

Antônio de Pádua Dias da Silva
(Organizador)



MEMÓRIAS DA BORBOREMA 3

FEMINISMO, ESTUDOS DE GÊNERO E HOMOEROTISMO

abralic

associação brasileira
de literatura comparada

SUMÁRIO

Diretoria Abralic 2012-2013

<i>Presidente</i>	Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB)
<i>Vice-Presidente</i>	Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB)
<i>Secretário</i>	José Hélder Pinheiro Alves (UFCEG)
<i>Tesoureiro</i>	Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)
<i>Conselho Editorial</i>	Adeílato Manoel Pinho (UEFS) Arnaldo Franco Junior (UNESP/S. J. do Rio Preto) Carlos Alexandre Baumgarten (FURG) Germana Maria Araújo Sales (UFPA) Helena Bonito Couto Pereira (Univ. Mackenzie) Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN) Luiz Carlos Santos Simon (UEL) Marilene Weinhardt (UFPR) Rogério Lima (UnB) Sandra Margarida Nitrini (USP)

Antônio de Pádua Dias da Silva
(Organizador)

MEMÓRIAS DA BORBOREMA 3

Feminismo, estudos de gênero e homoerotismo

Abralic
Campina Grande
2014

SUMÁRIO

Campina Grande, PB – ABRALIC - 2014
Todos os direitos reservados. Nenhuma
parte desta publicação poderá ser reproduzida ou
transmitida, sejam quais forem os meios empregados,
sem permissão por escrito.

Capa	Yasmine Lima
Editoração/Impressão	Magno Nicolau – Ideia Editora
Revisão	Priscilla Vicente Ferreira

M533 Memórias da Borborema 3: Feminismo, estudos de gênero e
homoerotismo. Antônio de Pádua Dias da Silva (Org.).
– Campina Grande: Abralic, 2014.

157p.

ISBN 978-85-98402-12-3

1. Literatura comparada. 2. Literatura – História e crítica.
3. Literatura brasileira – História e crítica. I. Associação
Brasileira de Literatura Comparada. II. Título.

CDD: 809

CDU: 82.091

O livro é resultado da reunião de conferências e palestras proferidas no XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado em Campina Grande-PB

A B R A L I C

CNPJ 91.343.350/0001-06

Universidade Estadual da Paraíba

Central de Integração Acadêmica de Aulas

R. Domitila Cabral de Castro S/N 3º Andar/Sala 326

CEP: 58429-570 - Bairro Universitário (Bodocongó)

Campina Grande PB

E-mail: diretoria@abralic.org.br

[SUMÁRIO](#)

SUMÁRIO

DA ARTICULAÇÃO ENTRE FEMINISMO, ESTUDOS DE
GÊNERO E HOMOEROTISMO: UMA APRESENTAÇÃO, 7
Antônio de Pádua Dias da Silva

LITERATURA E FEMINISMO: DESAFIANDO
O CÂNONE, 13
Carlos Magno Gomes

HISTÓRIA LITERÁRIA E CRÍTICA FEMINISTA:
FIGURAÇÕES DAS MULHERES, 27
Eurídice Figueiredo

A CRÍTICA CULTURAL, A CRÍTICA FEMINISTA:
VERTENTES DE UM MESMO OLHAR?, 47
Izabel F. O. Brandão

UM ENTRELUGAR DE RUPTURAS E CONTINUIDADES:
A PERSONAGEM NA NARRATIVA DE AUTORIA
FEMININA PARANAENSE CONTEMPORÂNEA, 65
Lúcia Osana Zolin

