinte afirmação: “[...] escritora maranhense Arlete Nogueira da Cruz, considerada pela crônica literária do Sul do país como a ‘Françoise Sagan brasileira’, tal a similitude de seu estilo com o da famosa novelista francesa” (*Correio braziliense*, 22 de outubro de 1961).

Embora se compreenda que a comparação com a escritora francesa se dê de forma elogiosa, pode-se questionar o fato de constantemente a escrita nacional ser colocada justaposta com a escrita europeia para constatar a qualidade da obra literária. Inclusive, a própria Arlete chega a comentar em entrevista que recebe o comentário com indiferença, rebatendo-o:

Quanto aos comentários em volta do livro, sinto-me inteiramente à margem deles. [...] Quanto as citações feitas em meu nome em jornais do Rio, por exemplo, aquela de “Françoise Sagan passada a limpo”, nada significa-me por enquanto. Esse paralelo traçado entre mim e a Sagan, veio-me em detrimento por sinal. (*Jornal do Maranhão*, 13 de março de 1960)

Os comentários efetuados por Arlete ainda no início de sua vida literária demonstram sua personalidade forte ao compasso que exprime a sensibilidade e a originalidade da autora. O “detrimento” aparece como forma de rebater comparações, tendo já consciência de sua escrita única, o que vem a repercutir em toda sua trajetória literária, e, fazem-na uma ilustre da segunda metade do século XX.

Arlete é citada ao longo de todo o século XX na imprensa carioca, sendo mencionada, segundo nossas pesquisas, nos periódicos *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *A Luta Democrática*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal dos Sports* e *O Fluminense*. Nestes são referidas publicações, projetos culturais, além de críticas literárias sobre obras diversas de sua autoria, sempre regadas a muitos elogios. É importante destacar que as características e repercussão que demonstram a idoneidade literária da escritora, nas esferas local e nacional, são ressaltadas desde muito cedo, vindo muito antes do matrimônio com o também consagrado escritor maranhense Nauro Machado. Inclusive, seu casamento gerou grande repercussão na imprensa maranhense:

Nenhum acontecimento social da semana que passou foi mais importante para o mundo intelectual e jornalístico do nosso Estado que o enlace matrimonial da escritora Arlete Nogueira da Cruz com o poeta Nauro Machado, duas das mais expressivas figuras da *literatura brasileira* contemporânea (*Jornal do Maranhão*, 2 de maio de 1971). (grifo nosso).

Relacionando o enlace matrimonial das “duas das mais expressivas figuras da *literatura brasileira* contemporânea”, pode-se traçar um paralelo entre essas duas personalidades. Nota-se que a reafirmação sob a figura de Nauro Machado percorre o tempo e faz com que o autor (felizmente) ainda seja conhecido, tendo em vista que é lido e estudado em toda esfera nacional.

Por outro lado, Arlete tem uma visibilidade amenizada e mais restrita ao âmbito local. Devido a esses fatores, levanta-se o questionamento: teria Arlete uma visibilidade amenizada por ser mulher (considerando que sua obra tem grande potencial estético e literário)? Prosseguiria Nauro uma “expressiva figura da literatura brasileira” por ter as características que melhor atendiam ao cânone por ser homem e branco?

Este trabalho defende a ideia de que Arlete Nogueira da Cruz é uma entre tantas escritoras que não tem o merecido apreço e reconhecimento por ser uma curva fora do padrão canônico. Sendo uma mulher que é “irreverente” pelo ato de escrever, Arlete ainda possui os agravantes por transparecer a voz de personagens femininas, além de que suas obras incluem estirpes sociais mais vulneráveis, dentro de uma literatura predominantemente masculina e elitista.

Mostra-se como a influência e apreço pela figura de Arlete Nogueira em seu tempo e pelo âmbito intelectual eram equivalentes ao que Nauro Machado possuía. No entanto, na atualidade, a imagem da escritora passou a ser frequentemente vinculada a de seu marido, não lhe dando o merecido reconhecimento individual, além de que nos manuais bibliográficos maranhenses e nacionais dificilmente encontra-se o nome dessa (se encontrado é referido como esposa de Nauro Machado, somente). É partindo dessas problematizações que se reafirma a necessidade de uma expansão dessa escritora que muito acrescenta às letras maranhenses e às letras nacionais.

Trabalhando diretamente nos setores culturais, a autora escreve obras que traçam o panorama de uma literatura que ainda pulsa nos conterrâneos contemporâneos ao seu tempo. Escreve também poesia, remontando um panorama sensível em que envolve os espaços, os hábitos e a sensibilidade presentes no povo maranhense. Na prosa, a autora percorre a literatura infanto-juvenil, mas destaca-se com seus romances de fôlego, em que aparecem protagonistas mulheres com convicções e vivências que se aproximam da vida social maranhense.

Importante situar que Arlete Nogueira inaugura a escrita feminina romanesca do século XX no Maranhão. Sendo uma das precursoras do gênero no estado, Arlete teve uma única antecessora, Maria Firmina dos Reis, com a obra *Úrsula*, em 1859. Publicado em 1961, *A Parede* (embora este artigo não tenha o intuito de analisá-lo é de suma importância estabelecer o marco temporal e historiográfico), Arlete rompe um hiato de mais de 100 anos de estagnação de produção de romance escrito por mulher no Maranhão, sendo, assim, a segunda romancista maranhense.

Pode-se problematizar o fluxo que ainda continua perene na prosa feminina no estado, o que reverbera os dogmas patriarcais que poucas mulheres têm a audácia de burlar. Por outro lado, nota-se que apesar da pouca quantidade, o romance de autoria feminina maranhense tem apresentado altíssima qualidade estética e temática, de modo que esse ainda precisa ser desvelado, apreciado e estudado. É nesse intuito que o tópico a seguir pretende-se esmiuçar na leitura e na análise que suscita o romance *Compasso Binário*.

2 Na tessitura de Arlete Nogueira, problemáticas de gênero factuais: violência psicológica e física em *Compasso Binário*

As inúmeras vertentes da Crítica Literária permitem imbricar por diversos caminhos. Sem deixar de considerar a literariedade, esteticidade e a independência do texto literário, interligam-se também valores sociais e humanos que valorizam o texto para além da fruição e deleite. Logo a escrita, por intermédio da verossimilhança, também pode apresentar projetos que provocam questionamentos no cenário social.

Candido (1999) argumenta que, principalmente na América Latina, é difícil compatibilizar o cunho hegemônico associado a um discurso literário autorreferido. O crítico discute que embora a literatura latino-americana seja permeada pelo universo linguístico e ideológico que seguem os parâmetros colonizadores, existe a influência pressionadora de uma realidade extremamente diferente da matriz cosmopolita, e, conseqüentemente, existe uma organização entre o que é concebido como interno da obra e elemento constitutivamente externo, isto é, como os temas trabalhados funcionam como âncora para a realidade do mundo.

Defende-se assim a análise literária que vai além dos valores de literariedade (contudo, sem anulá-los), de modo a correlacionar as reflexões sociais que provoca. Nesse sentido, a obra *Compasso Binário*, da segunda romancista maranhense Arlete Nogueira da Cruz, publicada em 1972 (abrangendo assim a estética contemporânea), alude aos parâmetros que estão para além da preocupação estética. A “estimação” beletrista é confrontada pelo próprio romance ao serem levantadas questões incômodas acerca das violências que percorrem as personagens, assim como aponta para reações de resistência, mesmo diante um contexto patriarcal-colonial que limita suas ações. Logo, vê-se que a partir da obra ficcional, provoca-se questões sociais e estruturais que fomentam reflexões afrontosas que evidenciam a emergência da decolonialidade.

É impelido no romance um diálogo verossímil desde a designação ambiental na qual decorre a trama. Arlete traz para sua escrita a forte presença da cidade de São Luís, capital do Maranhão, além de interpelar o enredo com as relações sociais que são estabelecidas no final da década de 60 na localidade. As impressões espaciais imagéticas configuram, em medidas semelhantes, tanto os vestígios palpáveis quanto a impressão estilística excêntrica da escrita arletiana, a qual é notável desde a abertura do romance, como decorre a passagem a seguir (primeiro parágrafo da obra):

Naquela noite, pairava sobre a cidade de São Luís um mistério profundo com um imenso desafio. Já às oito horas as ruas estavam desertas e as casas todas fechadas. A lua cheia parecia inútil mas cumpria, fiel e feminina, a sua fase dentro do ciclo mensal, numa ordem que os homens, sempre afoitos e curiosos, já ameaçavam. Mas era o silêncio, principalmente, o grande cúmplice e o absurdo maior daquela noite. No fim da rua do Passeio ficava o cemitério, muito belo de ver ao luar. A capela antiga determinava-lhe a direita e a esquerda e os arruados, com alguns mausoléus em mármore negro, solenes, entre as sepulturas brancas, caiadas ou de azulejos, eram um caminho misterioso e de certa paz entre as casuarinas, cheias de delicadeza, filtrando o luar que projetava a cruz em cada sepultura. Na rua do Passeio, somente o pronto-socorro estava aberto e iluminado. (Cruz, 1998, p. 165).

O trecho inicial do romance situa como a própria São Luís e sua fluidez arquitetônica vêm a ser determinantes para o romance. A capela e os azulejos integram a paisagem personificada e tão característica da cidade, de modo que o *lócus* desempenha um importante papel para a trama. São Luís pulsa sob o olhar do narrador que age como uma câmera pessoal ao esmiuçar de forma panorâmica o espaço construído, deflagrando um processo discursivo que abrange os meandros ludovicenses sob um ambiente noturno. Ao perpassar majoritariamente em uma única noite, a atmosfera de aspecto lucífugo do

romance potencializa o ar de mistério, uma vez que aborda ruas desertas, silenciosas e desguarnecidas, além de focar o próprio cemitério e a cruz do sepulcro, trazendo aspectos do gótico para emergir em tela. Dessa forma, aliam-se à figuração da paisagem factual, em convergência com a estética ficcional.

Schollhammer (2009) aborda como o escritor da narrativa contemporânea está ao mesmo tempo motivado pela urgência de se relacionar com a realidade, e consciente da impossibilidade de captá-la na sua especificidade presente. Nesse sentido, observa-se como o plano a se desenvolver o romance, atrela elementos factuais que dão potencialidade a personificação da cidade, sem deixar a áurea da ficção como fator exponencial e original da escrita de Arlete. Existe a descrição que acumula signos e constrói instâncias para a narrativa, a remeter a funcionalidade extratextual, que penetra um mundo referencial, isto é, a decorrência do romance atravessa o social, mas também o extrapola. Tudo é possível na ficção.

Ainda sobre o extrato, destaca-se, nesse plano noturno, como a lua é observada como um astro secundário a cumprir um papel periódico. O *Dicionário de símbolos*, no verbete correspondente a “Lua” descreve que:

Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p.561)

O feitiço escusado do astro (referido no trecho do romance), assim como a ciclicidade que lhe é atribuído dialogam com a descrição simbólica do verbete, o que estabelece uma relação intrínseca com o corpo feminino: assim como a lua aparece sob o cunho lânguido e secundário, semelhantemente há a denúncia do papel social da mulher, o qual é tido como inferior, em detrimento da superioridade masculina. Além disso, há a alusão ao íterim que se dá na mulher em idade fértil.

Além do protagonismo feminino, *Compasso Binário* traz em tela a visualização de mulheres que estão em contextos diferentes, no que tange a própria organização de vida diante do contexto patriarcal. Raquel é uma mulher que se casou muito jovem e vive as inquietações de um casamento em conflito, enquanto Natália, foge do estereótipo do espaço doméstico restrito à “dona de casa”, sendo uma estudante (e estagiária) de medicina.

A pesquisadora Regina Dalcastagnè (2005) registra a importância de personagens femininas, uma vez que cataloga como a narrativa contemporânea apresenta poucas mulheres como protagonistas. Além disso, a estudiosa aponta que, em grande parte dos romances que as mulheres figuram com centralidade na narrativa, são representadas, sobretudo, no espaço doméstico. Ressalta-se que as personagens arletianas apresentam a quebra de tabus, uma vez que existe a fuga dos padrões convencionais que são frequentes até mesmo em narrativas mais recentes, uma vez que existe a evolução da personagem Raquel ao longo do romance.

Embora Raquel não figure como uma das personagens centrais, sua função no enredo é indispensável. A existência de Raquel promove não só a justaposição dos fatos, mas, principalmente, imbrica a manifestação de como o patriarcado é culturalmente sedimentado para atuar em diversas frentes, além de abordar a confluência da denúncia contra as injustiças destinadas à mulher.

A personagem apresenta-se como amiga e conterrânea de Natália (Cruz, 1998, p. 187). Após um plantão no hospital, a estagiária de medicina (Natália), decide passar a noite na casa de Raquel. Devido ao avançar da noite — justaposta ao cenário ermo que se delineava nas dependências da zona —, a casa de sua amiga, estando mais próxima, apresentou-se como uma melhor opção. Desse modo, Rui (amigo de Natália que lhe oferece carona), leva Natália para a casa de Raquel.

Raquel adentra a narrativa como amiga de uma das personagens centrais e como esposa de Pedro: “Natália explicou que Raquel era mais velha que ela uns 15 anos e que a vira menina. Que Pedro, mais ou menos da idade de Raquel, passando uma vez pelo interior feito motorista de um caminhão, viu-a e ambos se apaixonaram, fugindo para São Luís.” (Cruz, 1998, p. 170). A apresentação de Raquel consiste em: 1) sua vinculação com Natália, o que pode ser explicado pelo protagonismo da personagem; e, 2) por seu matrimônio com Pedro, o que se entrelaça em uma amarra patriarcal, a qual atinge as entranhas da vida social e penetra na questão identitária da personagem.

Saffioti (1987, p. 8) aponta que “a identidade social da mulher, assim como a do homem, é constituída por atribuições de papéis que precisam ser cumpridos socialmente”. Nessa esfera, atribui-se sempre ao masculino a posição de “cabeça” da casa e da família, o que faz com que a mulher na primeira idade esteja submetida aos percalços paternos,

para posteriormente, viver na dependência do marido, destino ao qual mulheres devem (seguindo a lógica patriarcal) ser conduzidas.

É de grande valia destacar que o casamento, no molde da cultura patriarcal, não representa a junção de duas pessoas para conviverem de forma colaborativa: sobretudo, consiste na consolidação da dominação masculina sobre a mulher, a qual a partir da instituição social — que também é jurídica — passa a ser “sua” (no sentido de posse, como sugere o pronome possessivo). No caso de Raquel, após sair de sua parentela, passa a ser reconhecida por aquele com quem obtém matrimônio, de modo que ser “esposa de Pedro” não se restringe à especificidade que demonstra com quem ela decide se casar, mas estabelece a delimitação de sua própria identidade.

Arlete configura a denúncia de como a soberania do cônjuge masculino culmina na depreciação da figura feminina. É sob esse liame, que além da descrição efetuada pelo narrador que descreve as condições que levaram Raquel a contrair matrimônio, que surge a fala sob discurso direto da personagem Natália para compor a cena das condições que são estabelecidas no casamento da amiga: “- Hoje ela trabalha para ele. É quem faz os salgadinhos para agradar os fregueses e quem os atende, enquanto Pedro controla o dinheiro (Cruz, 1998, p. 170).”

Apesar de o romance não especificar a cor da pele de Raquel, percebe-se como a personagem é a representação da mulher que é colonizada pelo próprio marido. Tendo em vista que a colonialidade de gênero é entendida como aquela que “atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade” (Lugones, 2020, p. 57), a posição de gênero que traz o excerto exhibe a subordinação dada à personagem, a qual, além do enlace matrimonial, encontra-se submetida à hierarquia atrelada ao quadro patrão/empregado.

Sob essa perspectiva que se pode observar Raquel em uma condição que beira a escravidão — uma vez que existe trabalho, mas não lhe é retribuído o salário. Desse modo, Raquel segue o curso da mulher dedicada ao lar e à família, sendo essas as características que se tornam marcas de sua identidade/subjetividade: “gorda, era toda voltada aos afazeres domésticos e às coisas práticas da vida” (Cruz, 1998, p. 171).

A suposta soberania falocêntrica de Pedro sobre Raquel é exacerbada ao longo do romance, conforme é descrita a convivência do casal. Sob a noite de acontecimentos melindrosos (que ainda serão discorridos), antes de protagonizar um crime hediondo,

Pedro havia passado a noite fora, o que faz com que Raquel se perturbe com a ausência do marido.

A saída de Pedro sugere uma ação de violação ao matrimônio, ao compasso que requer a resignação de Raquel. Tendo em vista que um passeio noturno para uma mulher casada é um ato inadmissível diante da cultura falocêntrica, para uma mulher “decente” nem é cogitada a ideia de sair durante as madrugadas. Ademais, situa-se a agressão no campo simbólico-psicológico que é permeada na associação entre Pedro e Raquel, sendo refletido o dimorfismo biológico estabelecido entre homem/mulher, como se observa na seguinte cena:

Raquel veio-lhe ao encontro [...] - Me dá um copo d'gua.
- Demorou-se hoje!
- Por aí, não pode?
- Esteve aqui um bêbado doido.
[...]
- Me procurou?
- Perguntou pelo homem desta casa.
- Traz minha água, será que estás surda? (Cruz, 1998, p. 218).

Depois de pernoitar fora, Pedro procura estabelecer, com seu retorno, o seu poder masculino, o qual é concernido por três instâncias: 1) pela ordem de macho que estabelece; 2) pela reafirmação de sua posição de que, como macho, ele tudo pode; 3) é validada por outros a sua autoridade de macho, uma vez que se vê que o visitante objeta a necessidade de falar diretamente com o homem, o sujeito de valoração, o “cabeça” da casa.

Certamente, a expressão “não pode?” elencada, longe de questionar o que um homem não deve fazer, evidencia, através do recurso irônico, a posição de macho do personagem. O sujeito masculino tem seu direito de ir e vir conservado, sob qualquer horário, para qualquer lugar; uma mulher — diga-se ainda uma mulher “de respeito” e que preza por sua imagem—, pela lógica patriarcal, deve saber os espaços que são lícitos frequentar. Esse encadeamento, nas palavras de Saffioti (1987, p. 29), consiste em:

Assim, torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção social da superioridade. [...] Logo, a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é a contrapartida de homem macho. Mulher frágil é a contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior.

Dessa forma, a narrativa exprime que quando Pedro faz o questionamento sobre o que “não pode”, na verdade a oração resume uma dupla ratificação: a de que a mulher deve saber o seu lugar, inclusive o de não questionar; enquanto ele, como macho, tudo pode. O romance posteriormente revela que ele andava pela “Zona do Baixo Meretrício” em busca de uma prostituta, sendo que o pagamento seria com o trabalho de sua esposa. No entanto, ele não chega a estabelecer relação sexual, pois há um incidente na zona, o que leva ele a voltar para a casa.

Nesse contexto, vê-se a proporção paralela presente na narrativa. À medida que se estabelece o controle na figura de Pedro, potencializa-se a subjugação que vive Raquel, a configurar o quadro elencado em que é posta, no paradoxo superior x inferior que reside na justaposição, em qualquer situação, entre homem x mulher.

Ressalta-se ainda, que o trecho elencado, profere o ditame masculino como uma ordem que precisa ser atendida de forma imediata. O viés patriarcal no qual o macho estabelece seu poder enquanto macho faz com que, ao não ter seu pedido atendido prontamente, este acredite ter o direito de desrespeitar sua esposa, tendo em vista que mesmo que ela cumpra constantemente o “dever” conjugal serviçal que lhe é destinado, por uma eventual demora, acaba sendo vítima de uma violência psicológica, o que resulta na condição abordada por Saffioti de que:

Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência. (Saffioti, 2001, p. 115).

Na narrativa faz-se nota que embora Raquel seja uma figura que percorre a trajetória da esposa ideal, há a denúncia de como a violência não diz respeito ou se justifica a como a mulher se porta, mas se apresenta sob o sedimento da cultura patriarcal, que se enraíza no campo psicológico. A incidência no campo simbólico-psicológico é o princípio para exacerbação dos demais tipos de atrocidades, sendo caracterizada também, nas palavras de Bandeira (2019) como “violência moral onipresente”, a qual é tida como aspecto normal da vida social, sendo o cimento que mantém o sistema hierárquico entre homens e mulheres.

Por fim, o cenário de Raquel culmina no crime bárbaro que é destinado a outra, mas que a atinge nas estranhas de seu psicológico. Estando Pedro à procura de uma

mulher na “Zona do Baixo Meretrício”, há um incidente que faz com que ele não consiga a satisfação sexual. Nesse ímpeto, Pedro volta para casa e violenta Natália (o que ainda será descrito posteriormente). Natália deixa uma carta contando para a amiga o ocorrido:

Digo-lhes logo o que aconteceu: Pedro, embriagado entrou no quarto onde estava e me fez mal. Quando Raquel acabou de ler, sentou-se na cama. As mãos e as pernas lhe tremiam. Vendo as cédulas ali rasgadas, voltou-se, deitando de bruços sobre elas. Então, começou a chorar. E chorou tanto, que era como se tivesse guardado aquele instante *para chorar por tudo quanto já tinha sofrido na vida*. O corpo era uma onda, levantando e baixando, enquanto soluçava sem nenhum consolo. Dos olhos escorreram tantas lágrimas que um veio de água foi se formando no quarto. (Cruz, 1998, p. 265). (grifo nosso)

Raquel descobre através da carta da amiga que Pedro comete um estupro, o que culmina na violação de seu matrimônio, pelo adultério, e, de forma ainda mais grave, na opugnação de outra mulher pela qual tem apreço. Diante do entendimento que seu cônjuge comete um crime, Raquel se dá conta de todos os sofrimentos e violações que havia acatado silenciosamente ao longo de sua vida.

Saffioti (1994) menciona como a violação de gênero só é considerada (e quando considerada de fato) como violação fora do contrato matrimonial, posto que, se espera que a mulher-objeto deva estar sempre disponível para o marido. Esse alicerce que suprime a mulher faz com que ela esteja em uma posição que se sinta na obrigação de ser condescendente, o que faz com que a violência seja interiorizada e a perda de autonomia seja sequer percebida, de modo que se reconhece a sua “inferioridade”. Esse é o quadro que vive Raquel: a execução da autoridade de Pedro é autorizada por ela própria ao aquiescer e emudecer diante dos desrespeitos que sofre. A personagem precisa de um fim drástico, destinado a outrem, para entender que o companheiro de vida é autor de agressões de ordem de gênero, sendo ela própria a sua primeira e principal vítima.

Sob um olhar extremamente visionário — tendo em vista que o romance é publicado pela primeira vez em 1972, época em que os estudos feministas ainda não tinham tanto espaço no Brasil, já que sua maior explanação ocorre a partir da década de 80 —, Arlete aborda de forma enfática como a violência contra a mulher inicia-se no contexto intrafamiliar. De forma mais específica, a autora levanta o debate de como a violência é legitimada e até mesmo amenizada em detrimento ao artefato humano que precisa zelar, isto é, o casamento o qual “precisa ser preservado”, de modo que desde as vinculações mais íntimas, estabelece-se a anulação feminina para elevação do masculino.

Diante do exposto, observa-se como as limitações entendidas pelo âmbito matrimonial/patriarcal, atribuem uma resistência para a personagem Raquel. Embora de forma silenciosa, emerge-se no fluir de suas emoções e do entendimento dos percalços que sofre enquanto mulher, a colonialidade que a atinge.

Maldonado-Torres (2018, p. 38) pontua que “trazer a questão do significado e da importância do colonialismo indica um giro decolonial no tema e o começo de uma atitude decolonial que levanta questões sobre o mundo moderno/colonial”. Assim, pontua-se que o “giro decolonial” que consiste na figura de Raquel emerge a partir da ponderação de resistir ao cotidiano, ao considerar seu papel diante do gênero e das violações que sofrera por tal. Além disso, é enfatizada como a percepção do crime sofrido por outra é permeado pela mesma motivação, isto é, pelo patriarcado/colonial que menospreza e violenta mulheres. Trata-se de um “vir a ser” decolonial.

Dalcastagnè (2005) pontua que a narrativa contemporânea privilegia as relações familiares quando trata de personagens femininas. Esse fator acontece em *Compasso Binário* na figura de Raquel, em uma personagem que é secundária para a narrativa. Entretanto, esse quadro de limitação feminina é rompido a partir da protagonista Natália.

Arlete, além de esmiuçar o ambiente “comum” de uma mulher colonizada pelo matrimônio — mas que foge do óbvio por discorrer os fatos com o teor de denúncia —, prossegue, em escalas que se intensificam, a apresentar temas tabus e atuais para situar às mulheres de seu enredo, justapondo o espaço citadino de São Luís à habituação de suas personagens.

Dalcastagnè (2003) situa como a literatura acompanha o processo de industrialização e migração para as grandes cidades, de forma que o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano, deixando para trás o mundo rural e os vilarejos interioranos. Destaca-se como o romance arletiano assimila as transformações da contemporaneidade, tanto que o plano ambiental aponta Natália como a representação do movimento interiorano para a urbe que cresce na década de 60 na capital maranhense.

Provinda do interior, Natália possui a atitude que foge às normatizações de colonialidade e serviços domésticos atribuídos ao papel feminino: a jovem vai para a capital maranhense, São Luís, com uma atitude de decolonialidade quanto a seu gênero. Natália efetua o processo de migração no intuito de emergir como dona de si na paisagem

da urbe, à medida que avança nos estudos de nível superior, almejando a independência financeira.

Assim, a narrativa traz uma das protagonistas como estudante e estagiária de medicina, a residir na casa da tia Antonieta, em um bairro de classe média da cidade: o Anil. Natália põe a expectativa nos estudos para ascender socialmente, o que, consequentemente, denota uma personalidade feminina fora do padrão, devido não possuir marido, buscar independência financeira e ainda fugir do espaço restrito doméstico.

Retornando à cena que figura Natália, ainda na casa de sua amiga, um outro acontecimento vem a culminar na violência direta e explícita. Pedro, marido de Raquel, ao pernoitar na rua encontrava-se na pensão *Carmen*, prostíbulo localizado na “Zona do Baixo Meretrício”, para conter seus instintos sexuais com uma prostituta chamada de Baianinha. No entanto, há um incidente no local, o que faz com que Pedro não atinja a sua satisfação; assim, no ímpeto de ficar com uma mulher (que não fosse sua esposa), ao ver Natália em sua casa, acaba por violentá-la. Eis a cena:

Viu Pedro, aquele olhar brilhante e, de imediato, não se assustou: olhou-o como se ele também fosse a lua e o céu. E Pedro, então, pulou a janela. No quarto, olhando-a, era como se estivesse acuado. Imediatamente, compreendendo a intenção dele, Natália sentou-se na cama num gesto de defesa e, aí, ele deu seu primeiro passo: —Não, Pedro! — disse, com aflição, levantando-se. E, vendo-lhe sentou-se na cama, saltando-a, desejando chegar a porta do quarto para sair. Pedro, avançando mais rapidamente que ela, agarrou o lençol e saltou trás, alcançando Natália pelas costas, amordaçando-a e envolvendo-lhe o corpo com as pontas do pano, bloqueando-lhe os braços, ao mesmo tempo em que lhe girava rapidamente o corpo. Os olhos dele — ela pôde ver — além do brilho espesso, eram anormais, terrivelmente anormais. Em plena luta, buscou o céu e as estrelas, sem saber de lua e de estrelas, reagindo com fúria e desespero, enquanto ele a jogava no chão. Em seguida, não viu mais nada, era como se todos os seus sentidos estivessem juntos empenhados só nisto: libertar-se da gana, escapar das mãos poderosas, brutais, e daquela boca repugnante. Ele, aí, acertou-lhe um soco e ela quase perdeu os sentidos. Então, já não podia tanto: impedida de gritar, de lutar e, por fim, atordoada, ia sendo subjugada, até que, afinal, foi completamente vencida. Pedro, depois já de pé vestindo a calça, sentia com os dedos o maço de cédulas dentro do bolso, o mesmo que levava à *Carmen* e que seria de Baianinha. Quando acabou de vestir-se, olhou para Natália ali no chão, retirou o dinheiro do bolso, avaliando-o, para guardá-lo em seguida. Desatou o lençol que incomodava Natália, dispondo-se a sair, decidiu-se: puxou o maço de dinheiro e jogou-o na cama (Cruz, 1998, p. 238-239).

Bandeira (2019) aborda que nos locais privados e nas relações interpessoais residem os locais mais propícios para a instalação da violência contra a mulher. À vista

disso, a efetuação é, frequentemente, realizada por um sujeito masculino próximo à vítima, a qual, por não cogitar esse sujeito como violador, é pega de surpresa e desprevenida. Essa relação é percebida no início do fragmento que exhibe o episódio — o qual culmina em infringir o corpo de Natália —, a incidir em um ambiente em que ela não imaginara, no qual é mantido um laço fraternal, quase que familiar. Devido à amizade que tem com Raquel e por estar habituada a dormir na casa de sua amiga, mesmo ao vislumbrar Pedro à janela do quarto, em primeiro momento, não há coação de susto ou suspeita.

A percepção de Natália é alterada a partir do momento em que Pedro adentra ao recinto privado individual o qual a personagem ocupa: o quarto. O narrador exprime a cena dolorosa, em que há a violência (de Pedro) e a tentativa de resistência (de Natália) — a qual não é apreendida. Natália intenta estabelecer seu movimento de não aceitar reciprocamente o ato sexual, no entanto, diante da violência que a põe como inconsciente, é descrito o enlace que consiste em um crime. Além da opressão, há a exploração sexual do corpo feminino, justaposto à imposição do exercício do poder masculino a qualquer preço: em função de não haver o consentimento, para atingir sua finalidade, é utilizada a força. O que impera é que no final sua satisfação seja devidamente alcançada.

Segato (2012) descreve que a modernidade introduz uma moralidade que até então era desconhecida: há o privilégio do sujeito *pater familias*, na mesma proporção em que há a redução do corpo das mulheres a objeto, ao mesmo tempo em que são inoculadas noções como a de pecado nefasto e a de crime hediondo. O estupro efetuado por Pedro resulta a concepção exposta, uma vez que, sendo considerado como “homem de bem”, o poder que está acima da concessão feminina, faz com que haja por meio da sexualidade falocêntrica, a concretização de um crime agressivo e grave.

Uma vez que o acesso ao corpo de Natália não se faz dentro dos pactos convencionais (como casamento, prostituição, etc) a situação põe em tela a destituição do papel do sujeito masculino de ter o “direito” de violar a mulher à medida que pode lhe oferecer algo (seja pela transação capitalista, ou pelo pacto do matrimônio). Sendo ele um “cidadão de bem” que não possui problemas psíquicos e não é um predador sexual (justificativas frequentes para quem comete esse tipo de crime), o meio de troca que ele oferece após violentar Natália é o dinheiro que deixa, como uma forma de “compensá-la”

e de colocá-la no papel de mulher que vende seu corpo. A narrativa elucida que o dinheiro que é oferecido, trata de uma agressão à mulher, como se vê fragmento:

Levantando a cabeça da cama trouxe um monte de cédula (...) observou de novo o dinheiro que era, sabia, do trabalho sacrificado de outra mulher: Raquel. Depois olhou em torno, vendo o pobre quarto onde tinha perdido a virgindade por vontade e poder de homem tão insuportável. (...) Olhou-se, ajeitando o vestido e, de novo, sem querer começou a chorar: “mas isto não é o fim!” – pensou, tentando consolar-se. Com o lençol, enxugou os olhos e vendo a mancha no pano, molhado dessas lágrimas, junto à pequena mancha do sangue, achou que tinha sido muito humilhada. Como tantas vezes em que esteve diante de uma situação irremediável, quis achar uma saída, buscando-a a todo custo. (Cruz, 1998, p. 246).

Pedro deixa as cédulas de um dinheiro que sequer era fruto de seu trabalho, oferecendo ainda mais uma fissura para seu matrimônio. Existe ainda a denúncia da necessidade de o sujeito feminino resistir. É impressa a denotação de que a personagem, como mulher, entre tantas situações que perpassa é sujeita a não se entender como vítima e o outro como não agressor, de modo que a situação possa ser atenuada e o sujeito masculino seja impune.

Moira (2019, p. 19) pontua que “a sensação é de que, quando a vítima é mulher, mesmo a violação mais absurda pode acabar se revelando desejada ou, pelo menos, prazerosa”. Por esse âmbito que se nota como a cultura do estupro faz parte do *ethos* da perpetuação da colonialidade de gênero, a qual, por meio de valores sexistas, seus agressores/dominadores/colonizadores acabam por impor a mulher uma posição animalésca que retira qualquer resquício de culpa do sujeito falocêntrico. Essa relação é exprimida no romance a partir da seguinte situação:

— Não te disse? Eu te avisei dessas dormidas fora.
— Oh, minha tia, eu não tive culpa, acredite que não tive a menor culpa.
— Como não? – ouvia a tia, insistindo.
[...] — Eu sabia que isso de dormir fora ia acabar assim! (Cruz, 1998, p. 247)

Compasso Binário compila uma série de denúncias com rupturas grotescas que são dirigidas para um grupo, isto é, para a mulher, por ser mulher e, principalmente, no quesito sexual. Nesse liame, nota-se que a narrativa exprime personagens femininas que estão páreas às proposições coloniais que abordam a “fêmea” latino-americana como

sedenta por sexo (dada a sua primitividade e agressividade sexual³), de modo que essa não só permite a violação, mas ela própria que provoca aquilo a que foi acometida, sendo a culpada pela violência que sofre.

O excerto elencado suscita na figura da tia uma dupla problemática desencadeada pelo patriarcado: a culpa da vítima e a forma como os liames machistas também são propagados por mulheres. Na fala da tia existe a acusação que sugere que a vítima, por dormir na casa de outrem, tem a responsabilidade do crime que sofrera — sendo esse motor da causa —, ou seja, se ela tivesse a ação de uma “mulher honesta”, não estaria à noite em um ambiente privado em que existe uma figura masculina. O trecho reflete como todas as mulheres encontram-se dentro da normatização de sociabilidade pautada no pensamento sexista de que a mulher precisa saber seu lugar, e quando não atendem a este regulamento, são assumidos os riscos que não se restringem à vulnerabilidade, mas que se apresentam como punição merecida.

Por outro lado, imprime-se a força contestatória de Natália: ela entende que a situação não decorre de sua culpabilidade. A reflexão da personagem imprime uma vez mais uma mulher que se entende dentro de um patriarcado/colonial em que o crime efetuado pela figura masculina é atenuado por este ser o sujeito que tudo pode, em detrimento de como a mulher é vista como a “armadilha do mal”, que intenta sobre o falo. Natália entende o sexismo que percorre esse itinerário e como ele está encravado na interpretação patriarcal que emerge da figura da tia, que é reflexo do meio social. Ao erguer a sua voz em contestação, Natália realiza um giro decolonial, que além do entendimento, culmina na *práxis* de questionar a estrutura a qual padece.

Eram mais de cinco horas e ainda tinha luar. Natália seguia com a bolsa na mão, junto às casas, como se pressentisse e quisesse escutar crianças. Aqueles pressentimentos acerca das presenças infantis eram inefáveis nela. Em certo momento, parou e pareceu esperar: daí a instantes ouviu um belo choro de criança, acariciando então o próprio ventre. Continuou a andar, seguindo agora pelo meio da rua. Seu corpo fora rasgado à esperança. (...) A terra estava muito clara e Natália lançou sobre ela a sua novidade em silêncio e esse silêncio sagrou a terra de Natália para todo o sempre. Alguma coisa grande e profunda havia sido alterada (Cruz, 1998, p. 267-269).

A alusão a crianças no trecho, apesar de não expressar afirmação concreta, induz a outro dilema que o estupro delineia para a mulher: tornar-se ou não mãe. Pereira (2022,

³ LUGONES, 2019.

p. 150) aborda que “a gravidez indesejada é, geralmente, uma forma de dominação masculina e, no caso da gravidez imposta através da violência, essa gestação é ainda mais complexa, tanto que na legislação brasileira é causa de legalidade de aborto”. Apesar de a gravidez causada pelo estupro ser prevista com a alternativa de se executar o aborto, dentro da lógica colonial de dominação do corpo feminino, é requerido, na obrigatoriedade da maternidade como mulher, que esta prossiga a gestação com o filho.

Em obras mais atuais de autoria feminina as consequências do estupro ganham contornos mais enfáticos, como no conto *Quantos filhos Natalina teve?* (2014), de Conceição Evaristo, no qual a personagem mesmo tendo um filho como fruto de um estupro, retrata que a violência sofrida não afeta a relação maternal da personagem; ou ainda em *O Peso do pássaro morto* (2016), de Aline Bei, em que a personagem, mesmo levando a gravidez adiante, não se sente bem com o filho, que a faz lembrar a violência que sofreu. As narrativas tecidas por mulheres expressam o viés da dificuldade de se tomar uma decisão certa, uma vez que não é unânime para todas as mulheres. Nesse sentido, as obras literárias expressam a necessidade da reflexão da decolonialidade em assuntos que percorrem a saúde pública, a saúde psicológica, a saúde da mulher e os direitos femininos, proposições que, infelizmente, ainda são pouco discutidas.

A gravidez de Natália termina em uma incógnita, uma vez que a obra não deixa claro se é concretizada, mas o que é fato é que a personagem tem sua trajetória de vida alterada. Seu corpo, ainda é virgem, é rasgado pelo ato sexual não consentido, mas é rasgada também a esperança de integridade enquanto mulher.

Assim, a narrativa encerra-se impulsionando Natália a seguir seu rumo, indo em direção à universidade para cumprir suas obrigações como estudante de medicina, mesmo após os acontecimentos complexos aos quais foi acometida. A vida segue seu curso e o giro decolonial de Natália consiste na sua r-existência: mesmo com a certeza de que algo havia mudado; mesmo com as consequências e a consciência dos perigos destinados para o corpo feminino. Natália resiste à medida que prossegue com o seu cotidiano, tendo os acontecimentos que lhe ocorreram como impulso para prosseguir com as ambições iniciais, isto é, de ser uma médica e agora na sua necessidade de ter força para seguir em frente, torna-se uma mulher ainda mais livre.

Diante do exposto, nota-se como a narrativa é extremamente atual e evoca não somente as colonialidades que permeiam o gênero, mas pontua reações de

decolonialidade que urgem nas personagens. Arlete aborda desde como é imprescindível uma mudança nas estruturas básicas, mas na ausência dessas, é lícito que haja uma desobediência ao sistema patriarcal vigente, como é esboçado por mulheres que mesmo na situação de colonialidade suscitam formas de se desvencilhar das amarras que as entranham.

Considerações Finais

A colonialidade, infelizmente, ainda é algo mais palpável do que o mundo moderno admite — inclusive, esse é o estratagema que faz com que seja prolongada. Circundando por diversas órbitas e afluências, o sistema moderno apresenta recorrentes marcas do período colonial a articular toda a centralidade no sujeito hegemônico, o que provoca diversos silenciamentos, apagamentos e práticas criminosas, de forma exponencial para a esfera que abarca o feminino.

Ao emergir nos âmbitos social, cultural e político, a colonialidade reverbera nos produtos produzidos por esses. É neste sentido que este trabalho buscou explicitar como a literatura, sendo inserida no âmbito da identidade que um povo patenteia para si, acaba por abordar, refletir e denunciar aspectos da vida social. Assim, foi problematizada como a colonialidade eclode nas estruturas da literatura desde as fomentações de autores às centralidades e enredos das narrativas. Assim, apresentou-se a rica contribuição da autora Arlete Nogueira para as letras maranhenses e nacionais, além de ser realizada uma leitura acurada do romance *Compasso Binário*, da autora.

Problematiza-se a partir das personagens Raquel e Natália a atribuições de crimes de violência que se intensificam. Cada uma dessas mulheres abordadas são vítimas de um sistema de ódio às mulheres, o qual advém do período colonial e ganha novas roupagens no âmbito moderno, de modo que em Raquel observou-se o protótipo do ideal feminino de esposa servil, a qual é frequentemente humilhada pelo marido; enquanto em Natália, viu-se uma mulher que tem como meta sua independência a partir de seus próprios esforços (não precisando de uma figura masculina como aporte). Apresenta-se como um contraponto do que se espera de uma mulher “certa”, o que acaba culminando nos constantes assédios que sofre, além do crime de estupro ao qual é destinada.

É assim que *Compasso Binário* levanta importantes questões sobre os crimes de violência contra a mulher, além de apresentar outras questões (cultura do estupro, maternidade fruto de violência, impunidade para violentadores, etc.) que envolvem assuntos espinhosos para a sociedade. A análise efetuada aborda como a partir da obra pode-se refletir sobre questões como saúde psicológica, saúde pública e saúde feminina, assim como os casos de impunidade e de culpabilidade da vítima.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, L. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. pp. 293- 313.

BEI, A. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Nós, 2018.

BRASIL, A. **O livro de Ouro da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

CANDIDO, A. Literatura, espelho da América? **Remate de Males**, número especial, Campinas, p.105-13, 1999.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 16. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CORREIO BRAZILIENSE. Brasília. Tipografia: **Correio Braziliense**. 1960-1969. Diário.

CRUZ, A. N. **Compasso Binário**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1998.

DALCASTAGNÈ, R. **Sombras da cidade**: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 33-53.

DALCASTAGNÈ, R. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo**: 1990-2004. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

EVARISTO, C. Quantos filhos Natalina teve? In: **Olhos D'Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. Tipografia: **Jornal do Brasil**. 1960-1999. Diário.

JORNAL DO MARANHÃO. São Luís. Tipografia: **Jornal do Maranhão**. 1954-1971. Semanário.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 53-83.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J. MALDONADO-TORRES, N. GROSFUGUEL, R. (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MIGNOLO, W. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **Revista brasileira de ciências sociais**. vol. 32, n. 94, 2017.

MOIRA, A. Homens, esses narradores não confiáveis. **Suplemento Pernambuco**. n. 159. Recife: Cepe editora, maio 2019. p. 18-19.

PEREIRA, M. R.; ARRUDA, A. O estupro em duas narrativas de autoria feminina contemporânea. **Criação & Crítica**, n. 29, mai. 2022, p. 145-160. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 14 de out. 2022.

SAFFIOTI, H. I. B. **O poder do macho**. São Paulo, Moderna, 1987.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEGATO, R. Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial-moderno de alta intensidade. In: **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SEGATO, R. Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial-moderno de alta intensidade. In: **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SOUZA, R. A. **Introdução a historiografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

TELLES, N. Autoria. In: JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 45-64.

CAROLINA Maria de Jesus, *Quarto de despejo* e a decolonialidade da literatura negro-brasileira

Carolina Maria de Jesus, Quarto de despejo and the decoloniality of the black-brazilian literature

Vanessa Lima de CARVALHO*
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Luis Heleno Montoril del CASTILO**
Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: Esse artigo propõe pensar a obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus no contexto do sistema-mundo, colonial-moderno. Refletir sobre os atravessamentos dessa estrutura de poder nas produções simbólicas e do saber. Relacionar o Diário a questão do cânone literário oriundo desse sistema. Mostrar quais caminhos alternativos a autora trilhou diante das barreiras epistêmicas e sociais. A narrativa do Diário apontará direções para os modos de desconstrução de categorias universalizadas, sob um viés decolonial, bem como sob a perspectiva do nomadismo, rizoma e fabulação de Deleuze e Guattari a fim de abrir possibilidade de superação de determinadas formas de pensamento que excluem certos saberes produzidos pelas populações negras do Brasil, bem como pelas mulheres negras escritoras.

PALAVRAS-CHAVE: Carolina Maria de Jesus. Quarto de Despejo. Decolonialidade. Desobediência epistêmica. Nomadismo. Rizoma.

ABSTRACT: This article proposes to think the work *Quarto de despejo: diário de uma favelada* of Carolina Maria de Jesus in the context of the modern-colonial world-system. To reflect about the crossing of this power structure through the symbolic and knowledge productions. To relate the Diary to the literary canon question that arises from this system. To show the alternative ways walked by the author when facing the epistemic and social barriers. The Diary narrative will show directions to find ways of deconstruction of universalized categories, under a decolonial point of view, as well as the nomadism, rhizome and fabulation from Deleuze and Guattari in order to open possibilities of coming through specific ways of thinking that exclude some types of knowledge produced by the black population of Brazil and black woman writers.

KEYWORDS: Carolina Maria de Jesus. Quarto de despejo. Decoloniality. Epistemic Desobedience. Nomadismo. Rhizome.

* Mestranda em Estudos literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA), PPGL, Belém – PA. E-mail: vanoissoak@gmail.com

** Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor na Universidade Federal do Pará (UFPA), no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). E-mail: heleno@ufpa.br

1 A COLONIALIDADE do poder, a invenção da modernidade e a construção das identidades na literatura brasileira

O empreendimento colonial perpetrado pelos colonizadores europeus, a partir do século XV, dá início à constituição das Américas, do capitalismo e do sistema/mundo colonial/moderno. A incursão desses países do chamado Norte Global¹, especialmente Portugal e Espanha e, posteriormente, Inglaterra e França desenvolve um sistema de dominação sedimentado numa lógica eurocentrada, que fundaria um modo de pensar e atuar no mundo. Os fatores como a exploração do trabalho escravizado tanto dos povos africanos, quanto dos povos originários que já habitavam as terras invadidas, o saqueamento da natureza para a acumulação primitiva do capital, assim como o estabelecimento da propriedade privada nos espaços colonizados, foram decisivos para o enriquecimento e ascensão político-econômico-ideológica desses países em escala global.

Após esse período de invasão e exploração das colônias que se estende até o início do século XX, ocorrem vários movimentos de descolonização em diversos países do Sul Global, dando fim, em parte, à organização colonial na sua estrutura mais tradicional, como modelo econômico e social de sustentação do sistema escravista. Contudo, o fim dos processos emancipatórios não significa o fim das forças coloniais, na medida em que se desdobram em um sistema das práxis e do pensamento que passa a constituir toda a razão moderna e a sua concepção de racionalidade, produzindo assim o que foi cunhado como eurocentrismo.

Para Aníbal Quijano:

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do

¹ Apesar das divergências acerca do conceito de países do Norte e Sul Global, há alguns aspectos que atendem à maioria das ideias sobre o tema. De modo geral, os termos Norte e Sul Global surgem para substituir as terminologias de países de Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, e nas quais estavam implícitas as ideias de desenvolvimento e de subdesenvolvimento. Os países da Europa ocidental, da América do Norte, assim como a Austrália, Nova Zelândia, Israel e Japão estariam localizados no Norte Global, enquanto, os países da América Latina, Ásia, África e Caribe (entre outros) estariam no Sul Global. O conceito de Norte e Sul Global transcende a noção de espaço geográfico, passando para uma compreensão geopolítica desses espaços, que se remete ao processo colonial, ao Imperialismo e às violências promovidas pelos países do Norte Global sobre os países do Sul Global. Disponível em: [O SUL GLOBAL COMO PROJETO POLÍTICO \(horizontesaosul.com\)](https://horizontesaosul.com). Acesso em: 20/07/2023.

século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América (Quijano, 2005, p. 126).

A noção instaurada pelo eurocentrismo, portanto, trouxe alguns elementos como o evolucionismo e o dualismo, que compunham os mitos fundacionais da Europa, nos quais a ideia de evolucionismo pressupunha um processo civilizatório ou a ideia-imagem da história da civilização no mundo que partia de um estado de natureza (primitivo) e atingia seu ápice evolutivo com a Europa. O dualismo, por sua vez, manifestar-se-ia nas oposições ontológicas entre Europa e não-Europa atribuindo as suas diferenças a uma ordem de natureza racial (forjada na insígnia biologizante) e não como uma história de dominação e poder. As categorias que perpassam o mundo nessa perspectiva resumiam-se às dicotomias Ocidente/Oriente, civilizado/primitivo, mítico-científico/mágico, racional/ irracional, moderno/tradicional. (Quijano, 2005). E acrescentemos a dicotomia patriarcado e matriarcado.

Segundo Tomaz da Silva (2000), em *Identidade e diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais*, essa lógica binária é produzida num processo de diferenciação, na qual identidade e diferença estão inscritas nessa estrutura que demarca relações de poder. A diferença em si, não detém um nexos hierarquizante, porém a partir da apropriação dessas diferenças pelo sistema colonial, as relações de diferenciação irão operar dentro de um *modus operandi* de inclusão/exclusão, demarcação de fronteiras, classificações e normalizações. Isto é, a afirmação dessas identidades coloniais e a marcação da diferença entre elas, irá funcionar pelo método da inclusão e exclusão, no qual se delimita quem pertence e quem não pertence, e onde as fronteiras são estabelecidas de maneira a reafirmar quem obtém o poder de normalizar e hierarquizar essas diferenças, segundo esse funcionamento. O dualismo, nesse sentido, se estabelece como estratégia de manutenção de poder nesse movimento de diferenciação das identidades, pois: “podemos dizer que onde existe diferenciação, ou seja, identidade e diferença, aí está presente o poder. A diferenciação é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas” (Silva, 2000, p. 81).

O eurocentrismo, desse modo, conseguiu perenizar suas estruturas de poder a partir desse sistema de diferenciação e classificação que passou a ordenar a organização

social dentro do sistema/mundo, moderno/colonial, já que: “Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados” (Silva, 2000). Desse modo, Quijano (2005) afirma que o eurocentrismo foi capaz de ultrapassar o momento histórico originário da colonização e se mostrou duradouro e estável a ponto de forjar a colonialidade do poder, que se engendrou de tal modo até tornar-se um pensamento hegemônico, utilizado como justificativa para a perpetuada dominação dos povos colonizados.

Junto a ideia de colonialidade do poder, do ser e do saber, Enrique Dussel (2005) leva-nos ao percurso histórico, no qual observamos como fundou-se o mito da modernidade, o qual foi forjado sob a manipulação teórica do que se convencionou acerca dos conceitos de Europa e modernidade. A narrativa do mundo europeu, superior ética, moral e filosoficamente, sustentava-se na ideologia de que a Europa seria herdeira da civilização grega, o que se contrapunha à historiografia apresentada por Dussel que afirma que: “[...] a diacronia unilinear Grécia-Roma-Europa (esquema 2) é um invento ideológico de fins do século XVIII romântico alemão; é então uma manipulação conceitual posterior do “modelo ariano”, racista” (Dussel, 2005, p. 25).

Ao contrário dos que nos é colocado, portanto, ao longo da construção subjetiva desse mundo, a Europa latina nunca ocupou um lugar central na história, mas sim, situava-se como cultura periférica frente à amplitude da representação histórica dos mulçumanos no século XV. Somente após 1492, com a expansão portuguesa e com a invasão da América hispânica, é que se institui uma História Mundial que passa a se impor como valor universal, no qual o planeta se transforma no lugar de “uma só” história mundial. O conceito de modernidade, dentro dessa invenção narrativa na qual a Europa se coloca como herdeira da cultura helênica, surge como “uma emancipação, uma “saída” da imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, que proporciona à humanidade um novo desenvolvimento do ser humano” (Dussel, 2005, p. 28).

Outro pilar que se erige para que as relações de dominação pudessem ser validadas nas Américas seria o advento da ideia de raça com vistas a legitimar a expansão colonial para o resto do mundo. Nesse contexto, os colonizadores criam a categoria negro respaldada nas diferenças fenotípicas como modo definidor e hierarquizante entre colonizadores/colonizados, e o europeu passa a designar-se como branco. A partir dessa concepção, classificou-se toda a América nesses moldes, o que mais tarde serviria como

base de todo o poder e controle do trabalho, recursos e produtos no capitalismo mundial. Quijano (2005), informa que não se tem conhecimento da utilização da ideia de raça da maneira como conhecemos no sentido moderno antes das Américas. Esse entendimento instituiu uma forma de permear as relações sociais e de produzir identidades historicamente novas, tais como “índios”, “negros” e “mestiços”, assim como a categoria do “português” e do “espanhol”, que antes estavam relacionadas à posição geográfica, passam a assumir um valor de identidade que compõe o sistema de dominação colonial e racista. Quijano ainda comenta:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela a elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados (Quijano, 2005, p. 118).

Essas identidades inventadas servirão ao propósito colonial, em razão de suas propriedades que as fixam numa essência e que imobilizam essas categorias em classes sociais subalternizadas. As identidades do negro e do índio, nesse cenário, surgem como a invenção do outro, e também como negação ontológica de suas existências nas suas pluralidades. No caso do Brasil, que teve a sua história marcada por 388 anos de escravidão, podemos ver os rastros de intensas violências nos processos de racialização e hierarquização da sociedade brasileira e como a invenção desse outro atravessou nossas relações sociais. O processo de escravização brasileiro, com o deslocamento massivo de cerca de 4 milhões de pessoas advindas do continente africano, entre os séculos XVI e XIX, assim como a população local, em torno de 5 milhões de pessoas dos povos originários, fez-se fundante para a constituição dessa sociedade fragmentada e estratificada, todavia com seus modos de resistir à investida colonial. (Macedo, 2017).

O sistema de dominação colonial espalhou-se, ao longo do tempo, por todos os veios sociais dos países colonizados, pelas instituições de poder, pelas escolas, jornais, universidades e pela literatura – uma vez que a colonialidade do poder, do ser e do saber precisou legitimar-se não só através da repressão, mas também através do convencimento

ideológico de sua superioridade mediante sua lógica binária, que detinha o privilégio de impor e atribuir significados e juízos às categorias por eles inventadas.

Nesse sentido, a literatura no Brasil, foi um dos instrumentos de construção da identidade nacional, pautada nos valores europeus, ou seja, reproduziu-se nos países colonizados a matriz colonial de poder a fim de perpetuar a sua dominação também no nível do imaginário coletivo e dos constructos mentais. Luiz Silva (Cuti) (2010), fundador dos Cadernos Negros em 1978, revista literária de autores (as) negras, autor do livro *Literatura Negro-brasileira*, traça as imbricações entre a colonização e a literatura, comentando sobre o fato desta ser uma instituição, fruto das relações de poder. A literatura brasileira, foi, do mesmo modo que todas as produções do saber, apropriada por uma classe dominante que buscava consolidar-se econômica e socialmente, desenhando, assim, uma história literária aos moldes europeus:

A maneira como os escritores tratarão os temas relativos às vivências dos africanos e de sua descendência no Brasil vai balizar-se pelas ideias vindas da Europa, abordando o encontro entre os povos, sobretudo no que diz respeito à dominação dos europeus desde o início da colonização. A essas ideias somar-se-á a necessidade de se fazer projeções para o futuro do Brasil, um esforço para explicar-se ao mundo como povo. Os literatos estavam, assim, respaldados por uma crítica literária local, tentando cobrir o próprio país como tema de suas obras (Silva, 2010, p. 17).

Assim, o autor salienta como essa identidade nacional vai sendo arquitetada nos movimentos literários, a partir do Romantismo, explorando temas como o bom selvagem, a saga da escravização, os amores intensos, assim como a paisagem local com sua fauna e flora como cenário. Cuti (2010) ressalta, porém, como as representações das pessoas negras e indígenas são estereotipadas nesse contexto, ou eximidas de sua humanidade, atribuindo-lhes espaços superficiais e sem complexidade. Pois o processo de coisificação dos personagens contribui para a legitimação da colonialidade do poder na medida em que ao destituí-los de sua humanidade, justificam as violências perpetradas sobre os colonizados: “É com versões como essas que se foi constituindo uma formação discursiva, um jeito coletivo de encarar os fatos no tocante à questão racial. Aí se posta o sujeito étnico brancocêntrico que ensejará seu contraponto” (Silva, 2010, p 18).

Aqui, importa-nos ressaltar como a produção das identidades perpassa pelo campo da linguagem, pois um dos atributos que compõem a identidade e a diferença é o fato de serem criações linguísticas. Diante desse atributo, questiona-se o estado natural ou a

suposição de uma essência pré-existente a essas identidades. Ao contrário, o regime de diferenças está inscrito no interior do sistema linguístico, de modo que as identidades são produzidas por meio de atos de linguagem, que as nomeiam como tal, assim como são construídas no seio das relações sociais e culturais. Isso implica dizer que:

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição- discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas (Silva, p. 81, 2000).

Isso quer dizer que nesse contexto no qual a linguagem é um terreno em disputa, o discurso colonial se torna hegemônico pela imposição de seus valores, que aparece no seu privilégio de nomear o outro. Os escritores brasileiros, especialmente, nos primeiros anos após a abolição no Brasil, eram em sua maioria homens brancos, de classe média ou alta, nascidos no eixo Rio-São Paulo. Regina Dalcastagné (2018), em estudo iniciado no ano de 2003 pela UNB, afirma que o perfil dos romancistas permaneceu praticamente inalterado ao longo de 43 anos, e que a construção de suas personagens dialogava com esse discurso hegemônico, uma vez que na maioria das vezes, os seus protagonistas eram homens, brancos, heterossexuais, de classe média, e moradores de grandes cidades.

Em contrapartida, segundo Silva (2010), as personagens negras escritas por esses mesmos autores beiram a representação caricaturesca, uma vez que o sujeito étnico branco não se propõe a deixar de lado a sua branquitude no seu fazer literário, já que estão alinhados aos ideais racistas. Desse modo, as desenham sem acessar as suas subjetividades, reproduzindo as características colonizadoras atribuídas às categorias dos negros e indígenas:

O sujeito étnico branco do discurso bloqueia a humanidade da personagem negra, seja promovendo sua invisibilização, seja tornando-a mero adereço das personagens brancas ou apetrecho de cenário natural ou de interior, como uma árvore ou um bicho, um móvel ou qualquer utensílio ou enfeite doméstico. Aparece mas não tem função, não muda nada, e se o faz é por mera manifestação instintiva, por um acaso. Por isso tais personagens não têm história, não têm parentes, surgem como se tivessem origem no nada. A humanidade do negro, se agride a humanidade do branco, é porque esta última se sustenta sobre as falácias do racismo. O sujeito étnico negro do discurso enraíza-se, geralmente, no arsenal de memória do escritor negro. E a memória nos oferece não apenas cenas do passado, mas formas de pensar e sentir, além de experiências emocionais (Silva, 2010, p. 89).

Na esteira dessa análise, Silva (2010) comenta como a literatura mostra o seu poder simbólico, pela sua capacidade de convencimento, de tecer o imaginário de um povo, pois inspiram pensamentos e ações. Isto é, há desdobramentos psíquicos que geram efeitos concretos na realidade, porque as identidades coloniais inseridas nesses textos podem transformar-se no vetor do desejo, do normal, do que se impõe como regra. O atravessamento dessa normalização é tão potente, que provoca uma cisão na subjetividade

e no inconsciente das pessoas negras e não brancas, porque constrói a ideia de si sempre partindo do lugar outro e nunca do lugar do eu, criando um estado de não-ser no mundo. Esse outro que é nomeado e imbuído de significado pelo colonizador gera um trauma colonial que permeia a experiência das pessoas negras nesse lugar antagônico à branquitude. Frantz Fanon (2008), em *Pele negra, máscaras brancas*, aborda as consequências psíquicas que o racismo gera nas populações negras:

Quando os pretos abordam o mundo branco, há uma certa ação sensibilizante. Se a estrutura psíquica se revela frágil, tem-se um desmoronamento do ego. O negro cessa de se comportar como acional. O sentido de sua ação estará no Outro (sob a forma do branco), pois só o Outro pode valorizá-lo no plano ético, ou seja, valorização se si (Fanon, 2008, p. 136).

Para Fanon, o negro é concebido como o não-ser, pois todos os seus sistemas de referência foram esfacelados, forçando-os a lidar com todo um outro sistema de códigos, no qual não é possível se realizar nenhuma ontologia numa sociedade colonizada, pois “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa” (FANON, p. 104, 2008). Fanon expõe em sua análise a metáfora da ferida colonial, que permanece aberta e enferma, adoecendo física e psiquicamente a população negra e indígena dos países colonizados.

Podemos compreender, então, a instituição literária como parte dessa estrutura colonial que criou narrativas para compor as identidades inventadas, mantendo-as à margem dos espaços do ser e do saber. Clóvis Moura (1988), no seu livro, *Sociologia do Negro*, resultado de suas pesquisas sobre a configuração, inserção da população negra e da ideologia da classe branca dominante no país, explica essa organização nacional em que foram fabricados os mecanismos de barragem étnica na sociedade branca, também como herança do sistema escravocrata brasileiro:

O negro urbano brasileiro, especialmente do Sudeste e Sul do Brasil, tem uma trajetória que bem demonstra os mecanismos de barragem étnica que foram estabelecidos historicamente contra ele na sociedade branca. Nele estão reproduzidas as estratégias de seleção estabelecidas para opor-se a que ele tivesse acesso a patamares privilegiados ou compensadores socialmente, para que as camadas brancas (étnica e/ou socialmente brancas) mantivessem no passado e mantenham no presente o direito de ocupá-los. Bloqueios estratégicos que começam no próprio grupo família, passam pela educação primária, a escola de grau médio até a universidade; passam pela restrição no mercado de trabalho, na seleção de empregos, no nível de salários em cada profissão, na discriminação velada (ou manifesta) em certos espaços

profissionais; passam também nos contatos entre sexos opostos, nas barreiras aos casamentos interétnicos e também pelas restrições múltiplas durante todos os dias, meses e anos que representam a vida de um negro (Moura, 1988, p. 8).

Aqui, vemos como essas barragens perpassam a história do Brasil traduzindo-se no apagamento histórico, da ausência de representatividade, da solidão negra, da intolerância religiosa, da branquitude enquanto padrão, do impedimento teórico-epistêmico nas academias e nos cânones literários, na exclusão do acesso à terra, moradia e educação, no genocídio da juventude negra, no desemprego e na imobilidade social. Sueli Carneiro, fundadora do Geledés – Instituto da Mulher Negra, doutora em Educação também comenta em sua tese de doutorado *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005) não só o esquecimento, mas a invisibilização e o epistemicídio da história, ciência e literatura da população negra do país:

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (Carneiro, 2005, p. 97)

Podemos afirmar, por isso, que o Brasil é um território no qual a colonialidade de poder propagou-se sistematicamente, através das estratégias de dominação e das tecnologias de branqueamento da população e do mito da democracia racial, assim como da institucionalização do racismo. Esses arranjos sociais implementados pelo sistema colonial, reverberam até os dias de hoje, pois estão a serviço dos lucros e benesses gerados para atender uma classe que se beneficia com a exploração dos estratos minorizados da sociedade.

2 CAROLINA Maria de Jesus, e a desobediência epistêmica sob a perspectiva decolonial

Em meio aos desenhos desse cômputo histórico e social de como se constituiu o Brasil, nos debruçamos sobre a história de Carolina Maria de Jesus para tentar investigar os caminhos de sua trajetória literária, subjetiva e identitária nesse contexto, no qual as relações sociais, raciais e de gênero interpelam as subjetividades, as ações, os fazeres e as memórias. De que modo Carolina de Maria Jesus consegue, então, provocar ranhuras na barragem étnica estrutural, no impedimento epistêmico e no silenciamento das vozes, principalmente das vozes de mulheres negras?

Podemos pensar Carolina Maria de Jesus como uma das escritoras negras precursoras de um modo de escrever, que posteriormente seria cunhado pela também escritora Conceição Evaristo como *escrevivência*. O conceito de *escrevivência* iria inaugurar uma metodologia de análise literária que busca dar conta da escrita das mulheres negras e periféricas, transformando-as em protagonistas de suas próprias narrativas. O protagonismo da mulher negra apresenta, portanto, esse potencial de transformar as suas vivências em matéria literária agora como personagens humanizadas e complexas nas suas existências, contrapondo-se a objetificação recorrente das personagens negras na literatura brasileira.

A autora de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960, e traduzido para mais de treze línguas, nasceu em Sacramento – MG, em 14 de março de 1914. Filha de Maria Carolina, também conhecida como Cota, que trabalhava como lavadeira, nunca teve a oportunidade de conhecer o pai. Era neta de Benedito José da Silva, ex-escravizado, natural da província de Cabinda em Angola, no continente africano. Pertencia ao povo Banto e falava a língua quicongo. Considerado a figura de maior representatividade na vida de Carolina Maria de Jesus, fez-se presente em muitos dos seus escritos, especialmente em seu livro *Diário de Bitita* (1986) no qual encontram-se narrativas em que seu avô aparece como seu grande elo de amor e ancestralidade. Além de ressaltar a importância que ele tinha para a comunidade como exemplo de inteligência e resistência, ficou conhecido como o “Sócrates africano”.

Sua família vivia na conjuntura do período entre vinte e trinta pós-abolição, no qual muitas cidades do interior do Brasil, assim como, no interior de Minas, sua terra natal, perpetuavam-se as condições de exploração do regime escravista, relegando a população negra ao descaso, sem oferecer políticas públicas de inclusão social, como moradia, educação, condições de trabalho etc., o que forçava grande parcela dessa

população ao trabalho análogo ao de escravo das fazendas e casas dos antigos senhores, agora parte dessa classe dominante que se formava no país. Por conta desse contexto histórico, Carolina Maria de Jesus e sua mãe viviam em constante deslocamento em busca de melhores condições de vida.

Nesse sentido, antes de mudar-se definitivamente para São Paulo, a escritora migrou para diversas regiões do estado de Minas Gerais, assim como São Paulo, passando pelas cidades de Uberaba, Lageado, Ribeirão Preto e Franca, geralmente para trabalhar na lavoura das fazendas, nas quais eram constantemente exploradas, passando todo tipo de privação e necessidade. Ainda durante a sua primeira infância entre os sete e nove anos, teve a oportunidade de acessar a educação formal, em uma escola espírita chamada Allan Kardec, localizada na cidade de Sacramento. Nessa breve experiência escolar, aprendeu a ler e a escrever, hábitos que passou a cultivar com afinco pelo resto de sua vida. (Castro, Machado, 2007).

É então no ano de 1937 que sua mãe Cota, após as tentativas frustradas de encontrar melhores condições de vida, já doente e sem condições físicas, decide retornar finalmente a Sacramento. Carolina Maria de Jesus, por sua vez, aos vinte e dois anos, alimentada pela esperança da grande São Paulo, do discurso da cidade grande e cheia de oportunidades, segue rumo à capital. Esse seria o momento da separação final entre mãe e filha. Mesmo com as pernas adoentadas, acometida por uma enfermidade que não conseguia encontrar cura, ela consegue realizar uma longa caminhada até chegar na cidade. No entanto, logo após chegar à São Paulo já consegue perceber as dificuldades que enfrentaria, como narra Farias no seguinte trecho:

A certeza de que São Paulo era uma cidade acolhedora logo caiu por terra. Sendo uma cidade grande, populosa até não caber mais, devido às migrações e imigrações constantes, as desigualdades também, supostamente eram bem expressivas. E ela, por causa da sua ingenuidade de que vem de chegar do interior, não estava preparada para uma realidade tão impactante (Farias, 2017, p. 113).

Os trajetos descritos por Carolina de Maria Jesus nessas décadas iniciais no pós-abolição ilustram a experiência de grande parcela da população que, se viu obrigada a migrar do campo para as cidades, principalmente da região sudeste, que provocaram enormes transformações no território brasileiro, e que é um dos componentes mais relevantes para a compreensão do processo da urbanização brasileira. Sua história

atravessada pela migração forçada, com acesso incompleto à educação formal, obrigada a viver em moradias precárias, em seus primeiros anos em São Paulo, morando inicialmente num cortiço, e, posteriormente, na extinta favela de Canindé, como também trabalhos precarizados e altamente exploratórios, a tornam personagem dessa saga de exclusão social. Milton Santos, geógrafo brasileiro, fundamental para formulação teórica sobre a urbanização brasileira comenta;

Pode-se dizer que nos dois últimos decênios, o espaço nacional conheceu transformações extensas e profundas. A modernização é o principal elemento motor dessas mudanças, acarretando distorções e reorganizações variáveis, segundo os lugares, mas interessando a todo o território. [...] No Brasil, grande pelo território e seus vastos recursos, portador de população numerosa, e país subdesenvolvido, mas industrializado, as marcas materiais, sociais e culturais do novo período se imprimem com mais força e com mais rapidez, acarretando resultados mais notáveis que em outras nações: grande crescimento econômico, baseado em considerável desenvolvimento material, e, como contraponto, no campo social e político, uma evolução negativa, levando ao desenvolvimento simultâneo de uma classe média relativamente numerosa e de uma extensa pobreza (Santos, 1993, p. 106).

Seu livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, gestado entre os anos de 1955 e 1960, e publicado em 1960, expõe essas feridas coloniais da cidade como expressão do projeto colonial, no qual a cidade transfigura-se no emblema da modernidade, como proposta emancipatória da humanidade ordenada pela razão moderna. Entretanto, essa promessa de uma suposta libertação nunca se democratiza para a toda sociedade, uma vez que as estruturas hegemônicas se capilarizam com a expansão e aprofundamento da urbanização das cidades.

O título do livro já anuncia o espaço no qual a narrativa se inscreve, e que irá refutar o discurso do progresso propagado pelas classes dominantes econômicas, uma vez que revela as fraturas desse discurso na degradação do espaço urbano, com a marginalização de parte de sua população, por intermédio do projeto higienista do país, com as tecnologias de repressão, e a criação de instituições de encarceramento, a eugenia com ideal de branqueamento do povo, afastando-os aos espaços dos cortiços e favelas. Carolina Maria de Jesus consegue examinar esse projeto político dentro de suas próprias vivências em um dos trechos do seu diário: “14 de junho... Está chovendo. Eu não posso ir catar papel. O dia que chove eu sou mendiga. Já ando mesmo trapuda e suja. Já uso o uniforme dos indigentes. E hoje é sábado. Os favelados são considerados mendigos” (Jesus, 2014, p. 61).

Carolina Maria de Jesus, através de sua poética que passeia entre a vida e morte, constrói imagens que figuram esse existir fronteiro entre o ser e o não-ser do qual Fanon (2008) nos fala. Ela diz usar o “uniforme dos indigentes” como modo de delinear os marcadores da subalternidade e assim despontar-se como a escrita que resiste a esse lugar imposto pela colonialidade. O ato de escrever nesse contexto configura-se como um dos instrumentos que a autora lança mão para colocar-se no mundo e apropriar-se da vida negada. A escrita surge como um meio de romper o silenciamento, mostrando como o fazer literário é capaz de subverter a ordem imposta pelo colonizador.

Deleuze e Guattari (1980), em *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia* desenvolvem a teoria do rizoma, que trata de uma proposta de análise epistemológica na qual se emprestou a noção de rizoma da biologia, segundo a qual algumas plantas possuem brotos que ao serem cortados em qualquer ponto, podem ramificar-se e desenvolver-se em múltiplas direções: “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos” (Deleuze, Guattari, 1980, p.4). Eles estabelecem uma analogia entre esses tubérculos rizomáticos, e o âmbito epistemológico para exemplificar uma teoria que pretende desenraizar a sua metodologia, e mostrar como seus princípios podem ser elaborados simultaneamente e em diversas direções, assim como o rizoma. Esse referencial teórico intenciona romper com os binarismos característicos às teorias hierarquizantes e dicotômicas, pois:

A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente de subjetivação: é o caso da unidade-pivô que funda um conjunto de correlações biunívocas entre elementos ou pontos objetivos, ou do Uno que se divide segundo a lei de uma lógica binária da diferenciação no sujeito (Deleuze, Guattari, 1980, p. 5).

À vista disso, uma das propriedades do rizoma é a sua multiplicidade, que: “[...] se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras (Deleuze, Guattari, 1980, p. 6). Ou seja, as linhas de fuga, que também é um conceito elaborado na teoria do rizoma, são um desses pontos de corte nos quais surgem possibilidades de transcender as normas impostas pelas teorias hegemônicas, isto é, são agenciamentos que excedem, transgridem a lógica arborescente da norma, e confrontam os binarismos. A arborescência, ao contrário do rizoma, pode ser compreendida como um sistema centrado em ramificações

hierárquicas, nas quais as folhas representariam a repetição dessa hierarquia ao reconhecer a árvore como sua superior. As línguas coloniais, por exemplo, são erigidas nessa lógica arborescente, impondo-a como norma dominante e as línguas produzidas pelos colonizados na interseção entre línguas torna-se a língua menor. Há uma reprodução dessa norma nos países colonizados pelo Estado hegemônico que articula e hierarquiza essas relações por meio das linguagens.

No campo da literatura, a historiografia literária busca fundar uma origem acerca do que vem a ser a literatura e elabora uma narrativa ao longo do tempo, conformando uma matriz de pensamento, que determinará atributos ao fazer literário. Diante disso, forja-se o cânone literário, como um sistema de valor que vai definir, portanto, o que é gosto, a noção do belo, e o que deve ou não ser considerado literatura, assim como o valor literário. Aqui nos detemos em investigar quais os construtos que configuram o valor literário e como eles se articulam e se opõem no decorrer da história literária brasileira. Esse sistema de valoração vai criar critérios de análise que vão estabelecer o que é um texto literário e o que não é. Assim, a definição do valor literário de tempos em tempos assume um caráter universal, de norma, com o poder de distinguir o que é bom e o que é ruim. Sobre isso, Compagnon diz:

Toda teoria, pode-se dizer, envolve uma preferência, ainda que seja pelos textos, que seus conceitos descrevem melhor, textos pelos quais ela foi provavelmente instigada (como ilustra a ligação entre os formalistas russos e as vanguardas poéticas, ou entre a estética da recepção e a tradição moderna). Assim, uma teoria erige suas preferências ou seus preconceitos em universais (por exemplo, o estranhamento ou a negatividade) (Compagnon, 1999, p. 226)

Logo, o cânone literário irá compor uma das instituições dos poderes coloniais, e será estruturado como referência no campo das letras, situando-se nessa lógica arborescente, com poder de norma, a que nos referimos na análise rizomática. Dessa maneira se estabelece um sistema de inclusão e exclusão, partindo também de uma ideia de ascensão e declínio, no qual o principal critério de seleção das obras serão aquelas consideradas como representantes da identidade moderna, no processo de formação das identidades nacionais nos países colonizados.

No que tange os estudos sobre Carolina de Jesus, é interessante analisar sua obra sob essa proposta metodológica, uma vez que seus escritos passam por essa exclusão do cânone literário e o seu valor literário é constantemente deslegitimado na lógica colonial arborescente. Seu *corpus*, entretanto, tem um potencial de múltiplas conexões que

suplantam os binarismos do discurso moderno, podendo gerar um movimento de ruptura a partir de suas linhas de fuga. Ela enfrenta a castração desse Estado moderno, quando gera contra-fluxos de desejo partindo de si mesma, isto é, no interior da língua dominante ela produz uma língua menor, não no sentido de inferior, mas como uma linha de fuga à língua prescritiva, excedendo de alguma forma o poder colonial. O desejo da escrita surge, portanto, como um anseio em fabular uma outra vida ou buscar uma saída diante da negação ontológica que lhe é imposta. Como um modo de fluir por intermédio da arte. É também um ato de escavar que surge do interdito, quando o autor é obrigado a trabalhar a escrita num espaço reduzido. No dia 12 de junho ela reflete sobre o ato de escrever e como fabular pode ser um desejo também de disrupção desse sistema opressor:

Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. (Jesus, 2014, p. 58).

Esse ato de fabular permite acessar mundos nunca vividos, como meio de desenraizar o pensamento, abrindo uma fenda na sua existência, na qual a imaginação encontra espaço para produzir outras realidades possíveis. Carolina Maria de Jesus caminha entre a fabulação e a realidade e quando esses polos se encontram, a escrita ganha a força das linhas de fuga. Assim, ela vai transitando pelos espaços e produzindo suas narrativas sempre como a figura do nômade que deambula pela cidade em seus movimentos compulsórios, porém acompanhada de seu olhar atento aos personagens que surgem nos seus caminhos. A figura do nômade é um sujeito social também cunhado por Deleuze e Guattari (1980), e diz sobre uma estrutura de Estado excludente, impelindo essa personagem nômade para fora do Estado e das instituições hegemônicas das quais emanam as leis, as normas, as artes e as literaturas.

Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus, vive a experiência do não-ser, pela imposição de um descentramento que a impede de viver a sua integridade como ser social. Ela vive em constante movimento de orbitar os espaços no quais se realizam as trocas sociais que validam a existência de determinados grupos sociais. As pessoas que também orbitam esses espaços são marginalizadas e relegadas às regiões periféricas das cidades. Carolina Maria de Jesus, traz essa percepção de segregação social da população negra

que é relegada ao espaço das favelas, e passa a referir-se a esses locais como o quarto de despejo. Dessa maneira, o quarto como metáfora da morte social do sujeito negro irá perpassar toda a sua narrativa, tal como vemos nesta passagem de seu Diário:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus, 2014, p. 37).

A figura do nômade, assim, é continuamente desterritorializado, ou seja, é destituído das suas condições objetivas de ser, porém: “Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território” (Deleuze, Guattari, 1980, p. 44). Assim, é na desterritorialização provocada pela colonialidade do poder, que a subalterniza na sua existência como mulher negra, periférica, mãe solo, com trabalho precarizado que ela encontra um território para a sua escrita e para subverter a lógica a ela imprimida.

O diário surge como uma possibilidade para narrar a sua própria história, reterritorializando a sua existência ao nomear as suas vivências tanto nas áreas periféricas, quanto centrais. A autora provoca um deslocamento dos vetores identitários ao retirar-se do local do outro imposto pelo colonizador, voltando-se para seu eu como centro de sua narrativa. Assim, mostra-se capaz de transmutar os marcadores de diferenciação da negatização para a positização, questionando, assim, a lógica colonial:

...Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: —É pena você ser preta. Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. E indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta (Jesus, 2014, p. 64)

Ela reafirma sua posição contra-colonial quando enaltece os traços corporais que são utilizados como instrumento de inferiorização das pessoas negras. Mesmo diante da negativa de seus escritos por conta da cor da sua pele, Carolina Maria de Jesus reitera a sua consciência como sujeito que busca recuperar o que lhe foi roubado – o direito de ser. E ainda diz que se houver reencarnações, ela gostaria de “voltar sempre preta”, novamente

como linhas de fuga aos binarismos da branquitude. Há, portanto, um caráter revolucionário e múltiplo na sua arte, que como mulher negra, transpõe fronteiras para ocupar o espaço hermético que é literatura brasileira, sem, no entanto, ceder à censura das normas semânticas que reatualizam as marcas de subalternização das corporeidades negras. Sobre o papel da mulher negra como sujeito autoral, Conceição Evaristo (2020) fala sobre a importância de tomar a escrita para si como ferramenta de subjetivação da humanidade:

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada (Evaristo, 2020, p. 53).

Bell Hooks (2019) também nos chama a atenção para o fato da linguagem poder ser entendida como um instrumento de luta das pessoas oprimidas, podendo ser utilizada como meio de libertação das subjetividades. E a literatura como uma arte que privilegia a língua e a linguagem como modo de se expressar, também pode ser um terreno em disputa, pois: “O oprimido luta na linguagem para recuperar a si mesmo – para reescrever, reconciliar, renovar. Nossas palavras não são sem sentido. Elas são uma ação - uma resistência. A linguagem é também um lugar de luta” (Hooks, 2019, p. 74).

Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus realiza esse exercício de engajar-se no ato de escrever para inscrever-se no mundo, narrando seu cotidiano na favela a partir de sua perspectiva crítica e poética. Ela desvela as nuances dessa realidade imprimindo sua subjetividade, que fala sobre esses personagens como pessoas que sofrem o descaso do Estado, sem nenhuma perspectiva para superar esses obstáculos. Através da construção de imagens ao longo da narrativa que perpassam seu íntimo, assim como pelos cenários por onde passa, vamos desbravando aquele universo da fome. Conceição Evaristo (2021), observa que a fome abordada nos escritos da autora surge como uma alegoria, a alegoria da fome, que representa a fome do saber, de existir e compreender a vida e não a fome como necessidade puramente fisiológica:

Antigamente era a macarronada o prato mais caro. Agora é o arroz e feijão que suplanta a macarronada. São os novos ricos. Passou para o lado dos fidalgos. Até vocês, feijão e arroz, nos abandona! Vocês que eram os amigos dos marginais, dos favelados, dos indigentes. Vejam só. Até o feijão nos esqueceu. Não está ao alcance dos infelizes que estão no quarto de despejo. Quem não nos despresou foi o fubá. Mas as crianças não gostam de fubá (Jesus, 2014, p. 43)

A personificação dos alimentos imprime um efeito no texto, que trazidos à vida, figuram a fome como um elemento palpável. Nota-se o sentimento de desamparo na imagem de abandono desses velhos amigos que, agora ricos, passam para o lado dos fidalgos. Diante disso, a escrita de Carolina Maria de Jesus pode também ser analisada sob o viés decolonial, uma vez que sua narrativa desordena as normas instituídas pela colonialidade, do progresso como emancipação do suposto atraso dos países colonizados. Ao narrar os alimentos que a abandonam, ela dialoga com a lógica rizomática que ao perpetrar um corte no discurso colonial torna possível de se produzir um campo de visibilidade. A função do corte no rizoma da linguagem, nesse sentido, é criar um plano para que possamos enxergar as problemáticas dessas narrativas e assim, fazer mover o pensamento. A fome narrada é esse corte que se apresenta como experimentação semântica da autora, para desestabilizar o dizer colonial da modernidade, assim como o cânone literário que também sustenta essas narrativas.

Aqui voltamos ao conceito de decolonialidade para ampliarmos o debate sobre a escrita carolineana, que pode ser situada como parte fundamental da literatura negro-brasileira, na medida em que inaugura categorias próprias de sua dicção e tem esse potencial de ataque às forças coloniais. O conceito de decolonialidade surge, portanto, como um movimento que se opõe a dominação colonial, iniciada nos processos de colonização e depois estendida aos campos sociais e epistemológicos, sendo amparados pelas teorias raciais. Os movimentos decoloniais, referem-se, portanto, ao processo daquelas (es) que não aceitam ser dominados pelo sistema colonial, e voltam seus esforços intelectuais, e teóricos, assim como suas organizações políticas para despedaçar os tentáculos da colonialidade e das estruturas racistas.

A decolonialidade refere-se aos processos pelos quais aqueles que não aceitam ser dominados e controlados trabalham não apenas para se desprender da colonialidade, mas também para construir organizações sociais, locais e planetárias que não são gerenciáveis e controláveis por essa matriz (Gomez, Mignolo, 2012, p. 8).

Carolina de Maria Jesus não chegou a se familiarizar com o que o conceito de decolonialidade viria a representar, entretanto, o seu processo narrativo já aponta para um olhar decolonial, pois não só seu livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* aborda temas que questionam as categorias da colonialidade do poder principalmente ao reivindicar o direito de narrar a sua própria história, retirando do colonizador o poder de nomeá-la. Em diversas passagens de seu diário, a escritora denota os recortes de raça, classe e gênero, alicerçada nas experiências do seu viver o centro e a periferia de São Paulo. Em um trecho de seu Diário, encontramos mais uma indagação sobre a suposta superioridade dos brancos sobre os negros, provocando fraturas nesses atos enunciativos inferiorizantes:

O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém (Jesus, 2014, p. 64).

Carolina de Maria Jesus demarca a sua observação contra o argumento essencialista do racismo apontando a falácia dessas categorias. Ela contesta, a abordagem universalizante das identidades inventadas do branco, negro, índio etc., às quais são atribuídas características que vulnerabilizam esse “outro”. O outro que se figura nas mulheres negras, bem como indígenas, ou das pessoas LGTBTQIAP+. E ao negar as suas existências, justificam atos que sacrificam a vida desse outro através de uma violência conquistadora, originária, constitutiva e essencial. Em outra passagem de seu Diário, no dia 11 de agosto, a autora narra um diálogo no qual reflete sobre as questões raciais e mostra como o Estado moderno utiliza-se de tecnologias de repressão para perpetuar o racismo estrutural:

Eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo um jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa árvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que transforma preto em bode expiatório. Quem sabe se guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata? (Jesus, 2014, p. 108).

Gomez e Mignolo (2012), em *Estéticas Decoloniais*, comentam que as culturas artísticas fazem parte da matriz de poder colonial e, portanto, operam no controle das

subjetividades. Mas é também no campo das culturas artísticas que ocorrem as subversões e as novidades que vão marcar a singularidade da arte. Porém, essas concepções de arte estão dentro do espectro europeu tanto da arte, quanto da história da arte. A “estética decolonial”, segundo eles, contestará a estética hegemônica que formou toda uma forma de pensar e sentir a arte, não só o cânone literário, mas todas as formas de arte, entendidas de forma universal. Há, diante disso, três caminhos a serem seguidos: deixar as coisas como estão, pedir permissão para entrar ou desacoplar. A estética decolonial pratica o ato de desacoplar por meio da desobediência epistêmica, estética e epistemológica, confrontando todas as regras do fazer artístico que respondem a essa estética universalizante, e que, em última instância, quer libertar as subjetividades.

Nesse sentido, podemos pensar Carolina Maria de Jesus como uma escritora, que mesmo bebendo nas fontes europeizadas pelo fato de ter tentado, em alguma medida, reproduzir a estética dos livros com os quais tinha contato, a dicção carolineana rompe com as representações das personagens negras como meras coadjuvantes, sempre retratadas no lugar de subserviência ou hiperssexualizada. Conceição Evaristo (2005, p. 53) faz uma importante indagação quanto as intenções veladas da instituição literatura em obliterar a presença das mulheres negras tanto na representação de suas personagens quanto de suas autorias: “Estaria o discurso literário, como o histórico, procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? Teria a literatura a tendência em ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional?”. Carolina Maria de Jesus complementa essa reflexão quando diz:

Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade (Jesus, 2014, p. 197).

Por isso, Carolina Maria de Jesus desacopla da estética colonial, fazendo uso da língua atravessada pela oralidade, inaugurando a poética carolineana, ressignificando gêneros literários, narrando a sua própria história. Esses sentidos outros produzidos no campo das artes e das literaturas, influenciam nossos modos de ver e sentir. Assim, sua arte rompe com o *status quo*, mostrando-se capaz de nos levar a ver a ferida colonial, pois segundo Gomes e Mignolo (2012) os efeitos simbólicos da colonialidade nos fazem sofrer nas emoções, nos afetos e no intelecto. Nessa perspectiva, a arte produzida por Carolina Maria de Jesus forja uma estética que irá operar sobre esses elementos simbólicos, e acaba

por desmontar o mito ocidental da arte e da estética, nas quais apenas determinadas formas estéticas são validadas e legitimadas. O seu fazer literário, registrados em seus cadernos velhos torna possível a descolonização da arte e da estética, e através de sua escrita, desnuda que a saída emancipatória da modernidade é uma ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas decoloniais ocupam um papel de resistência à internalização dos valores modernos e ao projeto político de embranquecimento das populações negras e indígenas, como maneiras de preencher as lacunas abertas pelo racismo nas suas subjetividades e nas suas existências. A literatura pode ser uma ferramenta para resgatar a herança das histórias africanas, reduzidas a narrativas folclóricas, sem o valor ontológico das suas cosmovisões, historiografias, filosofias, e das suas línguas. Além da função de resgate, a arte literária pode também assumir um caráter pedagógico, na medida em que educa pela desconstrução das representações do negro nas artes e na literatura, sempre colocados no lugar de subserviência e passividade. A literatura sob o viés decolonial, traz as mulheres e homens negros para o protagonismo, propondo caminhos outros às suas memórias, ao seu presente e futuro.

Nos propusemos, então, a questionar o conceito de modernidade a partir da perspectiva dos vencidos, pois “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (Benjamim, 1985, p. 225). Quisemos, a partir desse ponto de vista, realizar um movimento de revisitar as instituições linguísticas e históricas numa direção contrária, no ato de escovar a história a contrapelo e, assim, recontar a história dos vencidos, buscando confrontar os vencedores que espezinham corpos no chão e, também, a “uma só” história universal, que nega a existência do outro e subalterniza identidades divergentes da ficção do ideal de branquitude europeizada. Pois, sabemos que o apagamento histórico de determinados grupos sociais opera como um recurso político de dominação.

Carolina Maria de Jesus, foi uma personagem de imensa importância para recontar essa história, pelo seu legado literário e histórico ao apropriar-se da literatura como um de seus instrumentos que lhe permitiram alcançar espaços nunca antes alcançados, Segundo Luis Brandão (2005), a literatura transforma a realidade humana, a partir das

potencialidades e das limitações que o imaginário nos apresenta, transfigurando as experiências do real e do imaginário numa obra de ficção. A escrita oferece-nos, logo, a possibilidade de transgredir os limites do real. Assim, as relações entre real, imaginário e ficção proporcionam inúmeras maneiras de representar a realidade e essas distintas formas de representação também vão se alterando historicamente.

A escrita do diário *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, não se trata exatamente de um texto ficcional (mas há terreno para discussão sobre o que é ou não ficção na literatura), devido à imersão da autora no real, bem como a forma de retratar esse real. Há, porém, elementos romanescos, como também há uma poética no seu livro que dão plasticidade ao texto em termos de gênero literário. Não é algo que está completamente definido e, por isso, há uma mistura de real, imaginário e ficção que dão ao texto essa capacidade múltipla de representações dos territórios que perpassou. Tanto os territórios dos espaços centrais, como dos periféricos, da favela, o fora-do-lugar, assim como os territórios que compunham o seu interior, da maternidade, da capacidade imaginativa, da sua poética e do seu olhar crítico.