MARGINÁLIAS HOMOERÓTICAS: DIÁLOGOS ENTRE
JEAN GENET E JOÃO GILBERTO NOLL, 85
Thiago Ianez Carbonel

OS OUTROS EM NÓS: UM VARAL PARA O
BURLADOR DE SEVILHA, 111
Valéria Andrade

A MULHER SUBALTERNIZADA NA ESCRITA DE LILIA
MOMPLÉ, 129

Zuleide Duarte

PODE A SUBALTERNA FALAR?, 141

Tânia Lima

DA ARTICULAÇÃO ENTRE FEMINISMO, ESTUDOS DE GÊNERO E HOMOEROTISMO: UMA APRESENTAÇÃO

Antônio de Pádua Dias da Silva
UEPB

O título deste volume 3 de *Memórias da Borborema* configura-se uma tentativa de reunir, em um único nome, a pluralidade de ideias que pairaram durante o XIII Congresso Internacional da Abralic, realizado em Campina Grande, na Universidade Estadual da Paraíba. Assim, “Feminismo, estudos de gênero e homoerotismo” constitui, a nosso ver, a cadeia semântica planejada das produções de pesquisadoras/es que expuseram nas mesas redondas e conferências, como convidadas/os, parte de discursos produzidos/em produção, e que reiteram, em cada texto, as teses que defendem, as ideias que sustentam, as provocações levantadas, o amadurecimento de pontos de vista.

Os artigos apresentados não compartilham do *modus operandi* tradicional de fazer estudos comparados em literatura, perspectiva bastante aventada em décadas que antecederam a solidificação do Congresso da Abralic: este, nos últimos anos, afirma-se como importante evento de impacto e que, em sua organização de conferências e mesas redondas, traz para o campo da discussão pesquisadoras/es que constroem uma identidade profissional mais voltada para os estudos literários do que para os estudos comparados.

Desta feita, as relações tecidas entre as literaturas, os feminismos, os estudos de gênero e homoerotismo se dão, sobretudo, nos artigos deste volume, na esteira dos estudos comparados em literatura, embora não exclusivamente. Não que os estudos literários sejam um campo que queira sobrepor-se aos tradicionais estudos comparados em literatura. Pelo contrário, o valor que cada modalidade discursiva adquire é prova de que o Congresso da Abralic se renova na medida em que consegue cooptar as várias visadas sobre os vários textos e escritas, objetos e suportes que são dados aos leitores no cotidiano das duas últimas décadas.

Os artigos reunidos são atravessados por ideias comuns, convergentes entre si, embora escoem também em desembocadouros diferentes, dadas as circunstâncias, as intenções, os objetivos e a especificidade de cada pesquisador/a. O artigo de Carlos Magno, “Literatura e feminismo: desafiando o cânone”, traça paralelos semânticos com o artigo de Eurídice Figueiredo, “História literária e crítica feminista: figuras das mulheres”. Apesar de estilos e perspectivas distintas, as mulheres, o feminismo, a história e a crítica literárias são entrelaçadas para entabular profícuas discussões sobre temas que já encontraram um arazoado terreno de estudos na academia brasileira, como as pesquisas de Helena Parente Cunha (1999 e 2001), em que o “desafiando o cânone” é investigado em autoras do século 19 (*Desafiando o cânone* 2, 2001) e do século 20 (*Desafiando o cânone*, 1999) e no texto de Cecil Jeanine Albert Zinani “História da literatura: questões contemporâneas” (2010).

Pode-se afirmar que, mantendo-se as devidas proporções e distinções, o artigo “A crítica cultural, a crítica feminista: vertentes de um mesmo olhar?”, de Izabel Brandão, amplia os modos de ler as literaturas de autoria feminina, porque se propõe a questionar as fronteiras entre o que seria estritamente da base feminista (apostando-se na não confirmação de uma exclusividade de leituras e estudos através de

argumentos feministas) e de base culturalista, na perspectiva da crítica, provocando o/a leitor/a quanto às ideias aventadas de que a crítica feminista não é ou não faz crítica da cultura e, deste modo, a crítica da cultura, assoberbada de e nos lugares de poder, continua não lendo as escritas de autoria feminina, as escritas periféricas e marginalizadas. Esta discussão envolvendo aspectos da crítica feminista e da crítica da cultura já foi ponto de discussão em artigo nosso em co-autoria com Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes - “Crítica literária ou cultural: caminhos críticos da literatura de temática gay” (2011), bem como a coletânea sob organização de Heloísa Buarque de Hollanda (1994) já prenunciava esta discussão.

É nesta perspectiva, a da visão que se tem de e sobre os sujeitos e escritas marginalizadas que Thiago Ianez Carbonel, em “Marginálias homoeróticas: diálogos entre Jean Genet e João Gilberto Noll”, discute os autores cujos nomes aparecem no título de seu texto, trazendo à tona uma crítica aos lugares de circunscrições do que transita no *centro* e do que é retido na *periferia* das culturas, dos valores acadêmicos, das leituras de textos ou escritas literárias que não encontram ecos entre os formadores de opinião, os críticos e/ou professores de literatura. Apesar da não efetivação de “leituras canônicas” de e sobre os textos homoeróticos, o diálogo estabelecido entre os dois escritores anunciados configura um chamado à discussão.

Se não marginalizada, na esteira do artigo de Thiago Carbonel, subalternizada é o termo sobre o qual Tânia Lima - “Pode a subalterna falar?” - e Zuleide Duarte - “A mulher subalternizada na escrita de Lilia Momplé” - trabalham para entabular discussão em torno, especificamente, assim mesmo, “da mulher”, apesar de a expressão também carregar em si o peso das coletividades, das diferentes mulheres inseridas em diferentes culturas e sociedades. Se a mulher é configurada como subalternizada na escrita de Lilia Momplé, como

aponta Zuleide Duarte, essa subalternização pode ser questionada a partir de outros parâmetros discursivos, conforme a ideia lançada por Tânia Lima: se é possível, como e em que circunstâncias, onde e com quem a subalterna poderia falar.

Estas discussões aqui firmadas por Zuleide Duarte e Tânia Lima me fazem lembrar dois textos que considero importantes para dialogar com as questões postas. O primeiro, de Gayatri Spivak (“Quem reivindica alteridade?”), texto de cuja tradução me utilizo, publicado em 1994, e o segundo, de Liane Schneider (“Quem fala como mulher na literatura de mulheres?”), publicado na edição comemorativa dos 25 anos do GT Mulher e Literatura (2006). Como se percebe, quem são essas subalternas e o que elas reivindicam ou, numa outra perspectiva, podem, elas, reivindicar alteridades, falar, ou terão que assumir, sempre, a posição subalternizada?

Os últimos artigos a que faço referência neste volume são os de Lúcia Osana Zolin e Valéria Andrade, falando, ambas, respectivamente, sobre “Um entrelugar de rupturas e continuidades: a personagem na narrativa de autoria feminina paraanaense contemporânea” e “Os outros em nós: um varal para o Burlador de Sevilha”. Os pontos de contato estabelecidos entre os textos se dão, na minha percepção, pela eleição do centramento de questões na autoria feminina “localizada”. Entenda-se este adjetivo não como um modo de diminuir autoras e obras, mas de valorar a produção local pois, nos caminhos trilhados pela crítica acadêmica de hoje, nem sempre as escritoras locais encontram lugares para poder “competir” com os autores e obras mais lidos e recebedores de críticas afirmativas. A dramaturga paraibana Lourdes Ramalho figura como importante autora na chave interpretativa do artigo de Valéria Andrade.

Se as discussões problematizadas pelas/os articulistas deste volume reiteram importantes debates e aspectos do objeto de trabalho com que cada um se depara, retomando ideias já discutidas, ampliando noções, revendo categorias,

conceitos, modos e abordagens de ler o outro (autoras/es) e as obras, isso nos dá uma imagem da proporção semântica do que é continuar as investigações, nos moldes daquilo que vem sendo feito, até que o equilíbrio entre aquilo que ainda soa desconcertante e o ideal sobre o qual as falas aqui explanadas se ajustam alcance um ponto-chave em que as palavras das/os pesquisadoras neste volume não mais ecoem porque não mais necessárias, sem demandas, em razão de um equilíbrio cultural.

REFERÊNCIAS

- CUNHA, H. P. (Org.). (1999). **Desafiando o cânone. Aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e poesia (anos 70/80)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- CUNHA, H. P. (Org.). (2001) **Desafiando o cânone 2. Ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- SCHNEIDER, L. Quem fala como mulher na literatura de mulheres? In: CAVALCANTI, I.; LIMA, A. C. A.; SCHNEIDER, L. (Orgs.). (2006). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: EdUFAL.
- SILVA, A. P. D.; FERNANDES, C. E. A. Crítica literária ou cultural?, **Crítica Cultural**, v. 6, n. 1, 2011, pp. 129-141.
- SPIVAK, G. (1994). Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco.
- ZINANI, C. J. A. (2010). **História da literatura: questões contemporâneas**. Caxias do Sul: EdUCS.