A sua escrita, portanto, opera no resgate do dever da memória, através da produção de arquivos da memória contra o pendor do esquecimento, suscitando um reordenamento epistemológico, e filosófico, a fim de desvelar as narrativas contra hegemônicas que recobram saberes ancestrais e literários. E nesse caminho de reconquista da memória, veio a erigir as bases para a constituição de um novo cânone literário, agora construído pelas mulheres negras e indígenas desse país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: obras escolhidas. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, João Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

BRANDÃO, L. **Breve história do espaço na Teoria da literatura**. Cerrados: Revista do programa de pós-graduação em literatura. Belo Horizonte, n. 19, ano 14, p. 115-134, 2005.

CARNEIRO, S. **A CONSTRUÇÃO DO OUTRO COMO NÃO-SER COMO FUNDAMENTO DO SER**. 2005. 339 f. Tese (doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

CASTRO, E., MACHADO, M. **Muito bem, Carolina! Biografia de Carolina Maria de Jesus**. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2007.

COMPAGNON, A. **Demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Humanitas, 1999.

DALCASTAGNÉ, R. Revista Cult. **Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro.** Disponível em: [Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro \(uol.com.br\)](http://www.uol.com.br). São Paulo, 2018. Acesso em: 12 ago. 2023.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUSSEL, E. **Europa, modernidade e eurocentrismo.** Buenos Aires: Clacso – Consejo Latino-americano de Ciencias Sociales, 2005.

EVARISTO, C. **Conceição Evaristo:** a escrevivência das mulheres negras reconstrói a história brasileira. Portal Geledés, São Paulo, 27 jul. 2021. Entrevista concedida a Morgani Guzzo.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: **Escrevivência:** a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. DUARTE, C., NUNES, I. (org). Rio de Janeiro: Mina Comunicação e arte, 2020.

EVARISTO, C. **Da representação a auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira.** Revista Palmares: Cultura Afrobrasileira. Ano I, número 1, ago. p. 52-57, 2005.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, T. **Carolina:** uma biografia. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FONSECA, L. **O SUL GLOBAL E O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DA RESPONSABILIDADE DE PROTEGER: CIBAS E O CASO LÍBIO.** 2016. Monografia (Graduação em Relações Internacionais). Universidade Federal de Pernambuco – PB, 2016.

GOMEZ, P., MIGNOLO, W. **Estéticas decoloniais.** Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

HOOKS, B., **Erguer a voz:** pensar como feminista, pensar como negra. Tradução: Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

JESUS, C. M. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

MACEDO, J. R. **História da África.** 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

MIGNOLO, W. **Desobediência epistêmica**: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Rio de Janeiro: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324, 2008.

MOURA, C. **Sociologia do Negro Brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

SANTOS, M. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

SILVA, L (CUTI). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SILVA, T. T. (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

***Ethos* discursivo e argumentatividade em uma crônica de Carmen Dolores, a “argumentadora máscula” esquecida pelo cânone**

Discursive ethos and argumentativeness in a chronicle of Carmen Dolores, the “manly arguer” forgotten by the canon

Luíza Álvares DIAS*

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Rubens DAMASCENO-MORAIS**

Universidade Federal de Goiás (UFG)

RESUMO: Em sua fortuna crítica, a escritora brasileira Carmen Dolores foi adjetivada como “argumentadora máscula”, denominação que foi investigada no presente artigo, cujo objetivo principal foi investigar o que é e como se constitui a “argumentação máscula” em uma das crônicas da autora. As reflexões sobre o *ethos* discursivo de Dominique Maingueneau (2001, 2009), além do diálogo com autores como Ruth Amossy (2020) e seu conceito de “visada argumentativa”, ajudou-nos a entender a imagem dita e mostrada por Carmen Dolores em sua crônica. Nesta pesquisa, de base qualitativa, selecionamos uma crônica do levantamento de Maria Risolete Hellman (2015) para, a partir dela, depreender o *ethos* discursivo da autora. A presente pesquisa levou-nos a compreender que a “masculinidade” que atribuíam ao estilo de escrita da referida autora nada mais era do que uma forma de resistir àquela sociedade patriarcal, além de uma forma de descredibilizá-la.

PALAVRAS-CHAVE: Carmen Dolores. *Ethos*. Retórica. Crônica. Visada argumentativa.

ABSTRACT: In her critical fortune, the Brazilian writer Carmen Dolores was called a “manly arguer”, a term that was investigated in this article, whose main objective was to investigate what “manly argumentation” is and how it is constituted in one of the author’s chronicles. Reflections on the discursive *ethos* of Dominique Maingueneau (2001, 2009), in addition to dialogue with authors such as Ruth Amossy (2020) and her concept “argumentative aim”, helped us understanding the image said and shown by Carmen Dolores in her chronicle. In this qualitative-based research, we selected a chronicle of the survey by Maria Risolete Hellman (2015) to understand the author’s discursive *ethos*. This research led us to understand and that the

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Goiás (PPGLL-UFG). Pesquisadora na área de Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Língua, texto e discurso. Goiânia, Goiás. E-mail: luiza.dias@discente.ufg.br

** Professor doutor na Universidade Federal de Goiás (UFG). Coordenador do grupo de estudos Teorias da Argumentação e Retórica/TEAR (CNPq). Goiânia, Goiás. E-mail: damasceno.morais@ufg.br

“masculinity” that they attributed to the aforementioned author’s writing style was nothing more than a way of resisting that patriarchal society, as well as a way of discrediting her.

KEYWORDS: Carmen Dolores. *Ethos*. Rhetoric. Literary Chronicle. Argumentative aim.

Introdução

Em 1933, o crítico literário Agripino Grieco, na obra *Evolução da prosa brasileira*, denominou a escritora Emília Moncorvo Bandeira de Mello, cujo pseudônimo mais famoso foi Carmen Dolores, como “argumentadora máscula”. Carmen Dolores foi romancista, contista e cronista entre o final do século XIX e início do século XX, sendo que sua produção mais expressiva consistiu em crônicas publicadas em jornais de ampla circulação naquela época, tais como *O Paiz e Correio da Manhã*, ambos veiculados na então capital da República Rio de Janeiro.

Além do fato de a escritora ser mais um exemplo de autora da história literária brasileira esquecida pelo cânone, assim como Júlia Lopes de Almeida e Maria Firmina dos Reis, apenas para citar alguns outros nomes, inquietou-nos a denominação “argumentadora máscula” de Grieco (1933), o que foi o ponto de partida para a presente pesquisa. Não apenas Grieco, mas outros críticos contemporâneos a Carmen Dolores também utilizaram vocábulos ligados geralmente a aspectos masculinos, como “agressividade”, “razão” e “firmeza”, para caracterizá-la.

Por exemplo, Lima Barreto escreveu em uma de suas crônicas: “Nas suas crônicas de comentário de semana eram frequentes as arestas cujos *arranhões punham*, arrancando réplicas cuja *ferinidade*, às vezes, *perdeu a linha de compostura* que devem ter polemistas, *mesmo em contendas de homem para homem*, com descaídas para a *grosseria*” (Dolores, 1908 apud Soihet, 2009, p. 34, destaques nossos). Já em 1908, no *Correio da Manhã*, o cronista Theotônio Filho define as “mulheres-homem”, tomando Carmen Dolores como um dos exemplos entre mulheres notáveis à época:

Uma mulher deve ser professora? Não. Entregue diariamente a mortificar a paciência com meninos irritantes e malcriados acabará por perder a beleza, tornar-se magra, envelhecer. Nós não a queremos assim. Uma mulher feia é uma flor murcha. Pomo-la de lado para não desfolhar.

Da mesma maneira que não deve ser professora, não deve ser cigareira, nem caixeira, nem nada.

A instrução? Tê-la-á, mas não muito adiantada. É muito bonito uma mulher literata, mas quando não se deixa levar pelos sentimentalismos líricos de seu sexo. Por isso adoramos George Santhies, de Stael, de Stern, Carmen Sylvia e

Carmen Dolores. Estas são mulheres-homens.” (Filho, 1908, p. 4, grifo do autor)

Marcante, também, é o fato de se misturarem características comumente atribuídas ao masculino, como as citadas acima, e características socialmente relacionadas ao feminino, como a delicadeza e a emoção, o que pode ser vislumbrado a partir do comentário do romancista Coelho Neto: “O nome de Carmen Dolores apareceu um dia, n’O Paiz, firmando uma crônica magistral. Era uma *página forte, de soberbo estilo, tensa e vibrante*, na qual os conceitos vinham aboindo sobre as *ondas sonoras* dos períodos, como *floridos camalotes* descendo ao *som das águas de uma ribeira límpida*” (Dolores, 2021, p. 36-37, destaques nossos). Tal comentário, recheado de metáforas, caracteriza uma escrita, ao mesmo tempo, forte e delicada.

Ainda, além dos comentários concernentes à obra de Dolores, a observação do cronista Paulo Barreto (pseudônimo Joe, mais conhecido como João do Rio) diz respeito à imagem física da escritora em contraste com seus escritos: “E ao ler o livro não pude deixar de pensar que quem o escreveu assim másculo, é uma senhora tímida, de palestra delicada” (Joe, 1908, p. 2).

Conseqüentemente, a pesquisa em arquivos antigos sobre comentários críticos à escritora nos levou a seus textos, especialmente suas crônicas, pois, pensando na atribuição de “argumentadora máscula”, feita por Grieco (1933), tornamos equivalente, também, a ideia de “argumentação máscula”. Ademais, certamente encontraríamos traços argumentativos naquele gênero textual, ao menos essa era nossa expectativa. Isso porque a crônica é um gênero discursivo que dá vazão à opinião pessoal, assim como às críticas a respeito de um determinado fato circunstancial que ocorreu com o próprio escritor ou com terceiros por meio da utilização de uma linguagem mais simples, cotidiana, mas que pode ser poética a depender do escritor (Arriguci Júnior, 1987). Desse modo, é um gênero discursivo que pode ser argumentativo, o que corrobora o comentário de Grieco (1933) e também nossa empreitada na análise das crônicas de Dolores.

Logo, inquietos com a denominação atribuída por Grieco, a pergunta norteadora da pesquisa e objeto deste artigo é: *o que significa uma “argumentação máscula”?* Mais do que isso: *como essa argumentação se constitui nas crônicas de Carmen Dolores, se comprovada?*

Para isso, selecionamos uma crônica do levantamento e transcrição feitos por Risolette Maria Hellmann (2015) nos quais se evidencia um tema caro à Carmen Dolores: o ingresso da mulher no mercado de trabalho. Nela, investigamos o *ethos*, ou, grosso modo, a imagem pessoal expressa pela escritora em seu texto para responder à pergunta desta pesquisa. De acordo com o objetivo proposto, serviu-nos como apoio teórico o suporte epistemológico de base enunciativa de Dominique Maingueneau (2001, 2009, 2010, 2018, 2020), em que os conceitos de *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo, assim como de *imagem do autor*, ajudaram-nos a explicar como a crônica investigada poderia constituir uma “argumentadora máscula”.

Nosso *corpus* e objetivo, além disso, exigiram buscarmos uma noção de argumentação para compreender por que a autora, além de “máscula”, é “argumentadora”. Para isso, selecionamos a noção de *visada argumentativa*, que compreende “os meios verbais que uma instância de locução utiliza para agir sobre seus alocutários, tentando fazê-los aderir a uma tese, modificar ou reforçar as representações e as opiniões que ela lhes oferece” (Amossy, 2020, p. 47). Buscamos proximidade com esse conceito de Amossy pois o desenvolvimento argumentativo da crônica da escritora, como veremos, possui a finalidade de modificar uma representação social a respeito da figura da mulher e, na crônica, isso é feito a partir da imagem expressa por Carmen Dolores em seu texto, que se distancia dos estereótipos veiculados a respeito da mulher naquele tempo.

Justifica-se, portanto, a relevância desta pesquisa como uma janela para os estudos de uma notável, mas esquecida escritora brasileira. Com isso, pretendemos resgatar do limbo da história, a partir de preceitos do *ethos* discursivo e da argumentação, uma pequena parcela da obra de Carmen Dolores, daqui em diante C. D., o que pode ajudar a trazer uma nova perspectiva de estudo para esta e outras mulheres que escreviam textos com força autoral principalmente entre os séculos XIX e XX, as quais, apesar de terem produzido literatura em tempos idos, ainda têm muito a contribuir com nossas discussões de hoje.

1 Fundamentação teórica

1.1 Ethos: da retórica clássica à Análise do Discurso

Na retórica clássica, o *ethos* é definido como o caráter moral produzido pelo orador por meio de seu discurso. Aristóteles aborda o conceito em dois momentos em *Retórica*. Em um primeiro momento, dedica-se a pensar a imagem que o orador pretende construir diante de seu público; posteriormente, avalia o *ethos* construído do auditório pelo orador, a fim de orientar, de forma adequada, a sua fala, tendo em vista o intento de persuadir o público (Plantin, 2018). Juntamente ao *pathos* e ao *logos*, o *ethos* faz parte das provas retóricas que compõem o discurso persuasivo. E, ainda segundo Aristóteles, não basta que o orador expresse moralidade por meio do discurso para ser considerado confiável por seu público, é necessário que alinhe virtude e intelecto, pois “são exigidas do orador tanto as competências (a *phronesis*) quanto a capacidade de ativar certas qualidades no discurso em função das necessidades do momento” (Amossy, 2020, p. 81). Além disso, o conceito que se tem do orador previamente à fala não deve interferir na construção do *ethos*, porque o importante é o momento do discurso.

No século XX, retomando o conceito da retórica clássica, Dominique Maingueneau (2001, 2009, 2010, 2018, 2020), a partir da influência, em diversos graus, de autores como Oswald Ducrot, Michel Foucault, Émile Benveniste e Pierre Bourdieu, contribuiu (e continua a contribuir) para a construção de uma análise do discurso de linha francesa (ADF) de base enunciativa. O pesquisador propõe uma concepção discursiva do *ethos* retórico (de Aristóteles) capaz de analisar o *ethos* não apenas em textos orais, como costuma ser feito na retórica clássica, mas também em textos escritos, considerando que todos os textos (orais ou escritos) possuem um “tom”, isto é, uma vocalidade específica que distingue características do enunciador (Maingueneau, 2009). O “tom”, portanto, expressa o *ethos* discursivo.

Ademais, em sua teoria, também há as noções de *ethos* pré-discursivo e *ethos* dito. Este (*ethos* dito) é o *ethos* evocado direta ou indiretamente pelo locutor da enunciação; já aquele (*ethos* pré-discursivo) é a ideia pré-concebida que o destinatário da enunciação pode ter do orador antes mesmo de ler ou ouvir um texto dele. Desse modo, a imagem do locutor resulta no *ethos* efetivo, que compreende o *ethos* pré-discursivo e o discursivo, os quais se inter-relacionam; e o discursivo, ainda, é formado pelo *ethos* dito (diretamente expresso no texto) e o *ethos* mostrado (demonstrado de forma indireta no texto), os quais possuem relação com o mundo ético, que, por sua vez, é ativado por intermédio da leitura

e está ligado aos valores, crenças e estereótipos que circulam em determinada sociedade (Maingueneau, 2009, 2020).

A respeito do *ethos* pré-discursivo, Maingueneau reitera que, mesmo que o destinatário não possua representações prévias do orador, o fato de o texto pertencer a um gênero discursivo ou possuir certo posicionamento ideológico já torna possível inferir um *ethos* do locutor. Outra mudança em relação à retórica clássica é a de que, diferentemente do objetivo do *ethos* daquela clássica retórica de persuadir o auditório, a noção de Maingueneau vai além, já que busca refletir sobre o processo de adesão dos sujeitos, aproximando-se, assim, da Nova Retórica (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2014), a qual, porém, não se aprofunda na noção de *ethos*. Nesse sentido, o verbete “*ethos*” do *Dictionnaire de l’argumentation* (Plantin, 2018, p. 240) e o livro de Amossy (2018) são muito esclarecedores, ajudando, inclusive, a traçar um histórico do termo, desde Aristóteles até os nossos dias, mas que, infelizmente, não teremos espaço para discutir detalhadamente neste artigo.

A Análise do Discurso proposta por Maingueneau possui diversos conceitos que se relacionam ao *ethos*, um deles é o de *fiador*. O fiador é a imagem do locutor construída pelo destinatário, o *ethos* discursivo, que atribui a ele “caráter” (traços psicológicos) e “corporalidade” (modo de se vestir, de se movimentar) a partir de estereótipos, que podem ser reforçados ou transformados por meio da enunciação (Cavalcanti, 2019). Já a apropriação do *ethos* do fiador pelo destinatário, seja leitor, seja ouvinte, é denominada *incorporação* (Maingueneau, 2009). De acordo com essa proposta de análise do discurso, a adesão do destinatário ao *ethos* vai depender da identificação do destinatário ao tom do fiador, de forma que ele se identifique com o mundo ético que o fiador representa. Desse modo, se algum tipo de adesão acontece ali, então estamos no território da argumentação e da retórica.

A proposta de Maingueneau também abarca três dimensões do *ethos*: categórica, experiencial e ideológica. A *categórica* está dividida em papéis discursivos, o papel que aquele que enuncia ocupa no momento da enunciação (romancista, cronista, contador de histórias), e em estatutos extradiscursivos, relacionados à posição social que o enunciador deixa entrever por seu discurso (mãe, mulher, viúva). A dimensão *experiencial* são as caracterizações sócio-psicológicas estereotipadas; nisso, há ligação com a incorporação e o mundo ético. Por último, a dimensão *ideológica* diz respeito aos posicionamentos no

interior de determinado campo discursivo (de direita, de esquerda, por exemplo), como bem ilustra Cavalcanti (2019).

O último termo imprescindível para a análise do *ethos*, considerando o objeto desta pesquisa, é a *imagem do autor* (Maingueneau, 2012). Por ser uma figura pública, a concepção que se tem de um autor, definitivamente, ajuda a construir um *ethos* pré-discursivo em relação ao seu público, mesmo que a pessoa que escreve (escritor/a) seja diferente da pessoa física. Por exemplo, leitores podem ter uma imagem pré-concebida de determinado(a) escritor(a) a partir de estereótipos, como Manuel Bandeira (Cavalcanti, 2019), que é caracterizado como melancólico devido a sua condição como tuberculoso.

Em relação a Carmen Dolores, por exemplo, tal conceito serve para iluminar esta visão pré-concebida que a crítica possui da autora, pois sua imagem independe de um contato primeiro com seus escritos e estão mais relacionados ao *ethos* pré-discursivo. Dessa forma, a partir do *ethos* discursivo e termos circundantes à perspectiva de Maingueneau (2001, 2009, 2010, 2018, 2020), desvendaremos se é possível depreender a figura de “ máscula” de Carmen Dolores a partir da análise de uma de suas crônicas.

2 Aspectos da composição do *corpus*

Como recorte para a presente pesquisa, selecionamos uma crônica retirada do levantamento feito por Risolette Maria Hellmann (2015) das crônicas da escritora carioca publicadas no jornal *O Paiz* entre 1905 e 1910. O texto cronístico selecionado nos interessou pelo tema, que é instigante e, como percebemos, muito frequente no conjunto da obra de C. D.: o ingresso da mulher no mercado de trabalho. Nesse texto, C. D., ao discutir a respeito do tema em questão, entra em conflito com a opinião de um jornalista. Como neste artigo analisamos o *ethos*, isto é, a imagem da autora, também era importante que o texto selecionado contivesse um relato mais pessoal seu, para que demonstrássemos com mais clareza o *ethos* dito, e foi isso que encontramos na crônica escolhida, pois Dolores, como percebemos a partir da leitura de outros textos cronísticos¹, não costumava relatar questões muito pessoais. A partir da crônica selecionada, então, para investigar o

¹ Este artigo é o recorte de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), não publicado, no qual analisamos oito crônicas da escritora, por isso pudemos perceber a recorrência do tema em sua produção cronística. Para acessar outras crônicas da autora, indicamos a tese de Hellmann (2015).

que é e como se constitui a “argumentação máscula” em uma das crônicas de C. D., achamos por bem dialogar com o conceito de *ethos*, mais precisamente a constituição do *ethos* discursivo (Maingueneau, 2009). A noção de visada argumentativa (Amossy, 2020), por outro lado, serviu-nos como base para fundamentarmos o aspecto argumentativo (já que a autora também foi chamada de “argumentadora”) no texto cronístico.

Dividimos a crônica em cinco excertos/partes, enumerados na análise a seguir e sequenciados, ou seja, divididos de forma sequencial, da introdução à conclusão. No primeiro excerto, apresentamos o contexto de produção da crônica, algo necessário tendo em vista a necessidade de familiarizar as leitoras e os leitores contemporâneos a respeito do tema que gerou o conflito apresentado na análise proposta. No segundo excerto, destacamos as visadas argumentativas de C. D. e de seu opositor a fim de demarcar o que defendiam. Nos excertos seguintes (três e quatro), analisamos o *ethos* discursivo (formado pelo *ethos* mostrado e *ethos* dito) da autora. Por fim, no último excerto (cinco), voltamo-nos uma vez mais à noção de visada argumentativa, promovendo um diálogo deste conceito com a acepção maingueneuniana de *ethos* discursivo, para culminar na conclusão da análise. Importante mencionar, enfim, que, em razão do limite de páginas da revista, não é possível disponibilizar a crônica na íntegra ao final como anexo. Não obstante, o texto é apresentado integralmente, em excertos, ao longo da análise.

3 (Des)construção do *ethos* de uma “argumentadora máscula”

3.1 Contexto de produção da crônica analisada

Em meio às discussões sobre o divórcio e o lugar da mulher no espaço público no Brasil, ou mais especificamente, na capital brasileira (Rio de Janeiro, na época, anos 1900), Carmen Dolores travou debates, principalmente, com homens contrários às reivindicações do movimento feminista. Um desses homens foi Carlos de Laet, cronista, jornalista, professor e poeta brasileiro. Além de discussões no âmbito feminista, os dois também dialogaram quanto aos sistemas republicano e monárquico, sendo C. D. uma grande defensora da monarquia. Conforme menciona Hellmann, discussões nos jornais não eram novidade, pois “a polêmica entre escritores renomados dava audiência” (2015,

p. 239). No entanto, mais do que gerar polêmica (Amossy, 2017), os escritores queriam divulgar suas ideias e seus ideais. Como eram alfabetizados, diferentemente da maioria da população, detinham a palavra, e, como é evidente, quem detém a palavra detém o poder, inclusive, de fazer o público aderir a uma determinada tese (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2014). Os cronistas, então, trabalhavam como formadores de opinião. Basta lembrar, também, que, muitas vezes, os jornais eram lidos em voz alta em espaços públicos para que pessoas distantes de um letramento acadêmico pudessem se inteirar das notícias, acompanhar os capítulos dos folhetins e conhecer os demais conteúdos dos periódicos (Meyer, 1992), algo que, possivelmente, fazia circular mais facilmente as opiniões proferidas pelos cronistas.

A razão da discussão estabelecida entre os dois cronistas (Carlos de Laet e C. D.), na crônica do dia 30 de junho de 1907 (Dolores, 1907), entretanto, começou antes. No domingo anterior, no dia 23 de junho, Carlos de Laet endereçou à advogada Myrthes de Campos uma carta aberta no *Jornal do Brasil*, veiculado no Rio de Janeiro. O jornalista contrapõe-se à advogada no que tange ao direito ao divórcio. Laet via a questão do ponto de vista religioso; Myrthes, do ponto de vista jurídico. Temos acesso a duas cartas de Carlos de Laet no *Jornal do Brasil*, mas não às respostas de Myrthes, embora saibamos, a partir das missivas de Laet, que ela as respondeu².

Não obstante, é na crônica de 30 de junho de 1907 que C. D., no jornal *O Paiz*, responde a Carlos de Laet sobre determinado ponto veiculado no dia 23 de junho, no *Jornal do Brasil*. Evidentemente, a carta não se dirigia a ela, mas a autora se sentiu pessoalmente ofendida pela forma com que o cronista se expressou, e sua resposta esteve presente na coluna *A semana*. No trecho a seguir, Dolores contextualiza os leitores a respeito do tema em debate de uma forma mais concisa:

² Julgamos melhor não reproduzir a carta de Carlos de Laet, publicada no *Jornal do Brasil*, na data referida, em razão de sua extensão. No entanto, deixamos a indicação do *link* da página do jornal em que a carta está presente:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_02&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=23070

Primeira parte da crônica

1	Fulgurou domingo último nas colunas do <i>Jornal do Brasil</i> uma carta aberta,
2	escrita pelo Dr. Carlos de Laet naquele estilo inimitável, puro e conciso, que tanto
3	admiro, e dirigida à distinta doutora Myrthes de Campos, a propósito dos debates do
4	divórcio.
5	Não me cabe certamente responder às palavras endereçadas a outrem; e demais
6	estou certa que a ilustrada e jovem advogada não deixará sem contestação a carta do
7	seu notável contendor. Já declarei também – e com sinceridade – que nunca discutirei
8	a palpitante questão da atualidade sob o ponto de vista religioso. Assim, pois, por toda
9	sorte de razões, não me compete escrever coisa alguma a propósito da extensa carta
10	que abrilhantou domingo a folha mais popular desta cidade.
11	E contudo, um trecho do artigo do Sr. Laet me impele forçosamente a fazer
12	algumas considerações, não só porque esse trecho me parece injusto e mau em
13	desacordo com a bondade cristã que tanto distingue o apreciado escritor, como também
14	porque nessas linhas a minha susceptibilidade enxerga não sei que alusões que podem
15	atingir também a minha humilde personalidade.

Excerto 1 (grifos no original)

Note-se que, no excerto 1, C. D. orienta o discurso, isto é, constrói o discurso para chegar a uma conclusão, de forma que o leitor ainda não imagina que, na verdade, a autora vai criticar Carlos de Laet. Isso se dá, principalmente, pelos elogios dados à escrita, ao texto e ao próprio de Carlos de Laet no primeiro e no início do segundo parágrafos: “estilo inimitável, puro e conciso” (Excerto 1, linha 2), “notável contendor” (Excerto 1, linhas 5-6), “carta que *abrilhantou* domingo a folha mais popular desta cidade” (Excerto 2, linhas 8-9, destaque nosso). Porém, como veremos nos próximos excertos, apesar de elogiar seu opositor, C. D. vai defini-lo com termos negativos também, relação dual na qual iremos nos deter ao final da análise. Vai igualmente mencionar, de modo mais claro, qual é a opinião proferida por Laet com a qual não concorda, demonstrando, assim, a visada argumentativa (Amossy, 2020) de seu texto. Ao mesmo tempo, a autora constrói o próprio *ethos*.

3.2 “*Brilhante adversário do divórcio e do feminismo*”: as visadas argumentativas de Carlos de Laet e de Carmen Dolores

Embora não tenhamos a transcrição da resposta do jornalista Carlos de Laet publicada no *Jornal do Brasil* (por não termos espaço o suficiente e não ser nosso objeto de análise), como contextualizado na subseção anterior, a retomada de parte de seu texto

por C. D. é importante para nos situarmos e, na análise, demonstrar que aquele jornalista também possui uma visada argumentativa muito bem definida. Nesta subseção, com a análise do Excerto 2, focaremos na visada argumentativa, isto é, nos “meios verbais que uma instância de locução utiliza para agir sobre seus alocutários, tentando fazê-los aderir a uma tese, modificar ou reforçar as representações e as opiniões que ela lhes oferece” (Amossy, 2020, p. 47). Na verdade, na crônica, há duas visadas argumentativas: a de Carlos de Laet e a de Carmen Dolores, sendo a última dominante, visto que é ela quem escreve o texto. No entanto, devemos considerar que Carlos de Laet, em sua carta aberta endereçada a Myrthes de Campos, também possui uma visada argumentativa, como veremos em seguida.

Segunda parte da crônica

16	Se me engano que me seja perdoada a pretensão, mas se estou com a verdade,
17	consinta o brilhante adversário do divórcio e do feminismo que eu lhe dirija do meu
18	lado umas curtas palavras nesta crônica.
19	Escreveu o Dr. Carlos de Laet, num dos tópicos da missiva que dirigiu a D.
20	Myrthes de Campos:
21	Falou V. Ex. em mulheres viciadas e perigosas à sociedade. Não as acha
22	no pedantismo feminista, que desamparado deixa o lar doméstico, dando
23	ao homem, não uma doce companheira, mas uma rival nas rudes
24	competições da vida?
25	E quando não existe esse homem, pergunto eu agora ao Dr. Laet, e a mulher,
26	em vez de ser a doce companheira de alguém que trabalha para ela, é, pelo contrário,
27	aquela que labuta para todos? O feminismo não vai de certo arrancar meigas esposas
28	ao lar bem amparado pelo competente chefe, assim como a lei do divórcio não obrigará
29	jamais alguém que se considere feliz a divorciar.
30	O feminismo faculta apenas à mulher isolada e em luta pela vida, como o
31	homem, os mesmos direitos de ganhar essa vida, tão dura e tão penosa quando falta o
32	pão.
33	E por que se há de dizer que isso significa o desamparo do lar, quando
34	justamente, assim, é que a mulher sustenta honestamente esse lar?

Excerto 2

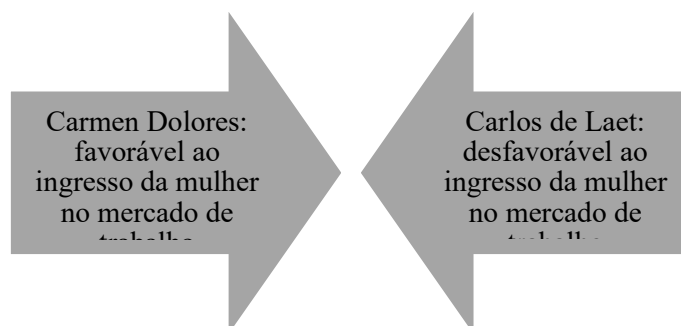
Importante destacar, a princípio, que, no excerto, C. D. continua a descrever Laet de forma elogiosa, como nos trechos: “*apreciado* escritor” (Excerto 2, linha 12, destaque nosso) e “*brilhante* adversário do divórcio e do feminismo” (Excerto 2, linha 16, destaque nosso). Por outro lado, também o provoca, dado que a ideia de Laet vai contra “a bondade cristã que tanto distingue o apreciado escritor” (Excerto 2, linha 12). A bondade cristã refere-se ao preceito cristão da compaixão – Ame ao próximo como a si mesmo –,

doutrina da qual Laet se afasta ao proferir (Excerto 2, linhas 20-22) que, quando algumas mulheres precisam trabalhar para obter sustento próprio, elas rivalizariam com os homens pelo espaço público, tese central de Laet no trecho destacado por C. D.. O jornalista, assim, vai de encontro ao preceito cristão por não ter compaixão por essas mulheres que precisam trabalhar para se sustentar.

C. D., ao contrário, tem como tese central (começa a esboçar esse posicionamento entre as linhas 25-34, Excerto 2, a partir de perguntas dirigidas a Carlos de Laet) o ingresso da mulher no mercado de trabalho quando houver necessidade, não se tratando, pois, de rivalidade. Temos, então, um embate de duas teses: uma (defendida por Carlos de Laet) contrária ao ingresso da mulher no mercado de trabalho; e outra (posição de Carmen Dolores) favorável ao ingresso da mulher no meio trabalhista.

Para ficar claro, então, sintetizamos as duas visadas argumentativas em um elemento gráfico:

Esquema 1 – Visadas argumentativas de C. D. e Carlos de Laet



Fonte: elaboração própria

3.3 “Heroínas inglórias”: delineamento do ethos mostrado de Carmen Dolores na defesa de mulheres trabalhadoras

Nesta parte, nosso objetivo consiste em demonstrar o *ethos* mostrado de Carmen Dolores a partir de sua defesa de mulheres que exercem profissões variadas. Como visto anteriormente, o *ethos* discursivo é composto por *ethos* mostrado e *ethos* dito, sendo aquele (*ethos* mostrado) presente de forma indireta no texto, ou seja, C. D. não enuncia quem é, mas podemos ver sua imagem, seu *ethos* se delineando a partir da defesa que realiza por essas mulheres, como presente no Excerto 3:

Terceira parte da crônica

35	Se a ilustre escultora D. Nicolina de Assis não se tornasse uma rival de
36	Bernardelli nas rudes competições da arte, não sustentaria com dignidade que todos
37	lhe reconheçam a numerosa família de que a viuvez a tornou único arrimo.
38	Se as numerosas professoras que cruzamos nas ruas, abatidas pelo cansaço, não
39	saíssem das suas casas para ensinar as crianças – então é que desamparado lhes ficaria
40	mesmo o lar doméstico, o pobre lar! Porque dessas perambulações e dessas fadigas é
41	que provém o lume e o pão para os filhos e até para as mães enfermas.
42	Permanecessem essas heroínas, sim, heroínas inglórias, no aconchego das
43	alcovas fechadas, para evitarem a pecha de pedantes rivais do homem na concorrência
44	ao trabalho, e eu queria ver como é que, no estado da vida atual, tudo a preços
45	esmagadores, elas haviam de equilibrar a existência.

Excerto 3

A autora cita Nicolina de Assis, escultora que, inclusive, tem uma história de vida parecida com a de C. D., como veremos adiante, além de também citar professoras. Ela as chama de “heroínas inglórias” (Excerto 3, linha 42), pois, para a escritora, não há “glória” em sair do ambiente doméstico para trabalhar e ainda precisam suportar a denominação de “pedantes rivais” (Excerto 3, linha 43). Mais uma vez, destaca que as mulheres procuram empregos por necessidade, a fim de “equilibrar a existência” (Excerto 3, linha 45), ou melhor, sobreviver.

Com essa defesa às mulheres, C. D. mostra-se uma defensora dos direitos das mulheres, em especial, do direito de ingressar no mercado de trabalho. De acordo com seus critérios, como visto no Excerto 2 (linhas 30-32), mostra-se como feminista também por defender esse direito: “O feminismo faculta apenas à mulher isolada e em luta pela vida, como o homem, os mesmos direitos de ganhar essa vida, tão dura e tão penosa quando falta o pão”. Na parte seguinte, veremos que a autora continua mostrando/construindo sua imagem, mas enunciando em primeira pessoa a sua própria denominação, o que consiste no *ethos* dito.

3.4 “Minha via-sacra”: o *ethos* dito de Carmen Dolores

Nesta parte, pois, analisaremos, no Excerto 4, o *ethos* dito de Carmen Dolores, mas também será possível extrair outra característica que compõe seu *ethos* mostrado. No Excerto 1, afirma que enxergou “alusões que podem atingir também a minha humilde

personalidade” (linhas 14-15) no excerto de Laet (Excerto 2, linhas 21-24). Após ter defendido outras mulheres, começa a tecer sua defesa pessoal a partir de um “exemplo impessoal” (Excerto 4, linha 47) a fim de “confirmar a contestação destas linhas ao conceito cruel do ilustre publicista” (Excerto 4, linha 48). Apesar de o exemplo ser pessoal, denomina-o impessoal, o que, a princípio, pareceu-nos uma escolha vocabular curiosa, porque, entre alguns dos sentidos da palavra, destacam-se “imparcial” e “anônimo”, mas também “geral”, ou que não se direciona a alguém específico. É, portanto, longe de ser um exemplo pessoal, já que, como vemos abaixo, Dolores conta um pouco de sua própria história:

Quarta parte da crônica

46	Eu não devia referir-me a mim própria, Dr. Carlos de Laet: mas enfim o meu
47	caso pode também vir à cena como um exemplo impessoal, citado apenas para
48	confirmar a contestação destas linhas ao conceito cruel do ilustre publicista.
49	Outrora escrevia eu sob a capa impermeável do anônimo, só como diletante
50	muito oculta e que até com vexame cedia ao seu arrastamento pelas coisas literárias.
51	Deu-se, porém, a prematura morte do meu estremecido filho, chefe da minha
52	casa, discípulo, amigo e ardente admirador do Dr. Laet; e de chofre, espavorida, eu me
53	vi sozinha em face da realidade atroz... Escuso insistir nas etapas dolorosas da minha
54	via-sacra... Mas há muito que a minha coragem venceu e tenho hoje o orgulho
55	permitam a confissão, de sustentar honestamente, dignamente, eu só, o meu lar, toda a
56	minha família, com o exclusivo esforço da minha pena de mulher.
59	E sabem-no bem os diretores dos jornais para os quais eu escrevo.
60	Não tenho gozos, é fato, mas enfim vivo e faço viver.

Excerto 4 (destaque da autora)

No excerto, continua denominando Carlos de Laet como “cruel” (Excerto 4, linha 48) e, em seguida, conta um pouco de sua história: de escritora anônima a cronista reconhecida quando, por necessidade de sustentar a família após a morte do filho, precisa começar a trabalhar. A autora enuncia seu orgulho por “sustentar honestamente, dignamente, eu só, o meu lar, toda a minha família, com o exclusivo esforço da minha pena de mulher” (Excerto 4, linhas 55-56). O *ethos* dito sempre é claramente expresso pelo enunciador, logo pode-se perceber que C. D. enuncia-se como uma mulher trabalhadora e orgulhosa por ter um trabalho que a permitiu sustentar sua família. Além do *ethos* dito, é interessante voltar à noção de *ethos* mostrado, pois, no Excerto 4, apresenta-se também como uma matriarca, visto que está à frente de sua família, provendo-a.

Além do *ethos* dito e do *ethos* mostrado, também devemos retomar o *ethos* pré-discursivo, ou seja, os comentários atribuídos à C. D. que ressaltavam o aspecto “ másculo ” de seu texto. Como nosso objeto de pesquisa trata de uma crônica de uma escritora, esse *ethos* pré-discursivo também é denominado *imagem do autor*, pois sendo ela uma figura pública, há, de certo modo, uma imagem pré-definida de C. D. como “ máscula ”, como visto na introdução deste artigo. Já a imagem do locutor formada pelo destinatário (leitores da crônica de C. D.) chama-se fiador, e essa imagem do fiador é apropriada, isto é, entendida pelo destinatário, algo que Maingueneau (2020) denomina incorporação. É possível pensar que esse *ethos* foi incorporado (pelo menos o *ethos* dito), pois a escritora é muito clara ao se enunciar mulher trabalhadora orgulhosa (Excerto 4, linhas 54-56).

Ainda na esteira de Maingueneau, têm-se as três dimensões do *ethos*: categórica, experiencial e ideológica. A dimensão categórica compreende os papéis discursivos dos quais o locutor se ocupa quando enuncia, além dos estatutos extradiscursivos associados à posição social que o locutor menciona em seu discurso. No caso, C. D. manifesta-se como cronista (papel discursivo) e mãe, mulher e trabalhadora (estatutos extradiscursivos).

Por sua vez, a dimensão experiencial possui relação com a estereotipagem, nível sócio-psicológico. Entendemos que essa dimensão pode ser vista a partir do *ethos* pré-discursivo de C. D. – como o comentário “argumentadora máscula –, assim como o estereótipo da mulher trabalhadora, porque pensava-se que a mulher que trabalhava perderia, desse modo, seus encantos como “doce companheira” (Excerto 2, linha 23) do homem. Dessa maneira, equilibrando sua posição social com os homens no espaço público, as mulheres tornar-se-iam rivais deles. O embate é pelo espaço público e, para lutar por ele, o caminho escolhido por homens como Laet era questionar essa abertura da arena pública para as mulheres. Ao escrever esse texto, C. D. defende que esse estereótipo de mulheres como rivais de homens é errôneo, injusto, pois elas querem apenas ter um meio para sobreviver e prover as suas famílias. Ainda a respeito da dimensão experiencial, argumentamos que tampouco a autora pode ser considerada “ máscula ”, como visto em seu *ethos* pré-discursivo, uma vez que, a nível discursivo, pensando nos valores (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2014) que defende (coloca-se como antipatriarcal por ir

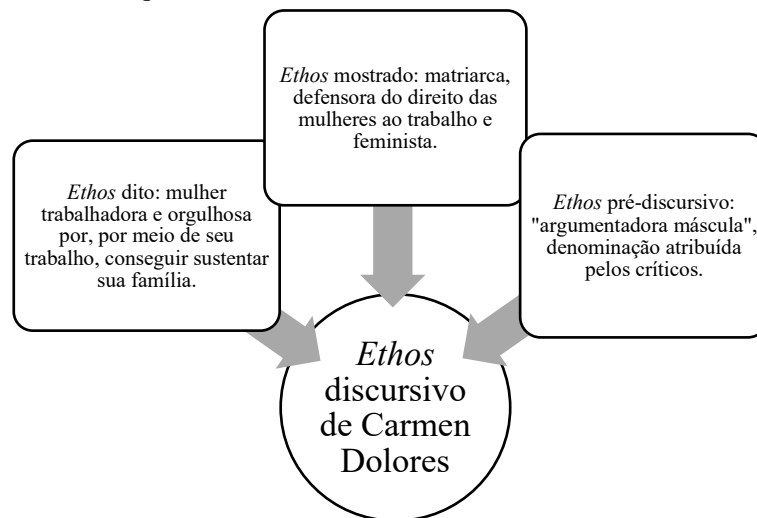
contra uma crença, ou o valor, veiculada na época de que mulheres não deviam trabalhar), Dolores posiciona-se a favor das mulheres.

Por fim, a dimensão ideológica consiste nos posicionamentos introduzidos em um campo discursivo. Ao defender o ingresso da mulher no mercado de trabalho, C. D. situa-se em um campo discursivo feminista, pois essa é uma das bandeiras levantadas pelo feminismo em suas primeiras décadas. Embora C. D. não se nomeasse feminista (Hellmann, 2015), entendemos que, ao menos, defender a entrada da mulher no meio trabalhista a configura como uma.

Finalmente, não podemos assegurar que o mundo ético (Maingueneau, 2009, 2020) – relacionado aos valores, crenças e estereótipos que veiculam em dada sociedade e em determinada época –, que, no caso da crônica em análise, configuram as representações sociais e as opiniões dos leitores desta crônica, foram modificadas ou a tese foi aderida, fazendo com que se cumprisse a visada argumentativa (Amossy, 2020). Contudo, é mais fácil afirmar que a atitude de C. D. de escrever uma crônica relatando sua experiência faz com que outro ponto de vista seja inserido na discussão. Não mais os homens são os únicos porta-vozes de uma verdade absoluta, fazendo com que suas ideias e seus ideais sejam dominantes, porque mulheres como C. D. se inserem como contraponto a essa “história única” (Adichie, 2019) ditada pela dominância masculina ao defenderem algo que algumas das mulheres de sua época almejavam: a liberdade de trabalhar.

Com todas essas noções em mente – *ethos* dito, *ethos* mostrado, *ethos* pré-discursivo/*imagem do autor* –, as quais compõem o *ethos* discursivo, voltamos ao objetivo desse artigo: investigar o que é e como se constitui a “argumentação máscula” em uma das crônicas de Carmen Dolores a partir dos conceitos *ethos* discursivo (Maingueneau, 2009), para verificar o que há de “ másculo” na imagem que a autora enuncia. Pelo *ethos* discursivo, assim, percebemos que C.D. não possui características “másculas”, visto que defende suas opiniões mostrando-se como defensora das mulheres, matriarca e feminista, bem como enuncia claramente que é uma mulher orgulhosa de seu trabalho. Enfim, sintetizamos, no Esquema 2, de que forma o *ethos* discursivo da autora é composto:

Esquema 2 – *Ethos* discursivo de Carmen Dolores



Fonte: elaboração própria

3.5 “Por amor das estagnações da rotina”: visada argumentativa e ethos de Carmen Dolores contra o status quo

A análise até aqui empreendida demonstrou que C. D. não possui características masculinas, pelo menos não podemos depreendê-las a partir de seu *ethos* discursivo, da imagem que expressa em sua crônica. No restante do texto (Excerto 5), continua a defender a entrada da mulher no âmbito trabalhista, mas a novidade é o aparecimento de uma figura de linguagem frequente em seus textos: a ironia.

Quinta parte da crônica

61	Fora talvez preferível, não é assim Dr. Carlos de Laet? Que, para fugir aos
62	pedantismos, aliás tão longe de mim, eu me refugiasses no fundo do quintal, a lavar e
63	engomar... Artistas, professoras, médicas, advogadas, jornalistas! vós todas que fostes
64	criadas fora do rude labor manual, que o ignoreis ou careceis da força física
65	indispensável a tais meios de vida, que exigem, à falta de cérebro, o músculo possante
66	e um conhecimento exato da conta de somar, para os róis da roupa dos fregueses –
67	considerai que esse afastamento da tina de barrela ou do ferro quente vos condena à
68	desqualificação do feminismo... Obedecei à singular imposição de uma carta ignóbil,
69	com que certo desavisado julgou dever responder anonimamente a alguns dos meus
70	artigos:
71	Solteiras, divorciadas ou viúvas, se são pobres, sejam pedintes (é
72	estupendo, não?), mas fiquem dentro das suas casas, abandonem essas
73	asneiras de trabalhar como os homens. Vocês foram feitas pra outra coisa...
74	Compreendem agora a amplitude desse significado pedintes , não é verdade?
75	E chega a ser pavoroso que alguém prefira a mulher aviltada à mulher
76	concorrente do homem no sério ganha-pão – por amor das estagnações da rotina.
77	Verdade é que imbecis de tal ordem são raros, mas enfim existem, e basta um
78	só para degradar a humanidade. Depois, a menos de se ter um <i>atelier</i> de costuras em
79	grande pé ou lavanderias a vapor com numeroso pessoal, o que exige um capital para
80	a montagem, que rende o pequenino trabalho da mulher que lava para um número
81	limitado de fregueses, levando calotes, ou cose para as famílias modestas da
82	vizinhança, pois que a gente rica vai às costureiras de fama? E trabalho por trabalho,
83	não é todo ele digno de animação e não de menospreço?
84	Ah! Dr. Laet, em nome dos seus princípios católicos e se não quer ser injusto,
85	deixe em paz a concorrência da mulher à luta pela vida, como a temos hoje, porque
86	atrás dessa competição há muita dor e muita lágrima!

Excerto 5

A ironia é o desencontro entre dito e significação, pois, segundo Eni P. Orlandi (2012, p. 10): “o que o locutor diz literalmente e o que ele fala metaforicamente diferem. Em outras palavras: o que ele significa é diferente do que ele diz”. Tendo essa acepção de ironia, podemos entender que o seguinte enunciado é irônico: “Fora talvez preferível, não é assim Dr. Carlos de Laet? Que, para fugir aos pedantismos, aliás tão longe de mim, eu me refugiasses no fundo do quintal, a lavar e engomar...” (Excerto 5, linhas 61-63), pois C. D. contesta Carlos de Laet com as próprias palavras dele como se estivesse concordando com elas, mas, como vimos mediante a leitura de toda a crônica, esse posicionamento de “refugiar-se no fundo do quintal” e permanecer no ambiente doméstico, seria absurdo para a escritora.

Quando Carlos de Laet menciona o “pedantismo feminista” (Excerto 1, linha 22), refere-se à pretensão de fazer e ser algo muito superior ao que se é, o que, no caso das mulheres, seria realizar essa passagem do ambiente doméstico para o público a fim de trabalhar. Para ele, as mulheres teriam de se restringir ao âmbito doméstico.

No enunciado irônico de C. D. (Excerto 5, linhas 61-63), a autora refere-se aos trabalhos braçais de lavadeira e de engomadeira, que eram feitos na época por mulheres

pobres, muitas vezes negras. Um trabalho invisibilizado. Apesar de esse comentário ser elitista, de forma alguma, como pode ser visto neste mesmo excerto nas linhas 82-83 (“E trabalho por trabalho, não é todo ele digno de animação e não de menospreço?” [sic]), C. D. menospreza as mulheres que realizam esse trabalho, pois elas também ocupam uma função digna. Mas também considera que a mulher é capaz de trabalhos mais intelectuais, e não apenas braçais (Excerto 5, linhas 63-68), logo as mulheres não precisariam encerrar-se apenas dentro de suas casas para trabalhar, pois, tendo a necessidade, poderiam procurar emprego no espaço público.

Outro enunciado irônico vem do excerto extraído de uma carta (Excerto 5, linhas 71-73) recebida por C. D. de um leitor, em que ele pede que as mulheres não trabalhem fora de suas casas, mas sejam pedintes. O comentário de C. D., entre parênteses (“é estupendo, não?”), Excerto 5, linha 71), é irônico, porque, depois de sua defesa ao trabalho feminino, não podemos considerá-lo literal. Com esse excerto, ela demonstra sua raiva a respeito do termo “pedinte”, já que, antes do excerto de Laet, deparou-se com esse vocábulo na carta anônima. O leitor anônimo, assim como Carlos de Laet, posiciona-se contra a inserção da mulher no mercado de trabalho.

Por fim, no Excerto 5, linhas 84-86, C. D. finaliza a crônica com um pedido a Carlos de Laet: “Ah! Dr. Laet, em nome dos seus princípios católicos e se não quer ser injusto, deixe em paz a concorrência da mulher à luta pela vida, como a temos hoje, porque atrás dessa competição há muita dor e muita lágrima!”. A autora reafirma seu posicionamento, mostrando-se favorável ao ingresso da mulher no mercado de trabalho, constatando que “atrás dessa competição há muita dor e muita lágrima”. Para que chegassem àquela posição como trabalhadoras, várias mulheres, inclusive ela mesma, passaram por vários percalços, na maioria das vezes em contextos infelizes.

Podemos perceber, desse modo, que Carlos de Laet e o leitor anônimo cujo excerto está presente nas linhas 71-73 defendem a manutenção do *status quo*, ou seja, do estado atual das coisas, nesse caso a manutenção da crença de que as mulheres estão “destinadas” ao espaço doméstico, não podendo, portanto, trabalhar. Carmen Dolores, por outro lado, como vimos a partir de sua visada argumentativa e de seu *ethos* discursivo, posiciona-se a favor das mulheres, dizendo que elas podem e têm capacidade o suficiente de trabalhar quando necessitarem. Isso não seria uma competição, conforme Carlos de Laet e o leitor anônimo afirmam. Mais do que isso, C. D. relembra Laet de seus princípios

cristãos, em especial o da compaixão, para que olhe essa situação – a necessidade que a mulher tem de trabalhar por sobrevivência – por outro ângulo: o ângulo da mulher e não do homem. Por defender a mulher nesse sentido, C. D. coloca-se contra o *status quo* daquela época.

3.6 (Des)construção de uma “argumentadora máscula”

A análise dessa crônica mostrou que, diferentemente dos dizeres da crítica da época, C. D. não é “máscula”, já que seu *ethos* é de uma mulher trabalhadora e orgulhosa de seu trabalho, feminista e matriarca. Mas, definitivamente, é uma “argumentadora”, pois sustenta, de forma muito clara, uma tese que visa a modificar uma representação e uma opinião (Amossy, 2020) a respeito da mulher: a de que ela é “destinada” ao espaço doméstico e, assim, não poderia trabalhar fora de casa. É interessante a maneira como faz isso a partir de exemplos de outras mulheres e da sua própria vida, mencionando que, diferentemente do que Carlos de Laet aponta, as mulheres não estariam rivalizando com os homens, mas encontrando meios de coexistir com eles no espaço público, pois não seriam todas as mulheres, pelo menos naquela época, que sairiam procurando emprego, apenas aquelas que sentissem a necessidade de complementar a renda e até mesmo que fossem as únicas provedoras do lar. Com isso, posiciona-se contra o *status quo*, as crenças vigentes que destinavam a mulher ao espaço privado. Para a autora, as mulheres apresentavam capacidade o suficiente até para realizar trabalhos intelectuais, como de advogadas e jornalistas.

Importante lembrar também os adjetivos com os quais caracteriza Carlos de Laet e sua escrita. Ao mesmo tempo em que o elogia (“estilo inimitável, puro e conciso, que tanto admiro”, “notável contendor”, “brilhante adversário do divórcio e do feminismo”, entre outros elogios), também o critica (“esse trecho me parece injusto e mau em desacordo com a bondade cristã”, “conceito cruel”). Denominamos esse fenômeno de “morde e assopra”, pois enfatiza o elogio na mesma medida em que o critica, como se, embora desdenhasse de seu posicionamento, tivesse receio de combatê-lo efetivamente. É necessário recordar que C. D. estava em uma posição de destaque: tinha a coluna principal de um jornal de ampla circulação, quaisquer momentos de falta de decoro poderiam fazê-la perder sua posição e, como menciona na crônica, o dinheiro que ganhava

dos jornais em que trabalhava sustentava sua família. Apesar disso, utilizava-se de algumas brechas para ser crítica ao mesmo tempo em que era amável com seu adversário. Afinal, naquela época, mulheres não deveriam ser críticas, mas, embora também o elogiasse, apresentando-se amável, o fato de criticá-lo é algo em seu posicionamento que também vai contra o *status quo*.

Embora nossa análise tenha apontado que “máscula” não é uma característica de C. D., gostaríamos, no final desse artigo, de tecer algumas conclusões a que chegamos que, apesar de não serem definitivas, pois julgamos ser necessário analisar mais crônicas de sua autoria, podem ajudar-nos a refletir a respeito dessa denominação a ela atribuída.

Sem outras antecessoras mulheres que ocuparam um lugar de destaque em um dos jornais de maior circulação do país (seu nível de exposição era muito maior), C. D. era comparada a partir do modelo masculino, já que o homem sempre teve poder de fala, voz e espaço nos periódicos para emitir suas opiniões, reforçando ideais patriarcais, como, por exemplo, o lugar inferior destinado à mulher. A escritora carioca, então, possuía um espaço para escrever, para falar, conquistando um mercado, até aquele momento, destinado a homens. Este poder de fala, pois, a fazia ser “máscula”.

Conforme atesta Hellmann (2015), Carmen Dolores demonstrava-se ousada e irreverente. Ousada por travar discussões não tão comuns à época, ainda mais emitidas por uma mulher; irreverente pela forma com que escrevia, sempre muito carregada de ironia e contra o *status quo*. Carmen Dolores, na crônica analisada, menciona a injustiça proferida por Carlos de Laet e coloca-se como porta-voz das mulheres que não tinham voz, nem espaço para falar. Assim, além do poder de fala, também possuía um espaço de fala, no caso, o jornal *O Paiz*. Esta transposição do espaço privado destinado à mulher ao espaço público, historicamente conferido ao homem, faz com que seja atribuída mais uma faceta “máscula” a Carmen Dolores. Assim como outras mulheres, vendo-se em uma situação de necessidade, precisou “arregaçar as mangas” e trabalhar. Seu trabalho foi intelectual, mas não deixou de ser importante naquele contexto, em um mercado literário e jornalístico ocupado, predominantemente, por homens. Carlos de Laet, justamente, discorre a respeito da “competição” travada por homens e mulheres no espaço laboral, ao que Carmen Dolores refuta, devido ao fato do jornalista colocar-se, em sua mentalidade redutora, contrário aos motivos pelos quais as mulheres precisam trabalhar apenas para manter a arena pública exclusivamente para os homens.

Visto que o espaço socialmente atribuído à mulher era o espaço doméstico, a entrada não apenas de Carmen Dolores, mas de várias outras mulheres (principalmente, brancas de classe média, já que outras mulheres, negras e pobres, sempre trabalharam) no espaço público, destinado ao sexo masculino, pode ser, na contemporaneidade, uma atitude corajosa apenas, ou até vista com pouca importância, já que, atualmente, as mulheres ocupam muitos espaços sociais se comparado a antigamente. No início do século XX, entretanto, não era assim. Disputar o espaço público com os homens era travar uma guerra com eles, pois estes não cederiam facilmente o espaço (ou o poder) que, por tanto tempo, lhes pertenceu. Carmen Dolores, portanto, não mostra-se como “viril” e “ máscula”, apenas para citar alguns adjetivos atribuídos a ela, mas podemos caracterizá-la como corajosa por ocupar, de forma sublime e talentosa, a primeira página do jornal *O Paiz*, em uma coluna semanal. Com o excerto de Carlos de Laet, percebemos que o que está em jogo, justamente, é este espaço público e, para sobreviver nele, precisaria ser firme, “ máscula”. Então podemos ler essa característica como forma de resistência.

Por fim, percebemos ainda que “ máscula” é uma forma de ridicularizar e minimizar o trabalho de C. D., despindo-a de sua condição de mulher, uma condição tão importante para que se veiculassem suas ideias “subversivas” sobre a posição que a mulher poderia ocupar naquela sociedade. É fundamental mencionar que, apesar dessa denominação, C. D. não foi vista como igual por seus pares, e uma prova disso é que não foi canonizada na literatura. Pelo contrário, sua obra e sua existência foram apagadas, sendo resgatadas décadas depois por mulheres como Zahidé Muzart e Risolette Maria Hellmann, resgate imprescindível para que Carmen Dolores pudesse, como mulher de ontem, do passado, comunicar conosco ainda hoje, pois, como pudemos perceber, sua obra ainda tem muito a nos dizer.

Considerações finais

A partir da análise do *ethos* da escritora Carmen Dolores em uma de suas crônicas veiculadas no jornal *O Paiz*, foi possível depreender que a autora pode ser considerada uma argumentadora, embora o adjetivo “ máscula” não tenha sido percebido por meio da análise do *ethos* discursivo. Pelo contrário, C. D. afirmou-se como uma mulher escritora e trabalhadora, matriarca e defensora e porta-voz das mulheres ao contestar afirmações

como a de Carlos de Laet de que mulheres, no espaço social, “disputariam” espaço com homens. A tentativa de modificação da representação social de que a mulher está “destinada” aos afazeres domésticos, como foi visto, consiste na visada argumentativa da crônica analisada, visto que a autora defende incisivamente que as mulheres podem e devem entrar no mercado de trabalho em situações de necessidade. Enfim, chegou-se à conclusão de que a caracterização como “máscula” adveio do fato da cronista se posicionar com firmeza, embora defendesse, predominantemente, opiniões relacionadas ao universo feminino e se apresentasse como mulher. Por isso, o adjetivo “másculo”, pensamos, afasta-a da condição de mulher em um violento processo de apagamento. Entretanto, ao mesmo tempo, posicionar-se de “maneira máscula” é a forma que encontrou de resistir em um espaço de dominância masculina como o jornalismo.

Por outro lado, devido ao fato de que nos detivemos, nessa análise, no *ethos* discursivo, entende-se que seria interessante investigar mais a fundo essa categorização dos gêneros para, se possível, chegar a outras conclusões a respeito da denominação “máscula”. Por exemplo, quando mencionamos a disputa pelo espaço público e elencamos alguns comentários de críticos contemporâneos à autora, também pensamos o quanto proveitoso à análise poderia ser entender os construtos de gênero e estereótipos da época para compreender, com melhor precisão, o que seria considerada uma característica feminina ou masculina naquela época. Além disso, outra abertura de análise é a investigação de aspectos linguísticos do texto, de modo a entender o que seria considerado masculino e feminino em sua escrita. Certamente, isso também passa pelas construções sociais e pelos estereótipos de gênero.

Em suma, estudar textos de uma proeminente e, infelizmente, esquecida escritora da história literária brasileira mostrou-se muito prazeroso. Conhecer Carmen Dolores nos permitiu conhecer, por extensão, sua época e suas lutas. Com certeza, podemos dizer que foi uma importante porta-voz do direito das mulheres, destacando-se em uma concorrida coluna de um dos jornais de maior veiculação do país. Estudá-la além da literatura mostra que é possível (re)descobri-la e (des)construí-la nos estudos linguísticos, verticalizando análises e apresentando-a a um público mais diverso, algo que escritoras como Carmen Dolores merecem.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. Coordenação da tradução: Mônica Magalhães Cavalcante. São Paulo: Contexto, 2017.
- AMOSSY, Ruth. **A argumentação no discurso**. Trad. Ângela M. S. Côrrea [et al.] São Paulo: Contexto, 2020.
- AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. 2. ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAVALCANTI, J. R. **A construção do *ethos* em crônicas de Manuel Bandeira**. Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, SP, v. 61, p. 1–15, 2019.
- DE LAET, Carlos. **Collaboração**. Jornal do Brasil. n. 174, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1907.
- DOLORES, Carmen. [Emilia Moncorvo Bandeira de Mello]. **A semana**. O Paiz. n. 8305, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1907.
- DOLORES, Carmen. **Um drama na roça**. Brasília: Senado Federal, 2021.
- FILHO, Theotonio. Coluna De Relance. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 21 de maio 1908, p. 4.
- GRIECO, Agrippino. **Evolução da prosa brasileira**. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.
- HELLMANN, Risolete Maria. **Carmen Dolores, escritora e cronista: uma intelectual feminista da Belle Époque**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- JOE [Paulo Barreto]. Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 02 de fevereiro de 1908, p. 2.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- MAINGUENEAU, D. Não há autor sem imagem. Trad. Adail Sobral. In: **Doze conceitos em Análise do Discurso**. São Paulo, Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade.** Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, D. **Variações sobre o ethos.** Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica.** Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

PLANTIN, C. **Dictionary of Argumentation: an Introduction to Argumentation Studies** - With a Foreword by J. Anthony Blair. Translation and adaptation of Christian Plantin's Dictionnaire de l'argumentation, Lyon (2016). London: College Publications, 2018.

SOIHET, Rachel. Carmen Dolores: as contradições de uma literata na virada do século. **La manzana de la discórdia**, año 2, n. 8. p. 33-42, diciembre 2009.

Eva em camadas: notas sobre o perfil materno em *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles

Eva in levels: notes about the maternal profile in Ciranda de pedra, by Lygia Fagundes Telles

Alessandra Leila Borges Gomes FERNANDES*
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Talliandre Matos da Silva PEREIRA**
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

RESUMO: Este trabalho analisa o perfil materno de Laura, personagem do romance *Ciranda de pedra* (2009 [1954]), de Lygia Fagundes Telles (1918-2022), relacionando-o com arquétipos maternos que envolvem tensões entre expectativas culturais, sociais e individuais. Para amparar nossas considerações críticas, apoiamos-nos no conceito de personagem literária enquanto elemento narrativo crucial que possibilita uma abordagem detalhada de diferentes conflitos subjetivos, devido a sua potencialidade analítica e correspondência sócio-cultural. A partir de considerações sobre as representações simbólicas de figuras como Eva e Maria, tecemos comparações entre a representação da personagem lygiana e esses modelos maternos, a fim de compreender as aproximações e distanciamentos presentes nessa relação. Constatamos que Laura aproxima-se mais da representação de Eva, pois ambas cedem a desejos pessoais que acarretam consequências negativas para si e para seus entes queridos, cristalizando a ideia de um modelo feminino perigoso. Para tanto, nos valem das leituras de Cândido (2020), Estés (1994), Sponville (2016), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles. *Ciranda de pedra*. Representação feminina. Perfis maternos.

ABSTRACT: This paper analyzes the maternal profile of Laura, a character of the novel *Ciranda de Pedra* (2009 [1954]), by Lygia Fagundes Telles (1918-2022), relating it to maternal archetypes that involve tensions between cultural, social and individual expectations. To support our critical, we use the concept of literary character as a crucial narrative element that enables a detailed approach to different subjective conflicts, due to its analytical potential and socio-cultural correspondence. Based on considerations about the symbolic representations of figures such as Eva and Maria, we make comparisons between the representation of the Lygia's character and these maternal models, in order to understand the similarities and differences present in this

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UEFS; Feira de Santana, Bahia; allexleilla@gmail.com

** Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL) da UEFS; Feira de Santana, Bahia; talliandrematos@gmail.com

relationship. We found that Laura comes closest to Eva's representation, as both give in to personal desires that have negative consequences for themselves and their loved ones, crystallizing the idea of a dangerous female model. For that, we use the readings by Cândido (2020), Estés (1994), Sponville (2016), among others.

KEYWORDS: Lygia Fagundes Telles. *Ciranda de pedra*. Feminine representation. Maternal profiles.

Introdução

A escritora paulista Lygia Fagundes Telles (1918-2022), conhecida como a “dama da literatura brasileira”, é um dos grandes nomes do cânone literário do país. Ganhadora de prêmios nacionais e internacionais, sua obra conta com mais de 20 livros publicados, entre contos, romances e memórias, sendo que boa parte de suas narrativas curtas foi republicada em diferentes antologias. Para esta leitura, selecionamos Laura, uma personagem memorável do livro *Ciranda de pedra* (1954). É importante registrar que este recorte é fruto de uma pesquisa mais abrangente, em andamento, que enfoca a representação dos perfis maternos na literatura.

Analisamos, neste trabalho, o perfil materno da personagem Laura, cuja construção está ligada à representação do arquétipo de Eva — aquela que é mostrada na Bíblia como símbolo de um feminino troçoieiro, pouco confiável. Adotamos esta perspectiva a partir do conceito da mãe-criança, oriundo do estudo de Clarissa Estés (1994), que se debruçou sobre a história do *Patinho feio* a fim de destrinchar os desdobramentos do papel da mãe-pata, subjacente no conto infantil, bem como nas ponderações de Carolina Pereira (2011) acerca das representações maternas, na literatura, que fazem uma analogia direta à Eva. Dessa forma, interessa-nos, sobretudo, as atitudes maternas que aproximam e/ou distanciam Laura desse modelo negativo, protagonizado por Eva, uma vez que tal processo insere a personagem numa função de sujeito causador de transtorno na família.

O romance *Ciranda de pedra* (1954) traz um universo narrativo que engendra muitos conflitos familiares, alguns deles protagonizados pela experiência da personagem Virgínia, filha de Laura. A obra é considerada um marco inicial da literatura lygiana, repleta de ambiguidades, sugestões, simbolismos e de personagens complexos e conflituosos. Malgrado o tempo decorrido entre a publicação e a conjuntura atual, na qual a mulher conquistou mais espaço e maior visibilidade sócio-cultural, a narrativa lygiana

permanece plena de correspondência entre o ontem e a situação subjetivo-político-social de diversas mulheres que, mesmo hodiernamente, sofrem com o julgamento do meio em que vivem.

Lygia Fagundes Telles possui uma considerável fortuna crítica, em razão da sua sólida carreira literária, que repercutiu no universo da crítica especializada e também no mercado editorial, nas universidades, em cursos de Letras e áreas afins. Para este estudo, dialogamos com autores que analisaram o romance *Ciranda de pedra*, bem como com alguns trabalhos que discutem o tema da maternidade, memória e relações parentais, a exemplo de Suênio Campos de Lucena (2007) e Carolina Pereira (2011).

1 Mães lygianas: presença e lacuna

Existem muitos textos de LFT que dramatizam as relações entre mães e filhos. Diversos perfis maternos podem ser encontrados em suas obras, como nos romances *Verão no Aquário* (de 1964) e *As meninas* (de 1973), ou em contos como *A medalha* (do livro *O jardim selvagem*, de 1965), *Verde lagarto amarelo* e *O menino* (ambos da coletânea *Antes do baile verde*, 1970), *A confissão de Leontina* (*A estrutura da bolha de sabão*, 1991), *Uma branca sombra pálida* (*A noite escura e mais eu*, 1995), entre tantos outros. Para explorar a representação complexa entre mães e filhos, a escritora usa como principal estratégia o aprofundamento psicológico das personagens, incorporando arquétipos, mesclando questões de ordem subjetiva e coletiva, orquestrando jogos metafóricos e discursivos, numa espécie de dança entre luz e sombra, dito e não-dito, amor e ódio, presença e lacuna, de modo que temos personagens no mínimo inesquecíveis, habitando essa zona de tensão em que vida e literatura se conectam e jogam o leitor numa dimensão reflexiva e aguda, aonde somente as melhores narrativas conseguem chegar. Dessa forma, o investimento da autora na construção da personagem constitui, a nosso ver, a principal arma de elaboração, crítica e discussão dos temas escolhidos.

Quem estuda o gênero narrativo sabe que a personagem é um dos elementos mais especiais da história, pois é dela que se fala e é através dela que vivenciamos as ações do enredo, as emoções, as causas e as consequências expostas no relato. Uma personagem, quando bem construída, se transforma na principal ponte de identificação entre leitor e

obra, na medida em que, ao identificarmos traços humanos nessas representações, podemos nos reconhecer e nos deslocar para tais experiências. Uma personagem forte, bem delineada, pode capturar o leitor não apenas por sua semelhança com pessoas reais, mas, sobretudo, quando os comportamentos e emoções representados na obra constituem uma possibilidade viva para se preencher as lacunas ou flancos abertos entre fatos e imaginação.

No senso comum e mesmo entre uma parcela de iniciados em Letras, não é raro interpretar que o valor da personagem está diretamente relacionado ao seu grau de semelhança com a realidade que nos rodeia. No entanto, esse é um caminho reducionista, pois a personagem precisa ser compreendida dentro de sua integração à história, afinal, o que a torna verossímil ou convincente é justamente a eficácia de sua construção dentro da verdade ou mimetismo interno. Esse pensamento está fundamentado na discussão proposta em *A personagem da ficção* (2020), obra em que os autores discutem a relação entre personagem e literatura. Partindo de uma explicação sobre a composição do texto literário e suas diferentes camadas de significação, eles demonstram que a personagem é mais fiel a essa dimensão literária do que à realidade palmilhada pelo leitor:

As camadas mencionadas devem ser acrescentadas, numa obra ficcional de elevado valor, – as dos significados espirituais mais profundos que transparecem através dos planos anteriores, principalmente o das objectualidades imaginárias, constituídas, em última análise, pelas orações. Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente refletem momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra. (Candido et. al., 2020, p.14-15)

Se a personagem tem relações com as representações empíricas do mundo exterior, suas ações, emoções e mentalidade não se restringem à mera reprodução de homens e mulheres que conhecemos a nossa volta, uma vez que cada personagem acrescenta novos sentidos e reflexões ao que já conhecemos e ao que nos escapa, gerando as tantas camadas que estruturam o texto literário. Por isso, há muito que os estudos literários não trabalham com a ideia de cópia ou reprodução de pessoas reais, entendendo a mimesis como figurações de sentidos e imagens que transcendem o mundo concreto, a fim de incorporar lacunas e excessos, de natureza subjetiva e objetiva.

Por outro lado, é importante destacar que, embora não haja uma relação de limitação entre personagem e pessoa, a primeira se utiliza da segunda como fonte de criação. As referências reais que aparecem nos textos são relevantes e importantes, mas,

na literatura, só podem ser compreendidas em conjunto com seus aspectos internos: forma estética, importância para o enredo, simbologia etc. Os materiais empíricos e exteriores à obra deixam de ser puramente objetivos para tornarem-se componentes da narrativa.

Aliado a esse pensamento, chegamos a um segundo ponto de interesse: a diferença lógica entre pessoa e personagem. Compreendendo que uma personagem não se compõe somente por sua relação direta com conteúdos exteriores, mas, principalmente, por sua boa articulação com o sentido interno do texto, direcionamo-nos à ideia de que ela, diferente das pessoas reais, é construída intencionalmente para desempenhar um papel, uma função na narrativa. Candido et. al. (2020) trazem essa reflexão, apontando para o fato de que um ser humano e a vida real podem ser muito mais inverossímeis que os personagens literários. Contudo, na vida, os acontecimentos não se justificam nem pedem licença, o que significa que, mesmo quando se tenta transplantar os absurdos do mundo para o texto artístico, esses não funcionam necessariamente como realidade na página, uma vez que carecem de ajustes, interferências e inserções criativas para que, aprisionados pela palavra, paradoxalmente, alcancem a liberdade proporcionada pela linguagem literária, e ganhem vida aos olhos do leitor. Dito de outro modo, na personagem há um trabalho de intenção e lógica que controla a forma, os sentimentos e comportamentos possíveis, como também as mudanças cabíveis para o enredo. Na vida real, ao contrário, esses aspectos são imprevisíveis e incontroláveis. Portanto, embora aparente muita semelhança com a realidade, a personagem é uma elaboração pensada e articulada com limites, a fim de gerar a impressão de ser ilimitado como uma pessoa.

Por esse raciocínio, compreendemos que a impressão da realidade, causada pelo texto literário, é um trabalho de elaboração discursiva, relacionando diferentes fatores e características com intenção de gerar tal sensação de verdade. O efeito é consequência do modo como esses elementos são organizados, explorados e limitados, no intuito de garantir uma coerência e coesão internas que construam a verossimilhança da narrativa.

2 Laura: uma mãe-criança no autoexílio

No romance *Ciranda de pedra* (1954), o narrador em terceira pessoa segue a perspectiva da filha Virgínia, única que vive com a mãe no final de sua vida. Ambas não vivem mais na casa do ex-esposo de Laura, Natércio, e também não desfrutam de conforto

e regalias econômicas. Embora sem muitas informações iniciais a respeito do que ocorreu para o estado atual de ambas, o leitor descobre que Laura vive reclusa em um quarto, pois seu estado mental não é saudável. Virgínia, a filha, apresenta um emocional confuso e perturbado, sem compreender o que a mãe tem, os motivos de sua *doença*, nem as razões porque só ela (Virgínia) vive junto à doente, já que as outras duas irmãs, Otávia e Bruna, permaneceram com o pai, Natércio, numa situação econômica muito melhor.

No primeiro capítulo, os indícios da condição da mãe são espalhados sutilmente. Assim, sabemos que há um esforço em não despertar ou estimular Laura, as proibições vêm através de frases como: “Não chore assim alto. Quer que sua mãe ouça?” (Telles, 2009, p.20); ou, enquanto Virgínia passa na frente do quarto de sua mãe suspira e pensa “‘A mãe dormiu.’ Era tão bom quando ela dormia! Os loucos deviam dormir o tempo todo, de dia e de noite, como as bonecas que só abrem o olho quando tiradas da caixa.” (Telles, 2009, p.20).

Na afirmação da filha — que a mãe é louca, então era melhor quando dormia “de dia e de noite”, semelhante a uma “boneca” — percebemos que Laura não representa uma figura de cuidado, proteção e amor, pois, na verdade, a mãe é mais vulnerável que todas as filhas: é ela quem precisa de cuidados, é ela quem precisa do silêncio para dormir. O tom é triste, por vezes agressivo e um tanto confuso, de modo que nos aproximamos da confusão vivenciada pela filha, através das inserções de fragmentos desse fluxo mental de Virgínia que ecoam na narração.

Diante da impossibilidade de conversar com a própria mãe, que vive num autoexílio permanente devido aos problemas mentais, a filha insiste em falar ou perguntar coisas para Luciana, a trabalhadora doméstica da casa de Daniel, onde mãe e filha vivem. Durante esses diálogos, o leitor colhe diversas pistas sobre Laura. Embora essas informações estejam impregnadas de sentimentos e interpretações individuais, são elas que nos introduzem na personagem materna e nos ajudam a compreender sua importância para o enredo:

— Bruna disse que se minha mãe não tivesse se separado do meu pai não estava agora assim doente. Ela acha que é castigo de Deus.

— Ora você sabe muito bem que isso começou quando ela **ainda** morava com seu pai. E então? Se é que existe castigo, eu sei quem é que está sendo castigado. (Telles, 2009, p. 20-21) (grifo do original)

Nesse pequeno recorte, o leitor tem acesso a noções importantes. Primeiro,

sabemos que existe o pensamento de que a condição da mãe é uma espécie de castigo por seu “erro”: o adultério e a conseqüente separação de Natércio. Bruna é a filha que vai priorizar esse tipo de julgamento, e é possível interpretá-la como personagem-símbolo de um dos discursos sociais que envolviam a condição de Laura. Nesse caso, o discurso ultrapassa a realidade ficcional, porque aponta para uma das perspectivas mais comuns da época — décadas de 1950 e 1960 no Brasil, abarcadas pelo romance —, que culpavam a mulher pela naufrágio do casamento, justificando, assim, as penalizações, físicas e/ou mentais, decorrentes do adultério feminino. Embora esse contexto sócio-cultural tenha sido modificado pela regulamentação do divórcio, cuja Lei 6.515 é de 26/12/1977, não é raro encontrar no senso comum e mesmo em representações artísticas a condenação da mulher como força motriz para a separação do casal.

O interesse de Laura noutro homem gera uma desordem na organização familiar, associando-se à noção da figura inspirada em Eva, destacada por Carolina Pereira (2011), em sua dissertação de mestrado, na qual analisa alguns perfis maternos de personagens de Lygia Fagundes Telles, partindo de uma premissa acerca da adequação ou não dessas mulheres ao modelo do mito mariano. Para Pereira, há um modelo negativo influenciado pela compreensão do papel da Eva bíblica. A estudiosa reflete acerca dos vários modelos de mãe que circulam no imaginário e no dia a dia das pessoas, cunhando a expressão “monstruosa” que define aquelas “que não demonstram carinho pelos filhos”, distanciando-se em muito do arquétipo da Virgem Maria, cuja identidade está intrinsecamente enlaçada à vida e sacrifício do Filho. Nesse sentido, Carolina Pereira aproxima tais maternidades monstruosas à Eva, personagem bíblica a quem é atribuída o início de toda uma desordem que culmina no exílio do Paraíso e condenação às dores do parto e do mundo (Pereira, 2011, p.58).

Não há nada de novo em relacionar as mulheres de conduta admirável à Virgem Maria, enquanto ligamos as mulheres malvistas e malfaladas à Eva. Muitas das imagens recorrentes do feminino na literatura advêm de variações dos arquétipos de Eva, da Serpente e da Virgem Maria. Eva é o feminino no qual não se pode confiar, porque é frágil, se engana e passa seus enganos para o outro, contaminando o ambiente, ao se deixar seduzir facilmente por assédios externos. Há muito de Eva em *Madame Bovary* (romance publicado originalmente em 1856), de Gustave Flaubert (1821-1880), ou na Luísa de *O primo Basílio* (1878), do português Eça de Queirós (1845-1900): são

representações de mulheres que leram sobre a paixão como a maior e mais arrebatadora experiência do ser humano, ambas querem viver um amor exatamente como leram nos romances. Como serpentes que desvelam um paraíso melhor e mais perfeito, os livros lidos as seduzem, a ponto de tirar delas o discernimento para saber o que é real e o que é ilusão. Dessa forma, elas trocam o papel de esposa por uma promessa de felicidade que não vinga.

A imagem da Serpente está relacionada com uma fusão mítica entre natureza e cultura, formando a ideia do traiçoeiro, que pode ser explorado de diversas formas, desde a figura lendária da Sereiazinha (paradoxo de ser bicho e gente ao mesmo tempo), passando por mulheres fatais, como a *Gabriela* (1958), de Jorge Amado (1912-2001), ou a que seduz e depois devolve o marido “tomado” da outra, como em *O caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) — poema dramático de *A rosa do povo*, de 1945 — até um feminino ambicioso, que não mede esforço para alcançar seus objetivos, como a *Lady Macbeth* (1600), de Shakespeare (1564-1616), ou, ainda, aquela que seduz porque estaria inscrito em sua natureza seduzir, a exemplo da *Lolita* (1955), de Nabokov (1899-1977).

Dentre as diversas interpretações dadas à figura da Serpente, desde o Mal, o caos, o infinito, Satanás, até uma força de rebeldia ou mesmo um inegável princípio do prazer à transgressão (Chevalier e Gheerbrant, 2005), encontramos no imaginário popular e em textos artísticos-literários sua comparação frequente à mulher: astuta igual uma cobra, perigosa como serpente, venenosa feito cascavel. Essa relação advém do amálgama entre Eva e a Serpente que, segundo Krauss e Küchler (2007), localiza-se dentro da concepção judaico-cristão da origem da humanidade, porque estaria no próprio nome de Eva que viria do *hawwah*, que significaria em línguas antigas tanto cobra quanto ser vivente: “De acordo com essa informação, por trás do nome para a mulher, poderia ainda esconder-se mais um jogo de palavras, visto que a serpente, de acordo com diversos mitos, era a mãe primordial da qual os seres humanos provinham” (Krauss e Küchler, 2007, p.121).

A imagem da Virgem Maria mistura-se não à Serpente, mas à Cruz, e está ancorada com outro momento bíblico, quando Deus, que no Antigo Testamento fazia alianças com patriarcas (Abrão, Isaque, Moisés, Jacó), a partir do Novo Testamento, estabelece um pacto com uma mulher *vestida de sol* que, em seus desdobramentos de filha, esposa e mãe, seria coautora da salvação — porque traz Cristo no ventre — e

vencerá o mal (conforme previsto no Apocalipse 12, 1-10). Maria-filha, Maria-esposa e Maria-mãe formam uma tríade do ideal feminino de perfeição, que se cristaliza no termo grego *Theotókos*, mãe de Deus, usada pelos católicos para se referir a Maria de Nazaré (Papa João Paulo II, 1995).

Esse arquétipo pode ser subdividido por muitos autores em personagens e metáforas, fragmentando a figura de Maria, no afã de mimetizá-la na página. A tripartição ou os fragmentos marianos, na literatura, se espalham de diversas formas, como no trovadorismo português em que temos três faces da mulher elaboradas em produções de gênero distintos — as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer — ou compondo matizes específicas, como a da mulher-heroína que, entre tantos desdobramentos, luta para manter a sobrevivência da família, a exemplo da Ana Terra em *O tempo e o vento* (1949), de Érico Veríssimo (1905-1975), ou na intensidade da Ana, do conto *Amor*, de Clarice Lispector (1920-1977), que encarna a ideia de uma difícil integração entre Eu e Outro, resultante do verdadeiro amor experienciado através de uma epifania oriunda da visão que ela tem de um cego mascando chicletes na rua.

Nas Cantigas de Escárnio e Maldizer, a representação do feminino pode estar relacionada tanto com a figura da Serpente quanto de Eva, elegendo uma mulher bruxa, má, adúltera, sedutora, linguaruda, mesquinha, luxuriosa, entre outros aspectos negativos que se sobressaem nos retratos produzidos pelos versos satíricos. Diferentemente, nas Cantigas de Amor temos um feminino idealizado que pode remeter à Virgem Maria, pois recorta uma mulher bela e perfeita, por quem o trovador se apaixona, mas que não pode pertencer a ele, porque lhe é superior. Já nas Cantigas de Amigo, há sempre uma donzela que canta apaixonadamente as saudades de seu amado que, por alguma razão maior, partiu ou está ausente. A sua virtude de esperar e de se manter pura pode ser relacionada à imagem de Maria enquanto filha diletta, escolhida por Deus para superar Eva, “pois foi concebida sem pecado original” (Papa João Paulo II, 1995). Essas perspectivas de femininos opositivos, que podem soar antagônicas numa primeira mirada, são senso comum nos estudos acerca das produções trovadorescas, uma vez que muitos teóricos compreendem a coexistência dessas imagens polarizantes do feminino como fruto de contextos e reelaborações medievais, em que a mulher predominantemente malvada remete à Eva (e sua união com a serpente) (Duby, 1982; Bloch, 1995), enquanto a mulher superior e singularmente boa advém do arquétipo da Virgem Maria.

No caso da “monstruosidade” de Laura, em *Ciranda de pedra*, não podemos atribuí-la a comportamentos agressivos ou negativos para com as filhas, mas, sim, por sua inadequação como esposa e mãe. Nesse caso, a aproximação com Eva reside no ato de, ao ouvir o canto da sereia que a impele para Daniel, traindo Natércio, Laura gerou uma desorganização familiar, inseriu o caos no paraíso, sendo então responsabilizada não só pelas consequências do casamento desfeito, como também pelo sofrimento de todos os envolvidos. Apesar de sua condição psicológica jogá-la num autoexílio e impedi-la de exercer a maternidade, o discurso que a enquadra como uma mãe ruim advém de ser ela uma esposa adúltera: os papéis, interligados, e para os quais Laura revelou-se inapta, formam essa “monstruosidade” e constróem seu degredo, uma vez que, mesmo separada de Natércio, ela não consegue usufruir de sua decisão e gozar de sua escolha junto ao médico-amante.

Durante uma ida de Luciana ao quarto de Laura, Virgínia aproveita para encontrar-se com a mãe. Nesse momento, temos uma imagem do espaço (quarto) e de Laura:

O quarto estava na *penumbra*, *impregnado* de um *perfume adocicado e morno*. A doente estava deitada no divã. O roupão *azul*, frouxamente entreaberto no busto, deixava entrever o *colo magro*, da *brancura seca do gesso*. O rosto parecia tranquilo em meio a cabeleira em *desordem*, de um *louro sem brilho*. – Você, Luciana? Perguntou, *afável*. Falava *baixinho* como se estivesse num concerto e se dirigisse ao vizinho nesse tom de quem *não quer perturbar*. (Telles, 2009, p. 22) (grifos nossos).

As palavras *penumbras*, *adocicado* e *morno* são símbolos importantes do lugar ocupado por essa mulher. Elas sugerem uma falta de objetividade, a passividade e a energia mediana, morna, que habita o ambiente e a personagem. O roupão tem a mesma cor do quarto, azul, e o corpo é branco e seco como gesso, com uma face aparentemente tranquila; a opacidade e a secura são significativas de um estado emocional ausente. Laura se constitui, por um lado, de aspectos que ressaltam a falta de vida e de razão, e, por outro, uma ingenuidade, vulnerabilidade e pureza que a tornam quase infantil. Segundo Chevalier (1999), no *Dicionário de símbolos*:

O azul é a mais *imaterial* das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i. e.; de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio de cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais *fria* das cores e, em seu valor absoluto, a mais *pura*, à excessão do vazio total do branco neutro. (Chevalier, 1999, p.107) (grifos do autor)

A imaterialidade do azul remete ao estado psíquico e social dessa personagem: nem ela possui discernimento suficiente sobre a concretude da realidade; nem sua condição no mundo tem estruturas ou relações sólidas. Tudo parece etéreo ou volátil. A referência ao vazio também dialoga com Laura, pois sua vida — trancada em um quarto sozinha a maior parte do tempo — é repleta de ausências e preenchida por memórias e fantasias. Branco e azul, as cores destacadas no excerto, se aproximam no sentido de frieza e vazio, construindo, conjuntamente aos outros elementos da narrativa, uma atmosfera fúnebre e fatalmente trágica.

Além dessa imagem vulnerável e passiva, a mãe apresentava traços de esquecimento que nos indicam uma desconexão consigo e com sua realidade, aspecto que a afasta inclusive da filha: “[...] E quem é está menina?” (Telles, 2009, p.22). Laura não reconhece Virgínia, e isso não parece ser algo incomum, segundo a filha: “Outra vez, meu Deus, outra vez?! — Sou eu, mãe.”. Diante da resposta, a mãe reafirma “— Eu sou sua mãe, eu sou sua mãe [...]”. A aceitação do discurso do outro sobre si também se realça como característica dessa personagem, na medida em que ela mesma não confia em sua memória o suficiente para questionar qualquer resposta.

Laura, sendo tão frágil e ausente enquanto figura cuidadora e protetora para a filha, delineia um perfil materno imaturo, muito semelhante a um dos arquétipos propostos por Clarissa Pinkola Estés (1994) em *Mulheres que correm com os lobos*. Nessa obra, a autora analisa alguns mitos e contos de fadas, discutindo aspectos psicológicos presentes em cada um. No capítulo seis, ela aborda a história do *Patinho feio* e, dentre os tópicos discutidos, analisa os perfis maternos que se combinam e definem a mãe-pata. Clarissa Estés propõe quatro categorias: a mãe ambivalente; a mãe prostrada; a mãe criança ou a mãe sem mãe; e a mãe forte. Sobre o terceiro tipo, ela afirma:

Uma mulher com uma mãe-criança interna assume a aura de uma criança que finge ser mãe. A mulher nesse estado muitas vezes tem uma atitude indiscriminada de “vivas” a qualquer coisa, uma espécie de atenção maternal exagerada que a leva a querer ser tudo para todos. Ela não é capaz de orientar e apoiar seus filhos mas, como as crianças da fazenda na história do patinho feio, que sentem uma alegria intensa por ter um animalzinho em casa mas não sabem cuidar direito dele, a mãe-criança acaba deixando o filho maltratado e em péssimas condições. Sem que o perceba, a mãe-criança tortura seu filho com diversas formas de atenção destrutiva e, em alguns casos, de falta de atenção. (Estés, 1994, p.227) (as aspas são do original)

Nesse sentido, Laura se assemelha à mãe-criança, pois seus comportamentos não

representam uma imagem protetora, mas de protegida. O sofrimento dos filhos, vivenciado principalmente em Virgínia, também é semelhante ao arquétipo destacado, pois a criança sofre de insegurança, solidão, falta de pertencimento a um grupo, ou seja, é o próprio patinho feio, que necessita deslocar-se de seu local de origem para encontrar um novo espaço no qual se sinta realmente pertencente.

Daniel é o único que consegue relacionar-se intimamente com Laura. No romance, há uma dicotomia nas figuras masculinas, pois de um lado temos o marido legítimo e rico; do outro, o amor ilegítimo e pobre. O primeiro, que culturalmente simboliza os valores dominantes, de sucesso e riqueza, representa uma prisão, um sofrimento para a mulher; enquanto o segundo, que ocupa a posição de amante, simboliza o amor e o cuidado, mesmo no emaranhado da loucura de Laura. Essa dicotomia também se evidencia na experiência da filha Virgínia, através da oposição das duas casas (a de Natércio e a de Daniel), discutidas por Lucena (2017), em *O fracasso familiar no romance Ciranda de pedra, de Lygia Fagundes Telles*:

Virgínia se divide entre as duas casas onde morou: a de Laura e de Daniel, mais humana e afetiva; e a outra, rica e descrita com glamour, mas avessa aos afetos. Na primeira, ela se sente acolhida, mas se angustia diante da doença da mãe e das limitações financeiras. Na segunda, perdura o sentimento da rejeição e da hostilidade. Porém, na segunda parte do livro, na fase adulta, diante das situações permeadas pelo desencanto, as descrições de ambas parecem se aproximar. (Lucena, 2017, p.203)

A complexidade que envolve as personagens é construída, por Lygia Fagundes Telles, gradual e sutilmente, sem abusar de estereótipos e exageros, mas usando as polaridades para ressaltar os aspectos antagônicos da condição humana. Nesse sentido, a autora consegue elaborar uma imagem humanizadora da loucura de Laura. A perspectiva externa, pela qual vamos delineando a figura da mãe, também não parece ser sem motivo, pois, diante de uma condição de loucura, a autonomia de Laura é destruída e ela quase não pode falar por si, bem como quase não possui condições de contar sua versão dos fatos: seu silêncio e solilóquios são significativos da falta de seu lugar de fala. É dentro desse contexto que se destacam os olhares e discursos do outro sobre ela, cada um aplicando sua própria interpretação pessoal sobre o ocorrido.

Em diversos momentos, o divórcio é evocado como um causador dos problemas mentais e da precariedade social de Laura. O romance *Ciranda de pedra* foi lançado em 1954, portanto, é necessário relembrar algumas características culturais e sociais que

envolviam o pensamento e comportamento geral da época. Mary Del Priore, em *Histórias íntimas* (1995), discorre sobre aspectos que orientavam as formações familiares e os papéis e funções de cada integrante desse grupo durante os Anos Dourados, ou seja, a década de 1950. Segundo a autora:

Não importavam os desejos ou a vontade de agir espontaneamente, o que contava ainda eram as aparências e as regras, pois – segundo conselho das tais revistas, “mesmo se ele se divertir, não gostará que você fuja dos padrões, julgará você leviana e fará fofoca a seu respeito na roda de amigos”. Durante os chamados Anos Dourados, aquelas que permitissem liberdades “que jamais deveriam ser consentidas por alguém que se preze em sua dignidade” acabavam sendo dispensadas e esquecidas, pois “o rapaz não se lembrará da moça a não ser pelas liberdades concedidas”. (Priore, 1995, p.141) (as aspas são do original).

Se tomarmos essas afirmações como parte de um contexto bastante possível à época, vemos que o papel da mulher é marcado pela passividade e pela obediência a uma série de regras que, de um modo geral, controlam os corpos femininos, privando-os de experimentar desejos e anseios pessoais, a menos que aceitem o risco de serem criticadas, marginalizadas e até abandonadas. A personagem Laura transita por esses dois espaços, pois ela inicia sua trajetória dentro de um casamento convencional, mas, ao se entregar aos desejos com Daniel, perde seu status, não apenas familiar, mas também social. O divórcio, legalmente, ainda não existia nesse período:

A separação dos casais nos anos 50 não dissolvia os vínculos conjugais nem admitia novos casamentos. Em 1942, foi introduzido no Código Civil o artigo 315, que estabeleceu a separação sem dissolução de vínculo, ou seja, o desquite. Desquitados de ambos os sexos eram vistos como má companhia, mas as mulheres sofriam mais com a situação. Ser chamada de “mulher” e não de “senhora”, como mostrou Nelson Rodrigues, era uma afronta: “Mulher é a senhora”, diria uma a outra! As “bem casadas” evitavam qualquer contato com elas. Sua conduta ficava sob a mira do juiz e qualquer passo em falso as fazia perder a guarda dos filhos. As posições antídvorcistas, como já vimos, eram maioria. Uma “segunda chance” era quase impossível de acontecer. Mesmo assim, a proporção de separações cresceu nos censos demográficos entre as décadas de 40 e 60. Na burguesia, também se tornou mais comum que cônjuges separados seguissem tocando a vida, reconstituindo seus lares através de contratos formais ou uniões no exterior. (Priore, 1995, p.145) (as aspas são do original)

A partir dessas características históricas que demarcam a década de 1950, compreendemos o valor que o casamento tinha na sociedade, indicando que, para a mulher, o julgo acabava sendo maior e, por isso, o imperativo era sempre prezar pelo matrimônio. No entanto, também como destacado pela autora, os desquites passam a

crescer e Laura representa, até certo ponto, essa experiência coletiva feminina. Em busca de uma relação feliz e não apenas adequada, a personagem se entrega ao amor romântico por Daniel. Mas, como pudemos evidenciar, essa separação está sujeita a toda sorte de desvalorização e repressão, tanto é que o casal vive em condições materiais precárias e sem sinais de relações sociais com outras pessoas, exceto a empregada doméstica. Toda essa segregação piora quando acrescentamos o estado mental da mãe na discussão.

Natércio, para Laura, se transforma em símbolo desse passado, desse primeiro lugar ocupado pela personagem, a casa infeliz. Os indícios vão sugerindo uma relação traumática, pois sempre que Virgínia tenta questionar a mãe sobre o pai (que ela julgava ser Natércio), Laura retorna ao estado de instabilidade, perde a conexão estabelecida anteriormente, e, novamente, clama por Daniel, como símbolo salvador:

- Quero Daniel...
 - Ele já vem vindo, já vem vindo, mas agora escuta, escuta! [...] - Mãe, presta atenção, eu posso dar algum recado, eu posso... Mãe, sou eu, Virgínia!
 - Ele não deixara que me levem, prometeu... Mas é preciso que ele não entre.
 - Ele quem?
 - O besouro.
- A porta abriu-se sem ruído. Laura sentou-se rápida. Mas, ao ver que era Luciana, tornou a desabar sobre a almofada. (Telles, 2009, p.26)

Há uma estigmatização da loucura que é reforçada em muitos aspectos da personagem. A loucura, vista como doença, é um discurso utilizado para deslegitimar os sentimentos e a autonomia de Laura e para poder falar em seu lugar. Desse modo, serve como instrumento de controle e disfarce a respeito dos acontecimentos que afetariam a imagem do pai e da família. A estigmatização é uma estratégia que desumaniza e reduz os sujeitos a uma posição vazia de personalidade:

Sempre acompanhado de uma característica negativa, o estigma retira da pessoa sua personalidade, como se todos os seus gostos e atitudes tivessem sido absorvidos pela ideia preconcebida de comportamentos relacionados a determinadas enfermidades, síndromes ou estados sociais a que o ser humano pode ficar exposto. Assim, temos o estigma do portador de transtornos mentais como o louco agressivo e imprevisível; do negro como preguiçoso e sedento por sexo; do portador de vírus HIV, como potencial transmissor da AIDS – doença mortal; do presidiário sempre dis-posto a cometer novos crimes e muitos outros etiquetados e excluídos socialmente. (Bussinguer; Arantes, 2016, p.11).

Enquanto Laura for considerada louca, o problema centra-se nela, a responsabilização recai sobre sua pessoa. Por outro lado, se o caso de adultério fosse

revelado, a vergonha seria direcionada também ao pai. Porém, vale ressaltar que esse estigma não é praticado somente por Natércio, mas também pelas outras personagens que convivem com Laura. Ao verbalizar suas reflexões, metáforas e sentimentos, comumente Laura recebe uma resposta indiferente, aparentemente desconsiderando o que foi dito: “Está bem, mas agora durma, vamos, fique calma.” (Telles, 2020 p.27).

Outro aspecto do trecho anterior nos chama a atenção. Quando Luciana abre a porta “sem ruído”, o comportamento de Laura é instantâneo e reativo, ela “sentou-se rápida”, mas, ao descobrir que era a empregada quem entrava, torna a desabar e clamar por Daniel. Esse pequeno ato fortalece a noção de trauma e medo que envolve a mãe: a todo momento sua mente é direcionada a perigos que não habitam a cena presente, mas referem-se ou ao período de convivência com seu ex-marido ou ao sanatório. A história nos mostra que essas instituições psiquiátricas tiveram uma função política de limpeza social: “A psiquiatria surgiu para o controle da higiene pública, de forma a prevenir e buscar a eventual cura para a loucura e também como forma de precaução social contra os perigos advindos da doença mental” (Foucault, 2013, p.101). Os loucos, tratados longe da sociedade, eram considerados potencialmente perigosos, e os hospícios tornaram-se seus cárceres para que fossem mantidos à margem (Bussinguer; Arantes, 2016, p.12).

Temos uma noção mais segura a respeito das feridas de Laura em diálogos como: “— Tive tanto medo, Luciana, tanto medo!”; “Concordam comigo que há mãos e aranhas, a diferença está apenas no modo como acariciam...” (Telles, 2009, p.27). Apesar da aparente desconexão de suas falas, é possível seguir a elaboração de seu discurso: ao comparar a mão com uma aranha, a personagem produz uma imagem simbólica que na sequência será explicada pela diferença no modo como acariciam. Retomando a dicotomia estabelecida entre Natércio e Daniel, vemos que, embora ambos estejam marcados pela posição masculina, diferenciam-se pelo modo como se comportam ou acariciam as emoções de Laura. Essa diferença será corroborada principalmente na narração da personagem sobre um evento que aparenta ser o primeiro encontro entre ela e Daniel:

— Meu vestido era preto, a cinturinha fina assim e aquela saia rodada, enorme! [...] - Fiz um penteado alto e a única joia que resolvi pôr foi este colar... Minhas luvas eram brancas e branca a mantilha, ah, eu me senti tão feliz quando me olhei no espelho! Tão feliz... Quando já ia saindo, no último instante, vi na caixa o cravo vermelho e não sei por que tive vontade de levá-lo também [...] Então Natércio me olhou

demoradamente, um olhar que fez murchar meu vestido, meus cabelos, minha flor... Por que essa flor?, perguntou ele. Qualquer prima-dona de subúrbio gostaria de usar uma flor assim. [...]

— Seu olhar era mais frio ainda do que suas palavras. Descobri então que ele estava morto, era um morto que me dizia aquelas coisas, que me olhava daquele jeito... Pela primeira vez não tive mais medo. Enfrentei-o. Se quiser, vá sozinha, ele disse com um sorriso que era de morto também. Vamos, ponha essa flor no peito e vá sozinha! Repetiu apontando a porta. [...] (Telles, 2009, p. 36-37)

A primeira parte do relato apresenta Natércio na perspectiva de Laura. Nesse momento, conhecemos o seu lado frio e arrogante com a esposa, bem como identificamos a marcação de classe da família. A fala do marido é de inferiorização por um objeto julgado como desejo de “qualquer prima-dona de subúrbio”. De Laura é exigida uma imagem condizente com sua classe social. Também descobrimos que esse tipo de comportamento não era isolado, pois a mulher afirma que “pela primeira vez” venceu o medo e o enfrentou. Em resposta, Natércio a provoca a se expor sozinha, com o objeto que ele julga inferior. Apesar do medo, ela encontra um jeito de enfrentá-lo ao mesmo tempo em que aceita, para si, a desconexão entre eles: ela está viva, mas ele está morto. Além disso, o acontecimento se potencializa, pois ocorre na mesma data em que ela encontra Daniel e se apaixona por ele.

A soma dos elementos evocados nessa primeira parte do relato descrevem a visão dessa mulher sobre si, sobre sua família e sobre o grupo social do qual fazia parte. Ela se reconhece como alguém feliz, porém, cercada de pessoas mortas e infelizes, pessoas vazias, repetitivas e mecânicas. Essa percepção atinge o marido, as filhas Bruna e Otávia, os eventos sociais, ou seja, todo o ambiente que a envolvia. Nesse ponto, vale destacar que Laura delata seu romantismo e sua visão idealista da vida, sente-se como um sujeito diferente e isolado, mas encontra, em Daniel, uma possibilidade de fusão e complementação. O desejo de Laura está pautado na noção do amor-Eros, mais precisamente na ideia do amor como falta, que gera a incessante busca pela complementação. Esse casal lembra uma das versões do mito do nascimento de *Eros*, que teria sido gerado pelo encontro entre Poros e Penia: ele representando a abundância e ela representando a pobreza. Segundo Sponville,

O amor, se nasce da sexualidade, como quer Freud e como acredito, não poderia reduzir-se a ela, e em todo caso vai muito além de nossos pequenos ou grandes prazeres eróticos. É toda a nossa vida, privada ou pública, familiar ou profissional, que só vale proporcionalmente ao amor que nela pomos ou encontramos. (Sponville, 2016, p.242).

Desse modo, embora o conteúdo erótico esteja presente no amor de Laura e Daniel, não se restringe a essa possibilidade. Para discutir as complexidades e a expansão que caracterizam o amor, Sponville (2016), didaticamente, o separa em três tipos ou formas: Eros, Philia e Ágape. O amor-paixão ou Eros se baseia na crença de que o ser amado é o complemento ou sentido maior da vida do amante; o amor-amigo ou Philia se constrói a partir da convivência entre iguais que se admiram e se querem bem; e o amor-universal ou Ágape (*caritas* no latim) é o amor incondicional, descomprometido de intenções ou demandas pessoais, cujo exemplo maior é o amor de Cristo pela humanidade.

Na literatura e artes em geral, o amor-paixão ou Eros é o que mais enseja representações, porque se fundamenta numa lacuna, ou seja, nasce como uma tentativa de preencher uma falta no eu (amante), com algo que o outro, o ser amado, em tese, possui. Em outras palavras, Eros é a busca incessante de acessar um sentido maior que não está no eu e que ele acredita estar no outro, o que permite uma infinidade de combinações de pares ou almas gêmeas na literatura e demais artes. Em *Ciranda de pedra*, o amor-paixão de Laura não sofre os impactos de uma vida a dois, como ocorreria em qualquer casamento, pois a figura de Daniel permanece como a do salvador da amada, aquele que possui o que ninguém tem: a chave do bem-estar dela. Por isso, sua presença é exigida por Laura em momentos de crises ou de medo, quando a paciente-amante se reconecta à figura do médico-amado, renovando, assim, a dinâmica de Eros, chamada por Sponville de incompleta: “A incompletude é seu destino, pois a falta é sua definição.” (Sponville, 2016, p.253)

O amor de Laura por Daniel está sempre demarcado pela necessidade de renovação desses papéis: ela é a enferma que precisa dele; ele é o médico que pode trazer a cura. Todavia, percebemos que esse *script* no qual Laura mergulha não é vivido da mesma forma pelo companheiro, que demonstra um estado melancólico durante toda a narrativa, vivendo um luto diário por jamais alcançar a suficiência necessária para tirar a amada de seu estado agônico.

No *Banquete* de Platão (2012), quando Sócrates invoca a figura de Diotima para trazer à tona a origem de Eros, as polaridades desse tipo ou forma de amor são expostas:

Por ocasião do nascimento de Afrodite, os deuses realizaram uma grande festa,

estando presente Poros, o filho de Metis. Após haverem banqueteados, eis que surgiu Penia a mendigar, como o faz habitualmente quando ocorre uma festa, e permaneceu junto às portas. Ora, aconteceu de Poros embriagar-se de néctar (não havia ainda vinho) e penetrar no jardim de Zeus onde, tomado pela indolência, acabou adormecendo. Ora, Penia, sendo ela própria tão destituída de recursos, tramou ter um filho com Poros. Assim, deitou-se com ele e deu à luz Eros. [...] Na qualidade de filho de Poros e Penia, coube-lhe uma sorte semelhante a deles. Em primeiro lugar, está sempre na penúria e está longe de ser, como a maioria o imagina, delicado e belo: pelo contrário, é rude e enrugado, anda descalço e não tem lar [...] Entretanto, assemelhando-se a seu pai, é um planejador que visa a tudo que é belo e bom e, de fato, ele é corajoso, impetuoso e intenso, um admirável caçador [...] (Platão, 2012, p.62)

Semelhante ao casal Poros e Penia, Laura e Daniel se apresentam em oposição complementar. Da perspectiva externa, Laura tinha os recursos materiais e Daniel não; da perspectiva subjetiva, Laura não tem a felicidade que idealiza, mas Daniel parece trazer em si essa felicidade como oferta. Assim, eles se unem numa releitura do amor-paixão, impossível e infeliz, pois nunca se realizam por completo: os dois personagens ficam juntos, vivendo na mesma casa, com a separação de Laura e Natércio, mas nem ela nem ele podem usufruir dessa união, devido ao estado mental frágil e irrecuperável dela: “[...] Os piqueniques de Daniel teriam que ser todos dentro do quarto, com as venezianas fechadas. Nem sol, nem árvores, nem relva. Ele não encontraria nenhuma flor para oferecer, só raízes, as raízes que a doente via brotar entre os dedos.” (Telles, 2020, p.21)

Laura e Daniel vivem, portanto, a impossibilidade de alcançarem o ápice ou a felicidade, angústia típica do amor-paixão, e isso é perceptível no clima da casa que se torna mais denso; aos poucos, o leitor percebe que Laura parece piorar. Algumas cenas denunciam a quantidade de remédios que são aplicados na mãe, e as angústias de Virgínia são como presságios da tragicidade futura. Por isso, tudo começa a ser preparado para a mudança da filha caçula ao lar de Natércio, para se juntar, finalmente, às irmãs Otávia e Bruna. Após sua partida, Laura falece e, na sequência Daniel se suicida. Dias depois, Virgínia descobre, através da empregada Luciana, que seu verdadeiro pai era o tio Daniel, não Natércio. O desenrolar dos fatos nos confirma a tragicidade do amor-paixão.

Mas o fim de Laura não encerra sua interferência e importância para o enredo. A partir desse momento, identificamos sua permanência em Virgínia, com episódios de retornos à mãe, suas falas, seus comportamentos, os quais também vão recebendo novos sentidos que, por vezes, questionam as verdades anteriores sobre a personagem. Os discursos de Laura, antes tão desconexos e sem sentido, passam a ganhar valor de verdade e denúncia, através das vivências de Virgínia e suas semelhanças com a mãe.

Compreende-se que Lygia Fagundes Telles espalhou pistas na figuração de Laura que serviram para o delineamento da protagonista Virgínia.

Uma cena que atesta isso é quando a filha mais nova não tem forças para ir ao enterro da mãe e, por isso, questiona às irmãs sobre o que se passou lá, buscando detalhes sobre Laura e sobre o comportamento dos outros. Dentre as informações que extrai de Otávia, surge a referência a um broche em formato da letra G, encontrado em guardanapos antigos. Ao saber do objeto, Virgínia lembra de uma conversa com Laura, na qual a mãe contou sobre uma tia Gabriela, que a filha interpretara como delírio, até este momento: “[...] Então era verdade, tia Gabriela tinha mesmo existido.” (Telles, 2009, p.85). Quando Virgínia compreende esse relato como verdade, rompem-se certezas e brotam dúvidas e questionamentos:

Então era verdade. Contudo, aquela história que ela lhe contara dos avós mortos no incêndio do teatro... Mas o que era verdade? E o que era mentira? E o pai? O que era o pai? Por que se fechava assim, sempre arredio, gelado, por que não dizia as coisas claramente, com naturalidade?! Seria mesmo aquilo que ela dizia, um homem que só pode inspirar medo? Nesse caso, não tivera culpa nenhuma em ir com Daniel que era delicado, bom. Pois não lhe fizera as vontades sempre? ‘O sanatório não, Daniel, você prometeu.’ E Virgínia esfregou os olhos úmidos. Até o fim. (Telles, 2009, p.85).

Ao analisar o conflito central de Laura, destacamos a tensão entre o ideal de esposa e de mãe que, nesse romance, estão entrelaçados. Para que ela fosse considerada uma mãe adequada, seria necessário também ser uma esposa adequada, o que, para o meio onde vive, não corresponde a sua atitude de trair o esposo e seguir com um romance com Daniel. A personagem sofre por conta de seu caso extraconjugal, que, embora seja o pivô da separação dela e Natércio, não se revela como um relacionamento amoroso possível de ser vivenciado, em razão dos problemas mentais dela.

A loucura, no romance, recebe diferentes sentidos que se associam à experiência amorosa da personagem. Da perspectiva de Laura, a loucura é fruto de seus traumas vividos tanto com Natércio, como também no sanatório e seu posterior confinamento a um quarto na casa de Daniel. Da perspectiva da filha Bruna, a loucura da mãe é um castigo, uma punição pelo adultério que dividiu a família. Do ponto de vista de Luciana, a loucura é um peso para Daniel, já que o limita a também viver somente na realidade de Laura — o que fica claro com o suicídio do médico após a morte da amada. Da perspectiva de Virgínia, a loucura é um espaço inacessível, uma muralha para que ela, como filha

dessa relação adúltera, vivencie uma vida familiar minimamente satisfatória.

Dentro dessa complexidade de percepções que o romance aborda, Daniel é o único que não apenas oferta um tratamento gentil, como também considera as alucinações da amada e dialoga com elas de modo respeitoso e acolhedor, servindo como um alívio e segurança para Laura, embora seu amor e sua empatia não sejam suficientes para apagar as condições que separam Laura da realidade em que vive. A vulnerabilidade da amada exige dele uma atenção e dedicação que prejudicam sua condição de trabalho, dinheiro e da própria felicidade. Há, ainda, uma possível intertextualidade com *Romeu e Julieta*: a felicidade para esse amor não encontra possibilidade em vida, por isso, a morte se torna um destino atraente e possível para ambos.

A mãe-criança em Laura desvia-se dos ideais da maternidade. Ela não se enquadra na mãe protetora, pois sua paixão por Daniel e, em sequência, sua loucura, interrompe não apenas o contato com as filhas como sua capacidade de cuidar delas. Destoa também desse ideal por *manchar* a imagem da família quando se apaixona por outro e, dessa perspectiva, os dois papéis são indissociáveis, falhar em um é falhar nos dois. Ademais, sua vulnerabilidade e desconexão com a realidade também são fatores que destoam do ideal de maternidade, pois vive isolada de tudo e todos em seu quarto azul, não exercendo atividades maternas.

Entendemos, portanto, que sua identidade não está centralizada na maternidade, mas na sua sexualidade, mais especificamente na sua tentativa de escolher por si a quem amar, muito embora essa tentativa ocorra via rompantes e excessos emocionais. Ser mãe não é prioridade, o que não significa que ela não amasse as filhas, mas que sua existência não estava pautada nessa função ou papel. A sua loucura, num contexto onde o domínio sobre esses corpos era mais disseminado como algo natural, serve como apagamento ou culpabilização de seu desvio, por isso, sua experiência está marcada por um silenciamento e estigmatização externa.

No entanto, o texto de Lygia Fagundes Telles complexifica essas noções, inserindo também a carga subjetiva de cada indivíduo, carga que não se estabelece por substâncias e aspectos puros, mas contraditórios e mutáveis, indicando como os comportamentos individuais corroboram ou destoam das exigências culturais. Nesse sentido, não temos vilões e heróis fixos, afinal, os locais e as identidades se movem e se complexificam de tal forma que o leitor percebe os jogos de luz e sombras que envolvem

as personagens.

Considerações finais

Notamos que o tema da maternidade é amplo e complexo. Além de poder ser analisado de diferentes viéses, ele faz interface com outros aspectos socioculturais. Desse modo, modelos de família, de moralidade ou papéis sociais são alguns dos tópicos que influenciam e modificam os modelos maternos. Por outro lado, a relevância e permanência desse assunto, visto que se refere desde a nossa existência física até nossa formação identitária, o colocam como necessário para nossas análises críticas.

Nesse sentido, utilizamos os arquétipos como ferramentas de compreensão e análise dos modelos maternos. Sabemos que traços da construção do feminino e da maternidade se repetem em diferentes culturas e representações, mas, para a leitura da personagem Laura, de Lygia Fagundes Telles, além do mito do Patinho feio, de Estés (1994), recorreremos às considerações sobre as representações simbólicas do feminino em Eva e Maria (Pereira, 2012), pontuando as posições opostas que elas ocupam no imaginário artístico-literário.

Laura se aproximou da figura de Eva, e sua jornada é delineada por uma sucessão de desvios e negações dos modelos ideais da mulher paulistana de classe média dos anos 1950. A maternidade não se destaca como uma de suas prioridades, e ela opta por interromper um casamento legítimo e que goza de status social em prol de uma paixão. Sua escolha se torna o pivô de uma sequência de acontecimentos que atestam a ruína de um modelo familiar. De certa forma, semelhante à mulher que cede aos desejos da serpente e provoca consequências negativas, Laura experimenta de um fruto considerado social e culturalmente indevido, desencandeando sofrimentos a si e a outros.

A angústia coletiva foi evidente em diversos fragmentos do romance, demonstrando que a loucura de Laura assemelhava-se a uma penitência por seu erro. Essa conta se expande para os demais indivíduos próximos a ela, como podemos perceber no sofrimento da filha Virgínia, na melancolia de Daniel, no isolamento de Natércio, na frieza de Otávia, na posição defensiva de Bruna e até mesmo nos comentários ambíguos de Luciana. Esses aspectos distanciam Laura sobremaneira do modelo mariano e a aproxima do seu oposto, Eva. Uma Eva, como percebemos construída em camadas

delicadas entre sugestão e complexidade psicológica, atestando a riqueza da abordagem do tema proposta por Lygia Fagundes Telles.

REFERÊNCIAS

- AMADO, J. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANAZ, S. A. L. Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. *Revista Significação*, São Paulo, v.47, n.54, p.251-270, jul-dez 2020.
- ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2003.
- BLOCH, R. Howard. **Misogenia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- BUSSIGUER, E. C; ARANTES, M. Ç. O estigma da loucura como fator usurpador da dignidade humana: uma análise na perspectiva do direito à saúde. *Interfaces Científicas*. Direito. n.2, v.4, p.9-20, Aracaju: fev/2016. DOI: <https://doi.org/10.17564/2316-381X.2016v4n2p9-20>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- CANDIDO, A. et. al.. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DUBY, G. Resistências parisienses. In: DUBY, G. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Estampa, 1982.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- KRAUSS, H. KÜCHLER, M. **As origens: um estudo de Gênesis 1-11**. Trad. Paulo F. Valério. São Paulo: Paulinas, 2007.
- LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUCENA, S. C de. O fracasso familiar no romance Ciranda de Pedra, de Lygia Fagundes Telles. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, v.28, jul-dez, p.191-208, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.3895/rl.v22n39.5807>. Acesso em: 22. Jan. 2022.
- NABOKOV, V. **Lolita**. Trad. Sérgio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PAPA JOÃO PAULO II. **Carta às mulheres**. 29/06/1995. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1995/documents/hf_jp-

[ii_let_29061995_women.html](#) Acesso em 12/07/2023.

PEREIRA, C. S. M. **Degredadas filhas de Eva:** perfis maternos em contos de Lygia Fagundes Telles. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Departamento de Letras e Artes. Feira de Santana, 2011.

PLATÃO. **O Banquete.** Tradução e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PRIORE, M. D. **Histórias Íntimas:** sexualidade e erotismo na história do Brasil. Planeta: 1995.

QUEIRÓS, E. de. **O primo Basílio.** Lisboa: Luso Livros, 2012.

TELLES, L. F. **Ciranda de Pedra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES. **Verão no aquário.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

TELLES. **As meninas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES. **Os contos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth.** Birgmingham: New Penguin, 1972.

SPONVILLE, A. C. **Pequeno Tratado das Pequenas Virtudes.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2016 [1995].

VERÍSSIMO, E. **O tempo e o vento:** o continente. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Um manifesto pela libertação do corpo feminino: *Meu corpo ainda quente* (2020) de Sheyla Smanioto

A manifesto for the liberation of the female body: Meu corpo ainda quente (2020)
by Sheyla Smanioto

Stefani Andersson KLUMB*

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Cleiser Schenatto LANGARO**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo analisar como produções literárias de autoria feminina configuram-se em um importante espaço de resistência e ressignificação de suas vivências, convertendo a escrita em um ato político. A obra selecionada como *corpus* para análise foi o romance *Meu corpo ainda quente* (2020), da escritora Sheyla Smanioto, que se configura em torno de uma sociedade distópica onde as mulheres não são donas do próprio corpo. Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, sustentamos a pesquisa nas reflexões realizadas por Rita Terezinha Schmidt (2017), Hélène Cixous (2022), Lúcia Osana Zolin (2021) e Regina Dalcastagnè (2002; 2007; 2012). Os resultados apontam para a relevância social da produção literária feminina, pois, como importante ferramenta de intervenção crítica na sociedade, contribui para o processo de emancipação do corpo feminino, além de possibilitar a apropriação da própria história e compartilhar a experiência de ser mulher no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina. Representação do corpo feminino. Violência.

ABSTRACT: This research aims to analyze how literary productions by female authors constitute an important space of resistance and resignification of their experiences, converting writing into a political act. The work selected as corpus for analysis was the novel *Meu corpo ainda quente* (2020), by Sheyla Smanioto, which is configured around a dystopian society where women do not own their own bodies. In order to achieve the proposed objective, we support the research in the reflections made by Rita Terezinha Schmidt (2017), Hélène Cixous (2022), Lúcia Osana Zolin (2021) e Regina Dalcastagnè (2002; 2007; 2012). The results point

* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), sendo bolsista pelo Programa de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES/DS). Graduada em Letras — Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras pela mesma instituição. E-mail: stefani.klumb@hotmail.com

** Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – área de concentração em Linguagem e Sociedade da UNIOESTE – Campus de Cascavel. Docente do Curso de Letras e do Programa de Mestrado e Doutorado Sociedade, Cultura e Fronteiras da UNIOESTE – Campus de Foz do Iguaçu. E-mail: cleiserschenatto@hotmail.com

to the social relevance of female literary productions, because, as an important tool for critical intervention in society, contributes to the process of emancipation of female body, in addition to enabling to appropriation of one's own history and share the experience of being a woman in the world.

KEYWORDS: Female authorship. Representation of the female body. Violence.

Introdução

Sheyla Smanioto nasceu em 1990, na cidade de Diadema, São Paulo. Graduada em Estudos Literários pela UNICAMP e mestre em Teorias Literárias pela mesma universidade, a escritora pesquisa e vive a relação entre a criação e o corpo, experimentando a escrita como manifesto em um projeto literário que busca relacionar a literatura com questões políticas contemporâneas, especialmente as feministas. Somos apresentados a produções literárias que devem ser lidas com o corpo inteiro e que objetivam provocar reações físicas em seus leitores, agredindo quem está lendo através de temáticas que desnudam as variadas manifestações de violência que fazem parte de nossa sociedade. Suas narrativas se destacam pela crueldade, manifestada através das variadas formas de violência que se engendram ao longo de seus romances, assim como pela desordem e/ou deformação, presente tanto na construção lexical quanto na complexa rede temporal de suas narrativas.

Smanioto tornou-se reconhecida pela crítica literária com seu romance de estréia, *Desesterro* (2015), com o qual recebeu diversos prêmios literários nacionais — venceu o *Prêmio Sesc de Literatura* no ano de 2015 e, em 2016, ficou em terceiro lugar no *Prêmio Jabuti*, além de lograr o *Prêmio Machado de Assis* (BN) e ser finalista do *Prêmio São Paulo de Literatura* — e internacionais, sendo contemplado com o *PEN Translates Award*, premiação concedida à tradução para a língua inglesa, que foi realizada por Sophie Lewis e Laura Garmeson, com o título “*Inexile*”. É válido destacar que a autora foi apontada, no ano de 2017, pela revista *Forbes Under 30*, como um dos jovens com menos de trinta anos que fazem a diferença no Brasil.

Também constam entre as produções de Smanioto o livro de poemas *Dentro e Folha* (2012), com o qual recebeu o 1º *Prêmio Estante Literária*; um curta-documentário intitulado *Ossos da fala* (2013), vencedor do *Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo*; as peças *Salto para* (2014) e *No ponto cego* (2014), esta última vencedora do

IV Concurso Jovens Dramaturgos; além de contos diversos. Em 2020, a autora lançou o romance, intitulado *Meu corpo ainda quente*, finalista do *Prêmio São Paulo de Literatura*, o qual integra a tetralogia iniciada com *Desesterro*, onde retrata a saga de mulheres sem corpos através de romances míticos sobre ser mulher no Brasil. Seu terceiro romance, ainda em processo, foi contemplado pelo Rumos Itaú Cultural 2018 e vai integrar a tetralogia iniciada com seu romance de estreia.

Para desenvolver a presente pesquisa, selecionamos como objeto de análise o romance *Meu corpo ainda quente* (2020), um conto de fadas distópico e também um manifesto poético-feminista com o qual a autora segue percorrendo a relação entre literatura e corpo, problematizando questões políticas que envolvem o acúmulo de violência contra o corpo feminino e o controle compulsório exercido sobre o mesmo por uma estrutura dominante e conservadora, estritamente ligada à manutenção da dinâmica política e social. Ambientado na cidade fictícia de Vermelha, o romance tem como figura central João (Jô), uma menina que recebeu da mãe um nome masculino para protegê-la dos perigos que assolam o corpo feminino em nossa sociedade, quem sempre lhe ensinou que o corpo da mulher não lhe pertence, é território de perigo e de posse masculina. Após a morte da matriarca, a menina foge e sai em uma jornada pela retomada de seu próprio corpo.

Em uma entrevista concedida, no ano de 2021, para o *Jornal do Brasil*, a autora relata: “Com a escrita, virei minha vida do avesso, voltei, renasci. E voltei com sede de inventar um novo corpo, não com a faca, sangue e frankenstein. Com palavras. Um novo corpo a partir de uma nova história sobre o corpo”. Partindo dessa assertiva, a presente pesquisa objetiva analisar como produções literárias de autoria feminina reivindicam o direito de representarem a si mesmas na literatura, convertendo o processo de escrita em uma ferramenta de resistência e de expansão da experiência de ser mulher no mundo, transfigurando-o em um ato político. A construção desta análise se dá pela aproximação entre as reflexões de Rita Terezinha Schmidt (2017), Hélène Cixous (2022), Lúcia Osana Zolin (2021) e Regina Dalcastagnè (2002; 2007; 2012).

1 O conto de fadas distópico smaniotiano

O romance *Meu corpo ainda quente* (2020), desenvolve-se a partir da cidade fictícia de Vermelha, que funciona como local de desova da ditadura militar e foi inspirada na cidade de Diadema, São Paulo, realizando uma aproximação entre realidade e ficção. Durante toda a narrativa, o espaço físico da obra é frequentemente demarcado com referências que podem ser identificadas pelos leitores como uma alusão à ditadura militar que aconteceu no Brasil entre os anos de 1964 até 1985. As personagens constantemente testemunham sobre os diversos corpos sem almas que são encontrados jogados e abandonados pelas ruas e pelos córregos de Vermelha — “no córrego, atrás de casa, muita gente vinha de longe, enroscava, vazia, brigava com as plantas pra passar” (Smanioto, 2020, p. 12) —, descrições que contribuem para dar visibilidade aos desaparecidos políticos cujos corpos jamais foram encontrados, além de desenvolver uma crítica às ações humanas através de uma narrativa ficcional.

O romance também é definido na contracapa como um conto de fadas distópico. O gênero literário da distopia tem como principal característica evidenciar e/ou denunciar as possíveis consequências que os problemas sociais do presente podem acarretar no futuro através da projeção exagerada de um mundo degradado. No caso do segundo romance publicado por Smanioto, este realiza uma crítica aos abusos dos direitos humanos que ocorreram no período ditatorial, centrando-se, particularmente, na opressão das mulheres sob este regime, além de evidenciar os resquícios e consequências desse momento histórico no presente e, quiçá, no futuro. Desse modo, a autora evidencia uma política de Estado extremamente misógina que delimita as ações das mulheres da narrativa e ressalta os padrões sociais, culturais e políticos patriarcais que se estabeleceram em nossa sociedade, expondo um sistema sócio-histórico que produz um campo de relações assimétricas, onde as mulheres são condicionadas a uma posição hierarquicamente inferior.

É válido ressaltar que as produções literárias de Sheyla Smanioto possuem como principal característica a capacidade de explorar a violência de gênero que historicamente acomete os corpos femininos em nossa sociedade, transformando suas obras em manifestos poético-feministas que problematizam o acúmulo de manifestações de violência contra o corpo da mulher. Voltando-nos para o objeto de análise da presente pesquisa, a escritora busca chamar a atenção para uma perspectiva de futuro pouco positiva para o corpo feminino, devido à manutenção de uma estrutura misógina,

utilizando o romance distópico como um recurso de emergência, ou seja, um alarme de incêndio que, de acordo com Leomir Cardoso Hilário (2013, p. 207), objetiva “avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie”.

É neste contexto distópico, degradado e extremamente violento que vive a narradora-personagem Jô, diminutivo de João, uma garota que recebeu um nome masculino da mãe, pois esta última acreditava que assim esconderia o corpo de mulher da filha e todas as consequências que sua condição biológica lhe suscita. A protagonista vive sozinha com sua Mãe, Antônia, que lhe ensinou que mulher nenhuma é dona do próprio corpo, convicção reforçada pelo Estado e pelos homens da narrativa, que eliminam toda e qualquer subjetividade dos corpos femininos. Quando Jô está entrando na puberdade, fase em que o corpo começa a se desenvolver e não é mais possível esconder-se atrás de um nome masculino, o patriarca, identificado apenas como Pai, retorna e, junto com ele, variadas manifestações de violência contra as mulheres da família. Também fazem parte da narrativa a personagem Hilda, amiga da família que acaba falecendo após ser torturada pelos militares, e Fran, futuro companheiro de Jô, e cujo pai é um desaparecido político.

O livro é dividido em dois momentos, a história narrada pela protagonista Jô, e um conto de fadas apresentado entre cada um dos dez capítulos que compõem o romance, a saber: Chá de quintal; Corpo desaparecido no meio da rua; Os nomes que os homens dão pro meu prazer; Debaixo de outro Corpo; Cartas de amor pra homens violentos; Coração partido em um; Mulher do fim; A menina que foi morar em um canto do próprio Corpo; Mais uma carta de amor; Mulheres possuídas. Os capítulos se desenvolvem através de um discurso fragmentado e não linear, apresentando os acontecimentos da vida das personagens de forma intermitente, o que, conseqüentemente, resulta em um ir e vir da narração que coage o leitor a relacionar as informações já dadas e reorganizar sua compreensão com as informações apresentadas posteriormente, além de possuir um final em aberto.

Através de um romance distópico, cujas personagens não possuem o próprio corpo e precisam escolher entre aprender a viver em um corpo emprestado ou sair em uma jornada para tomar o próprio corpo para si, Sheyla Smanioto representa, de maneira simbólica, a retomada da palavra pelas mulheres. Esta relação contribui para

dar visibilidade à histórica luta de autoras femininas, que reivindicam o direito de representarem a si mesmas em suas próprias produções literárias, com o intuito de afirmarem-se concretamente como sujeitos de sua própria história, ou seja, tomar o próprio corpo para si. Desse modo, a literatura smaniotiana, assim como as demais produções de autoria feminina, configura-se como um “importante instrumento de resistência à opressão secular da mulher que, embora já bastante contestada, ainda persiste escamoteada por entre práticas e discursos naturalizados na nossa cultura” (Zolin, 2021, p. 296).

2 Uma busca pelo próprio corpo: a escrita sobre si

Ao realizar reflexões sobre a relação entre a mulher e a literatura, Rita Terezinha Schmidt (2017, p. 54) afirma que, tradicionalmente, o domínio da criação foi considerado uma prerrogativa masculina, fato que, conseqüentemente, contribuiu para a perpetuação da marginalização e subordinação da mulher nas esferas intelectuais e artísticas, reproduzindo uma relação de poder que assegura a invisibilidade do feminino no meio literário. Desse modo, por não estarem dispostos a perder este espaço privilegiado de expressão, manifestações culturais das minorias — e aqui estão incluídas produções literárias femininas — são ignoradas e/ou relegadas a um nível inferior, sendo “submetidas a critérios de valoração e padrões estéticos elaborados por grupos com interesses explícitos em legitimar a ordem social dominante e seus valores” (Schmidt, 2017, p. 53), evidenciando a cumplicidade existente entre a tradição literária e a ideologia patriarcal.

Assim, através da negação do direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais, ou seja, grupos marginalizados cuja identidade coletiva não recebe uma valoração positiva da cultura dominante, outras vozes, legitimadas socialmente, buscam falar em nome deles (Dalcastagnè, 2010). A pesquisadora chama a atenção para o problema envolto na representatividade, pois entra em questão a diversidade de percepções do mundo. Isto quer dizer que, ao impossibilitar que sujeitos subalternos tenham acesso ao fazer literário, perde-se a diversidade que suas perspectivas sociais forneceriam, pois, por estarem diferentemente posicionados na

sociedade, possuem experiências diversas e, conseqüentemente, se expressam de diferentes maneiras (Dalcastagnè, 2010).

Voltando-nos para as produções literárias femininas, concordamos com Regina Dalcastagnè (2010) que afirma que autoras mulheres compõe uma representação feminina mais plural e detalhada, abordando, em suas obras, temáticas que podem passar despercebidas por autores homens, além de problematizar questões que costumam estar marcadas por estereótipos de gênero. Assim, a perspectiva social feminina contribui para enriquecer a obra, pois alcança discussões e reflexões sobre a violência contra o corpo feminino e a condição das mulheres em nossa sociedade, por exemplo, que, historicamente, foram silenciadas. Nesta perspectiva, em *Meu corpo ainda quente* (2020), assim como em suas demais produções literárias, Sheyla Smanioto nos apresenta os dramas, as opressões e as violências que assolam a vida das personagens femininas da obra, com o intuito de problematizar a naturalização de estruturas de dominação.

Dentre as formas de violência perpetradas contra o corpo feminino no segundo romance de Sheyla Smanioto, destaca-se, inicialmente, a violência doméstica, modalidade da violência de gênero que deriva de uma organização que privilegia o masculino, além de possuir características específicas, como a rotinização, que contribui tanto para a codependência quanto para o estabelecimento de relações fixadas, constituindo-se em verdadeiras prisões (Saffioti, 2011, p. 85). Esta variante da violência é uma herança familiar que assolou todas as mulheres da família de Jô.

Era do amor que eu tinha medo. E o amor é antigo. Veio nesses ouvidos, nos joelhos que a Vó abraçava todos os dias quando era amarrada pra não fugir de casa enquanto o amor ia trabalhar. Veio no peso desses olhos, no sono leve, era o mesmo amor, o mesmo que queimou o rosto da Bisavó quando ela ouvia uma radionovela sobre outro amor. Era o mesmo amor. Herdado. Amaldiçoando gerações, apertando as canelas, ardendo no rosto, fechando os olhos. O mesmo amor que apunhalava pelas costas quando não tinha o que queria. Que arrastava a Mãe pelo chão, a Mãe que continuava cantando baixinho. A bênção e a maldição de cada uma das mulheres da família (Smanioto, 2020, p. 47).

Ao expor o histórico de violência que atingiu todas as gerações de sua família, a protagonista confessa o sentimento de medo que internalizou, sentindo-se incapaz de constituir um relacionamento com outra pessoa, pois, durante toda a sua vida, somente testemunhou relações abusivas e extremamente violentas. Este sentimento surge, com mais força, após a morte de Antônia. Jô encontrou cartas escondidas em uma gaveta e,

através delas, descobre que, no início do relacionamento, sua Mãe e seu Pai trocavam cartas de amor. A personagem questiona: “porque uma mulher colocaria o próprio coração na boca de uma fera carnívora” (Smaniotto, 2020, p. 57). Esta informação evidencia uma atitude comum observada em relacionamentos abusivos, o fato de que, no começo, o comportamento violento é sutil ou, até mesmo, inexistente. É somente após identificar a dependência afetiva e/ou financeira do companheiro que as manifestações de violência surgem e dá-se início ao ciclo de violências.

Entretanto, não é apenas por ter conhecimento do histórico de violência perpetrado contra os corpos femininos da família que faz com que este sentimento aflore na narradora-personagem. Jô relata que, após seu Pai perceber que ela era, na realidade, uma menina escondida atrás de um nome masculino, este passou a “confundi-la” com a Mãe. Ou seja, a garota passa a ser abusada sexualmente de forma constante pelo patriarca.

Nem sempre ele me encontra quando procura você no escuro, mas naquele dia sim e minha Alma desencanaixa faz ploc vai parar no chão feito garrafa de vidro vazia rolando, eu fico tentando encaixar de novo, anos tentando, ainda não consegui (Smanioto, 2020, p. 56).

A personagem relata o trauma psicológico que o abuso sexual deixou em sua vida e como nunca conseguiu recuperar-se desta violência, mesmo depois de anos. Heleieth Saffioti (2011), ao desenvolver reflexões sobre o abuso sexual incestuoso, afirma que este deixa feridas na alma. A socióloga (Saffioti, 2011, p. 19) ainda reitera que, assim como as feridas do corpo, as feridas da alma também podem ser tratadas, “todavia, as probabilidades de sucesso, em termos de cura, são muito reduzidas e, em grande parte dos casos, não se obtém nenhum êxito”. Através de uma obra literária ficcional, Smaniotto, além de evidenciar as diversas consequências que manifestações de violência acarretam na vida das mulheres em nossa sociedade, a autora também denuncia uma realidade social que também é apresentada pelas estatísticas, o fato de que, diferentemente do que é previsto no imaginário social da população, a violência sexual no Brasil é, em 79,6% dos casos, perpetrada por algum conhecido (FBSP, 2022, p. 189).

Outra denúncia realizada pela autora através da associação entre o real e o mágico, valendo-se da narrativa distópica para potencializar suas reflexões (Hilário, 2013), refere-se aos crimes de direitos humanos praticados durante o período do regime

militar que se instaurou no Brasil, a partir de 1964. Como exposto anteriormente, a cidade fictícia de Vermelha é um local de desova, “uma bacia de gente sem nome” (Smanioto, 2020, p. 34) que está constantemente “suja de sangue pra capital parecer limpa” (Smanioto, 2020, p. 53). O personagem Fran é quem representa as diversas famílias brasileiras que foram vítimas dos atos de repressão criados pela ditadura. Ele dedicou sua vida à procura do pai, um desaparecido político cujo corpo tornou-se apenas uma estatística, assim como tantos outros que desapareceram sem deixar rastros. Em sua busca incerta, Fran constantemente questiona se o pai está, de fato, morto ou em alguma cela sendo brutalmente torturado: “eu não sei se meu pai está morto vivo ou qualquer coisa no meio disso” (Smanioto, 2020, p. 100).

Entretanto, um assunto pouco tratado sobre este momento histórico diz respeito à perspectiva de gênero que compreende os processos de violação de direitos humanos praticados pelo Estado. Durante os relatos de Jô sobre os corpos sem almas que encontra, diariamente, jogados pelas ruas de Vermelha, um corpo feminino destaca-se: “já vi muitos homens mortos e todos eles têm o seu próprio tamanho, em pé ou deitados, tamanho de homens, então por que essa mulher morta é tão grande?” (Smanioto, 2020, p. 19). Adrianna Setemy (2020) defende que o impacto da repressão foi diferente para homens e mulheres devido às posições hierárquicas diferentes que cada um ocupa no sistema de gênero. De acordo com a pesquisadora:

No caso das mulheres, mais especificamente, muitas foram vítimas de graves violações de direitos humanos em decorrência de terem “ousado” participar do mundo político, tradicionalmente entendido como masculino, ato sem perdão, que na concepção dos militares fez com que essas mulheres deixassem de lado as funções sociais que “deveriam” ocupar “naturalmente” [...]. Pode-se afirmar, então, que essas mulheres sofreram duas formas distintas de punição: por seus atos e por serem mulheres (Setemy, 2020, p. 348).

Nesta perspectiva, devido a esta transgressão que subverte a ordem hierárquica social de gênero historicamente construída e naturalizada em nossa sociedade patriarcal, justifica-se o tamanho dobrado dos corpos das mulheres de Vermelha, pois através dele a autora simboliza a dupla violência que o corpo feminino sofreu durante o período ditatorial. Porém, Setemy (2020, p. 340) ressalta que, mesmo que esta diferença exista, “os relatos de violência de gênero permanecem velados, invisibilizados ou, ainda, relegados, sob caracterizações abrangentes”. Assim, podemos afirmar que Smanioto contribui, através de seu romance distópico, com o rompimento do silenciamento

envolto na dimensão de gênero presente nas violações de direitos humanos durante a ditadura, desenvolvendo uma espécie de reparação simbólica através da representação dessa diferença em sua obra literária.

É válido ressaltar que Antônia também é uma mulher vítima da violência do Estado. Após perceber que a filha estava sendo abusada sexualmente pelo marido, ela decide assassiná-lo, visando proteger a filha de outras manifestações de violência. Contudo, os militares tomam conhecimento do fato e eliminam a Mãe de Jô com oito tiros, enquanto elas estavam escondidas embaixo da cama, evidenciando o controle rígido a que são submetidos os corpos, sobretudo das mulheres, em um regime totalitário. Refletindo sobre a violência histórica que é empreendida contra o corpo feminino, Silvia Federici (2017, p. 203) afirma que, desde a caça às bruxas, período em que o Estado encontrou uma forma de legitimar o assassinato em massa de mulheres, “o preço da resistência era, sempre, o extermínio”, colocando em evidência as normas de uma estrutura patriarcalista cristalizada que contribui para o controle do corpo feminino.

Outro fato observado é que, ao ser facilmente descartada pelo Estado, torna-se possível realizar uma aproximação com as reflexões realizadas por Judith Butler (2020), que afirma que algumas vidas não são dignas de viver e, por esta razão, não são suscetíveis ao luto. De acordo com a filósofa “se a violência é cometida contra aqueles que são irreais, então, da perspectiva da violência, não há negação ou violação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas [...]. Elas não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas” (Butler, 2020, p. 54). Com base nesses apontamentos, percebemos que a vida das mulheres não é merecedora de condolências na sociedade patriarcal, uma vez que, naturalizadas em função da manutenção dessa própria ordem, são forçadas a entregar seus corpos ao grupo dominante que derrama seu sangue por todo seio social. Ou seja, dentre estes corpos precários, distingue-se a questão de gênero, pois, em uma sociedade sexista e misógina, a precariedade da vida é desigualmente distribuída.

No momento da morte da matriarca, com o corpo ensanguentado da Mãe sobre o seu, a narradora-personagem decide ir embora de Vermelha. Jô dá início a uma busca pelo seu próprio corpo, bicho selvagem que sua mãe ensinou a temer desde criança, decidindo enfrentar todos os riscos que o ‘ser mulher’ compreende. Lúcia Zolin (2021, p. 308), ao analisar obras literárias contemporâneas escritas por mulheres, ressalta que

há uma tendência em engendrar imagens de corpos femininos que enfrentam ameaças, que negam serem poupadas dos perigos de viver e que são o avesso da estagnação/resignação. Com esta atitude, a personagem busca tornar-se sujeito de sua própria história, libertando-se de uma estrutura de dominação que consumiu todas as gerações de mulheres da sua família.

Todavia, por mais corajosa que tenha sido a atitude de Jô, ela não consegue curar-se dos traumas de violências que acometeram seu corpo, tampouco se perdoar por ter abandonado o corpo de sua Mãe em Vermelha — “[...] o peso da Mãe eu levo comigo, nos ombros, apertando meus intestinos, eu nunca saí de baixo do peso da Mãe” (Smanioto, 2020, p. 111). Assim, após quatro anos, a protagonista de *Meu corpo ainda quente* realiza uma viagem simbólica de retorno para sua terra natal, representando seu processo de renovação interior.

Você com o Corpo por cima pesando me protegeu dos tiros, de me encontrarem morta, mas não de estar ali sob o seu Corpo, você não me protegeu com o Corpo de estar aqui agora, Mãe, você não se colocou entre mim e esse futuro de saudade e de culpa, o seu Corpo sobre mim não me salvou senão do chumbo, de ser encontrada, da morte. [...] se eu não lutar por esse Corpo não adiantou nada, *você me perdoa, Mãe?* (Smanioto, 2020, p. 93).

Através de uma imersão metafórica no córrego que passava pelos fundos de sua antiga casa na cidade de Vermelha, onde a personagem encontra todas as “coisas e memórias soltas” (Smanioto, 2020, p. 88), Jô reúne-se com sua Mãe e lhe pede perdão. Ao analisar o significado do símbolo da água, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018, p. 15) afirmam que este se reduz a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. Desse modo, ao mergulhar nas águas do córrego, a protagonista regenera-se, cura-se de seus traumas e renasce após uma morte simbólica que lhe faz aceder a um estado novo (Chevalier; Gheerbrant, 2018), livre da sobrecarga que a culpa lhe causava: “[...] eu me levanto e é mais fácil e mais difícil andar sem outro Corpo lhe pesando nos ombros. [...] às vezes eu vou sentir o peso da Mãe e caio pra cima, sem a Culpa que era um chão pro meu Corpo não voar” (Smanioto, 2020, p. 113-114).

Por fim, a personagem realiza um pacto com sua própria loucura para conseguir tomar seu Corpo inteiramente para si:

A Loucura sabia que meu Corpo já não era o mesmo e em todo silêncio eu ainda ouço um batuque e ela ameaça. Eu sei, eu preciso pegar meu Corpo de volta com a boca - pelas Palavras. Eu preciso ninar meus próprios Ossos até a carne acordar. Mas a cada segundo a Loucura me empurra do alto e só na queda me oferece as asas. Ela sussurra os termos do pacto, a única canção capaz de acordar meu Corpo - é por isso que esse bicho diante de mim coça o ouvido, ele coça e a Loucura repete: - Escreva O livro (Smanioto, 2020, p. 104-105).

Novamente retomando as análises de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018, p. 560), estes salientam que loucos são definidos como aqueles cujo comportamento escapa às normas habituais da sociedade e que “por detrás da palavra loucura se esconde a palavra transcendência”. Partindo desta definição, o pacto com a loucura realizado pela narradora-personagem representa o rompimento com as normas de gênero (Butler, 2020) que, historicamente, oprimiram sua subjetividade, possibilitando-lhe tomar seu corpo para si. Além disso, através de um perspicaz jogo narrativo, a escritora desenvolve uma obra ficcional que dialoga consigo mesma, assim como com tantas outras mulheres que se sentem incapazes de produzir literatura devido à histórica valoração negativa que receberam e cujos padrões estéticos de poder deslegitimam e invisibilizam suas produções literárias (Schmidt, 2017). Ao refletir sobre a prática feminina da escrita, Hélène Cixous (2022) afirma que o ato de escrever sobre si produz uma transformação nas estruturas sociais e culturais, realizando uma ruptura política indispensável na história.

A personagem e, sobretudo, a escritora Sheyla Smanioto, tomam seus próprios corpos para si, rompendo com a tradição masculina de representar e falar da mulher enquanto *continuum* universal. Ainda conforme a crítica literária Cixous (2022), ao escrever sobre si a mulher retorna ao próprio corpo, do qual foi violentamente afastada, contribuindo para a sua transformação individual.

Do mesmo modo, ao retomar a palavra, a mulher inscreve-se na história, que foi constituída com base no seu recalque e, sobretudo, manteve o corpo feminino na obscuridade (Cixous, 2022). Por esta razão, a pesquisadora destaca a relevância da produção literária feminina — que não faz referência apenas ao sexo biológico —, pois é este espaço que possibilita à mulher escrever sobre a mulher e expor sua própria perspectiva: “Escreva! A escrita é para você, você é para você, seu corpo lhe pertence, tome posse dele” (Cixous, 2022, p. 44).

Considerações finais

Regina Dalcastagnè (2012), afirma que a literatura brasileira é um espaço em constante disputa, pois é através dela que ocorre a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, assim como se fazer visível dentro dele. Por isso, dá-se início a um embate entre sujeitos que não estão dispostos a ficar em seu ‘devido lugar’ — leia-se mulheres, negros, pobres, indígenas, dissidentes sexuais, entre outros — e aqueles que desejam manter o espaço que lhes foi historicamente assegurado — ou seja, homens, brancos, de classe média/alta e heterossexuais (Dalcastagnè, 2012, p. 14). Esta “guerra pela libertação” que ocorre através da escrita, utilizando as palavras de Cixous (2022), contribui para que sujeitos subalternos — que na presente análise fazem referência especificamente às mulheres — afirmem-se em um lugar diferente daquele que lhes foi reservado, ou seja, o lugar do silêncio.

Assim, através da análise do romance *Meu corpo ainda quente* (2020), da escritora Sheyla Smanioto, foi possível observar a significativa contribuição da literatura enquanto ferramenta de intervenção crítica na sociedade. Através da representação da opressão historicamente imposta às mulheres, a autora denuncia e desnaturaliza os dramas e as violências que assolam a vida do corpo feminino em nossa sociedade, além de problematizar estruturas hierárquicas e excludentes de dominação. Do mesmo modo, ao tratar sobre a perspectiva de gênero que compreende os processos de violação de direitos humanos praticados pelo Estado durante o regime ditatorial, Smanioto não só resgata a trajetória do corpo feminino na ditadura militar brasileira, como também rompe com o silenciamento envolto nesta temática.

Tendo em vista a histórica opressão das mulheres e sua tradicional representação estereotipada ao longo da história literária, fica evidente a potência política que compreende as produções literárias produzidas por mulheres, pois, além de contribuir para o processo de emancipação do corpo feminino, também possibilita a apropriação da própria história e o compartilhamento da experiência de ser mulher no mundo. Em outras palavras, como pontuado por Gloria Anzaldúa (2000, p. 232), “escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você”. Por fim, podemos afirmar que, ao definir sua obra como um manifesto poético-feminista, Sheyla Smanioto realiza uma denúncia ao sistema

patriarcal e falocêntrico e seus agentes, buscando desestabilizar pressupostos baseados em construções hierárquicas excludentes e opressoras.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: **Estudos feministas**. v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 21 ago. 2023.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução de Andreas Lieber. 1ª ed. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia (org). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, p. 40-64, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: **Iberic@l**, v. 2, p. 13-18, 2012. Disponível em: <https://docplayer.com.br/22910746-Um-territorio-contestado-literatura-brasileira-contemporanea-e-as-novas-vozes-sociais.html>. Acesso em: 19 ago. 2023.

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

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: FBSP, 2022. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. In: **Anuário de Literatura**, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 17 ago. 2023.

JORNAL DO BRASIL. Dica de leitura para o mês da mulher, ‘Meu corpo ainda quente’ é um manifesto poético-feminista. In: **Jornal do Brasil**, 2021. Disponível em: <https://www.jb.com.br/cadernob/ideias/2021/03/1028728-dica-de-leitura-para-o-mes-da-mulher-meu-corpo-ainda-quente-e-um-manifesto-poetico-feminista.html>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SAFFIOTI, Heleith Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Graphium, 2ª reimpressão, 2011.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulher e literatura. In:_____.
Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: UFRGS,
1ª ed., 2017.

SETEMY, Adrianna. “Ato sem perdão”: justiça de transição, políticas de memória e reparação às mulheres vítimas de violência de gênero durante a ditadura militar brasileira. In: **Estudos Históricos**, v. 33, n. 70, p. 338-358, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/yqG9ZmyFWjMHqrNjcGVYxSC/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 ago. 2023.

SMANIOTO, Sheyla. **Meu corpo ainda quente**. São Paulo: Editora Nós, 2020.

ZOLIN, Lúcia Osana. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. In: **Revista Ártemis**, vol. 31, n. 1, p. 295-321, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/56639>. Acesso em: 22 ago. 2023.

Barracão, de Sultana Levy Rosenblatt: uma feminina geografia do afeto ao norte

***Barracão, by Sultana Levy Rosenblatt: a feminine geography of affection for the
north***

Cíntia Acosta KÜTTER*

Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA)

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

RESUMO: O presente trabalho pretende apresentar a questão da geografia do afeto, na obra *Barracão* (1963), da escritora paraense Sultana Levy Rosenblatt, cuja figura protagonista feminina é o ser movente na obra, Eulina. Para isso, nos apoiaremos nos estudos de Gagnebim (2009), Spivak (2010) e Sontag (2003). Para pensarmos as personagens: Eulina e Marocas; Professora Carmina, Zita e Rita; Jóia e Santa e Nha Isidra, como mulheres transgressoras, a seu modo e subdivididas em quatro esferas. Com isso, verificaremos como o protagonismo feminino pode ser observado a partir de quem escreve, uma vez que o fato da autora emprestar a sua feminina voz às personagens e empoderá-las ou transgredi-las.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura paraense. Transgressão. Memória. Deslocamento.

ABSTRACT: The present work intends to present the issue of the geography of affection, in the work *Barracão* (1963), by the writer from Pará, Sultana Levy Rosenblatt, whose female protagonist is the moving being in the work, Eulina. To do this, we will rely on the studies of Gagnebim (2009), Spivak (2010) and Sontag (2003). To think about the characters: Eulina and Marocas; Professor Carmina, Zita and Rita; Jóia e Santa and Nha Isidra, as transgressive women, in their own way and subdivided into four spheres. With this, we will verify how female protagonism can be observed from whoever writes, since the fact that the author lends her feminine voice to the characters and empowers or transgresses them.

KEYWORDS: Literature from Pará. Transgression. Memory. Displacement.

* Doutora em Letras Vernáculas, com foco em Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado realizado na Universidade Federal do Pará (UFPA) com bolsa Capes (2019/2020). Possui mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduação em Letras Português/Francês pela Fundação Universidade do Rio Grande (FURG). Atualmente, é Professora Adjunta na Universidade Federal Rural da Amazônia, no campus de Tomé-Açu, onde leciona no curso de Letras. Tem experiência docente em Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Portuguesa e Produção Textual, com ênfase na língua, literatura e cultura brasileiras. Seus principais interesses de pesquisa envolvem temas como gênero, Bildungsroman feminino, memória, trauma, e literatura de autoras africanas e afro-brasileiras. Integra diversos grupos de pesquisa, entre eles Escritas do Corpo Feminino (UFRJ/UNILAB), Sobre o Corpo Feminino – Literaturas Africanas e Afro-brasileira (UNILAB), MOZA (UFPB) e GELICS (UFRA). E-mail cintia.kutter@ufra.edu.br

*“A voz sobe os últimos degraus
Oíço a palavra alada impessoal
Que reconheço por já ser a minha”
(Sophia de Mello Breyner Andresen)¹*

Ao andarmos pelas ruas e pelos rios, do estado do Pará, somos impelidos a observar a geografia do afeto que circunda esse espaço, como um reduto de informações e personagens que povoam o imaginário. Assim como os aromas, que compõe esse lugar e as particularidades que muitos leriam simplesmente como algo típico da região².

Ao pensar a literatura produzida na Região Norte, especificamente no Pará, somos impelidos a pensar em alguns nomes considerados como cânones. Não será coincidência se esse cânone for masculino, uma vez que o era em todo país. O protagonismo concedido a nomes como: Inglês de Sousa e Dalcídio Jurandir, não foram gratuitos, uma vez que estes escritores fizeram com que a literatura paraense tivesse notoriedade e servisse de base para diversos estudos fora do eixo norte. Com isso, podemos pontuar o seguinte questionamento: não houveram mulheres produzindo literatura no Norte do país na mesma época. A resposta é simples: sim, apesar do silenciamento e esquecimento imposto ao gênero.

A produção literária de autoria feminina desponta no século XX e XXI com os nomes de: Eneida de Moraes, Sultana Levy Rosenblatt, Maria Lúcia Medeiros, Lindanor Celina, Adalcinda Camarão e Olga Savary. E na contemporaneidade contamos com os nomes de: Monique Malcher, Paloma Franca Amorin, Josiane Martins e Camila Rodrigues, herdeiras do feminino legado iniciado por suas antecessoras.

Nossa reflexão se deterá sobre a obra de Sultana Levy Rosenblatt (1910-2007), nascida na cidade de Belém, no estado do Pará, filha de uma família judia, fato que influencia muito em sua escrita por conta da geografia dos afetos e dos costumes presentes em suas produções. Autora de seis romances: *Uma grande mancha de sol* (1951), *Chavito Prieto* (1957), *Barracão* (1963), *Reviravolta* (1980), *As virgens de Ipujucama*³ (1980) e

¹ Arte Poética V, in Ilhas, 2ªed., Lisboa, Texto Editora, 1990, p.70. O texto foi "lido na Sorbonne, em Paris, em dezembro de 1988, por ocasião do encontro intitulado Les belles Étrangères."

² Lembrando que nosso propósito não passa pela discussão sobre o que é ou não regionalismo, como discute Márcio Souza ou Maria Eunice Moreira, mas pela estética criada nesse lugar.

³ Vale lembrar que na orelha do livro *As virgens de Ipujucama* (1980), Dalcídio Jurandir afirma que: "Em seu livro há qualidades fundamentais para que Sultana seja uma escritora brasileira, dentro da nossa época:

No Pará-Parô (1986). Uma peça de teatro *A visita a sua alteza, o Sr. Príncipe* (1999) e um volume que agrega crônicas e ensaios intitulado *Papéis* (1999), que reúne textos publicados em jornais e revistas como: *Morasha, O Liberal, Folha do Norte, Tribuna Judaica, Tico-Tico, A revista, Voz Israelita e Jornal do comércio*. Neste trabalho direcionaremos nosso olhar para o terceiro romance da escritora.

1 Uma escritora além do seu tempo

A crítica da obra de Sultana Rosenblatt volta-se especialmente para o viés da escritora de obras cuja temática judaica e o movimento sefardista prevalecem, não especificamente para a produtora de literatura paraense, para a qual nos voltamos nesse artigo.

Em seu terceiro romance, *Barracão*, de 1963, a autora apresenta a cidade de Belém e o interior do estado. Apesar da obra não apresentar uma datação oficial, atribuímos que a história narrada tenha como cenário a Belém entre décadas de 40 a 60, por conta do contexto histórico apresentado, como o 2º ciclo da borracha, por volta dos anos 40, e a presença massiva de americanos na cidade durante a 2ª Guerra Mundial, em 1945,

Americano não faltava; agora as môças de Belém não podiam se queixar de carência de rapaz; as ruas viviam cheias de fardas apertadas, e de cheiro diferente de cigarro. Só não tinha namorado quem não queria. Em todo canto era aquela roda de môça e de soldado, falando com mímicas, com sim e não, dando gargalhada. (Rosenblatt, 1963:137)⁴

O romance é dividido em quinze capítulos dos quais apenas dos quais apenas os capítulos um, seis e quatro são nomeados, respectivamente: capítulo *Rosca de tapioca, Jananaira e Jóia*, o que em um primeiro momento pode ser lido com estranhamento, mas após a leitura do romance torna-se compreensível. Esse fato corrobora também para comprovar a inovação da escritora, no que tange ao projeto estético da obra.

A narrativa parte do dia a dia da personagem Eulina, vendedora ambulante de rosca de tapioca, pelas ruas da cidade de Belém que possui apenas um objetivo: juntar

escreve simples, tem clareza, vivacidade, observação, talento descritivo, sabe ver, ou melhor, sabe sentir. O que tem sobretudo é um contato com o povo, com a vida paraense e isso vale muito." O autor ainda escreveu a orelha do livro *Barracão* (1963).

⁴ Optamos por manter a grafia original do livro em todas as citações.

dinheiro para formatura de "professora" da única filha, Jóia. Um feito inédito para uma menina pertencente à classe baixa da sociedade belenense da época. Mesmo passando por inúmeras dificuldades econômicas vivenciadas pela personagem para a realização da tão sonhada festa de formatura, Eulina consegue concretizar o sonho de ver a filha "formada professora", algo que as filhas do importante coronel Berredo, para quem Eulina já havia trabalhado, não conseguiram concretizar. Após a formatura, surge o convite para que Jóia trabalhe como professora em uma fazenda, lecionando para os filhos dos empregados e moradores locais. A mãe, que a acompanha viajando dias de barco até a fazenda Jananaira, propriedade de Álvaro Bentes, com quem Jóia viverá um romance incompleto aos moldes românticos.

A autora reflete em suas *personas* a imagem de inúmeras mulheres que habitam a Região Norte e o imaginário popular, fazendo com que esse espelhamento possa ser verificado em suas personagens femininas que compõem a obra *Barracão*. Rosenblatt revê a geografia do afeto nas primeiras linhas do primeiro capítulo. Ao abrir o romance, no bairro do Jurunas, percebemos em sua narrativa a relevância que a escritora oferece à cartografia de sua cidade, um bairro da periferia da cidade de onde a voz feminina de Eulina aponta no contato. A escritora convida o leitor a um passeio pelas ruas e vielas de Belém indiferente do lugar pelo qual ela o conduz, seja o bairro do Nazaré, durante o mês do Círio de Nazaré, ou pelo escaldante Jurunas: “Terreiro de sol, êsse Jurunas, às duas da tarde. Não ameniza a clareira uma sombra sequer; e o calor esborracha-se no chão, levantando um cheiro viscoso de poeira e suor.” (Rosenblatt, 1963: p. 9). Ou ainda pelos rios e fazendas de borracha, mandioca e açaí no interior do estado, que serão o cenário da segunda parte da narrativa.

É importante apontarmos o que chamamos aqui de geografia do afeto, porque a autora ao conduzir o leitor deslocando-o, pela cidade e interior do estado, como se um velho conhecido fosse. O ato de narrar a geografia paraense é algo muito presente nas narrativas produzidas no Pará, como podemos verificar desde Henrique Wilkens a Dalcídio Jurandir. Contudo, Rosenblatt é considerada por nós como uma escritora além do seu tempo por proporcionar o protagonismo às personagens femininas tão esquecidas e/ou menosprezadas, seja esse fato visto como uma herança do patriarcalismo ou mera coincidência, no que não acreditamos. São elas, as mulheres, as contadoras de história, dentro da própria história, todas conduzidas pela mão de Sultana a formar uma feminina

ciranda. Assim, a geografia do afeto, pretende não apenas representar a forma cartográfica com que podemos acompanhar os deslocamentos das personagens ao longo da narrativa, mas como elemento imagético a fim de permitir ao leitor um reconhecimento de que a paisagem, além de movente, também seja lida como um elemento catalisador dessa imagem que desassossega.

2 Transgredir, lembrar, escrever

Parodiando Jeanne Marie Gagnebin em seu *Lembrar escrever esquecer* (2009), pensamos que o verbo esquecer não foi elencado por Rosenblatt, ao imaginar suas personagens femininas, porque elas não deveriam esquecer suas vidas, seus sonhos ou seus amores, mas a presença do verbo transgredir se faz necessário, uma vez que as personagens do romance *Barracão* transcendem as regras e *pulam o cercado*, como afirma a poetisa angolana Ana Paula Tavares.

Pensaremos essas personagens, como mulheres transgressoras, a seu modo, subdivididas em quatro esferas: 1) Eulina e Marocas; 2) Professora Carmina, Zita e Rita; 3) Jóia e 4) Santa e Nha Isidra. Ao pensarmos a primeira esfera ocupada pelas personagens Eulina e Marocas, somos compelidos a refletir sobre como as relações de amizade e familiaridade se deram entre elas. Marocas, filha de Dona Júlia e do coronel Berredo⁵, é criada com todos os cuidados e esmeros típicos das famílias de fazendeiros do interior da região. Foge para casar-se com um pretendente, que mais tarde a abandona, forçando-a a retornar à casa da *Cidade Velha*. E passa de ex-aspirante à professora à profissão de costureira. Mesmo com esforço da mãe que saiu da fazenda e migrou para cidade por preocupar-se com a educação das filhas,

A educação dos filhos foi a causa justa. As meninas deviam, de acôrdo com os sonhos os seus sonhos, fazer o curso normal. Desde que a ideia foi lançada, o pai começou a tratá-las por professôra, e dentre em pouco, para criadagem, elas passaram a ser nha mestra Maroca e nha mestra Sinhá. Mas ambas frustraram as ambições paternas. Marocas fugiu antes de concluir o curso, e Sinhá que, como o pai, era rude pra "letra do A", cansada de repetir ano, desistiu de estudar e casou com o primo, pouco depois da fuga da irmã. (Rosenblatt, 1963: p. 18)

⁵ "Nos seus domínios andava ligeiro, pisava duro, mandava, gritava, berrava, com os berros herdados dos ancestrais, e que conquistaram para a família, da parte da caboclada, o apelido de berredo, que, com o tempo, vestiu maiúscula e passou a sobrenome." (Rosenblatt, 1963: p.17) (grifos nossos).

Eulina, por sua vez, não teve uma infância abastada como a da amiga e comadre. Era mais conhecida como doméstica (sem remuneração), semi-escrava ou simplesmente "afilhada", que segue com a família para a capital: "Quando D. Júlia transferiu-se para a cidade com os filhos, a fim de os educar, trouxe Eulina consigo, como parte dos agregados e xerimbabos que vieram fazer da casa da Cidade Velha um prolongamento da de Ingaúba." (Rosenblatt, 1963: 17). Ou seja, como parte da "móbilis".

(...) trouxe-o consigo do Ingaúba, como trouxe o macaco, a saracura, o pavãozinho papa-môscas, a marianita, o tucano; como trouxe o uso do chibé e caribé sem sal, em jejum, para dar sustância; a tapioca substituindo o pão; o pirarucu com pirão de açaí com farinha, o feijão com jabá, como trouxe a andiroba, panacéia inigualável, e todas as mezinhas – o tutano batido, par fontes, quando sentisse fraqueza no cérebro, a gordura do jacaré pra friccionar corpo do Jango, que sofria de convulsões, a copaíba para um tudo; trouxe o costume de ir dormir apenas surgiam as primeiras estrelas, e despertar com a alvorada dos galos; trouxe os paineirinhos de planta, a arruda que desvia mau olhado, a cravinha, o monsenhor em que as flôres e as cascas de ovos se confundiam. Só deixou mesmo o coronel. (Rosenblatt, 1963: 18)

Apesar de D. Júlia ter deixado o coronel Berredo na fazenda, isso não afastou seu fantasma da vida de Eulina, que vivera na fazenda como "cria da casa", assim, estreitava os laços de amizade entre as futuras comadres, sem saber que poderiam ser mais do isso. Porém, Eulina nunca esquecera o medo que sentia pelo coronel e o motivo pelo qual o temia:

(...) não levantava os olhos diante dele. Nunca o pudera. Nem quando a sós, ocultamente, êle procurava conhecer os segredos do seu corpo. A intimidade, então, lhe daria direito a tomar confiança; mas que disse, era quando mais baixava a vista, quando mais o temia; não se negava de medo, e não cedia de vergonha. Só tremia como vara verde, e se defendia trancando-se em uma obstinação inexpugnável. Deus o livre! E o respeito, então! Que não sabia que sangue de coronel corria nas suas veias. Êsse coronel mesmo, não respeitava ninguém, filho que fôsse não escapava quando êle botava olho em cima. Filho da fortuna, dizia, era um direito que Deus deu ao homem, sem obrigá-lo a deveres. Nem bênção lhes dava. Moleque que lhe estendesse a mão – S'a bença, padrinho – (...) Em vão Eulina, ganhando ousadia, nos momentos de despêro, indiretamente recordava o laço de parentesco que devia ser respeitado. – Mas padrinho, se a lembre... Calasse a bôca que era melhor, respondia enraivecido e velhacamente, ela bem sabia que filho do mundo não tem pai. Então sob a capa da advertência, ameaçava-o; – Olhe se madrinha chegasse a saber – e era como o desarmava. E madrinha chegou a saber mesmo. (Rosenblatt, 1963: 21).

Porque sabia que,

Só se obedecia ordem do coronel Berredo. Caboclinha mal colocava corpo, lhe agradava, pertencia-lhe. Filho por tôda parte, de tôda côr, saído de todas as raças. Negro, branco, mulato, cafuso, caboclo, tapuio, índio; marca do coronel Berredo se conhecia na testa estreita, olhinhos redondos brilhantes, metidos na cova escura das órbitas simiescas. Não havia dúvida. – Vigiem os olhos dêste curumim, é todo coronel Berredo, sem tirar nem pôr. Filho bastardo é pai escarrado. (Rosenblatt, 1963: 16).

A relação do coronel com sua "prole" seguia os moldes impostos no período da escravidão. A autora reflete em sua narrativa, por meio do personagem coronel Berredo, os inúmeros casos de violência sexual impostos às "afilhadas", "empregadas", "serviçais", etc. Realidade, infelizmente, ainda presente no país, mesmo cinquenta anos após o lançamento do romance a temática permanece viva, em especial no interior de todo o Brasil.

Mesmo carregando essa triste lembrança, Eulina também recorda que graças à "preguiça escolar", de Marocas e Sinhá, era ela quem fazia os deveres de ambas, e com isso aprendera a ler e escrever como poucas. Por esse motivo, sabia o valor inestimável da educação formal, sobretudo, com relação à filha, por quem todos os sacrifícios valeriam a pena.

Após D. Júlia mandar os capatazes levarem Eulina para a "mãe", por descobrir que seu marido tinha predileções pela ainda pequena cabocla, a personagem começa uma nova vida na casa do padre da região, onde sua mãe, Maria, trabalha como doméstica. Foge do convívio com a mãe que a maltrata e utiliza da violência como tentativa de educação. Depois de sua fuga, ela acaba por engravidar de Jóia, sem contar com o apoio financeiro do ex-noivo, pai da criança. Eulina se torna uma vendedora ambulante, percorrendo diariamente as ruas de Belém a fim de buscar o sustento dela e de sua pequena filha.

Podemos verificar, nessa primeira esfera de personagens femininas, que apesar da primeira possuir oportunidades proporcionadas pela situação abastada da família, as personagens não se utilizam das benesses familiares para seu desenvolvimento pessoal. Não é por acaso que Marocas (herdeira dos Berredo) acaba como costureira na *Cidade Velha*. Enquanto a irmã bastarda, vendedora de rosca de tapioca de porta em porta, consegue formar sua única filha professora, na mesma instituição onde as filhas do médico da cidade estudam.

Adentrando a questão transgressora, notamos que ambas transgridem as regras impostas pela sociedade patriarcal da época. Marocas, após ser abandonada pelo marido,

retorna a casa à *Cidade Velha*, onde passou a maior parte de sua vida ocupando a posição de filha rica do fazendeiro, assumindo a posição de dona de casa e sobrevivendo de forma exclusiva de seu trabalho como costureira. Enquanto Eulina, apesar de carregar consigo a marca de ser fruto de uma provável violência (já que a mãe a abandona na fazenda), ser violentada pelo próprio pai e ser tratada como parte da "mobília" da casa, ou seja, assume o status de coisa. Ela abandona essa *persona* e como fênix transmuta-se em uma microempresendedora, dona de sua vida e através de seu trabalho proporciona uma vida simples à filha única, mas rica em educação e princípios. Sobretudo, pelo fato dela, Eulina, ser uma leitora voraz de novelas e romances publicados em folhetins, os quais lê semanalmente.

Na segunda esfera temos a Professora Carmina, Zita e Rita. Carmina foi a primeira professora de Jóia, em quem se inspirou para seguir a carreira do magistério. O fato de viver nas imediações facilitava estar presente na casa da amiga, seja para jogar conversa fora ou queixar-se das condições de vida.

- Mas Deus é grande, D. Eulina; e o que me falta? Nada. Nenhum dos meus alunos deixou de me pagar; se não em criança, mais tarde, quando independente... Veja, tenho médico grátis, dentista, tenho tudo o que necessito, até casa que um ex-aluno meu, hoje mestre de obras, construiu; sai-me por uma ninharia. É humilde, porém é um canto onde me abrigar. Se eu conseguisse vender meus ordenados atrasados, mandaria fazer uns melhoramentos, para ter mais conforto. (Rosenblatt, 1963: p. 27)

Apesar de ser professora, status social superior à maioria dos vizinhos que a admiravam, estava sempre a queixar-se da falta de dinheiro, do governo, etc. Após a viagem da vizinha e da filha para fazenda Jananaira, faz uma proposta para que Eulina a deixasse viver ali,

Ora, deixe-me explicar-lhe. A senhora sabe que tenho água encanada e, e a água também, como luz elétrica, entra na lista das dificuldades que Belém encara atualmente.

- Então a senhora não usa a água do poço? – concluiu Eulina.

- Pois é isso. Cerquei meu quintal, e perdi, tácitamente, direito a servir-me do poço, que é propriedade comum. Outra coisa; se não houvesse cercado o quintal que, por economia de estacas ficou tão pequeno, poderia ter minha criação de galinhas, para meu próprio consumo. (...)

- O que quero dizer é que as casas atualmente estão muito valorizadas. Imagine que famílias ricas alugam suas residências com móveis, para pensões, ou famílias americanas, por uma fortuna, e mudam-se para casas menores, pagando bem; os hotéis, por sua vez, não tendo bastantes acomodações para o número de hóspedes, sempre crescente, adotaram o sistema de acomodá-los

em anexos; com isso, ao aluguéis subiram exageradamente; esta casinha, por exemplo, pode muito bem ser alugada por dois mil cruzeiros.

- Ah! – exclamou Eulina, boquiaberta – e eu c'a minha fechada...

- Pois foi por isso que a chamei. Sua casa está desocupada, abandonada praticamente; alugá-la nas condições em que se acha, não lhe traria vantagem porque, para que rendesse bem, a senhora teria que fazer muitas despesas em reparações, e até que chegasse a ter lucros, os inquilinos já a teriam pôsto em estado de necessitar novamente de concerto. Pensei então em alugar a minha e passar-me para a da senhora, responsabilizando-me pela sua conservação, limpeza e melhoramentos. (...)

- Sim senhora...dois contos de réis, ora veja... – repetia Eulina, pensativa. E para ganhar tudo isso Jóia que estudou cinco anos, com que sacrifício, tem que trabalhar vinte meses como professôra de sítio, perdendo sua mocidade num barracão em cima d'água, coitada. (...)

- Não, como então, se mude, eu 'stou falando por falar... imaginando... Se mude uai... Mas sim senhor, quem havia de dizer, dois contos de réis... já é dinheiro! (Rosenblatt, 1963: p. 133-134)

A vizinha cede ao apelo dramático da professora, por quem tinha imensa admiração e amizade. Embora seja nítida sua má-fé, no que tange à mudança para casa da agora ex-vizinha, pois intui apenas o seu lucro pessoal, nem sequer cogita a possibilidade de dividir o lucro do aluguel com Eulina. Uma vez que ela moraria na casa da vizinha sem pagar um tostão, tento apenas uma remota promessa de que cuidaria do patrimônio alheio como pagamento.

A personagem Zita Ribeira surge apenas como uma história a ser lembrada, durante o encontro entre Eulina e sua "cheira", Eulina Barroso, com quem conversa longamente no capítulo XI. Mas pensamos ser importante apontar essa presença porque mesmo sendo apenas mencionada, quase de relance, a questão da transgressão é importante para nossa reflexão:

Zita Riberia, a tocaia sabia? Zita, na hora de casar, com véu e grinalda, com festa, quando juiz perguntou se era de vontade, respondeu que não. E quando acaba, na mesma noite fugiu – Ora veja, com quem então? – Com o mesmo noivo, veja só. Mas já deu que falar. Pouca vergonha. Agora, dizem que foi conselho da mãe, disque; avaliem que vive com o pai dos filhos bote anos, e nunca quis casar pra que êle não tivesse poder de mandar nela – Mas vai ver que é assim mesmo – concordou Eulina – respeito e delicadeza é só mesmo enquanto não se casam; casou, acabou tudo. (Rosenblatt, 1963: p. 151)

Sultana Rosenblatt se utiliza do rastro, como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin, deixado pela memória para reaver essa estória. A escritora se vale de uma lembrança, que a um leitor desavisado pode passar despercebida e ser visto quase como falatório entre amigas. Mas na verdade, lemos esta lembrança trazida à tona pelas personagens, como uma estratégia da autora para tratar de um tema muito delicado, se localizarmos esta

história no cenário da Região Norte do país e em uma sociedade patriarcal-machista. O fato de uma mulher insubordinar-se a figura masculina, seja ela pai, irmão ou marido é lida como um ato de "rebeldia", "histeria" ou "loucura",

O jovem Freud teve uma série de pacientes mulheres cujo problema parecia provir de abuso sexual na infância. O que elas diziam era indizível, literalmente: até hoje os traumas mais severos da guerra e da vida doméstica violam a tal ponto os costumes sociais e a psique da vítima que são excruciantes para se articular ou até mesmo para se escavar dos cantos escuros da mente, onde costumam ficar enterrados. (Solnit, 2017: p.137) (grifos nosso)

Pois, aquelas que não obedecem ou não aceitam viver as regras impostas pelo patriarcado são tidas como as *loucas do sótão*⁶. Da mesma forma que a autora insere a história de Zita ela o faz com a de Rita, por meio de uma narrativa de encaixe apontando para o outro lado da transgressibilidade. Através do contado protagonizado por Rita, Rosenblatt apresenta um outro viés do patriarcado: o mundo das mães solo. Aquelas que engravidam de homens que não assumem a paternidade ou por já serem casados, ou pela ausência completa de responsabilidade para com o outro.

Nesse caso, a romancista se vale inclusive de lendas locais para justificar atos injustificáveis, como o abandono parental. Com isso surge a expressão "filho de boto", uma vez que a lenda do boto relata que em noite de lua um homem de beleza ímpar aparece, vestido de terno branco e chapéu (para esconder sua grande narina), seduz uma moça solteira e a engravida. Ou seja, filho de pai desconhecido também é chamado dessa forma. Com isso,

Seu Júlio não estranhou a carranca, porque ela era sempre assim; bôca apertada, franzida, olhos duros; o que estranho foi vê-la por ali, sem ser dia de festa. Apreciava com certo respeito a mulata de caráter forte, mas trabalhadora, honrada, inimiga de pedir fiado ou favor por orgulho. E era êle quem lhe devia a gratidão de ter ela guardado segredo absoluto sôbre a paternidade de seu filho único; e nunca sequer a bênção lhe pedira para o menino, a quem deu padrinho estranho, a fim de não atrair a desconfiança da gente. Filho de Rita deu o que falar. Rita era segura; já ia pela casa dos vinte e continuava *muça*; noiva de Higino, os anos passando, e ela firme, esperando juntar dinheiro para casar de véu e grinalda, que iria deixar depois aos pés de Santo Antônio, pagando promessa. E de repente Rita despacha o Higino, e se mete numa rêde, apaixonada (...) Quando correu a notícia que Rita teve filho, foi um Deus nos acuda. (...) No fim, quando tôda esperança de se descobrir quem era o pai do menino tornou-se vã, o bôto levou a fama. Por sorte o pequeno saiu a cara dela, e o segrêdo passou a ser uma lenda a mais, contada como advertência pelos velhos aos moços. (Rosenblatt, 1963: p. 105)

⁶ Nos referimos aqui a "madwoman in the attic", a personagem do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

Com isso percebemos as estratégias adotadas pela escritora que se vale de lendas indígenas (para justificar os acontecimentos na vida de suas personagens) presentes no imaginário local da região para discutir temas como o das transgressões femininas.

Na terceira, esfera temos a jovem Jóia, a "protagonista" do romance de Sultana Levy Rosenblatt. Apontamos estas aspas para protagonista porque entendemos que ela é uma "protagonista às avessas", uma vez que há o silenciamento da voz dessa personagem, embora toda narrativa a circunde. Ou seja, em duzentas páginas, a personagem não protagoniza nenhum discurso direto. Como afirma Gayatri Chakravorty Spivak "O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à 'mulher' "(2010: p. 126). Ou seja, tudo o que Jóia sente, pensa ou faz é narrado por um narrador onisciente ou pela voz de outros personagens, inclusive por Álvaro⁷.

Jóia, filha de Eulina, vive com a mãe na periferia da cidade de Belém de forma humilde, formou-se como professora normalista, com bolsa de estudos, sendo sempre uma das melhores alunas da classe. Apesar de conviver com colegas abastadas, inclusive passando férias com elas no Rio de Janeiro, "Jóia era moça que não sabia botar uma panela no fogo." (Rosenblatt, 1963: p.30), como afirma a mãe, mas ela tem consciência de que o magistério é a grande possibilidade de proporcionar uma vida melhor para sua mãe. Esta oportunidade se concretiza com o convite para lecionar na fazenda Jananaira⁸.

Mais uma vez a escritora conecta seu leitor com o lugar de onde fala, do interior do Pará, entre rios e fazendas, entre interior e capital. Jóia se mostra insubmissa apenas a vontade de Álvaro, às vezes por medo, outras por timidez, mesmo que de forma muito comedida. A personagem transgride as regras sociais através da profissão, ser professora no interior do estado, foi seu maior ato de desobediência.

Na quarta e última esfera, temos mãe e filha, Nha Isidra e Santa. A primeira fora amásia do pai, coronel Bentes, assim como a segunda o é do filho, Álvaro. As duas personagens, presentes na segunda parte do romance, quando Eulina e Jóia chegam a fazenda Jananaira, representam um outro viés feminino dentro do romance, o da astúcia que muitos chamariam de feitiçaria. Para isso a autora se vale mais uma vez da cultura

⁷ Lembramos aqui a expressão utilizada por Rebecca Solnit (2017) "mansplaining" (brincando com as palavras *man* e *explaining*), uma vez que a comunicação do casal se dá sempre pela voz masculina, ou seja, ele sempre explica tudo por ela.

⁸ Segundo ao dicionário Houaiss: Substantivo masculino. Rubrica: etnografia, mitologia. Regionalismo: Amazônia. Animal encantado que vagueia em grupos pelas florestas da região do Tocantins, atacando após estontear suas vítimas com um forte mau cheiro; janaú, janaúira.

local ao sugestionar que Nha Isidra é a Matinta Perera: "– Escute... matinta perera... Hum, procure nha Isidra, veja se ela 'stá no barracão... (Rosenblatt, 1963: p. 99), porque sempre que ouviam os assobios arrepiantes da matinta, nha Isidra nunca estava por perto, despertando assim a curiosidade e o medo em alguns moradores da fazenda.