LITERATURA E FEMINISMO: DESAFIANDO O CÂNONE

Carlos Magno Gomes
UFS

O XIII Simpósio Internacional da ABRALIC apresentou reflexão bem consistente sobre as confluências entre Literatura e Feminismo a partir das palestras de Izabel Brandão e Lúcia Osana Zolin, em uma mesa dedicada a essa temática. Ambas destacaram a importância do alargamento do conceito de Literatura para os estudos literários na contemporaneidade a partir da crítica feminista. Suas pesquisas ressaltam a superação da noção fixa de literatura hegemônica, pois privilegiam novas abordagens para o texto literário e optam por análises de obras fora do cânone. Essa perspectiva foi responsável pela consolidação da crítica feminista como uma das mais sólidas áreas dos estudos literários no Brasil, pois renovaram a história literária brasileira ao destacar obras de escritoras silenciadas. Essa estratégia de resgate explora a história literária para além de dados biográficos das autoras, pois examina “como tais narrativas foram lidas pela crítica consagrada, como se encaixam nas correntes de sua época e como estabelecem relações com a literatura de seu tempo” (MUZART, 2011: 22).

Nessa direção, as pesquisadoras apresentaram estudos que reforçam a força do feminismo enquanto parte do projeto literário de diversas escritoras e, sobretudo, como uma abordagem ideológica renovadora da história literária. Na primeira palestra, Izabel Brandão analisou as relações entre o

feminismo e a crítica cultural, destacando o quanto o primeiro proporcionou uma revisão ética de valores e metodologias na seleção dos textos canônicos. Sua percepção crítica ressalta o quanto a crítica feminista se consolidou como uma proposta ideológica de investigação literária ao expor as desigualdades que sustentaram o campo literário, tanto no processo de distribuição como recepção dos textos de autoria feminina.

Entre os diferentes avanços ideológicos, Brandão ressalta o quanto o feminismo foi responsável pelo questionamento da invisibilização das escritoras brasileiras e destaca a produção de Conceição Evaristo, Arriete Vilela e Luzilá Gonçalves Ferreira, como exemplos de uma literatura contemporânea preocupada com a crítica social e a denúncia da violência contra mulheres e crianças. Sua apresentação ressaltou a força da produção contemporânea de autoria feminina, propondo um ponto de convergência entre o feminismo e essa literatura: a visibilidade dos problemas inerentes à mulher contemporânea.

Nessa mesma direção, Lúcia Zolin convidou a plateia a uma reflexão sobre o lugar diferenciado da ficção brasileira de autoria feminina ao apresentar o deslocamento da mulher como algo próprio dessa ficção. Em sua apresentação, Zolin identificou diferentes estratégias feministas nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Ana Maria Machado e da paranaense Adriana Lisboa. Essa última escritora é desconhecida dos leitores brasileiros, ficando à margem das pesquisas produzidas no campo acadêmico. A base teórica de Zolin ressalta que as identidades femininas da ficção de autoria feminina são deslocadas em relação ao imaginário da ideologia patriarcal.

Portanto, assim como Izabel Brandão, que destacou a produção de escritoras contemporâneas desconhecidas do grande público, Lúcia Zolin destacou a produção da paranaense Adriana Lisboa, como uma literatura de resistência fe-

minina e preocupada com questões estéticas de reescrita da tradição patriarcal. Com essa reflexão crítica, ambas trouxeram diferentes estratégias feministas de questionamento do cânone, com destaque para a reescrita da tradição patriarcal como uma das formas de constituição de poder e empoderamento da mulher na história da ficção brasileira.