Enquanto sua filha, Santa, ocupa-se de suas rendas, sem levantar suspeitas, mas na verdade, é na falsa falta de atenção que a dissimulação da personagem habita,

(...) porque Santa crescia em poder, em domínio, subjugava-o, absorvia-o, cercava-o por todos os lados, quebrava-lhe a vontade, aprisionava-o, e calada, mansa, sorridente, uma Circe que sabia dissimular suas intenções, porque não demonstrava ciúme se o via escrevendo as longas cartas, se ignorar a quem eram destinadas, não protestava quando êle falava sôbre os seus planos de viajar, nem sequer tentava com seduções quebrar a abstenção a que êle se impusera, isolando-se no seu quarto. (Rosenblatt, 1963: p. 179)

Santa era versada nas artes dos chás, unguentos, defumações e tudo mais que a mãe lhe ensinava para "manter" o agora coronel Álvaro por perto, de preferência na sua rede. Ela engravida e perde o primeiro filho, mas em seguida volta a conceber, o que aflige o pai da criança. É importante lembrarmos aqui que o personagem Álvaro passa por diversas crises de saúde, que acabam evoluindo conforme o interesse dele por Jóia aumenta. Nha Isidra, ainda na primeira gestação, instrui a filha a "casar-se" com o pai de seu filho durante uma grande crise, porque, segundo ela, se ele morrer precisa deixar a mãe de seu filho amparada. Tudo é arranjado com o tabelião que temia intensamente nha Isidra e realiza a união mesmo estando o noivo praticamente inconsciente. Ou seja, mesmo sem Álvaro ter nenhuma lembrança do ocorrido a união entre ele e Santa estava oficializada perante a lei. Como uma Circe ela permanecia na varanda pacientemente, com sua almofada e seus bilros a render, sempre à espera do momento em que Álvaro pertencerá apenas a ela.

Com isso percebemos que apesar de esferas diferentes, como subdividimos, as personagens femininas são as grandes protagonistas do romance *Barracão*. São elas que por meio da memória, seja ela coletiva ou individual, constroem o imaginário local da cidade de Belém e do interior. Embora pensemos as personagens em quatro esferas que se deslocam por esse *locus*, é importante apontarmos que a imagem do tríptico seja destacada. A nosso ver, todas as *personas* femininas convergem para imagem de Jóia, como imagem central desse quadro.

Mesmo ela não tendo voz, seja emudecida de forma proposital, pela autora, todas as mulheres, ou as histórias sobre mulheres, presentes na obra convergem, digo, (des)dobram-se sobre a figura de Jóia. Por esse motivo a chamamos de protagonista às avessas, porque Sultana Levy Rosenblatt, assim como suas personagens transgride a regra. O protagonismo feminino pode ser observado a partir de quem escreve, uma vez que o fato da autora emprestar a sua feminina voz às personagens e empoderá-las ou transgredi-las, aponta para o lugar de onde essa mulher, judia, paraense compartilha a sua história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina. A condição feminina e a violência simbólica.** Tradução Maria Helena Kühner. 3ª Edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

ROSENBLATT, Sultana Levy. **Barracão.** 2ª Edição. Editora Leitura S/A, Rio de Janeiro, 1963.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas. Reflexões sobre os novos feminismos.** Tradução Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

SOLNIT, Rebecca. **Os homens explicam tudo para mim.** Imagens Ana Teresa Fernandez. Tradução Isa Mara Lando. São paulo: Cultrix, 2017.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros;** tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o sulbaterno falar?.** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. –Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Literatura e expressões das emoções: representações de violências contra a mulher em *Desesterro*, de Sheyla Smanioto

Literature and expressions of emotions: representations of violence against women in Desesterro, by Sheyla Smanioto

Ana Raquel de Sousa LIMA*

Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Instituto Federal do Piauí (IFPI)

Margareth Torres de Alencar COSTA**

Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

RESUMO: Estudar as emoções como categoria analítica no âmbito das interrelações do campo literário com o sociológico pressupõe analisar as emoções das personagens que se materializam a partir das violências sofridas imbricadas aos contextos sociais experienciados por elas. Logo, vimos que a obra *Desesterro*, de Sheyla Smanioto, proporciona esse olhar por meio da questão da violência contra a mulher. Assim, o objetivo deste artigo busca compreender como as ações de violências afetam emocionalmente as personagens femininas no ambiente familiar. Para tanto, o aporte teórico apoia-se em Perrone-Moisés (2016), Candido (2014), Saffioti (2015), Le Breton (1999), Bericat Alastuey (2000), Koury (2003). A metodologia utilizada para realização desta pesquisa assentou-se quanto à natureza descritiva com análise por meio de revisão bibliográfica. Consideramos que a violência está estruturada na instituição familiar das duas personagens femininas. Logo, identificamos violências psicológicas e físicas substancializadas que se apresentam por meio das emoções como culpa, vergonha e medo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Emoções. Violência contra a Mulher. *Desesterro*.

ABSTRACT: Studying emotions as an analytical category within the scope of the interrelations between the literary and sociological fields presupposes analyzing the emotions of the characters that materialize from the violence suffered intertwined with the social contexts experienced by them. Therefore, we saw that the work *Desesterro*, by Sheyla Smanioto, provides this perspective through the issue of violence against women. Thus, the objective of this article seeks to understand how violent actions emotionally affect female characters in the family environment. To this end, the theoretical support is based on Perrone-Moisés (2016), Candido (2014), Saffioti (2015), Le Breton (1999), Bericat Alastuey (2000), Koury (2003). The methodology used to carry out this

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí, professora de Língua Espanhola no Instituto Federal do Piauí, em Teresina – PI. E-mail: anaraquelthelima@hotmail.com

** Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: margarethtorres@cchl.uespi.br

research was based on a descriptive nature with analysis through bibliographic review. We consider that violence is structured in the family institution of the two female characters. Therefore, we identify substantial psychological and physical violence that presents itself through emotions such as guilt, shame and fear.

KEYWORDS: Literature. Emotions. Violence against Women. Desesterro.

Considerações Iniciais

A obra de Sheyla Smanioto intitulada *Desesterro* (2015) nos proporciona pensar a questão da categoria analítica emoções, uma vez que o enredo está atravessado de ações violentas as quais trazem à luz a relação entre atos e contextos. Diante disso, faz-se salutar expressar que as emoções aqui referenciadas estão compreendidas a partir das sensações sentidas pelas personagens que sofrem as agressões, pois, para Eduardo Bericat Alastuey,

A natureza das emoções é condicionada pela natureza da situação social em que os homens se sentem. São uma expressão, no corpo dos indivíduos, da riquíssima gama de formas de relações sociais. Solidão, inveja, ódio, medo, vergonha, orgulho, ressentimento, vingança, nostalgia, tristeza, satisfação, alegria, raiva, frustração e uma série de outras emoções correspondem a situações sociais específicas (Bericat Alastuey, 2000, p. 150, tradução das autoras)¹.

Pela menção acima, verificamos que tais emoções específicas também podem ser observadas através do sistema social no qual o ser estar inserido. Somando a essa perspectiva, é relevante pontuar as observações de Mauro Koury (2009) sobre a concepção das emoções, pela ótica sociológica. Para ele, “a sociologia das emoções partiria do princípio de que as experiências emocionais singulares, sentidas e vividas por um ator social específico, são produtos relacionais entre os indivíduos e a cultura e sociedade”. Logo, percebemos que as emoções estão interrelacionadas às formas como as sociedades socializam os seus sujeitos sociais a vivenciarem os fenômenos que atravessam as maneiras de sentir, pensar e agir diante dos fatos sociais.

Diante disso, se declinarmos a atenção para a questão do fenômeno da violência, faz-se necessário considerar a interrelação emoções e violências, pela perspectiva sociológica da emoção, dado que o fato social se estrutura em diversas modulações a

¹ La naturaleza de las emociones está condicionada por la naturaleza de la situación social en la que los hombres sienten. Son expresión, en el cuerpo de los individuos, del riquísimo abanico de formas de relación social. Soledad, envidia, odio, miedo, vergüenza, orgullo, resentimiento, venganza, nostalgia, tristeza, satisfacción, alegría, rabia, frustración y otro sinfín de emociones corresponden a situaciones sociales específicas (Bericat Alastuey, 2000, p. 150).

depende da forma como o percebe, sente e age. Logo, pensar nessa perspectiva é também compreender a necessidade de dialogar com diversos campos do saber, como Antropologia, Psicologia, Filosofia e História, entre outros, para buscar entender o sujeito em sua completude. Nesse sentido, identificamos que a questão da violência interrelacionada às emoções que afetam os sujeitos em sociedade é um fenômeno que deve ser percebido de forma transversal, ou seja, a partir de diferentes óticas, mas entrelaçadas.

No que concerne à temática da violência, é importante pontuar que, segundo o sociólogo Michel Maffesoli,

não é possível analisar a violência de uma única maneira, tomá-la como fenômeno único. Sua própria pluralidade é a única indicação do politeísmo de valores, da polissemia do fato social investigado. [...]. Proponho, então, considerar que o termo violência é uma maneira cômoda de reunir tudo o que se refere à luta, ao conflito, ao combate, ou seja, à parte sombria que sempre atormenta o corpo individual ou social (Maffesoli, 1987, p. 15).

Diante disso, é relevante pontuar que a análise aqui desenvolvida volta o seu olhar para a violência contra a mulher, uma vez que é um fato social que se apresenta em diversas tipologias e que em qualquer das circunstâncias deixa alguma marca no sujeito mulher. Segundo Saffioti (2015), “as violências físicas, sexual, emocional e moral não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está presente”.

No que tange ao campo da literatura, as reflexões perpassam pela ótica de Leyla Perrone-Moisés (2016), quando ela pontua que “uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, tem de ser lido mais vagarosamente, e mesmo relido”. Sobre esse pensamento da estudiosa, podemos inferir que a obra literária nos permite sentir e refletir sobre diversos fenômenos que muitas vezes estão distanciados do nosso repertório de experiências, mas que, ao percebermos por meio de leitura e releitura, observando os detalhes ao longo do enredo, identificamos diferentes subjetividades pelas quais passam os sujeitos em suas relações contextuais atravessadas por emoções. Um outro olhar acerca da perspectiva literária tem-se pelas ponderações de Antonio Candido (2014), quando ele declina seu olhar para a relação entre literatura e sociedade pontuando que:

a arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para

as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração (Candido, 2014, p. 63).

Pelo exposto, notamos que Candido (2014) argumenta quanto à representação do fato social no texto literário pois, para ele, ela se substancializa esteticamente por meio da estilização formal que proporciona uma compreensão no que concerne à percepção dos sentimentos expressos nas ações das personagens ao longo do tecido narrativo.

Com isso, é importante trazermos à tona as percepções leitoras na obra *Desesterro*, pelo olhar de Cláudia Maria Ceneviva Nigro e Luiz Henrique Moreira Soares (2019), no artigo intitulado *Desesterro: silêncios, construtos e resistências na literatura latino-americana*. Os pesquisadores refletem, sobre a questão do título da obra, que a escritora deu ao texto literário o título *Desesterro* pois esse traz um jogo silencioso entre a terra, a falta dela, (des)terra, o desenterrar e o desespero, mas no masculino. Para eles, a falta de esperança e a violência emplacam na escrita da autora, pois constrói, como protagonista do romance, Maria de Fátima, sem brecha nem possibilidade no mundo de homens. Logo, observamos a forma, através do título dado, a estilização formal de que Candido (2014) menciona, se fazendo presente como ponto de partida, ou seja, como algo que sugere um refletir sobre o tecer literário.

Para outro pesquisador, Carlos Eduardo Bione (2020), em seu artigo “Desesterro”, de Sheyla Smanioto. Ficar partir resistir, trajetórias do corpo feminino, o romance pode ser lido em temáticas como da fome e da migração, identificados como as duas grandes forças do movimento narrativo do livro. No que concerne à temática da fome, o estudioso pontua que essa pode ser compreendida como: fome de autoridade, fome de poder, fome de abuso, fome de corpos. Para além dessas observações, Bione (2020) também traz à luz um conceito, partindo das reflexões da filósofa Chantal Jaquet, que pode ser identificado na escrita de Smanioto (2015) como o de Trânsfuga. Tal conceito pode configurar, segundo o pesquisador, pela personagem Scarlett, como a trânsfuga da família, que corporifica esse ponto máximo de tensão entre, por um lado, uma matriz reprodutora de comportamentos, submissões, sujeições, modo de vida e destino das suas ancestrais e, por outro, a promessa de uma vida, ao menos, menos assujeitada aos infortúnios vividos por gerações e gerações de mulheres em Vilaboinha.

Diante disso, percebemos, pelas pesquisas referenciadas, as diversas singularidades temáticas vislumbradas no texto de Sheyla Smanioto, o que reforça a

relevância de sua obra para os estudos literários. Assim, é salutar pontuar que, ao longo deste artigo, analisamos as configurações das experiências de duas personagens, a Menina sem Nome e Maria de Fátima, pela perspectiva temática voltada para a questão da violência contra a mulher interrelacionada às emoções.

1 Expressões das Emoções em *Desesterro*: um olhar aos atos de violências contra a mulher

O texto literário *Desesterro* nos apresenta personagens femininas que vivenciam atos de violências às quais vêm à tona por meio das expressões de suas emoções, uma vez que, durante toda a obra, tem-se a presença das inseguranças da vida no que tange à socialização do sujeito mulher. O enredo traz personagens como a vó Penha, Maria de Fátima, a Menina sem Nome, Scarlett, e o personagem, que materializa a violência masculina em suas ações, o Tonho, esposo de Maria de Fátima.

No início do romance, no capítulo intitulado Três Olhos, o leitor já percebe ações violentas, por conta das menções dos maus tratos que Tonho executa com os cachorros da região de Vilaboinha. “Tonho não gosta do barulho deles todos latindo. [...] ele mata tudo que é cão na paulada” (Smanioto, 2015, p. 9). Observamos que os latidos dos animais incomodam o homem e os mesmos latidos ao longo do texto servirão como estabilizadores das lembranças que perpassam pelas emoções, fazendo com que a personagem Maria de Fátima evoque aquele tempo de agressões, como no excerto a seguir: “é o cão que, latindo desse jeito, não deixa a Fátima de jeito nenhum esquecer Vilaboinha” (Smanioto, 2015, p. 27). Ou seja, lembranças auditivas que sempre atualizam os momentos de angústias vivenciado com sua família na antiga cidade e que retorna por meio dos latidos dos cachorros em um outro espaço denominado Vila Marta. Para Halbwachs (2002), “não há lembranças que reaparecem sem que de alguma forma seja possível relacioná-las a um grupo”.

No mesmo capítulo, tem-se uma cena que chama a atenção pela forma que o narrador expõe as percepções e sensações de um retratista. Nesta cena, a vó Penha deseja refazer o momento do batismo da bisneta por meio da fotografia, essa que supostamente iria reconstruir a data do evento, fazendo com que cada membro da família fique na mesma posição e com os mesmos detalhes de roupas e penteados que estavam no dia da

celebração. Todos se posicionam para que o retratista possa tirar a foto da família, porém Tonho, o pai da criança, não chega para esse momento. Porém, o fato que mais chama a atenção é o terceiro olhar do retratista, o da lente da máquina que expressa as compreensões dele, “antes de o sol ir embora ele vai tirar o retrato em silêncio, escondido, a casa cúmplice, vai tirar um retrato não da família, mas da espera, ele constata. Entre a mulher com criança e a menina, um espaço” (Smanioto, 2015, p. 28-29).

Neste excerto, percebemos que a fotografia desejada não se realiza como pensada por Penha, mas que uma outra fará sentido somente para o fotógrafo. Sobre a questão da imagem fotográfica, é possível compreender que “as fotografias ao fazerem lembrar, tornam-se repositórios de memórias, mas não tem o poder por si só de rememorar”. (Koury, 2003, p. 216). Ou seja, a sensação da fotografia depende do olhar de quem está a contemplar e a circunstância em que ela foi tirada. Para a avó, pode ser compreendida como um valor sentimental que resgata tradições, para o fotógrafo um ato mais técnico e observador, visto que a evocação da recordação faz sentido a cada um de forma diferenciada.

Para além dessas observações, em um primeiro momento, identificamos que Penha é uma mulher de fortes crenças, dado identificado quando ela menciona para sua neta que queria colocar a referida foto próxima a santa, “vou pôr do lado da santa, para proteger nossa pequena. [...]. O Tonho deve estar chegando. A santa prefere família unida” (Smanioto, 2015, p. 22). Um outro traço forte da personalidade da avó está no que se refere ao comportamento das netas.

Penha sabe do que Vilaboinha é capaz, por isso ensinou também as netas a levarem a vida quietinhas, quietinhas, dentro do silêncio, escondidas.
Disfarça, Maria de Fátima, baixa esses olhos, menina. Não inventa, ou vai acabar espantando a vida (Smanioto, 2015, p. 10).

Neste fragmento, percebemos, por meio das repetições da palavra “quietinha” e do uso do diminutivo, um certo direcionamento à socialização da mulher como um sujeito que não tem voz, que não pode se expressar nem mesmo através do seu corpo, essa deve ficar quietinha sem mesmo levantar os olhos, o que é reforçado com a palavra “silêncio”, pois tem-se com isso um ser feminino que é formado para ser quieto e silencioso. Segundo Le Breton (1999, p. 30),

a fronteira do sexo está culturalmente encerrada num determinado estilo de comunicação a que é difícil escapar. De acordo com as sociedades e de acordo

com o seu estatuto, a mulher não dispõe da mesma amplitude de fala que o homem e esta é, muitas vezes, inferiorizada.

Assim, compreendemos que, a depender do sistema social, a mulher já é ensinada a não ter voz, a ficar calada nas diversas situações, e a não buscar mudanças, pois já é concebido como normal o ato de silenciar da mulher. Diante dessas verificações, a análise deste artigo tem como focalização as ações, vivências e emoções expressadas por duas personagens netas de Penha, a Menina sem Nome e Maria de Fátima.

Sobre a Menina sem Nome, é importante mencionar que, no dia do seu nascimento, sua mãe, Maria Aparecida, filha de Penha, morre, e por conta desse terrível acontecimento a menina não é acolhida afetivamente por sua avó. Para Penha, a menina traz com ela a lembrança da morte da filha:

a menina nem avisou que vinha, só foi e chegou, a diaba. [...]. Porque eu encontrei a menina no meio das tripas de sua mãe, e se eu desse por certo que Cidinha antes de morrer não conhecia a menina... Deus quem não me deixe saber, vê se pode, porque eu tinha era dado um fim no que já não existia. [...]. Nem deu tempo de Aparecida lhe dar nome. [...] E a menina ficou nascida, gorda, nunca vi maior, junto ao corpo de minha bichinha (Smanioto, 2015, p. 54-55).

Identificamos, no fragmento, a posição sentimental da mãe de Aparecida com relação a ela, referindo-se à filha como “minha bichinha”, ou seja, utilizando diminutivo junto a um possessivo, o que denota uma afetividade de mãe para filha. Entretanto, ao se referir à neta/menina, Penha a adjetiva como “diaba”, e a reifica como algo que poderia ter morrido no mesmo momento da mãe, o que reforça a percepção de a menina representar, para a avó, a morte e a dor da perda de sua filha, Cida. Diante das inúmeras indiferenças pelas quais passa a menina no seio familiar, verificamos a questão do nome, visto que sua mãe morreu sem mencionar uma sugestão nominal para a criança. Um outro ponto é que a menina não desenvolve a fala em sua fase pueril e por muitas vezes fica no meio da terra a olhar o horizonte, ou mesmo para as pessoas, olhar que passa a incomodar muita gente, incluso sua irmã, “Maria de Fátima olha a irmã comendo tudo com os olhos [...]. Diacho, que que essa menina não para de fuxicar com os olhos” (Smanioto, 2015, p. 49).

O que notamos é que, embora ela não tenha voz, o seu olhar desperta algumas sensações em quem convive ou conviveu com ela, “a neta de Penha olhava o desenho no chão arrastado, olhava o vento, olhava o vento, e, santo Deus, a menina via muito mais que o vento” (Smanioto, 2015, p. 12). Sobre a questão do olhar, Le Breton (2019) nos

diz que “o olhar toca o outro e este contato está longe de passar despercebido no imaginário social. [...]. Ele pode ser penetrante, agudo, cortante, incisivo, cruel, indecente, carinhoso, terno, meloso”. Ou seja, observamos que tanto a irmã Fátima como a vó Penha se incomodam com o jeito de olhar da menina, o que reforça a questão das emoções que ele desperta, nesse contexto, mais próximas de um olhar penetrante, cortante e incisivo.

Em continuação, identificamos em uma cena no capítulo intitulado “Na boca tinha unhas”, a presença de problemática afetiva na relação neta-avó que é vislumbrada na forma como Penha se refere à criança, como gente-bicho, bem como quando a avó demonstra um certo incomodo quanto à maneira como a neta se comporta, “larga essas pernas, menina. Pare de cutucar as unhas, diacho de mania, misericórdia. [...]. Encosta aqui, limpe o focinho primeiro. [...]. Sua irmã não respeita nada, Fátima. Matou minha paz para nascer” (Smanioto, 2015, p. 135-136). A menção, nessa passagem, da comparação do nariz com o focinho, reforça a perspectiva animalesca da relação da avó para com sua neta. Em sequência, vislumbramos a associação da avó ao nascimento da criança à morte da filha Cida, o que sempre se faz presente nas interlocuções da avó, compreendida, no excerto, por meio da sensação de que a paz, o amor à filha, lhe foi retirado e a perturbação pela obrigação de criar a neta lhe traz angústias e incômodos. Isto é, emoções que se entrelaçam em um certo nascer/morrer dos entes que se configuram na cena, melhor explicando, a menina sem nome tem em seu nascer a culpa da morte da mãe, que configura a não paz da avó Penha no seguir de sua vida.

Em continuação, no mesmo capítulo, há um acontecimento insólito interrelacionado ao olhar da neta que é representado pela morte e/ou não morte da galinha que serviria para o almoço da família. Quando a avó tenta matar a galinha, ela determina que a menina não se aproxime, por conta do jeito de olhar da criança, que sempre incomoda a avó, “essa menina tem vista comprida, Fátima não vê o olhar dela salta? [...]. O que acontece em seguida, diacho, se a gente fala ninguém acredita” (Smanioto, 2015, p. 140-141). É exatamente o acontecimento seguinte que chama a atenção do leitor para o caso insólito, pois, no ato de matar a galinha,

a menina assusta lá longe a morte da galinha, entorta as pernas, parada não fica. Muito menos a terra. A vó assusta, pensa que vem gente, perde a galinha do balde, [...], ela corre sem cabeça a galinha ela não morre. [...]. ela não morre, a galinha não morre. Diacho, esse olhar da neta. E agora a cabecinha da galinha, do lado uma poça de sangue, esquecida na pia, perto da mão da Penha, agora ela insiste em olhar pra Penha (Smanioto, 2015, p. 143).

Nessa descrição de acontecimentos irrealis, ou que fogem da lógica, tem-se o olhar da menina como eixo central, pois é tanto o olhar como os atos comportamentais de entortar as pernas que sugerem um certo controle da menina, mesmo que distante, sobre o ato da avó de matar a galinha. Ou seja, a menina tem um certo comando para além das condições humanas compreendidas. A forma da galinha correr sem cabeça e o olhar da cabeça da galinha para a avó do lado da poça de sangue também evocam questões do imaginário diante do acontecimento. De acordo com Iser (2017), “o fictício, enquanto mobilização do imaginário no texto literário, induz uma espera por outra constelação do jogo”.

Jogo esse que pode ser compreendido por meio das reflexões de Durand (2012), quando ele pontua, através dos símbolos nictomórficos, ou seja, os relativos à noite, cegueira e escuridão, a questão do sangue, pois ele expressa que “o sangue é temível porque é senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar” (Durand, 2012, p. 111).

Essa possibilidade imaginária faz com que seja vislumbrado, na cena da galinha, a relação metafórica do sangue como um evitar da morte do animal, a presença feminina, ou seja, a presença da feminilidade humana que sangra em algum momento da vida como rito de passagem, no caso da galinha da possível morte para a vida. Nessa passagem, ainda podemos perceber o valor significativo da escuridão, pois é relatado que no momento da morte de Cida o tempo escureceu. Então, o sangue na cena sugere a presença da dicotomia vida - morte representada pela galinha que luta por sua sobrevivência e que tem na menina uma auxiliar, rompendo com isso a associação da vida da menina à morte, ou melhor, à não paz da avó, o que a diferencia da irmã Fátima, que não tem nenhuma culpa do nascer, mas que traz uma luta constante para conseguir viver.

Quanto à personagem Maria de Fatima, observamos diferenças entre a experiência da gravidez de sua mãe Cida e a da própria Fátima anos depois. No caso da gravidez de Cida, esperando Fátima, “[...] a Cida ficou buchuda, redonda, teve até gente dizendo que era lombriga, olha, olha o tamanho da barriga a Cida” (Smanioto, 2015, p. 64). Mas quando foi a vez de Maria de Fátima ser mãe, vislumbramos na narrativa que foi bem diferente, porque Fátima não fez barriga e quando Scarlett (filha de Fátima) nasceu, ela foi mostrar para a avó dizendo: “olha só o que eu encontrei no meio das minhas tripas. Não era doença, a dor era criança” (Smanioto, 2015, p. 76). Percebemos que a mãe de

Fátima foi bem tratada em sua gravidez pelo adjetivo – redonda - conotando que ela demonstrava saúde, no sentido de bem alimentada para o momento, entretanto, na gravidez de Fátima, foi totalmente o inverso além do desconhecimento dos sintomas de gravidez, observado quando diz a avó o que encontrou entre suas tripas. Mas também da relação da personagem com a dor, visto que é uma sensação constante em sua vida, decido a isso, ela não consegue diferenciar os motivos das dores sentidas em seu corpo por conta das violências sofridas e que faz com que ela não reconheça a dor de parir.

É importante mencionar que Fátima é casada com Tonho, como já mencionado anteriormente. No enredo o marido expressa um amor por sua mulher que ele mesmo não reconhece, pois, nas menções do narrador, o homem nunca foi de gostar de ninguém, mas com Fátima foi diferente: casou-se com a personagem ainda quase criança, dado que “não teve jeito depois do acontecido, diacho, não é bom nem ficar falando disso” (Smanioto, 2015, p. 83), enunciado que conota a noção do ato violento pelo homem, por ela ser uma criança, pois, isto não é aceito socialmente, então, é melhor não falar sobre . Mas o que mais chama a atenção é ele enunciar que sem o silêncio de Fátima ele não fica: “gosta de como Fátima sorri pequeno envergonhada quase não sorri. Mas o silêncio... Fátima fica em silêncio o céu estrelado, Tonho respira fundo dá o último trago: diacho, como ele ama essa mulher” (Smanioto, 2015, p. 84). Nesse momento da narrativa, é relevante refletir sobre como o comportamento da mulher – esposa – o silêncio, influencia na relação matrimonial, dado que o amor do marido se configura na forma de Fátima não falar, não argumentar suas violências sofridas, sorrir (ou não sorrir), pois até para isso ela se sente envergonhada. Observamos, portanto, que são esses gestos que fazem com que o marido considere Fátima o seu amor, mesmo não compreendendo este sentimento.

Tal descrição nos faz trazer à luz a perspectiva do patriarcado, no qual a mulher, entre muitas perdas, não tem o direito de se expressar. De acordo com Marcia Tiburi (2020), no sistema patriarcal, “as mulheres serão constantemente preteridas e talvez, de antemão, nem se coloquem em disputa com o homem, porque já se acostumaram a um lugar subalterno e negativo nessa ordem”. Tal concepção da pesquisadora sustenta a ideia de que a personagem casada normaliza a sujeição dela em relação ao marido por ter sido ensinada a ser assim, sem voz e olhar baixo, ou seja, compreende que a mulher não deve enfrentar o sujeito masculino. Observamos que o comportamento de Fátima advém de uma criação/socialização para não falar, para silenciar, conforme as orientações de sua

avó Penha. Esse comportamento subalterno é o que faz com que o esposo de Fátima a ame, já que o sistema patriarcal impõe à mulher esse lugar.

Sobre Tonho, o narrador pontua que em Vilaboinha quase não tem cão, “cão nenhum fora o Tonho. Dentro dele os cães latem dentro dele querendo sair [...]. Coitada de Fátima, já não bastava ter o marido um doido zangado pelas estradas?” (Smanioto, 2015, p. 100-101). Essa caracterização do personagem denota um ser bruto, que tem ações animais, levando a acreditar que já é conhecido na cidade por atitudes violentas, fato percebido na forma de se referir a Fátima com a expressão – coitada – o que intui que as pessoas do lugar já haviam normalizado as atitudes violentas do homem por conta das agressões dele aos cães da cidade, ou seja, atos em espaço público.

No campo do privado, isto é, no ambiente “familiar”, o homem utiliza de suas forças para agredir sua esposa, como percebemos no excerto a seguir:

Tonho derruba a porta, bem que eu disse coitada da Fátima. Tonho não vê nem nada, vai direto na mulher. Por que diacho essa porta fechada? Ele bate na mesa, vira a cabeça. Ele bate na mesa bate na mesa perdeu a cabeça. Então ele bate: pra se livrar do cão. De novo ele bate: pra sofrer nos outros. Ele bate tudo que é dia ele bate. Ele bate ele não vê corpo, ele bate, bate, bate ele não vê corpo, ele bate bate bate em cão nenhum ele bate. Ele não vê corpo nenhum ele nem vê nada até topar Fátima pouca ele não vê Fátima nenhuma no meio de tanto Tonho até topar com Fátima quase morta (Smanioto, 2015, p. 103).

Com isso, tem-se alguns recursos utilizado na escrita que nos remetem à questão da força masculina diante de um corpo feminino, identificado especialmente nas repetições do verbo *bater*, ou seja, na fúria que de forma cega se substancializa no corpo masculino de forma que esse perde completamente o seu equilíbrio emocional e agride furiosamente a sua esposa pelo fato de que a porta estava fechada.

No que concerne à imagem de Fátima, podemos verificar uma mulher que se mantém calada, apanha em silêncio, dado que em nenhum momento o leitor observa um ato de fala, seja para pedir ajuda, seja para pedir que ele pare com as agressões. O que se impõe de forma memorialística é a voz da avó para que ela fique em silêncio, como referenciado acima. Nessa circunstância, é importante pontuar que, para Saffioti (2015), “embora as mulheres não sejam cúmplices dos patriarcas, cooperam com eles, muitas vezes inconscientemente, para a perpetuação deste regime”. Nesse contexto, observamos que a personagem Penha replica o patriarcado na criação de sua neta de forma que ela sofre calada, sofre sozinha, sofre por ter aprendido que não devia falar.

Em sequência na narrativa, após os atos de agressões do marido, tem-se que

“Fátima sobrevive, ela sempre sobrevive. Ela arruma os incômodos e volta a dormir. Diacho, como ele ama essa mulher” (Smanioto, 2015, p. 104). Nessa passagem, identificamos um outro momento da condição do ato violento, que é quando a mulher não consegue reagir e permanece a viver com o agressor. É como se a vida voltasse ao normal e a dor tivesse que ser guardada ou mesmo esquecida. Sobre essas formas de compreender a violência contra a mulher, Saffioti (2015) cita que “a violência doméstica apresenta características específicas. Uma das mais relevantes é sua rotinização”. Tal rotinização podemos perceber no fato de que Fátima “arruma os incômodos e volta a dormir”, com isso, se concretiza a especificidade da violência doméstica sofrida pela personagem no que tange a rotina das agressões no seu espaço familiar, especialmente quando a ação de voltar a dormir é expressa e traz uma sensação de tranquilidade, mas que supostamente tem muito mais intranquilidade e marcas deixadas não só no corpo, mas na alma dessa mulher.

O romance traz também um diálogo entre Fátima e sua avó, no qual a presença das desculpas são dadas pela vítima no sentido de não expor sua vida íntima de mulher casada que vivencia atos bárbaros, ou seja, a sensação de vergonha talvez se faça presente nesse momento:

- Que isso, Maria de Fátima?
- Bati na quina da pia, voinha...
- E essas manchas tudo na perna?
- Deve ser coceira, vó penha...
- Toma jeito, Fátima, corte as unhas.
- Pode deixar, voinha, vou cortar...
- Isso é sangue no pescoço?
- Estava tirando a galinha do osso...[...]
- Acredite em mi, voinha. Pelo menos tente (Smanioto, 2015, p. 105).

Ao longo do diálogo, identificamos uma outra modulação da violência, para além da física, que é a psicológica, vislumbrada quando a avó questiona a neta sobre as diversas marcas físicas que chamam a atenção, sendo que a personagem busca esconder a verdade no sentido de não trazer à luz as agressões. Entretanto, nas enunciações, identificamos o recurso estilístico das reticências, que trazem ao leitor a sugestão de que algo ficou em suspenso, ou seja, de que naquele momento era melhor não dizer o acontecido.

Há, entretanto, uma marca enunciativa que confirma a tipologia psicológica quando ela pede para a sua avó tentar acreditar nela. Com isso, a personagem encontra-se em uma situação em que o falar só faz com que a dor retorne, e ela prefere tentar

esquecer e não fazer com que sua avó também venha a sofrer. Neste momento, o melhor é silenciar. De acordo com Le Breton (1999), “o silêncio pode ser uma escolha, valorizada pela cultura[...], mas é também, por vezes, uma consequência, das circunstâncias que levam o indivíduo a refrear a sua fala”.

Um outro ponto que merece a atenção, é a situação em que Fátima vivenciou sua gravidez, uma vez que a circunstância de sua casa perpassa pelas ações brutais do marido, e a fome, metaforicamente descrita pela não barriga feita durante a gestação, como no fragmento “a filha é carne do silêncio, tão quieta, não dá nem um pio, coitadinha” (Smanioto, 2015, p. 49). Em continuação, é possível percebermos a fome pela qual atravessou a espera de Scarlett: “Fátima engole seco, engole seco e sente a fome quieta, a fome mansa, a saudade da fome arrasadora que pariu com a criança. [...] Fúria quando, escondida em barriga que Fátima não tinha” (Smanioto, 2015, p. 50). Para além dessa experiência de violência no que tange à fome, a personagem expõe um medo que é bastante significativo, pois até o momento suas emoções são omitidas, e busca sempre deixar suas marcas visíveis e invisíveis ocultadas. Mas quando se refere à filha, percebemos um medo:

mas desde que teve a criança entre os braços parida, desde que a criança se deu à terra, Fátima tem esse medo do que ele pode ter aprendido comendo quietinha em sua barriga. Esse medo da criança guardada como Fátima dentro de casa ouvindo Tonho chegando, o medo quieto, Fátima apanhando, esse medo da criança bem dentro escondida, arrancando as mãozinhas tudo que podia, comendo os sonhos da mãe na carne batida. Esse medo (Smanioto, 2015, p. 106).

Intuímos então que, ao longo de sua gravidez, a personagem tanto passou fome, como apanhou do marido, e isso agora se substancializa por meio do sentimento medo, emoção que faz com que ela pense na filha que chega já carregada de sofrimento, tanto da falta do alimento quanto das pancadas recebidas pela mãe. Uma criança que já nasce com a marca da violência. Segundo Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010), pela ótica de Delumeau (1989), “o medo decorre de uma necessidade de segurança que está na base da afetividade e da moral humanas”. É exatamente isso que Fátima não tem segurança na base afetiva, pois, como já identificamos, o ambiente doméstico dela é um lugar de violências diversas, e não identificamos nenhum gesto afetivo por parte do marido, a não ser quando ele menciona que a ama, mas fica somente no campo da retórica, porque no da ação isso não se manifesta. Pelo contrário, durante a gravidez foram

violentadas mãe e filha simultaneamente.

Considerações Finais

Pelo analisado acima, foi possível observarmos que as experiências de Fátima e de sua irmã inominada estão atravessadas por uma estrutura social repressora - a família e o sistema patriarcal, pois ambos possibilitam as execuções de violências diversas a quais foram identificadas em diferentes passagens da obra.

No que concerne à personagem Menina sem Nome, vislumbramos a violência doméstica no sentido de que em seu lar a criança sofre a culpa da morte da mãe e, por conta disso, é violentada psicologicamente de forma verbal por meio de adjetivos negativos, como “desgraça”, “algo terrível”, entre outros. Assim, a forma como ela é tratada por sua avó sugere que tenha deixado um trauma na criança, dado que ela não consegue falar.

Quanto à personagem Fátima, identificamos que foi educada para não reagir e sempre silenciar. Consequência disso foi a forma como ela vislumbrou sua relação com o marido, em especial, quando era vítima de agressões. É uma mulher que não tem ação diante da violência sofrida. Tem em sua consciência que casamento é assim, a mulher deve respeitar o marido até nesses momentos de agressões, configurando, com isso, violência físicas, psicológica e sexual. Tal violência se expande quando se verifica as experiências vividas ao longo de sua gestação de Scarlett, pois tanto a personagem mãe, como a criança, sua filha, vivenciou suas dores, no caso da bebê, ainda no ventre da mãe. Assim, a obra literária nos apresenta um cenário de diversas emoções interrelacionados aos vários atos violentos pelas quais as personagens sofrem em uma estrutura social que as direcionam apenas para aceitar as agressões, tanto na vida familiar como na matrimonial, mesmo que nessa última predomine a brutalidade masculina.

Com isso, foi possível identificar emoções presentes no momento dos atos agressivos, ou mesmo depois deles, como o medo, a vergonha, a sensação de humilhação, a tristeza, a melancolia. Essa última, especialmente ao se observar o comportamento da Menina sem Nome, porque durante a narrativa é mencionado um isolamento da personagem inominada olhando para o vento, olhar esse que traz um tom melancólico provavelmente por ser tratada com desprezo no seio familiar.

Enfim, a obra *Desesterro* nos proporciona diversos olhares à questão da relação literatura e sociedade, especialmente quando nos propomos a analisar as emoções diante de atos violentos que perpassam em lares distintos, mas que têm em sua base ações violentas. No caso da vó Penha, o replicar do sistema opressor patriarcal, foi observado na forma como ela busca educar suas netas para viver nessa sociedade em que as mulheres não têm direitos de expressarem suas emoções. Quanto às duas personagens, essas sofrem porque vivenciam as modulações das violências que se imbricam às famílias estruturadas no enredo. Diante disso, a obra literária de Sheyla Smaniotto é uma possibilidade do leitor refletir sobre essas relações literatura, emoções e violências a partir da estilização formal proporcionada pela estrutura linguística tecida no texto.

REFERÊNCIAS

ALASTUEY BERICAT, E. **La sociología de la emoción y la emoción en la sociología**. Disponível em: <https://papers.uab.cat>. Acesso em: 10. jan. 2024

BIONE, C. Desesterro, de Sheyla Smaniotto. Ficar, partir, resistir, trajetórias do corpo feminino. **Revista Diálogos**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 335–347, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/9519>. Acesso em: 10. jan. 2023.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma Antropologia Literária. Tradução: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KOURY, M. **Emoções, Sociedade e Cultura**: a categoria de análise emoções como objeto de investigação na sociologia. Curitiba: Editora CVR, 2009.

KOURY, M. Rasguei o teu retrato: a apropriação da fotografia como expressão de sentimento. **Revista brasileira da sociologia da emoção – RBSE**. Vol.2 nº 5. 2003. Disponível em: <https://www.cchla.ufpb.br>. Acesso em 15. dez. 2023.

LE BRETON, D. **Antropologia das Emoções**. Tradução: Luís Alberto S. Peretti. Petrópolis: Vozes, 2019.

LE BRETON, D. **Do Silêncio**. Tradução: Luis M. Courceiro Feio. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1999.

MAFFESOLI, M. **Dinâmica da Violência**. Tradução: Cristina M. V. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.

NIGRO, C; Soares, L. Desesterro: silêncios, construtos e resistências na literatura latino-americana. **Letras**, Santa Maria, v. 29, n. 59, p. 67-78, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/37382/pdf>. Acesso em: 10. jan. 2024

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REZENDE, C; COELHO, C. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SAFFIOTI, H. **Gênero patriarcado violência**. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

SMANIOTO, S. **Desesterro**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TIBURI, M. **Feminismos em comum**: para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

Literatura e emancipação feminina na recepção de *Lésbia*, de Délia, em periódicos oitocentistas

Literature and female emancipation in the reception of Lésbia, by Délia, in nineteenth-century periodicals

Maria Luiza Rodrigues Faleiros LIMA*
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Maria Lucilena Gonzaga Costa TAVARES**
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Carolina de Novaes Rêgo BARROS***
Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: A imprensa foi um importante veículo de divulgação das lutas sociais pela emancipação feminina. Dessa forma, é possível encontrarmos nos jornais diversas menções a temas como o direito ao voto, aborto, acesso à educação, entre outros. Ao estudarmos a representação de escritoras no Século XIX, percebemos a relação entre a Literatura e a divulgação dos ideais de liberdade da mulher no período. Assim, discorreremos sobre o papel das autoras oitocentistas e investigamos a recepção da obra *Lésbia*, de autoria de Maria Benedita Bormann, sob o pseudônimo de Délia, considerado controverso ao retratar o divórcio e a tentativa de subsistência da personagem principal através do trabalho como literata. Ao pesquisarmos em fontes primárias podemos localizar obras que merecem ser lidas e estudadas, devido a sua importância para as causas feministas em sua época.

PALAVRAS-CHAVE: Emancipação Feminina. Periódicos Oitocentistas. Maria Benedita Bormann. *Lésbia*.

ABSTRACT: The press was an important vehicle for disseminating social struggles for women's emancipation. In this way, it is possible to find in newspapers various mentions of issues such as the right to vote, abortion, access to education, among others. By studying the representation of women writers in the 19th century, we can see the relationship between literature and the

* Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará e Docente da Universidade Federal do Pará. E-mail: marialuiza@ufpa.br

** Doutora em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará e Docente da Universidade Federal do Pará. E-mail: lucilena@ufpa.br

*** Mestranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. E-mail: carolinanrb@gmail.com

dissemination of the ideals of women's freedom in the period. Thus, we discuss the role of nineteenth-century female authors and investigate the reception of the work *Lesbia*, written by Maria Benedita Bormann, under the pseudonym Délia, which is considered controversial as it portrays the divorce and the main character's attempt to make a living through her work as a writer. By researching primary sources, we can locate works that deserve to be read and studied because of their importance to feminist causes in their time.

KEYWORDS: Female Emancipation. 19th century periodicals. Maria Benedita Bormann. *Lesbia*.

Introdução

O modelo de representação feminina foi sendo construído ao longo da história através das ideias comportamentais de como as mulheres deveriam portar-se nas esferas públicas e privadas. Vera Kessamiguiemon (2002, p. 5) ressalta que o ideal de mulher no período oitocentista deveria estar associado à submissão, pois

Ser mulher era não passar as raias da moralidade dominante. Era não desviar-se, mas submeter-se; pois, na época, insubmissão e insanidade mental eram consideradas sinônimos ou consequências mútuas; uma resvalando ou conduzindo à outra (Kessamiguiemon, 2002, p. 5)

No entanto, apesar das dificuldades impostas pelo patriarcado, muito se discutiu sobre a educação feminina brasileira. Inicialmente, segundo Mary Del Priori (2016, p. 285), a “ignorância feminina era incentivada pelos homens da casa”, contudo muitas famílias tentavam educar suas meninas, como é o caso de grande parte da história familiar das diversas escritoras brasileiras do século XIX. A educação era voltada principalmente às figuras masculinas, visto que, no Brasil oitocentista “a escrita e o saber estiveram associados à ideia de poder, e quem o detinha na sociedade patriarcal era o homem, em consequência a mulher assumia uma posição de inferioridade” (Knapp, 2021, p. 169).

Apesar do pensamento recorrente de que as mulheres não escreviam, não participavam da vida da política e não ajudavam financeiramente suas famílias, os estudos sobre o tema demonstram que elas se envolviam nas mais diversas áreas da sociedade, porém foram sendo esquecidas e silenciadas pela história. Mary Del Priori (2020) afirma que o século XIX “foi o momento em que as mulheres ocuparam outro espaço decisivo: o do texto literário ou político, muitas vezes fazendo de suas canetas uma maneira de ganhar a vida” (Priori, 2020, p. 105), ou seja, tais autoras produziram em demasia, principalmente no campo literário, além de estarem presentes nas diversas regiões do país.

A investigação na imprensa do período permite a reflexão sobre esse processo de educação e representação dos papéis destinados aos gêneros e às mulheres escritoras. Inicialmente, em sua maioria, as publicações eram dirigidas e assinadas por homens da elite de sua época e as mulheres, poucas vezes, conseguiam veicular suas ideias e administrar os periódicos, uma vez que nesse período, às mulheres era imposta:

A imagem de fêmea passiva, reclusa, era com frequência acompanhada pela glorificação da mulher como mãe dos filhos do Brasil, e tem-se demonstrado que, mesmo assim, era-lhe negada influência política e econômica fora do lar, sendo ela bastante influente dentro dos limites do círculo familiar. (Hahner, 1981, p.38).

Deste modo, poucas eram as formas de se manterem entretidas e em contato com novas ideias, sendo uma das mais populares, a leitura dos jornais. Dessa forma, para conquistar esse público feminino, alguns periódicos destinados a elas começaram a surgir. Conforme Constância Lima Duarte:

Mesmo entre os chamados “jornais femininos”, apenas existiam uns poucos periódicos dirigidos por homens atentos às mudanças do comportamento social, e que se apressavam em oferecer publicações especialmente pasteurizadas para o público feminino (Duarte, 2011, p. 78).

Essa pasteurização evidenciava-se através dos principais temas dessas publicações, tais como a moda corrente, os cuidados com a casa e a criação dos filhos, dicas matrimoniais e de beleza, entre outros, o que reforçava ainda mais a condição de submissão das mulheres. Entretanto, segundo Duarte (2011, p. 78), a partir de 1870 muitas publicações consideradas feministas começam a surgir no Brasil, o que promoveu o movimento em prol da educação e liberdade das mulheres, tornando-se importante instrumento para a divulgação dos ideais de desenvolvimento feminino, pois, de acordo com Dulcília Schroeder Buitoni:

No século XIX, encontramos duas direções bem definidas da imprensa feminina: a tradicional, que não permite liberdade de ação fora do lar e que engrandece as virtudes domésticas e as qualidades ‘femininas’; e a progressista, que defende os direitos das mulheres, dando grande ênfase à educação (Buitoni, 2009, p. 47).

A partir da análise dessa imprensa progressista, constatamos uma quantidade significativa de publicações tratando da emancipação feminina nos periódicos do final do

século XIX e início do XX. Entre essas, damos destaque à publicação da jornalista e escritora Josefina Álvares de Azevedo no jornal *A Família*:

A consciência universal dorme sobre uma grande iniquidade secular – a escravidão da mulher. Até hoje tem os homens mantido o falso e funesto princípio de nossa inferioridade. Mas nós não somos a eles inferiores porque somos suas semelhantes, embora de sexo diverso. [...] Portanto, em tudo devemos competir com os homens – no governo da família, como na direção do estado (*A Família*, n. 01, 18 nov. 1888, p. 1).¹

Publicações como essa tornaram-se constantes, principalmente nos jornais administrados por mulheres. Sendo um desses exemplos, Josefina Álvares de Azevedo utilizou sua atuação na imprensa para divulgar as causas feministas. Além dela, outras literatas e jornalistas também lançaram mão dos jornais para promover a educação e a liberdade das mulheres. Entre elas, citamos: Adelina Vieira; Ana Eurídice Eufrosina de Baranda; Anália Franco; Bertha Lutz; Emilia Freitas; Francisca Senhorinha da Motta Diniz; Julia Lopes de Almeida; Maria Firmina dos Reis; Nísia Floresta (pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto); Mariana Coelho, entre outras.

A partir disso, podemos verificar que “ao escreverem em jornais e, posteriormente, ao assumirem a redação dos periódicos, essas mulheres assumiram uma missão em comum, resgatar o seu sexo da ignorância, arriscando sua reputação e investindo dinheiro nos projetos empreendidos (Dias, 2020, p. 318)”, o que possibilitou importante contribuição para as causas emancipatórias femininas no Brasil.

1 A escrita feminina e a recepção de *Lésbia*, de Délia, nos periódicos oitocentistas

Ao longo da história, a mulher foi, por muitas vezes, excluída e invisibilizada da vida pública e política pela historiografia oficial (Perrot, 1988, p. 170). Muitos eram os empecilhos para veicular suas ideias e opiniões, pois, geralmente, lhes cabiam os cuidados com o lar e os filhos. A esse respeito, Margareth Rago aponta que, embora tenhamos um avanço a partir das conquistas feministas, tanto no Brasil, quanto em outros países, não possuímos ainda um conhecimento mais profundo a respeito da cultura produzida pelas

¹ A linguagem utilizada nos jornais foi atualizada.

mulheres do passado, sendo necessário recuperar a história produzida por elas (Rago, 2012, 14-15).

Em vista disso, estudar as mulheres que tiveram um papel de importância para a mudança dos costumes sociais e não estiveram subjugadas ao gênero masculino, é um trabalho essencial para historiografia literária, um ponto de vista corroborado por Margareth Rago, uma vez que realizar um estudo partindo das experiências femininas:

Trata-se em último termo de avançar para uma história que seja capaz de perceber a complexidade dos processos sociais desde uma ótica que tenha em conta a diversidade de sujeitos que participem deles. É evidente que o esquecimento, abandono, dissimulação, ou como queiramos dizer, da mulher como sujeito activo em tão grande parte da historiografia não contribuiu de nenhuma maneira a proporcionar uma escrita histórica satisfatória, senão que ao contrário contribuiu a assentar a história como discurso ideológico das classes dominantes (Rago, 2012, p. 15).

A retomada dessas perspectivas femininas traz novas concepções aos estudos de gênero, pois apesar da importância de se fazer um estudo que possibilite recontar essa história das mulheres e sua trajetória através da Literatura, nem sempre a historiografia teve como foco essa parcela da sociedade, conforme Nanci Patrícia Sanches:

Os trabalhos historiográficos que discutem a presença feminina nos espaços sociais do século XIX, em sua maioria, tendiam a limitar-se quase sempre a uma discussão focada no gênero masculino, suas relações de grupos, relações econômicas ou então, quando o gênero feminino era abordado, muitas vezes a análise estava reduzida à condição da mulher submetida ao poder: mulheres escravas, prostitutas, contrabandistas etc (Sanches, 2007, p. 82-83).

Apesar de geralmente estarem apartadas do centro de importância no contexto social, devido a seu gênero, “nas últimas décadas, as produções historiográficas vêm ocupando um espaço significativo e possibilitando novas discussões sobre a história social que tem como foco de análise o papel da mulher no século XIX” (Sanches, 2007, p. 82).

Dessa forma, ao discutirmos a circulação e recepção de obras literárias femininas emancipatórias nos periódicos brasileiros da segunda metade do século XIX, é possível traçar um quadro sobre o papel da Imprensa e das mulheres de letras na busca pela emancipação feminina, como afirma Zahidé Lupinacci Muzart:

No Brasil, a literatura feminina somente começa a ser visível, ou um pouco respeitada, no primeiro quartel do século XX. Ainda que produtivas, nossas escritoras ficaram excluídas da historiografia literária, mas, curiosamente,

embora à margem, a literatura feminina foi presença constante nos periódicos do século XIX, tanto nos dirigidos por homens quanto nos inúmeros criados e mantidos por elas próprias. Aliás, é quase impossível estudar a literatura feita por mulheres no século XIX sem nos debruçarmos no estudo e levantamento do que foi publicado nos periódicos dessa época. Além da produção em jornais, elas publicaram muitos livros, uma produção, ainda que desaparecida, nada desprezível (Muzart, 2003, p. 225).

Assim, tais obras literárias escritas por mulheres incentivaram o debate sobre o papel social feminino, direito à educação e liberdade para escolher seu modo de vida, além de promover maior inserção no mercado de trabalho, como reitera Luma Pinheiro Dias:

Assim, gradativamente a mulher foi ocupando novos espaços e fazendo ecoar sua voz através de poesias, livros ou artigos em jornais. A escrita feminina reivindicava a valorização social da mulher, questionava o lugar que os homens tinham lhe reservado através de argumentos ou, em todos os casos, através do simples ato de escrever e colocar em prática uma atividade que o discurso reforçava constantemente não pertencer a elas (Dias, 2020, p. 318).

Diante disso, um fato constatado é a relação entre Literatura e emancipação feminina. Ao investigarmos a circulação de narrativas com teor emancipatório, encontramos menções a autoras e obras referendadas pela crítica, além de outras esquecidas por um período, mas que têm sido retomadas e discutidas. Como exemplo citamos o romance *Lesbia*, publicado sob o pseudônimo de Délia, de autoria de Maria Benedita Bormann. A recepção da obra pode ser observada em notas de jornais da época:

Será uma história verdadeira? Será pura fantasia de uma cabeça romântica? Não podemos afirmar nem uma coisa nem outra. O que é verdade, o que é indiscutível é que sob o pseudônimo de Lesbia oculta-se uma escritora inteligente e profundamente conhecedora do coração. Tem defeitos. Quem não os tem? Gosta muito das digressões. O menor incidente é pretexto para ela escrever 5 ou 6 páginas que nos encantam pelo seu estilo bem trabalhado e não vulgar. Gosta muito de citar autores. Se isto revela da parte de Delia muita leitura, por outro lado é preciso convir que o espírito do leitor se fatiga e distrai. Delia não é uma estrepante. Magdalena, um dos seus romances, tem talvez mais vibração do que Lesbia, que, se não é uma obra prima, não deixa de ter algum merecimento. É uma história simples e comovente. Por isso mesmo tem valor. (*A Estação*, n. 21, 15 nov. 1890, p. 10)

Ainda que o crítico tenha considerado o romance um tanto descritivo, afirma o valor literário da obra e os talentos da escritora e intelectual Délia, apesar de ter confundido o pseudônimo da autora, Délia, com o da personagem do romance, Lesbia. O

fato de Maria Benedita Bormann utilizar um pseudônimo chamou atenção dos jornalistas, como notamos:

Acabamos de ser gentilmente brindados com um exemplar de *Lesbia*, novo romance de Delia, magnificamente impresso nas oficinas da Companhia Impressora. Admiradores sinceros da adorável escritora, que por excesso inexplicável de modéstia, continua a ocultar-se em um pseudônimo, vamos ler ansiosamente o seu novo romance, cujo mérito não deve ser menor que o dos anteriores. E, prometendo ocupar-nos devidamente de *Lesbia*, apresentamos agora os nossos cumprimentos à encantadora Delia (*Diário de Notícias*, n. 1949, 14 dez 1890, p. 2).

No trecho observamos que o uso do pseudônimo é interpretado como um “excesso inexplicável de modéstia”, vale ressaltar o destaque dado à Companhia Impressora, o que nos permite aventar, com base na adjetivação, que haveria patrocínio para tal publicação. O mesmo argumento pode ser observado na nota veiculada no periódico *O Apostolo*:

Lesbia, romance em fluminense moderníssimo, da hábil pena de inteligente escritora, que modestamente se oculta sob o pseudônimo de Delia, e faz muito bem: O Lar, o Homem, o Cortiço, a Casa de Pensão, não lhe perdoariam a franqueza das revelações, que assumem todo o interesse, que o leitor malicioso gosta de encontrar em obras de senhoras... [...] Para fazer justiça ao talento da ilustre escritora é força confessar, que capacitando-se um pouquinho mais das leis do decoro e da moral, tem elementos bastantes para substituir a vaga deixada nesse gênero de literatura pelos nossos festejados Macedo e Alencar, até hoje ainda não substituídos (*O Apostolo*, n. 128, 7 nov. 1890, p. 2).

O autor acredita que o uso do pseudônimo foi benéfico, uma vez que os leitores poderiam interpretar as ações da protagonista do romance, Arabela, de forma maliciosa. Além disso, interessante notar que o jornalista sugere que Délia utilize mais o decoro e a moral em suas obras. Apesar disso, chega a compará-la com Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar, grandes expoentes do Romantismo brasileiro.

O uso de pseudônimos, muitas vezes masculinos, bem como o anonimato e siglas, foi um elemento muito utilizado pelas escritoras ao longo da história, como afirma Virgínia Woolf, em sua obra *Um Teto Todo Seu*: “De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher” (Woolf, 1928, p. 62). Esse artifício era empregado a fim de se evitar as críticas recebidas quando as escritoras assinavam as obras, uma vez que, devido ao patriarcado, o ofício de escritora não era bem aceito ao longo da história.

Para Elaine Showalter (1994), durante o final do século XVIII e ao longo do século XIX, os papéis masculinos e femininos eram separados, “para os homens e para as

mulheres, com pouca ou nenhuma sobreposição e com as mulheres subordinadas” (Showalter, 1994, p. 45). No Brasil, essa separação de papéis ocorria em quase todos os espaços, fossem eles da esfera pública ou privada. Michelle Perrot (2005) confirma tal afastamento de onde as mulheres foram retiradas como “a Bolsa, o Banco, os grandes mercados de negócios, o Parlamento, os clubes, círculos e cafés, grandes locais de sociabilidade masculina, e até mesmo as bibliotecas públicas” (Perrot, 2005, p. 34). Nesse sentido, inferimos que os homens tentaram afastar a mulher da esfera literária ao produzirem discursos desencorajadores, críticas severas e o “amadorismo”, como nomeia Michele Fanini (2008).

Ao longo do século XIX, o silêncio e a submissão feminina foram sendo rompidos, como afirma Michele Perrot (2005). A “posição secundária e subordinada” (Perrot, 2005, p. 9) foi substituída pelas vozes femininas transgressoras que antes eram caladas pelos pais, maridos e críticos e a escrita deixou de ser um “fruto proibido” (Perrot, 2005, p. 36) e passou a ser um alicerce da mulher, e o papel e a caneta tornaram-se indispensáveis.

Aos poucos o anonimato foi perdendo espaço e a coragem de assinalar o próprio texto tornou-se um ato de destemor entre as escritoras brasileiras. No caso de Délia, segundo Pamela Raiol Rodrigues, a escolha de Maria Benedita Bormann pelo uso de pseudônimo:

Está longe de ter sido aleatória e, como vimos, no caso de Délia, o pseudônimo não funcionava como forma de disfarce para melhor caminhar no mundo predominantemente masculino da literatura, tal qual para muitas anteriormente. Para Bormann, o nome era um segundo batismo, um nascimento de uma nova vida a se acoplar àquela já existente; o surgimento da escritora no espaço corporal e mental, onde antes só havia a mulher (Rodrigues, 2021, p. 40).

Embora não houvesse publicado utilizando o próprio nome, a identidade real de Délia foi descoberta, o que trouxe críticas à escritora. A postura radical da sociedade patriarcal em relação à mulher foi descrita por Maria Benedita Bormann na obra *Lésbia*:

Entre nós o preconceito e o atraso relegam a mulher, colocam-na sempre em segundo plano, aceitando ela paciente esse papel secundário por falta de cultura, ou por flexibilidade de ânimo, ou por efeito de educação, ou para não incorrer em singularidade. (Bormann, 1998, p. 98).

A submissão feminina aos homens era vista pela escritora como resultado do meio social e da educação recebida pelas mulheres. Além disso, para a autora, outro motivo, poderia ser o fato de as senhoras que ousassem se impor ao tratamento recebido, incorrerem em singularidade, ou seja, serem rotuladas de forma negativa pela sociedade, uma vez que perdurava na época a crença, principalmente dos pais e maridos, de que ao terem acesso à leitura e escrita, as mulheres poderiam ser facilmente cortejadas por outros homens, o que, se viesse à público, afetaria a reputação da mulher solteira e a desonraria a mulher casada.

Devido ao teor emancipatório da mulher e ideias contrárias aos padrões da época, o lançamento de *Lésbia*, em 1890, causou polêmica ao narrar a história de Arabela, uma mulher insubmissa aos padrões sociais da época, como o casamento e criação dos filhos, que rejeita se submeter a um casamento no qual não estava feliz e busca a própria independência e emancipação através da escrita, como pode ser observado no artigo de opinião publicado por Ignotus, no periódico *O Paiz*: “Quase toda a imprensa fluminense acolheu friamente, ou antes, com surda hostilidade, o último volume da ilustre escritora, que outrora provocara ao surgir no jornalismo os mais entusiasmados aplausos.” (Ignotus, *O Paiz*, n. 3209, 29 abr. 1891, p. 1)

Acreditamos que a hostilidade com a qual a obra foi recebida deve-se às atitudes da personagem principal, que iam contra aos papéis impostos pelo patriarcado. O enredo foi definido em artigo de opinião veiculado no periódico *O Mercantil*:

Arabella, bonita e instruída, é casada com um imbecil. Arabella separa-se do marido e faz-se literata; publica folhetins, romances e poesias; notabiliza-se; recebe quinhentos contos de réis de um bilhete de loteria; fica viúva e órfã; apaixonou-se por Pereira, homem muito bom - e vão ambos para a Europa, transformados, ele em Catullo e ela em Lesbia. Ao voltar da Europa, depois de uma demora de oito anos, em companhia de Pereira - Catullo, Arabella apaixonou-se por outro homem, o dr. Alberto Lopes, mas não querendo ser infiel ao seu amante, suicida-se; e morre, balbuciando: — Catullo!... Alberto... (*O Mercantil*, n. 1859, 9 nov. 1890, p. 1).

Assim, Arabela sofreu o destino comum das personagens que desafiavam as convenções sociais ditadas pelo patriarcado: acabou morta. Além disso, a liberdade de Arabela em escolher seu esposo e, posteriormente, se separar dele, eram atitudes incompatíveis com o ideal feminino da época, que postulava que as mulheres deveriam se submeter a casamentos infelizes.

No jornal *A Família*, um dos periódicos mais importantes do século XIX, dirigido por uma mulher no Brasil, segundo Constância Lima Duarte (2016, p. 313), as desventuras de Arabela são responsabilizadas ao caráter abusivo dos homens com os quais a personagem se relacionava:

Começa a desventura d'um lar, desde que a imbecilidade do homem põe de parte a personalidade da mulher. E desde então, esfolhadas e semi-mortas, uma a uma das ilusões queridas, traído o coração, esfacelada a crença, tudo se vai, de envolta nos baldões da sorte, águas abaixo no declive fatal... (Zefa, *A Família*, n. 82, 6 nov. 1890, p. 2).

Observamos que a autora do artigo de opinião é uma mulher, talvez, por isso, não encontramos o julgamento aos quais eram submetidas as mulheres que optavam pelo divórcio na época em que o romance foi escrito. A quebra das ilusões e expectativas de Arabela, inicia-se logo após o casamento:

No fim de oito dias, já ela se arrependia, medindo a profundidade do abismo onde se despenhara; suspirou, pôs ao ombro o pesado lenho do matrimônio, abafando os queixumes que lhe subiam aos lábios e devorando as lágrimas que lhe escaldavam as faces. São tão habilidosos os homens que apagam de todo nos corações que os amam os mais veementes afetos. Assim sucedeu entre Arabela e o marido: a grosseria e o bestial ciúme deste último mataram a ternura da pobre moça. Infundindo-lhe um rancor que aumentava de dia a dia. Tinha zelos da beleza, da graça e do espírito da mulher, tentava mesmo amesquinhá-la, para que ela duvidasse do próprio merecimento e assim não visse a distância que os separava (Bormann, 1998, p. 40-41).

Ao abandonar o marido e não se submeter a sua personalidade opressora, Arabela rompe com os padrões de submissão que dela eram esperados, o que gerou opiniões diversas na sociedade oitocentista. A recepção pelos leitores e redatores dos jornais foi divulgada em alguns periódicos. O jornal *O Paiz*, no qual Bormann foi colaboradora, publicou um artigo de opinião, de autoria de Ignotus. No texto, o autor questiona a educação literária recebida pelas mulheres e o ofício de escritora:

[...] É lícito exigir nesta terra de uma escritora, a perfeita compreensão dos processos modernos, tão fatigantemente científicos, do estilo e da arte? Aqui, as senhoras não tem educação literária, limita-se sua ciência aos romances de Jorge Orhel. E aquelas que se esforçam em dar ao seu espírito uma educação mais profunda, que sentindo em si a chama divina do talento, procuram tornar-se poetisas ou escritoras, longe de receberem do público esses aplausos que são para o artista a mais nobre e mais consoladora recompensa de seus trabalhos, tem pelo contrário de lutar contra a força dos preconceitos e contra a baixeza das infâmias.
Para uns, elas não passam de ridículas e desfrutáveis, como as preciosas do século de Luiz XIV, que Molière eternamente imortalizou no bronze de seus

versos. Outros atacam brutalmente a honra de mulher, inventando amantes que lhe escrevem artigos. É triste, mas é verdade. Nestas condições, pois, sem preparação, sem estudos metódicos e regulares, sem estímulos que despertem a atividade do cérebro, antes fatigado por esta luta mesquinha, como julgar severamente o livro de uma escritora brasileira? (Ignotus, *O Paiz*, n. 3290, 29 abr. 1891, p. 1).

Os obstáculos que as mulheres enfrentaram ao longo da história para se educarem, e conseqüentemente, se dedicarem à escrita, impediam o desenvolvimento e sucesso de sua arte. Ainda assim, destacamos que a crítica endereçada à autora de *Lésbia* é positiva, o que nos permite considerar que, aos poucos, a escrita feminina vai conquistando espaço e defesa em meio ao tão restrito e masculino cânone brasileiro.

Era pensamento corrente, na época, que as mulheres deveriam submeter-se aos esposos, dedicar-se aos cuidados com os filhos e o lar e, ao se dedicar à escrita, elas deixariam de lado os sentimentos afetivos e sua moral poderia ser deturpada, como observamos a seguir:

[...] Se eu bem compreendi o romance, parece-me que Delia teve em vista sustentar que o cultivo das letras não extingue na mulher os sentimentos afetivos, ao contrário, aumenta-os e duplica-os à proporção que se alargam seus conhecimentos e se robustece o seu talento. É a resposta à velha gritaria de que o espírito mata o coração. Levantada em França, quando George Sand com a publicação de *Indiana* empreendeu em uma série de romances a campanha contra o casamento, a burguesia literária, pacata e respeitadora, ferida em seus princípios de moral pelas audácias desta escritora, procurou na sua vida privada demonstrar que a mulher que escreve para o público extingue a sensibilidade de sua alma (Ignotus, *O Paiz*, n. 3290, 29 abr. 1891, p. 1).

O autor da nota, ou autora, estabelece um posicionamento em favor da educação e escritura feminina, ao afirmar que escrever não altera a índole ou o temperamento das mulheres e que elas precisam lutar contra o preconceito, pois, para algumas pessoas, devido a sua escrita, elas seriam consideradas “desfrutáveis”. Segundo Ignotus, as mulheres escritoras podem amar, como qualquer outra, mantendo “os puros afetos da alma, os sentimentos do coração”, e complementa que:

[...] *Lésbia*, me parece, foi um protesto contra este modo de sentir, contra esta escola que afirma matar o cultivo da inteligência na mulher, os puros afetos da alma, os sentimentos do coração. A ilustre colaboradora d’*O Paiz*, em um estilo que, se por vezes é descuidado, tem ordinariamente cintilações faiscantes de *verve* e de colorido vigoroso, deu em sua heroína o tipo da mulher que brilha na imprensa como escritora, aplaudida e festejada, mas tão sensível, tão ávida de amor, que vive a se apaixonar e por gente que não a merece.
[...] A instrução não influi sobre o desenvolvimento do caráter. A mulher escritora será pura ou divertida, segundo a força de seu temperamento e o

influxo da educação que recebeu. Há porém para o talento sempre uma simpática indulgência (Ignotus, *O Paiz*, n. 3290, 29 abr. 1891, p. 1).

Apesar do tom condescendente em relação às mulheres, ao afirmar “Quem, não perdoará, como Cristo perdoou a Madalena, os erros e fraquezas de uma mulher, quando ela se chama George Sand, quando escreve romances como *Consuelo* ou dramas como o Marquez de Villemer? A arte não é uma escola de moral para o uso de tímidas donzelas.” (Ignotus, *O Paiz*, n. 3290, 29 abr. 1891, p. 1), ao se posicionar contra os títulos pejorativos e críticas à honra que algumas escritoras receberam, Ignotus reafirma a importância da literatura feminina para a sociedade da época. Tal posicionamento sobre a publicação do mesmo romance é compartilhado por Olavo Guerra, em um artigo intitulado *O Talento*:

Há dois ou três anos que o talento feminino tem desabrochado no Brasil de uma maneira agradável e auspiciosa, mostrando que a cultura das letras tem penetrado beneficentemente no santuário da família e que, portanto deixou de ser, como diziam os burgueses, o divertimento nocivo dos ociosos, dos malucos e dos bêbados (Guerra, *Diário de Notícias*, n. 1995, 14 dez. 1890, p. 1).

Ao afirmar que há dois ou três anos o talento feminino tem desabrochado no Brasil, observamos a invisibilidade sofrida pelas escritoras brasileiras, uma vez que o crítico ignora as publicações das décadas anteriores. Constância Lima Duarte (1994) questiona o fato de que, apesar de terem escrito significativamente ao longo da história, as mulheres não aparecem no *hall* do cânone literário, tendo sido apagadas da historiografia literária mundial, o que ela intitula de *memoricídio*. Em partes, o contexto familiar de não incentivar a escrita feminina como fonte de trabalho foi um motivador desse apagamento, pois

Enquanto os homens dominavam o espaço público, as mulheres permaneciam confinadas em suas casas, analfabetas, cuidando unicamente de afazeres relacionados à família e submetidas a uma ordem patriarcal que estabelecia sua inferioridade. Vejam, estou me referindo às mulheres da elite, pois a experiência vivida pelas mulheres negras, escravizadas ou libertas, foi muito diferente. Até as últimas décadas do século XIX, e mesmo nas primeiras do XX, ainda causava espanto uma mulher manifestar o desejo de ter independência financeira, querer votar, fazer um curso superior! E a publicação de uma obra de autoria feminina costumava ser recebida com desconfiança ou, na melhor das hipóteses com certa condescendência pelo público leitor masculino. Afinal, era *só* uma mulher escrevendo, deviam pensar os que pregavam a inferioridade mental, moral e física do gênero feminino (Duarte, 2022, p. 15).

O número de mulheres que se dedicavam à escrita era grande, entretanto, o número das que conseguiam publicar era muito restrito. Outro dado, destacado por Zahidé

Muzart (2003), é o fato de as obras literárias de autoria feminina terem sido apagadas ao longo do tempo, na verdade, advém de um fator político, “pois não só porque mulheres escritoras são esquecidas; são esquecidas sobretudo as mais atuantes, as feministas, em uma palavra” (Muzart, 2003, p. 2).

Logo, pensando no período histórico analisado nesse trabalho, destacamos o fato de as autoras vítimas de memoricídio terem colaborado para a causa da emancipação feminina, ou seja, o direito de a mulher ir à escola, trabalhar, publicar obras literárias ou artigos em periódicos e abrir seus próprios estabelecimentos jornalísticos, todas aquelas que quebraram o silêncio imposto pelos homens (Perrot, 2005).

Ao investigarmos a história de vida dessas escritoras oitocentistas, é comum constatarmos que, em sua maioria, as autoras brasileiras possuíam conhecimento elevado; desfrutavam de educação (leitura e escrita) fora ou dentro de casa, sabiam mais de duas línguas, principalmente o francês; dedicavam-se não somente às letras, mas aos estudos da arte, da pintura, além do aprendizado em instrumentos musicais, como o piano, incentivadas também por familiares.

Alguns exemplos como as escritoras Juana Manso, Nísia Floresta, Inês Sabino, Corina Coaraci, Luísa Leonardo e Júlia Lopes de Almeida, que a princípio foram ajudadas de alguma forma pelos próprios familiares (pai, mãe, tias, padrinho e maridos). Ademais, a maioria dessas mulheres possuía outros ofícios além de escritora, como os de professora ou preceptora.

Algumas dessas autoras são citadas no texto de Olavo Guerra veiculado no *Diário de Notícias*: “Do talento feminino atestam o desenvolvimento as exmas. sras. Baronesa do Manguaguape, Ignez Sabino, Julia de Almeida, Corina Coaracy e muitas outras” (Guerra, *Diário de Notícias*, n. 1995, 14 dez. 1890, p. 1). Em relação à obra de Délia, ele assegura que:

[...] Lésbia é um trabalho que faz a reputação de sua autora, equiparando-a aos nossos maiores talentos. Pelas diversas citações que faz de principais mestres no correr do enredo, demonstra Délia (a autora) que é instruída, que tem bom gosto, e que cultiva com critério a literatura, engrandecendo assim as letras pátrias (Guerra, *Diário de Notícias*, n. 1995, 14 dez. 1890, p. 1).

Para o autor, o cultivo das letras pelas mulheres não é algo prejudicial a sua moralidade, como algumas pessoas acreditavam no século XIX, portanto, Délia, ao se mostrar culta, engrandeceria a literatura do país, uma vez que, de acordo com Guerra,

“Antigamente a mulher falava da vida alheia e cozinava; hoje escreve romances” (*Diário de Notícias*, n. 1995, 14 dez. 1890, p. 1). Apesar da tentativa de defender o talento das escritoras brasileiras, era real o preconceito a que as mulheres foram submetidas ao longo da história.

Essa representação era bastante divulgada na época, o que demonstra que as mulheres de letras e suas obras tiveram um papel representativo na busca por uma maior difusão das causas emancipatórias femininas. Entretanto, apesar de algumas dessas escritoras terem sido louvadas e obtido apoio em sua época:

Outras, como Délia (Maria Benedita Bormann), de ideias muito mais livres, sobretudo em relação ao sexo, como o apoio ao divórcio, foram totalmente apagadas. Porém, no cômputo geral, todas ficaram esquecidas, militantes ou colaboracionistas, senhoras ou cortesãs! (Muzart, 2003, p. 227).

Um aspecto observado é que algumas dessas obras, possivelmente, foram publicadas, mas se perderam no tempo, como foi o caso de *Úrsula* (1859) reencontrada em um lote de livros antigos pelo bibliógrafo e colecionador Horário de Almeida e reeditada praticamente 100 anos depois da primeira edição. Um segundo exemplo é o romance *O Mameluco* (1882), escrito por Amália Rodrigues, reeditado a partir da publicação presente no periódico *Echo Sant’Amarense*, de 1882, que está arquivado no acervo da Biblioteca do Estado da Bahia.

Outro caso é o do manifesto *Direito das mulheres e Injustiça dos Homens*, escrito por Nísia Floresta, que teve sua terceira edição publicada em 1839, pela editora Casa do Livro Azul, no entanto, 150 anos depois, apenas em 1939, a pesquisadora Constância Lima Duarte resgatou e relançou a obra. Além do caso de Juana Manso, que iniciou a publicação do romance *A Família do Comendador*, em 1853, no periódico *A Imprensa*, mas não seguiu com a publicação e não publicou o livro físico no território brasileiro, sendo a primeira publicação em livro no território argentino.

Ao retomarmos esses textos, muitas vezes esquecidos pelo público, acreditamos ser possível destacar a importância de trazer à tona obras arquivadas em setores de microfilmagem e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que recontam a história sociocultural da Literatura feminina e feminista, e, conforme Michelle Perrot poderemos “inverter as perspectivas historiográficas tradicionais, demonstrar a presença real das

mulheres na história mais cotidiana” (Perrot, 1988, p. 171), uma contribuição tanto para a Historiografia Literária no Brasil, quanto para a pesquisa sobre as relações de gênero.

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imprensa no Brasil tem sido, desde seus primórdios, uma das principais formas de disseminação de opinião, entretanto, durante muito tempo, esse instrumento esteve nas mãos de elite econômica e cultural formada apenas por homens. Assim sendo, a voz feminina começou a ser mais ouvida quando as mulheres conseguiram publicar seus próprios periódicos.

Uma das principais formas de se expressarem foi através da literatura, na qual idealizavam uma sociedade em que as mulheres pudessem ter mais liberdade para se posicionar e lutar contra o patriarcado, que buscava ditar as regras para suas vidas particulares. Assim, figuras de destaque na literatura emancipatória, como Maria Benedita Bormann, enfrentaram o preconceito da época, para publicarem suas obras e serem lidas.

Por um período, essas autoras ficaram esquecidas, entretanto, com o desenvolvimento de estudos de literatura feminina e feminista no Brasil e as crescentes pesquisas acadêmicas que busca de dar notoriedade à escrita feminina oitocentista, além da pesquisa nas fontes primárias, como os jornais de época, podemos resgatar obras que merecem serem lidas e analisadas, devido a sua importância para a causa da emancipação feminina em sua época.

Portanto, a história literária feminina durante o Oitocentos é diversa e o papel de restaurar essa trajetória torna-se crucial, ao percebermos que durante seu período de vida, muitas autoras não passaram despercebidas e foram aclamadas pelo público e hoje estão apagadas do cânone literário.

Diversos nomes tiveram importância e relevância para época, no entanto, por vários motivos suas histórias foram esquecidas, e, desde o final do século XX, seus nomes estão sendo rerepresentados para a sociedade contemporânea, tornando o cânone literário cada vez mais amplo, diverso e, finalmente, reparando o enorme apagamento das escritoras ao longo dos últimos séculos.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, J. A. de. **A Família**. São Paulo: n. 01, p.1, 06 ago. 1888.
- BARBOSA, S. de F. P. **Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no Século XIX**. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.
- BUITONI, D. S. **Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira**. São Paulo: Summus, 2009.
- BORMANN, M. B. **Lésbia. Introdução:** Norma Telles. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- DEL PRIORI, M. **Histórias da gente brasileira: volume: Império**. São Paulo, 2016.
- DEL PRIORI, M. **Sobreviventes e Guerreiras: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000**. São Paulo: Planeta, 2020.
- DIAS, L. P. Desafiando as diferenças sexuais: a ousadia da escrita feminina nos oitocentos. In: SILVA, M. D. de C. e; FERREIRA, R.; BARROS, F. L. de. (org). **História, Literatura e Imprensa: meios e modos de pensar o passado**. Teresina: Editora Cancioneiro, 2020.
- DUARTE, C. L. **Imprensa Feminina e Feminista no Brasil: Século XIX**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- DUARTE, C. L. **Memorial do Memoricídio: Escritoras brasileiras esquecidas pela história**. volume I. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.
- DUARTE, C. L. **Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no brasil**. Pontos de Interrogação. n. 1. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia, Campus II. Vol. 1, n. 1, p. 76-86, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1431>. Acesso em: 05 jan. 2022.
- FANINI, M. A. **Fazer da pena um ofício: a profissionalização literária feminina no brasil da virada do século XIX para o XX**. Blumenau: Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação, v. 2, n. 3, p. 291 - 310, set.- dez. 2008.
- GUERRA, **Diário de Notícias**, n. 1895, 14 dez. 1890, p. 1.
- HAHNER, J. E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850 –1937**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- IGNOTUS. **“Lesbia, Romance de Delia”**. O Paiz. Rio de Janeiro: n. 3290, p. 1, 29 abr. 1891.

KESSAMIGUIEMON, V. **A educação da mulher e a produção literária feminina na transição entre os séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro. Teias, n. 5, ano 3, jan. - jun. 2002.
MUZART, Z. L. Uma espada na imprensa das mulheres no século XIX. Estudos Feministas. Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225-233, jan-jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100013>. Acesso em: 10 jan. 2022.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história.** São Paulo: EDUSC, 2005

PERROT, M. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RAGO, M. Prefácio. In: TELLES, N. **Encantações:** escritoras e imaginação literária no Brasil, Século XIX. São Paulo: Intermeios, 2012.

RODRIGUES, P. R. **Uma é a escritora, outra, a mulher:** Um estudo sobre as duas facetas da personagem feminina em *Lésbia* (1890), de Maria Benedita Câmara Bormann (Délia). (Mestrado em Letras – Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, Instituto de Letras e Comunicação – ILC, Universidade Federal do Pará – UFPA, Belém, 2021.

SANCHES, N. P. L. **Fora do tom, fora da ordem:** vadios, mulheres e escravos no império do Brasil. In: Caderno Espaço Feminino, v. 17, n. 01, Jan./Jul. 2007.

SHOWALTER, E. A crítica feminina no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Tendências e Impasses** – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil.** 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

WOOLF, V. **Um teto todo seu.** Círculo do Livro S.A. São Paulo: 1928.

ZEFA. **A Família**, n. 82, 6 nov. 1890, p. 2.

Periódicos

A Estação, n. 21, 15 nov. 1890, p. 10

Diário de Notícias, n. 1949, 14 dez. 1890 1949, p. 2

O Apostolo, n. 128, 7 nov. 1890, p. 2

O Mercantil, n. 1859, 9 nov. 1890, p. 1

A mulher superior: escritoras nietzschianas e o suicídio no romance brasileiro de fins do XIX

The superior woman: Nietzschean writers and suicide in the late XIXth Century Brazilian novel

Arthur Katrein MORA*

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO: Interessamos no presente artigo verificar a adoção e a adequação de elementos da filosofia de Friedrich Nietzsche (2007, 2011) na literatura escrita por mulheres no Brasil, mais especificamente na obra de três romancistas: Maria Benedita Bormann (1853-1895) e seu romance *Lésbia* (1890) – publicado sob o pseudônimo Délia; Emília Freitas (1855-1908), autora de *A Rainha do Ignoto* (1899); e Albertina Bertha (1880-1953), do romance *Exaltação* (1916). Tais obras compartilham em suas narrativas e temas o elã destrutivo frente aos valores sociais vigentes no novecentos, e valem-se do conceito do *Übermensch*, filtrado pela ideologia positivista difundida no Brasil, e somado a breves acenos a doutrinas espirituais, para elaborar a imagem da “mulher superior”. Esta é manifesta no temperamento das protagonistas Lésbia, Funesta e Ladice, cujo recurso comum ao suicídio exprime a demanda imperiosa da Vontade na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Romance brasileiro. Século XIX. Literatura escrita por mulheres. Nietzsche.

ABSTRACT: This essay intends to verify the reception and adaptability of some facets of Friedrich Nietzsche’s (2007, 2011) philosophy in the literature written by Brazilian women, specifically in the works of three late XIXth century novelists: Maria Benedita Bormann (1853-1895), writer of *Lésbia* (1890) – published under the pseudonym Délia; Emília Freitas (1855-1908) and her novel *A Rainha do Ignoto* (1899); and Albertina Bertha (1880-1953), of *Exaltação* (1916) fame. These novels share in its narratives and themes a destructive impetus towards their contemporary social values, and resort to the concept of *Übermensch*, processed through the prevailing positivist ideology in Brazil, and signalling towards spiritualist doctrines, to forge a literary image of the “superior woman”. Such woman is manifested through the novel’s protagonists in the shared contingency of their suicides, which embodies the imperious appeal of their Will.

KEYWORDS: Brazilian novel. XIXth century. Literature written by women. Nietzsche.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC) e mestre em História da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (PPGL/FURG). Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1603-9842>

Introdução

Adentro a visão de mundo romântica, entre suas figuras literárias e filosóficas nos séculos XVIII e XIX, uma linhagem se destaca pelo perfil insubordinado, divergente e destrutor; um temperamento que se percebe inadequado, que divisa a origem social das obstruções ao percurso de sua vida, e que constata em sua mera existência livre um desacato moral. Essa índole, cujas raízes românticas prefiguram, segundo o filósofo Isaiah Berlin (1909-1997), “o início do grande pecador em Dostoiévski, e a figura nietzschiana”, está vinculada ao anseio de destruir a sociedade, por compreender seu sistema de valores como desprezível a ponto “tal que uma pessoa *superior* que realmente compreenda o que é ser livre não pode funcionar nos termos em que ela funciona” (Berlin, 2015, p. 131, grifo nosso), optando, antes, pela autodestruição no suicídio.

A ideia de uma pessoa superior está, por sua vez, associada ao conceito do *Übermensch*, o além-homem ou super-homem proposto na filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) mediante a voz do profeta Zaratustra em *Assim falou Zaratustra* (1883). Trata-se de um ser capaz de superar os vácuos morais do cristianismo e do niilismo, de fundar em si novas bases de valores cujo desígnio avançará a humanidade, “e que tem de ser um criador no bem e no mal: em verdade, tem de ser primeiramente um destruidor e despedaçar valores” (Nietzsche, 2011, p. 111).

Malgrado as ramificações nefastas do *Übermensch* em sua acepção no século XX¹, interessa-nos no presente artigo a adoção e combinação de seus elementos filosóficos na literatura escrita por mulheres no Brasil², mais especificamente na obra de três romancistas, publicadas entre a última década do século XIX e a segunda década do século XX. Os romances *Lésbia* (1890) de Maria Benedita Bormann (1853-1895) – sob o pseudônimo Délia –, *A Rainha do Ignoto* (1899) de Emília Freitas (1855-1908), e *Exaltação* (1916) de Albertina Bertha (1880-1953) compartilham, em suas narrativas, o elã destrutivo romântico frente aos valores sociais vigentes, onde o nietzscheanismo,

¹ Cf. o epílogo (p. 317-350) de Nietzsche (2002), em que o filósofo alemão Rüdiger Safranski explora o papel do conceito de *Übermensch* no estabelecimento de valores aristocráticos amorais durante o século XX, e sua apropriação pelo regime nazista ao elaborar suas políticas raciais eugênicas e genocidas.

² A recepção do pensamento nietzschiano na literatura brasileira é explorada em maior detalhe por Brito Broca (2005, p. 166) no capítulo XI de *A vida literária no Brasil, 1900*, onde nota que “as influências do autor de Zaratustra se confundiam com as dos doutrinadores anarquistas, e por vezes com as de Ibsen e do esoterismo, posto em moda pelos simbolistas”, numa assimilação livre e superficial.

filtrado pela ideologia positivista difundida no Brasil, e junto a breves acenos a doutrinas espirituais, elaboram a imagem da *mulher superior*.

A mulher superior é um ser excêntrico que, sob diferentes circunstâncias, encontra poder de expressão na arte e na escrita para protestar sua condição social inferiorizada; aquela que compreende o que é “ser livre” em seus grilhões. As personagens Lésbia – pseudônimo de Arabela, e protagonista do romance homônimo –, Funesta – a Rainha do Ignoto, conhecida por vários nomes – e Ladice, de *Exaltação*, são manifestações dessa mulher esteta, infratora, destruidora e criadora de valores em seus respectivos espaços, mas que se volta, no desfecho, ao suicídio.

Insolitamente, reside no suicídio uma notória distinção da mulher superior na literatura. Pois que, como resposta a uma profunda e agonizante crise emocional, causada por um impasse entre relações pessoais e expectativas sociais, o recurso ao suicídio por personagens literários ganha nova ênfase e perspectiva no decorrer do século XIX. Entre escritores homens, o suicídio masculino abandona não apenas a infâmia do pecado mortal que o caracterizava no medievo, mas também o verniz estoico da “nobre alternativa romana”³ (Alvarez, 1971, p. 224), e torna-se um fato da vida, a luz dramática de um triunfo individual; entre as personagens mulheres escritas por homens, no entanto, o suicídio conserva o caráter moralista e patológico, vinculado ao adultério pequeno-burguês e a uma pretensa fragilidade cognitiva e emocional⁴.

No decorrer deste artigo observaremos como *Lésbia*, *A Rainha do Ignoto* e *Exaltação* esforçam-se em apartar o suicídio de suas personagens dos estigmas do desvario e da punição moral, e como isso se relaciona com a ideia da mulher superior. Em três momentos serão observados: 1) a importância da escrita literária como escape de uma condição social menosprezada, em que o encanto da utopia e da ficção torna-se irresistível; 2) a seguir, a adoção parcial e seletiva de preceitos racionalistas e positivistas por parte das personagens, correntes de pensamento tidas como caminhos viáveis para a

³ Tradução livre. No original: “[...] *suicide was accepted as a common fact of society – not as a noble Roman alternative, nor as the mortal sin it had been in the Middle Ages, nor as a special cause to be pleaded or warned against – but simply as something people did, often and without much hesitation.*”

⁴ Para mantermo-nos no século XIX, é suficiente comparar as mortes de personagens como Kirilov e Sydney Carton, nos romances *Os demônios* (1872) de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), e *Um conto de duas cidades* (1859) de Charles Dickens (1812-1870) – mortes carregadas de reflexão altruísta e *pathos* trágico –, com as motivações dos impulsos suicidas de Anna Kariênina e Emma Bovary, nos respectivos *Anna Kariênina* (1878) de Liev Tolstói (1828-1910) e *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert (1821-1880).

emancipação política; e 3) ao fim, as marcas nietzschianas que personificam a mulher superior e o novo paradigma de seu suicídio.

1 Escrita como escape

Uma crítica habitual à literatura escrita por mulheres anterior ao século XX – e que em muitos aspectos ainda perdura –, nas palavras de Virginia Woolf (1882-1941), diz respeito a seu manifesto “desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de uma personagem a porta-voz de uma insatisfação ou de um ressentimento pessoal” (Woolf, 2019, p. 13). Tais obras assumem, em grande parte, uma natureza autobiográfica, e sua escrita, considerada o “dom das mulheres” pela romancista e ensaísta britânica, deve ser fortalecida e treinada em um espírito poético mais amplo, para que o romance deixe de ser meramente “o lugar onde as emoções pessoais são despejadas”.

De uma forma ou de outra, os romances aqui observados adequam-se a essa crítica, sentimento acentuado pelo fato de os três textos valerem-se da heterodiegese narrativa em discurso indireto livre, borrando ainda mais as fronteiras personagem-narradora-autora. Maria Benedita Bormann, por exemplo, sob o pseudônimo Délia, cria em *Lésbia*, pseudônimo da escritora Arabela, a altiva e eloquente intelectual que supera as humilhações corriqueiras de uma mulher que adentra o âmbito das letras no século XIX. E embora Délia⁵, com ironia cortante, reserve um longo trecho de diálogo para que *Lésbia* discorra junto ao amante Catulo o princípio da ficcionalidade afim ao sujeito lírico – “uma é a escritora, outra a mulher” (Délia, 1998, p. 128) –, isso não impediu que o desvelo pessoal da crítica e do público leitor fundisse autora e personagem, como foi o caso da também escritora e ensaísta Inês Sabino (1853-1911), que em seu *Mulheres illustres do Brazil* (1996[1899], p. 196) declara ter Délia realizado em *Lésbia* “sua autobiographia, dando a conhecer as amarguras que estraçalhavam-lhe as illusões, prestes a cahirem de todo...”.

⁵ Conquanto reconheçamos que o emprego do pseudônimo por uma escritora seja amiúde compulsório, oportuno meio de resguardar sua privacidade e poupar sua obra das preconceções injuriosas de uma classe letrada e de um público misóginos, decidimo-nos por respeitar a adoção de Maria Benedita Bormann pelo nome Délia nos momentos que dizem respeito à autoria desta de *Lésbia*; por efeito de, ao que tudo indica, esta escolha refletir, nas palavras de Norma Telles (1998, p. 7) um “esforço para se livrar de – ou transformar – o patrimônio herdado, o peso da nomeação familiar, os nomes de poder e o poder das normas presentes em sua vida”.

Também os leitores de Emília Freitas sondaram paralelos entre a vida da autora e os relatos sobre o passado de Funesta/Diana, sua Rainha do Ignoto. A personagem, líder de uma sociedade secreta e tecnologicamente avançada de mulheres, que abrange todo o Brasil, revela, nos momentos de desespero, a solidão em que vive: “Sem pai, sem mãe, sem irmãos [...] É verdade que tive uma família... família adorada que me foi arrebatada às parcelas pela morte, pela distância... e até pelo sentimento...” (Freitas, 2019, p. 183). Otacílio Colares (1980, p. 10), na apresentação crítica e nas notas da segunda edição do romance, aponta as mortes sucessivas do pai e de quatro irmãos da autora, no decorrer de poucos anos, como suposta evidência do caráter autobiográfico de diversos trechos do romance, o que faria deste uma verdadeira “fuga criadora [...] em rumo do fantástico”. Ademais, a trama de *A Rainha do Ignoto* se inicia em meio a um povoado nos arredores de Jaguaruana, no Ceará, cidade natal de Emília Freitas.

Não obstante as limitações dos paralelos autobiográficos e do romance como ressentimento – e em que pese o fato de este render frutos como *A Rainha do Ignoto*, precursor e pioneiro da literatura de fantasia e ficção científica no Brasil –, Virginia Woolf (2019, p. 13) também reconhece as origens socioculturais deste fenômeno, fruto de “âmbitos estreitos” nos quais oportunidades educacionais reduzidas, analfabetismo compulsivo⁶ e machismo estrutural funcionavam de modo a desincentivar a atividade da escrita entre as mulheres. A negação da autonomia criativa, e sua redução à “procriação”, priva a mulher do acesso a experiências culturais, tornando-a, nas palavras de Norma Telles (1988, p. 2) mera “mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza [...] ela é musa ou criatura, não criadora”.

Diante desse confinamento tanto social quanto literário, a tradição do romance escrito por mulheres foi elaborada às margens da cultura dominante, absorvendo oportuna e ecleticamente, como veremos no próximo tópico, traços formais, conteúdos temáticos e correntes ideológicas. Entre estes encontra-se a ideia romântica da escrita ficcional como expressão pessoal, do ato de escrever como “desobediência às regras sociais definidoras da mulher, às dúvidas da possibilidade de ser criadora” (Telles, 1988, p. 4), e como oportunidade valiosa de articulação pessoal em uma existência emparedada.

⁶ Em 1872, apenas 11,5% das mulheres eram alfabetizadas, e o acesso de meninas e mulheres a escolas e faculdades estava sujeito aos caprichos não só de suas próprias famílias, mas de ministros e gabinetes (DUARTE, 2017, p. 102). Cf. *Recenseamento do Brasil em 1872*. IBGE: Biblioteca, Brasília, s.d. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?view=detalhes&id=225477>. Acesso em: 28/02/2024.

É o caso da jovem Arabela em *Lésbia*, que, esmagada entre a dependência da família e a de um marido abusivo, “sujeita a mesquinhos preconceitos, devorando as lágrimas e os desalentos”, foi conduzida por seu “triste devanear” a uma epifânica “necessidade de expansão, impelindo-a a escrever para reviver agitações e dores, operando violenta revolução moral, de onde surgiria essa serenidade de ânimo que aceita os fatos consumados” (Délia, 1998, p. 77). A mudança que a escrita opera na vida da personagem, junto a contingências que possibilitam sua independência financeira, fazem da tímida Arabela a célebre Lésbia, um avatar confiante, altivo, desafiador de normas e homens, de inteligência e beleza sem igual, cercada de amantes e admiradores.

Em *A Rainha do Ignoto*, Emília Freitas, no prefácio “Ao leitor” – fiel à tradição dos modestos prefácios recheados de ressalvas⁷ –, admite as extravagâncias de seu livro e da sua protagonista, mas a defende reputando à Rainha um “gênio impossibilitado que, passando para o campo da ficção, encontrou os meios de realizar os caprichos de sua imaginação raríssima e da propensão bondosa de seu extraordinário coração” (Freitas, 2019, p. 21). O termo gênio, nesta conotação de ente excêntrico, livre de restrições, a conduzir a própria vida e seus dramas com febre romântica, teve por modelos essenciais, segundo Alfred Alvarez (2013, p. 217), dois suicidas do século XVIII: o ficcional Werther, do livro homônimo de Goethe (1749-1832), e o poeta britânico Thomas Chatterton (1752-1770). Note-se também que aquele, de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), é mencionado diretamente por Délia em seu próprio prefácio “Ao leitor”, onde a autora reconhece a influência do trágico amante alemão no “tormentoso e acidentado viver”⁸ (Délia, 1998, p. 33) de sua protagonista; menções que prenunciam a importância do suicídio na escrita literária como escape.

Quanto a Ladice, de *Exaltação*, seu gênio está fundado no esteticismo radical que guia sua vida. A enfatuada e sensível jovem faz da própria existência uma obra de arte, “a sua subjetividade exagerava-se, requintava-se, misturava-se ao som, à claridade, ao arvoredo, à terra [...] essa multiplicação incessante de seu ser, essa exaltação perene de sentimento e imaginação [...] roubavam-lhe vida ao organismo” (Bertha, 2015, p. 187).

⁷ Expectativa convencional na literatura escrita por mulheres como artifício de contenção e antecipação à crítica, que recua aos primórdios do gênero romance no país. Cf. os prefácios de *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e *D. Narcisa de Villar* (1859) de Ana Luísa de Azevedo Castro (c. 1826-1869).

⁸ Há uma interessante proximidade léxica com “tempestade e ímpeto”, termos que caracterizam o primeiro romantismo alemão, o *Sturm und Drang*, a partir de meados do século XVIII.

Obrigada a casar por interesse da família, mas vivendo plenamente seu amor em um adultério feliz, Ladice encontra o consolo da liberdade moral em seu amor por Teófilo e pela arte. Ao se deparar com uma estátua de bronze na casa de sua mãe, deixa-se levar pela experiência estética da *ekphrasis*, absorvida no desvario pagão do bronze:

Ladice, inteira, muda, sem ouvi-la, reverente, em atitude de adoração, se imobilizava diante dessa figura incomparável, que representava a ‘Convulsão’: era uma mulher, esguia, estrebuchante, de linhas mórbidas e membros escorregadios, deitada obliquamente sobre uma pele de pantera [...]. Ela era o transunto exato, fiel, de seu corpo a debater-se na ânsia da emoção, a explodir ébrio, a sentir nas paredes limitadas a revolta do infinito... (Bertha, 2015, p. 80).

Atributos nietzschianos desta relação com a escrita e com arte, por parte das três personagens, começam a se tornar mais claros à medida que seus vínculos com a “salvação e a cura”, no “supremo perigo da vontade” encarnado por essas mulheres, irradiam “o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (Nietzsche, 2007, p. 53). Na arte de Lésbia, Funesta e Ladice encontram-se elementos do gênio romântico, do dionisíaco nietzschiano e da utopia, além das primeiras sementes que nos permitirão contemplar o suicídio nos tópicos seguintes.

Por ora, transitando entre a sutil membrana que resguarda a autoria da diegese das personagens, a escrita e a arte permitem o florescer de uma “liberdade protegida atrás das grades, a liberdade está na escrita” (Telles, 1988, p. 9). Toda a raiva, a humilhação, a degradação de uma condição societal e existencial pode ser extravasada neste escape, não apenas para expor o próprio sofrimento ou defender uma causa, mas em proveito da criação em si, do ato criador, tanto de novos mundos possíveis, quanto da própria mulher que, como assevera Virginia Woolf (2019, p. 16), “até bem recentemente era uma criação dos homens”.

2 O concludente e positivo século XIX

Seria redutivo, entretanto, apreciar a composição desses romances apenas como convulsões dionisíacas e reflexos do gênio romântico. Délia (1998, p. 34) acautela o leitor, logo em seu prefácio, a não “viver demasiado pelo coração, pois o fervilhar das

paixões envelhece e cansa a alma, provocando esse desencanto de onde nasce o tédio que de manso leva ao suicídio”. Como veremos, a nada obstante presença do suicídio nos três romances, contígua a uma assimilada valorização da racionalidade moral e científica, transforma profundamente a acepção simbólica do ato de tirar a própria vida por parte da personagem mulher.

Naturalmente, o autêntico exercício de ecletismo acenado nos textos não está limitado a correntes filosóficas: o período para o qual estamos voltados, entre o final do século XIX e início do XX, também chamado de *belle-époque* brasileira, presenciou a mistura, entre as escritoras mulheres, de “tendências artísticas de antes (romantismo, realismo, parnasianismo, naturalismo) e tendências mais recentes (simbolismo)” (Gotlib, 2003, p. 36). Percebe-se esse amálgama tanto a nível do arranjo das cenas – onde idealizações sonhadoras, fluxos de pensamento e ambientes góticos⁹ intercalam-se com descrições naturalistas da violência machista e do suicídio –, quanto a nível formal e estilístico – no qual observa-se a já mencionada narração em discurso indireto livre, e a sobreposição do apuro gramatical seco, de um lirismo adjetivador e do recurso simbolista à reticências, elipses e demais significantes gráficos.

No caso de Lésbia, em seu renascimento literário, a personagem assume com orgulho um ecletismo tanto estético quanto filosófico-científico, “colhendo aqui e ali o que de melhor havia, desprezando igualmente sentimentais pieguices e inconvenientes escabrosidades”, e adaptando com “fino critério, às exigências do *concludente e positivo século XIX*, todas as evoluções da fisiologia e da psicologia hodiernas” (Délia, 1998, p. 107, grifo nosso).

Todavia, as aproximações dos romances de Délia, Emília Freitas e Albertina Bertha com a corrente de pensamento positivista são algo reservadas e diluídas. Por se tratar mais de uma atitude cientificista do que de ciência em si, e fazer-se acompanhado de uma mentalidade dogmática de idolatria ao conhecimento racional, o positivismo atraiu com sérias ressalvas as pensadoras do século XIX. Exemplo emblemático é o de Nísia Floresta (1810-1885), educadora e precursora do feminismo no Brasil, que, registra Constância Lima Duarte (2010, p. 35), frequentou cursos e conferências de Auguste Comte (1798-1857) na França em 1850, e manteve correspondência e amizade com o

⁹ Cf. Zahidé Lupinacci Muzart, “Sob o signo do gótico” (2008), onde são estudadas questões referentes ao emprego do gótico como artifício literário por romancistas brasileiras do século XIX.

pensador francês, mas cuja adesão à filosofia positiva “foi apenas superficial”, e limitada aos elementos que estivessem “diretamente relacionados com a melhoria da condição feminina”.

De maneira que, conquanto o positivismo, em seus momentos de predominância política nas primeiras décadas da República brasileira, se revelasse um retrocesso decepcionante para a emancipação da mulher¹⁰, alguns atributos fundamentais de sua filosofia legitimavam uma sóbria confiança no seu potencial transformador: sobretudo a valorização do conhecimento e da educação como bens intrínsecos, e a ideia de progresso. Similarmente, nos romances, resgatar as mulheres das algemas da ignorância é um compromisso comum à suas personagens: Lésbia lega grande parte de sua fortuna para a criação de um liceu para meninas; Ladice atinge as raias do desespero nas discussões com Francisco, seu marido do casamento forçado, que a acusa de revolucionária por exprimir desejos de “abolir costumes arraigados na ignorância e acobertados pela moral” (Bertha, 2015, p. 173), preferindo-a analfabeta.

Funesta, a Rainha do Ignoto, fundadora de uma extensa sociedade secreta que auxilia mulheres pelo Brasil, reúne junto a si, em sua base na Ilha do Nevoeiro e nos navios Tufão e Grandolim – colossos da engenharia naval –, cientistas, filósofas, poetas, médicas, generais e operárias, “mulheres fantásticas” (Freitas, 2019, p. 133) cuja vida e trabalho independente chocam os espiões Edmundo e Probo. Bibliotecas, hospitais, fábricas e linhas férreas subterrâneas são os resultados dessa mentalidade científica, e é justamente a inovação e o progresso tecnológico que permite à sociedade de mulheres agir em sigilo pelo país, resgatar outras mulheres vítimas de violência física e psicológica, e derrotar seus inimigos.

O romance de Emília Freitas também vislumbra, em sincronia com o progresso tecnológico, um progresso espiritual da humanidade, e diversos episódios da trama picaresca de *A Rainha do Ignoto* envolvem incursões no espiritismo e na hipnose; doutrinas que, tal qual o positivismo, são oriundas da França, e cuja recepção profícua no Brasil também envolveu elementos de esperança no seu potencial disruptivo, neste caso, para fazer frente à hegemonia do catolicismo conservador. Na Ilha do Nevoeiro “não há

¹⁰ Constância Lima Duarte (2010, p. 39) destaca, ademais, como exemplo da “participação dos positivistas na educação feminina brasileira”, a derrubada do Decreto nº 7.247 da Reforma Carlos Leôncio de Carvalho de 19 de abril de 1879, “que facultava à mulher o ingresso ao ensino superior na Faculdade de Medicina”, por ordem do “ministro positivista Benjamin Constant, em seu primeiro ato do governo republicano”.

templo católico nem de religião alguma, há somente sessões espíritas na biblioteca, onde ela possui todas as obras de Alan Kardec, de Flammarion...” (Freitas, 2019, p. 148). De modo que o espiritismo – ainda contemplado com reverência científica e irreligiosa – cumpre papel fundamental nas missões de resgate da sociedade de Funesta, como procedimento para libertar as mulheres das amarras de uma educação religiosa dogmática, identificada como um dos pilares da redução da ordem feminina às figuras “santas” de esposa e de mãe.

Ao progresso espiritual filia-se, ainda, a expectativa do progresso moral, a queda de tabus milenares, e o desembaraço das pressões sociais e psicológicas que permitirão à mulher reaver sua agência moral. A proposição kantiana central, de talhe racionalista, de que a “única coisa que vale a pena possuir é a vontade livre de quaisquer grilhões” (Berlin, 2015, p. 124), eventualmente apropriada e radicalizada pelos românticos, reaparece distorcida no ímpeto da Vontade moral do homem superior, ou, neste caso, na voz de Ladice, que declara em irônico timbre nietzschiano: “A moral [...] é a veste fornecida por cada século para colorir as convenções humanas então na moda... Ela varia como o tempo, como qualquer mulher histórica” (Bertha, 2015, p. 173). Transborda na mulher a irritação frente a um “juízo, lento, pesado, de priscas eras que não admite evolução”, e esta suspira: “Como o mundo seria outro!”

Perseveram, por exemplo, as interdições morais com relação a tabus sexuais como a homossexualidade, o incesto e o sadomasoquismo, e o romance brasileiro do século XIX ainda os aborda por sob camadas e camadas de eufemismos, alegorias e abstrações. Mesmo ofensas mais modestas, como o sexo fora do – ou anterior ao – casamento, exigiam uma etiqueta de abrandamento literário nos escritores homens, e tomavam ares de escândalo público quando provindas de uma escritora mulher. Ainda assim, *Lésbia*, *A Rainha do Ignoto* e *Exaltação*, com variações de impetuosidade, transitam nas iminências do aceitável e do censurável junto a seus contemporâneos.

Délia logrou a alcunha de “erotômana” em uma resenha de *Lésbia* assinada pelo crítico literário Araripe Júnior (1848-1911)¹¹, que a julgou “pouco conhecedora do papel reservado à mulher nas sociedades do século XIX” (Araripe Jr., 1960, p. 206). Tamanho libelo se deve, decerto, às liberdades de associação amorosa gozadas pela protagonista do

¹¹ Publicado na edição de 17/18 de novembro de 1890 do periódico carioca *Correio do Povo*. Curiosamente, esse mesmo crítico mordaz de Délia “louvava entusiasticamente os méritos” (Broca, 2005, p. 318) da obra de Albertina Bertha, enviando capítulos de *Exaltação* para serem publicados em jornais do Rio de Janeiro.

romance, a qual, após se separar do marido e triunfar como escritora, não volta a se casar, preferindo manter-se em companhia de amantes, e aos quarenta anos sofre crises de pudor devido a uma paixão inesperada por um rapaz de vinte anos: “eis-me escravizada a uma criança que poderia ser meu filho!” (Délia, 1998, p. 182).

Exaltação, por sua parte, alça voos mais audaciosos, e beneficia-se do fluxo interno acentuado da narração, focado na subjetividade ébria de Ladice, para oferecer ao leitor a experiência de um orgasmo, na descrição passional de sua noite com o amante Teófilo:

O corpo, a alma de Ladice fugiam, colavam-se nele, colmavam-no, moravam nele. Ela lhe transmitia as pulsações, a melancolia, os suspiros, as incoerências esplêndidas e recebia dele em retorno as instâncias dominadoras, a energia vitoriosa, as magnificências.

Unindo a mão à mão de Teófilo, palma a palma, detendo-lhe nos lábios a fronte magnífica, dizia-lhe lentamente, à guisa de quem enuncia votos: ‘Guarda a minha exaltação; aprisiona a minha alma, fulge de eternidades os meus traços, serão os silfos da tua Fidelidade... Rememora, rememora a minha paixão bravia, única’. – Ela se quedou imóvel, de olhos fechados, dando e recebendo selvática, extrema o seu eu e o de Teófilo. (Bertha, 2015, p. 217).

Ao fim, realizada sua vontade, Ladice invoca o rompimento de seus deveres para com a sociedade, e para com o marido que esta lhe impôs, no zombar dos estatutos, padrões e hipocrisias que os sustentam, e no assumir orgulhoso do próprio prazer sublime. “Francisco lhe havia possuído o corpo totalmente vazio dela. A sua verdadeira virgindade, as explosões de seus espasmos, o estranho de sua imaginação mórbida, os venenos de seu êxtase, a sua sede total, forte, ela ofertara, entregara a Teófilo” (Bertha, 2015, p. 220). Semelhante atitude de *hubris* imponente, cujo suicídio será elemento constituinte, prefigura a efigie da mulher superior, destruidora e criadora de valores, que nos resta apreciar.

3 A mulher superior e o suicídio

Nossa opção pelo termo “mulher superior” deve-se não apenas à sua proximidade semântica e conceitual com o *Übermensch* nietzschiano, mas também em função da presença literal do sintagma no corpo textual dos romances. O doutor Edmundo, cujo ponto de vista orienta o leitor de *A Rainha do Ignoto*, conforme é desvelado o mistério da Ilha do Nevoeiro, passa seus dias a devanear com a imagem da bela mulher que viu

próxima ao rio, à noite, tocando uma harpa, e sonha com essa “fada, uma *mulher superior* que, no rastro luminoso de seus passos, leva acorrentada sua vontade, sua esperança e sua vida” (Freitas, 2019, p. 93, grifos nossos). Rapidamente a narração revela o desengano dos sentimentos do homem, reputando-os vulgar ilusão, “pois a *mulher superior* é a encarnação da indiferença e até do ódio da maior parte dos homens”.

Ladice experimenta, ao olhar o público transeunte em passeio pela praia, “a consciência de trazer em si faculdades divinas, fragmentos de transcendência, culminâncias, valores extraordinários”, de modo que, diante do “povo, que antes parecia um rebanho tranquilo e pacífico, ela via a sua *superioridade* aumentar, duplicar, elevar-se” (Bertha, 2015, p. 128, grifos nossos). Sentimento esse também excitado pelas discussões com o esposo, quando Ladice “sentia instigar-lhe o senso até o desespero, essa grande humilhação destruidora para uma *mulher superior*, a convicção decisiva da inferioridade de seu marido”.

Igualmente Lésbia, atormentada por pretendentes importunos após sua fortuna e sucesso literário, rejeita-os com desprezo, certa de que “quanto mais conhecia os homens, mais se apegava aos livros, afim de os evitar e esquecer, subindo sempre para as regiões *superiores*, onde somente imperam os grandes de espírito” (Délia, 1998, p. 95, grifo nosso). Nessa qualidade de autênticas *Überfrauen*, a mulher superior nietzschiana desafia os interesses masculinos por mérito de suas excelências artísticas, pela confiança aristocrática diante dos fracos sem ambição, e por olhar, tal qual o converso de Zaratustra (Nietzsche, 2011, p. 251), “por cima de toda essa gente, como o cão corre o olhar sobre os dorsos de um apinhado rebanho de ovelhas”.

Tamanha superioridade individual manifesta-se, afinal, como incompatibilidade social; e o suicídio, como solução. Nesse caso, o suicídio denota uma profunda aversão à morte sorrateira, àquela morte odiosa para Nietzsche (2011, p. 69) por “se aproximar furtivamente como um ladrão”, e roubar ao homem sua vontade, sua individualidade. Morte essa, sorrateira, que é agraciada sem cerimônias a personagens mulheres nos romances brasileiros do século XIX, mormente aquelas cujos anseios desviam, em maior ou menor grau, das expectativas depositadas sobre seu papel conjugal. Mulheres como Inocência, Lucíola e Helena, protagonistas dos romances homônimos do Visconde Alfredo d’Escagnolle Taunay (1843-1899), de José de Alencar (1829-1877) e de Machado de Assis (1839-1908), trazem em suas mortes a marca de uma medida corretiva,

em que a “foice da morte se aproxima para restabelecer a ordem social” (Santos, 2020, p. 176), consentindo a elas a liberdade de definharem sob o peso de mazelas convenientes.

Em contrapartida, os suicídios de Lésbia, Funesta e Ladice seguiram uma peculiar tendência do século XIX, que exprimia maior tolerância para com o suicídio. Sensibilidade fundada, segundo Alfred Alvarez (2013, p. 227) – em seu livro *The savage god*, que investiga as mudanças históricas nas abordagens e na recepção do suicídio na literatura –, na “preocupação moderna com a ausência do pós-morte”¹², e suas ressonâncias nas motivações para tirar a própria vida. A modelar morte de Kirilov, em *Os demônios* de Dostoiévski, reputado um “suicídio lógico”, devido à sua simbólica coerência idealista voltada para a liberdade radical de “agir no drama da vida espiritual mesmo além da religiosidade”¹³ (Alvarez, 2013, p. 230), configura uma ruptura tanto com as concepções cristãs sobre o suicídio como falha moral, quanto com as aspirações pagãs do suicídio estoico, indiferente à morte.

Essa ruptura é distinguível em Ladice, que abandona princípios cristãos e estoicos simultaneamente, depreendendo “com tristeza e alegria que a sua vida passada, que considerava um sacrifício, um ato superior de abnegação cristão, era simplesmente a concatenação de mentiras e hipocrisias, a aparência falsa de uma virtude que não existia” (Bertha, 2015, p. 186). Ademais, a irreligiosidade das três mulheres se evidencia não apenas implicitamente, na completa ausência de menções a Deus, mas em explícitas declarações de dúvida, como Ladice a conversar com sua piedosa prima Dinah, para quem admite ser “ímpia e irresoluta; há pouco, quis a tua fé, e, quando me afirmas, solene, que a conseguirei, tremo, preferindo meu mal...” (Bertha, 2015, p. 45).

Funesta, a Rainha do Ignoto, registra em seu diário que, após presenciar um ato litúrgico, buscou em seu “coração uns restos de sentimento religioso, que fora plantado em minha alma pelo doce ensino de uma mãe piedosa, e não achei. Já se havia evaporado aos raios da luz da ciência... de envolta com a desventura” (Freitas, 2019, p. 275). Quanto a Lésbia, exibia inscrita na divisa da porta de seu gabinete um trecho da ode latina *Non omnis moriar* – “não morrerei de todo” –, do poeta romano Horácio (65-8 a.C.),

¹² Tradução livre. No original: “*The modern preoccupation – which began in the nineteenth century and has steadily intensified since – is with death without an after-life.*”

¹³ Tradução livre. No original: “*As a novelist [Dostoiévski] can create characters who act out the drama of the spiritual life when it has gone beyond religion: so Kirilov, in full consciousness and by his own inescapable logic, kills himself triumphantly.*”

invocando um ideal de permanência, da obra como monumento duradouro que sobrevive à morte física do artista; isto é, a escritora confia sua perpetuação não à fabulação de um pós-morte – ou em filhos –, mas à literatura¹⁴.

Isto posto, o que motivou o suicídio das personagens? Com efeito, os romances não reduzem a decisão a uma única causa, e não obstante diferentes circunstâncias conduzirem suas respectivas tramas, as três mulheres partilham a orfandade, a solidão, a humilhação de uma união conjugal imposta, abusos verbais e morais de seus parceiros, além da amarga epifania de perceberem-se cativas em uma condição inferiorizada, emparedadas na inabalável configuração de uma sociedade patriarcal. É, no entanto, uma presença inesperada e coincidente na vida das três mulheres que age como catalisador para a decisão do suicídio: a dor da mulher fraca.

A fraqueza, desprezada por Nietzsche (2011, p. 18), é atributo do “último homem”, aquele “que tem a vida mais longa”, cuja “corda do seu arco desaprendeu de vibrar”, o cauteloso sem ambição, ovelha passiva do rebanho sem pastor, um ser conformado com seu quinhão, e seguro no enfado da vida. Na trama dos romances, a figuração de uma presumível “última mulher” está personificada em Heloísa, Carlotinha e Rahel, cujas respectivas interações com as protagonistas desenrolam-se na proximidade dos momentos finais. Suas presenças modestas e submissas também operam como reviravoltas nas relações amorosas das protagonistas, e aguçam nestas sentimentos de frieza e irritação para com as jovens.

Ladice não conhece Rahel em pessoa, mas se depara com as cartas desta a Teófilo, nas quais é revelado ser ela a esposa de seu amante, que a mantinha em segredo. Enervam profundamente a Ladice o “reclamo amoroso, essa censura meiga, de natureza simples, modesta, sem arroubos e grandeza...” (Bertha, 2015, p. 214) de que Rahel se vale para implorar o retorno do marido, denunciando a genuína “tristeza mansa, resignada” da mulher. A Rainha do Ignoto, sob o nome Diana, acha-se frente à jovem Carlotinha em visita ao cemitério, e admoesta sua ingenuidade juvenil no amor, a crédula sensibilidade de “menina reservada, esquiva” (Freitas, 2019, p. 291), facilmente “arrastada pela torrente de simpatia” das “banais e mentirosas declarações” dos homens.

¹⁴ Semelhante presença de mulheres ateias ou irreligiosas é notável na literatura francesa do período, em *Thaïs* (1890) de Anatole France (1844-1924) – publicado no mesmo ano de *Lésbia* –, e nas muitas protagonistas dos romances de Gabrielle Colette (1873-1954).

E, enfim, Lésbia, em meio aos dilemas de sua paixão por Alberto, o jovem que a persegue obstinadamente, sente junto a Heloísa, a frágil e assustadiça noiva – e prima – do rapaz, “decepção, muda revolta, frêmitos de impaciência, fugaz ironia e profundo desalento” (Délia, 1998, p. 221). Como Zaratustra diante do “último homem”, a mulher superior desdenha a fraqueza, a resignação, a reserva e a modéstia. Essa atitude, contudo, não perdura: Lésbia percebe seu desprezo se dissipar, pouco a pouco, na “doce influência do enternecimento”; e é na evocação do próprio passado, com suas lágrimas e dores, que encontra em si o grande pecado nietzschiano da compaixão.

Os misericordiosos “carecem por demais de vergonha”, decreta Nietzsche (2011, p. 84), pois que tratar os outros com compaixão equivale a tratá-los com desprezo, a estimular sua abnegação e sua fraqueza. Sem embargo tal juízo peremptório, é a misericórdia que triunfa no íntimo das três personagens, embora, em termos ainda nietzschianos, o próprio Zaratustra admita que, em determinadas circunstâncias, se “tenho de ser compassivo, não quero que assim me chamem; e, quando o sou, então de preferência à distância”. E é, deveras, à distância que a compaixão remata como um lampejo: “Morrer!, exclamou transfigurada, os lábios entreabertos, a cabeça meio inclinada para trás, os olhos no teto, como se fora tocada pelo clarão que precede as aparições divinas... ‘Ah! Sim, morrerei... Só pela morte, ela terá a minha renúncia...’” (Bertha, 2015, p. 214). Ladice, no trecho citado, bem como Lésbia e Funesta, tem a força e a fraqueza de ceder, morrendo, para que Heloísa, Carlotinha e Rahel desfrutem a longa vida da “última mulher”, seguras na humilde e tranquila existência do fraco¹⁵.

Porém, a compaixão pelo fraco não elucida por completo a dimensão do ato suicida pela mulher superior, quando muito pelo fato de as “últimas mulheres” não receberem menção alguma em suas cartas de suicídio – com a exceção de uma ocasião, a qual observaremos ulteriormente –, cartas cuja importância reside, salvante o ônus simbólico de sua valiosa existência literária, na sincronia que estabelecem entre os âmbitos estético, sociocultural e filosófico de suas redatoras.

¹⁵ É fundamental ressaltar o ponto cego na perspectiva da mulher superior – também presente no *Übermensch* nietzschiano – que ignora a considerável dependência da “mulher incomum” para com a “mulher comum”. Para Virginia Woolf (2019, p. 10), isso se dá em razão de as circunstâncias de vida da mulher comum – “o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela” – serem determinantes nas possibilidades de sucesso ou fracasso da mulher incomum.

Lésbia lega três cartas a seus sobreviventes: a primeira, um bilhete irônico, zombeteiro, ao chefe de polícia, emblema dos poderes sociais que cimentam a posição subalterna da mulher.

Exmo. Sr.

No uso de todas as minhas faculdades, ponho termo à existência, porque assim me apraz. É apenas mais uma excentricidade de mulher de letras, raça inútil e perniciosa, segundo a opinião de alguns cérebros resistentes e incapazes de vertigem.

Com toda a consideração, assino-me sua apreciadora.

Arabela Gonzaga (Lésbia) (Délia, 1998, p. 242).

As outras duas cartas contêm, além de um breve pedido de desculpas a Catulo, amante fiel e carinhoso até o fim, uma curiosa carta a Alberto, em que Lésbia faz parecer ao jovem que sua paixão por ele refletia tão somente os sintomas da carência psicológica de uma senhora sem filhos, cujo “coração fatigado apenas sente palpitar as fibras maternas” (Délia, 1998, p. 243). Mesmo se porventura o leitor ignorasse que Lésbia – tanto nos diálogos quanto na narração indireta livre – em momento algum expressa desejo ou necessidade de ter filhos, o final da carta, uma exortação sobre os riscos das “imaginações fantásticas[, do] fastio byroniano, ao mórbido suicídio, que é a derradeira taça esvaziada pelos esplinéticos”, torna dignas de mérito eventuais interpretações que repute tais alegações de maternidade irrealizada uma reconfortante fábula da talentosa escritora, o mais recente fruto de sua compaixão.

A carta de suicídio de Funesta, a Rainha do Ignoto é, na realidade, uma entrada em seu diário, na qual a sedução da morte parece já prestes a se apoderar completamente de sua mente, onde o medo e a angústia a levam a divagar sobre o destino de sua família há muito falecida, e a escuridão da noite eterna desponta como uma certeza.

Este revólver... estas balas? Que ideia, meu Deus! Eu sou o naufrago perdido nas vagas do oceano! Estou exausta e não avisto ao longe nem uma barca de pescador! E não tarda a submersão! Quem me salva? Ninguém! – murmura a voz soturna da solidão indefinida.

Meu coração guerreiro, ferido, despenhou-se sobre os espinhos de um abismo de dor! Que noite! Que escuridão é essa? Será a morte que me cerra os olhos? Onde está minha mãe? Meu pai, meus irmãos? Estarão todos na eternidade? Não. E por que me deixaram só ao longo do caminho? [...] (Freitas, 2019, p. 276).

Já Ladice endereça sua carta somente a Teófilo, e, assim como Funesta, põe em dúvida a veracidade – e a necessidade – de uma vida após a morte. Mas, diversamente à

conduta aflita da Rainha do Ignoto, a protagonista de *Exaltação* abraça como a um triunfo o seu eventual desvanecer. Em linguagem hermética e cientificista, estilo limítrofe às composições poéticas de Augusto dos Anjos (1884-1914)¹⁶, rica em símbolos, cesuras e reticências, a carta de Ladice congrega a espiritualidade científica de um panteísmo leigo com compostos de estética e filosofia moral.

Téo! O meu amor não me deixa viver... Eu sou a avena de Pan a se quebrar na desordem bulhenta dos ritmos... Eu sou o riso dos horizontes desfeito pelo Aquilão agreste... Levo nas células a ressonância, a altivez, o alarido majestoso, a imprecação ousada, as invenções infernais, a permanência fiel, a submissão ébria, selvática do mais desvairado e ético dos amores...

Quando granizares sobre o meu corpo tuberosas, lírios e escabiosas, quando a tua mão se esconder sobre mim em sinal de desespero... lá, no fundo e sob o lajedo, os meus átomos a se torcerem te dirão 'Eu te amo...' [...] Téo, não chores, a morte é a eflorescência de nossas complexidades a se desagregarem, a se isolarem, a se internarem em outros seres para fortificar, engrandecer a pulsação universal. (Bertha, 2015, p. 222).

Independentemente do que essas cartas profiram de mórbido e melancólico, – ou “esplinético”¹⁷, na expressão de Lésbia –, o ato redacional que as traz à existência, somado ao eventual suicídio, é a eloquente enunciação de uma Vontade há muito restringida, a declaração de soberania por sobre as condições da própria morte. Todo o processo criador que envolve a escrita das cartas e a execução do suicídio encerra uma carga estética na qual mesmo o vazio do pós-morte é rico em significação. “Eu vos faço o louvor da minha morte, a morte voluntária, que vem a mim porque *eu quero*”, profere o aforismo de Zaratustra (Nietzsche, 2011, p. 69, grifo do autor); o suicídio é a morte livre e consciente, mesmo quando soturna e cercada de dor, ela é a possibilidade sempre à mão.

Nisso, Lésbia corta as veias de seu braço com um bisturi e deita-se em sua banheira; Ladice injeta veneno em suas veias, “uma picada no braço e a tua Ladice já não será mais” (Bertha, 2015, p. 222); e a Rainha do Ignoto, ainda, realiza a conciliação derradeira do escrever com o morrer: no “rochedo mais alto e mais escarpado da Ilha do Nevoeiro [...] ela introduz um alfinete de ouro numa das veias do braço” (Freitas, 2019,

¹⁶ Cf. *Eu e outras poesias* (2011); “Os doentes”, V, “A pragmática má de humanos usos / Não compreende que a Morte que não dorme / É a absorção do movimento enorme / Na dispersão dos átomos difusos.” (p. 57) e “As cismas do destino”, II, “Era um sonho ladrão submergir-me / Na vida universal, e, em tudo imerso, / Fazer da parte abstrata do Universo, / Minha morada equilibrada e firme!” (p. 29).

¹⁷ Adjetivação derivada do substantivo *spleen* – em adaptação ortográfica para o português –, termo popularizado na poesia de Charles Baudelaire (1821-1867), e que exprime um estado emocional de desalento medíabundo, vinculado por Walter Benjamin (2015, p. 154) a um “*taedium vitae* ancestral”, cuja interioridade “dolorosa e pessoalíssima” não é, necessariamente, pessimista, em virtude de sua rejeição e indiferença pelo futuro.

p. 306), e com o outro braço escreve um curto bilhete em linhas de sangue, no qual recita o lamento final pela dor das mulheres. Sobretudo, pranteia a dor da mulher fraca, de “Virgínia, a pobre órfã que descansa sob a laje de uma sepultura” e de “Odete, a infeliz condenada a um silêncio forçado”. Ao fim, “tira de um pequeno estojo de veludo carmesim uma navalha de cabo de ouro” (Freitas, 2019, p. 307), abre o corpete do vestido, corta a pele sobre o coração, e na “víscera palpitante de seu peito, coloca o pedaço de cartão, o atestado de sua fraqueza, da fraqueza nativa de todas as mulheres do mundo, embora assinaladas pelo gênio ou pela religião dos claustros”.

O que essa dramática admissão de fraqueza revela, inadvertidamente, é a força inerente ao suicida:

A fraqueza do suicídio está em que aquele que o comete ainda é demasiado forte, dá prova de uma força que só convém a um cidadão do mundo. Quem se mata podia, portanto, viver; quem se mata está ligado à esperança, a esperança de acabar; a esperança revela o seu desejo de começar, de encontrar ainda o começo no fim, de inaugurar aí uma significação que, no entanto, ele gostaria de questionar ao morrer. (Blanchot, 1987, p. 100).

Em meio ao espetáculo gótico que ilumina as cenas dos suicídios, a mulher superior compreende que sua morte não é cúmplice da ordem social que a ocasionou, não reestabelece uma condição de normalidade anterior à sua força, não é insignificante, e que o alcance e legado do seu fim está nos ecos de sua ausência. Ausência na qual as cartas, cujo espólio é enfim propiciado à mulher pela mulher, elaboram novas significações.

Considerações finais

Dignas ao ecletismo que professam, nenhuma das três facetas da mulher superior nos romances adequa-se plenamente ao perfil concebido pelo Zaratustra nietzschiano. Lésbia e Ladice atenuam seu orgulho com a compaixão que legitima a fraqueza da “última mulher”, aquela sem ambições de mudança, indiferente à sua condição; e a Rainha do Ignoto, em seus momentos finais, reveste a magnitude de seu ato com a aspereza de um niilismo pessimista, sucumbindo à dúvidas no tocante ao valor de sua vida e sua obra, diante do horror frente a uma concebível imutabilidade do que considera a “fraqueza nativa” da mulher.

Tais hesitações e dúvidas permeiam, da mesma forma, a vida e a obra de suas autoras, na vivência cotidiana de restrições seculares, no testemunho das humilhações e torturas das escravizadas – a dedicação à causa abolicionista recebe tratamento temático nos três romances –, na consciência das reduzidas fronteiras impostas ao seu mundo; paredes tais que mesmo a ficção mais utópica era incapaz de demolir na virada do século XIX para o XX.

E, no entanto, sua mera existência, a representação ficcional da mulher como agente moral imperioso, capaz, como Lésbia, de assenhorar-se do campo intelectual e literário; de liderar uma sociedade revolucionária norteadas pela ciência e pela tecnologia, como a Rainha do Ignoto; de destruir e edificar valores morais conforme os impulsos estéticos de sua Vontade exaltada, como Ladice; semelhantes existências, embora traços no papel, não são invalidadas por seu suicídio, porquanto este não carrega o estigma da punição moral que devolve o mundo à normalidade, mas a promessa de que nada será como antes.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Alfred. **The savage god: a study of suicide**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. **Obra crítica de Araripe Júnior: 1888-1894**. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BERTHA, Albertina. **Exaltação: edição crítica**. Porto Alegre: Gradiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BROCA, José Brito. **A vida literária no Brasil: 1900**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2005.

COLARES, Otacílio. Apresentação crítica e notas. In: FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. 2ª ed. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

DÉLIA, Maria Benedita Bormann. **Lésbia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

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

DUARTE, Constância L. Imprensa feminina e feminista no Brasil: nos primórdios da emancipação. **Revista XIX**. Brasília, UNB, 1(4), p. 95–105, 2017.

FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. São Paulo: Editora 106, 2019.

GOTLIB, Nádya Batella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Isabel; MUZART, Zahidé L. (Org.). **Refazendo nós**: ensaios sobre a mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p. 19-72.

MUZART, Zahidé L. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 10, p. 295-308, 1 dez. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SABINO, Ignez. **Mulheres ilustres do Brasil**: edição fac-similar. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: a philosophical biography. London: Granta Books.

SANTOS, Rosana Cássia dos. Eros e Tânatos: o feminicídio no século XIX em D. Narcisa de Villar, de Ana Luísa de Azevedo Castro. In: DROZDOWSKA-BROERING, Izabela; MARKENDORF, Marcio (Org.). **Memórias do corpo**. Florianópolis: UFSC, 2020. p. 175-188.

TELLES, Norma. Sonhos e iluminações das mulheres loucas na literatura. **Escrita (Revista de Literatura)**. Rio de Janeiro, PUC-Rio, Ano XIII, nº 39, pp. 22-26, 1988.

TELLES, Norma. Introdução. In: DÉLIA, Maria Benedita Bormann. **Lésbia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. p. 5-22.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.

Sexualidade, erotismo e transgressões da professora primária no romance “Menina que vem de Itaiara” (1996), de Lindanor Celina

Sexuality, eroticism and transgressions of the primary school teacher in the novel “Menina que vem de Itaiara” (1996), by Lindanor Celina

Guthemberg Felipe Martins NERY*
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Laura Maria Silva Araújo ALVES**
Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar os comportamentos transgressores praticados por uma professora nas vivências de sua sexualidade e erotismo em sala de aula do magistério primário no início do século XX, utilizando a narrativa da professora adjunta Ivanildes, personagem descrita no romance "Menina que vem de Itaiara" (1996), da escritora paraense Lindanor Celina. O romance é ambientado entre os anos de 1920 e 1930, período em que a figura feminina atuante no magistério é representada sob a imagem da “professora ideal”, uma profissional de corpo assexuado e desprovido de qualquer desejo sexual e erótico. A personagem Ivanildes, mulher dona de si, representa a transgressão contra o modelo de professora vigente, pois em sua atuação em sala de aula buscava formas de sentir e expressar suas paixões, sedução, desejos sexuais e atitudes eróticas no ambiente escolar primário de uma pequena cidade do interior paraense.

PALAVRAS-CHAVE: Sexualidade. Erotismo. Transgressões. Professora primária. Lindanor Celina.

ABSTRACT: The objective of this text is to analyze the transgressive behaviors practiced by a teacher in her experiences of sexuality and eroticism in the primary school classroom at the beginning of the 20th century, using the narrative of the assistant teacher Ivanildes, a character described in the novel "Menina que vem de Itaiara" (1996), by the writer from Pará, Lindanor Celina. The novel is set between the 1920s and 1930s, a period during which the active female figure in teaching is represented under the image of the "ideal teacher," a professional with an asexual body devoid of any sexual and erotic desire. The character Ivanildes, a woman in control

* Doutor em Educação através do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da Universidade Federal do Pará, integrado a linha de Educação, Cultura e Sociedade. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2936-605X>

** Psicologia, professora da Universidade Federal do Pará e pesquisadora de História da Infância na Amazônia paraense no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPA. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2936-605X>

of herself, represents a transgression against the prevailing model of a teacher, as in her classroom practice she sought ways to feel and express her passions, seductions, sexual desires, and erotic attitudes in the primary school environment of a small town in the interior of Pará.

KEYWORD: Sexuality. Eroticism. Transgressions. Primary school teacher. Lindanor Celina.

À guisa da introdução

No final do século XIX e início do século XX, houve um aumento significativo da participação feminina no mercado de trabalho em instituições de ensino primário no Brasil. A progressiva admissão e presença da mão de obra feminina na sala de aula tornaram aos poucos, a docência primária uma profissão associada predominantemente às mulheres. Um fator que contribuiu para esse fenômeno foi a crença de que a professora, enquanto mulher, possuía o “dom natural” da maternidade e, mediante a um rápido ajuste, desenvolveria as qualidades docentes adequadas; assim, por ser boa mãe, também seria uma boa professora, isto é, uma profissional que educava a infância e a

Iluminava na senda do saber e da moralidade, qual mãe amorosa debruçada sobre as frágeis crianças a serem orientadas e transformadas por ensinamentos que possuíam a capacidade natural de desenhar destinos e alcançar esperanças, coadjuvantes inspiradoras de uma escola que se erigia como transformadora da consciência (Almeida, 2014, p. 58).

Com o massivo ingresso das mulheres no magistério primário, muitos homens decidiram se afastar da sala de aula como docentes, optando por ocupar cargos administrativos da estrutura escolar, como diretores e inspetores responsáveis por estabelecer políticas educacionais. Esse fenômeno, no qual a profissão de professor primário passou a ser associada e exercida predominantemente por mulheres, de acordo com Louro (2002), em seu texto intitulado “Mulheres em sala de aula”, ficou conhecido como feminização do magistério.

Nesse processo histórico de feminização do magistério primário, a atividade docente adquiriu contornos “tipicamente femininos” tais como o cuidado, a sensibilidade, o amor, a paciência, a doação, a afetividade, a vigilância, entre outros. Assim sendo, no âmbito escolar, constituiu-se sobre a figura da docente feminina um conjunto de prescrições normativas que ditavam padrões comportamentais e serviam para “impor barreiras à sua liberdade, autonomia, principalmente em relação à sexualidade” (Almeida,

2014, p. 70). Essa exigência, que visava uma postura discreta, digna e assexuada da professora primária, fez com que ela, em nome da moral ilibada, tivesse seus desejos e sua sexualidade reprimida em sala de aula.

Entretanto, nesse cenário de ingresso massivo das mulheres no magistério primário, também existiram professoras que, em suas atuações escolares, “constituíam as resistências, na subversão dos regulamentos, na transformação das práticas” (Louro, 2002, p. 461). Desse modo, o objetivo deste texto é analisar os comportamentos transgressores praticados por uma professora nas vivências de sua sexualidade e erotismo em sala de aula do magistério primário nos anos de 1920 e 1930, utilizando a narrativa da professora adjunta Ivanildes, personagem descrita no romance "Menina que vem de Itaiara" (1996)¹, da escritora paraense Lindanor Celina.

Para fundamentar nossas posições em relação à mulher na docência, à sexualidade e ao erotismo feminino descrito no romance de Lindanor Celina, apoiamos-nos, especialmente, nos postulados fornecidos por Rose Marie Muraro (1983), Margareth Rago (1985), Guacira Louro (2002; 2003), Elódia Xavier (2007), Mary Del Prior (2011), Jane Soares de Almeida (2014), Heleieth Saffioti (2015) e outros.

Além das considerações iniciais, estruturamos o texto em três partes. Na primeira apresentamos uma análise sobre a sexualidade da professora primária, mostrando como Ivanildes transgrediu as normas escolares vigentes ao manifestar a vivência livre de seu corpo e sua sexualidade em um grupo escolar da cidade de Itaiara. Em seguida, analisamos os comportamentos subversivos relacionados aos desejos corporais e erotismo que a personagem protagonizou no interior da instituição de ensino primário, através de seu relacionando amoroso com o prefeito da cidade. Na última, trazemos algumas considerações finais, destacando as descobertas advindas desse estudo.

1 Transgressões, corpo e a sexualidade da professora primária

Lindanor Celina Coelho de Miranda, ou simplesmente Lindanor Celina, foi professora, jornalista, teatróloga, funcionária do Tribunal de Justiça e escritora. Ela nasceu em Castanhal (PA), mas se mudou ainda criança para a cidade de Bragança (PA),

¹ Apesar de a primeira edição da obra ter sido publicada em 1963, neste estudo, utilizamos trechos da terceira edição, que foi publicada em 1996.

localidade onde se fixou e que, posteriormente, serviu de cenário para inspirar a ambientação de suas obras de ficção. De acordo com Nery e Alves (2023), Lindanor Celina foi uma escritora singular, pois

Ao longo de sua extensa carreira voltada para as letras, escreveu e publicou diversas obras literárias no Brasil e na Europa, produção que vai de romances a crônicas, retratando variados assuntos da Amazônia paraense, e de algumas cidades europeias. Um de suas obras mais reconhecidas é, sem dúvida, o romance *Menina que vem de Itaiara* (Nery; Alves, 2023, p. 159).

O romance “*Menina que vem de Itaiara*”, publicado originalmente pela Editora Conquista no ano de 1963 e reeditado em 1995 e 1996 pela Editora Cejup, é o livro de estreia de Lindanor Celina como escritora. Ele é composto por uma narrativa de 197 páginas, escritas de forma ininterrupta, ou seja, a escritora não usou a divisão tradicional da obra em capítulos. Assim, o leitor é convidado a praticar a leitura da prosa romanesca de uma só vez, ansioso para descobrir o que a narrativa revela.

Em síntese, a narrativa ficcional da obra de Lindanor Celina aborda a trajetória da infância à adolescência da menina Irene em Itaiara, uma pequena cidade do interior paraense que, inclusive, compartilha características similares à cidade de Bragança (PA), como a localização geográfica, as paisagens e cenários, as práticas culturais típicas do local, entre outros aspectos. Na trajetória da menina, personagem principal e narradora da obra, o leitor é apresentado a uma grande variedade de episódios cotidianos, sejam eles banais ou polêmicos, protagonizados tanto por ela quanto pelos divertidos e cômicos habitantes da pequena cidade dos anos 1920 e 1930². Dentre as cenas e situações envolvendo uma profusão de personagens, principais e secundários, interessa-nos, aqui, analisar os comportamentos transgressores envolvendo a manifestação da sexualidade e erotismo da professora adjunta Ivanildes no ambiente escolar primário.

O episódio sobre a professora Ivanildes se inicia quando Irene diz que, ainda menina, com aproximadamente sete anos, foi matriculada no *Grupo Escolar Doutor Brandão* e ingressou nas “primeiras letras, burra, burra. Lá dei com a professora Raymundinha, mais a Ivanildes, sua adjunta” (Celina, 1996, p. 31). Ao iniciar o primeiro

² O período foi delimitado a partir dos tempos históricos aproximados em que a narrativa do romance se passa.

ano do ensino primário, a narradora explica que foi alocada em uma classe composta apenas de meninas e regida pela professora Raymundinha Furtado, uma professora descrita como bondosa, amigável, tolerante e “bem-posta, tão professora” (Celina, 1996, p. 31).

Através das palavras “bem-posta” e “tão professora”, utilizadas para designar a mestra Raymundinha Furtado, observamos Lindanor Celina personificar uma idealização de professora comumente atuante no magistério primário dos anos de 1920 e 1930. Conforme afirmação de Guacira Louro (2002, p. 461, grifos da autora), nas escolas brasileiras do início do século passado, existia todo um investimento político realizado sobre os corpos das professoras através “de múltiplos dispositivos e práticas ia-se criando *um jeito de professora*. A escola era, então, de muitos modos *incorporada* ou *corporificada* pelas meninas e mulheres”.

Este “jeito de professora” do qual fala Guacira Louro (2002), denominamos aqui de “professoras ideais”, isto é, professoras idealizadas a partir de sexualidades e corpos definidos, convencionados e solidificados socialmente. Entendemos que elas são representadas por atuações em sala de aula com poucos indícios de rupturas e, quase sempre, aparecem definidas como profissionais de corpos desprovidos de paixões, desejos e atitudes eróticas no ambiente escolar primário em que estavam inseridas. No texto/contexto do romance de Lindanor Celina, a personagem Raymundinha Furtado e tantas outras docentes são apresentadas sob a percepção de “professoras ideais”. Contudo, o mesmo não pode ser dito da personagem Ivanildes, objeto de nossa atenção e análise.

Segundo a voz da narradora, diariamente, após algumas horas de aula, a professora Raymundinha Furtado saía da sala, deixando-a aos cuidados de Ivanildes, que, na posição de adjunta³, assumia a responsabilidade de “cuidar da classe pelo restante da manhã” (Celina, 1996, p. 33). Com a saída de Raymundinha da classe, a adjunta Ivanildes entra em cena na trama romanesca. Curiosamente, a referida personagem possui poucas falas ou diálogos ao longo de sua narrativa. Desse modo, a percepção e descrição de sua atuação ficam a cargo de Irene, que funciona como uma narradora câmera. Aprendemos

³ Sobre o cargo de professora adjunta no magistério primário, Lopes e França (2018), no texto intitulado “Os grupos escolares no estado do Pará: organização administrativa e pedagógica (1910-1912)”, esclarecem que cabia ao professor adjunto substituir o professor efetivo na regência da classe de ensino no grupo escolar, caso este necessitasse se ausentar de suas atividades em classe.

com Beth Brait (1993) que o narrador câmera corresponde àquele que, em terceira pessoa, narra e descortina progressivamente as formas e ações de um personagem, a quem raramente ou nunca é concedida a palavra, de forma total e avassaladora.

A princípio, Irene se preocupa em descrever os traços que compõem a figura física de Ivanildes como uma mestra tão branca, nova e muito bonita, “apesar do nariz pontudo demais. Mas as mãos, que dedos longos, finos, iguais a cigarros” (Celina, 1996, p. 33). A descrição envolvendo a jovialidade e beleza natural do corpo de Ivanildes destoa das “professoras ideais” representadas por Lindanor Celina em seu romance. Afinal, muitas das “professoras ideais” aparecem personificadas no espaço de trabalho escolar sob o prisma de mulheres com corpos feios, desprovidos de cuidados estéticos, e quase sempre com “cabelos eternamente caindo-lhes pela cara, emaranhados, como se ponte não vissem o dia todo” (Celina, 1996, p. 157).

Sobre a relação entre corpo e contexto de trabalho, Rose Muraro (1983) nos diz:

É na materialidade do corpo que todos os poderes, todos os saberes, todos os prazeres e desprazeres se cruzam. O corpo é a sede tanto da sexualidade como do trabalho e de qualquer outra atividade humana. Pela sexualidade o homem se vincula à natureza animal pelo trabalho se separa dela (Muraro, 1983, p. 22).

Assim sendo, Irene, quando fala de Ivanildes e sua atuação no ambiente profissional de ensino, além de apresentar a docente com características físicas de uma professora jovem e bonita, ela exalta seu cuidado e preocupação com a aparência estética de seu corpo. Diz a narradora que a professora se distinguia por estar comumente com a cabeleira penteada, com traços de maquiagem, exalando um odor perfumado e “bem compridas unhas, cheias de um pó branco, quando apontava as palavras na cartilha, caía sempre um pouco do pozinho da unha” (Celina, 1996, p. 33).

Como é possível observarmos nas poucas linhas narrativas acima destacadas, a adjunta Ivanildes aparece descrita utilizando dispositivos de embelezamento para modificar ou potencializar sua aparência física. Muitos desses recursos, inclusive, concentravam-se no rosto dela — lugar por excelência da beleza — por meio da técnica de maquilagens com pós e possivelmente outros artifícios estéticos, que corrigiam as imperfeições do seu corpo e o tornavam o centro de todas as atenções em seu ambiente de trabalho, isto é, a classe escolar primária.

Curiosamente, Jane Almeida (2014), ao abordar a atuação feminina em sala de aula dos anos iniciais do século XX, nos lembra que os artifícios de embelezamento — maquiagens, batons, esmaltes, entre outros —, assim como qualquer manifestação voltada para acentuar a sensualidade da mulher, eram considerados inapropriados em contexto escolar primário e deveriam ser evitados. Isso porque, na sociedade da época, o perigo associado à mulher docente estava principalmente relacionado à sexualidade. Esse perigo era reforçado pelo que Jane Almeida (2014, p. 63) chama de “pedagogia do temor e da culpa”, ou seja, por um mecanismo de adestramento que visava regular a sexualidade das mulheres para evitar as descobertas do corpo, o exercício da sedução e capacidade de despertar o desejo masculino.

Nessa mesma linha de pensamento, Guacira Louro (2002) também menciona como o regulamento escolar primário buscava praticamente negar a sexualidade das professoras, inculcando um modelo estético de docente constituído a partir de uma figura severa, com poucos sorrisos, rosto fechado e cabelo preso em um coque. No que tange às professoras primárias, consideradas profissionais de moral ilibada, figuravam quase sempre como mulheres assexuadas e “sem atrativos físicos, por vezes quase bruxas, munidas de uma vara para apontar o que está escrito num quadro-negro, quase sempre de óculos” (Louro, 2002, p. 467).

Feita essa ressalva, podemos dizer que mesmo diante do cenário de prescrições normativas escolares que buscavam cercar de salvaguardas o corpo e a sexualidade das professoras em sala de aula, a adjunta Ivanildes tentou subverter às normas impostas ao consumir toda parafernália que a indústria estética da época podia oferecer. Como nos explica Mary Del Priore (2001, p. 114), nas primeiras décadas do século XX, o aparato voltado a beleza corporal feminina foi ampliado, incluindo “receitas de fabrico doméstico, de produtos farmacêuticos ou de artifícios de maquiagem, parecia prometer à mulher a possibilidade de, em não ser bela, tornar-se bela”.

Assim sendo, Ivanildes, não desejando seguir o modelo normativo de corpo assexuado, recorria do aparato estético à sua volta para viver e expressar sua sexualidade livremente. E, conforme indica a voz da narradora Irene, durante o exercício do ensino, a mestra “vivia ajeitando os cabelos, mirando-se e remirando-se no espelhinho da bolsa, passando a língua pelos lábios” (Celina, 1996, p. 33), maquiando o rosto e pintando os lábios. Com suas atitudes, a professora subvertia a norma de corpo feminino submisso,

adestrado e de sexualidade reprimida pela inculcação de “hábitos primários desde a infância. E quanto mais simples esses gestos e hábitos, mais fundamentais, mais determinantes” (Muraro, 1983, p. 23).

Nos idos das décadas de 1920 e 1930, o vestuário feminino aceitável para o exercício do magistério primário prescrevia a utilização de roupas consideradas respeitadas, discretas e com um estilo semelhante, geralmente composto por trajes que lembravam uniformes de cores “escuras, abotoadas e de mangas compridas” (Louro, 2002, p. 466). Contra as normas de controle das aparências impostas na escola primária, a narradora Irene revela que a docente primária Ivanildes, além de usar dispositivos de embelezamento corporal, se destacava das outras professoras do *Grupo Escolar Doutor Brandão* pelo seu estilo de vestir, atuando na classe com roupas de diversas cores e extravagantes, usando a “cada dia, com um vestido diferente” (Celina, 1996, p. 33).

Em um contexto histórico em que as mulheres tinham seu corpo e sexualidade reprimidos, Ivanildes, conscientemente, escolhia usar roupas de vestuário com um estilo próprio e “exibicionista”, criando uma marca pessoal que contrariava o “padrão” de “professora ideal” e indicava seus desejos e anseios. Diante de sua narrativa, fica claro o quanto a docente buscava encontrar sua singularidade fora dos padrões convencionais, pois transgredia a norma escolar vigente e conseguia realizar façanhas acima da estereotipia prescrita ao sexo feminino.

A vivência livre do corpo e da sexualidade de Ivanildes, sublimada através de um repertório de roupas excêntricas e dispositivos de embelezamento, tornava a figura da professora primária uma profissional distinta que buscava o protagonismo de seu próprio corpo para vestir o que desejava. Esse retrato da professora vai ao encontro a uma tipificação de personagem feminina identificada por Elódia Xavier (2007) como a mulher de “corpo liberado”. Segundo a autora, quando uma mulher busca a libertação dos esquemas coercitivos e das repressões que impedem a vivência plena da sexualidade feminina, ela desenvolve uma nova postura em relação à vida e consegue desfrutar dos segredos e prazeres do corpo sem receio de ser discriminada. Isso ocorre porque ela compreende que seu “corpo é um ‘mar’ com seus mistérios, mas é também ‘viagem’ aberta ao desconhecido” (Xavier, 2007, p. 173).

Outro aspecto a trazermos ao presente debate é o fato de Lindanor Celina apresentar uma professora primária que, apesar de expressar autonomia para descobrir os

mistérios do corpo e sexualidade, mostrava-se revestida por uma prática educativa condizente com o que Guacira Louro (2002) intitula de atuação pautada em uma “performance de autoridade”. Essa “performance de autoridade”, prescrevia que as mulheres professoras deveriam ter um estrito controle sobre seus sentimentos para exercerem a autoridade e a disciplina em sua sala de aula. Para a docente alcançar essa atuação, diz a autora:

Ela deveria ser disciplinadora de seus alunos e alunas e, para tanto, precisava ter disciplinado a si mesma. Seus gestos deveriam, ser contidos, seu olhar precisaria impor autoridade. Ela precisaria ter controle de classe, considerado um indicador de eficiência ou de sucesso na função docente até os nossos dias (Louro, 2002, p. 467).

A narrativa literária de Lindanor Celina aponta, sobretudo pelas vias do não-dito, uma prática educativa autoritária da professora para manter o controle da disciplina escolar. No interior da sala de aula, não há indícios de “bagunça”, pois o silêncio e a ordem aparecem como regras constantes, principalmente quando a mestra ensinava sobre “as principais cidades do Pará-capital-Belém” (Celina, 1996, p. 32). Tampouco há no texto romanesco qualquer indicativo de contanto físico da mestra com suas alunas, uma vez que a “performance de autoridade”, pressupunha distância e prescrevia que “a professora não deveria tocar em seus alunos e alunas; abraços e beijos foram, por muito tempo, considerados práticas inadequadas” (Louro, 2002, p. 468).

No entanto, apesar da “performance de autoridade”, a professora demonstrava-se atenciosa e preocupada com a aprendizagem das meninas do *Doutor Brandão*. Sobretudo com Irene, que externava ter dificuldade de aprendizagem e domínio dos cálculos matemáticos devido à sua “deficiência de base” (Celina, 1996, p. 34), o que requeria da mestra um maior cuidado e atenção na condução de seu saber escolar. Outrossim, a narradora ainda evidencia que, a partir dos ensinamentos da professora primária, desenvolveu uma caligrafia admirada por todos no espaço escolar: “Letra, eu tinha razoável, gabada pelos demais professores e colegas” (Celina, 1996, p. 204).

Conforme a narrativa avança, a protagonista relata uma inquietação no comportamento da professora, que destoava de sua “performance de autoridade”. A mestra, quando percebia alguma visita nas dependências do grupo, interrompia a aula, perdia sua autoridade disciplinar e criava nítida “ansiedade nos olhos claros” (Celina, 1996, p. 33), como se estivesse à espera de alguém importante adentrar o interior da sala

de aula. Registrando a inquietante conduta da professora primária, diz a voz de Irene: “Toda vez que rangiam as escadas do velho sobrado, ela ligeiro sobressalto recebia, logo fofava os cabelos com a mão tão alva, rápido consultava o espelhinho, de novo umedecia os lábios, curtos olhares lançando à porta da sala” (Celina, 1996, p. 33).

Na ingente curiosidade de Irene em desvendar a origem do comportamento vertiginoso da professora adjunta, brotaram questionamentos. E, mordendo a ponta do lápis, a menina perguntava-se: “Por que se enfeita tanto?” (Celina, 1996, p. 33). E, mais adiante: “Quem será que ela está esperando?” (Celina, 1996, p. 33). Esse crescente mistério envolvendo a personagem, nos remete aos dizeres de Antônio Candido (2009), quando este diz:

Na verdade, enquanto na existência quotidiana nós quase sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidade reveladora do espírito (Candido, 2009, p. 66).

E não demorou muito para a escritora Lindanor Celina, através da voz de Irene, revelar ao leitor a causa da ansiedade da adjunta Ivanildes. Devido à sua autonomia para vivenciar livremente seu próprio corpo no âmbito do *Grupo Escolar Doutor Brandão*, a professora ganhou notoriedade e admirações que transcenderam as fronteiras da instituição de ensino e chegaram até o prefeito de Itaiara, Dr. Façanha. Ele, como o próprio nome indica, era autor de ações pitorescas ocorridas na cidade que ambienta o romance. No trecho narrativo abaixo, a voz de Irene apresenta ao leitor um levantamento da personalidade do personagem — homem agressivo e sem limites —, seguido sistematicamente por atributos físicos excessivos que indicam sua aparência:

Então aquele era o Dr. Façanha, o falado prefeito, o das descartadas proezas, o que tinha jogado uma pilha na mãe, e por isso era amaldiçoado? O que surrava a mulher, uma coisinha de nada, o de quem o filho, em noturnas arruaças, enchia as famílias de susto e alvoroço? Examinando-o bem, como podia ser tuberculoso tão bem encarnado de cara, o corpão, a voz enorme? (Celina, 1996, p. 33-34).

No rol das proezas do mandatário da cidade, incluía-se também o episódio do relacionamento extraconjugal com a professora primária, ocorrido no interior da sala de aula do *Grupo Escolar Doutor Brandão*.

2 Transgressões, corpo e a manifestação erótica da professora em sala de aula

Em “Menina que vem de Itaiara” (1996), o episódio envolvendo o relacionamento amoroso da professora adjunta Ivanildes com o Dr. Façanha é mencionado quando a narradora Irene conta ao leitor que, em uma manhã em que a sala de aula estava em silêncio e as alunas comprometidas com suas lições, de repente, ouviram o vozeirão de um homem, causando desalinho na classe ao anunciar, em tom estrondoso, um: “Bom-dia, minha gente, como vão às coisas por este templo do saber?” (Celina, 1996, p. 33). A turma se levantou num movimento; era o mandatário de Itaiara, que, sem cerimônias, entrou e sentou-se em uma carteira ao lado da professora adjunta.

Com o ingresso do prefeito na classe, a diretora e outras professoras do grupo o seguiram, todas elas “assanhadas como baratas, corriam, tontas, rabo entre as pernas: ‘Dr. Façanha pra aqui, Façanha pra ali, sente Dr. Façanha, ó Aristides, um fresco, depressa, ao nosso ilustre visitante!’ Punham-se a fazer-lhe roda que nem umas odaliscas” (Celina, 1996, p. 33). Neste trecho narrativo, podemos visualizar Lindanor Celina retratando uma situação escolar que se assemelha à caricatura patriarcal; a figura central do prefeito envolta das mulheres professoras do *Grupo Escolar Doutor Brandão*, o que demonstra o quanto ele, homem portador com poder político, controlava a vida profissional de todas as trabalhadoras da instituição de ensino primário.

Essa cena em questão, quando analisada com mais detalhes, nos leva a refletir o que Margareth Rago (1985) identificou como uma “relação pedagógica paternalista”, ou seja, uma relação de poder desigual existente no ambiente profissional devido à legitimada subordinação da mulher ao homem, tal como acontecia no interior do espaço doméstico. Em direção convergente à “relação pedagógica paternalista”, as professoras do *Grupo Escolar Doutor Brandão*, na condição de profissionais femininas subordinadas à figura masculina, buscavam agradar o Dr. Façanha por meio de curvaturas e bajulações.

Para a menina Irene, as professoras que trabalhavam no grupo, diante da autoridade municipal, se transformavam em figuras inferiores e perdiam “a falsa aristocracia, a débil segurança, ficavam servas, menos que servas” (Celina, 1996, p. 34). Aqui, fica evidente a cerimônia de submissão das figuras femininas ao poder pátrio que, segundo a narradora, poderia ser comparada ao ritual de vassalagem feudal, no qual os

servos, em total sujeição, se ajoelhavam diante de seus suseranos lhe prometendo fidelidade incondicional.

Após finalizar o ritual simbólico de subordinação, a diretora e outras professoras solicitaram licença e saíram da classe de Ivanildes, deixando-a com suas alunas e o prefeito. Neste momento, o mandatário da cidade, sentado em uma cadeira junto da professora, tomava uma postura distinta. Não se via sua atitude espalhafatosa ou se ouvia o barulho de seu vozeirão, mas sim um comportamento galanteador, seguido de uma fala em tom suavizado, quase como um sussurro. A docente primária, por sua vez, na presença de Dr. Façanha também assumia uma postura diferente em sala de aula.

Em relação à percepção de uma mudança no comportamento de Ivanildes, Irene levanta alguns questionamentos: “Que coisas lhe dizia que, de tão alva, se punha de repente tão rosada? Que poder sobre ela exercia que, enquanto ali ficava, a professorinha, de ordinário ciosa de seu primeiro ano, inimiga de ruídos, exigente na disciplina, alheava-se por completo de nós, da classe inteira?” (Celina, 1996, p. 34). No trecho narrativo assinalado, a narradora questiona, com extrema ironia, como a professora primária, exigente e cuidadosa com a disciplina durante as aulas, ficava propensa ao poder de sedução exercido por aquele homem, a ponto de não conseguir disciplinar a si mesma.

Na relação interpessoal com o Dr. Façanha, a mestra Ivanildes, sentindo-se desejada, perdia o controle das suas emoções e dispensava a “performance de autoridade” para desfrutar dos prazeres da aspiração sensual e erótica. Nesse momento, percebemos que a docente assume o retrato inflamado do “corpo erotizado”, conforme descrito por Elódia Xavier (2007, p. 158), como o corpo feminino descrito na literatura e “que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica”.

A narradora Irene assevera que a professora Ivanildes, aparentemente atraída pelos encantos do Dr. Façanha, ignorava a presença das alunas na sala de aula, “como se não mais estivéssemos ali, e só aquele homem existisse no mundo” (Celina, 1996, p. 34). Em outro momento, Irene enfatiza que a mestra deixava as crianças à vontade na classe para “cair na insubordinação, virar a sala a frege, que ela não estava ligando” (Celina, 1996, p. 34). O interessante da docente é que ao se entregar aos anseios do “corpo erotizado”, ela deixava de lado completamente as atividades escolares para desfrutar de sua relação amorosa com o prefeito da cidade.

Durante a visita, Dr. Façanha permanecia sentado ao lado da adjunta Ivanildes por uma boa parte da manhã, e “dava de falar baixinho, quase aos cochichos, a cadeira junto, bem juntinha à dela” (Celina, 1996, p. 34). Os comentários do personagem masculino no ouvido da professora, de acordo com os indícios apresentados, tratavam de assuntos íntimos e promessas “picantes”. Isso porque a docente, à mercê das declarações ardentes e investidas sexuais do mandatário da cidade, demonstrava uma repentina vertigem corporal, um corado no rosto e uma visível excitação nos olhos, que estavam compenetrados no homem. E numa atitude sensual, ela retribuía quando “emudecia os lábios” (Celina, 1996, p. 33). Em meio a esse jogo erótico de conversas amorosas, Irene e as demais alunas ficavam atentas à cena libidinosa que se desenhava na sala de aula.

Quando o prefeito saía da classe, a professora apresentava uma perceptível sensação de frustração devido o ato desejado — experimentação do beijo ao intercuro sexual — não ter sido realizado plenamente. Pois, em algumas situações, o “corpo erotizado feminino não consegue experimentar uma “fonte de prazer pleno, mas apenas de promessa não cumprida” (Xavier, 2007, p. 165). Dessa forma, ela retomava sua “postura de autoridade” para continuar o exercício do magistério primário: “acabada a visita, refeita do enleio, aos deveres se entregava. Assumia-se. Cem vezes podia a escada ranger, fora-lhe a ansiedade. Aí, sim, se ocupava bem de nós” (Celina, 1996, p. 34).

No episódio entre Ivanildes e Dr. Façanha, devemos salientar o quanto a manifestação do erotismo parecia surpreendente para o contexto da época, sobretudo por acontecer em um espaço de educação formal. A professora, inclusive, estava sujeita a riscos graves ao tentar viver a experiência erótica e o anseio sexual de forma pública. Ela arriscava a sua reputação moral, pois “embora tivesse clitóris, à mulher só cabia uma função: ser mãe” (Del Priore, 2011, p. 34), ou seja, deveria sufocar qualquer necessidade sexual em prol do dever de servir e procriar. Outrossim, corria o risco de perder o emprego, uma vez que todas as ações que visassem explorar ou exercer a sexualidade feminina no âmbito escolar primário “costumavam ser severamente punidas” (Almeida, 2014, p. 64). Contudo, a carne era frágil e o desejo de experimentar os prazeres do corpo era tão intenso que a mestra ousava desafiar e transgredir as normas vigentes.

Assim sendo, a professora primária, ignorando o pudor que cercava de salvaguardas os assuntos sexuais, bem como os perigos que sua exposição poderia trazer à mulher, decidiu, conscientemente, continuar com os calorosos encontros com o Dr.

Façanha, o que fez com que as alunas não mais se espantassem com a inusitada situação protagonizada dentro da classe. Sobre as visitas constantes da autoridade municipal ao grupo, à sala da professora, conta a voz narrativa: “Ele começava pela nossa sala, seguia pelas outras, recebendo incensos, sorriso, curvaturas, o ‘nosso ilustre visitante’. Acabado o giro, aliás rápido, voltava ao primeiro ano, vinha sentava-se ao pé da adjunta” (Celina, p. 1996, p. 34). Ao chegar, a sala de aula da adjunta se convertia em um local privilegiado para encontros, com gestos e comentários inusitados entre a professora e o prefeito.

Como já ressaltamos, o Dr. Façanha era casado. No romance em questão, a esposa não possui um nome próprio e é descrita apenas como uma “coisinha de nada” (Celina, 1996, p. 33). Esta breve descrição da personagem nos permite inferir o quanto a esposa era subjugada e devota aos comandos do marido e provedor familiar. Nessa mesma direção, Mary Del Priore (2011) apresenta uma explicação sobre a divisão de papéis desempenhado por homens e mulheres nas instituições matrimoniais e familiares:

Os maridos deveriam se mostrar dominadores, voluntariosos no exercício da vontade patriarcal, insensíveis e egoístas. As mulheres, por sua vez, apresentavam-se como fiéis, submissas, recolhidas. Sua tarefa mais importante era a procriação. É possível que os homens tratassem suas mulheres como máquinas de fazer filhos, submetidas às relações sexuais mecânicas e despidas de expressões de afeto (Del Priore, 2011, p. 45).

Diante do assinalado acima, é presumível que a esposa de Dr. Façanha mantinha relações sexuais voltadas apenas à procriação e desprovidas de manifestações eróticas, tendo em vista que “uma mulher de princípios nada devia saber sobre sexo” (Del Priore, 2011, p. 87). Reforçando essa linha de pensamento, Heleith Saffiot (2015, p. 24), em sua obra intitulada “Gênero, patriarcado e violência”, sustenta que as mulheres unidas pelo laço matrimonial assimilavam a moral de ter relações sexuais com seus parceiros, não para desfrutar qualquer tipo de prazer, mas sim para a procriação.

Dessa forma, podemos presumir que, o prefeito, em sua residência, mantinha-se fiel às suas funções de marido e, seguindo a moral sexual do sacramento, tinha relações sexuais regradas e contidas com a esposa. Enquanto isso, na sala de aula do grupo escolar, experimentava um envolvimento extraconjugal com Ivanildes e a possibilidade de manifestar e viver o desejo impulsivo do prazer advindo das fantasias eróticas. Assim, ele não poupava esforços para direcionar à professora primária toda sorte de galanteios,

palavras amorosas e convites inusitados para a fornicação. Ela, como não se enquadrava nos padrões de moralidade sexual da época, parecia ceder às propostas “proibidas”.

É importante pontuarmos que a narrativa romanesca de Lindanor Celina em nenhum momento apresenta, de maneira explícita, os motivos que levaram a docente primária a subverter as normas escolares e viver sua sensualidade intensamente com o prefeito de Itaiara. Essa ausência de explicação provoca no leitor a reflexão sobre três aspectos do erotismo que se manifesta em sala de aula. O primeiro aspecto a ser considerado é que Ivanildes desejava apenas ser dona de seu próprio corpo e obter prazer através do ato sexual com o personagem masculino, sem qualquer dependência emocional, finalidade reprodutiva ou necessidade de se submeter aos mandos de um cônjuge. Afinal, Elódia Xavier (2007, p. 158) nos lembra que “o corpo erotizado pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sexualidade”.

O segundo aspecto passível de dedução é o amor que a professora sentia pela figura de Dr. Façanha, o que a fez se arriscar a abusar do erotismo na sala de aula. Talvez, para ela, seu amado não apresentava nenhum defeito, apesar de Irene constantemente o descrever como uma figura perniciososa, repulsiva, escandalosa e agressiva. Nas palavras da narradora, aquele homem figurava como um “paxá pançudo e vermelho, de voz tronitroante!” (Celina, 1996, p. 34).

O terceiro aspecto, e que coloca a adjunta Ivanildes em uma posição degradante, é que sua relação sensual com o prefeito da cidade não visava a aquisição de amor ou satisfação sexual, mas apenas o prestígio financeiro. Isso porque, “as mulheres jovens sem bens e que não haviam conseguido casamento numa terra de estreito mercado matrimonial encontraram no homem mais velho, mesmo casado, um amparo financeiro ou social de que precisavam” (Del Priore, 2011, p. 66). Essa consideração, inclusive, apresenta a professora primária como uma mulher que usava sua beleza jovial e sensualidade como meio de ascensão social.

Ao que tudo indica, as “professoras ideais” presentes no *Grupo Escolar Doutor Brandão* tinham conhecimento do envolvimento íntimo do prefeito com a adjunta, mas não ousavam expressar publicamente suas opiniões de condenação. Decerto por receio da posição social de Dr. Façanha como uma autoridade que mandava na cidade e nas pessoas que nela habitavam. Como afirma a voz de Irene: “Ele manda na gente, nas professoras, manda no grupo [...] manda na cidade toda!” (Celina, 1996, p. 33). Ou ainda, por se tratar

de uma figura masculina, “dotado de razão, símbolo da força e da coragem, princípio objetivo da humanidade, ativo e poderoso” (Rago, 1985, p. 66), e cujas ações deveriam ser respeitadas e jamais questionadas.

A condenação, inicialmente, foi ouvida no contexto familiar. A narradora revela que o filho do prefeito teve uma série de desentendimentos com o pai, chegando a quase bater nele. Diz a voz de Irene: “Até o filho, terror das pacatas famílias pelas arruaças noturnas, dera em criticar o pai. Viviam os dois às turras, chegando quase a bater-se. Ficaram mal de fogo a sangue [...]” (Celina, 1996, p. 57). A esposa também reprovava a violação conjugal de Dr. Façanha, porém sofria em silêncio. E, quando tentava levantar questionamentos sobre as ações do marido, recebia tapas, socos e toda a sorte de agressões. Discorrendo sobre a relação de poder entre o homem e a mulher, Saffiot (2015) assevera que, no âmbito familiar, o poder tem duas faces: a da potência e a da impotência. A autora diz que a mulher está familiarizada com esta última, mas não é o caso dos homens que, acreditando estar sob o efeito da impotência, usam a violência para demonstrar que têm o poder.

Diante da crescente violência do Dr. Façanha contra sua esposa, surgiram as primeiras vozes das “professoras ideais” do *Doutor Brandão* em reprovação aos encontros do homem com a adjunta: “Por causa da Ivanildes – diziam – mais frequentes as tundas que dava na mulher” (Celina, 1996, p. 57). É interessante observarmos, neste trecho narrativo, que a condenação propagada pelas professoras se concentrou apenas na figura de Ivanildes, como se a adjunta fosse a grande responsável pelos atos violentos de Dr. Façanha. Ainda é possível que a professora fosse considerada o principal motivo pelo qual o prefeito estivesse rompendo os votos matrimoniais com a esposa.

Posto isso, consideramos que Lindanor Celina cria um enredo narrativo com enunciados explícitos e implícitos de denúncia à visão dominante de um discurso patriarcal e moralista que considerava as mulheres — aliás, como ainda considera — como “vilãs” da relação, sendo o motivo gerador dos desequilíbrios familiares e fracassos matrimoniais dos homens. Com esse mesmo pensar, Almeida (2014) argumenta que, historicamente, o discurso patriarcal e moralista, fundamentado em arquétipos do cristianismo, associou a imagem da mulher de corpo não casto e abnegado à figura da maldade, perfídia e decadência. Essas mulheres consideradas desviantes, carnaís e pecadoras, conduziam os homens à corrupção do caráter e do corpo.

Outrossim, a referida narrativa contida em “Menina que vem de Itaiara” (1996) mostra a situação penosa de muitas mulheres casadas diante de uniões infelizes, uma vez que foram instruídas a fazerem sacrifícios em nome da tal “felicidade conjugal”, ou seja, do cuidado e da preservação dos laços matrimoniais e familiares. Muitas dessas mulheres, donas de corpos assexuados e agredidos dentro de casa, suportavam sua dor e sofrimento em silêncio.

Retomando o episódio sobre a adjunta Ivanildes, a narradora explica que o escândalo dos encontros eróticos da professora primária com Dr. Façanha, fez com que ela optasse por dois caminhos: romper ou assumir o relacionamento proibido com o prefeito. E consciente da autonomia para fazer o que bem entendesse com seu corpo, da aceitação de si mesma, decide resistir ao falatório e prosseguir com a relação proibida. Isso fica muito claro na passagem narrativa em que a voz de Irene assinala:

Desde que passara para o segundo ano, deixei de ver esse namoro. Ele continuava a aparecer pelo grupo, interrompendo as aulas, sobressaltando a classe, metendo medo aos meninos. Acabado o giro habitual, era no primeiro ano que se detinha. Mas do chamego, nessa fase, já disse, notícia não dou, não os via mais. Mas que falavam, oh, como falavam! (Celina, 1996, p. 57).

Contrariamente às vozes de condenação das “professoras ideais”, a mestra Ivanildes decide atentar contra a “moral e dos bons costumes” ao assumir o relacionamento amoroso com o Dr. Façanha e viver como uma “outra”. Assim, ela estabelece um rompimento com as concepções sociais subjacentes ao corpo feminino, pondo em cheque um relacionamento fora dos padrões vigentes de sua época. No *Grupo Escolar Doutor Brandão*, a professora adjunta ficou “mal falada” e passou a ser vista como uma concubina do prefeito, já que as vozes comentavam: “o xodó do prefeito Façanha com a branca, doce Ivanildes” (Celina, 1996, p. 57). Contudo, enquanto uma mulher de altivez e coragem, não se deixou inferiorizar facilmente pelas hostilidades coletivas, tão pouco denotou qualquer forma de arrependimento sobre suas decisões consideradas “desviantes”.

A mestra Ivanildes, como sujeito de suas próprias ações, assume o papel de amante do prefeito, e o poder e o prestígio dele a ajudaram a manter o seu cargo de professora adjunta no grupo escolar de Itaiara. Além disso, possivelmente, ela também obteve acesso a recursos financeiros e luxos proporcionados pelo mandatário da cidade,

conforme explicado por Del Priore (2001, p. 66): “ser ‘teúda e manteúda’ de um homem importante implicava galgar degraus, ganhar *status* econômica que outra maneira não existiria”.

A conclusão desta narrativa demonstra que, devido ao escândalo envolvendo o relacionamento extraconjugal do prefeito com a adjunta, o conflito familiar na residência de Dr. Façanha se agravou significativamente. O pai e o filho romperam com os laços familiares que tinham e “ficaram mal de fogo a sangue, e o rapaz ia-se embora para o Rio, mas levando a mãe, farta de sofrer e passar vexames” (Celina, 1996, p. 57). Aqui, vemos Lindanor Celina acentuar o declínio do patriarcado, com a mulher libertando-se do casamento e pondo fim aos abusos domésticos e conjugais do marido opressor.

O Dr. Façanha, sozinho, decidiu viver com a professora Ivanildes, retrato inflamado do “corpo erotizado”. No entanto, com o decorrer dos anos, o personagem masculino, conforme indica a voz de Irene: “mais louco se fazia. Suas artes primavam pelo absurdo” (Celina, 1996, p. 164). Essa intensificação da loucura do prefeito mencionada pela narradora se manifesta através de insultos e surras públicas contra aqueles que não obedeciam às suas ordens, ou ainda pelo crime ambiental de ordenar o aterramento dos rios que cortavam a cidade e que influenciavam, de certa forma, o ritmo da vida local, já que muitos homens e mulheres retiravam seus recursos de suas águas.

Por fim, o Dr. Façanha adquiriu uma doença grave, que o fez abandonar a cidade de Itaiara e seguir “para o Rio de Janeiro e lá se foi cegando, até a escuridão total” (Celina, 1996, p. 166). A falta de visão do mandatário pode representar, ironicamente, a punição tanto para ele, que estimava prestigiar a sensualidade da professora adjunta, quanto para ela, que apreciava ser alvo de admiração e de fantasias eróticas. Dado que o romance não revela o desfecho de Ivanildes, podemos supor que ela abandonou o magistério primário em Itaiara e foi para o Rio de Janeiro com o Dr. Façanha a fim de cuidar dele nos dias que lhe restaram. Entre as diversas interpretações possíveis sobre o destino da sensual professora primária, apenas estaremos limitados a esta.

À guisa da conclusão

A análise da obra de ficção “Menina que vem de Itaiara” (1996), especialmente no que diz respeito à narrativa de Ivanildes, indica a existência de professoras primárias retratadas a partir de corpos e sexualidades definidos e solidificados, tendo suas atitudes

eróticas e sentimentos reprimidos por normas vigentes no ambiente profissional escolar dos anos de 1920 e 1930. Os resultados sugerem ainda que o controle e a submissão dos corpos das professoras ultrapassavam os limites da escola primária e alcançavam o espaço privado do lar, inclusive do leito conjugal das mulheres de Itaiara, como no caso da esposa do Dr. Façanha.

No entanto, o texto ficcional de Lindanor Celina demonstra que regras e advertências em defesa da “moral e dos bons costumes” não foram suficientes para barrar algumas mulheres que subvertiam ao padrão de “professora ideal” estabelecido socialmente. No episódio da professora adjunta Ivanildes, a escritora fornecesse indícios da existência de uma mestra com pensamento e postura diferente da prescrição normativa sobre o corpo e a sexualidade da docente primária na época. Através de comportamentos transgressores envolvendo atos de sedução, ela revelou maneiras de cuidar e amar o corpo feminino e suas expressões de prazer. Outrossim, também sinalizou como a professora reivindicava a autonomia sobre seu corpo para viver e expressar sua sexualidade de forma livre e plena, inclusive com atitudes eróticas em sala de aula.

Ao partimos da observação de que a personagem corresponde a “uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade” (Candido, 2005, p. 78), consideramos Ivanildes uma mulher que representa de maneira eficaz a realidade da professora primária que, nos decênios iniciais do século passado, conseguiu ter protagonismo em relação ao próprio corpo, inclusive inserindo uma nova ordem de agir na escola e revelando oportunidades de mudanças da condição de prazer com o próprio corpo antes raramente consentido. Além dela, Lindanor Celina criou outras personagens femininas que buscavam transgredir as normas escolares vigentes; contudo, esse é um debate para outros estudos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Jane Soares. Mulheres na educação: Missão, vocação e destino? A feminização do magistério ao longo do século XX. *In: SAVIANI, Dermeval. [et al]. O legado educacional do século XX no Brasil*. 3. ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2014, p. 55-100.

BRAIT, Brait. *A personagem*. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDTO, Antonio. [et al]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 9-50.

CELINA, Lindanor. **Menina que vem de Itaiara**. 3. ed. Belém, Cejup, 1996.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. *In*: DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 443-509.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 07-35.

LOPES, Mário Allan Silva; FRANÇA, Mária do Perpétuo Socorro Gomes de Souza Avelino de. Os grupos escolares no estado do Pará: organização administrativa e pedagógica (1910-1912). *In*: FRANÇA, Mária do Perpétuo Socorro Gomes de Souza Avelino de; LOBATO, Sidney; NERY, Vitor Sousa Cunha (Orgs.). **História da educação na Amazônia: múltiplos sujeitos e práticas educativas**. Curitiba: CRV, 2018, p. 109-127.

MURARO, Rose Marie. **A sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil**. 2. ed. Petrópolis, Vozes, 1983.

NERY, Guthemberg Felipe Martins; ALVES, Laura Maria Silva Araújo. Discursos da Mulher prostituta em Menina que vem de Itaiara. **Gênero na Amazônia**, Belém, v.1, n. 23, p. 157-168, jan./jun.,2023. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufpa.br/>> Acesso em: 10 jan. 2023.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SAFFIOT, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

A mulher ontem e hoje: narrativa de um lugar social na literatura a partir de Carolina Maria de Jesus

The woman yesterday and today: narrative of a social place in literature from Carolina Maria de Jesus

Ecilia Braga de OLIVEIRA*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: Este artigo trata da vida e da obra de Carolina Maria de Jesus, por meio da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, cujo objetivo é problematizar o lugar social da mulher negra, especialmente na Literatura. Como metodologia, faz-se uma análise dialógica do discurso (ADD) baseada nos estudos de Brait (2006; 2013), signatária de conceitos do Círculo de Bakhtin. O estudo encontra amparo teórico em Bakhtin (2011 [1979]), Volóchinov (2013 [1930], 2021 [1929]) que trazem luz à compreensão da relação língua e sociedade; Bonnic (2005), Dalcastagnè (2011) e Viana (1995) que discutem a situação social da mulher no Brasil. As análises apontam que a escrita da autora colaborou para uma melhor percepção da existência feminina no Brasil e para que outras autoras assumissem um *lugar social* posterior à obra.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Carolina Maria de Jesus. Escritoras. Lugar social.

ABSTRACT: This article deals with the life and work of Carolina Maria de Jesus, through the book *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, whose objective is to problematize the social place of black women, especially in Literature. As a methodology, a dialogic discourse analysis (ADD) is based on the studies of Brait (2006; 2013), signatory of concepts of the Bakhtin Circle. The study finds theoretical support in Bakhtin (2011 [1979]), Volochinov (2013 [1930], 2021 [1929]) who shed light on the understanding of the relationship between language and society; Bonnic (2005), Dalcastagnè (2011) and Viana (1995) discuss the social situation of women in Brazil. The analyses indicate that the author's writing contributed to a better perception of the female existence in Brazil and for other authors to assume a *social place* after the book.