Seguindo os passos das palestrantes, apresentamos um estudo sobre a importância do feminismo como uma estratégia de crítica literária a partir de sua base historiográfica, ressaltando a importância dos estudos de resgate como uma das mais consolidadas linhas de pesquisa vinculada aos estudos feministas no Brasil. Logo depois, trazemos à baila alguns estudos sobre o resgate de Alina Paim e as possibilidades de inclusão de sua obra como parte da história da literatura brasileira. Com isso, reforçamos o trabalho arqueológico feminista como uma metodologia de resgate e de re-inserção de escritoras desconhecidas, silenciadas nas historiografias atuais de nossa literatura. Historicamente, vale destacar que, no processo de resgate, a Editora Mulheres, de Florianópolis, ficou conhecida pelo ineditismo de suas edições do século XIX. O maior exemplo desse trabalho se concretizou com o ressurgimento da escritora Júlia Lopes de Almeida. A publicação de suas obras despertou interesses de diversos pesquisadores da área de Letras e afins, possibilitando novos olhares para sua produção e seu lugar no meio acadêmico de seu contexto histórico.

Além dessa estratégia de resgate, nos últimos anos, os estudos literários têm apresentado um leque de opções para o alargamento do cânone ao incluir, em sua agenda, questões identitárias e de gênero. Esse diálogo é profícuo e tem se mostrado eficiente quando se pensa nas historiografias de escritoras silenciadas. A perspectiva ideológica, proposta por essas pesquisas, questiona as abordagens universalizantes dos estudos tradicionais ao incluir o não hegemônico e o não canônico como parte do debate das fronteiras da literatura.

Tal perspectiva é fortalecida pela pauta das reivindicações feministas que fortalecem o questionamento dos modelos e paradigmas referentes à “tradição, texto, leitura, gosto e valor” (SCHMIDT, 2010: 175). Nessa direção, os diálogos da Literatura com o Feminismo também renovaram as estratégias de leitura do texto literário, visto que têm apresentado intervenções políticas ao resgatar diversas escritoras esquecidas pelo cânone por meio de um “trabalho árduo e extenso do feminismo histórico, um movimento que tem uma ressonância política” (MUZART, 2011: 17).

Levando em conta tais premissas, a historiografia das escritoras brasileiras tem cumprido seu papel de resgate de artistas invisibilizadas “em consequência da utilização do gênero como uma categoria de análise” (CAMPELLO, 2010: 44). Isso foi possível porque, a partir do questionamento dos conceitos de “nação”, “língua” e “literariedade”, “o cânone perdeu seu sentido unívoco e autoritário, tornando-se, tanto quanto possível, uma estrutura flexível, passível de constante reformulação” (COUTINHO, 2013: 38).

Quanto aos resultados desse resgate, destacamos o fato de algumas escritoras terem ido além das subjetividades da literatura, pois foram também feministas engajadas com a luta das mulheres. Essa particularidade é encontrada na obra daquelas que têm consciência da literatura como profissão, como é o caso das pioneiras Nísia Floresta, Maria Benetida Bormann e Inês Sabino, no século XIX (MUZART, 2011: 25). No século XX, temos duas referências de escritoras feministas engajadas com questões políticas e literárias: Patrícia Galvão, a Pagu, que fez parte da primeira fase do modernismo ao lado de Oswald de Andrade; e Alina Paim, contemporânea dos regionalistas Graciliano Ramos e Jorge Amado, que se enveredou pelo realismo social. Ambas foram esquecidas como escritoras, ficando seus nomes relacionados à luta de classes e partidárias desses dois períodos da história brasileira. Na sequência, destacamos o quanto a obra

de Alina Paim confunde as fronteiras entre feminismo e literatura.

Alina Paim, uma militante do PCB, tem uma importante participação na vida literária e política do país entre os anos 40 e 60, com dez romances publicados entre 1944 e 1994. Seu imaginário ficcional parte do cotidiano da professora primária ao universo das greves dos trabalhadores de uma estrada de ferro. Ana Leal Cardoso, pesquisadora que coordena o trabalho de resgate da obra de Alina Paim, divide sua ficção em dois momentos: o de grande teor social, característico de seu engajamento político e partidário; e o da introspecção, marca dos romances da maturidade dos anos 60 (2010: 125). Em ambos, as fronteiras entre seu engajamento feminista e seu projeto literário se misturam.