KEYWORDS: Literature. Carolina Maria de Jesus. Writers. Social place.

Introdução

A literatura produzida por mulheres no Brasil se inicia, basilarmente, por volta do

* Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Mestre pelo Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras/UFPA), Belém, Pará. E-mail: eciliasim@hotmail.com.

século XIX, pois não lhes era permitido desenvolver atividades consideradas mais intelectuais antes dessa época; apenas recentemente, a sociedade tem dado espaço a quem relegou a segundo plano, sentenciando-a como cuidadora da família e realizadora de trabalhos domésticos e manuais.

Nessa conjuntura, a primeira escola pública para mulheres foi inaugurada somente em 1827, tardiamente autorizada para estudos elementares. Ainda assim, poucas delas tinham essa “escolha”, de uma feita que o sistema patriarcal lhes impunha a ignorância e a submissão, impedindo-as de aprender a ler e a escrever. Tais impedimentos e acesso aos direitos fundamentais ocorriam, talvez, pelo receio de que ocorresse a ascensão de uma hegemonia feminina que mudaria paradigmas e, por perceberem a sensibilidade acurada do sexo feminino para as causas sociais que, se instrumentalizadas pela leitura e pela escrita, poderia causar mudanças na ordem social vigente.

Nesse ínterim, a organização feminina reúne esforços em busca da liberdade e, assim, inclui reivindicar maior participação na sociedade, vislumbrando melhores condições de vida para elas e para as novas gerações. No entanto, quando se trata da mulher negra, esse esforço é ainda maior, pois a desvantagem social é absurdamente maior. Elas, na sociedade, somam-se a parcelas marginalizadas para enfrentar o racismo, o sexismo, o machismo e a desigualdade social. Isso torna a luta por dignidade mais penosa que para outras mulheres de diferentes estratificações sociais.

Nesse contexto, Carolina Maria de Jesus escreve a obra icônica *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* (Jesus, 2014 [1960]). A qual foi publicada em 1960 com auxílio de Audálio Dantas¹, jornalista e primeiro leitor a ficar impactado pela escrita dessa autora. Ele foi essencial para que houvesse um reconhecimento da autoria e originalidade da obra em meio às críticas negativas que surgiram na época.

A narrativa autobiográfica, embora inédita, revela-se como a situação de tantas outras marias invisibilizadas, vozes de quem tem sido emudecida pelas circunstâncias. O que se revela na favela do Canindé, zona norte de São Paulo, ocorre de forma comum, corriqueira nas periferias de tantas outras cidades, inclusive como a situação de mulheres negras migrantes que foram para a grande metrópole em busca de melhores condições de vida.

Outra situação pontuada pela autora é o fato de ser mãe solo em áreas de extrema

¹ Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aud%C3%A1liodantas>.

vulnerabilidade social. A preocupação com o futuro das crianças, a fome experienciada na favela e o uso artístico da palavra escrita para expressar cada detalhe da sua vivência fazem dela uma das maiores escritoras negras do nosso país, sobretudo, por enfrentar a crítica literária. Ainal, romper com um mercado predominantemente masculino impregnado de ideias machistas e elitistas e defender as questões que a mulher vivenciava não é tarefa fácil, entretanto, ela o fez com presteza e autenticidade.

Talvez esse contexto pouco favorável tenha corroborado para que a obra não tenha ficado restrita à década de 60 do século XX, nem à região mais populosa do Brasil. Nesse sentido, este artigo propõe a analisar a obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (JESUS, 2014 [1960]), para compreender a condição feminina por meio da *literatura produzida por mulheres no Brasil ontem e hoje*.

Para atingir tal objetivo, optamos pelo uso da metodologia da análise dialógica do discurso (ADD), baseada nos estudos de Brait (2006; 2013), pois oferece elementos teórico-metodológicos para auxiliar na compreensão das informações contidas no texto, sendo possível observar a associação inseparável entre língua, história e sujeitos envolvidos na temática. A ADD, portanto, auxilia na percepção da “rede de relações dialógicas estabelecidas e assumidas por um sujeito, expressas na linguagem a partir de um ponto de vista” (Brait, 2013, p.90).

No mais, as abordagens teóricas do Círculo de Bakhtin (Bakhtin, 2011 [1979]), Volóchinov (2013[1930], 2021[1929]) trazem luz à compreensão da relação língua e sociedade e os estudiosos Bonnic (2005), Dalcastagnè (2011) e Viana (1995), que discutem a situação social da mulher no Brasil, o protagonismo no campo estético e na visão progressista de humanidade, também contribuem para melhor compreensão da análise trazida neste artigo.

Desse modo, temos algumas seções em que traçamos o contexto da obra, da escrita empreendida por mulheres, descrevendo o objetivo, a metodologia e o aporte utilizado; seguida das demais seções que trata sobre *a luta da autora pelo reconhecimento na literatura*; sobre *a experiência do mundo para a experiência da palavra*; sobre *a consciência política da autora*; encerrando com algumas *considerações finais*, fazendo uma breve percepção das seções deste artigo e daquilo que concluímos a partir da escrita da autora/obra em questão.

1 A luta da autora pelo reconhecimento na literatura

Se Carolina de Jesus não teve contato suficiente com a escola em anos que compõem a obrigatoriedade escolar² para obter um diploma, no entanto, alcançou seu “diploma na vida” e conseguiu passar isso para um papel, realizando interação com seus leitores.

Quanto a isso, Koch (1999b, p.60) assegura que “é o conhecimento de mundo que propicia ao usuário do texto a construção de um mundo textual, ao qual se ligam as crenças sobre mundos possíveis e que passa pelo modo como o receptor vê o texto”; nesse sentido, intuitivamente, a escritora tinha essa noção do potencial da sua escrita e o fez.

De toda forma, não só o potencial crítico é visto na sua obra, mas também o poder desse ato reflexivo sobre a sua constituição cidadã e literária. Por meio dessa visão, vislumbra perspectivas de vida e sonhos bem diferente da realidade que a rodeava.

12 de junho

Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela (Jesus, 2014, p. 58).

Escrever para a autora era tão orgânico quanto dormir. Segundo Meneses (2002) pintores, poetas e sonhadores não se submetem às leis da lógica, as histórias que escrevem ou produzem também não estão sob o princípio de uma única identidade. São ousados quando constroem seus enredos. Essa ousadia mobiliza outras funções cognitivas, como bem escreveu a autora, “É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela”; desse modo, *cria cenários, dá luz à fantasia, colore a existência*.

A autora também faz uso do sistema linguístico, conforme o que defende Volóchinov (2021 [1929], p. 177), como “produto de uma reflexão sobre a língua, sentido que essa reflexão de modo algum é realizada pela consciência do próprio falante [...]”, mas das relações que construiu ao longo da vida. Assim, a autora refletia, sonhava e suas idealizações tinham lugar na literatura, uma vez que este estado inconsciente da mente

² Hoje está em vigor a Lei nº 12.796, de 4 de abril de 2013, cujo ensino se torna obrigatório entre os 4 e 17 anos. Entretanto, até 1971, o ensino obrigatório e gratuito era de apenas quatro anos – o então chamado curso primário. Após 1971, passou a ser de oito anos e, em 2010, somaram nove anos escolares com a decisão de iniciar o Ensino Fundamental aos 6 anos de idade.

permite colocar o personagem onde o narrador quiser, pois o sonho tem lugar central nas narrativas.

Mas nem tudo era imaginação, entre fantasia e realidade, a autora, lúcida da sua realidade, fazia denúncias da condição insalubre que vivia. Tinha expectativa que seus manuscritos pudessem reverberar a situação de pobreza e de exclusão que se alongam por séculos do negro/negra no Brasil. Afinal, por que ela se preocupava em escrever os detalhes de uma existência que a classe dominante tinha pouco ou nenhum interesse em conhecer e a classe dominada estava acostumada a viver?

Não foi à toa que a obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* começou a ser escrita de forma embrionária em meados da década de 50 do século passado, no mesmo tempo que surge a Linguística Textual na Europa. Embora, no Brasil, os primeiros estudos emergem “no final da década de 70” (Koch, 1999a, p. 167). A partir de então, as pesquisas e o Ensino começam a repensar a leitura e a escrita como prática social relacionada ao conhecimento de mundo, as vivências de cada um (Koch, 1999b). Em razão disso, a compreensão da construção do sentido passa a levar em consideração, o texto em si e as condições pré e pós-textual que subjaz nele.

Dessa forma, “a compreensão e a produção textual deriva de uma competência específica do falante - a competência textual” (Fávero; Koch, 2012, p.19), posto que a linguística passa a compreender o texto a partir do sentido do todo e não das partes, sendo a ortografia ou as concordâncias, apenas um aspecto que não define o texto em sua totalidade; em consonância, a literatura, cuja linguagem se atém à estética, tem como característica a multissignificação e a liberdade para a criação, sem a rigidez linguística obrigatória em textos não literários.

Assim sendo, a obra da autora pode ser analisada não só por seu teor histórico, já que pontua vários momentos importantes, mas, sobretudo, pelo valor sociológico e biográfico da arte que traz (Bakhtin, 2011[1979]). Pela literatura, reinventa-se a vida, redimensiona-se e expande-se a consciência, ela é um instrumento potente para se pensar o mundo.

De toda maneira, não se deve desconsiderar nenhum dos campos na obra de Carolina Maria de Jesus, mesmo que alguns críticos a considerem iletrada, por ter um nível escolar baixo. A não ser que a baliza sejam os preconceitos social e étnico-racial derivados desse julgamento, pois o valor da obra está no discurso potente e crítico da

realidade feminina quando ela se utilizou dos conhecimentos de leitora e de escritora para fazer denúncias sociais da situação da mulher negra, mãe solo, moradora excluída do processo de modernização, com uma visão ampla do seu lugar social por meio de um letramento próprio, possível e concreto, uma vez que vivenciou tudo o que sua escrita expressava.

Antes de nos atermos à obra, há de se refletir sobre as vivências da autora: herdeira de um sistema escravocrata, sem oportunidades de frequentar centros de formação, escritora independente que ousou escrever um diário que relata comportamentos, relação de um ambiente segregador.

A reflexão que se faz com relação à sua obra é: de onde vem tamanha criticidade e percepção de mundo, senão da experiência e dos livros que a autora leu? Outro ponto a ser pensado, diz respeito a quantas Carolinas, nas mesmas condições, conseguiram publicar obras literárias? O fato de a autora não ter tido condições favoráveis para frequentar a escola não anula o valor do seu texto.

Geraldi (2005 [1984], p.16), na obra *O texto na sala de aula*, questiona a postura da escola, no contexto em que a democratização do ensino ainda é um projeto em consolidação. Pois sem as devidas condições de saúde, de saneamento, de moradia, de trabalho, de segurança etc., é improvável escolarizar democraticamente. “Muitas vezes a escola esquece que educação é um problema social, e encara-o como problema pedagógico”. Dessa maneira, em que lugar colocamos os desassistidos – na zona da não cidadania? No recinto dos sem identidade?

À luz desses estudos, considerar a autora iletrada, sendo que ela foi crítica da própria causa e das condições que vivia, reproduz um discurso preconceituoso e colonial, na verdade, uma tentativa de invalidar o potencial estético e linguístico da obra; seu livro foi produzido nas condições do seu letramento, com a experiência escolar que lhe foram permitidas, como usuária da língua viva e fluida. Conforme afirma, Marcos Bagno (2005), a autora, como tantas outras usuárias da língua, tinha e tem o domínio da variedade linguística de milhares de brasileiros que se fazem entender.

Segundo o autor, o preconceito sobre o uso não culto da língua não é apenas linguístico, mas, sobretudo, social; ao se enaltecer uma única forma de falar/escrever em detrimento das demais, colocam-se os cidadãos que não dominam essa norma no não lugar social, assim, ao invés de discutir os sistemas excludentes e as políticas necessárias

para educação, excluem-se os desassistidos; isso consiste no mito da língua única, afinal,

Como a educação ainda é privilégio de muito pouca gente em nosso país, uma quantidade gigantesca de brasileiros permanece à margem do domínio de uma norma culta. Assim, da mesma forma como existem milhões de brasileiros sem-terra, sem escola, sem teto, sem trabalho, sem saúde, também existem milhões de brasileiros sem língua. Afinal, se formos acreditar no mito da língua única, existem milhões de pessoas neste país que não têm acesso a essa língua, que é a norma literária, culta, empregada pelos escritores e jornalistas, pelas instituições oficiais, pelos órgãos do poder – são os sem-língua (Bagno, 2005, p.16).

Ou seja, faz-se uma crítica a pessoas como Carolina Maria de Jesus, de classes subjugadas, dando-lhe “concessão” para usar a língua, em tese, dominada apenas por pessoas que pertencem a camadas sociais de prestígio. Nessa visão, a escritora é empurrada para a margem do campo literário – representando o não lugar social da mulher na Literatura. Isso fica mais evidente após a abolição da escravatura, quando ganham força valores como “igualdade” e “liberdade” e oportunidade para todos, como objetivo explícito na Constituição Federal de 1988 (Brasil, 1988) para construir uma sociedade “livre”, “justa” e “solidária”.

Esses ideais se contrapõem às concepções equivocadas, disseminadas juntamente com a construção estereotipada da figura da/do negra/o. Expressões como *indolente*, *preguiçosa/o*, *sem mérito* e *sem inteligência* eram usadas para lhes negar direitos e acesso a cargos considerados de mais prestígio. Tal juízo de valor, legitimado pela cultura dominante, construiu um sistema seletivo no campo artístico-literário pensando em consumidores.

Portanto, a autora que não tem “boa” aceitabilidade, não representa o hegemônico, é apartada do sistema canônico, sendo, dessa forma, não legitimada como tal. Talvez esses sejam os motivos (com tantos outros atravessamentos ideológicos), pelos quais fizeram com que a obra da Carolina Maria de Jesus demorasse a ser aceita pela elite literária. Quanto a isso, Dalcastagnè (2011) afirma que o não lugar, a exclusão da/do negra/o, não é apenas na literatura, mas em outros campos da nossa vida social, perpetuando-se um círculo vicioso de preconceito e exclusão.

Nesses termos, como a literatura, o jornalismo, a telenovela e o cinema apresentam dados similares, a invisibilidade da população negra e os estereótipos a ela associados não são problemas exclusivos das artes, outras formas de discriminação permeiam a nossa estrutura social, inclusive na religião, na política e em cargos com

maior poder de decisão; desse modo, chegar a ser reconhecida como autora de renome nacional e internacional não foi uma conquista apenas de Carolina Maria de Jesus, mas, sobretudo, da mulher brasileira.

2 Da experiência do mundo para a experiência da palavra

É interessante como *Quarto de Despejo* reflete a existência e as emergências sobre a condição de vida e de liberdade da mulher, especialmente da periférica (Santos, 2018), a qual, desde a abolição da escravatura, traz consequências históricas, o não lugar do favelado, daquele que está à margem.

Nesse sentido, a autora tinha consciência do lugar marginal em que se encontrava, por isso fez questão de destacar, inclusive, a dificuldade de ser mãe solo no contexto da pobreza extrema:

15 de julho de 1955

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos [*sic*] impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar (Jesus, 2016 [1960], p.11).

Mãe de três filhos, Carolina Maria de Jesus tinha que dar conta de tudo sozinha. Em alguns momentos se sentia exausta, amargurada, entretanto, esse sentimento a levou a superar a falta de oportunidade de estudar pelo gosto de escrever memórias literárias suas confissões, indignações, desabafos e esperanças. Era no papel que ela colocava a dor e a raiva: “Quando fico nervosa, não gosto de discutir, prefiro escrever” (Jesus, 2014 [1960], p.22).

Em outro momento, ela relata seu cotidiano como leitora: “Quando cheguei em casa era [*sic*] 22,30. Liguei o radio [*sic*]. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem” (Jesus, 2014 [1960], p.24). assim, além de escrever, a leitura se tornou uma necessidade orgânica, um ato de resistência da escritora.

Sobre esse posicionamento, a escrita como ato de resistência é um exercício político:

o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. Não é por ser o instrumento do poder, nem por ser a via real do saber

que a escrita é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição (Rancière, 2017, p. 7).

Nesse sentido, o campo da sensibilidade do dizer e do resistir que o escrever nasce como ato político na narrativa autobiográfica de Carolina Maria de Jesus, como expressão de si e do outro. Assim, a preferência da autora pelo gênero discursivo diário também é a predileção de outras escritoras brasileiras, segundo Viana (1995). O autor cogita que esse favoritismo pode ser explicado pelo fato de que esse tipo de autoria provoca uma sensação de liberdade e o sentimento de que o escritor é sujeito do seu dizer, uma vez que escreve sobre si. No caso de Carolina Maria de Jesus, a ação de colocar no papel seus dramas, angústias, medos e frustrações fez da escritora um sujeito social, consciente da pobreza, da miséria e principalmente da fome, conforme consta na obra.

E assim, a autora foi precursora desse tipo de escrita no Brasil como ressalta Bonnici (2005), complementando que, a partir de 1970, após a publicação do seu *Diário*, surge uma tradição literária feminina antes ignorada pela história e pela literatura, assim, foi com a literatura marginal da obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (Jesus, 2014 [1960]), que pudemos alcançar um olhar maduro e moderno da mulher independente.

Além dessa, outra característica marcante na obra é a religiosidade; diversas vezes, ao longo do livro, a fé aparece como um fator motivador e impulsionador da protagonista, o que pode ser claramente sentida em: “eu estava indisposta, resolvi benzer-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me que estava com mau [sic] olhado” (Jesus, 2014 [1960], p.12). A expressão “mau olhado” significa que ela possivelmente está sendo alvo de inveja, um termo que indica o sincretismo religioso (Ferrenti, 1998).

Ademais, Carolina foi se construindo autora por meio das mídias da época: “Liguei o radio [sic] para ouvir o drama. Fiz o almoço e deitei. Dormi uma hora e meia. Nem ouvi o final da peça. Mas, eu já conhecia a peça. Comecei a fazer o meu diário. De vez em quando parava para responder os [sic] meus filhos” (Jesus, 2014 [1960], p.25). A escritora, possivelmente, usava o então instrumento tecnológico para se tornar letrada, visto que acompanhava novelas radiofônicas e programas musicais para obter informações.

Desse modo, a narradora, incansavelmente, resistiu a sua condição social, persistindo no letramento que lhe foi possível. Nesse contexto, a obra traz um panorama

sobre as pessoas subjugadas à miséria, à segregação social e a desumanização do homem. É como se olhássemos pela janela e víssemos não apenas a favela Canindé, mas o retrato das favelas e periferias do Brasil a fora com mulheres, negras/os, pobres, miseráveis, miscigenadas/os... todos vivendo o carimbo da segregação e da marginalização social.

3 A consciência política da autora

Com relação à sua consciência política, a escritora sabia que não morava na favela por falta de mérito, mas por herança social e histórica.

19 de julho:
[...]Suporto as contingências da vida resoluto. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência.
Nunca feri ninguém [sic]. Tenho muito senso! Não quero ter processos. O meu registro geral é 845.936 (Jesus, 2014[1960], p.18).

Ao afirmar as contingências da vida resoluto, a autora-personagem-narradora mostra a consciência que tinha de uma condição imposta que não lhe permitiu armazenar grandes coisas, entretanto, exigia-lhe serenidade, inclusive para lidar com os conflitos interpessoais. Além disso, diz ter senso e nunca ter ferido ninguém, divulgando até o número da sua identidade como forma de se afirmar como pessoa.

Nas suas palavras, ela entende que para a população negra não basta ter bons antecedentes e/ou uma boa índole, a pessoa negra favelada precisa provar isso a todo momento na sociedade brasileira. Todavia, se para a elite intelectual a escritora não existia, ela deu concretude a sua existência ao escrever a própria história.

Tal tarefa não parece ter sido fácil “especialmente quando a tradição literária não está disponível como recurso, ou seja, quando nossa poesia, nossos contos e romances não trazem modelos suficientemente ricos que possam servir de inspiração” (Dalcastagnè, 2011, p.97). Naquele momento, a quem interessava a autobiografia de uma catadora de papel.

Maria Carolina de Jesus sobrevivia como catadora de papel, na metrópole mais conhecida do Brasil, a cidade dos grandes restaurantes, dos teatros, da avenida mais sofisticada do ponto de vista econômico, mas foi na sobra que ela encontrou alimento, inclusive a indignação para escrever o *big brother* da favela, os conflitos da fome e da segregação social. O diário registra dia, mês e ano, pontualmente, como se tivesse a

certeza de que precisaria situar o leitor da tragédia social no tempo e espaço.

Ademais, sua consciência política pode ser identificada pelo seu olhar sobre a história quando afirma:

13 de maio

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático [*sic*] para mim. É o dia da abolição. Dia que comemoramos a liberdade dos escravos.

... Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios [*sic*]. Mas os brancos agora são mais cultos... (Jesus, 2014[1960], p.30).

Ao dizer que 13 de maio é um dia simpático, Carolina Maria de Jesus mostra que ela tinha noção da relevância da data para a população afrodescendente. Embora pudesse comemorar como uma conquista, tinha consciência de que ainda havia um lugar a se ocupar, e ela ocupou a posição de uma escritora negra cuja obra obteve notoriedade. Segundo Dantas (2014 [1960])

O sucesso do livro – uma tosca acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante da vida – foi assim o sucesso pessoal de sua autora, transformada de um dia para o outro numa patética Cinderela, saída do borralho do lixo para brilhar intensamente sob as luzes da cidade.

Ao produzir o prefácio da obra de Carolina Maria de Jesus, o jornalista resume a ascensão da nossa Cinderela do século XX; ele teve papel fulcral para a publicação da obra, sendo o primeiro a reconhecer a autoria dela.

Sobre esse aspecto, Bakhtin (2011[1979]), em sua obra *Estética da Criação Verbal*, expressa bem a relação entre autor e personagem na literatura; por meio do método fenomenológico trata de questões axiológicas de gêneros como a biografia e autobiografia, explorando a inter-relação autor e personagem e aspectos temporais, espaciais e semânticos.

Esses mesmos aspectos podem ser percebidos em Carolina Maria de Jesus, uma vez que ela constrói enunciados pressupondo um interlocutor-leitor, atributo da interação da língua em uso, o *Eu* e o *Outro* como pressuposto do valor e ético e estético, construído a partir do cronotopo da narrativa.

A autora elabora o discurso de maneira que o leitor construa uma visão sobre a política, a situação da mulher negra e favelada na sociedade no século passado. Incluindo o trabalho árduo e exaustivo que enfrentava, além de carregar o peso do estigma social, junto à necessidade física de não poder parar porque a fome não espera.

16 de julho

Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilegio [sic] de gosar [sic] descanso. Eu estava nervosa interiormente, ia maldizendo a sorte [...] Catei dois sacos de papel. Depois retornei, catei uns ferros, uma latas e lenha. Vinha pensando (Jesus, 2014[1960], p.12).

No trecho, percebe-se a preocupação com o sustento da família, pois era a única provedora. Outra aflição era “os meninos”, como eram chamados por ela. Eles passavam muito tempo sozinhos em casa, motivo de comentários maliciosos na vizinhança; ademais, como se não bastasse a fome, ela vivia outras dores como a do preconceito misógino da expressão equivocada “mãe solteira”. Em meio ao estigma da *unilateralidade paterna*³, a autora não se submetia a pressão social que a submetesse a um relacionamento para sofrer violências, conforme pode ser verificado em:

18 de julho:

Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas, tem [sic] que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede [sic] socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra [sic] as tabuas do barracão eu e os meus filhos dormimos sossegados [sic]. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indiana [sic].

Não casei e não estou descontente. Os que me preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horriveis [sic] (Jesus, 2014[1960], p.16-17).

Por outro lado, Carolina Maria de Jesus não estava preocupada com os julgamentos, mas com a sua função social que começava no lar; a dupla responsabilidade da mãe na criação solo é percebida em: “preciso ser tolerante com meus filhos, eles não têm ninguém [sic] no mundo a não ser eu” (Jesus, 2014 [1960], p.22). Em outro momento, ela comenta o esforço que fazia para ser uma mãe participativa, mesmo tendo uma vida dura:

As vezes [sic] eu ligo o radio [sic] e danço com as crianças. Simulamos uma luta de boxe. Hoje comprei marmelada para eles. Assim que dei um pedaço a cada um percebi que eles me dirigiam um olhar terno. E o meu João José disse:” – Que mamãe boa!” (Jesus, 2014 [1960], p.20).

Ela também afirma que a alimentação é prioridade para quem experiencia uma vida com muitas limitações: “Já que não posso dar aos meus filhos uma casa decente para residir, procuro dar uma refeição condigna” (Jesus, 2014 [1960], p.22)). Embora com

³ Guarda e cuidado do filho atribuída a um dos genitores apenas.

frequência ela relata que faltava alimentação, quando era possível, ela priorizava uma alimentação digna e saudável; algumas vezes, ela narra que recebia doações, mas não eram suficientes, por isso, em certos momentos, buscava restos de alimento nas feiras quando era preciso.

O prenúncio do que Carolina Maria de Jesus viveu não veio dos agouros, nem superstições, mas de uma condição escravocrata a qual fomos submetidos. É possível observarmos essa situação na denúncia feita também por Bandeira (1993 [1947], p. 1-3) quando descreve: Vi ontem um bicho / na imundície do pátio/ Catando comida entre os detritos...”. como Jesus (2014[1960], o autor de forma, brilhantemente, estética, trata da vida desumanizada dos miseráveis que vivem ou sobrevivem dos lixões.

Entretanto, diferente do autor, que refletia sobre a fome, a escritora a experimentava; nesse sentido, o seu diário foi um refúgio, seu confessionário; ele foi o lugar da queixa e dos sonhos, pois a leitura e a escrita eram momentos de prazer, a alimentava: “não gosto de ficar na esquina conversando, gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo!” (Jesus, 2014 [1960], p.25).

Certa ocasião, ela narra que, ao esperar a roupa corar⁴,(coarar/quarar) sentou-se na calçada para escrever e um amigo, o senhor João, incentivou-a, de certa forma, a produzir sua obra.

21 de Julho

– O que escreve?

– Todas as lembranças que pratica [*sic*] os favelados, estes projetos de gente humana.

Ele disse:

– Escreve e depois dá a um crítico [*sic*] para fazer a revisão (Jesus, 2014[1960], p.23).

Ao se referir aos moradores da favela de “projeto de gente humana”, Carolina Maria de Jesus expressa o pensamento crítico sobre as condições em que viviam os favelados, inclusive, ela, os diferenciava uns dos outros pelo nível de consciência que tinham (ou não) das péssimas condições em que viviam.

Por outro lado, a percepção que a escritora tinha da vida pode ser analisada no fragmento a seguir: “Tem hora que me revolto com a vida atribulada que levo. E tem hora que me conforto” (Jesus, 2014 [1960], p.24). Se para alguns moradores aquela vida

⁴ Corar era uma prática usada por lavadeiras, antes do surgimento das máquinas de lavar, que deixava as roupas, geralmente, brancas, com água e sabão ao sol por alguns minutos, uma técnica natural para embranquecê-las.

parecia normal, para ela não, era motivo de indignação, de revolta e a escrita e o letramento independente eram o seu ato de resistência. Ela não se deixou silenciar, registrou em detalhes o que é ser uma excluída social, dando voz aos herdeiros da exclusão.

É interessante observar também que, ao ser questionada por seu João sobre o que escrevia, ela respondeu: “O meu diário”, e, surpreso, disse nunca ter visto uma preta gostar tanto de livros como ela. Carolina Maria de Jesus responde: “Todos tem [*sic*] um ideal. O meu é gostar de ler” (Jesus, 2014 [1960], p.26). A constatação do amigo não estava totalmente equivocada, o que talvez ele não soubesse era que não se tratava de uma questão de gostar de livros, mas de ter acesso a eles.

Apesar da pouca condição e do árduo trabalho de catadora, a autora buscou na profissão o acesso aos livros. Entre um papel e outro encontrava algum manuscrito que lhe interessava. Sendo a escassez um problema, foi na abundância do que colhia que buscou subterfúgio, inclusive para sair do anonimato e na contramão dos autores consagrados da época. Nos estudos literários de Dalcastagnè (2011, p. 97), sobre autores e personagens negros, ela afirma que “é preciso observar o que acontece com aqueles que fogem à regra e ensaiam um movimento diferente.

A escassez e a invisibilidade foram o tema da obra. A autora não apenas viu a fome, sentiu-a, fez dela a sua indignação e o assunto da sua escrita, o que pode ser sentida no trecho: “A tontura do álcool nos impede de cantar. Mas a da [*sic*] fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago” (Jesus, 2014 [1960], p.44).

O desejo de matar a fome está entre a voraz necessidade básica: respiração, comida, água, sexo, sono, homeostase e excreção, segundo Maslow (1962). Para o autor, na teoria das necessidades humanas, assegura que é determinante para o comportamento humano a satisfação das suas necessidades básicas e, uma vez não atendidas, são causadoras de comportamentos destrutivos, violência, revolta e motivação de incertezas para alcançar as demais necessidades.

Dessa maneira, pensando na própria condição, a autora cogita formas de superar as mazelas da vida. Também pontua que era um sonho da mãe dela que ela se tornasse professora, mas devido às condições desfavoráveis, ela não pôde galgar níveis elevados na escola que garantisse tal profissão, entretanto, foi formadora de si mesma e a falta de formação, embora relevante, não a condicionou à visão de uma vida limitada. O que

comumente ocorre com pessoas em situação similar, conforme menciona Freire (1979, p. 52-53)

Na “imersão” em que se encontram, não podem os oprimidos divisar, claramente, a “ordem” que serve aos opressores que, de certa forma, “vivem” neles. “Ordem” que, frustrando-os no seu atuar, muitas vezes os leva a exercer um tipo de violência horizontal com que agridem os próprios companheiros.

Na afirmação do patrono da educação brasileira, em ambientes caóticos e carentes, é provável que se tenha violência horizontal praticada por pares, pois é mais fácil atacar quem está mais perto de nós vivendo as mesmas opressões que os opressores. Nessa conjuntura, Carolina Maria de Jesus sofreu e resistiu aos ataques da vizinhança na favela, ao mesmo tempo que era uma igual, era diferente, pois encarava a vida na comunidade com mais criticidade.

Pensando na temática da fome, Freire (1979), Bandeira (1993 [1947]) e Maslow (1962) sabem que ela não deixa apenas um estômago vazio, mas uma mente preenchida com a urgente necessidade de comer, e Carolina Maria de Jesus, entre tantos sonhos, tinha a mente preenchida pelas constantes necessidades de suprir sua fome e a de seus filhos. Mas ela não tinha fome só de comida, ela tinha outras urgências, por isso buscava nos papéis que encontrava no lixo e na escrita dar colorido à vida que ela chamou de “resoluta”.

A fome também foi tema de outra obra da escritora: *Pedaços da Fome*, romance ficcional, publicado em 1963. Nela, Carolina Maria de Jesus não é a personagem central, optou por dar vida a uma personagem branca, moradora do interior de São Paulo que contraria o pai, um coronel rico, para experimentar uma paixão com um jovem dentista na capital paulista. Na obra, as questões raciais são mais sutis que em *Quarto de despejo*, a miséria é narrada por outro ângulo, pelo olhar do branco em decadência financeira. Talvez seja por isso que o título dado foi *Pedaços da fome*, porque a fome é diferente para aqueles que nunca tiveram dignidade.

Diante do exposto, a consciência política da escritora a encorajava a escrever sobre a condição étnico-racial e feminina como retrato social do Brasil, fortalecendo, dessa maneira, comunidades silenciadas. Sua *escrivivência* (termo usado por Conceição Evaristo em 1995 no *Seminário Mulher e Literatura*, junção das palavras “escrever” e “vivência”) foi subversiva para uns, luz para outros, especialmente para outras mulheres que a partir dela se encorajam a ocupar o mercado editorial.

Considerações Finais

No que diz respeito a receptividade da obra, embora Carolina Maria de Jesus tenha sofrido críticas negativas de leitores e alguns autores a ponto de ser chamada de “Cinderela saindo do borralho do lixo para brilhar” (Dantas, 2014, [1960]), evidencia que a autora ganhou notoriedade ainda em vida.

Graças a coragem da escritora, hoje há tantas outras carolinas que se inspiram nela e no legado que ela deixou. Ainda que não tenhamos alcançado o objetivo da Constituição Federal (Brasil, 1988, n.p.) de “erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais”, a literatura deu um grande passo, reconhecendo o valor estético da obra e dando voz àquelas que lutam por um lugar digno nas esferas da sociedade.

Assim, constata-se que a escrita e a subversividade da escritora deram visibilidade aos invisibilizados/as e sua coragem a tornaram precursora de um legado na literatura que possibilitou *um lugar social* para outras grandes autoras negras/faveladas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011 [1979].
- BAGNO, M. **Preconceito lingüístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 2005.
- BANDEIRA, M. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993
- BONNICI, T. Z. Lúcia Osana (org.) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: eduem, 2005
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. *In.*: BRAIT, B. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 9-31.
- BRAIT, B. Construção coletiva da perspectiva dialógica: história e alcance teórico-metodológico. *In.*: FIGARO, R. (org.). **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 79-98.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 6

fev. 2024.

DANTAS, A. Prefácio. *In.*: JESUS, C. M. **Quarto de despejo** – diário de uma favelada. 10. ed., São Paulo: Editora Ática, 2014[1960]. p. 6-8.

DALCASTAGNÈ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, (31), 2011, p. 87–110. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434>. Acesso em: 26 fev. 2024.

EVARISTO, C. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FÁVERO, L. L. KOCH, I. V. **Linguística textual**: Introdução. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

FERRENTI, S. E. Sincretismo Afro-Brasileiro e Resistência Cultural. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: Scielo, ano 4, n. 8, p. 182-188, jun.1998. Disponível em: HA8-doi.indd (scielo.br). Acesso em: 26 fev. 2024

FREIRE, P. **Conscientização**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

GERALDI, J. W. **O texto na sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2005 [1984].

JESUS, C. M. **Quarto de despejo** – diário de uma favelada. 10. ed., São Paulo: Editora Ática, 2014[1960].

JESUS, C. M. **Pedaços da fome**. São Paulo: Aquila, 1963.

KOCH, I. V. O desenvolvimento da Linguística Textual no Brasil. **D.E.L.T.A.** 1. 15. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica (PUCSP), Número especial, p. 165-180, 1999a, p. 165-180. Disponível em: 0007 (scielo.br). Acesso em: 26 fev. 2024.

KOCH, I. V. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1999b.

MASLOW, A. **Introdução à psicologia do ser**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1962.

MENESES, A. B. **As portas do sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022.

RANCIÈRE, J. **Políticas da Escrita**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

SANTOS, G. A. O. Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus: testemunho de uma existência condenada, **pragMATIZES** - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense (EdUFF), Ano 8, n. 14, p. 77-89, out/2017 a mar/ 2012018.

VIANA, M. J. M. **Do sótão à vitrine**: memórias de mulheres. Belo Horizonte: Editora

UFMG, 1995.

VOLÓCHINOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Organização, tradução e notas: João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013 [1930].

VOLÓCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2021 [1929].

A filha única, de Guadalupe Nettel: um olhar interseccional sobre a maternidade¹

A filha Única, by Guadalupe Nettel: an intersectional view over maternity

Alexandra Santos PINHEIRO*

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Gabriela Santos de CARVALHO**

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Clarice de Mattos GOULART***

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

RESUMO: O artigo analisa a questão da maternidade retratada em *A filha única* (2022), de Guadalupe Nettel. Na obra, a maternidade é explorada pelas protagonistas Laura, Alina e Doris. Laura decide não ser mãe e lida com os julgamentos de uma sociedade que ainda vê a maternidade como o destino inato da mulher. Alina dá à luz uma menina que tem uma condição rara no cérebro, enfrentando os desafios de ser mãe de uma criança com deficiência. E Doris cria sozinha seu filho, um menino com intensas crises de comportamento. Por meio da análise dessas personagens, é refletida a interseccionalidade da maternidade, com o objetivo de desconstruir os discursos universais sobre a função da mulher e a romantização deste papel. A pesquisa é bibliográfica e recorre ao estudo de teóricas do feminismo como: Badinter (1985; 2011), Pateman (1993), Schmidt (2012), Stevens (2005), Silva (2016) e Vieira (2018).

PALAVRAS-CHAVE: Maternidade. Interseccionalidade. Romantização da maternidade.

ABSTRACT: The article analyses the issue of motherhood portrayed in *A filha única* (2022), by Guadalupe Nettel. The work presents three main characters who experience maternity: Laura, Alina, and Doris. Laura decides not to be a mother, and deals with judgements which come from a society that still sees maternity as a woman's innate destiny. Alina gives birth to a girl who carries a rare brain condition, facing the challenges of being the mother of a child with disabilities. And Doris raises, all by herself, her son, a boy with intense behavior crisis. These character's

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

* Doutora pela Unicamp. Docente associada da Universidade Federal da Grande Dourados. Bolsista produtividade CNPq. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4119-4740>

** Mestranda pela Universidade Federal da Grande Dourados e bolsista Capes. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6444-5461>

*** Doutora pela Universidade Federal Fluminense e bolsista pó doc Universidade Federal da Grande Dourados. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9405-9115?lang=en>

analysis reflects maternity in its intersectionality, aiming at deconstructing the universal discourses around women's role, as much as the romantic idealization of this role. The research is bibliographic, based on studies by feminism theorists as: Badinter (1985; 2011), Pateman (1993), Schmidt (2012), Stevens (2005), Silva (2016), and Vieira (2018).

KEYWORDS: Maternity. Intersectionality. Romantic idealization of maternity.

Palavras iniciais

Durante um longo período histórico, a maternidade foi vista apenas como um fator biológico e uma condição natural da mulher, restrita ao espaço privado e emocional. Seguindo essa lógica, se o indivíduo é uma mulher, estaria em sua natureza ser mãe; não por acaso essa ideia foi fortalecida por grupos dominantes compostos de religiosos, médicos e psicólogos. Segundo o historiador Emanuel Oliveira de Araújo, do ponto de vista da sociedade colonial androcêntrica, a maternidade era o apogeu na vida de uma mulher. Levando isso em conta, para sacralizar a imagem da maternidade, a igreja perpetuava o mito de que, ao se tornar mãe, a mulher se distanciava de Eva, a pecadora, e se aproximava de Maria, a mulher virgem que concebeu a Jesus. Por conseguinte, “A toda-poderosa Igreja exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina” (Araújo, 2004, p. 52).

Uma questão problemática é de que maneira a naturalização desse discurso impõe uma falsa ideia da obrigação da mulher em maternar. As mulheres que decidem não ser mãe carregam o fardo de negar a sua própria condição biológica, de acordo com as ideologias fundadas pela sociedade patriarcal. A estudiosa Terezinha Schmidt (2012) discute sobre a dicotomia entre Natureza/Cultura e as ficções que foram construídas em relação ao corpo feminino. A teórica retoma a ideia de natureza elaborada pelo filósofo Aristóteles a partir da diferenciação sexual. Para justificar por meio do discurso filosófico a origem das coisas e dos seres, Aristóteles (apud Schmidt, 2012) categorizou o homem como o ser vital, aquele que doa a substância (alma, forma), em oposição à mulher, caracterizada como um corpo objeto, que compõe o ser de modo passivo, somente com a matéria, ordinária à forma: “[...] a metáfora do corpo como pura matéria, associada à natureza, e os dualismos mente/corpo, razão/emoção, cabeça/coração [...] são constitutivos da concepção do feminino e matriz da noção popularizada até os dias de hoje, de que o sexo está na e é a mulher” (Schmidt, 2012, p. 04).

E assim, com a propagação de mitos como o de Aristóteles, a mulher foi considerada um “não ser”, um corpo desprovido de alma, luz e autonomia, isto é, um indivíduo insuficiente por “natureza”. Moldada como um ser inferior ao homem em todos os sentidos, até mesmo no aspecto cognitivo, o seu papel estava reduzido à faculdade de gerar, ser esposa e dona de casa, sempre devota ao seu marido. Qualquer mulher que ousasse ir além das funções que lhes foram ditadas por natureza seria rechaçada e vista com maus olhos pela sociedade patriarcal.

Essa subordinação e a imposição de alguns deveres destinados ao sexo feminino foram instituídas por um contrato sexual. A teórica política e feminista Carole Pateman (1993) remonta a história do contrato original, que tradicionalmente foi descrita como a história da liberdade. Há perspectivas duais sobre a origem do contrato original. Para alguns, ele adveio da substituição dessa liberdade instável dos homens no seu estado natural por uma liberdade civil e equitativa, garantida pelo Estado. Nos textos clássicos, entende-se que o contrato original surgiu após a revolta dos filhos contra a subordinação natural a seus pais; com isso, trocam o sistema paterno pelo governo civil. Entretanto, o que essas duas interpretações convencionais ocultam é o controle dos homens sobre as mulheres por meio da constituição de um contrato sexual. Enquanto “o contrato original é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição” (Pateman, 1993, p. 16).

Por conseguinte, o contrato sexual legitimava a dominação masculina sobre as mulheres, e o casamento era uma consolidação deste contrato. Ao se casar, as mulheres se tornavam propriedades de seus maridos, não eram donas nem mesmo de seus próprios corpos. Os filhos que as mulheres concebiam também não pertenciam a elas legalmente, mas sim ao marido que exercia o poder político e circulava entre os espaços públicos e privados. Apesar da maternidade conferir uma certa autoridade às mulheres na educação dos filhos, era o pai quem tinha a tutela das crianças e da esposa e era nele que os filhos deveriam se inspirar.

A pesquisadora Cristina Stevens (2005) argumenta que, contemporaneamente, as discussões sobre a maternidade alcançaram a esfera pública e tornaram-se um assunto ainda mais emblemático. É impossível falar universalmente da maternidade, já que existem experiências interseccionais em relação ao ato de matinar. A construção da mãe tradicional se une com a pluralidade de outras mães, a mãe lésbica, a mãe adolescente, a

mãe negra, a mãe adotiva, a mãe prisioneira, a mãe solo, a pessoa trans que materna, a mãe de aluguel, dentre tantas outras. Dessa forma, a heterogeneidade de mulheres também compreende a construção simbólica da figura mãe, que não deve se limitar a um retrato único e simplista; ao contrário, é preciso adotar uma perspectiva interseccional e considerar as relações de classe, raça, etnia, sexualidade, dentre outros aspectos.

Neste breve panorama da construção de um discurso que atrela o corpo da mulher à maternidade, não poderíamos deixar de destacar o trabalho de Elisabeth Badinter, *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Publicado na década de 1980, o livro foi ousado para sua época, questionando os discursos naturalizados.

Aos seus olhos, a maternidade e o amor que a acompanha estariam inscritos desde toda a eternidade na natureza feminina. [...] Uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas”. E ela complementa: “é necessário constatar que há demasiadas exceções à regra do amor materno para que não sejamos forçados a questionar a própria regra (Badinter, 2011, p. 14).

A partir destas ponderações teóricas e críticas acerca da maternidade, nos propomos a analisar a obra *A filha única*, publicada em 2022 pela escritora mexicana Guadalupe Nettel. Pouco conhecida no Brasil, Nettel tece uma trama protagonizada por três mulheres, Laura, Alina e Doris. Cada uma das personagens, de uma certa forma, vive experiências distintas relacionadas à maternidade. Laura é mestranda em Letras e escolheu não ser mãe, se submetendo a uma laqueadura; Alina, melhor amiga de Laura, também não queria ser mãe até conhecer Aurelio, com quem decidiu formar uma família; Doris, vizinha de Laura, perdeu o marido em um acidente de carro e lida sozinha com as crises do seu filho, Nicolás. O romance abre espaço para uma série de reflexões, nas quais o tema da maternidade é abordado de maneira polifônica.

A autora, Guadalupe Nettel, nasceu na Cidade do México, em 1973. Sua literatura, marcada pela escrita de romances e contos, foi reconhecida pela academia a partir dos prêmios nacionais Antonio Artaud e Prêmio Nacional de Literatura Gilberto Owen; internacionalmente, recebeu o prêmio Anna Seghers, na Alemanha. *A filha única* foi finalista do prêmio britânico *Booker* e, na ocasião, em entrevista à *Folha de São Paulo*, Nettel destacou que “Existem tantas formas de ser mãe quanto existem de ser humano” (Guadalupe Nettel rasga o que é ser mulher em *A filha única*. *Folha de São Paulo*, 2023). Apesar de ser mãe de dois filhos, a autora expressou o desejo de que a obra também oferecesse visibilidade às mulheres que não desejam a maternidade:

Isso era visto de uma forma um tanto escandalizada, como se algo ruim tivesse acontecido ou elas carregassem um trauma ou algum defeito que as impeça de ter filhos. Acredito que há cada vez mais mulheres que decidem não gerar e que elas têm todo o direito de escolher o que querem da vida delas (Nettel, 2023).

É preciso lembrar, entretanto, que o pensamento da escritora contrasta com o contexto cultural de seu país de origem. Este contexto, inclusive, é abordado criticamente por Nettel em seu trabalho, e aparece como pano de fundo da trama de *A filha única*. No romance, o cenário narrado por Laura é sombreado com pinceladas do medo e das preocupações das personagens em relação à condição da mulher na sociedade mexicana. Ao descobrir que a amiga terá uma filha, Laura reflete: “‘Uma menina’, pensei, enquanto me passavam pela mente os perigos que isso implica num país como o nosso” (Nettel, 2020, p. 34). Em 2021, de acordo com o Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe, o México estava na lista dos países que registraram feminicídio igual ou superior a uma vítima a cada cem mil mulheres (OIG–CEPAL, 2023). Em 2009, a violência contra a mulher estava tão intensificada no México que o governo criou o “Táxi cor de Rosa”, programa que visa reduzir os índices de assédio contra as mulheres em táxis. Identificados pela cor rosa, os veículos são dirigidos por mulheres e atendem apenas o público feminino. Em entrevista recente, Guadalupe Nettel mostrou-se uma escritora crítica da violência de seu país, ainda dominado pelo discurso patriarcal:

Machista sigue siendo, vaya. López Obrador llegó a declarar que el feminismo era algo extranjerizante que no formaba parte de la cultura de México, un país que respeta a las mujeres, el mismo país donde son asesinadas once mujeres al día en lo que podemos llamar sin dudarlo feminicidio. Pero yo he sido muy crítica con todos los presidentes de mi país, no sólo con este. Y ahora que van a competir dos mujeres por la presidencia de mi país y, por lo tanto, por primera vez vamos a tener una presidenta de la República, tal vez las cosas comiencen a cambiar (Nettel, 2023).

As vozes de Laura, Alina e Doris convergem no debate acerca da maternidade. A opção por tecer a temática a partir da polifonia das personagens permite aos leitores se defrontarem com a maneira com que algumas mulheres alcançam a possibilidade de definir as suas escolhas livres das imposições sociais. Por outro lado, escancara o cotidiano de mulheres mães, mergulhadas nos desafios de uma maternidade apresentada sem romantismo.

Assim como a obra literária de Nettel, a análise promovida aqui também se faz polifônica. A subjetividade das pesquisadoras dialoga com estudiosas do feminismo,

historiadoras e filósofas que refletem acerca das correntes de pensamento e da historiografia da mulher e da temática da maternidade. Os mitos referentes à maternidade servem de suporte para se pensar nos *tabus* e inseguranças que ainda cercam o universo feminino, observados na obra a partir das experiências das protagonistas. A retomada do contexto histórico evidencia a opressão que as mulheres sofreram e ainda sofrem, já que o resquício discursivo do patriarcado permanece introjetado na sociedade. A análise de *A filha única*, por fim, destaca os engendramentos discursivos das ideologias associadas ao sexo feminino, construídas para manter as relações de subalternidade da mulher perante o homem.

1 A maternidade em *A filha única* (2022), de Guadalupe Nettel

Para romper com os valores patriarcais que foram sacralizados ao longo do tempo, atualmente, surgem obras literárias que desmistificam a romantização da maternidade. Entre essas obras, destacam-se títulos como *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, *Casas Vazias*, de Brenda Navarro (2019), *Véspera* (2021), de Carla Madeira, *Uma Duas* (2011), de Eliane Brum, entre outras. Nessas tendências da literatura contemporânea encontramos a abordagem de condições plurais de maternidades, sem ocultar as dores, inseguranças e pressões sociais a que as mulheres são submetidas. No livro *A filha única*, a escritora mexicana Guadalupe Nettel revela alguns dos *tabus* e imposições sociais que cercam a maternidade.

A obra é narrada predominantemente por Laura, uma personagem que vai contra os rótulos e prescrições que foram naturalizadas em relação ao papel da mulher. A protagonista tem a carreira como prioridade e é apaixonada por literatura e viagens. Na primeira parte do livro, fala sobre como era sua rotina na França, preenchida com horas na biblioteca, teatro, bares e boates. Em meio à sua narrativa, a personagem afirma que mulheres com filhos jamais poderiam viver livremente. Pois, quando se trata da “maternidade”, as responsabilidades, geralmente, pesam mais para as mulheres. São raros os companheiros que assumem o papel de pai junto com a mãe. Laura era convicta do que queria para si e, por isso, sempre foi sincera em seus relacionamentos sobre o fato de não querer ter filhos:

Por isso, sempre que as coisas começavam a ficar sérias com um homem, eu apelava na mesma hora para superpopulação da Terra, um motivo poderoso e humanitário o bastante para que ele não me chamasse de amarga ou, pior ainda, de egoísta, como eles costumam denominar aqueles de nós que decidiram se furtar do papel histórico de nosso sexo (Nettel, 2020, p. 15).

No trecho acima, é possível observar que, ainda que Laura seja uma mulher bem-resolvida, ela se vê obrigada a justificar os motivos de não desejar ser mãe, para não ser rotulada como infeliz, egoísta ou amarga. Como já mencionado anteriormente, foram inventadas uma série de mitos referente à “mulher ideal”, e, por conseguinte, as mulheres que se opõem aos padrões instituídos pela supremacia masculina branca são categorizadas negativamente.

A mãe de Laura não conseguia, em um primeiro momento, compreender a escolha da filha em não ser mãe, pois ela considerava a maternidade como algo sagrado e um instinto de toda mulher. Quando Laura revelou que nunca teria filhos, a descoberta foi uma surpresa para sua mãe: esta temia que a filha se tornasse uma mulher sozinha e triste. Porém, em uma conversa com Laura, sua mãe confessa tudo que passou para criar seus dois filhos:

[...] ninguém me explicou como ser mãe nem me alertou sobre o grau de cansaço e desamparo que se sente [...] um cansaço sem fim – continuou ela na sala de jantar daquela casa emprestada. – Ninguém te conta isso quando fala sobre a maternidade. É um daqueles segredos que asseguram a continuidade da espécie. Entendo que você tenha decidido não ter filhos – disse ela sorrindo –, mas que tal um namorado? É importante ter alguém para amar, alguém para cuidar. Isso nos torna menos egocêntricos (Nettel, 2022, p. 42).

A fala da mãe de Laura expõe o nivelamento da outra face da maternidade, pois, por muito tempo, a maternidade foi estandardizada como algo essencial para a realização de uma mulher. Antes de 1970, segundo a filósofa Badinter (2011), a criança era um resultado previsível do casamento. Não diferente, a reprodução era paralelamente um instinto, um compromisso religioso e uma responsabilidade a mais com a preservação da linhagem. Nesse cenário, toda mulher “normal” ansiava em ter filhos, uma vez que essa vontade devia ser estabelecida como universal.

A mãe de Laura perpetua as visões patriarcais. Ainda que reconheça todas as dificuldades que vivenciou após ser mãe, não consegue se dissociar da ideia da maternidade como uma parte fundamental para a completude da mulher. Ela reforça esse pensamento quando sugere à filha que pelo menos arrume um namorado para ter alguém

para se ocupar e, desse modo, controlar o seu lado egoísta. De alguma maneira, as mulheres que não compactuam com os paradigmas definidos historicamente a seu sexo são estereotipadas como amargas, individualistas, radicais, desalmadas, entre outros atributos negativos.

Schmidt (2012) afirma que a estrutura do sistema capitalista se fundou na diferença definitiva entre reprodução e produção material de vida. Assim, por intermédio da segmentação entre os espaços do público e privado, e pela separação sexual do trabalho, reformulou e limitou a conexão entre o corpo feminino e a natureza, cuja finalidade foi incorporar os significados do termo mulher e restringi-lo à maternidade. Portanto, a imagem de um corpo feminino dócil, disciplinado e reprodutivo era conveniente para a cultura burguesa, que ascendia na nova configuração do mundo moderno, o que corroborou para que o modo de produção capitalista fortalecesse a lei patriarcal.

É pertinente pensar como esse modelo social e econômico estabelecido pelo sistema capitalista afetou as mulheres, que não tinham a maternidade como uma escolha e sim como uma obrigação. Na lógica capitalista europeia, as mulheres deveriam ficar em casa cuidando dos filhos e das incumbências do lar, enquanto o marido, “provedor do lar”, ocupava os espaços públicos.

Conforme aponta a pesquisadora transfeminista Helena Vieira (2018), na segunda onda do movimento feminista as mulheres passaram a questionar o modelo socialmente construído da “natureza feminina”. As feministas dessa onda refutaram o discurso biológico conferido ao sexo feminino, alegando que toda essa configuração era uma consequência da opressão patriarcal aos corpos das mulheres. Em razão disso, essa mobilização contra a natureza feminina e por uma compreensão dos instrumentos de criação das desigualdades e sujeições contribuiu, na perspectiva epistemológica, para defender o ingresso da mulher à esfera pública.

Com isso, buscou-se possibilitar o deslocamento da mulher do lar e dos papéis de cuidado para o mundo do trabalho, da educação, dos atributos legais que a identificam como um ser político com direitos e, sobretudo, com agência para planejar formas de lutar contra o sistema de dominação e manipulação do seu corpo. Como observa-se no texto literário a partir de Laura, uma personagem que se contrapõe ao que foi designado historicamente ao seu sexo, não aceitando as ideologias do patriarcado.

Alina, ao contrário de Laura, resolveu ser mãe e construir uma família ao lado de Aurelio. A princípio, a mudança de atitude da amiga foi um choque para Laura, que acabara de fazer uma laqueadura e terminar um relacionamento por manter intacta a sua convicção de não ceder à maternidade. Laura temia que sua amiga se transformasse em uma dessas mães que perdem totalmente a independência e passam a viver para o filho. Por outro lado, Alina não conseguiu engravidar facilmente, recorreu a várias clínicas de reprodução, até o momento que finalmente engravidou. Laura, apesar de não compartilhar mais os mesmos assuntos que a amiga, acompanhou-lhe em toda a sua trajetória.

No final do sétimo mês de gestação Alina descobriu que o cérebro de sua filha Inés não estava se desenvolvendo, a bebê tinha uma condição rara conhecida como microlisencefalia. Com isso, os pais entraram em desespero, uma vez que todos os planos e projetos que tinham feito durante a gestação foram frustrados. Eles precisavam decidir entre interromper a gestação ou seguir até o final da gravidez com a possibilidade, de acordo com as opiniões médicas, de que Inés morresse ao nascer. Apesar do sofrimento e da dificuldade em aceitar essa nova situação, os dois decidiram seguir com a gestação, mas com a certeza que ao nascer Inés não sobreviveria. Logo se preparam simultaneamente para o nascimento e funeral da bebê, mas se deparam com as contradições apresentadas pelo aparato jurídico mexicano em um contexto como este:

Por mais estranho que pareça, Aurelio não tinha autorização legal para fazer esses arranjos. Se a menina não fosse registrada (e assim era, pois ela nem havia nascido), só a família de Alina tinha o direito de se ocupar dela. Quando me contaram isso, fiquei pasma. Disse a mim mesma que tanto o sobrenome quanto o pátrio poder são deferências para com os homens assim que reconhecem seus filhos, quase como um dote. A verdade é que em nossa sociedade os filhos são atribuídos aos pais por opção e às mães, por obrigação (Nettel, 2022, p. 62).

A personagem narradora, Laura, problematiza no trecho acima a questão de o pai não ter responsabilidade legal alguma com o filho(a) antes de registrá-lo, enquanto a mãe não tem a mesma alternativa. A personagem ainda enfatiza que, no imaginário social, os deveres dos pais com os filhos são uma opção, porém os da mãe são uma obrigação. Cabe refletir sobre a diferença da ideia da “natureza” entre os sexos consoante aos estudos de Badinter (1985), pois, quando se trata do “homem”, principalmente o homem branco de classe privilegiada, este é isento dos compromissos domésticos do lar e da própria criação dos filhos.

Badinter (1985, p. 281) declara que houve uma ampliação significativa das responsabilidades maternas no fim do século XVIII, resultando em um declínio da função paterna. As justificativas criadas para camuflar as ideologias patriarcais se resumiam na inaptidão do pai em desempenhar um papel que exigia sutileza para a educação moral e física das crianças; ou mesmo como alegava M. Chambon (apud Badinter, 1985, p.281), a vida pública do pai que era incumbido de trabalhar o dia inteiro, não sobrando tempo e nem disposição para ocupar-se na educação de seus filhos.

Mais adiante, baseando-se nos escritos do autor L. A. Martin, de *Véducation des mères de famille ou la civilisation du genre humain par les femmes* (1834; 1883), Badinter (1985) conclui que ao pai ficou reservada a função mais fácil na criação dos filhos. O único dever do progenitor, nesse sentido, seria dar exemplo aos seus filhos de como ser um bom homem e cidadão, e às suas filhas caberia esclarecer a natureza atribuída ao seu sexo, de ser submissa ao homem.

Com isso, a questão elucidada pela personagem Laura é algo extremamente importante para uma reflexão acerca da isenção da responsabilidade paterna e da consequente sobrecarga ao papel materno. No enredo, Alina assume a função de solucionar sozinha todos os detalhes do provável funeral de Inés, já que o médico havia decretado que, ao nascer, sua filha morreria. Porém, Inés sobreviveu, o que foi um milagre e, ao mesmo tempo, um choque para os pais, sobretudo para a mãe. Alina ficou desesperada, pois não tinha se preparado para receber a filha viva, muito menos sabia lidar com uma criança naquela condição. A personagem chegou a desejar, mentalmente, que sua filha partisse, pois, caso vivesse, nem ela e nem a bebê teriam uma vida normal.

É evidente que o parto é considerado pela sociedade como um dos acontecimentos mais sublimes na vida de uma mulher; todavia, não é dada a devida atenção para as dores, inseguranças e pressões sociais a que as mulheres são submetidas nesse momento. Badinter (1985) tece uma discussão acerca da ideologia do sofrimento e sacrifício atrelados à maternidade, uma corrente de pensamento que começou a se consolidar a partir do final do século XIX e início do século XX. Em vista disso, a boa mãe seria aquela que estava disposta a sofrer e a se sacrificar pela felicidade do filho, sempre se colocando em último plano. Caso a mulher tivesse um comportamento contrário, ela era considerada uma “mãe ruim”, egoísta e insensível.

A reação da personagem Alina na narrativa, por exemplo, se fosse vista pela lógica dos valores criados para “mãe ideal”, seria condenável, uma vez que uma mãe nunca poderia desejar a morte do filho, por mais difícil que fosse criá-lo. No entanto, esses princípios jamais se basearam no sujeito feminino como um ser humano, de modo que a mulher mãe, nesse caso, é meramente um corpo passivo responsável por conceber, educar e manter saudável a criança.

A Dra. Mireles foi a única entre os médicos que se sensibilizou com a dor de Alina, pois se colocou no lugar de mulher e mãe. Ao notar o desespero de sua paciente, a médica resolveu dar-lhe a possibilidade de escolha sobre a vida ou morte da filha, entregando-lhe uma substância que daria a Inés uma morte indolor. Os demais especialistas que atenderam Alina não se preocuparam com o psicológico da personagem, tratando-lhe friamente, apenas como um corpo reprodutor. É marcante, neste sentido, o momento em que a personagem se viu rodeada por especialistas que discutiam o caso de Inés, nascida poucos dias antes e que, apesar de todos os prognósticos, teria alta em breve. Na sala de reunião, Alina foi repentinamente confrontada por uma das médicas, que abordou bruscamente o tema do aleitamento materno, sem ter em consideração a intimidade e o direito à privacidade de sua paciente puérpera:

Você já lhe deu o peito? – perguntou a pediatra de repente, em plena reunião. Alina negou com a cabeça.
– Vamos ver – disse ela, enquanto abria a bata de Alina na frente dos outros médicos, trazendo energicamente o corpo da menina para mais perto de seu seio esquerdo. – Você deve ajeitá-la assim. Com uma mão você a aperta e com a outra empurra a cabecinha dela em sua direção. Está vendo? Não é tão difícil. Inés abriu os lábios e engoliu o mamilo como se estivesse acostumada a fazer aquilo. Assim que sentiu a sucção, tudo ao redor de Alina começou a girar. Queria se levantar e sair correndo, mas não tinha forças nem para protestar (Nettel, 2020, p. 94).

Os corpos das mulheres estão inscritos em um sistema de dominação e determinismos biológicos fortemente moldados pelas relações de poder. A historiadora Mary Del Priore (2004) rememora como os corpos femininos, no período colonial, eram inferiorizados e manipulados pela medicina a partir de uma série de justificativas misóginas para explicar as escassas descobertas sobre a anatomia feminina. Visava-se associar o preceito da função biológica da mulher de (procriar e parir), ao valor moral e metafísico. Caso as mulheres negassem ou não pudessem ser mães, acreditava-se que seriam punidas com doenças que variavam da loucura e a melancolia à ninfomania. A narrativa de Nettel permite identificar as heranças deste pensamento colonial.

Após a maternidade, a rotina de Alina mudou completamente: preocupava-se com o estado de saúde da bebê, que a qualquer instante poderia ter uma convulsão e não resistir. Imersa nesse novo contexto, a personagem começou a pesquisar sobre a condição da filha e resolveu procurar uma terapeuta para o bebê. Ela encontrou uma profissional que lhe deu esperanças sobre a possibilidade de Inés se desenvolver mesmo com suas limitações.

Alina e Aurélio seguiram a divisão convencional das funções. Logo depois do nascimento da filha, à mãe ficou destinado o papel de cuidar da criança e da casa e, ao pai, o de trabalhar fora. Nesse novo contexto, Alina se dedicava exaustivamente à filha e acabou desenvolvendo uma compulsão por compras, pois no pouco tempo livre que tinha se distraía olhando e adquirindo utensílios, roupas e objetos variados. As mulheres nesses arranjos familiares conservadores são as mais prejudicadas, renunciam à sua carreira profissional e desejos individuais para cuidar dos filhos, maridos, parentes e etc., como sustenta Flávia Biroli:

Há uma série de desvantagens sociais associadas ao fato de as mulheres assumirem as responsabilidades na esfera familiar e doméstica, nos arranjos convencionais. A interrupção da carreira, a opção por empregos de menor carga horária, porém mal remunerados e a mobilidade social negativa associada às duas primeiras podem derivar da responsabilização das mulheres pelo cuidado com os filhos pequenos, mesmo em sociedades nas quais não há impedimentos formais para que desempenhem trabalho remunerado. Nesse caso, salários mais baixos e menos oportunidades de acesso a recursos previdenciários quando atingem idade avançada definem, no longo prazo, uma situação relativa de maior vulnerabilidade para as mulheres (Biroli, 2014, p. 38).

Conforme a historiadora aponta na citação acima, a designação das funções de cuidadora do lar e dos membros familiares às mulheres é uma construção patriarcal que sentencia o sexo feminino a uma série de desigualdades sociais. Não obstante, como observa Badinter, em *O conflito: mulher e mãe* (2011, p. 19), a partir do momento em que uma mulher se torna mãe, o cuidado consigo mesma se transfigura para o esquecimento de si, e o “*eu quero tudo*” é convertido para o “*eu lhe devo tudo*”. Por um lado, para algumas mulheres, o nascimento de uma criança pode significar uma conquista, mas, para outras, se mostrará como um grande entrave. Muitas vezes, antes de optar por ter uma criança, as mulheres não contam com o lado oculto da maternidade, constituído pelo cansaço, decepção, solidão, bem como pela alienação, com a manifestação da culpa.

Em outro núcleo do enredo, é apresentada a história de Doris e seu filho Nicolás, também por meio da narrativa de Laura. Nicolás é uma criança extremamente volátil e agressiva, defere xingamentos e tem crises de fúria com frequência, dirigindo a raiva que sente à sua mãe, que não consegue acalmá-lo. Doris perdeu o marido em um acidente e desde então se recolheu à clausura, e, com isso, a rotina de seu filho limitava-se a ir de casa para a escola. De tanto escutar as crises de Nicolás e os desafios enfrentados por Doris, Laura acaba se aproximando dos dois e, inesperadamente, cria um afeto por Nicolás.

No decorrer do enredo, Doris entra em uma crise depressiva, não conseguindo mais se alimentar, cuidar do filho ou sair de casa, e Laura é quem dá suporte à vizinha nesse momento. Assim descobre que, antes de se casar, Doris tinha uma vida social agitada, tocava em uma banda e amava dançar e cantar, mas, depois do matrimônio, tudo isso ficou para trás, já que seu marido era possessivo e ciumento. Doris confia para Laura que seu esposo era extremamente violento e vê reflexos do seu ex-companheiro no próprio filho: “A única coisa que sinto é que estou farta da sua fúria e de suas grosserias constantes. Às vezes, digo a mim mesma que teria sido melhor não tê-lo. É horrível, você não acha? Mães normais não pensam esse tipo de coisa, não é?” (Nettel, 2022, p. 130).

No excerto anterior é nítido na fala da personagem o sentimento de culpa por não suportar o comportamento agressivo do próprio filho e, ao mesmo tempo, por desejar que este nunca tivesse nascido. Além disso, ela usa o termo “mães normais” para se autodepreciar, como se não pertencesse a essa categoria de mães que possuem padrões de comportamento ideais. Mais uma vez, nota-se o quanto os rótulos fixados pela sociedade patriarcal são tóxicos para as mulheres que se cobram a todo instante por não corresponder às expectativas alheias.

A relação conjugal de Doris deixou marcas profundas na sua vida e na de seu filho. Assim, a personagem se vê presa em um ciclo de violência que se perpetua através do menino que, como o pai, chama de *puta* a única mulher com quem convive em casa. A escritora e feminista Carmen da Silva (2016) desenvolve uma crítica acerca da objetificação da mulher no mercado matrimonial, visto que o corpo feminino era analisado como um produto no qual o quesito obrigatório era a virgindade e a pureza. Nas sociedades tradicionais o casamento foi considerado como uma ascensão para a mulher, embora o corpo feminino se tornasse propriedade exclusiva do homem. O marido, desse

modo, manipulava e dominava as mulheres conforme seus desejos; não raro acontecia o estupro conjugal, e o ventre da esposa era apenas um armazém para dar continuidade à espécie. Logo, os filhos homens seguiam as condutas do patriarca, sendo fiscais dos comportamentos e das ações maternas.

No que tange ao arrependimento e à simultânea culpa de Doris por conceber seu filho, estes não são algo anormal para uma mãe, como pensa a personagem. A maternidade nem sempre é uma escolha, muitas vezes o desejo de ser “mãe” nasce das imposições sociais, fortalecidas pelas instituições, família, intelectuais e grupos influentes. Para Badinter (2011), a maioria dos pais não têm uma noção do motivo que os fizeram conceber uma criança, é como se essa opção resultasse de uma norma instituída convencionalmente. Portanto, se um casal ou uma mulher opta por não ter filhos, logo são consideradas “anomalias”, do mesmo modo ocorre quando uma mãe demonstra não priorizar seu filho ou está infeliz com a maternidade.

O retorno do contato entre Laura e sua mãe provoca uma reviravolta no romance. A mãe de Laura ingressa em um grupo feminista, *La Colmena*, e passa por um processo de desconstrução das ideologias patriarcais que por muito tempo foram assimiladas por ela. Enfim, compreende a oposição de sua filha em relação à maternidade, e admite:

Bem, afinal, você estava certa em não querer ter filhos [...] A maternidade é uma imposição social [...] E quase sempre, impede que as mulheres façam algo de sua vida. Você tem que estar muito convencida de querer ser mãe antes de embarcar nessa aventura. Eu, por exemplo, parei de frequentar a universidade quando tive vocês e, é claro, de participar de assembleias. Agora estou recuperando essa parte esquecida de mim mesma (Nettel, 2022, p. 189).

A transformação do pensamento da mãe de Laura por meio do letramento feminista simboliza um renascimento da mulher que foi silenciada e teve uma parte de sua vida apagada quando se tornou mãe. Como fica claro na confissão, a personagem, após a maternidade, abdicou de seus estudos e das participações em assembleias para assumir o papel de mãe.

Na narrativa, o Coletivo feminista *La Colmena* traz a representação das lutas das mulheres contra a violência de gênero e as opressões patriarcais. Esse grupo acolhe mulheres de diferentes idades, classes e raças, oferece assistência psicológica e social àquelas que se encontram em condições de vulnerabilidade. Logo, essas mulheres formam uma comunidade de resistência, rompendo com as hierarquizações e a

universalização de seus corpos. No romance, há uma breve passagem que remete às manifestações feministas contra o feminicídio no México, e a descrição dessa mobilização destaca a interseccionalidade das integrantes do grupo.

Um fluxo interminável de mulheres com faixas e alto-falantes tinha tomado conta da rua. Havia de todos os tipos: jovens colegiais de uniforme, mães de família, funcionárias de escritório e mulheres mais velhas acompanhadas de suas netas. Algumas estavam com os rostos cobertos por lenços verdes, outras com bandanas tradicionais e balaclavas como as zapatistas. Seguravam cartazes com frases como CHEGA DE FEMINICÍDIOS, NEM UMA A MENOS, NÃO É NÃO, MEU CORPO ME PERTENCE (Nettel, 2022, p. 206).

No recorte acima, é imprescindível ressaltar a ideologia do feminismo comunitário implícita na narrativa da caracterização das identidades femininas que constituem tanto essa mobilização feminista como o próprio coletivo *La Colmena*. A ativista e feminista boliviana Julieta Paredes Carvajal (2020), uma das precursoras do feminismo comunitário, contribui para a ampliação da perspectiva feminista para além do feminismo hegemônico ocidental. Segundo a estudiosa, “feminismo é a luta e a proposta política de vida de qualquer mulher em qualquer lugar do mundo, em qualquer etapa da história, que tenha se rebelado diante do patriarcado que a oprime” (Carvajal, 2020, p. 225). O objetivo principal do feminismo comunitário é descentralizar as ideologias do feminismo ocidental que, por um longo período, apenas atendeu aos interesses da mulher branca, burguesa e europeia.

O que Nettel enfatiza, contudo, não é a normalização deste cenário. Por meio de uma narrativa que tem como foco a amizade entre mulheres, o romance aborda processos de questionamentos das relações e encena alguns movimentos de transformação das personagens. Em vez de resignar-se ao seu espaço, Laura inquieta-se com os berros que atravessam as paredes do prédio e, apesar de afirmar não gostar de crianças, envolve-se, na medida do possível, na rotina de Doris. Laura então ultrapassa o espaço de sua casa e torna-se uma aliada de uma mulher que vive ao seu lado, e que experiêcia uma maternidade dolorosa e solitária. Operadora de telemarketing, vendendo produtos bancários via telefone, essa mãe ainda atravessa o luto de uma relação violenta, e experiêcia a imobilidade diante das agressões que vê o filho reproduzir, enquanto se pergunta se, em um relacionamento futuro, o Nicolás adulto também agirá de forma agressiva diante das pessoas que ama.

Portanto, no romance, as mulheres que integram o coletivo *La Colmena* formam uma comunidade por estarem inseridas em um mesmo espaço geográfico e lutando por uma causa em comum, e, por outro lado, possuem identidades e realidades plurais. O diferencial dos coletivos feministas comunitários é que dentro desses espaços políticos não há uma hierarquização separando as mulheres pela classe ou raça, ou seja, as relações de alteridade que movem as mulheres a pensarem de forma interseccional. Laura, não diferente da mãe, também tem suas convicções abaladas no decorrer de sua aproximação com Doris e Nicolás. A mulher que antes alegava que não gostava ou tinha o menor jeito com crianças, afeiçoa-se por uma criança problemática e sente necessidade de protegê-la. O afeto de Laura por Nicolás também se estende à Doris, e as duas personagens com realidades completamente distintas têm um envolvimento amoroso.

Apesar das personagens não se reconhecerem como lésbicas e se demonstrarem inseguras sobre essa relação, fica claro que Doris encontra em Laura carinho, atenção, respeito e admiração, coisas que nunca vivenciou em seu relacionamento abusivo com o pai de Nicolás. Laura, por sua vez, apaixona-se pela mulher forte, talentosa e espontânea, que Doris aos poucos vai desabrochando, quando está em sua companhia. O envolvimento amoroso das duas personagens no romance não necessita de rótulos, é justamente contra isso que ambas as mulheres resistem na narrativa ao passo que buscam a liberdade de “ser” que lhes foi negligenciada pelos sistemas de dominação da sociedade patriarcal.

É válido salientar que as personagens Alina, Doris e Laura compartilham, de modos distintos, as mesmas pressões e julgamentos por suas escolhas. Laura é o retrato da mulher moderna que prioriza sua ascensão profissional ao invés do matrimônio ou da maternidade, todavia é subjugada por ir contra os princípios dominantes. Alina luta para que sua filha possa sobreviver e se desenvolver, mas acaba ignorando todos os outros problemas, como sua compulsão por compras. Doris sofre um apagamento progressivo, desde o seu casamento até a maternidade. Ela deixou para trás todos os seus *hobbies* para se dedicar ao marido e ao filho. Essas três mulheres resistem mesmo com toda sobrecarga que é imposta a seu sexo, ao passo que protagonizam suas histórias e não escondem suas dores.

Esta imagem, desenhada pela ficção, vai ao encontro do que Verónica Gago relata quando pensa o contexto da América Latina contemporânea, no qual constata:

“muitíssimos lares, em seu sentido heteropatriarcal, se tornaram um inferno; são os lugares mais inseguros e onde se produz a maioria dos feminicídios, além de um sem-fim de violências ‘domésticas’ e cotidianas” (Gago, 2020, p. 129). Gago propõe esta avaliação apoiando-se em um entrelaçamento entre um arquivo feminista e suas elaborações sobre o que experiência empiricamente como ativista e pesquisadora. Seu livro

Com essa nova forma de construir política [...] ficou evidente que o regime de representação que nos foi imposto, que se sustenta de costas para a rua, não tem nada a ver com o modo feminista de fazer política e fazer história. Mais ainda, ficou demonstrado que a política já está se fazendo em outros territórios, que tem força para produzir um espaço doméstico não patriarcal (Gago, 2020, p. 129).

Em suma, este artigo contribuiu para uma reflexão crítica da maternidade, mediante a um diálogo com a obra *A filha única*, de Guadalupe Nettel, e as discussões de estudiosas e pesquisadoras da crítica feminista. Notou-se que os discursos acerca da “natureza feminina” ainda permanecem enraizados na sociedade patriarcal, e as mulheres que transgridem a lógica dominante sofrem com a represália do sistema hegemônico. No que concerne à maternidade, o texto literário analisado traz discussões imprescindíveis para se pensar na desconstrução da romantização da maternidade e dos julgamentos das mulheres que optam por destinos diferentes dos que lhes foram impostos historicamente. A pesquisadora Orna Donath comenta, em seu livro *Mães arrependidas*, que este tabu tem sido enfrentado em tempos mais recentes, como temos argumentado nesse artigo.

Considerações finais

Há também a polifonia de mulheres que fazem parte do acervo de leituras de Laura. Rita Segato está entre as escritoras que a narradora reconhece na biblioteca do coletivo *La Colmena*, enquanto Silvia Federici e Virginia Woolf aparecem na mesa de cabeceira da sua mãe, quando a personagem começa a se afiliar à vertente do feminismo comunitário. A presença dessas vozes aponta para um livro que dialoga com referências dos estudos de gênero e para uma narradora interessada em questionar modelos de pensamento e prática – inclusive os seus. No papel de uma pesquisadora, Laura leva essas reflexões para a narrativa da história de sua mãe, assim como para a de Doris e de Alina. Enquanto aguarda a realização do exame que revelará o sexo da filha de sua amiga de

infância, Laura imagina: “me perguntei como seria nosso mundo se, em vez de nomes como aqueles, nos fossem atribuídos conjuntos de letras, imagens como Nuvem sobre o Lago ou Brasa no Fogo, e nos deixassem decidir quais gêneros escolher ou inventar” (Nettel, 2022, p. 34).

Como temos ressaltado, consideramos interessante que o romance de Nettel encene tanto essa personagem que opta por não ser mãe quanto aquela que acolhe para si a tarefa da maternagem, e merece destaque que as condições nas quais Alina cria a filha também sejam tão demarcadas no decorrer da história. Assim, descobrimos que – além do apoio de Laura –, Alina conta primeiro com a ajuda de uma avó da criança; depois, com uma babá, cujos esforços são notáveis e não se limitam aos dias úteis. À distância de Nicolas, Inés desfruta de uma ampla rede de cuidados, financiados tanto pelo pai da criança quanto por um seguro-saúde particular. Por fim, Alina encontra nas redes sociais um grupo de pessoas que partilham suas histórias sobre a criação de bebês com microlisencefalia e que oferecem a esperança e o calor humano que contrastam com o tratamento oferecido por grande parte da equipe médica que acompanha o caso de Inés. E, mesmo com toda essa rede, a trama de Alina enfatiza as dores que sente na tarefa do maternar, que recaem em atividades compulsivas.

As três protagonistas, Laura, Doris e Alina, dão voz para assuntos que por muito tempo foram ignorados como, por exemplo, o lado obscuro da maternidade, quando as mães não são plenamente felizes, ao contrário, sentem-se sobrecarregadas, insatisfeitas e, muitas vezes, até arrependidas de se tornarem mães. Também é apresentada ao leitor a mulher que decide não ser mãe, e mesmo com todos os julgamentos e questionamentos sobre sua índole, não se deixa persuadir.

Por meio das pesquisas da filósofa Badinter (1985:2011) sobre o mito do amor materno e os conflitos entre a mulher e a maternidade, compreendeu-se que às mulheres ao longo da história foi ensinado que a maternidade é um destino inalienável. Essa ideia é reforçada institucionalmente e socialmente por meio da igreja que considera a maternidade como um elo sagrado que possibilita a redenção da mulher, ou mesmo, pelas pressões no seio familiar ou nos grupos de amigos. As mulheres que optam por não ter filhos logo são caracterizadas como egocêntricas, desnaturadas, frustradas.

Por fim, é válido ressaltar que este estudo objetivou trazer uma perspectiva mais humana acerca dos dilemas vivenciados pelas mulheres, desde as que decidem ser mães

até àquelas que escolhem traçar outros caminhos. Nesse trabalho, não se visou romantizar ou estigmatizar a maternidade, mas sim refletir, por meio da criação literária, que existem contextos plurais e que cada mulher terá uma experiência distinta sobre o que é ser mãe. Espera-se que esta pesquisa promova a desmistificação da universalização das ideologias referentes à maternidade e aos padrões de comportamento feminino.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ARJONA, Daniel. Guadalupe Nettel: Quién es capaz de decir que nuestras sociedades son felices? **Zenda: autores, libros y compañía**, Madrid, out. 2023. Disponível em: <https://www.zendalibros.com/guadalupe-nettel-quien-es-capaz-de-decir-que-nuestras-sociedades-son-felices/>. Acesso em: 25 out. 2023.

BADINTER, Elisabeth. **O conflito**: a mulher e a mãe. Tradução: Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BIROLI, Flávia. Justiça e família. *In*: Miguel, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 194-204.

DONATH, Orna. **Mães arrependidas**: uma outra visão da maternidade. Tradução: Marina Vargas. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

GAGO, Verónica. **A potência feminista**: ou o desejo de transformar tudo. Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

ROSA, Paola Ferreira. 'Existem tantas formas de ser mãe quanto existem de ser humano', diz finalista do Booker. **Folha de S. Paulo**, 8 maio 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/05/guadalupe-nettel-rasga-o-que-e-ser-mulher-em-a-filha-unica-finalista-do-booker.shtml>. Acesso em: 27 out. 2023.

HANASHIRO, Carolina. Contra o assédio, cidade no México introduz táxi cor-de-rosa para as mulheres. **BBC News Brasil**, out. 2009. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2009/10/091007_taxi_mulheres_mexico_ch_np. Acesso em: 27 out. 2023.

NETTEL, Guadalupe. **A filha única**. Tradução: Silvia Massimini Felix. 1.ed. São Paulo: Todavia, 2022.

OIG: CEPAL. **Indicadores de Femicídio**. Disponível em: <https://oig.cepal.org/pt/indicadores/feminicidio-ou-femicidio>. Acesso em: 27 out. 2023.

PATEMAN, Carole. As mulheres, os escravos e os escravos assalariados. *In*: _____. **O Contrato Sexual**. Tradução: Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

SCHIMIDT, Rita. Para além do dualismo natureza / cultura: ficções do corpo feminino. **Revista Organon**, UFRGS, n. 52. v. 27, 2012. p. 233-262.

STEVENS, Cristina. Resignificando a maternidade. **Psicanálise e Literatura**. Niterói, v. 5, p. 65-79, 1. sem. 2005.

SEGATO, Rita Laura. Território, Soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis: UFSC, n. 3, v. 12, 2005.

SILVA, Carmem. Maternidade não é obrigação. *In*: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 421.

VIEIRA, Helena. Abolição da natureza feminina: gênero e contestação. *In*: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Em busca de mulheres na literatura: de ilustres desconhecidas às novas edições

In search of women in literature: from illustrious unknowns to new editions

Juliana Maia de QUEIROZ*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apresentar algumas das discussões levantadas por pesquisadoras brasileiras nas últimas décadas acerca do apagamento de inúmeras e importantes escritoras da historiografia literária e do seu recente reposicionamento a partir de pesquisas em fontes primárias com foco na autoria de mulheres no campo da literatura. Tendo sido vítimas de memoricídio (Duarte, 2022), muitas foram aquelas que escreveram e publicaram poemas, peças de teatro, romances, contos, textos de opinião, tanto em livro quando na imprensa periódica nos séculos XIX e XX, mas acabaram completamente apagadas do cânone literário brasileiro. Assim, o presente artigo busca traçar um panorama desse resgate trazendo alguns nomes com base nas pesquisas de Zahidé Lupinacci Muzart, Constância Lima Duarte, entre outras.

PALAVRAS-CHAVE: Historiografia literária. Mulheres escritoras. Apagamento. Reposicionamento.

ABSTRACT: This article aims to present some of the discussions raised by Brazilian researchers in recent decades regarding the erasure of numerous important women writers from literary historiography and their recent repositioning based on research in primary sources with a focus on the authorship of women in the field of literature. Having been victims of memoricide (Duarte, 2022), many were those who wrote and published poems, plays, novels, stories, opinion texts, both in books and in the periodical press in the 19th and 20th centuries, but ended up completely erased from the Brazilian literary canon. Therefore, this article seeks to provide an overview of this rescue, bringing some names based on the research of Zahidé Lupinacci Muzart, Constância Lima Duarte, among others.

KEYWORDS: Literary historiography. Women writers. Erasure. Repositioning.

* Juliana Maia de Queiroz é doutora em Teoria e História Literária (2011) pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desde 2014, é professora efetiva de literatura na Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando também na pós-graduação com pesquisas relacionadas à história do livro e da leitura; produção, circulação e recepção de romances oitocentistas e romances de autoria feminina. Coordena o grupo de pesquisa "Vozes de Mulheres na Literatura" (CNPq) e é membro do GT A Mulher na Literatura, da ANPOLL. E-mail: jumaiaque@gmail.com

Nos últimos anos, nomes como Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida se tornaram bastante conhecidos de um público leitor amplo e diversificado, passando por estudantes e professores de literatura a interessados de modo geral. Como sabemos, contudo, nem sempre foi assim. Muitas mulheres escreveram e publicaram suas obras literárias ao longo do século XIX e início do XX, como é o caso de Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida, respectivamente, mas igualmente potente foi o apagamento de seus nomes e de suas coetâneas pelos manuais de historiografia literária. Se consultarmos a maior parte dos livros que traçam um panorama de obras publicadas no Brasil do Oitocentos até meados do século XX, teremos certa dificuldade em encontrar em destaque a autoria de mulheres. Tal fato se deve sobretudo à esparsa ou inexistente valorização do papel da mulher escritora em uma sociedade predominantemente patriarcal. Nesse sentido, e em consonância com Zahidé Muzart, poderíamos pensar então em uma literatura predominantemente feminista produzida por inúmeras escritoras brasileiras:

(...) no século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente. (Muzart, 2003, p.267)

Como também nos lembra Constância Lima Duarte (2003), “a primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827” (Duarte, 2003, p.153) e outras possibilidades de instrução se limitavam a conventos, algumas escolas privadas geridas por professoras ou, ainda, o ensino doméstico financiado pelos pais. Em outros termos, o acesso à educação formal e, conseqüentemente, à produção literária dependia de vários fatores para as mulheres, não se tornando, portanto, um caminho de portas abertas para a edição, como sempre o foi para os homens de letras. No mesmo artigo, intitulado “Feminismo e literatura no Brasil”, a pesquisadora propõe uma compreensão mais ampla do movimento feminista em nosso país desde o século XIX, começando por desmistificar o que ela chama de “tabu do feminismo” (Duarte, 2003, p.151), caracterizado pelo forte preconceito em relação ao termo, tendo sido rejeitado, inclusive, por várias escritoras que temiam uma visão depreciativa de suas obras. Em suas palavras, “feminismo poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação

que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos.” (Duarte, 2003, p. 152). Assim, muitas de nossas escritoras tiveram uma produção literária marcada por denúncias e/ou reivindicações de ampliação de direitos para as mulheres. Nesse sentido, a escritora Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) foi uma das primeiras mulheres a publicar textos explícitos sobre a temática. Seu livro inaugural, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), defende o direito das mulheres ao trabalho e à instrução, devendo ser valorizadas enquanto seres dotadas de inteligência e capacidades múltiplas para além daquelas comumente associadas à figura materna, ou seja, procriar, nutrir os filhos e educar a prole. Ao lado de Nísia Floresta, destacam-se outros nomes, todos eles apagados da maioria dos manuais de historiografia literária, tais como a mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860) e as gaúchas Clarinda da Costa Siqueira (1818-1867) e Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), sendo que todas publicaram textos literários na imprensa da época, mas depois acabaram esquecidas. Outro nome importante é o da argentina Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875) que, radicada no Brasil, fundou o *Jornal das Senhoras* em 1852 no Rio de Janeiro. Segundo a pesquisa de mestrado de Carolina de Novaes Rêgo Barros¹, a atuação de Juana Manso à frente do jornal tinha claramente um objetivo emancipatório e, portanto, feminista. Por meio das análises dos anúncios veiculados tanto no próprio jornal como em outros periódicos, nota-se a publicação de artigos acerca da emancipação feminina, ao lado de dicas de moda e obras literárias, como era comum na imprensa periódica daquele período (Barros, 2024). Ao lado de Juana Manso, muitas foram as mulheres que publicaram em jornais e revistas no Brasil seus romances, poesias, peças de teatro e textos de opinião.

Já na apresentação de outro importante trabalho, “Senhoras de Minas Gerais. 1885-1932”, antologia das mulheres do estado de Minas Gerais que publicaram nos almanaques de lembranças luso-brasileiros, em Portugal, a pesquisadora Constância Lima Duarte assim se posiciona acerca da relação entre imprensa e consciência feminista no Brasil oitocentista:

¹ A autora desenvolveu pesquisa de mestrado sob minha orientação no programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará, acerca da trajetória literária de Joana Paula Manso de Noronha no Brasil oitocentista.

(...)a imprensa, a literatura e a consciência feminista surgiram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, nas primeiras décadas do século XIX. Assim que tiveram acesso ao letramento, imediatamente as mulheres se apoderaram da leitura, que por sua vez as levou à escrita e à crítica. E, independentemente de serem poetisas, ficcionistas, jornalistas ou professoras, a leitura lhes deu consciência da exceção que representavam no universo de mulheres analfabetas, bem como da condição subalterna a que o sexo estava submetido. Mais do que livros, foram, portanto, os jornais e revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, verdadeiros espaços de aglutinação, divulgação e resistência, ainda que muitas enviassem seus trabalhos ocultando os próprios nomes, ora usando pseudônimos, ora assinando apenas com as suas iniciais. (Duarte, 2018, p.21.)

Passadas essas primeiras décadas de consolidação de uma maior escolarização e instrução para as mulheres brasileiras, faz sentido, portanto, pensarmos em conjunto com a pesquisadora, acerca de uma segunda onda feminista no Brasil, que teria surgido justamente por volta de 1870, trazendo em si uma característica predominante: a publicação de inúmeros periódicos dirigidos por mulheres e/ou contendo textos feministas no Rio de Janeiro e em diversos pontos do país. Entre as principais reivindicações, estavam o direito ao ensino superior e ao trabalho remunerado:

Dentre tantas jornalistas, destaco ainda Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), que com mais ênfase vai questionar a construção ideológica do gênero feminino e exigir mudanças radicais na sociedade. *A família*, o jornal que dirigiu de 1888 a 1897, primeiro em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, destacou-se principalmente pelo tom assumidamente combativo em prol da emancipação feminina por questionar a tutela masculina e testemunhar momentos decisivos da história brasileira e das investidas das mulheres na luta por mais direitos. (Duarte, 2003, p. 157).

A citação justifica-se na medida em que dá destaque a uma personalidade, Josefina Álvares, que defendeu veementemente, ao lado de suas coetâneas, o direito ao voto feminino e à independência financeira das mulheres por meio de sua instrução superior e consequente profissionalização. Não podemos deixar de ressaltar que muitas das conquistas femininas no século XX se consolidaram, como o direito ao voto, por exemplo, a partir da luta dessas mulheres escritoras do Oitocentos. A terceira e quarta ondas feministas, conforme explanação de Constância Lima Duarte no mesmo artigo, se dão no século XX já: em meados dos anos trinta e, a última, nos anos setenta.

A data de 1932 pode ser considerada um marco, pois em 24 de fevereiro desse ano, por meio de um decreto do então presidente Getúlio Vargas, as mulheres brasileiras finalmente conquistaram o direito de votar. Nessa primeira metade do século XX, Duarte destaca alguns nomes, como por exemplo o da cientista Bertha Lutz (1894-1976), uma

das responsáveis pela fundação da Federação Brasileira para o Progresso Feminino. Além dela, o da escritora Maria Lacerda de Moura (1887-1945), cuja obra *A mulher é uma degenerada* (1924), alcançou três edições até 1932, sendo a quarta mais recente, publicada em 2018, pela Tenda de Livros. Outros nomes femininos e títulos literários também são dignos de nota nesse período: Ercília Nogueira Cobra (1891-?) cuja obra *Virgindade anti-higiênica. Preconceitos e convenções hipócritas* (1924), publicado pela editora de Monteiro Lobato, causou muita polêmica por seu conteúdo explicitamente feminista, e pouco depois foi retirada de circulação. Tal obra defende a tese de que todas as mulheres deveriam ter direito à mesma liberdade política, social e sobretudo sexual garantida aos homens. Por meio de uma linguagem coloquial e bastante crua, desafiando o que se esperava de uma escrita feminina amorosa de evasão, o seu conteúdo acabou inacessível ao público leitor por muitos anos.

Recentemente, a Editora Luas trouxe à luz uma nova edição tanto dessa obra quanto do romance utópico *Virgindade Inútil, novela de uma revoltada* (1927), narrativa de forte teor crítico em relação à sociedade patriarcal vigente e todas as instituições mantenedoras de comportamentos que subjugavam tanto mulheres quanto pessoas menos favorecidas. Vale ressaltar que no ano de 2022, a Editora Carambaia também lançou uma nova edição da obra *Virgindade Inútil, novela de uma revoltada*, com importante estudo biobibliográfico dessa autora esquecida pelos manuais literários modernistas. Outros dois nomes destacados no artigo de Constância Lima Duarte são o da poetisa Gilka Machado (1893-1980), bem como Adalzira Bittencourt (1914-1976), advogada, escritora e feminista, responsável por organizar em 1946, no Rio de Janeiro, a primeira exposição do livro feminino. Como se sabe, *Meu glorioso pecado* (1928), de Gilka Machado, é considerado um dos primeiros livros de poesia erótica publicados por uma mulher na literatura brasileira. Em relação à escritora Adalzira Bittencourt, destaca-se sua iniciativa de produzir e publicar o *Dicionário biobibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*, de 1969, mas interrompido em 1976 por conta de sua morte. Muitos outros nomes de mulheres escritoras e ativistas, como sabemos, têm sido lembrados e muitas obras reeditadas pela iniciativa de editoras menores, mas não menos importantes, como é o caso da *Editora Luas*, de Minas Gerais, que publica apenas obras de e sobre mulheres. A título de exemplo, lembramos também da *Editora Carambaia*, que reeditou obras de Júlia Lopes de Almeida, da escritora Chrysanthème (1870-1948), pseudônimo

de Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, importante nome da literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, bem como de Iracema Guimarães Vilela, praticamente esquecida, juntamente com seu romance de estreia *Nhônho Rezende* (1918), só agora reeditado. Destacamos ainda, nesse sentido, a *Editora Janela Amarela*, que tem sido responsável pela reedição de quase todos os títulos de Júlia Lopes de Almeida, ao lado de Ignez Sabino, Nísia Floresta, Chrysanthème, Francisca Clotilde, entre outras.

Contudo, não se pode olhar para os projetos editoriais contemporâneos de resgate de autoras apagadas não só da historiografia literária, mas das estantes de livrarias por mais de um século, sem fazermos um recuo às últimas décadas do século XX. E aqui voltamos ao mesmo artigo da pesquisadora Constância Lima Duarte sobre as fases do feminismo no Brasil que vem guiando nossa escrita. Queremos crer que, o que ocorre hoje, seja fruto desse movimento intenso de valorização da mulher nas Letras ao longo do século XX em seu sentido mais amplo: crítica, historiografia e edição literárias, movimento esse que teria começado a partir dos anos setenta do século passado, momento em que os movimentos sociais ganham força contra a ditadura militar juntamente às conquistas feministas como o direito ao controle de natalidade por meio da pílula anticoncepcional, da própria revolução sexual e da ampliação da formação universitária estendida às mulheres.

Nesse sentido, não por acaso a partir dos anos setenta, muitos jornais são fundados e dirigidos por mulheres, a exemplo do *Jornal Brasil Mulher* (1975); *Nós, Mulheres* (1976); *Mulherio* (1981) com temáticas perpassando desde a anistia política ao aborto, bem como questões relacionadas à mortalidade materna; ao trabalho feminino; à dupla jornada para as mulheres; à sexualidade feminina; ao preconceito racial; à mulher na literatura, no teatro e no cinema. Como consequência, ao longo dos anos oitenta, são consolidados nas universidades os grupos de trabalho com pesquisas relacionadas à produção literária da mulher não apenas enquanto personagem, mas também e sobretudo como autora. Nesse sentido, um marco a ser considerado seria a criação do Grupo de Trabalho “A mulher na literatura”, em 1986, da Associação Nacional de pós-graduação e pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), que reuniu pesquisadoras e pesquisadores com estudos já em andamento sobre a presença da mulher na literatura em todo o Brasil.

Contudo, sabemos bem que mesmo em se tratando das últimas décadas do século XX, a pesquisa em fontes primárias era muito mais trabalhosa, uma vez que a maioria dos periódicos não se encontrava ainda digitalizada e muitas das obras literárias estavam praticamente indisponíveis à consulta pública, sendo limitadas a sebos raros ou bibliotecas mais especializadas. Atualmente, ocorre justamente o contrário, pois qualquer leitor ou pesquisador, por meio do acesso à internet, pode consultar o acervo da hemeroteca digital e tantas outras obras disponíveis em diversas plataformas digitais.

Em décadas anteriores, muitas das obras escritas por mulheres acabaram ficando “escondidas” ou “esquecidas” de editores, críticos, estudiosos e leitores. E foi graças ao esforço hercúleo de algumas pesquisadoras, a exemplo de Zahidé Lupinacci Muzart, que a história literária protagonizada por mulheres pôde ser e vem sendo recontada. Nesse sentido, um dos trabalhos de pesquisa mais completos é o seu livro *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999), pela Editora Mulheres. A antologia, em três volumes, traz à luz mais de 150 vozes de autoras que foram negligenciadas pela historiografia e crítica literárias. Vale ressaltar que a Editora Mulheres, idealizada e fundada em 1995 por Zahidé Muzart, em parceria com duas professoras da Universidade Federal de Santa Catarina, também foi responsável por trazer à luz inúmeros títulos de autoras oitocentistas que haviam sido completamente esquecidas, tais como Ignez Sabino, Maria Benedicta Camara Bormann [Délia], Maria Firmina dos Reis, Emília Freitas, Carmem Dolores, Julia Lopes de Almeida, entre outras autoras nacionais e internacionais. Assim, paulatinamente, pesquisadores e editores voltam-se cada vez mais para o estudo sobre autoria feminina e edição de obras escritas por mulheres, movimentando o campo literário como um todo.

Constância Lima Duarte, no que se refere ao resgate de escritoras e obras escritas por mulheres, organizou mais recentemente uma importante coletânea intitulada *Memorial do Memorícídio*, publicada em Belo Horizonte, pela Editora Luas:

E chegamos ao cerne do problema: aquelas que ousaram exhibir o brilho de seu intelecto e romperam os limites impostos pelo poder patriarcal, publicando livros e fundando jornais, tornaram-se depois ilustres desconhecidas porque foram sistematicamente alijadas da memória e do arquivo oficial. Foram – em outras palavras – *vítimas de memorícídio*, conceito que designa o assassinato da memória e de uma cultura. No caso das mulheres, *memoricídio* pode também designar o processo de opressão e

negação da sua participação ao longo da história (Duarte, 2022, p. 16).

O *Memorial* traz em seu primeiro volume quarenta verbetes de autoras que publicaram do século XVIII, como é o caso de Teresa Margarida da Silva e Orta, ao século XXI, a exemplo de Ruth Guimarães, que morreu em 2014. De igual modo, atendendo a uma demanda que parece ser bastante atual do mercado de leitores e pesquisadores, muitas têm sido as reedições de obras de autoras oitocentistas. Basta uma pesquisa rápida no *Goole* com os nomes de Maria Firmina dos Reis, Emília Freitas e Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, e o leitor se depara com inúmeras edições, das mais simples às mais caras e sofisticadas. Vale lembrar que Maria Firmina foi a grande homenageada da Feira Literária Internacional de Paraty no ano de 2022 por ser considerada a primeira romancista negra e abolicionista do Brasil ao publicar, na então província do Maranhão, o romance *Úrsula*, no ano de 1859.

Outra iniciativa que merece destaque é a coleção *Escritoras do Brasil*, publicada pela Editora do Senado Federal, pois disponibiliza ao público um conjunto de obras impressas e também no formato digital, de acesso livre:

A coleção *Escritoras do Brasil* busca divulgar o trabalho intelectual das escritoras brasileiras de escassa ou nenhuma presença no cânone literário, valorizando, assim, as atividades, a produção e o pensamento da mulher na construção da história do Brasil. Visa preencher um vácuo na produção editorial no que se refere à publicação de autoras brasileiras, continuamente esquecidas pela divulgação e estudos literários. (Coleção *Escritoras do Brasil*, 2021).

A citação acima, retirada da primeira orelha da obra *Opúsculo Humanitário* de Nísia Floresta, e reproduzida em outras obras, se justifica na medida em que aponta ao público leitor um dos grandes objetivos da edição e publicação dessas obras: valorizar a atividade literária e o pensamento da mulher brasileira na construção da história de seu país, disciplina essa sempre pensada e dominada pelo pensamento masculino. Além disso, a Coleção *Escritoras do Brasil* traz à luz títulos pouco ou nada conhecidos, mesmo dos leitores mais especializados, tais como:

- 1) *A mulher moderna*, de Josefina Álvares de Azevedo (primeiro volume da coleção)
- 2) *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida
- 3) *Opúsculo Humanitário*, de Nísia Floresta (terceira edição revista e aumentada)

- 4) *Mármore*, de Francisca Júlia da Silva
- 5) *A judia Raquel*, de Francisca Senhorinha da Motta Diniz e sua filha A. A. Diniz.
- 6) *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro
- 7) *Um drama na roça*, de Carmen Dolores
- 8) *Dálias*, de Auta de Souza
- 9) *A Infanta Carlota Joaquina*, de Chrysanthème (pseudônimo de Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcellos)
- 10) *Cantigas das crianças e do Povo e Danças Populares*, de Alexina de Magalhães Pinto
- 11) *Aventuras de Diófanes*, de Teresa Margarida da Silva e Orta

Reunindo os gêneros ensaio, romance, conto, teatro e poesia, a coleção é bastante diversa e permite a nós, leitoras e leitores, tomarmos conhecimento não apenas de obras esquecidas, bem como dados sobre a vida das autoras e suas trajetórias literárias, além de textos críticos e notas sobre as edições. A ideia da coleção nasceu em 2018, fruto de um projeto aprovado e implementado pelo Conselho Editorial da Biblioteca do Senado Federal, coordenado pelas bibliotecárias pesquisadoras Mônica Almeida Rizzo Soares e Maria Helena de Almeida Freitas, que contaram na equipe com outros bibliotecários da Biblioteca do Senado Federal. Segundo Rizzo Soares e Freitas, o projeto nasceu:

a partir da percepção da inexistência editorial da maioria dos textos escritos por mulheres brasileiras no século XIX. Mas, além da falta de novas edições, chamou a atenção do grupo a inexistência dessas escritoras nas antologias, nas obras de história da literatura brasileira e, conseqüentemente, nas escolas e nos exames de admissão para universidades. As autoras brasileiras do século XIX (...) foram sumariamente esquecidas e riscadas do mapa cultural brasileiro, embora tenham publicado importantes obras, não somente literárias, e tenham sido festejadas nos meios literários e jornalísticos brasileiros e, por vezes, europeus. (Rizzo Soares e Freitas, 2022, p.60).

Como se trata de um projeto em andamento, além daqueles nove títulos anteriores, o projeto prevê a reedição de outras escritoras. Vale mencionar ainda que todas as obras

da Coleção Escritoras do Brasil estão disponíveis em PDF para *download* e podem ser também adquiridas de forma impressa a preços módicos.

Como se vê, esse projeto soma-se a um movimento contemporâneo bastante potente de resgate e valorização de obras e autoras que acabaram pouco ou nada conhecidas do público leitor em diversas esferas. Não por acaso, várias outras iniciativas de valorização do papel da mulher no universo das letras têm sido alavancadas nas primeiras décadas do século XXI, a exemplo dos clubes de leitura dedicados à leitura e discussão de obras literárias produzidas apenas por mulheres não só no Brasil, mas em várias partes do mundo. Aqui, o “Leia Mulheres”² foi inspirado no intento da autora e ilustradora inglesa Joanna Walsh, que criou em 2014 a *hashtag* #readwomen2014 com vistas a ampliar seu contato com a produção literária de mulheres pelo mundo afora. Em 2015, Juliana Gomes, no Brasil, convidou duas amigas leitoras para darem início a um projeto de clube de leitura só de obras de autoria de mulheres que teve início em São Paulo e, felizmente, acabou se espalhando por todo o país; hoje o clube “leia mulheres” tem nichos espalhados também em outros países.

Outro empreendimento cada vez mais comum no campo editorial tem sido a criação não apenas de coleções e selos internos dedicados apenas a obras escritas por mulheres, mas também livrarias que se dedicam exclusivamente à venda dessas obras, a exemplo da *Livraria Gato sem Rabo*, “uma livraria independente, na cidade de São Paulo, que reúne uma cuidadosa seleção de livros escritos por mulheres em diversas áreas do conhecimento” (Rizzo Soares e Freitas, 2022, p. 63). Tais espaços costumam promover ciclos de debates, presenciais ou *on-line*, sobre temáticas envolvendo o universo das mulheres, tais como a maternidade, saúde física e mental, a vida amorosa e sexual, financeira, intelectual, além de outros tópicos com vistas à valorização da mulher na sociedade contemporânea.

Nesse sentido, vale lembrar muito recentemente a decisão, que gerou bastante polêmica, levantada por um dos maiores vestibulares do país ao escolher uma lista obrigatória de leitura contendo apenas livros de mulheres autoras de língua portuguesa, brasileiras e estrangeiras, do século XIX ao XXI. O argumento apresentado pela fundação que organiza o vestibular é claro: dar voz e olhos, de 2026 a 2028, não apenas a personagens femininas na literatura, mas sobretudo ao papel da mulher escritora. Como

² A respeito, consultar <https://leiamulheres.com.br>

se sabe, a lista de leitura obrigatória para os grandes vestibulares tem um impacto direto e significativo na educação escolar, pois acaba influenciando diretamente o conteúdo programático das aulas de língua portuguesa e literatura, além de fazer a sociedade, pelas lentes do mercado editorial, prestar a devida atenção ao que se lê e se discute dentro e fora dos muros da escola e da universidade. Não por acaso, Nísia Floresta, Narcisa Amália e Júlia Lopes de Almeida, autoras não canonizadas e apenas recentemente reeditadas, compõem a lista. Esperamos assim que o resgate dessas autoras, cujas vozes agora são ouvidas e lidas não apenas por acadêmicos, mas sobretudo por jovens leitores, ajude a impulsionar ainda mais a valorização da escrita de mulheres no Brasil.

Iniciamos o presente artigo apontando a disparidade entre o passado e o presente no que se refere a autoras brasileiras esquecidas pela historiografia e crítica literárias. Tanto o nome de Maria Firmina quanto o de Júlia Lopes hoje estão espalhados em inúmeras reedições de suas obras, além de artigos, capítulos de livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado produzidos no Brasil e em outros países. São autoras homenageadas em eventos literários e objeto de desejo de muitos editores e leitores, assim como o são tantas outras mulheres escritoras que escreveram durante os séculos XIX e XX, mas apenas nos últimos anos têm tido suas obras recuperadas e valorizadas. Ao longo de nossa discussão, procuramos mostrar também, tomando como base o artigo da pesquisadora Constância Lima Duarte sobre o feminismo e literatura no Brasil (Duarte, 2003), que muito provavelmente todas as mudanças sociais envolvendo a atuação das mulheres em diferentes setores da sociedade contribuíram para o que temos hoje, ou seja, projetos que visam lhes conceder o justo protagonismo no campo literário. Em seu artigo, Constância Lima Duarte conclui afirmando com bastante razão que:

Apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos do conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência. Basta que lembremos do salário inferior, da presença absurdamente desigual de mulheres em assembleias e em cargos de direção, e da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física. (Duarte, 2003, p. 168).

Em mais de vinte anos, infelizmente, suas críticas ao patriarcado continuam válidas e seguem bastante atuais. Um exemplo foi a chuva de argumentos que caiu sobre a decisão por uma lista de vestibular apenas com obras escritas por mulheres, além da recorrente perseguição que algumas obras literárias continuam sofrendo em escolas por parte de pais e/ou diretores inclinados à censura ao que acreditam serem vozes femininas

e feministas atentando contra a tradição, família e propriedade. Por tudo isso e tantas outras formas de violência, acreditamos nas políticas públicas de valorização dos direitos amplos, irrestritos e igualitários às mulheres. Nesse sentido, ler, estudar e dar protagonismo à literatura escrita por mulheres não deixa de ser também uma forma de resistência.

REFERÊNCIAS

BARROS, Carolina. **A imprensa no Brasil feita por mulheres e para mulheres e a importância de Juana Manso nos periódicos oitocentistas femininos e feministas**. Revista Interfaces. Vol. 15, número 1, 2024.

COELHO, Mariana. **A Evolução do Feminismo. Subsídios para sua história**. 2ª edição. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

DUARTE, Constância Lima (org). **Feminismo e literatura no Brasil**. Estudos Avançados 17 (49), 2003.

COELHO, Mariana. **Imprensa Feminina e Feminista no Brasil. Dicionário Ilustrado**. Volume 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

COELHO, Mariana. **Imprensa Feminina e Feminista no Brasil. Dicionário Ilustrado**. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

COELHO, Mariana. **Memorial do Memoricídio. Escritoras brasileiras esquecidas pela história**. Volume 1. Coleção Precursoras. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.

COELHO, Mariana. **Senhoras de Minas Gerais (1885-1932)**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.

MUZART, Zahidé Lupinacci “Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar” IN: MOREIRA, Maria Eunice (org.). **História da Literatura, teorias, temas e autores**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.

SABINO, Ignez. **Mulheres Ilustres do Brasil**. Santa Catarina: Editora das Mulheres, 1996.

SOARES, Mônica A. Rizzo; FREITAS, Maria Helena A. Coleção Escritoras do Brasil: Uma nova conspiração das saias. In: **Equidade de Gênero no Senado Federal. Um relato da mudança da cultura organizacional por meio da ação gerencial**. Brasília: Senado Federal, 2023.

A Crítica Feminista e as ações para o reconhecimento da literatura escrita por mulheres no cenário brasileiro

Feminist Criticism and actions to recognize literature written by women on the Brazilian scene

Renato Kerly Marques SILVA*

Secretaria de Educação do Estado do Maranhão (SEDUC/MA)

RESUMO: Este artigo propõe uma análise sobre a influência da Crítica Feminista no processo de disputa pelo reconhecimento da produção literária de mulheres no cenário brasileiro. Na busca por uma reversão desse cenário, pesquisadoras e escritoras têm desenvolvido ações e pesquisas que podem ser compreendidas entre dois eixos de trabalho: o primeiro é marcado pela realização de uma revisão histórica centrada na crítica ao cânone literário (Schmidt, 2010) e no resgate de escritoras; o segundo analisa a produção literária contemporânea de escritoras, o espaço ocupado por elas no mercado editorial brasileiro (Castagné, 2005) e articula-se com o processo de disputas para conquistar posições de notoriedade em instituições como academias de letras. Embora as atividades aqui indicadas tenham uma aparência dispersa e fragmentada, com este texto, tento entender os aspectos que as aproximam e as relacionam ao projeto de revisão proposto pela Crítica Feminista.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Feminista. Escritoras Brasileiras. Processos de reconhecimento.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the influence of Feminist Criticism in the process of disputing the recognition of women's literary production on the Brazilian scene. In the quest to reverse this scenario, female researchers and writers have developed actions and research that can be understood along two lines: the first is marked by a historical review centered on criticism of the literary canon (Schmidt, 2010) and the rescue of female writers; the second analyzes the contemporary literary production of female writers, the space they occupy in the Brazilian publishing market (Castagné, 2005) and is linked to the process of disputes to gain positions of notoriety in institutions such as academies of letters. Although the activities listed here appear scattered and fragmented, in this text I try to understand the aspects that bring them together and relate them to the project of revision proposed by Feminist Criticism.

KEYWORDS: Feminist Criticism. Brazilian female writers. Processes of recognition.

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

Introdução

A participação das mulheres na produção de literatura é uma atividade que se confunde com a própria existência da literatura. Apesar disso, o reconhecimento de escritoras e de seus textos é perpassado por eventos que indicam uma série de diferenças em relação à recepção crítica dedicada aos textos escritos por homens. A análise do processo de escrita, publicação, circulação de livros, elaboração de cânones e historiografias literárias pode indicar como uma literatura produzida por mulheres é submetida a um tratamento diferente do que é oferecido aos textos escritos por alguns homens¹. Com isso em mente, este artigo analisa o processo de questionamento do acesso das mulheres às instâncias de publicação e reconhecimento que tem sido realizado, principalmente, desde o surgimento do que é comumente chamado de Segunda Onda Feminista².

Embora este artigo se atenha a uma análise do cenário brasileiro, é importante registrar a influência do pensamento teórico produzido em países como os Estados Unidos. Destaca-se que a produção feminista nas universidades brasileiras se acentuou a partir do final da década de 1980 quando muitas estudantes e professoras universitárias retornaram de períodos de estudo em países onde a produção feminista já contava com significativo destaque no ambiente universitário (Hollanda, 2018).

Os trabalhos desenvolvidos a partir deste período podem ser elencados sob o rótulo de Crítica Feminista. De forma resumida, essa produção teórica contestou a produção científica que naturalizou a divisão sexual do trabalho (Rubin, 1975), produzindo uma interpretação da sociedade em que as mulheres deveriam viver dentro dos limites do mundo doméstico. Esse movimento também estava voltado para a crítica à associação das mulheres à maternidade e sua pretensa aptidão natural para o amor

¹ O uso do termo “alguns” visa registrar que diferentes grupos sociais recebem diferentes formas de atenção no “campo literário”, por exemplo, homens não-brancos ou que representam ou escrevem sobre temáticas que não reproduzem uma perspectiva de mundo centrada na figura do homem branco, de classe média, cristão, também acabam por receber uma atenção diferente. Além das assimetrias de gênero, também se verifica uma situação semelhante entre as mulheres. Aquelas não-brancas, de estratos sociais mais pobres, ou que adotam uma abordagem da sexualidade que contesta a heterossexualidade compulsória, frequentemente enfrentam uma maior rejeição por parte da crítica.

² A Segunda Onda Feminista é o período, a partir de 1970, em um grande número de feministas inseridas em ambientes universitários ampliaram a produção de uma crítica social aos conhecimentos produzidos por homens, identificando-os como orientados por visões sexistas em que um dos possíveis efeitos era assegurar a assimetria de poder entre homens e mulheres.

maternal (Badinter, 1985). Além disso, as pesquisadoras procuravam entender os processos históricos que sustentavam as relações de poder a partir da institucionalização de discursos que legitimavam o gênero e a expressão da sexualidade a partir da classificação de sujeitos como homem ou mulher (Scott, 1995), e do estabelecimento de uma prática heterossexual como a única permitida (Rich, 2010). A ampliação dos estudos levou à observação de que, da mesma forma que ocorre a construção social do gênero, também há a construção social da ciência. Sob essa perspectiva, a produção teórica de disciplinas como Biologia e Física contribuía para reforçar posições de poder que privilegiavam os homens (Fox-Keller, 2006; Harding, 1993).

No campo dos Estudos Literários, como nas demais disciplinas em que a Crítica Feminista tem atuado, a perspectiva política orienta a compreensão sobre como o conhecimento tem sido produzido, de forma que o discurso científico é orientado por uma agenda de reivindicações e questionamentos que buscam melhores condições de vida para as mulheres. Essa postura está alinhada com a ideia de que "o pessoal é político", e confirma a perspectiva de que a produção do conhecimento e todas as relações sociais estabelecidas são estruturadas a partir de relações de poder e, como tais, também possuem natureza política.

A partir desta compreensão, identifica-se a organização da pesquisa sobre a produção de literatura realizada por mulheres como inserida no projeto político que contesta os discursos que afirmavam a inferioridade intelectual da mulher, silenciando suas contribuições. De modo similar ao que foi proposto pela História das Mulheres, ramo da História que busca recuperar a contribuição das mulheres em diversos eventos, as pesquisadoras brasileiras tomaram como ponto de partida o questionamento da Historiografia Literária para promover a revisão deste. Ao analisar o trabalho das pesquisadoras, é possível identificar dois eixos de ação que têm orientado os estudos sobre a produção literária de mulheres no Brasil.

Em um primeiro plano, é possível observar as ações de crítica ao cânone literário e o resgate de escritoras. Esse eixo tem como objetivo a recuperação e análise da obra de escritoras que foram excluídas ou tiveram suas contribuições minimizadas nas historiografias e cânones produzidos nos séculos XIX e XX. Além disso, busca promover a circulação das obras dessas escritoras.

Em um segundo plano, destaca-se a análise da produção literária contemporânea

e as disputas pelos espaços de legitimação. Nesse eixo, observa-se quais escritoras têm seus livros publicados, quais editoras publicam e quais discursos são atualizados por textos contemporâneos. Embora essas ações estejam altamente imbricadas, muitas vezes são realizadas por grupos de pesquisa dispersos por diferentes universidades brasileiras; em função disso, algumas das análises exploram recortes que indicam a necessidade de pesquisas complementares para que se contemple um cenário mais amplo³.

As pesquisas corroboram com a percepção de que o território do literário é perpassado por relações de poder, marcado por uma concepção do autor como sujeito entendido como fora de tais relações, que escreveria com alguma autonomia em relação a exigências sociais. Entretanto, a Crítica Feminista colabora com uma análise que dessacraliza a figura do autor, denunciando sua atuação para a manutenção de um *status quo* que reconhece o terreno do literário como um domínio dos homens e apresenta uma análise importante sobre a forma como a Crítica Literária têm colaborado para o apagamento de escritoras.

1 Crítica ao cânone e resgate de escritoras

Em 1956, Brito Broca registrava que “a vida literária superou a literatura” produzida nos primeiros anos do século XX. Ele destaca que “houve muita futilidade, muito jogo floral, muito mundanismo, muita esterilidade nas mesas de café” (Broca, 2004, p. 351). Ao expor suas ideias, o crítico sugere uma separação entre o que seria inerente à literatura, isto é, o texto literário, insinuando que elementos externos desviam a atenção da crítica do que deveria ser o foco principal de seu interesse. Apesar de tal ideia, *A vida literária no Brasil – 1900* é um ótimo exemplo de como a literatura é perpassada por dimensões sociais que ultrapassam os aspectos formais do texto literário.

A formação de grupos associados a instituições governamentais, o acesso de escritores ao mercado editorial, o estabelecimento de uma rede de jornais e revistas que garantiam a subsistência financeira dos literatos, os conflitos e alianças entre escritores, a consagração em academias de letras (mesmo quando não possuíam obra publicada) e a quase exclusão das mulheres desse cenário, detalhados minuciosamente por Brito

³ A formação de grupos como o Grupo de Trabalho “A Mulher na Literatura”, na Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística, em 1985, representou um importante ponto de contato para articulação das pesquisas desenvolvidas sobre a temática destacada.

Broca, evidenciam que o ambiente literário é moldado por relações que influenciam quem e o que será publicado, assim como quem será esquecido e quem receberá reconhecimento.

As reflexões de Broca reproduzem uma ideia que será contestada por algumas disciplinas das Ciências Humanas e Sociais. Para pesquisadores como Pierre Bourdieu (1996), os processos de produção e consumo de literatura deixaram de ser vistos como elementos marginais ao texto e passaram a indicar pistas sobre como o próprio texto era reconhecido ou marginalizado. Aquilo que Broca denominava de mundanismo, e que antes deveria ser dissociado da literatura, passou a ser compreendido como parte integrante do próprio texto literário e de como este é percebido pelo público. Essa mudança de perspectiva evidencia que as relações sociais, permeadas por aspectos políticos, históricos e econômicos, desempenham um papel determinante na produção, publicação, recepção e reconhecimento do texto literário.

Em 1928, quando Virginia Woolf realizava as palestras que dariam corpo a *A Room of one's own*, publicado em 1929, o questionamento sobre o processo de exclusão das mulheres do mundo literário já despertava algumas reflexões sobre o que impulsionava essa exclusão, a dificuldade de acesso à educação, a posição frente à imposição de gerar e criar filhos, a necessidade de dinheiro para poder bancar a cara atividade de dedicar-se à escrita são algumas das barreiras destacadas por Woolf⁴.

Quando Bourdieu (1998) descreveu o conceito de capital social⁵, ele destacou um elemento que, embora não seja explicitamente retomado como uma categoria nas

⁴ Embora a escrita de Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e Gloria Anzaldúa (1942-2004) contestem a necessidade de um quarto todo seu para que se possa escrever e indiquem que a experiência com a literatura para mulheres não-brancas apresenta maiores barreiras para o acesso e para a produção de literatura, considero que os aspectos econômicos associados a quem escreve literatura produzem um forte efeito sobre essa atividade, principalmente em um cenário como o brasileiro no qual muitos escritores têm dificuldades para sobreviver unicamente com o trabalho de produção literária. Em pesquisa realizada com um grupo de 165 autores/as que publicam nas três editoras brasileiras mais expressivas, do início dos anos dois mil. Dalcastagnè (2005) registra que cerca de 20% da amostra vive exclusivamente do trabalho com literatura. Certamente, quando analisadas editoras de menor projeção no mercado editorial, a proporção de escritoras/es que vivem exclusivamente do trabalho literário seria ainda menor.

⁵ “O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis” (BOURDIEU, 1998, p. 67), que podem ser percebidas por relações de parentesco, círculo de amigos e compadrios, os quais podem ser convertidos em capitais econômicos quando, por exemplo, potencializam o acesso de determinadas pessoas a cargos ou favorecem o reconhecimento de determinada pessoa.

pesquisas das acadêmicas brasileiras, pode ser ilustrado por uma ampla gama de exemplos que confirmam a análise do sociólogo francês: no campo literário, ocorre a articulação de capitais sociais que influenciam tanto o sucesso quanto a marginalização de mulheres e de outros grupos sociais, como negros e gays, no âmbito do reconhecimento literário. Para ele, as relações de escritores com pessoas próximas às elites políticas/intelectuais, as relações de parentesco e amizades, a trajetória escolar, profissional, a inserção em clubes e associações favorecem o reconhecimento de escritoras e escritores nos círculos literários.

Ao pensar sobre o processo de exclusão de mulheres da literatura, dois eventos expõem aspectos importantes do cenário brasileiro: o primeiro, o esquecimento de Júlia Lopes de Almeida, da *História da Literatura Brasileira*, produzida por José Veríssimo em 1916, e o segundo, a interdição da candidatura de Amélia Beviláqua, em 1930, para a Academia Brasileira de Letras.

Ao analisar a omissão de referências à Júlia Lopes de Almeida no livro de José Veríssimo, Rita Terezinha Schmidt (2010) destaca que o autor conhecia e demonstrava apreço a esta escritora, considerando-a como “uma das principais figuras femininas da literatura brasileira” (Veríssimo *apud* Schmidt, 2010, p. 131). No caso da candidatura da escritora Amélia Beviláqua, Michele Fanini (2009) registra que a rejeição foi justificada após os membros da ABL identificarem que o regimento da instituição determinava que seus participantes deveriam ser “brasileiros”, o que, segundo eles, interditava o acesso de brasileiras aos seus quadros.

Considerando a representatividade que uma historiografia e uma academia de letras têm ao construir a memória acerca de uma elite intelectual, de determinado período, pode-se registrar que as mulheres que conseguissem superar as barreiras destacadas por Woolf até poderiam ser reconhecidas como escritoras, e ocupar um espaço nas bancas de livros, nas redações dos jornais e na realização das palestras que fomentaram a vida social do Rio de Janeiro do fim do século XIX e início do XX. Entretanto, estas escritoras não seriam consagradas em espaços de produção da memória/história do país, pois

as reflexões sobre a história da literatura passam, necessariamente, pela compreensão do que chamamos de instituição literária e de seu funcionamento como instância reguladora, não só da definição do literário, mas dos procedimentos de seleção e ordenamento de seus objetos na escrita da história. Portanto, investigar inclusões e exclusões históricas é uma forma

de trazer à visibilidade as relações com a ideologia subjacentes às estruturas que definem a natureza do literário e a função da história literária como uma grande narrativa gerada em função de escolhas políticas e não de escolhas desinteressadas ou neutras. (Schmidt, 2010, p. 130)

Quando se observam as posições sociais das escritoras destacadas, identifica-se que elas compunham um pequeno grupo de mulheres que tinha acesso a uma formação intelectual, contando mesmo com o estímulo de seus maridos para realizarem atividades relacionadas com o trabalho intelectual. Júlia Lopes de Almeida fora casada com o poeta português Felinto Almeida; e Amélia Beviláqua, filha de um desembargador, era casada com o jurista Clóvis Beviláqua, que deixou de frequentar a ABL quando o acesso da esposa foi negado. A condição excepcional dessas escritoras e de algumas outras lhes garantia os requisitos mínimos para que elas pudessem dedicar-se à formação intelectual e à atividade da escrita. A grande quantidade de livros que elas publicaram (Júlia Lopes de Almeida lançou mais de trinta livros, e Amélia Beviláqua, mais de quinze) indica o interesse do público por suas obras, e a observação de José Veríssimo sobre Júlia Lopes reconhece a relevância do seu trabalho. Mas, o máximo que elas poderiam galgar em um espaço de reconhecimento não poderia ultrapassar o espaço das livrarias e das páginas dos muitos jornais e revistas com os quais elas colaboraram.

Diante do tratamento dedicado a Júlia Lopes de Almeida e a Amélia Beviláqua, o que esperar da crítica dedicada às obras de escritoras como Carolina Maria de Jesus, cujos livros preservam registros informais da língua portuguesa retratando a rotina de uma mulher negra e moradora de favela, ou dos romances de Cassandra Rios que exploravam a temática da sexualidade lésbica. Essas obras oferecem perspectivas e vozes que foram marginalizadas na literatura e tocam em questões que são estigmatizadas na sociedade. O grande sucesso de vendas atingido por essas escritoras conviveu com ações de descaso e chacota promovido por críticos associados a instâncias de legitimação (Abreu, 2004), como academias de letras, e a formas literárias comprometidas para a reprodução dos valores associados a uma elite econômica/política/intelectual dirigida por homens brancos, das classes médias, heterossexuais.

A exclusão dessas mulheres serve como indício de como as instituições literárias se configuram como mecanismos de consagração dos vencedores (conforme Benjamin, 1987), representando os elementos das elites mencionadas, ao mesmo tempo que

promove o apagamento dos vencidos, ou seja, todos os que estão fora desse círculo. Dito de outra forma, a escrita de José Veríssimo ou as eleições para os quadros da ABL são orientadas por uma concepção de História que definia a figura do homem como única a ocupar posições de poder e, como tal, merecer a distinção que é conferida pela consagração em academias de letras ou pelas historiografias. Novamente, Rita Schmidt oferece uma análise sobre como se configura a interdição de mulheres aos instrumentos de consagração literária: “A história literária e as formações canônicas emergem como lugares histórico-político-discursivos, por excelência, do privilégio de um sujeito enunciador e, conseqüentemente, da produção textual de subjetividades hegemônicas” (Schmidt, 2010, p. 133).

Embora essa perspectiva ainda seja reproduzida, fraturas expõem as ficções que envolvem a construção da História, indicando como este conhecimento é marcado pela perspectiva dos que se ocupam dela. Nesse sentido, os trabalhos de historiadoras como Robin Morgan, quem pela primeira vez usa o termo “Herstory”, no livro *Sisterhood is Powerful* (1970), mostram como a História é construída a partir do silenciamento das mulheres. Um outro exemplo é o trabalho de Michelle Perrot, em parceria com Georges Duby, *História das Mulheres no Ocidente*, que fora publicado em cinco volumes entre 1990 e 1991 e também apresenta uma reflexão que busca rever a participação das mulheres na história, indicando as contribuições das mulheres em diferentes eventos.

Como muitos dos questionamentos que emergiram com a Crítica Feminista, a exclusão de mulheres da literatura ganhou força no Brasil a partir da década de 1990. Apesar das muitas críticas, por ser identificada como mais uma importação de ideias europeias ou norte-americanas (Schmidt, 2010), o trabalho de muitas pesquisadoras tem contribuído para a revisão de muitos estudos literários. Ao identificar as relações entre a trajetória das escritoras citadas e o processo de acesso e permanência em cânones, historiografias e panteões, observa-se que as relações de gênero são importantes elementos que demarcam o tratamento que as escritoras recebem.

Nesse sentido, iniciou-se um processo de recontar a História que reconhecia a necessidade de contestar a narrativa registrada pela perspectiva dos que venceram, acrescentando a face das mulheres que foram excluídas. Além da análise do capital social proposta pela Sociologia, é relevante ressaltar como a Crítica Feminista conseguiu reunir uma ampla gama de estudos que reforçam o argumento de que as

relações de gênero foram responsáveis por sustentar a exclusão das mulheres de ambientes intelectuais, resultando, por extensão, na marginalização delas nas esferas de reconhecimento intelectual, historicamente consideradas exclusivas para alguns homens⁶.

No caso brasileiro, a pesquisa sobre a participação das mulheres na literatura ganhou significativa projeção nos finais da década de 1990. Naquele momento, a antologia *Escritoras brasileiras do século XIX* acrescentou uma importante contribuição sobre a produção de escritoras no Brasil do século XIX. Organizada por Zahidé Muzart, a antologia teve o primeiro dos seus três volumes publicado em 1999. Além de promover a divulgação de escritoras e obras que haviam sido esquecidas, esta pesquisa contesta uma das afirmações da historiografia literária brasileira. Essa historiografia argumentava que havia uma publicação ínfima de escritoras, e ainda menosprezava a relevância da produção dessas autoras. No entanto, tal perspectiva foi questionada pela antologia que procurou inserir as mulheres na História, destacando a importância da sua produção literária (Ramos; Schmidt, 2005).

A partir do questionamento do cânone do século XIX, como exclusivamente ocupado por homens, o trabalho das mais de quarenta pesquisadoras envolvidas na produção de *Escritoras brasileiras do século XIX* confirmava que o acesso à educação e a possibilidade de dedicar-se à escrita eram apenas algumas das barreiras que as mulheres precisavam enfrentar, já que a crítica literária elaborada majoritariamente por homens, como registra Constância Duarte (1997), trabalhava para manter essa exclusão, resguardando o espaço da história e de uma memória nacional para um seleto grupo de homens.

O trabalho realizado pelas pesquisadoras, além de divulgar as contribuições políticas e literárias de mais de 150 escritoras que publicaram literatura entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, buscava a promoção da circulação dos textos dessas escritoras, o que foi realizado por meio da Editora Mulheres, também dirigida por Zahidé Muzart. A editora publicou obras de escritoras como Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis, Carmem Dolores, Emília Freitas

⁶ Ellen Moers, ao publicar *Literary Women: the great writers*, em 1976, retomou a grande produção literária de mulheres no século XIX e identificou as contribuições das escritoras para a literatura contemporânea. Elaine Showalter (1977), em *A literature of their own: british women novelists from Brontë to Lessing*, ao estudar a obra das escritoras britânicas do século XIX e XX, relacionou-as a uma tradição literária produzida e lida por mulheres.

e Maria Benedita Bormann. Com essas publicações, buscava-se fomentar a produção crítica sobre as autoras e suas obras, além de ampliar a discussão iniciada com a publicação da antologia.

O trabalho de resgate e divulgação das obras de escritoras do século XIX não pode ser compreendido como encerrado em si, pois ele indica a necessidade de uma produção crítica que ainda está sendo elaborada, tal movimento é inspirado pela ideia de “re-visão” proposta por Adrienne Rich (2017). Essa perspectiva indica a necessidade de “entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica” (Rich, 2017, p. 66), considerando as perspectivas políticas que perpassam a produção literária das mulheres e a crítica elaborada por homens.

Deve-se destacar que mesmo escritoras com uma significativa produção literária, como Júlia Lopes de Almeida ou Maria Benedita Bormann, ainda carecem de maior atenção da crítica literária. Em relação à maioria das escritoras presentes na antologia, essa publicação constituiu uma rara possibilidade de acesso a textos publicados em jornais regionais de pequena tiragem, que agora poderiam atingir a crítica especializada.

2 O que é publicado e o que é celebrado?

Enquanto as ações expostas no primeiro eixo orientam sua atenção à literatura produzida no século XIX e XX, a reflexão proposta pelo que se considera como pertinente ao segundo eixo centra-se na análise sobre uma produção literária contemporânea e atualiza questões semelhantes às do primeiro eixo: o que as mulheres têm escrito? Onde elas publicam? Quem são suas personagens, suas narradoras? Elas têm sido reconhecidas por instituições literárias? Assim como destacado no primeiro eixo, estas questões também refletem discussões que marcam mudanças na forma como as ciências humanas têm produzido o conhecimento científico. Além da forma de concepção da História, citada anteriormente, a discussão proposta pelos feminismos negros e pelos estudos pós-coloniais/descoloniais, dentre outros, acaba por influenciar a forma como tais reflexões têm sido organizadas.

Desde o século XIX, durante o processo de luta feminista pelo sufrágio

universal, vozes como a de Sojourner Truth⁷ questionavam a centralidade das mulheres brancas, cristãs e de classes médias na organização das reivindicações do movimento feminista. Contudo, a atenção às questões de assimetria de poder entre mulheres negras e brancas, mulheres lésbicas e heterossexuais, além da importância de marcadores como classe, geração, nacionalidade, religião e outros, ainda representam questões que demandam mais atenção nas pesquisas brasileiras.

A compreensão da categoria 'mulheres', perpassada por marcadores sociais que configuram necessidades distintas, consolidou-se com a formação de grupos políticos constituídos por mulheres negras, mulheres lésbicas, mulheres transexuais, entre outros. Esses grupos reivindicam a atenção às suas trajetórias, considerando suas particularidades e as diversas barreiras sociais que impedem a concepção do termo 'mulher' como um sujeito universal (Butler, 2003). A compreensão da multiplicidade da categoria mulheres e da intersecção entre marcadores sociais como gênero, classe e raça, no campo da Crítica Literária, despertou a necessidade de compreender a ausência dessa diversidade que compõem a sociedade e não está presente na literatura que é produzida/consumida pela mesma.

O trabalho de Regina Dalcastagnè (2005) é significativo para entender como essas diferentes necessidades precisam ser articuladas para que essa diversidade de mulheres não seja apagada na literatura. Segundo a pesquisadora, ocorre um “estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas” (2005, p. 14). Nesse contexto, uma literatura que abranja a experiência de mulheres negras, indígenas, imigrantes, lésbicas e de outras muitas categorias que se intersectam com a condição de mulher é identificada como marginal no estudo em que a pesquisadora analisa os romances publicados pelas principais editoras brasileiras no período de 1990 a 2004. Como o universo da pesquisa de Dalcastagnè (2005) busca por um espectro mais amplo de ausências e silenciamentos da literatura produzida nesse período, o questionamento da pesquisadora contempla a percepção de que não é apenas a

⁷ Sojourner Truth viveu nos Estados Unidos entre 1797 e 1883. Mulher negra, foi escravizada durante o primeiro terço de sua vida, conquistou a liberdade em 1827. Ela proferiu o Discurso “Ain't I a woman?” em 1851, durante a Convenção das Mulheres, realizada em Akron, Ohio. O principal destaque da fala de Truth é o questionamento sobre os problemas enfrentados por mulheres brancas e mulheres negras, diante de discursos que exaltavam a fragilidade das mulheres, ela questionava se não seria uma mulher, pois durante toda a vida havia realizado trabalhos braçais e sua força física era exigida na mesma proporção que era demandada aos homens.

experiência de mulheres que têm sido silenciadas/reduzidas nas relações de poder que constituem e são constituídas na literatura. A pesquisadora destaca que a experiência de homens que não se enquadram na representação de homens brancos, de classes médias e heterossexuais também é silenciada por instituições voltadas para consagrar o que é considerado como "alta literatura". Para Dalcastagnè,

O que se coloca hoje não é mais 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 [...] Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. (Dalcastagnè, 2005, p. 16)

O trabalho coordenado por Regina Dalcastagnè (2005), envolvendo pesquisadoras e alunas da Universidade de Brasília, mais do que identificar mulheres que produzem literatura, visa questionar a diversidade de experiências que não encontram espaço para publicação em conceituadas editoras. Para tanto, ela analisa quais são as narrativas e quem são os narradores que estão presentes nos romances publicados pelas editoras de maior destaque no cenário brasileiro. Sua pesquisa destaca a ausência de diversidade entre as personagens dos romances. O estudo conclui que os romances publicados por editoras de grande porte continuam a reproduzir dinâmicas de exclusão presentes na sociedade, perpetuando a predominância da perspectiva narrativa de homens brancos de classes médias como os únicos representantes autorizados para contar as histórias no espaço ficcional.

Dentre os muitos dados compilados pela pesquisa, alguns merecem destaque: 258 obras compunham o universo dos romances analisados, escritos por um total de 165 autores/as, dos quais 72,7% eram homens, 93,9% são brancos, 78,8% possuem formação universitária, 60% moram no eixo Rio-São Paulo e 90,3% vivem em capitais. Segundo essas informações, o escritor brasileiro “é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma de ensino superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (Dalcastagnè, 2005, p. 33). Na análise das personagens nos romances, outras informações despertam interesse: das 1245 personagens identificadas, 773 (62,1%) eram homens, enquanto 471 (37,8%) eram mulheres. Apenas em 4 dos livros analisados, correspondendo a 1,6% do total, não havia personagens masculinos, enquanto 41 romances (15,9%) não apresentavam nenhuma personagem feminina. Quando se analisa o componente racial dos romances, os dados são mais reveladores:

Os brancos somam quase quatro quintos das personagens [...]. Em 56,6% dos romances, não há nenhuma personagem não-branca importante. Em apenas 1,6%, não há nenhuma personagem branca. E dois livros, sozinhos, respondem por mais de 20% das personagens negras [registradas] (Dalcastagnè, 2005, p. 44).

O apagamento das personagens negras sugere uma das manifestações do que atualmente denominamos de racismo estrutural, um projeto político que permeia todas as esferas da sociedade brasileira, reforçando o racismo como traço predominante na construção de nossa sociedade. Das 1245 personagens analisadas nos romances, 994 (79,8%) são identificadas como brancas, enquanto 98 (7,9%) são descritas como negras e 15 (1,2%) como indígenas. Quando é analisada a ocupação das personagens, a ideia de racismo estrutural parece ganhar mais força. Quando consideradas as quatro principais ocupações das personagens brancas, há donas de casas, artistas, escritores e estudantes, elas perfazem 32% das ocupações registradas. Agora entre as personagens negras, as quatro primeiras posições do levantamento são bandido/contraventor, empregado(a) doméstico, escravo e profissional do sexo, as quais representam 50% da ocupação das personagens.

A pesquisa de Dalcastagnè (2005) acaba por corroborar a necessidade de uma crítica literária articulada a uma crítica social que identifique as desigualdades e as ferramentas que sustentam essas desigualdades, inclusive em dimensões simbólicas. Como indicado pelo estudo, o papel das mulheres ainda é secundário nas narrativas analisadas. Homens negros e mulheres negras ainda estão associados predominantemente à violência e ao trabalho doméstico. A presença mínima de personagens indígenas confirma a persistência do projeto de apagamento ou extermínio desses grupos.

É importante registrar que a análise da pesquisadora não ignora que importantes obras têm sido publicadas por editoras menores e têm conseguido destaque no mercado literário, mas a metodologia desenvolvida busca identificar que os processos de seleção de textos para publicação ainda reproduzem dinâmicas que privilegiam uma perspectiva que reforça o ponto de vista do homem branco, cristão, de classe média, oriundos de famílias com amplo acesso à educação formal. Além disso, deve-se destacar que as editoras analisadas na referida pesquisa possuem mais estrutura para divulgação e distribuição das suas obras que editoras de pequeno porte, o que acaba por estimular o

controle dos discursos e a manutenção de grupos sociais subalternizados.

Nessa perspectiva, a produção/divulgação de uma literatura escrita por mulheres é ampliada para uma proposta de representação que contemple a pluralidade da sociedade brasileira. Nesse sentido, o projeto político da crítica feminista extrapola a atenção dedicada à existência de escritoras e heroínas, sendo importante que elas contemplem uma multiplicidade de categorias que represente a literatura como uma expressão artística/política inclusiva, que pode ser conquistada com o “acesso integral e idêntico às oportunidades de publicação” (Dalcastagnè, 2005, p. 66).

Além da pesquisa acadêmica, que se baseia nas iniciativas de resgate das escritoras do século XIX, as quais revisitam a extensa trajetória de obras literárias criadas por mulheres, as ações das escritoras do século XXI também desempenham um papel crucial no questionamento das referências literárias estabelecidas. Elas ampliam um conjunto de experiências que, em muitos casos, ainda não foram devidamente exploradas na literatura publicada no Brasil. O trabalho de produção literária de escritoras tem contribuído significativamente para registrar experiências que abordam relações que, em grande parte, permanecem à margem dos processos de reconhecimento.

Ao retratarem em suas obras a experiência das mulheres a partir da perspectiva lésbica ou através das vivências negras e sua conexão com a espiritualidade de matriz africana, escritoras como Natália Borges Polesso, Cidinha da Silva e Conceição Evaristo, entre outras, fraturam e ampliam uma literatura que geralmente não recebe o mesmo destaque nas publicações das grandes editoras.

Por outro lado, escritoras como Ana Miranda e Ana Maria Gonçalves, cujas obras são publicadas pelas editoras analisadas na pesquisa de Dalcastagnè, respectivamente Companhia das Letras e Record, também colaboram para a ampliação das representações da experiência de mulheres que expressam parte de uma multiplicidade. Exemplos dessa colaboração podem ser identificadas nos livros *Amrik*, de Ana Miranda, e *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves.

A partir do modelo do romance histórico, Ana Miranda registra a experiência da mulher imigrante em *Amrik* (1997). O foco da narrativa é a comunidade libanesa que se estabeleceu em São Paulo, a partir de finais do século XIX. Nesse cenário, desenvolve-se a narrativa que explora a sensualidade e a cultura do cuidado corporal das libanesas

sem explorar uma perspectiva exótica da comunidade árabe. O texto aponta distinções entre uma literatura árabe tradicional de conteúdo erótico e a vida cotidiana, permitindo observar que as mulheres não possuíam a liberdade sexual descrita nos textos literários.

No romance de Gonçalves, identifica-se o processo de “re-visão” que extrapola a proposta de Adrienne Rich (2017) sobre apresentar uma nova perspectiva de leitura de textos já lidos por uma crítica marcada pela perspectiva dos homens que regulam as instituições literárias. A “re-visão” presente em *Um defeito de cor*, publicado em 2009, visa contemplar a lacuna das protagonistas e dos romances históricos que privilegiam a experiência negra. A escritora retorna ao início do século XIX para contar uma parte da História dos negros no Brasil. A narrativa não obedece a idealizações do século XIX, pois sua protagonista não é o que se poderia chamar de boa ou má, e são as suas contradições que identificam o romance com a literatura contemporânea. Fundamentado a partir de uma ampla pesquisa histórica, o texto toma como referência pesquisas desenvolvidas a partir do século XX e, em muitas passagens, retoma o registro de pesquisadores que fomentaram a ideia do homem cordial e da democracia racial, como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, para explorar os limites dessas análises, apresentando uma perspectiva negra sobre a construção da sociedade brasileira, ampliando a discussão presente nos textos referenciais.

Um outro ponto que merece destaque é a presença de escritoras em instituições que trabalham para o reconhecimento de quem seriam os representantes de uma intelectualidade brasileira. O caso emblemático foi a candidatura, em 2018, de Conceição Evaristo para uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. A escritora foi considerada uma candidata que não obedecia aos protocolos da instituição (Bianchi; Campos, 2018), pois Evaristo não frequentava a ABL antes de sua candidatura, não foi apadrinhada por um dos seus membros e não ofereceu recepções durante o período de campanha. Ao comentar sobre sua candidatura, Evaristo destacava a necessidade de uma mulher negra compor o quadro de membros da instituição e informava que sua obra, premiada e traduzida para vários idiomas, atestava a representatividade de sua produção literária. Ainda que seu capital literário não fosse contestado, a escritora recebeu apenas um voto ao fim do pleito.

Embora se possam fazer várias críticas sobre o acesso à Academia Brasileira de Letras e sobre como se define quem representa as contribuições relevantes para a

literatura brasileira, ao abordar esse tema pretende-se destacar a contínua disputa no campo literário. A candidatura de Conceição Evaristo ressalta essa tensão ao destacar a necessidade de que diferentes mulheres ocupem espaços de consagração. Apesar de sua origem humilde, Evaristo acumula capital cultural⁸, reconhecido pelas universidades onde realizou seus estudos de mestrado e doutorado, além de ter recebido o prêmio Jabuti e receber críticas favoráveis tanto no Brasil quanto no exterior. Esses atributos a colocam em uma posição excepcional em relação a muitos escritores. No entanto, esses feitos não foram suficientes para sua eleição na Academia Brasileira de Letras, já que ela não possui o capital social necessário para fazer parte dessa elite associada à instituição.

Ainda pensando sobre o processo de disputa pela consagração/reconhecimento literário, que ocorre de forma permanente, pretende-se lembrar a discussão sobre a literariedade da obra de Carolina Maria de Jesus. O registro que deu início à discussão é da escritora Elisa Lucinda, que em 2017, durante evento realizado na Academia Carioca de Letras, promovido para homenagear a autora de *Quarto de Despejo*, ouviu o palestrante afirmar que a obra de Carolina de Jesus não era literatura: “só tem uma coisa, isso não é literatura. Isso pode ser um diário e há inclusive o gênero, mas, definitivamente, isso não é literatura”. Impressionada com a avaliação que deveria ter sido feita para homenagear a escritora, Lucinda observou o seguinte: “Aquilo, se não era uma piada de mau gosto, era o que era: uma trágica demonstração de racismo, sob o fenótipo de um argumento acadêmico. Ele exigia dela, para ser literatura, um formalismo acadêmico do qual o sucesso de sua literatura pôde prescindir” (Lucinda, 2017).

Esse registro confirma a maneira como um conceito, como o de Literatura, pode ser modulado para atender diferentes interesses, funcionando como um instrumento político que pode ser utilizado para determinar quem pode ou não ser considerada/o como literato/a. Esse mecanismo funciona de modo semelhante ao acionado no processo de exclusão das escritoras Amélia Beviláqua e Júlia Lopes de Almeida, descritos anteriormente. Além disso, tal passagem denuncia como mecanismos de valoração do

⁸ Ao contrário do capital social que se constitui de forma relacional, o capital cultural é incorporado àquela que o possui, deriva da atividade de “cultivar-se”, e embora possa ser relacionado a títulos acadêmicos, à produção de obras de arte, “O capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da 'pessoa'” (BOURDIEU, 1998, p. 74).

texto literário são utilizados para garantir uma autoridade, indicar quem está apto/a a ser reconhecido/a como autor/a de literatura e quem deve ser reconhecido como expressão de gêneros menores.

Os resultados de pesquisas como a realizada por Dalcastagnè (2005), juntamente com o trabalho de escritoras contemporâneas e as contínuas disputas por espaços de reconhecimento no campo literário, evidenciam a necessidade de que o reconhecimento nesse espaço considere as diversas experiências das mulheres, assim como as de outros grupos subalternizados.

Considerações finais

A percepção da existência de uma disputa no campo literário leva em consideração que as dinâmicas de poder que permeiam a sociedade também moldam a literatura. Isso confirma que os processos de apagamento ou marginalização de textos escritos por mulheres são influenciados por um conjunto de valores subordinados a uma visão de mundo que é dominada por discursos que reforçam a centralidade do homem, branco, heterossexual e de classe média na definição do valor literário.

A crítica literária de orientação feminista tem identificado como a literatura escrita por mulheres tem sido considerada uma atividade menos relevante diante da literatura escrita por homens. A influência da Crítica Feminista no contexto da crítica literária brasileira tem colaborado para a reflexão e “re-visão” acerca das análises produzidas sobre a literatura brasileira que tentam marginalizar a produção literária de mulheres em suas diferentes intersecções de classe, gênero, raça, religião e de outros grupos subalternizados, como os homens negros e indígenas.

As ações executadas por pesquisadoras e escritoras brasileiras atuam em diferentes dimensões da produção social que cerca a literatura. Entre a reivindicação do resgate de escritoras invisibilizadas, a crítica aos cânones que negligenciam a produção literária das mulheres e a busca pelo reconhecimento das escritoras contemporâneas, há um projeto político articulado que demanda a ocupação de espaços de consagração literária. Isso inclui desde livrarias e academias de letras até a ainda ausente produção de uma historiografia literária que conecte a produção das escritoras aos processos históricos de formação da literatura brasileira.

Embora as atividades aqui apontadas como relacionadas à crítica literária feminista tenham uma aparência dispersa e fragmentada, com este texto, tenta-se entender os aspectos que as aproximam ao projeto de “re-visão” proposto pela crítica feminista.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. **Os Caminhos dos Livros**. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

BADINTER, E. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232

BIANCHI, P.; CAMPOS, M.. Como Conceição Evaristo perdeu sua cadeira na ABL. **The Intercept**, 30 ago. 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BROCA, B. **A Vida literária no Brasil – 1900**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. O Capital Social – Notas Provisórias. Tradução de Denice Bárbara Catani. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Org.). **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 67-69.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 10 jan. 2024.

DUARTE, C. L. O Cânone Literário e a autoria feminina. In: **Gênero e Ciências Humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 86-94.

FANINI, M. A. Pano para manga: a conversão da Academia Brasileira de Letras em uma arena de moda. **Dobras**. v. 3, n. 9, p. 68-75, 2009. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/311>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FOX-KELLER, E. Qual foi o impacto do feminismo na ciência? Tradução de Maria Luiza Lara. **Cadernos Pagu**, v. 27, p. 13-34, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/bSBYctG9zPV55wBnbQkpb/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2024.

HARDING, S. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. Tradução de Vera Pereira. **Revista de Estudos Feministas**, n. 1, p. 7-31, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15984>. Acesso em: 10 jan. 2024.

HOLLANDA, H. B. O grifo é meu. In: **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 11-19.

LUCINDA, E. Carolina de Jesus é Literatura sim! **Publishnews**, 24 abr. 2017. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de-jesus-e-literatura-sim>. Acesso em: 10 jan. 2024.

RAMOS, T. R. O.; SCHMIDT, S. P. Escritoras brasileiras do século XIX. **Graphos - Revista da Pós Graduação em Letras/UEPB**, João Pessoa, v. 7, n. 2, p. 219-222, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9463/5116>. Acesso em: 10 jan. 2024.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas**, n. 5, p. 17-44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 10 jan. 2024.

RICH, A. Quando da morte acordamos: a escrita como revisão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 64-84.

RUBIN, G. The Traffic in Women. Notes on the “Political Economy” of Sex. In: **Toward an Anthropology of Women**. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.

SCHMIDT, R. T. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÉ, R.; LEAL, V. M. V. (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p.127-141.

SCOTT, J. S. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Educação e realidade**, n. 20, v. 2, p. 71-99, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 10 jan. 2024.

A performance da masculinidade e da sedução afro-brasileira de Fio Jasmim em *Canção para ninar menino grande*

*The performance of Afro-Brazilian masculinity and seduction by Fio Jasmim in
Canção para ninar menino grande*

Crislayde Maria de SOUSA*

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Algemira de Macedo MENDES**

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

RESUMO: Este artigo analisa a obra *Canção para ninar menino grande* (2022), de Conceição Evaristo, tendo como foco a personagem Fio Jasmim, para compreender a expressão da masculinidade em meio a expectativas patriarcais e normas de gênero. Definimos como objetivo geral analisar como Fio Jasmim expressa a masculinidade sob a influência dessas expectativas e normas, contribuindo para reflexões sobre a identidade masculina afrodescendente na sociedade contemporânea. De forma mais específica, buscaremos compreender como as características culturais, históricas e sociais associadas à identidade negra influenciam a percepção de Fio como sedutor, bem como analisaremos como suas interações com mulheres moldam suas atitudes e impactam suas ações na trama. Utilizaremos como aportes teóricos autores e autoras como: Judith Butler (2003), Pierre Bourdieu (2012), Jean Baudrillard (2008), Heleieth Safiotti (2004), bell hooks (2022), Patrícia Collins (2019), dentre outros. Com isso, almejamos aprofundar a compreensão das complexidades da masculinidade na literatura contemporânea, estimulando diálogos sobre identidade e relações interpessoais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Performance da Masculinidade. Patriarcado. Influência Feminina. *Canção para ninar menino grande*.

ABSTRACT: This paper analyzes the book *Canção para ninar menino grande* (2022), by Conceição Evaristo, focusing on Fio Jasmim to explore the expression of masculinity amidst patriarchal expectations and gender norms. The main objective was defined as analyzing how Fio Jasmim expresses masculinity under the influence of these expectations and norms, contributing to reflections on male identity afro-descendant in contemporary society. More specifically, the aim is to understand how cultural, historical, and social characteristics associated with black identity influence the perception of Fio as a seducer. Additionally, this paper is going to identify

* Licenciada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí, Fronteiras, Piauí. Mestranda em Letras pelo Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí UESPI, Teresina, Piauí. E-mail: crislaydemdesousa@aluno.uespi.br

** Doutora em Letras pela PUCRS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Professora Associada IV PPGL/UESPI/Bolsista de produtividade /CNPQ. E-mail: algemiramacedo@cchl.uespi.br

how his interactions with women shape his attitudes and impact his actions in the plot. We are going to use theoretical contributions from authors such as Judith Butler (2003), Pierre Bourdieu (2012), Jean Baudrillard (2008), Heleieth Safiotti (2004), bell hooks (2022), Patrícia Collins (2019), among others. Therefore, our aim is to deepen the understanding of the complexities of masculinity in contemporary literature, stimulating dialogues about identity and interpersonal relationships.

KEYWORDS: Literature. Performance of Masculinity. Patriarchy. Female Influence.

Introdução

No vasto panorama da expressão artística, a literatura contemporânea emerge como um espelho reflexivo da sociedade em constante transformação. Suas páginas não apenas entretêm, mas também desafiam, questionam e exploram os matizes complexos do mundo moderno. *Canção para ninar menino grande* (2022), de Conceição Evaristo, se revela como um delicado bordado, costurando com maestria as intrincadas tramas das identidades de gênero e as histórias que as tecem. Nesse cenário diversificado, Fio Jasmim surge como uma personagem cuja jornada se desdobra nas nuances das normas sociais, culturais e históricas que influenciam as formas como compreendemos gênero e sexualidade no Brasil.

Como figura central, Fio Jasmim é como um fio que se entrelaça a essas normas, contando sua história em meio às complexidades do contexto em que está imerso. Suas experiências refletem não apenas suas lutas pessoais como também as interações intrincadas entre o indivíduo e as expectativas sociais que permeiam a complexa sociedade. A literatura de Evaristo desconstrói estereótipos relacionados à raça, gênero e classe social, ou seja, suas histórias desafiam narrativas tradicionais, oferecendo uma visão mais ampla e complexa das experiências de vida de personagens afro-brasileiros.

Nesse sentido, este artigo propõe uma análise da performance da masculinidade e da sedução de Fio Jasmim na obra *Canção para ninar menino grande* (2022), de Conceição Evaristo. A temática do artigo reside na relevância contemporânea de explorar a complexidade da masculinidade e da sedução, especialmente quando consideramos a representação de Fio Jasmim em *Canção para ninar menino grande*. Em um contexto social em constante evolução, a compreensão das expectativas patriarcais e dos estereótipos de gênero é crucial para desvendar as nuances da identidade masculina.

Além disso, ao destacar o papel das mulheres na vida de Fio Jasmim, buscamos contribuir para uma discussão mais ampla sobre as relações interpessoais e o impacto significativo que as interações de gênero têm na formação de identidades individuais. Este estudo não apenas enriquece a análise literária como também promove uma reflexão crítica sobre as representações de masculinidade, abrindo espaço para diálogos impulsionadores sobre as experiências complexas dos homens na sociedade contemporânea.

Para compreender a performance da masculinidade e sedução de Fio Jasmim em *Canção para ninar menino grande* (2022), lançamos mão de teorias cruciais que exploram as relações intrincadas entre gênero, poder e identidade. As fundações teóricas incluem a Teoria de Gênero, de Judith Butler (2012), desafiando concepções binárias; a Teoria do Campo Social, de Pierre Bourdieu (2012), examinando interações sociais; bell hooks (2022) aborda a questão da masculinidade negra, Patrícia Collins (2019) com pensamento feminista negro e a Teoria da Sedução, de Jean Baudrillard (2008), explorando dinâmicas de poder na sedução. Esses alicerces críticos desvelam as complexidades da masculinidade de Fio Jasmim.

1 A performance da masculinidade e a pressão normativa

Dentro do contexto intrigante de *Canção para ninar menino grande*, a análise da performance da masculinidade de Fio Jasmim revela-se como um ponto focal essencial e direciona nossa atenção para a interseção complexa entre a expressão individual da masculinidade e as pressões normativas impostas pela sociedade. Em meio às expectativas patriarcais e normas de gênero que permeiam a narrativa, Fio Jasmim se posiciona frente a essa pressão normativa. A análise meticulosa de suas ações, diálogos e relações interpessoais desvelará as estratégias adotadas por Jasmim para negociar sua identidade masculina, proporcionando compreensões significativas sobre os desafios e nuances envolvidos na representação da masculinidade sob a influência de normas sociais.

Com base no que dispõe Butler (2012) a teoria de gênero performativa desafia a concepção de que o gênero é uma característica inerente e estática. O gênero não é algo que uma pessoa “possui”, mas sim algo que ela “executa” por meio de suas ações e

comportamentos. Desse modo a teoria sustenta a ideia que o gênero é uma construção sociocultural, formada por normas e expectativas que mudam com o tempo e o lugar. Ao destacar a natureza performativa do gênero, Butler nos encoraja a reconsiderar as ideias convencionais de masculinidade e feminilidade, questionando as barreiras rígidas e binárias que restringem a expressão de diversas identidades de gênero. A teórica enfatiza o papel crucial da linguagem e das convenções sociais na definição da performance do gênero. Ela argumenta que as identidades de gênero são formadas através de ações repetitivas e ritualizadas, que dão a impressão de uma identidade consistente e imutável. Assim, o gênero não é uma característica permanente de um indivíduo, mas um processo contínuo de desempenho que são reiteradas e assimiladas.

Nesse contexto de reflexões a respeito da performance de gênero, Evaristo optou por discutir esse tema humanizando o sujeito negro, ou seja, por meio da representação existencial de uma personagem que configura vários aspectos da experiência humana negra. Há aspectos que indicam a afirmação da noção de masculinidade, porém, ao longo do tempo, certas características demonstram a sua complexidade e evidenciam que a personagem não se limita apenas à superfície, mas é composto por múltiplas subjetividades. Percebe-se que, na narrativa, há a possibilidade de observar a discrepância entre o comportamento normalmente esperado dos homens e mulheres na sociedade. Os recursos literários utilizados pela autora indicam um esforço para que isso aconteça.

Continuando esse contraponto Evaristo (2022) destaca tanto a perspectiva masculina quanto a feminina. As escolhas de temas agregam valor à obra, visto que possibilitam uma análise das desigualdades de gênero surgidas ao longo da história afrodescendente. A personagem Fio Jasmim retrata o conceito de virilidade e personifica os padrões mais fundamentais da masculinidade. Esta identificação se torna evidente à medida que seus caminhos são desvendados, uma vez que ele incorpora aspectos pertencentes ao gênero masculino. No entanto, ele é um homem ferido que esconde suas vulnerabilidades, praticando aquilo que compreende ser o papel verdadeiro do ser humano.

Pinho (2014) considera a masculinidade como um enigma construído a partir das estruturas sociais. Para o autor,

[...] quanto mais incorporamos elementos na análise, mais complicado fica o nosso enigma masculino, e mais claro torna-se a imbricação fundamental entre os padrões de reprodução social da sociedade, e a categorização racializada de

gênero, conformando efetivamente dispositivos de articulação das trajetórias individuais a padrões estruturais mais gerais. Poderíamos considerar, e essa é efetivamente a nossa perspectiva, que a produção e sustentação de significados socialmente definidos para masculinidade jogaria peso importante na reprodução estrutural do sistema. Ou seja, seria para a articulação que engendra o vínculo entre a cultura (rede de categorias e sentido) e a estrutura social, como padrões persistentes, que voltariamos nosso olhar (Pinho, 2014, p. 237).

De acordo com a perspectiva de Pinho (2014) sobre a construção de um ideal masculino ao longo da história, Evaristo (2022) utiliza atributos de gênero para progredir em sua trajetória social, incorporando características percebidas como fundamentais para a formação da masculinidade. Ao dar vida a um personagem que encarna essas características essenciais, ela explora percepções sobre o que constitui a masculinidade, realizando um estudo minucioso das complexidades emocionais que ele aparenta.

É sumariamente significativo frisar que analisar esse personagem vai além da observação superficial das emoções externamente expressas, pois é crucial examinar com atenção seus comportamentos e atitudes para uma compreensão abrangente. Embora o personagem seja moldado pelos estereótipos masculinos, que são construções sociais, e exercem influência na percepção das masculinidades negras, sua trajetória, marcada por performances intensas, é interrompida por dilemas que trazem à tona questões profundas relacionadas à racialidade. Evaristo (2022) utiliza essa personagem como uma lente para explorar não apenas as dimensões da masculinidade, mas também as interseções complexas entre identidade de gênero e questões raciais. Fio Jasmim é fruto do racismo e do machismo, afinal, ele não foi o príncipe eleito pela professora:

A dor que Jasmim guardava e que nunca comentara com ninguém foi quando não pôde ser o príncipe na escola. Mas tudo havia ficado no passado distante; ao crescer, ele foi construindo seu reino próprio, experimentando modos de viver outras realezas. Dores também não eram sentimentos para homens (Evaristo, 2022, p. 120).

A perda do papel de príncipe para um menino loiro marca a vida de Fio Jasmim, pois desperta a consciência precoce das complexidades das interseções de raça e gênero, bem como desafia as expectativas sociais sobre o que é ser um homem negro em uma sociedade que, muitas vezes, privilegia características diferentes. Ele, agora, é o homem que recebeu os conselhos dos mais velhos para dominar as mulheres. Ancorar seu corpo nos corpos de diversas mulheres tinha sido uma lição que Fio Jasmim aprendera com o próprio pai, aquele que o ensinou a obrigação de ser viril, de ser um dominador.

Para Bourdieu (2012), a virilidade é uma noção relacional, “[...] construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (Bourdieu, 2012, p. 67). Nesse sentido, *Canção para ninar menino grande* é a descrição da compreensão do pai de Fio Jasmim sobre a relação do filho com as mulheres:

O pai de Jasmim, homem já maduro, cuja flor já não gozava de haste tão rija, sorria feliz ouvindo as histórias do filho. Na escuta dos jactados encontros de Jasmim com as mulheres, o pai saudoso das façanhas do passado se reconhecia na virilidade do filho. Ficava imaginando mulheres oferecidas diante dele a brincar desejantes e carinhosas com seu ereto lírio negro (Evaristo, 2018, p. 76-77).

Nessa concepção, percebe-se o pai de Jasmim, um homem maduro, regozijar-se ao ouvir as histórias de conquistas amorosas do filho. Ao escutar os relatos dos encontros de Jasmim com mulheres, o pai, nostálgico das proezas de sua juventude, se identifica com a virilidade do filho. Ele imagina, de maneira fantasiosa, as mulheres desejosas e carinhosas diante do filho, representando a continuidade da potência masculina na família. A metáfora do “ereto lírio negro” sugere uma representação simbólica da masculinidade de Jasmim, vinculando-a à vitalidade e à sensualidade.

Conforme Bourdieu (2012), o falo raramente é nomeado, ou seja, a honra masculina é intrinsecamente ligada à virilidade, demonstrada, sobretudo, em provas de potência sexual. Contudo, essa característica viril “[...] entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social [...]” (Bourdieu, 2012, p. 64) também implica uma necessidade constante de afirmação, que o sociólogo chama de “cilada do privilégio masculino”.

Para o autor, a masculinidade tem que ser validada por outros homens e atestada como forma de pertencimento a um grupo de ‘verdadeiros homens’: “[...] o homem ‘verdadeiramente homem’ é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública.” (Bourdieu, 2012, p. 64). Nesse sentido, a situação do pai – homem cujo pênis “[...] já não gozava de haste tão rija” (Evaristo, 2018, p. 76) – apesar de não ter mais a capacidade de ‘fazer crescer a sua honra’, reconhece sua masculinidade representada nas histórias do filho.

2 A influência história do patriarcado na expressão de sedução em Fio Jasmim

A narrativa *Canção para ninar menino grande* mergulha nas complexidades da identidade negra, entrelaçando-se com as ricas tapeçarias da história, cultura e sociedade. No epicentro dessa exploração está Fio, cuja sedução não é apenas uma expressão pessoal, mas um reflexo intrincado das narrativas culturais e da influência histórica que moldam sua jornada.

Nesse sentido, na caracterização de Fio, emerge a dualidade que abarca tanto o arquétipo do homem conquistador quanto o do conquistado, ou seja, o papel de sedutor e, concomitantemente, o do seduzido, a faceta do assediador e, ao mesmo tempo, a da vítima de assédio.

Para dialogar com as questões Patrícia Hill Collins (2019) discute a masculinidade negra através de uma lente interseccional, analisa como raça, gênero, classe e sexualidade se entrelaçam para moldar as experiências dos homens negros. Ela argumenta que a masculinidade negra não pode ser compreendida isoladamente, mas deve ser vista no contexto de outras categorias sociais que afetam a vida dos homens negros. Collins destaca a importância de reconhecer as múltiplas identidades e as formas complexas de opressão que os homens negros enfrentam, e como isso influencia sua expressão de masculinidade. Ela também enfatiza a necessidade de desafiar as narrativas dominantes que frequentemente estereotipam e marginalizam os homens negros, propondo uma abordagem mais inclusiva e justa que valorize suas vozes e experiências.

Permeando as contribuições trazidas Baudrillard (2008) discute a ideia de sedução como um fenômeno central na cultura contemporânea. Ele argumenta que, na sociedade pós-moderna, a sedução se tornou uma estratégia dominante de comunicação e interação social. A sedução, para o autor, não está restrita apenas ao âmbito sexual, mas também à forma de manipulação simbólica que permeia todos os aspectos da vida social. Baudrillard atesta que

a hipersexualização na cultura contemporânea, onde o sexo se torna um simulacro, uma representação distorcida e intensificada da realidade. Ele aborda como a sociedade pós-moderna está saturada de imagens sexuais que não refletem diretamente a experiência real, mas são construções midiáticas. Nesse contexto, o homem sedutor pode ser visto como alguém que se envolve

nesse jogo de representações, utilizando a sedução como uma estratégia de comunicação e construção de identidade (Baudrillard, 2008 p. 42).

No contexto da hipersexualização mediada, Baudrillard (2008) discute como o homem sedutor se torna um participante ativo nesse jogo de representações, sugerindo que, em vez de relações baseadas em experiências reais e autênticas, as interações sexuais e as dinâmicas de sedução são moldadas por imagens e símbolos exagerados, muitas vezes, apresentados pela mídia. O homem sedutor, nesse sentido, utiliza a sedução como uma estratégia de comunicação e construção de identidade dentro desse ambiente saturado de representações sexuais simuladas.

À medida que a trama se desenrola, assistimos ao colapso do mito associado ao masculino, revelando-se, de maneira mais clara, as múltiplas facetas relacionadas ao seu nome seja como fio-cordel, sugerindo delicadeza ou o corte de uma ferramenta, seja como flor-jasmim, cujo perfume se destaca especialmente durante a noite, em um evidente apelo à sensualidade e ao erotismo.

Longe da figura do herói, Fio representa as contradições do universo masculino, criado desde a infância para aceitar pensamentos e ações sexistas. Junto com seu pai e os demais mais velhos, ele aprende a ter orgulho de sua masculinidade, a se enquadrar no mecanismo de dominação masculina socialmente inculcada por meio da reprodução incessante de valores e comportamentos.

O patriarcado, em sua totalidade, configura-se como um sistema de dominação que exalta a superioridade do gênero masculino em detrimento da inferioridade e subordinação do gênero feminino. Fato que acaba, entretanto, por influenciar contextos sociais nos quais mulheres e homens se constituem como agentes sociais dentro de uma perspectiva já pré-determinada, exercendo papéis que devem ser seguidos para uma devida “[...] manutenção da ordem” (Saffioti, 2004, p. 42). Dessa forma, Saffioti (2004) ainda enfatiza que, ao exercer papel de base para a sociabilidade atual, o patriarcado e suas ideologias continuam vigorando ao longo do tempo e se fazendo presentes nos mais diversos âmbitos da vida dos sujeitos sociais. No entanto, deve-se ressaltar que as construções patriarcais não surgem junto à sociabilidade capitalista, sendo àquelas anteriores aos adventos que marcaram a consolidação do sistema.

Evaristo (2022), em *Canção para ninar menino grande*, constrói o personagem Fio Jasmim como forma de demarcar e denunciar a questão do machismo estrutural, herança do patriarcado que, em sua totalidade, configura-se como um sistema de

dominação que exalta a superioridade do gênero masculino em detrimento da inferioridade e subordinação do gênero feminino. Nessa esteira, Fio Jasmim poderia ser mais um dos cafajestes que atravessam as vidas das mulheres, afinal, o pai, como ele ferroviário, significativamente chamado Máximo Jardim, lhe ensinara que dores não vazam dos olhos dos homens:

Ancorar seu corpo nos corpos de diversas mulheres tinha sido uma lição que Fio aprendera com o próprio pai. Máximo Jasmim, um homem de pequeno porte, aparentemente tímido e que tinha uma prole de dezessete filhos espalhados pelo interior de Gerais afora. Fio, um dos mais novos rebentos de Máximo, fora concebido em uma menina de quinze anos, quando o homem já beirava os seus quase sessenta. Fio cresceu ouvindo as proezas do pai. Aprendera com ele que ser homem era ter várias mulheres. E mais certo era escolher, dentre elas, uma mais certa ainda para o casamento. Cedo, Fio Jasmim começou a buscar avidamente por mulheres, como se o nosso corpo não tivesse outra função, a não ser ancoradouro para homens (Evaristo, 2022, p. 93).

Ele é fruto desse sistema cruel e desumano que permeia a complexa sociedade. Jasmim, desde pequeno, foi condicionado pelo pai e pelos homens que lhes cercavam que homem é para ser sedutor, galanteador de mulher porque elas são frágeis e precisam ser dominadas. É preciso mostrar o poder do homem sedutor, dominador, segundo Bourdieu:

A relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo -- o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação, tudo isso é consequência de um sistema dominante (Bourdieu, 2012 p. 42).

Então, a principal função de Fio é fecundar as mulheres, gerar filhos em moças bem criadas, todas com nome e sobrenome de famílias, a exemplo de Neide Paranhos da Silva, cujo filho é concebido na época de frutos cheirosos como laranjas; ou, ainda, Pérola Maria, que Fio escolheu como mulher no civil e no religioso e que dele esperava apenas a garantia de engravidar; e Juventina Maria Perpétua, para quem homens “[...] não passavam de meninos grandes, que viviam agarrados às saias das mulheres em busca de proteção” (Evaristo, 2022, p. 18). Outras mais se sucedem, mulheres que não têm medo do prazer, com filhos que brincam juntos, indiferentes a quem é o pai.

Dolores afirmava alto e bom som que as gêmeas eram filhas do marido de Pérola Maria. Antonieta garantia que o seu caçula, O Jasminzinho, um dia,

ainda iria morar com o pai. Dalva Ruiva, por sua vez, mãe de cinco filhos, os três mais novos com seus cabelos de fogo, como os dela, porém encaracolados bem crespos, como daqueles que era apontado como o pai das crianças (Evaristo, 2022, p. 15).

Ao atravessar a vida de tantas mulheres, percebe-se que as influências do machismo dominante fazem com que a personagem agisse dessa forma. Tal comportamento é uma prova para sociedade que ele é o homem viril, forte e sedutor, tornando-se respeitado e admirado por um grupo seletivo de espectadores, porém, tudo isso era para esconder traumas, dores e frustrações vivenciados desde a infância. Fio intensificou as relações amorosas e sexuais como uma forma de se esquivar de um profundo sentimento interno que o angustiava, porém, após cada transa, ao passar o aforismo do prazer, sentia um enorme vazio no peito, uma tristeza profunda lhe consumia.

Juventina, a Tina, é a mulher que compõe a partitura da *Canção para ninar menino grande*, pois é a personagem que une as mulheres do romance, tornando-as ‘cúmplices e testemunhas’ das histórias de amor, felizes ou infelizes.

Ademais, em *A gente é da hora: homens negros e masculinidade* (2004), bell hooks¹ aborda questões relacionadas à masculinidade negra, discutindo como os homens negros são socializados em um sistema patriarcal que, muitas vezes, os desumaniza e os coloca em oposição às mulheres e à sua própria humanidade. Ela examina como as expectativas de masculinidade podem ser prejudiciais para os homens negros e como eles podem encontrar formas de resistir a essas normas opressivas:

Vistos como animais, brutos, nascidos para estuprar, e assassinos, homens negros não tiveram chance real de falar quando se trata do jeito como são representados. Eles fizeram algumas intervenções no estereótipo. Como uma consequência, eles se tornam vítimas de estereótipos que foram articulados primeiro no século dezanove, mas que dominam as mentes e imaginações de pessoas dessa nação no dia de hoje. Homens negros que recusam categorização são raros, o preço da visibilidade no mundo contemporâneo da supremacia branca é que a identidade do homem negro seja definido em relação ao estereótipo seja pela incorporação dele ou pela busca de ser diferente disso. No centro do jeito como se construir a identidade do homem negro no patriarcado capitalista supremacista-branco está a imagem do bruto — indomado, não civilizado, sem pensamento, e sem sentimento (hooks, 2022, p.142).

¹ Gloria Jean Watkins, mais conhecida como bell hooks, optou por usar letras minúsculas em seu pseudônimo para destacar a importância de suas ideias, em vez de sua identidade pessoal. O nome “bell hooks” é uma homenagem à sua bisavó, Bell Blair Hooks. A decisão de usar letras minúsculas também é um ato político que rejeita o egocentrismo intelectual. Assim, hooks desejava que o foco estivesse em suas palavras e trabalhos, não em sua personalidade.

No cerne da discussão empreendida hooks (2022) discute como os homens negros são frequentemente estereotipados e caricaturados como brutos, violentos e desumanizados na sociedade contemporânea, uma percepção enraizada em representações historicamente construídas e mantidas pela supremacia branca. Esses estereótipos não apenas desumanizam os homens negros, mas também limitam suas possibilidades de expressão e identidade, forçando-os a se encaixarem em um molde estreito e prejudicial de masculinidade.

No contexto da obra *Canção para ninar menino grande*, vemos como esses estereótipos culturais sobre os homens negros. O personagem de Fio Jasmim pode ser visto como uma resposta a esses estereótipos, desafiando ativamente a noção de masculinidade negra como bruta e desprovida de pensamento e sentimento.

Nessa perspectiva, Fio Jasmim, por meio de sua arte, sua sensibilidade e abordagem não convencional da masculinidade, oferece uma representação mais complexa e humana do homem negro. Ele recusa a categorização simplista imposta pelos estereótipos, buscando definir sua identidade de forma autêntica e resistindo à pressão de conformar-se às expectativas racistas e sexistas da sociedade.

3 A importância das figuras femininas na vida de Fio Jasmim

Em *Canção para ninar menino grande*, as personagens femininas emergem a expressão das complexidades das relações humanas. Evaristo (2022), reconhecida por sua abordagem sensível e envolvente das experiências da mulher negra, proporciona um espaço literário no qual as figuras femininas não apenas ocupam posições de destaque, mas também desempenham papéis cruciais na construção de identidades, na resistência frente às adversidades sociais e na celebração da cultura afro-brasileira. Embora o personagem principal seja Fio Jasmim, são as mulheres que criam toda a trama do enredo da obra. A profunda importância das personagens femininas na narrativa destaca a força, a resiliência e a riqueza das histórias que se desdobram através de suas vivências, contribuindo para uma compreensão mais ampla das dinâmicas sociais e culturais abordadas pela autora.

Em cada capítulo, encontramos uma história diferente dessas mulheres que se apaixonaram e, de algum modo, foram abandonadas por Fio Jasmim. Na obra, a autora

aborda também os estereótipos que envolvem o homem negro e como isso afeta suas relações e sua vida. O que aos poucos vamos percebendo é que talvez essa vontade insaciável de Fio Jasmim também seja um reflexo da sua própria carência em uma busca de preencher um vazio interno.

A narrativa é muito mais sobre as vidas por ele atravessadas, sobre os desejos das mulheres, sobre o olhar dos homens para as mulheres, sobre os sonhos, sobre seus corpos e suas escolhas. Em outras palavras, são histórias de muitas mulheres que compõem a história de um homem. Evaristo (2022) tece as histórias por meio da narração de Juventina Maria Perpétua, a Tina, que lhe conta as histórias de várias mulheres que cruzaram com sua própria história, com isso, Tina inicia e fecha a narrativa, ou seja, a vida de todos se mistura com a dela. Assim, todas as mulheres perpassam e configuram a errática história amorosa e sexual de Fio Jasmim, o encantador e sedutor de mulheres, aquele que tem “[...] a moleira aberta e nenhum juízo”. (Evaristo, 2022, p. 22).

Nesse sentido, Fio Jasmim é um típico homem, rígido, rufião e cheio de si, que faz das mulheres o alvo da conversa com outros homens, mesmo sem saber nada sobre elas. Príncipe do desejo eterno, ele é treinado pelo pai para conquistar as mulheres, mas se vê vazio ao final de todo prazer. Seu êxtase dura pouco tempo:

Fio buscava na lembrança sua vida de menino. E o menino príncipe que ele queria ser, a única lembrança amarga da infância. Lembrava-se do pai cuidando de trazer o alimento para dentro de casa e ensinando ao filho, quando ele ficou rapazinho, como conquistar as mulheres. Lembrava -se do silêncio da mãe, que era bem mais jovem do que o pai, obediente a ele também, e da retirada dela de perto do marido, quando a conversa era de homem para homem. Sim, ele fora feliz na infância e pela vida afora. Felicidade não era para pensar e sim para viver. Sim, ele era feliz. E porque não ser? No entanto, um sentimento lhe acometia sempre, no final de cada gozo, quando ele pensava que o êxtase final seria eterno; mas acabava como sempre. Sua virilidade murcha, satisfeita, lassa, e o vazio lá dentro. Um vazio tão lá dentro a lhe pedir para tentar sempre e mais mulheres. Sempre e mais gozo (Evaristo, 2022, p. 122).

Apesar de descrever uma infância feliz, Fio experimenta um sentimento de vazio após os momentos de prazer sexual, buscando constantemente novas experiências. A narrativa sugere uma busca incessante por satisfação e uma reflexão sobre a efemeridade do prazer, explorando as complexidades das relações e as expectativas sociais ligadas à virilidade. Em contraste, as personagens femininas nessa história constroem relações de

solidariedade por meio da partilha de experiências, luxúrias e aceitação da dor, da alegria do parto e da criação dos filhos, fatos que Jasmim nem tinha formação para imaginar.

Apesar das inúmeras traições à Pérola Maria, mulher que escolheu como esposa em cerimônia religiosa e civil, Fio nunca cogitou se separar dela. Com ela, teve nove filhos, mas muitos outros se espalharam pelo mundo com diversas mulheres que ele conhecia (no sentido bíblico). Uma delas, Dalva Ruiva, queria ter filhos com ele que “[...] perderam um pouco da brancura ao ganhar a melanina do pai” (Evaristo, 2022, p. 85).