Com uma literatura de cunho socialista, Alina Paim foi uma escritora preocupada com denúncias, questionamentos e luta de classes, seus romances relatam “o despotismo dos fortes sobre os fracos, o amor como caminho de realização ou de destruição dos seres humanos, a desumanidade do sistema de exploração da força-trabalho, que caracteriza a sociedade brasileira em geral” (COELHO, 2002: 39). Entre suas principais obras, destacam-se seus romances: *Estrada da liberdade* (1944); *Simão dias* (1949); *A sombra do patriarca* (1950); *A hora próxima* (1955); *Sol do meio-dia* (1961); a trilogia de Catarina composta pelos romances: *O sino e a rosa* (1965); *A chave do mundo* (1965) e *O círculo* (1965); *A correnteza* (1979); *A sétima vez* (1994). Além dessa produção, Paim publicou livros infanto-juvenis e diversos artigos em periódicos no Rio de Janeiro, Salvador e Aracaju, cidades onde mantinha amigos e partidários das causas políticas.

Entre os estudos de resgate da obra de Alina Paim, destacamos a perspectiva proposta por Elódia Xavier que a incluiu na história da literatura brasileira a partir de sua pesquisa sobre o corpo. Ela ressalta a preocupação memorialista da ficção de Paim ao analisar a trilogia de Catarina: *O sino e a*

rosa, *A chave do mundo* e *O círculo*, da década de 60, que “nos faz pensar numa narrativa de natureza autobiográfica, dada a intimidade entre narrador e protagonista” (2009: 72). Tal aproximação entre vida e obra é comum em outras obras dessa autora, visto que sua “história de vida confunde-se com aquela das suas personagens, quase sempre enredadas num espaço familiar conflituoso ou no interior de algum convento” (CARDOSO, 2010: 125).

Nessa perspectiva, é possível afirmar que a luta pelos direitos da mulher está no centro de sua literatura e de seu projeto de vida. Isso fica visível quando identificamos o discurso feminista que entrecorta as falas de suas personagens sedentas por justiça e igualdade de direitos, tanto no cotidiano da família patriarcal como no espaço do trabalho, visto que está “fundamente sintonizada com as forças transformadoras do nosso tempo” (COELHO, 2002: 39).

Elódia Xavier, em seu estudo sobre o corpo, constatou que a liberdade de suas personagens é marca de sua ficção. Na trilogia de Catarina, a formação da mulher está em jogo de sua infância à fase adulta, portanto trata-se de um romance de formação, um *Bildungsroman* feminino. Nessa narrativa, depois de muitos desafios, Catarina, a protagonista, faz uma escolha pessoal e pode ser vista “como um corpo liberado, pois quando se tem a chave do mundo, tem-se a liberdade de escolha de abrir a porta desejada. E esta liberdade vem respaldada pelo amadurecimento, pela longa e dura aprendizagem.” (XAVIER, 2009: 78).

Com essa pesquisa, Elódia Xavier apresenta um modelo de resgate que também inclui Alina Paim no sistema literário, pois coloca suas representações em tensão com a das escritoras contemporâneas com destaque para a luta pelos direitos da mulher. Assim, entre outros aspectos próprios da historiografia de resgate, reconhecemos que ela se pauta pelos princípios feministas, que revelam opções políticas de

pesquisa ao privilegiar a “inserção das mulheres no cânone literário” (MUZART, 2011: 20).

Partindo dessa proposta de resgate, passamos para a segunda parte deste capítulo, que ressalta a perspectiva feminista de *A sombra do patriarca* (1950), de Alina Paim. Essa obra pode ser inserida na tradição do *Bildungsroman* feminino, que, tradicionalmente, traz a trajetória de ruptura da protagonista com os padrões culturais da sociedade patriarcal. Historicamente, podemos situar *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector, e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, como as duas obras que inovaram a estética desse gênero no Brasil. Na história literária brasileira, Joana e Virgínia, respectivamente as protagonistas das obras citadas, são tidas como as primeiras transgressoras que chegam ao final da narrativa sem uma punição ou um desenlace trágico, muito comum a esse tipo de romance.