No entanto, durante a narrativa-partitura composta por Tina (musicista e compositora), também acompanhamos a jornada de Fio Jasmim rumo à uma pitada de revelação de si e do outro (melhor seria dizer, das outras):

Quando Fio Jasmim escutou da boca de uma mulher uma contida confissão de amor, que não era dirigida para um homem e sim para outra mulher, ele quase não acreditou. Já tinha ouvido de mulheres que não gostavam de homens, mas não conhecia nenhuma delas que gostasse de mulher. Aliás, ainda pequeno, ouvia algumas vezes sobre uma prima distante, que causava um zum-zum-zum na família. Diziam que a moça havia deixado o noivo, às vésperas do casamento, para ficar com uma mulher. Fio cresceu e nunca mais ouviu falar de prima Eulália. Quanto a homem gostar de homem, ele conhecia de perto alguns poucos, ninguém da família. Jasmim até brincava que gostava deles, pois eram homens do tipo que nunca competiriam pelas mulheres com ele. E, mesmo se competissem, ele ganharia, pois o dono da virilidade era ele. Era essa a visão que Fio Jasmim tinha a respeito das relações amorosas entre pessoas iguais. Foi preciso a vivência de Distinta de Sá para que ele entendesse que duas mulheres podem se amar entre si até o infinito. E, mais do que isso, a dor de um amor não vivido e a angustiante preocupação de Eleonora sobre o que seria a vida da mulher que ela queria tanto, se ela era feliz ou não, provocou em Fio um pensamento nunca experimentado antes. As mulheres que tinham passado por sua vida e as duas que ainda estavam com ele eram felizes? Elas eram felizes? E ele era? (Evaristo, 2022, p. 115).

Fio Jasmim, inicialmente surpreso, passa a compreender a existência e a profundidade dos sentimentos amorosos entre pessoas do mesmo sexo, especialmente entre mulheres. Sua visão inicial, influenciada por estereótipos e preconceitos, evolui à medida que vivencia a história de Distinta de Sá e a preocupação de Eleonora com o bem-estar da mulher que ama. A reflexão sobre a felicidade nas relações torna-se central para Fio, questionando se as mulheres em sua vida são verdadeiramente felizes e, por extensão, se ele próprio é:

Foi preciso o encontro com Eleonora Distinta de Sá, foi preciso a amizade com ela, para que Fio Jasmim compreendesse que a vida não se resumia no encaixe do entremeio de pernas de um macho com o entremeio de uma fêmea (Evaristo, 2022, p. 122).

Antes desse encontro, Fio parecia ter uma visão limitada e heteronormativa da vida, onde as relações eram definidas pela simples união de um homem e uma mulher. No entanto, ao desenvolver uma amizade com Eleonora, uma mulher que vive uma relação amorosa com outra mulher, Fio expande seus horizontes e compreende que a vida e o amor não se limitam a padrões tradicionais.

A presença de Eleonora e a história dela com outra mulher desafiam as concepções preestabelecidas de Fio, levando-o a questionar e repensar suas próprias crenças. A mudança no pensamento de Fio é representativa de uma evolução pessoal e de uma quebra de preconceitos, indicando a importância do diálogo intercultural e intersexual na desconstrução de estereótipos e na promoção da diversidade de experiências afetivas e sexuais. Essa transformação sugere uma abertura de Fio para uma compreensão mais ampla e inclusiva das relações humanas e da complexidade da vida.

A polifonia, ou seja, a multiplicidade de vozes femininas independentes, permite que diferentes personagens tenham suas próprias perspectivas dentro da obra. Isso enriquece a narrativa ao oferecer uma variedade de pontos de vista e experiências. Essas vozes femininas ofuscaram as histórias contadas pelos homens e até os documentos escritos, mas esquecidos ao longo do tempo. Ao mesmo tempo, o foco muda, a música *Canção para ninar menino grande* não tem como objetivo acalmar as crianças, mas, sim, acalmar os “meninos grandes.”

Nesse sentido, Fio não passa de um menino com seus traumas e frustrações: “[...] a lição de cunho mais severo e doce que ele aprendeu foi com uma mulher. Uma mulher a quem ele nunca cortejou. Com ela, aprendeu que homem podia, sim, verter lágrimas suas dores e sua perplexidade diante da vida, diante do mundo” (Evaristo, 2022, p. 130). Foi preciso encontrar Eleonora para que Fio Jasmim volta-se para suas próprias dores e percebesse que a dor é um sentimento que também afeta os homens e não somente as mulheres:

E foi Eleonora que enxugou carinhosamente as lágrimas de Fio, enquanto esteve por perto dele, antes de ela se juntar a nós. Os profundos prantos do homem foram ouvidos por ela. Lágrimas em turbilhões, porque antes represadas em algum canto da alma dele. Em um desses momentos de livres lágrimas, tal a extensão da confessada dor, antes negada, Fio falou para Distinta de Sá sobre a música que Tina tinha feito para ele um dia (Evaristo, 2022, p. 130).

Nota-se o impacto positivo das mulheres, especialmente Eleonora e Distinta de Sá, na vida emocional e na transformação pessoal de Fio Jasmim. A capacidade de Eleonora em oferecer apoio emocional e de ouvir as preocupações de Fio evidencia o poder do cuidado e da empatia feminina. Além disso, a menção da música feita por Tina revela como as mulheres não apenas desempenham papéis de suporte, mas também contribuem de maneiras criativas e inspiradoras na vida de Fio. A narrativa sugere que as mulheres têm um papel central na jornada de Fio, proporcionando-lhe consolo, compreensão e inspiração, o que contribui para sua transformação emocional e pessoal.

Entender que as mulheres são muito mais que seus corpos, ou seja, o poder das mulheres, é evidente ao longo deste livro. Segundo Vilma Piedade², o poder feminino representa o pensamento circular na tradição iorubá. Em outras palavras, se me reconheço no outro, então, sou isso porque o outro existe, e sou isso porque você me reconhece. E nesta tradição nada acontece, nada nasce sem o poder das mulheres.

Considerações finais

Ao desvendar a complexidade da masculinidade e sedução de Fio Jasmim em *Canção para ninar menino grande* sob a influência de expectativas patriarcais e normas de gênero, alcançamos nosso objetivo de refletir sobre a identidade masculina na sociedade contemporânea. O estado da arte reforçou a relevância da temática, transcendendo o campo literário para abraçar contribuições do contexto educacional e de diversas disciplinas das humanidades. A obra proporcionou uma lente única para analisar como características culturais, históricas e sociais associadas à identidade negra influenciam a percepção de Fio como sedutor. Exploramos como suas interações com as mulheres moldam suas atitudes, crenças e comportamentos, acrescentando uma perspectiva significativa ao entendimento de sua masculinidade.

² Vilma Piedade é graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pós-graduada em Ciência da Literatura pela mesma instituição. É professora, escritora e autora do livro-conceito “Dororidade”, publicado em novembro de 2017 pela Editora NÓS. Antirracista, mulher preta, feminista, é relatora da Revisão da Conferência de Durban e palestrante.

No entrelaçar das ações e performances de Fio Jasmim na trama, destacamos o impacto nas vidas de outros personagens e no desenvolvimento da história. Essas análises levantaram questionamentos sobre as implicações mais amplas das escolhas do protagonista, abrindo espaço para futuras pesquisas que explorem a dinâmica das relações de gênero na literatura contemporânea. A relevância contemporânea desta pesquisa reside na necessidade de compreender a masculinidade além de fronteiras acadêmicas, considerando não apenas o protagonista, mas também o contexto mais amplo da trama. Dessa forma, delineiam-se novas pistas para estudos futuros, sugerindo a importância de investigações mais aprofundadas sobre as histórias, saberes, recursos, resistências e estratégias de adaptação de personagens como Fio Jasmim.

Desenvolver um enfoque sobre a masculinidade em *Canção para ninar menino grande* amplia nossa visão da identidade masculina na literatura contemporânea. Este estudo serve como ponto de partida para futuras investigações que promovam uma compreensão mais profunda e contextualizada da diversidade de experiências masculinas, contribuindo para enriquecer nossa percepção sobre gênero, cultura e sociedade. Nas páginas de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo, somos convidados a uma jornada íntima e complexa pelas intrincadas performances de Fio Jasmim, cuja masculinidade e sedução são minuciosamente desvendadas ao longo da narrativa. Ao explorar a vida desse personagem, mergulhamos em um universo onde as expectativas tradicionais de gênero e as normas sociais são desafiadas e a interseção de sua identidade se torna uma reflexão profunda sobre as complexidades das relações e da autoexpressão.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. Campinas: Papiros, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad.: Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

HOOKS, bell. **A gente é da hora:** Homens negros e masculinidade. Tradução Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante 2022.

PINHO, Osmundo. Um enigma masculino: Interrogando a masculinidade da desigualdade racial no Brasil. **Revista universitas humanística**, Bogotá, [S. l], n. 77, p. 227 - 250, jan/jun, 2014. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/5945/6432>. Acesso em: 12 nov. 2023.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

Imigração e identidade em *Febre Tropical* (2021) de Juliana Delgado Lopera

Immigration and identity in Fiebre Tropical (2021) by Juliana Delgado Lopera

Ana Paula de SOUZA*

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

RESUMO: *Febre tropical* (2021) é o romance de estreia de Juliana¹ Delgado Lopera (Bogotá, 1988). Nesse romance, a narradora-protagonista rememora a experiência de imigração de sua família de Bogotá para Miami. Este artigo objetiva analisar a forma como o autor constrói, na ficção, a representação dessa experiência de deslocamento a partir de dois eixos temáticos: imigração e identidade. Com relação à imigração, o objetivo é contrapor a postura de “migrante ironista” (Kristeva, 1994) da protagonista, à postura de “migrante crédulo” dos demais personagens do romance. Com relação à temática da identidade, a análise revelará uma relativização da identidade colombiana, o que será abordado a partir dos conceitos de “identidade do sujeito pós-moderno” (Hall, 2005) e de “identidade líquida” (Bauman, 2004).

PALAVRAS-CHAVE: Imigração. Identidade. Febre tropical. Juliana Delgado Lopera.

ABSTRACT: *Fiebre tropical* (2021) is the debut novel by Juliana Delgado Lopera (Bogotá, 1988). In this novel, a narrator-protagonist recalls her family’s immigration experience from Bogotá to Miami. This article aims at analyzing the way the author builds, in fiction, the representation of this experience of displacement based on two thematic axes: immigration and identity. In relation to immigration, the aim is to contrast the protagonist’s “ironist migrant” attitude (Kristeva, 1994), with the “credulous migrant” stance of the other characters in the novel. Regarding the identity theme, the analysis will reveal the relativization of Colombian identity, which will be approached from the concepts of the “identity of the post-modern subject” (Hall, 2005) and “liquid identity” (Bauman, 2004).

KEYWORDS: Immigration. Identity. Fiebre Tropical. Juliana Delgado Lopera.

* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora Adjunto IV do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT). E-mail: ana.souza@ufmt.br

¹ Na primeira publicação do romance em inglês (2020) e na publicação da tradução em português (2021), o autor, pessoa de gênero fluido, identificava-se utilizando o nome civil feminino. Atualmente, o escritor adotou o nome social Julián Delgado Lopera. No corpo do artigo, nas menções ao nome do autor, utilizaremos o nome social em respeito à escolha do artista.

Introdução

Febre tropical (2021) é o romance de estreia de Julián Delgado Lopera (1988), escritor e artista *queer* colombiano² radicado nos Estados Unidos desde 2003. Nesse romance, a narradora-protagonista Francisca Martínez Juan rememora, de forma irônica e bem-humorada, a imigração da família da andina Bogotá para a quente, úmida e pantanosa Miami, aos quinze anos de idade.

A experiência do deslocamento está no cerne da narrativa. Para além do deslocamento espacial Bogotá – Miami provocado pela experiência da imigração, a protagonista vive deslocamentos outros. Francisca lembra de si aos quinze anos como uma garota deslocada em seu modo de ser e estar no mundo. Nesse romance de aprendizagem, além de ter de lidar com a imigração em meio à sensação de inadequação natural da adolescência, a protagonista lida também com as descobertas da bissexualidade e de uma identidade de gênero não-binária. Francisca é uma garota dividida entre Bogotá e Miami, a paixão e a religião, o feminino e o masculino, o espanhol e o inglês.

George Steiner (1990, p. 15, 17, 21) diz que um escritor imigrante que escreve numa língua não materna é um “escritor linguisticamente desabrigado [...] não completamente em casa na língua de sua produção, mas deslocado ou em hesitação, na fronteira.” Por isso, seus textos são multilíngues, escritos em interlínguas. *Febre tropical* foi lançado originalmente em 2020 escrito em espanhol, um inglês salpicado de frases e expressões em espanhol, representando o hibridismo da linguagem dos imigrantes hispânicos que vivem nos Estados Unidos. Em 2021, o romance recebeu a cuidadosa tradução de Natalia Polesso, que optou por traduzir para o português todas as passagens do original em inglês, mantendo as frases e expressões em espanhol para possibilitar ao leitor brasileiro a experiência da leitura híbrida.

O romance foi escrito em dezesseis capítulos nos quais Francisca rememora os primeiros meses da vida da disfuncional família Martínez Juan em Miami, um clã exclusivamente feminino, formado por três gerações: a avó Alba, a mãe Myriam e as

² Por se tratar de pessoa de gênero fluido, poderíamos nos referir ao escritor no gênero masculino e/ou no feminino. Na ausência de uma normatização do uso do gênero neutro na língua portuguesa, adotaremos o gênero masculino ao nos referir ao autor pelo fato das formas do gênero masculino serem consideradas formas neutras na norma padrão da língua, também pela razão de que o autor recentemente adotou um nome social cuja terminação em “n” denota os gêneros masculino e neutro na língua espanhola.

filhas Francisca e Lucía. Alba, é uma sexagenária voluptuosa que consome inúmeras latas de *sprite* batizadas com rum. Myriam acumula as frustrações de um casamento desfeito e das dificuldades financeiras vividas na instável economia colombiana do início dos anos 2000. Seduzida pelos discursos de familiares que estavam “se dando bem” na terra prometida, Myriam decide conduzir a família pelo não menos frustrante caminho da migração. É ela também quem impõe à família a alienação de uma repentina conversão à *Iglesia Cristiana Jesucristo Redentor*, à qual a filha mais nova adere sem maiores questionamentos. Ao contrário da irmã, Francisca vivia sempre triste e preocupada, vestida de preto, um forte traço de delineador nos olhos, ouvindo rock alternativo e recitando de memória poemas de Sylvia Plath.

Os objetivos deste artigo são: analisar como o escritor constrói, por meio do olhar da protagonista, a representação dos espaços Bogotá e Miami; verificar como o romance representa a figura do imigrante hispânico nos Estados Unidos e que reflexões suscita em torno à experiência da imigração; e examinar a forma como a narrativa propõe discussões acerca da identidade cultural.

1 Bogotá versus Miami

De acordo com Julia Kristeva (1994, p. 18), a partir do modo como se relacionam com o espaço perdido, os estrangeiros podem ser divididos em duas categorias diametralmente opostas: a dos crédulos e a dos ironistas.

Os crédulos são aqueles capazes de transcender os dilemas do deslocamento. Não se permitem viver a nostalgia do passado nem as incertezas do presente, pois mantêm os olhares voltados sempre para o futuro. São impulsionados por uma paixão insaciável e contumaz que os faz acreditar nas múltiplas possibilidades de um futuro melhor na outra terra que, em sua visão, é sempre a terra prometida.

No avesso dessa postura, estão os ironistas, “[...] os que se consomem na divisão entre o que não existe mais e o que jamais existirá: os adeptos do neutro, os partidários do vazio, insensíveis ou melodramáticos, mas sempre desiludidos, [...]” (Kristeva, 1994, p. 18).

Em *Febre tropical*, Delgado Lopera parece opor os personagens em uma lógica bastante semelhante à descrita por Kristeva. Enquanto os demais personagens

representam a figura do imigrante crédulo, Francisca é mesmo uma imigrante ironista, não alimenta qualquer ilusão sobre a possibilidade de uma vida melhor nos Estados Unidos. Aliás, essa postura ironista revelada pelo olhar agudo da protagonista faz com que o romance entregue aos leitores um retrato desmistificado da experiência da imigração e dos Estados Unidos. A narradora subverte o senso comum do discurso do imigrante hispânico, tanto sobre a terra natal quanto sobre o país de imigração.

Ao invés de reproduzir um discurso preconceituoso sobre uma capital latino-americana, ressaltando a pobreza, a violência e a falta de perspectivas, a Bogotá da memória de Francisca é um espaço tópico (D’Onofrio, 2004, p. 98), o espaço *feliz* da topofilia de Gaston Bachelard (1996, p. 196), uma cidade de clima ameno, paisagem familiar aos olhos da protagonista, o lugar das memórias felizes. Uma cidade em que havia pobreza sim, mas onde a família podia viver dignamente como classe média.

Do outro lado do par antitético, Miami é representada a partir de uma visão crítica como espaço atópico (D’Onofrio, 2004, p. 98), *hostil* (Bachelard, 1996, p. 196). Francisca é uma imigrante hispânica dotada da capacidade de enxergar, numa cidade estadunidense rica, uma realidade de pobreza, desigualdade social e abandono, invisível aos olhos da maioria dos imigrantes latinos:

Os arredores de Miami eram terra morta. É lago sucio atrás de lago sujo com autoestradas e *outdoors* de remédios para emagrecer e próteses mamárias. Quase não tem transporte público nem calçadas, mas um glorioso Walmart e um Publix Sabor, onde uma manada de colombianos, que vieram até aqui de suas terras, compra arepas congeladas e banana-da-terra congelada da Goya para preparar no micro-ondas. [...] Do banco de trás do carro, eu admirava o lixo amontoado nas ruas. Só para irritar a Mami, eu apontava para cada uma das pessoas sem-teto, cada saco de lixo rasgado, cada carcaça do que um dia foi um carro ou uma moto onde garotos de regatas puídas se escoravam pra fumar. Cada monte de palmeiras quebradas fazendo uma linha como se fossem cadáveres amarelando. (Delgado Lopera, 2021, p. 10, 45)

Vinculadas à representação antitética que o romancista faz dos espaços, as descrições do clima exercem função estética fundamental no romance. O título *Febre tropical* é uma referência ao ódio que a narradora manifesta, desde o primeiro momento, do clima quente e úmido de Miami, insuportável para quem havia crescido no clima andino de Bogotá. As descrições do clima da Flórida constituem algumas das mais bem elaboradas e divertidas metáforas sinestésicas criadas por Delgado Lopera, como nesta em que a narradora descreve o calor: “O calor é uma cadela teimosa, respirando com a

boca úmida em todos os seus poros, lembrando que esse inferno é inescapável, e em outro idioma.” (Delgado Lopera, 2021, p. 8)

Ou nesta em que a narradora descreve a chegada da temporada das chuvas:

A chuva não vinha em gotas, não era sutil ou confortante, mas como se alguém tivesse feito um talho no balão que era o céu cinza com uma faca gigante e todas as gotas do oceano fluissem num jato. É como se o céu tivesse febre, Pablito disse, e estivesse suando sobre nós. Toda vez que chovia em Bogotá (o que, reina linda, era todos os dias), Mami dizia que era Deus chorando, e meu pai respondia, Não, não, Myriam, é Dios mijando na gente. É a Sua vingança. Febre tropical. Vingança tropical. (Delgado Lopera, 2021, p. 102)

O título do romance é uma referência ao clima de Miami, uma metáfora que recupera o externo para refletir o interno da protagonista: a ebulição do corpo na adolescência; a descoberta de uma paixão por Carmen, a filha da pastora; os sentimentos de tristeza e solidão de quem se sentia deslocada em vários sentidos.

Edward Said (2003, p. 54) distingue o emigrado dos exilados, refugiados e expatriados ao afirmar que aqueles usufruem de uma situação ambígua: não podem voltar para casa, mas a imigração foi, para eles, uma escolha. No entanto, para Francisca, a imigração não foi uma escolha. Ela é uma imigrante contrariada, vive intensamente a angústia da Bogotá perdida, tem saudades, vontade de voltar, resiste a se integrar ao novo espaço. Tenta manter-se conectada com os antigos amigos da Colômbia, mas sofre ao perceber o gradativo distanciamento.

As condições de vida da família nos Estados Unidos são piores que na Colômbia. Tiveram de deixar um apartamento na área central de Bogotá para viver em um antigo sobrado alugado e infestado de baratas na periferia de Miami. Não podiam mais se dar ao luxo de ter duas empregadas domésticas para limpar o amplo apartamento. Faltava dinheiro para aluguel e comida.

Ao longo do romance, Francisca evidencia o equívoco da decisão de imigrar, reiterando sua postura ironista:

Piorou tudo. O entusiasmo delas era insuportável. Porque essa não era uma aventura de múltipla escolha do tipo Escolha a Sua Migração, com as opções (a), (b) e (c) dispostas ao final de cada página, e você simplesmente escolhe (b) Fique em Bogotá, sua idiota. Cachaco, por favor. [...] Porque o que sabíamos mesmo sobre migração, mi reina? Eu não sabia nada até cruzar aos pulos o pântano caribenho. (Delgado Lopera, 2021, p. 14, 15)

Ao contrário de muitos imigrantes, a protagonista sabe que o idealizado dificilmente se materializa na realidade. Ela desconfia, desde sempre, da milagrosa oportunidade de ascensão social. Myriam havia deixado um emprego como gerente de uma seguradora multinacional em Bogotá para passar os dias dobrando roupas em uma *Gap* de Miami. A falsa proposta de emprego que a havia atraído aos Estados Unidos, é claro, nunca se concretizou.

Crédula, Myriam é incapaz de enxergar em Miami os problemas sociais que Francisca faz questão de apontar. Jamais admite o fracasso de seu projeto migratório, o subemprego, a falta de dinheiro e perspectivas, e encontra na igreja e em pílulas de *Zolofit* a anestesia para levar adiante o empreendimento naufragado. Apesar dos conflitos com a mãe, Francisca é sensível à dor de migrante frustrada de Myriam. Preocupa-se e se compadece, silenciosamente, é claro, porque a família nunca discute a situação. Ao final do romance, a narrativa de Francisca vai adquirindo tons mais obscuros, ao constatar que o fracasso do projeto migratório havia desencadeado em Myriam uma depressão, cujas causas nunca eram confrontadas, mas devidamente anestesiadas.

Francisca também estende seu aguçado olhar para além do núcleo familiar, observando no comportamento dos hispânicos imigrados a Miami o patriotismo exacerbado e uma espécie de preconceito entre os próprios imigrados em decorrência da origem.

Nos primeiros anos de vida em Miami, não houve qualquer integração à sociedade estadunidense. Francisca e sua família, como a maioria dos imigrantes hispânicos, conviviam entre si, falando apenas espanhol e frequentando a igreja, isolados na periferia, uma espécie de pequena Colômbia em Miami:

Outra mesa vendia todo tipo de mercadoria colombiana desde arepas até pirulitos Bom Bom Bums, panela e achiras, e no fim vi panfletos com fotos de ajiaco, panfletos de restaurantes colombianos da região: La Pequeña Colombiana, El Ricón Colombiano, La tienda de Sumercé. Restaurantes cristãos, porque a comida era mais saborosa quando preparada sob as bênçãos de Cristo Jesus. Gente de bien, você sabe.

Aqui está uma coisinha para vocês, mi reina: todos esses colombianos migraram do nosso País de Mierda para a Terra da Liberdade – neste caso, Miami – a fim de melhorar, fugir da violência ou o que seja, procurar paz ou, de verdade, se gabar de que estão morando na porra dos E U da A, e olá cartão de crédito, olá carro que você pode bancar, olá relaxar numa sala do Hyatt com os mesmos filhos da puta de quem você correu. Não podiam fazer isso em Bogotá? Barranquilla? Ou Valledupar? [...]

Tive muito pouco contato com a população gringa naqueles primeiros meses, naqueles primeiros anos, na verdade. Em Miami, você não precisa. Gringos

estavam em algum lugar lá longe, além das minúsculas bandeiras latino-americanas, além da igreja. (Delgado Lopera, 2021, p. 40 – 41, 87 - 88)

Por meio de um mau humor irônico, em parte, próprio da adolescência, a protagonista incita o leitor a pensar algumas questões sobre o fenômeno sociológico da imigração como: a validade da decisão de imigrar, a necessidade de pertencimento e a aversão da sociedade estadunidense à integração dos emigrados.

2 Relativização da identidade cultural nacional e construção da identidade da mulher colombiana

A experiência do deslocamento geográfico leva o sujeito deslocado a refletir sobre a questão identitária, sobretudo sobre o que Stuart Hall (2005, p. 8) denomina identidade cultural nacional. Francisca é uma colombiana que, fora da Colômbia e em contato com outros colombianos emigrados, faz suas observações, questionamentos e construções sobre a identidade cultural colombiana. No tocante a essas reflexões, percebemos que o escritor realiza no romance dois movimentos, um de avanço e outro de recuo. Por um lado, os comentários da narradora relativizam a existência de uma suposta e sempre problemática identidade cultural nacional coesa e homogênea, evidenciando o caráter fragmentado, contraditório, provisório, variável e repleto de atravessamentos dessa identidade na contemporaneidade. Por outro lado, existe um investimento da narradora em levantar algumas características compartilhadas que acabam por construir uma certa identidade da mulher colombiana.

Ao chegar pela primeira vez na igreja, Francisca e sua família são rotuladas, por outras colombianas, como “colombianas demais”:

O comentário “colombianas demais” ofendia Mami. Ser colombiana demais significava que era evidente que ela não fazia escova no cabelo dia sim, dia não; nossas asperezas estavam à mostra, o sea, criollas, o sea, Mami não entendia ni pío de inglês e aquilo a atirava no fundo do poço da hierarquia. Tudo o que ela conseguia dizer era, Sim, sim cómo no. Mas eu tinha quinze anos, coño, qué carajo colombiana demais. Eu não me importava em ser colombiana demais. Para mim, todos eram colombianos demais, e aquilo era parte do problema. Tudo o que eu queria eram as minhas amigas em casa, cigarros e um bom delineador preto. Miami não estava me dando nada daquilo. (Delgado Lopera, 2021, p. 13)

Ainda que na contemporaneidade a identidade do sujeito pós-moderno, segundo Hall (2005, p.12), seja aparentemente incoerente, heterogênea e crivada, as pessoas repetem um discurso lugar comum baseado na identidade do sujeito sociológico. Essa concepção de identidade, inaugurada no alvorecer das ciências sociais na segunda metade do século XIX e vigente até meados do XX, é aquela que cria possível definir um conjunto de características culturais comuns às pessoas que pertenciam a um determinado coletivo, geralmente vinculado a um espaço geográfico, o estado-nação.

Ao se depararem com a família de Francisca, outros colombianos que se julgavam superiores por estarem há mais tempo nos Estados Unidos e, portanto, supostamente assimilados ao país, as julgam “colombianas demais”. Crítica, a protagonista refuta a existência dessa identidade colombiana e, ao mesmo tempo, sua (im)possível ocultação.

Mais tarde, por vestir preto, usar delineador e escutar rock alternativo, Francisca é interpelada por uma conterrânea a ser mais colombiana: “[...] sugerindo que eu trocasse minha camiseta dos Ramones por algo mais festivo. Cores caribenhas. *Você é colombiana, mami, cadê seu sabor?*” (Delgado Lopera, 2021, p. 63)

Ora não é bom ser muito colombiana, ora é preciso ser mais colombiana. Ao apontar essas incongruências, o romancista desvela o que Hall (2005, p. 20) chama de “jogo das identidades”, problematizando a dificuldade de se sustentar uma concepção de identidade cultural nacional unívoca na era dos deslocamentos geográficos reais e virtuais.

Febre tropical é um romance feminino e feminista, cuja narrativa é centrada nas experiências da narradora-protagonista e de sua família formada exclusivamente por mulheres. Francisca é dotada de um feminismo intuitivo, em formação. Ela é a terceira geração de um matriarcado composto por mulheres fortes que, em determinados momentos de suas vidas, viram-se obrigadas a assumirem o papel de líderes e mantenedoras de suas famílias.

Com relação ao estudo do conceito de identidade no romance, o que nos chamou a atenção foi o que, à primeira vista, identificamos como sendo uma contradição. Por um lado, Francisca resiste a identificar-se com uma certa identidade cultural colombiana, ironizando o que Hall chamaria de identidade do sujeito sociológico, representando no romance a experiência da identidade do sujeito pós-moderno. A protagonista contesta a concepção de identidade cultural centrada e fechada, porque pertence a uma geração

nascida sob o signo da globalização. Por outro lado, ao resgatar suas memórias, intrinsecamente misturadas às memórias da mãe e da avó, Francisca sucumbe e acaba por apontar uma série de sentimentos e gestos que são atribuídos como próprios das mulheres colombianas, em especial às de sua família.

Ao longo do romance, esses sentimentos e gestos são nomeados como títulos, grafados com as iniciais maiúsculas como em: “Tristeza de Mulher”, “Suspiro da Mulher Colombiana” e “O Temível Poder D’Olhar da Mulher Colombiana”. Nos fragmentos do romance em que esses títulos aparecem, as emoções e o gestual são atribuídos à uma herança genética:

Pero ay, isso é porque você claramente não é colombiana, claramente não cresceu com o Temível Poder d’Olhar esmagando a gente por dentro. O olhar que a bonita carregava escondido naquelas pálpebras – uma herança genética que somente matriarcas colombianas legítimas desenvolviam. (Delgado Lopera, 2021, p. 78)

Nesse aspecto, Delgado Lopera parece vincular-se a uma tradição literária muito colombiana, pois, se no clássico *Cem anos de solidão* de Garcia Márquez, gerações da família Buendía são atingidas pela solidão, na família Martínez Juan é a tristeza que atravessa gerações de mulheres:

Uma pose passada de geração em geração da Tristeza de Mulher amontoada nos meus ossos, que remonta aos da mãe da mãe da Tata. Uma pose que diz: estou aqui sofrendo, pero não não não, não quero sua ajuda; quero que você fique aqui e me assista sofrer – testemunhe o que fez – e me deixe sofrer em silêncio [...] (Delgado Lopera, 2021, p. 17)

Desse modo, a narradora vai fazendo algumas generalizações que acabam por construir um retrato de um certo feminino colombiano. As matriarcas colombianas são mulheres poderosas e autoritárias, capazes de exercer poder por meio de silenciosos e expressivos olhares. Dominam a arte do “Suspiro da Mulher Colombiana”, uma forma de protestar e, ao mesmo tempo, demonstrar tristeza profunda. Francisca se descreve como desconfiada, porque toda colombiana que se preze é desconfiada.

Essa contradição presente na narrativa, que ora relativiza a identidade cultural nacional e ora a constrói, não constitui um prejuízo para o romance, muito pelo contrário. Essa contradição nada mais é do que a forma do romance refletindo a sociedade ocidental contemporânea. Embora a concepção de identidade do sujeito sociológico, predominante até a primeira metade do século XX, seja cada vez mais colocada em xeque pela

experiência do sujeito pós-moderno, Hall nos lembra que: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão continuamente deslocadas.” (Hall, 2005 p. 13)

Para o sujeito contemporâneo, o comportamento com relação à identidade cultural além de contraditório é ambíguo, conforme aponta Bauman: “Para a maioria de nós, portanto, a ‘comunidade’ é um fenômeno de duas faces, completamente ambíguo, amado ou odiado, amado *e* odiado, atraente ou repulsivo, atraente *e* repulsivo.” (2005, p. 68)

Francisca encena na ficção essa ambiguidade, vezes rejeitando a identidade colombiana, vezes orgulhosamente vinculando-se a ela, sobretudo porque, ao construir essa identidade, ela homenageia e demonstra-se pertencente a uma tradição feminina de sensibilidade e força.

Considerações finais

Delgado Lopera faz sua estreia na literatura de ficção com um romance maduro e bem escrito, capaz de divertir o leitor e, ao mesmo tempo, colocar em pauta discussões sobre temas em evidência na contemporaneidade como imigração, identidade cultural, sexualidade e identidade de gênero.

Um dos pontos altos do romance é o discurso da protagonista que vai na contracorrente dos discursos da maioria dos imigrantes hispânicos radicados nos Estados Unidos. Por meio do olhar e da voz da protagonista, Delgado Lopera questiona a imigração como melhor alternativa para a vida dos hispano-americanos, além de desmistificar a imagem senso comum dos Estados Unidos como terra das oportunidades.

A aparente contradição da postura da protagonista refém da dialética negação *versus* afirmação da identidade cultural colombiana, além de provocar o leitor a pensar sobre os conflitos identitários inerentes à experiência da imigração, encenam como a identidade na contemporaneidade é instável, fluída. Ao mesmo tempo em que o ser humano atual quer se ver livre de certas características definidoras de uma identidade unívoca, manifesta ainda uma necessidade inconsciente e profunda de se atar a certos traços distintivos para pertencer a uma determinada comunidade cultural.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

DELGADO LOPERA, J. **Febre tropical**. Tradução Natália Borges Polessio. São Paulo: Instante, 2021.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2004.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 46 – 60.

STEINER, G. **Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Formas de ocupar o universo da escrita: entrevista com Márcia Kambeba

Ways of occupying the writing universe: interview with Márcia Kambeba

Márcia Wayna KAMBEBA*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Ivânia dos Santos NEVES**

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Nesta entrevista, a professora Ivânia Neves faz uma série de perguntas:

1 Em função de sua trajetória como escritora, você sabe que existe uma polêmica sobre a denominação literatura indígena. Antes de fazer a pergunta, no entanto, é necessário esclarecer aos leitores menos entendidos sobre a questão, que existe uma literatura indigenista, feita por não indígenas com temáticas e personagens indígenas e a literatura feita pelos próprios indígenas. Para alguns estudiosos e mesmo para algumas indígenas, essa manifestação deveria ser chamada de artes verbais indígenas. Qual sua posição sobre essa questão?

Como escritora indígena, eu vejo a denominação literatura indígena como uma forma de ecoar, mas também de reafirmar a identidade e a voz dos povos indígenas no campo literário. Esse enunciado carrega a identidade de cada parente e parenta que escreve e tem um poder simbólico, porque é visto por nós indígenas como um espaço de resistência e de lutas. Pela palavra escrita nos comunicamos com um público eclético que

* Mestre em geografia e atualmente está finalizando o Doutorado em Letras, na Área de Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Atualmente, uma das mais reconhecidas escritoras indígenas do Brasil. E-mail: marciacambeba@gmail.com

** Doutora em Análise do Discurso pela Unicamp. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras. Prêmio Jabuti na categoria Didático em 2000, Bolsista de Produtividade do CNPq. Desenvolve projetos de pesquisa e extensão com sociedades amazônicas. E-mail: ivianianeves@ufpa.br

vive na aldeia e na cidade. Nesse território literário memórias, narrativas e a própria língua mãe são preservados, registrados e compartilhados.

A Literatura indígena vai além da escrita, pois é uma extensão da oralidade e da ancestralidade traduzindo vivências nas mais diversas formas de produção textual. No meu caso escolhi a poesia, o texto em prosa e as histórias para o público infanto-juvenil como forma de comunicação. A nossa escrita vista como literatura indígenas traduz a vivência e os valores dos povos indígenas em palavras. Pela literatura anunciamos e denunciemos todo tipo de situações e violências que ainda vivemos. A literatura indígena é sim um campo onde se luta por direitos coletivos, pela terra, ambiente, território.

A literatura indígena contribui de forma incansável com o clima, ao trazer, por exemplo, narrativas que mostram a relação de reciprocidade, cooperação, união e cuidado que se tem entre os povos indígenas e a natureza, traduzido no que chamamos de “bem viver”. Meus poemas por exemplo, trazem sobre a questão dos impactos ambientais relacionado ao lixo que se produz e prejudica o lençol freático e implica na poluição dos rios. Na cosmovisão do povo Omágua/Kambeba, quando trato da narrativa de criação, relacionada à gota d’água”, mostro que somos o povo das águas, por nascer do rio e ver e sentir que dele vem narrativas de fortalecimento para o povo. Nós não agredimos o rio que nos deu e nos dá a vida.

A literatura indígena alerta sobre a consequência da exploração predatória e da valorização de ouvir as bisavós, avós como aponta o livro “Meu Avô Apolinário” de Daniel Munduruku (2001). Minha literatura segue uma linha de conexão com a natureza e a proteção e valorização dos territórios, minha literatura é um chamado para que todos possamos nos engajar na defesa não só da Amazônia, mas da vida em todo seu aspecto e existência. A literatura indígena é o território da escrita onde nossas vozes encontram lugar para se manifestar e resistir. Nesse território da escrita literária indígena, que não deixa de ser brasileira e mundial, fazemos manifestações culturais, políticas e ambientais, onde nossas memórias, histórias e saberes fluem rompendo barreiras impostas pela colonização e caminhando na valorização das línguas indígenas quando em nossos livros apresentamos por exemplo, poema bilingue. É uma literatura decolonial que fazemos. Para fechar, no meu entendimento todos os dias na aldeia fazemos literatura indígena, porque ela se constrói no dia a dia, nas pequenas ações que sentimos e vivemos. Uma remada é poesia para mim, um banho de rio é poético demais. Por isso, a literatura

indígena é feita para ouvir de olhos fechados e sentado se imaginando no ambiente da aldeia.

2 O universo literário ocidental historicamente privilegiou o homem. Felizmente, hoje, nas universidades brasileiras, existe um movimento de remexida na história das mulheres escritoras. Esta edição da Revista Moara é volta exclusivamente para mulheres escritoras. Você, como uma escritora indígena, sente também o privilégio masculino?

Sim, o privilégio masculino também se manifesta entre escritoras indígenas. Na literatura ocidental, o homem sempre foi privilegiado, e isso se reflete também nas vozes indígenas. Tradicionalmente, as narrativas indígenas, muitas vezes transmitidas oralmente por mulheres, foram apagadas ou silenciadas pelas estruturas patriarcais e coloniais. Mesmo em espaços que se propõem a valorizar a literatura indígena, as vozes masculinas ainda são mais visíveis.

Como mulher indígena, noto que esse privilégio masculino se estende para além da literatura: está presente em todas as esferas, inclusive nas acadêmicas, onde os homens indígenas costumam ter mais destaque. Isso reflete uma hierarquia de poder que não reconhece plenamente o papel vital das mulheres indígenas como guardiãs de saberes e histórias, muitas vezes relegadas a uma posição secundária ou invisível.

No entanto, já tem alguns anos que as mulheres indígenas estão, a cada dia, ampliando seu espaço na literatura e na academia, reconhecendo que houve um tempo em que a voz dos homens ecoava mais alto e era mais escutada. Esse cenário tem mudado significativamente. As mulheres indígenas têm desbravado espaços em diversas áreas, incluindo a política. Nas últimas eleições, vimos mulheres indígenas sendo eleitas como prefeitas, vice-prefeitas e vereadoras, algo impensável há alguns anos. Além disso, temos a liderança de uma mulher indígena no Ministério dos Povos Indígenas, a Sônia Guajajara, o que demonstra que o protagonismo feminino indígena está cada vez mais consolidado.

Esses avanços são indicativos de que as mulheres indígenas não apenas estão conquistando novos espaços, mas também estão transformando o quadro que antes era dominado por homens. Na literatura, por exemplo, suas vozes são fundamentais para recontar histórias, questionar o colonialismo e remexer memórias coletivas e saberes

ancestrais, algo que vem fortalecendo o movimento de resistência indígena. Assim, tanto na academia, literatura quanto na política, as mulheres indígenas estão mostrando sua força e contribuindo para um futuro diverso e equitativo.

Hoje, a mulher indígena ocupa papéis fundamentais em suas comunidades e na sociedade em geral. Elas são cacicas, pajés e as principais guardiãs das memórias dos mais velhos, preservando e transmitindo saberes ancestrais. Além disso, o movimento de escritoras indígenas cresce cada vez mais, com iniciativas como o "Leia Mulheres Indígenas" e o "Mulherio das Letras Indígenas", que fortalecem essa rede de mulheres que escrevem e compartilham suas histórias.

Essas conquistas são frutos do caminho aberto por mulheres pioneiras, como Eliane Potiguara, a primeira mulher indígena a publicar fora do Brasil, que pavimentou a estrada para muitas de nós. Graças a essas vozes que nos antecederam, as escritoras indígenas de hoje podem expressar suas experiências e lutas com mais força e visibilidade, desafiando o apagamento histórico e criando um espaço de protagonismo cada vez mais consolidado.

No meu caso particular, no início da minha carreira como escritora, senti certa dificuldade em encontrar editoras que publicassem meus livros. No entanto, após o lançamento do meu primeiro livro, as editoras começaram a me procurar, e hoje sou eu mesma quem cuida de tudo relacionado à minha literatura e ao meu trabalho. Eu procuro sempre avaliar se a editora tem propostas que fortaleçam o meu fazer literário. Atualmente, já somo 11 livros publicados, e, neste mês de outubro de 2024, lancei mais dois livros para as infâncias: “Matinta Pajé” e “O Curumim e o Rio”, pela Editora Krauss. Sou uma escritora indígena que publica anualmente, mas percebo que, quando o assunto é literatura indígena, nomes como Ailton Krenak e Daniel Munduruku são mais lidos, talvez por terem mais tempo de trajetória e uma maior quantidade de livros publicados. Mesmo assim, essa visibilidade crescente das vozes indígenas na literatura é um sinal do nosso fortalecimento enquanto autores e autoras indígenas, com cada vez mais escritores e escritoras ocupando espaços de destaque.

Fico muito feliz quando uma mulher indígena lança seu livro, pois sei que esse livro vem impregnado de memórias, de narrativas que foram transmitidas por meio da oralidade. Quando escrevemos, remexemos no mais profundo de nossa memória para trazer, à luz da escrita, histórias antigas e novas, sejam elas poesias, textos em prosa,

infantojuvenis ou acadêmicos. Toda forma de escrita, independentemente do gênero, é uma expressão de literatura indígena, porque carrega em si os saberes, a cultura e a ancestralidade que fazem parte de quem somos. É um ato de resistência e preservação de nossas histórias.

Celebro 11 anos de caminhada literária, um percurso marcado pela produção de textos que nascem da escuta atenta aos anciões, das lembranças dos momentos que vivi com minha avó e da constante revisitação ao meu lugar de origem, a aldeia. Cada palavra escrita é um elo entre o presente e o passado, um ato de memória e resistência que une o acadêmico ao ancestral. Meu trabalho literário, seja em poesia, prosa ou textos acadêmicos, sempre dialoga com essas raízes, trazendo à tona histórias, saberes e vivências que fortalecem minha identidade como escritora indígena Omágua/Kambeba.

3 O pesquisador Cherokee-canadense Thomas King reivindica novas categorias teóricas e novos gêneros para analisar a literatura indígena e suas singularidades (Neves, 2018). Em suas proposições, ele fala de um gênero interfuncional, que envolveria o bilinguismo e questões relacionadas à oralidade e escrita. Como você vê a relação entre a oralidade e o texto escrito e de que forma isso está presente na sua obra?

Eu considero muito importante que os próprios indígenas já estejam reivindicando novas categorias teóricas, pois a literatura indígena tem suas especificidades, que precisam ser compreendidas e respeitadas. O bilinguismo e a oralidade estão presentes em nossas produções. Aqui no Brasil também precisamos dessa sensibilidade do Thomas King. Eu transito por muitas universidades e percebo que hoje temos um momento propício para essas novas discussões produzidas pelas análises da literatura indígena.

Tive a honra de nascer entre meus parentes Magüta/Tikuna e aprender com os mais velhos. Na minha infância ainda na aldeia Belém do Solimões do povo Magüta/Tikuna, minha avó Assunta me ensinava saberes através da oralidade. Ouvir histórias na porta das casas dos anciões foi uma realidade que vivi e senti. Era comum à tardinha ver as mulheres reunidas na frente das casas sentadas no chão de terra (porque agora veio o asfalto) para contarem sobre vivências atuais e de longos tempos na língua mãe. O povo Magüta/Tikuna fala pouco português entre eles. Hoje penso que isso seja uma estratégia contra o dispositivo colonial. Eu também ouvia as narrativas na língua do

povo e entendia bem. Quando um ancião falava se fazia silêncio para ouvir e aprender. Isso contribuiu com minha formação como pessoa e hoje como escritora vejo a relação entre a oralidade e texto escrito como um elo fundamental, que conecta o passado e o presente preservando e transmitindo os saberes ancestrais do povo e de modo particular do meu povo Omágua/Kambeba.

É certo que a oralidade foi e sempre será a forma ancestral de repassarmos saberes, por ser uma fonte viva de saberes e vem carregada de histórias, memórias, envolvendo cantos, rituais, nosso sagrado, que formam a base da identidade e da etnicidade indígena. Ao trazer essas vozes para meu texto busco não apenas registrar a oralidade, mas busco manter a fluidez e a vivência da palavra falada, pois escrevo textos bilingues, ou seja, na língua mãe do povo Omágua/Kambeba e traduzo para português. Isso fortalece esse entrelace de mundos e saberes e é ao mesmo tempo uma estratégia de resistência. Eu penso que meus livros e os poemas integram as duas dimensões: oralidade e escrita e fortalece a importância da língua mãe entre nós nos encorajando muitas vezes a reaprender a língua de nossos ancestrais.

Não podemos esquecer que houve proibição para falar as línguas indígenas em vários momentos da história do Brasil. Se nossos ancestrais fossem encontrados falando outra língua que não fosse português eram castigados quando não mortos. Nesses momentos, cochichar a língua indígena foi estrategicamente a forma de escapar dos silenciamentos impostos pelo contato. Sabemos que nossa língua é necessária para demarcarmos nosso lugar de povo vivo. Por isso, acredito numa resiliência cultural que nos leva por exemplo a ressignificar determinados acontecimentos, sem perder nossa referência de sermos povo, indígenas num mundo contemporâneo, mas com saberes ancestrais que nos fortalecem e orientam. E a escrita que eu faço tem isso de trazer o contemporâneo e o ancestral para esse território da palavra que é a literatura indígena coexistindo sempre.

4 Hoje, você é a escritora indígena que mais vende livro no Brasil. Na Feria do Livro Pan-Amazônia do Livro, aqui no Pará em 2023, alguns títulos de sua autoria foram rapidamente esgotados. Como você vê a relação estabelecida entre a produção literária indígena e as editoras e como foi para você começar a publicar seus livros?

Com relação à publicação de livros em editoras, eu destaco a dificuldade que escritores indígenas enfrentam ao tentar publicar suas obras em editoras tradicionais. Muitas editoras ainda têm uma visão restrita sobre o que consideram como literatura ou quais narrativas merecem ser publicadas, o que pode limitar o espaço para escritores indígenas. Destaco a falta de diversidade nas publicações, especialmente no que diz respeito às vozes indígenas, e a necessidade de ampliar esses espaços para que a literatura indígena ganhe mais visibilidade. Outra dificuldade comum é a falta de financiamento ou apoio para projetos de escritores indígenas, que muitas vezes têm que buscar formas alternativas de publicação ou financiamento, como editais culturais ou apoio de universidades. Esses obstáculos tornam o processo de publicação mais complexo, o que pode desmotivar novos escritores. Mas apesar de tudo isso percebo um aumento considerável no número de escritores indígenas no Brasil. No entanto, precisamos que nossa literatura seja reconhecida, valorizada e que se tenha mais espaços nas editoras para que nossas narrativas possam ser contadas, escritas e ilustradas.

Quando escrevo um livro penso em alcançar um público leitor que não apenas goste de poesia por exemplo, mas que ele ajude a produzir reflexão com ação para um mundo menos injusto. Por isso, toda vez que sai um livro meu no mercado literário me comprometo de ajudar a editora na divulgação, sendo parceira da editora, para que esse livro alcance outros lugares além da Academia e sala de aula. Busco com meus textos trazer para o centro das discussões nacionais e internacionais questões cruciais relacionadas aos direitos territoriais dos povos indígenas, às ameaças ambientais à Amazônia e à luta contra o marco temporal. Suas publicações não apenas denunciam as injustiças sofridas por esses povos, mas também oferecem uma visão a partir da vivência indígena.

Muitos indígenas como eu, Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Auritha Tabajara, Truduá Dorrico, Cristino Wapichana, entre outros, já alcançamos o cenário internacional. No meu caso, tenho poemas publicados em revistas internacionais voltadas para a educação, em antologias, revistas, jornais e isso é importante, mas, são conquistas que precisamos ter paciência e saber trilhar os caminhos para alcançar. O que escrevemos, a escolha do repertório literário é importante, porque no cenário internacional, isso ganha uma relevância especial à medida que as culturas indígenas são reconhecidas como fundamentais para a biodiversidade e o equilíbrio ecológico.

5 Atualmente, um pequeno grupo de escritores indígenas, de que você faz parte, é bastante prestigiado nas escolas e mesmo nas universidades. Como você sente a contribuição de sua literatura para as escolas e para a pesquisas acadêmicas?

Em minhas andanças pelas escolas e feiras literárias, eu me emociono ao perceber que as minhas obras literárias têm realizado um papel importante na educação, pois são importantes para a conscientização sobre a riqueza cultural e a sabedoria dos povos indígenas. Ao serem incorporados em currículos escolares e programas de leitura, suas publicações ajudam a formar uma geração de jovens brasileiros e estrangeiros mais conscientes e sensíveis à realidade dos povos originários, promovendo o respeito à diversidade cultural.

Ultimamente tenho feito a cedência de textos para livros didáticos, especialmente o poema “Índio eu não sou” do livro “Ay Kakyri Tama- Eu moro na cidade” (2013). Penso que a nossa literatura ao ser incluída em livro didático e direcionado aos estudantes brasileiros proporciona o contato direto com a perspectiva indígena, uma narrativa muitas vezes marginalizada na educação formal. Minhas obras, por exemplo, abordam questões como a importância do território e da territorialidade indígena, a espiritualidade dos povos Omágua/Kambeba e de outros grupos indígenas da Amazônia, questões políticas e sociais, memória, história, geografia dos povos, entre outros já mencionados por estudantes pesquisadores da literatura indígena e de meus poemas. Ter nossa literatura no livro didático é lei e está abraçado pela 11.645 e para além disso. Ao entrar no currículo escolar, nossa literatura contribui com a necessidade que as escolas têm de colocar em circulação uma visão plural da vida, ela fortalece o respeito pela diversidade do nosso país.

Eu entendo a relevância do meu trabalho para o público acadêmico tanto os da graduação quanto da pós-graduação. Essa relevância me faz ter ainda mais cuidado e responsabilidade na produção do material literário que apresento. São artigos, teses, dissertações, monografias, TCCs, entrevistas para revistas e outros periódicos falando de minha literatura poética nas mais diversas interpretações. Sempre procuro criar uma ponte entre os saberes e tradições com o universo contemporâneo. Meus poemas são mencionados também em filmes, documentários sobre a questão amazônica e climática.

Em meus textos procuro questionar as estruturas coloniais que historicamente marginalizaram as culturas indígenas e então, proponho uma visão alternativa para o que vivemos. Vejo que minha obra transita por várias áreas do saber, várias disciplinas incluindo Direito, Medicina e Engenharia. É leitura obrigatória em Universidades como por exemplo, a Universidade Estadual de Ponta Grossa. Vejo que a abordagem holística que trago tem movimentado minha literatura por esses campos da pesquisa e ciência. Apresento um trecho retirado da Dissertação de Mestrado do Miguel D'Amorim sobre o uso dos meus poemas em sala de aula ele diz:

Salientamos que os escritos das primeiras mulheres indígenas, e em particular os de Márcia Wayna Kambeba, querendo ou não, abrem-se para um novo cenário onde a mulher nativa busca lutar por um protagonismo feminino na escrita. Dessa forma, ela começa a escrever seus pensamentos, a compor suas músicas e a fazer seus filmes, iniciando a vivência em um universo onde a caneta passa a ser a flecha que acerta sem sangrar e não mata, mas (in)forma e tenta descolonizar. Márcia Wayna Kambeba ao escrever sua poesia apresenta essas faces dessa resistência do texto poético. Recupera o —sentido comunitário perdido, ou silenciado durante muitos anos no Brasil, explora a —melodia dos afetosl mediante uma linguagem que faz referência a memória do seu povo e realiza uma crítica direta e não velada diante do colonizador. Elaboramos então uma pergunta para nortear esta pesquisa: Como a poesia indígena brasileira de Márcia Wayna Kambeba apresentada à luz da leitura subjetiva poderá contribuir para o encanto, o envolvimento e o deslocamento do olhar dos estudantes sobre a cultura dos povos nativos? Para responder essa indagação, objetivamos investigar a recepção da poesia indígena de Márcia Wayna Kambeba e os ecos íntimos do jovem leitor. (Miguel D'Amorim, 2019, p. 41)

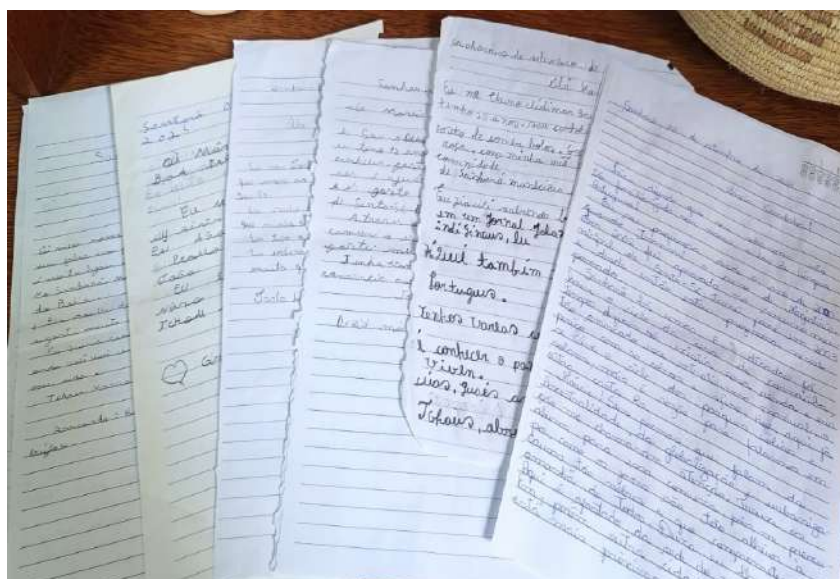
É fortalecedor ler sobre a pesquisa que a academia faz de meus poemas. Miguel D'Amorim é um poeta amigo e professor em escola pública de Recife, ele está no Doutorado e sua tese fala de todos meus livros numa pesquisa ampliada de como minha literatura alcança as escolas em todo Brasil. Também me emociona e fortalece receber o retorno dos alunos do ensino fundamental a médio das escolas públicas e privadas.

Fui por dois anos a escritora homenageada da Feira Internacional do Livro de Ribeirão Preto. Para isso, a Fundação do Livro e Leitura de Ribeirão Preto envia com meses de antecedência os livros do autor/autora homenageado para que seja trabalhado nas escolas e no dia que o autor/autora chega as homenagens são feitas e sou tomada de uma emoção imensa por ver que meus textos estão fazendo resistência na sala de aula Brasil a fora.

Tenho viajado muito pelo Brasil, não apenas recebendo homenagens, mas dando formação para os professores sobre literatura indígena e seu uso em sala de aula, com

meu trabalho lítero-musical, com palestras em sala de aula e muitas vezes essas palestras são sem ônus, porque é um projeto meu de contribuição com a cultura e educação. Recente recebi de alunos de um município do interior de SP cartas escritas a caneta enviadas por correio. Ao ler fiquei profundamente emocionada e pesou sobre meus ombros a responsabilidade de ser uma escritora indígena. Os alunos estão estudando meus textos poéticos e falaram a professora da vontade de me enviar cartas sobre suas impressões sobre meus livros. Na foto apresento as cartas.

Figura 01 – Cartas recebidas de alunos de Sanharó, Santo -Sé na Bahia



Fonte: acervo das autoras

Tenho circulado muito o Brasil levada por instituições como SESC e pelas prefeituras municipais como a Prefeitura de SP entre outras e a recepção do público de educadores e estudantes me impressiona e me leva a pensar que eu não tenho a dimensão da amplitude da minha obra literária.

Vivi um acontecimento muito especial em Ribeirão Preto, quando fui a uma escola do SESI para ser homenageada. Cheguei às oito horas da manhã e os alunos e alguns professores já estavam na sala, alunos de 3º ano do Ensino Médio de Gastronomia. Eles me relataram que desde as três horas da manhã estavam acordados se preparando para o momento comigo, professores não conseguiram dormir com ansiedade e nervosos e pensei: “Meu Deus! Gratidão pelo dom que me deste. Mas, será que mereço tudo isso?” E claro, cada momento vivido com eles me emocionou muito. Esses alunos de

Gastronomia utilizaram meu poema que trata sobre a culinária do povo Omágua/Kambeba e foi lindo provei tudo que eles fizeram. Isso aconteceu esse ano, no mês de maio de 2024.

6 Às vésperas de concluir seu curso de Doutorado, é possível pensar que uma fase de sua trajetória acadêmica está finalizando. Certamente este tempo que você foi uma aluna indígena na universidade afeta sua escrita. Como as pesquisas na pós-graduação, no Mestrado e no doutorado, contribuíram para minha escrita literária?

Sempre gostei de estudar e já no Ensino Médio comecei a rabiscar meus primeiros poemas com 14 anos. Tinha uma avó chamada Assunta que tinha apenas a 4ª série do Ensino Fundamental como se diz hoje, mas, era dotada de uma sabedoria e cultura que impressionava quem dela se aproximava. Minha avó fazia poemas e eu repetia para os turistas que iam visitar nossa aldeia Belém do Solimões no Alto Solimões/AM. Ainda criança eu decorava a poesia porque não tinha o domínio da leitura até então, só fui estudar quando saímos da aldeia para a cidade de São Paulo de Olivença/AM. Somos o povo da fronteira, porque estamos perto do Peru e da Colômbia o que nos proporciona um contato direto com o espanhol.

Meus poemas, nessa idade de 14 anos, não eram apresentados às pessoas, somente a minha avó. Ela, vendo minha dedicação, me deu uma máquina de datilografia de presente e comecei a treinar os textos datilografando. Somente depois da graduação em Geografia, quando minha avó havia falecido e eu estava almejando o Mestrado que me dediquei à escrita literária novamente com mais foco. Passei no Mestrado em Geografia na Universidade Federal do Amazonas, em Manaus e minha pesquisa foi a territorialidade do meu povo Omágua/Kambeba.

Depois da conclusão do mestrado veio a ideia de fazer poesias que tivessem relação com a pesquisa e os escritos. Nesse momento surgiu meu primeiro livro “Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade”, quando já estava morando em Belém/PA. Trouxe para o livro textos sobre território e territorialidade, memória, cultura, modo de vida, a importância da língua Omágua/Kambeba pertencente ao tronco Tupi, entre outros. Esse livro foi feito de forma independente, nesse tempo ninguém queria publicar meus textos, não era conhecida, não tinha apadrinhamento literário (e nem sei se isso existe), enfim, não tinha nada além de minha coragem e vontade de ver meu livro circular em vários

espaços. O que quero dizer com isso é que a formação acadêmica em Geografia, a Especialização em Educação Ambiental, o Mestrado em Geografia para o início da minha jornada literária e a continuidade que estou dando foram fundamentais. O mestrado me levou para um aprofundamento sobre a história de meu povo Omágua/Kambeba e esse aprofundamento me deu uma base sólida para escrever sobre territorialidade, cultura, ancestralidade e resistência de uma maneira que vai além da experiência pessoal, conectando suas narrativas a estudos históricos.

Em 2021, entrei para o Doutorado em Linguística pela UFPA e ainda estou cursando. Estar no Doutorado tem contribuído bastante para minha escrita literária, principalmente quando se refere ao entendimento da importância da língua mãe, na compreensão de que o dispositivo colonial e o governo da língua contribuíram para que eu perdesse por conta da proibição, que não terminou no século XX, a prática de entender e falar a língua do povo Magüta/Tikuna. Esse povo conseguiu resistir ao processo de colonização mantendo sem fratura a sua língua e falam somente a língua mãe quando estão entre si na aldeia e fora dela. Antes do adentrar o Doutorado em Linguística, já compreendia essa importância e já produzia meus poemas bilingue. Com o Doutorado, esse entendimento se intensificou, me proporcionando a pesquisa e a escrita literária com o olhar amplo para essas questões. A pesquisa acadêmica me proporciona ferramentas teóricas e metodológicas para refletir criticamente sobre as questões de descolonização do conhecimento e a luta pela preservação dos saberes e das culturas indígenas. Essas reflexões são evidentes em minha escrita pois desafia as narrativas coloniais e dá voz às experiências indígenas de resistência e sobrevivência. Penso que isso faz da minha escrita um espaço para essa crítica descolonial, onde o passado e o presente se entrelaçam em formas artísticas.

No ambiente da pós-graduação, consegui explorar mais profundamente minhas múltiplas identidades – como Omágua/Kambeba, Kukama e Witoto – e como elas se entrelaçaram em minha vivência e experiência de vida e escrita. Essa pesquisa me permitiu refletir sobre uma pluralidade identitária de maneira mais complexa e consciente, o que se reflete em minha literatura ao trazer uma multiplicidade de vozes, línguas e saberes. Minha escrita não apenas transita entre mundos, mas também incorpora a fluidez das culturas e das identidades.

A experiência com metodologias de pesquisa, tanto qualitativas quanto quantitativas, durante o Mestrado e Doutorado, me ajudou a estruturar as narrativas literárias de maneira mais detalhada e fundamentada. A prática de pesquisa de campo nas aldeias do meu povo, por exemplo, alimenta diretamente minha literatura, na qual os conhecimentos orais, como histórias vívidas e a memória coletiva se transformam em elementos fundamentais de minhas obras. Trago na escrita da tese poesias que dialogam com a pesquisa porque entendo que a poesia é uma forma de luta.

A pesquisa acadêmica reforçou a importância da oralidade como um elemento central da cultura indígena e como uma ferramenta de resistência. Utilizo a literatura para preservar e transmitir as histórias orais de meu povo, transformando-as em textos escritos que dialogam com o mundo acadêmico sem perder a essência da tradição oral. Esse processo é também uma forma de documentar e manter viva a memória coletiva dos Omágua/Kambeba, enquanto navego entre a escrita acadêmica e literária.

Além disso como educadora faço poesias para dar aula a exemplo do poema “Territorialidade Indígena” que está no livro “Saberes da Floresta” lançado em 2020. Fiz esse poema e outros mais para dar aula na disciplina prática de campo na aldeia do povo Wai Wai localizados no Estado do Pará. Outro poema que é importante de ressaltar se chama “Povos indígenas na Universidade” onde trago sobre a importância de estarmos na Universidade fazendo pesquisa para fortalecer as lutas dentro das aldeias e fora dela. É um poema muito usado pelos meus parentes indígenas que estão na graduação, mestrado e doutorado. Sempre digo que nada é meu, tudo é nosso.

Fico feliz e me sinto mais responsável ainda quando meus parentes que estão no Mestrado e Doutorado me falam que aguardam ansiosos minha defesa de doutorado para eu poder estar em suas bancas de defesa e pedem que eu os oriente em suas teses e dissertações, além de usarem meus livros em suas pesquisas. É uma honra para mim!

REFERÊNCIAS

D’ AMORIM JÚNIOR, Miguel Antônio. **May Sangara Kumissa: o encanto e o encontro com uma voz da poesia indígena brasileira e os ecos íntimos do leitor em sala de aula.** Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação, 2019.

KAMBEBA, Márcia. **Poemas e crônicas: Ay kakuyri tama (eu moro na cidade).** Manaus: Grafisa Editora, 2013.

KAMBEBA, Márcia. **Saberes da floresta**. São Paulo: Jandaíra, 2020a.

MUNDURUKU, Daniel. Meo tio Apolinário. MUNDURUKU, Daniel. **Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória**. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

NEVES, Ivânia As histórias de Murué Suruí e Kudã'í Tembê: traduções e temporalidades. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 1, p. 149-175, 2018.

A cidade heroica e o nascimento de uma nova ordem na “Carta a Stalingrado”, de Carlos Drummond de Andrade

A heroic city and the forthcoming new order in “Letter to Stalingrad”, by Carlos Drummond de Andrade

Adriano de Paula RABELO*

Universidade Federal de Kazan (КФУ), Rússia

RESUMO: O poema “Carta a Stalingrado”, de Carlos Drummond de Andrade, foi escrito sob o impacto das notícias, lidas nos jornais, que informavam sobre a vitória da União Soviética sobre o exército nazista. Escrito na forma de uma carta para uma cidade heroica e personificada, o texto se realiza como uma construção poética poderosa, utilizando recursos fonéticos, morfológicos e semânticos que lhe proporcionam grande densidade expressiva como representação da emoção que tomou conta do mundo livre ao saber da vitória do Exército Vermelho, o que representava um ponto de virada na Segunda Guerra Mundial, abrindo caminho para a vitória definitiva sobre o totalitarismo de extrema direita. O vocabulário, a sonoridade, as metáforas, o tom épico do texto estão em consonância com a reflexão acerca da busca de um mundo mais justo. Assim, a vitória de Stalingrado é saudada pelo poeta como uma espécie de parto dolorido de uma nova ordem mundial.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Segunda Guerra Mundial. Engajamento. Heroísmo. nova ordem mundial.

ABSTRACT: Poem “Letter to Stalingrad”, by Carlos Drummond de Andrade, was written under the impact of the news, read in the newspapers, reporting on the victory of the Soviet Union over the Nazi army. Written in the form of a letter to a heroic and personified city, this text is a powerful poetic construction, using phonetic, morphological and semantic resources that give him great expressive density as a representation of the emotions that took over the free world upon learning about the Red Army’s victory, which represented a turning point in the Second World War, paving the way for the definitive defeat of far-right totalitarianism. Vocabulary, phonetic effects, metaphors and the text’s epic tone are in line with the reflection on the search for a fairer world, which was one of the main aspects of this book. So, the victory of Stalingrad is seen by the poet as the painful birth of a new world order.

KEYWORDS: Poetry. Second World War. Engagement. Heroism. new world order.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2004). Professor associado no Departamento de Línguas Europeias da Universidade Federal de Kazan (КФУ). E-mail: adriano.rabelo@alumni.usp.br

1 Stalingrado e os acontecimentos que a cidade protagonizou

Stalingrado, cidade localizada no sudoeste da Rússia, às margens do rio Volga, que após o fim da União Soviética passou a se chamar Volgogrado, tornou-se famosa pelos acontecimentos que ali tiveram lugar entre agosto de 1942 e fevereiro de 1943. Trata-se do que ficou conhecido como a batalha de Stalingrado, a maior da Segunda Guerra Mundial, com um saldo de aproximadamente dois milhões de mortos. Foi um dos combates mais sangrentos da história, ficando marcado como ponto de virada na guerra, quando a vitória começou a se definir em favor dos Aliados e contra os regimes totalitários de extrema direita.

Os acontecimentos de Stalingrado fazem parte da chamada Operação Barbarossa, desencadeada pelo exército nazista no mês de junho de 1941, tendo como objetivo a conquista da União Soviética por meio de três frentes: Leningrado (hoje São Petersburgo), segunda maior cidade da Rússia e importante centro político, econômico e cultural; Moscou, capital e centro de decisões da União Soviética; e Stalingrado, cidade estratégica em virtude de seu parque industrial então voltado para a produção de material bélico para o esforço de guerra do país.

Em maio de 1940, os nazistas haviam conquistado a França por meio da estratégia chamada *blitzkrieg*, que consistia na realização de um ataque fulminante de infantaria, força aérea e tanques num determinado ponto da defesa inimiga, abrindo uma brecha pela qual se podia penetrar no centro de comando das forças rivais e imobilizá-lo. No caso da França essa estratégia funcionou muito bem, sendo o país conquistado em apenas quarenta e seis dias. Isso surpreendeu as forças aliadas, pois esperava-se que a resistência francesa fosse muito maior do que efetivamente aconteceu, e em junho daquele ano o próprio Hitler chegou a desfilar por Paris, saudando os seus generais. A pouca resistência dos franceses foi considerada por muitos como vergonhosa, e o êxito nazista fez com que aumentasse a sua ambição por novas conquistas. Assim, no ano seguinte seria desencadeada a Operação Barbarossa contra a União Soviética, seguindo a mesma estratégia usada contra a França.

O que os nazistas encontraram na União Soviética, no entanto, foi muito diferente do que ocorreu na França. Houve uma resistência encarniçada tanto por parte dos

militares quanto da população civil russa. Num livro sobre os acontecimentos de Stalingrado, o correspondente de guerra Alexander Werth apresenta o seguinte episódio:

Para ilustrar o vínculo estrito que unia o exército e a retaguarda, Lidin cita o caso de um soldado chamado Ptítsin, cuja esposa havia ouvido falar que ele dormira enquanto estava em serviço e que, em seguida, escrevera ao comissário do partido para lhe solicitar que repreendesse o seu marido. (Werth, 2015, p. 25)

Esse espírito aguerrido por parte dos soviéticos fez com que a operação de conquista lançada pelos nazistas, que se pretendia rápida e eficiente, se prolongasse por vários meses sem os resultados esperados. Com isso o *front* russo foi se tornando prioritário para os alemães, e a vitória passou a ser, para eles, uma questão de honra. Dentre todas as frentes, muito especialmente derrotar Stalingrado era fundamental para os planos nazistas, uma vez que a cidade não apenas sediava um dos maiores parques industriais da União Soviética, como estava localizada às margens do rio Volga, que dava acesso a outras importantes cidades russas e também ao Cáucaso, onde estavam localizadas muitas fontes de recursos minerais que faziam diferença na guerra.

Com a notícia de que os alemães estavam se aproximando de Stalingrado, parte da população foi alocada para outros lugares. Quando as forças nazistas chegaram, o ataque teve início com pesados bombardeios por parte de sua força aérea, devastando grande parte da cidade. Em seguida as forças terrestres adentraram no perímetro urbano. Tudo parecia começar muito bem para os alemães. Quase dois meses depois, Hitler estipulou um prazo para que Stalingrado fosse conquistada, chegando a transferir recursos de outras frentes de batalha para que seu objetivo fosse atingido o mais rapidamente possível.

Os soviéticos, por sua vez, estavam decididos a defender a cidade, custasse o que custasse. O próprio Stálin emitiu uma ordem para a execução de todos os soldados que se recusassem a lutar ou que desertassem, o que resultou em milhares dessas execuções de soldados soviéticos por soldados soviéticos ao longo dos seis meses de duração da batalha de Stalingrado.

Em pouco tempo os dois lados do conflito se viram imersos numa realidade infernal. Combates aconteciam diariamente, sendo realizados em plena rua, disputando com fúria a conquista de territórios mínimos. Com isso, a destruição da cidade chegou a níveis catastróficos. Os soviéticos acabaram se beneficiando dessa situação, por

conhecerem melhor o campo de batalha e pelo fato de os montes de ruínas dificultarem o avanço dos tanques alemães e uma movimentação mais ágil de suas tropas. Ainda que isso inevitavelmente resultasse em grandes perdas, tão logo receberam novas e melhores armas, bem como mais soldados, os soviéticos buscaram diminuir a distância entre as linhas de fogo inimigas. Bem organizadas, realizando um trabalho tenaz, as tropas soviéticas foram aos poucos expulsando os alemães para fora do perímetro urbano de Stalingrado e encurralando-os. Com o correr do tempo, as tropas nazistas começaram a exaurir-se, assim como os recursos de que dispunham para a campanha de conquista. De modo que só lhes restou se renderem, o que ocorreu no início do mês de fevereiro de 1943. Isso representou o início da derrocada do poder nazista, que ainda se estendeu até os primeiros meses de 1945, quando foi completamente derrotado pelas forças aliadas.

Em seu livro *A batalha de Stalingrado*, Vassíli Ivanovitch Tchuikov, general que comandou a resistência e as ofensivas soviéticas na cidade, escreve o seguinte sobre o espírito daqueles que estavam sob suas ordens:

Os combates de Stalingrado demonstram a força hercúlea do cidadão e do soldado soviéticos. Quanto mais o inimigo rugia, mais tenaz e corajosamente combatiam os nossos soldados. O soldado sobrevivente esforçava-se por defender-se e defender o setor da frente: vingava-se por si e pelos seus camaradas mortos. Houve muitos casos em que soldados levemente feridos se envergonhavam, não somente de serem evacuados para o outro lado do rio Volga, mas até mesmo de ir ao hospital de sangue mais próximo para curar um ferimento. (...) A vitória sobre a Alemanha nazista foi obtida pelo heroísmo em massa das tropas soviéticas na frente de combate e pelo abnegado trabalho dos operários industriais e dos homens das fazendas coletivas na retaguarda. (Tchuikov, 1966, p. 202 e 401)

Como se vê, foi uma vitória de um povo, das pessoas comuns e de uma sociedade organizada, não de um a de um figurão que pudesse posteriormente se apresentar como herói de uma nação e a própria encarnação de seus valores.

A importância da batalha de Stalingrado é avaliada por Vassíli Grossman em *Vida e destino*, Vassíli Grossman:

Stalingrado e a ofensiva de Stalingrado contribuíram para criar uma nova consciência no Exército e na população. O povo soviético, russo, começou a entender a si mesmo de outra forma, e a se relacionar de outro modo com pessoas de nacionalidades diferentes. A história da Rússia começou a ser percebida como a história da glória russa, não como a história dos sofrimentos e das humilhações dos camponeses e dos operários russos. De elemento formal, o nacional se converteu em conteúdo, tornando-se um novo fundamento para a compreensão do mundo. (Grossman, 2014, p. 726)

Como se vê, ela representou um ponto de mudança na consciência que russos e soviéticos em geral tinham de si mesmos, elevando-lhes o moral e o orgulho nacional.

2 Uma poesia que responde a seu tempo

O poema “Carta a Stalingrado”, de Carlos Drummond de Andrade, foi escrito em 1943, pouco depois do anúncio da vitória do exército da União Soviética na longa e catastrófica batalha de Stalingrado. Ele faz parte do livro *A rosa do povo*, publicado em 1945. Nessa obra, Drummond dialoga com muitos elementos factuais da primeira metade da década de 1940, posicionando-se politicamente diante de acontecimentos que expunham a barbárie, a crise civilizatória e as cisões ideológicas que marcaram aquele período. Antonio Candido identifica essa vertente da poesia de Drummond como algo que tem início já em meados dos anos 1930:

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial — conjunto de circunstâncias que favorecem em todo o mundo o incremento da literatura participante. (Candido, 2013, p. 81)

A participação e o empenho político de Carlos Drummond de Andrade, que também podem ser chamados de engajamento, sempre foram bastante comedidos. Em seu engajamento nas causas do seu tempo, o poeta jamais chegou ao ponto de colocar sua arte a serviço de ideologias e programas políticos. Por isso ele escolheu não se filiar nem se submeter aos ditames de um partido. A luta do poeta foi sempre pelas causas humanistas maiores do que as ideologias e os partidos podem abarcar.

A guerra que se desenrolava na Europa — e que viria a resultar na criação de toda uma nova ordem mundial — é um dos temas mais fortes e mais destacados em *A rosa do povo*. Para além de retratar e analisar eventos que estavam redefinindo os rumos da humanidade, em muitos momentos, nesse livro, Carlos Drummond de Andrade também reflete sobre a possibilidade da expressão desses mesmos eventos, tão cruéis e antipoéticos, pela poesia. O próprio título do livro, que traz toda a carga simbólica da rosa associada ao povo, contém em si mesmo toda uma concepção da poesia como

patrimônio coletivo e agente emancipatório, o que se confirma a cada poema que compõe a obra.

3 A cidade de um indivíduo e a cidade da humanidade

Uma das características que mais sobressaem na poesia do modernismo é seu apego a aspectos cotidianos, circunstanciais. O próprio Drummond dá o desprezível título de *Alguma poesia* a seu primeiro livro, e, ao longo de toda a sua obra, o dia a dia e o rebaixamento a que se reduziu a vida do homem moderno serão temas constantes. Se o que aconteceu na cidade de Stalingrado entre o segundo semestre de 1942 e o início de 1943 não é exatamente algo da esfera do dia a dia, embora todos os dias sejamos bombardeados por notícias de conflitos bélicos em algum recanto do planeta, a repercussão daquele acontecimento nos jornais, com seus desdobramentos sendo acompanhados pelos leitores nos mais diversos quadrantes do mundo, possui um aspecto que o aproxima do circunstancial. O desfecho da batalha de Stalingrado, com a vitória do exército soviético, fez com que todas as atenções do mundo se voltassem para a cidade russa. Diferentemente de outras cidades maiores e mais preparadas que se entregaram sem luta ao poder nazista quando foram invadidas, Stalingrado resistiu com bravura e determinação até a vitória final, a despeito das muitas perdas que sofreu. A essa cidade heroica, em grande medida, o mundo que se formou na segunda metade do século XX, livre da monstruosidade nazifascista, deve a nova ordem que se constituiu.

Murilo Marcondes de Moura, num estudo sobre a poesia brasileira que deu respostas ao que acontecia nos campos de batalha e nos centros de decisão durante a Segunda Guerra Mundial, faz um interessante contraponto entre Itabira, cidade natal de Drummond, que tanto define a sua identidade, e Stalingrado, a cidade com a qual ele e a humanidade tanto se identificavam naquele momento:

A cidade russa onde as batalhas atingiam a violência mais encarniçada, onde o exército alemão aparentemente imbatível se via paralisado, e depois derrotado, se tornava uma espécie de capital da guerra e centro do universo, onde se decidia o destino da humanidade. O poema marca a identidade da cidade de Itabira com a cidade russa. Itabira e Stalingrado podiam (...) ser aproximadas — uma, como fonte da intimidade, mas porosa ao universal; outra, como núcleo da luta coletiva e do tempo presente, mas redutível ao sonho individual. (Moura, 2016, p. 117-118).

Essa aproximação entre a provinciana cidade mineira, ligada à individualidade do poeta e aberta ao que se passava no mundo, com a cidade russa que naquele momento representava a fraternidade mundial poderia ser reproduzida quase *ad infinitum* no contraponto entre a cidade de identificação pessoal de cada indivíduo adepto dos valores humanistas e Stalingrado.

4 Carta poética para uma cidade valorosa

“Carta a Stalingrado” busca exprimir o sentimento de toda a gente democrática e progressista no momento em que foi anunciada, pelos jornais, a derrota do nazismo. Como o próprio título já indica, o texto se realiza na forma de uma carta enviada a uma Stalingrado personificada, tão personificada que a ela são atribuídos peitos “que estalam e caem” (Andrade, 2012, p. 128), “arquejo de vida” (*id.*, *ibid.*), “fria vontade de resistir” (*id.*, p. 129); e o sujeito ainda diz que se pode apalpar “as formas desmanteladas do teu corpo” (*id.*, p. 130), senti-la “como uma criatura humana” (*id.*, *ibid.*).

O primeiro verso é um vocativo com o nome da cidade seguido de reticências que expressam a emoção do sujeito enunciador, cuja voz parece estar embargada por um instante. Ao longo do poema, ele evocará o nome de Stalingrado sete vezes, sempre na condição de vocativo, pois se dirige à cidade, personificada em seus versos, como se conversasse com ela. Stalingrado é definida como “uma criatura que não quer morrer e combate” (*id.*, *ibid.*), e a combatividade dessa criatura é reiterada nas quatro vezes em que se usa a palavra “combate” no espaço de quatro versos, como a enfatizar a sua determinação em vencer aquela batalha.

A composição do poema se dá num fluxo verbal derramado, em versos livres e brancos à maneira celebrizada por Walt Whitman. Isso mimetiza aspectos de uma carta, reforçando a ideia de um emissor dirigindo-se a um interlocutor distante. Os vocativos, reticências, interrogações e exclamações presentes no texto também são características típicas de uma missiva.

Se o início do texto apresenta uma dicção que se aproxima da prosa, com as descrições e informações que fornece, gradativamente ele vai assumindo sua natureza poética por meio de um tom épico, embora jamais exaltado. A propósito, o caráter épico do poema, com sua narração de ações destinadas a permanecer na memória da

humanidade, já é anunciado no começo, quando há uma referência ao poeta grego que é o epítome desse gênero. Em tom menor, o sujeito enunciador diz que “os telegramas de Moscou repetem Homero” (*id.*, p. 128). Ou seja, o épico do nosso tempo não se dá pela exaltação dos feitos de um herói que encarna e simboliza uma nacionalidade, tal como Ulisses, Eneias ou Vasco da Gama nos poemas que protagonizam, mas por meio de comunicados fragmentários e anônimos que informam sobre uma grande vitória dos valores humanistas sobre a barbárie totalitária. Por isso, o sujeito argumenta que “Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo” (*id.*, *ibid.*). Na realidade fragmentada do mundo moderno, na lógica da industrialização que nele se impôs, a brevidade do telegrama está em consonância com a precipitação e o sentido de urgência em que vivemos. Portanto, são essas comunicações fragmentárias que exprimem a realidade desse mundo novo.

Os jornais também são veículos fundamentais nesse processo, a ponto de o sujeito anunciar que “a poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais” (*id.*, *ibid.*). Naquele momento histórico, em tempo de guerra, eram os periódicos os responsáveis por reportar os acontecimentos épicos numa época que oferecia tão poucas oportunidades para o heroísmo, oportunidades essas que talvez tenham se reduzido ainda mais em nosso tempo, quando somos tragados pela burocracia excessiva, o trabalho sem sentido e o império do entretenimento.

Se a grandeza de outras cidades do mundo se construiu por sua riqueza, sua beleza, seu patrimônio histórico e artístico ou sua influência política e cultural, a grandeza de Stalingrado se deve a seu feito heroico, não se entregando, resistindo e derrotando um inimigo poderoso, que dispunha de uma devastadora máquina de guerra. Há no poema um recorrente contraponto entre essas cidades prestigiosas e a cidade russa, vista em fotografias nos jornais como “miserável monte de escombros, entretanto resplandecente” (*id.*, p. 129). Daí o espanto, a impotência e o apequenamento daquelas cidades — muitas das quais se renderam aos nazistas sem resistência — diante do feito extraordinário de Stalingrado:

As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio
Débeis em face do teu pavoroso poder,
Mesquinhas no seu esplendor de mármore salvos e rios não profanados,
As pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta,
Aprendem contigo o gesto de fogo. (*id.*, *ibid.*)

A vitória obtida pelas forças soviéticas na cidade russa ainda não representava o fim da guerra e a derrota definitiva das forças nazistas. Era, porém, muito alvissareira, a ponto de arrancar uma exclamação eufórica do sujeito do poema: “Stalingrado, quantas esperanças!” (*id.*, *ibid.*). A seguir, ele faz uso de todo um léxico muito positivo de coisas evocadas à menção do nome da cidade, antecipando o mundo novo que nascerá com a vitória sobre o obscurantismo hitlerista: “flores”, “cristais”, “músicas”, “felicidade” (*id.*, *ibid.*). Isso a despeito das imagens terríveis de destruição e morte que ele vê em fotografias de Stalingrado publicadas nos jornais:

De umas [*casas*] apenas resta a escada cheia de corpos;
de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança.
Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem trabalho nas
[fábricas,
todos morreram, estropiaram-se, os últimos defenderam pedaços negros de
[parede,
mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol. (*id.*, p. 129-130)

O sujeito, então, imagina-se a caminhar sozinho pelas ruas cheias de escombros e restos de pessoas mortas, com uma sensação de que o tempo foi suspenso, o que é ilustrado pelas imagens dos “relógios partidos” que ele também encontra em sua perambulação. E numa passagem de muito impacto o sujeito retoma a ideia da resistência e da combatividade de Stalingrado. Vale notar que essa ideia é magistralmente reforçada pela sequência de encontros consonantais em “cr”, “gr”, “rr”, “tr”, “br”, “fr”, “rt” na passagem que precede o desfecho do poema. É como se nesses versos o poeta mimetizasse o ressoar dos combates que se realizaram por aquelas ruas:

Uma criatura que não quer morrer e combate,
contra o céu, a água, o metal a criatura combate,
contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,
contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,
e vence. (*id.*, p. 130)

Por fim, os versos que arrematam o poema adquirem um tom épico mais pronunciado, mais eloquente, embora reconhecendo que “a vitória das cidades (...) por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga” (*id.*, *ibid.*). Ou seja, ainda há uma indefinição quanto ao resultado final da guerra, mas a vitória de Stalingrado foi um passo fundamental para a formação de um “colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo” (*id.*, *ibid.*). Portanto, trata-se de uma vitória inspiradora e instigadora do heroísmo também possível em outros lugares. Esse “colar de cidades”

que irá se formar representará o fechamento do cerco sobre o inimigo nazista até o seu completo esmagamento. Em consequência disso, ocorrerá o que o último verso anuncia triunfalmente: “a grande Cidade de amanhã erguerá sua Ordem” (*id., ibid.*). “Cidade” e “Ordem”, em maiúsculas, adquirem *status* de símbolos, remetendo ao mundo novo e melhor que haverá de surgir. Stalingrado, portanto, teria criado condições para que se pudesse ao menos sonhar com a utopia de uma humanidade emancipada. A própria Stalingrado pode ser interpretada como metonímia de um mundo caótico, em ruínas, mas que estará pronto para se refazer em outras bases, mais justas, após derrotar a barbárie.

Considerações finais

“Carta a Stalingrado”, como se viu, faz parte de um estágio na trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade em que ele escreveu sob o impacto de acontecimentos que colocavam em cheque a própria ideia de civilização tal como ela se construiu ao longo dos séculos no chamado Ocidente. Seu livro *A rosa do povo* representou o auge da vertente político-social em sua obra, reunindo diversos poemas de grande poder expressivo e refinamento formal. Nele, Drummond amplia a temática de sua poesia e diversifica seus recursos estilísticos. Escritor de profundos valores humanistas, o poeta mineiro não se furta a refletir sobre as grandes questões de seu tempo, ainda mais naquele momento, quando a barbárie nazifascista ameaçava fazer sucumbirem os valores civilizatórios mais fundamentais.

Como se viu, a cidade de Stalingrado, tal como retratada no poema que analisamos, é elevada à condição de símbolo de um mundo esfacelado. Como quase toda a intelectualidade de esquerda na época, Carlos Drummond de Andrade via a União Soviética não somente como o oposto da monstruosidade totalitária de extrema direita, mas também como alternativa às iniquidades e injustiças do sistema capitalista. Era praticamente um sinônimo de liberdade e emancipação da humanidade. Ainda não haviam sido reveladas as barbaridades cometidas pelo sistema — também ele totalitário — sob o comando de Stálin.

Não se pode esquecer que o Brasil mesmo vivia sob a ditadura do Estado Novo, comandada por Getúlio Vargas, regime que tinha muitos pontos em comum com o

fascismo, tendo cometido inúmeras atrocidades contra opositores políticos. A vitória de Stalingrado representava o triunfo de valores muito distintos daqueles identificados com o populismo e o autoritarismo que grassavam no Brasil, e o poema também poderia ser lido de modo a conter uma mensagem de repúdio ao estado das coisas em nosso próprio país.

“Carta a Stalingrado” é também o testemunho poético de um acontecimento da maior importância. Se os relatos jornalísticos e mesmo históricos tendem a envelhecer rapidamente e se tornar datados, a força expressiva da poesia confere ao fato um significado profundo e duradouro, atemporal, que fala a todas as épocas posteriores.

Nesse poema, Drummond realiza uma transfiguração do épico em bases modernas. Trata-se, obviamente, de um épico rebaixado em tom, peripécias e reviravoltas, muito distinto do épico de Homero, paradigma do gênero, que chega a ser citado no poema. Num mundo em que o ser humano se rebaixou tanto, enredado pela burocracia, o cotidiano repetitivo e mesquinho, as obrigações profissionais e financeiras, a fragmentação de sua condição de peça substituível no sistema capitalista, o épico moderno reduz-se às comunicações fragmentárias que chegam por meio dos telegramas de Moscou, que, no entanto, dão a notícia do feito extraordinário que teve lugar em Stalingrado. A partir desses telegramas e das notícias lidas nos jornais, o poeta, aquele que resiste à banalização da linguagem e ao descalabro do mundo, haveria necessariamente de se identificar com uma cidade que, com sua resistência heroica, foi capaz de vencer as forças destrutivas e anti-humanistas do nazifascismo. Por sua grandeza e seus méritos, ela é vista como um modelo que deveria ser seguido por outras cidades.

Se o mundo havia mergulhado nas trevas da destruição, da barbárie e da pulsão de morte, Stalingrado representava a esperança de que a humanidade pudesse regenerar-se e construir um futuro emancipatório por meio de uma nova ordem, baseada no respeito mútuo entre os povos e na fraternidade entre as pessoas. Daí que, em meio à catástrofe, nela “a vida pulula como insetos ao sol” (*id.*, *ibid.*), isto é, a pulsão de morte representada pelo nazifascismo não venceu nem vencerá. E das próprias ruínas Stalingrado, metonímia do mundo, será reerguida. Da mesma forma, a humanidade combatida haverá de se reinventar a partir das lições de heroísmo e resistência tão duramente aprendidas com os eventos que tiveram lugar na cidade russa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

GROSSMAN, Vassíli. **Vida e destino**. São Paulo: Alfaguara, 2014.

MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Editora 34, 2016.

TCHUIKOV, Vassíli Ivanovitch. **A batalha de Stalingrado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

WERTH, Alexander. **Stalingrado, 1942: O início do fim da Alemanha nazista**. São Paulo: Contexto, 2015.