Desde então, o *Bildungsroman* feminino tem proposto novos caminhos às personagens que “estavam dispostas a abrir mão de um determinado sentido de integração social para alcançar algo mais valioso e satisfatório – a integração do EU” (PINTO, 1990: 150). Tal vontade de integração pessoal também é encontrada em *A sombra do patriarca*, que destaca a protagonista Raquel lutando pelos direitos das mulheres nas fazendas do Tio Ramiro. A postura feminista dessa personagem é uma marca presente já nos primeiros romances da autora.

Em *A sombra do patriarca*, Raquel, passa por um processo de formação, em que sua percepção feminista vai ganhando destaque à medida que ela identifica as explorações das mulheres e dos trabalhadores nas fazendas do latifundiário Ramiro. Ela recebe relevantes ensinamentos de D. Gertrudes sobre a importância do questionamento das tradições. Essa professora era tida como destemida por não aceitar o adestramento imposto à mulher e pregava: “A revolta é como uma luz que de repente se acendesse nas trevas. Quem

vê essa chama enxerga o caminho, não precisa mais de guia” (PAIM, 1950: 49-50).

Ao transitar pelas fazendas de Tio Ramiro, Fortaleza e Curral Novo, Raquel se depara com dois tipos de famílias, a burguesa e a pobre. Nesse confronto com as questões de classe, sua astúcia feminista vai sendo lapidada. Nesse romance, Alina Paim evidencia o modo como a família, no meio rural brasileiro, conserva, nitidamente, traços da organização patriarcal da época colonial. Trata-se de um romance que destaca a opressão do mundo capitalista e do patriarcado. A descrição da opressão da mulher no espaço patriarcal reforça a postura de questionamento dessa obra. Essa temática é muito comum aos romances de formação feminina que exploram a família e suas implicações no processo de educação e de formação da identidade da mulher, pois se trata de “lugar de adestramento para a adequação social”, o que “torna visível a ação repressora do condicionamento familiar” (XAVIER, 1998: 13-14).

Além do núcleo familiar, este romance incorpora personagens de várias classes sociais, cujos conflitos secundários gravitam em torno da formação psicológica de Raquel. Tio Ramiro é descrito como um “Senhor feudal (...) um patriarca, domina a família inteira - os irmãos, esposa, os filhos, genros, netos, sobrinhos” (PAIM, 1950: 58). Raquel vai se inteirando desse universo em um processo duplo de formação, que tanto o social quanto o psicológico ganham diferentes lapidadas, dependendo das dificuldades encontradas.

Mesmo não sendo um romance de formação tradicional, observamos que essa obra apresenta um processo de formação e transformação da protagonista. A representação da viagem e as transformações sofridas por Raquel nos espaços das fazendas do Tio Ramiro fortalecem seu vínculo com a tradição do romance de formação. Com esse enredo, observa-se a viagem como um elemento transformador para a mulher. Normalmente, isso ocorre individualmente, como

acontece com as protagonistas Joana e Virgínia, citadas anteriormente. No entanto, o texto de Alina Paim apresenta a contramão desse processo, pois Raquel não tem que se libertar das garras de um opressor, ela está ali de passagem. O mais importante é a maturidade que ela vai ganhando à proporção que toma conhecimento dos atos tiranos desse tio.

No embate de identidades femininas, temos o grupo de mulheres transgressoras, do qual Raquel se destaca. Ela não se conforma com o destino de submissão que era imposto às mulheres nas terras do tio. Com esse amarrar da trama, observamos que Alina Paim já traz uma preocupação de não fixar uma postura exemplar para a identidade feminina. Em suas narrativas, a identidade da mulher apresenta sempre o jogo de pertencimento entre o tradicional e o transgressor. Com isso, essa autora faz do espaço do texto, um lugar de contestação da norma por meio de posições antagônicas. Assim, o jogo entre o tradicional e o transgressivo se fortalece como um espaço híbrido, um lugar de contestação política baseado no não uniforme para a mulher.

Em *A sombra do patriarca*, há dois grupos de mulheres: as submissas e as transgressoras. Ambos são referências para a protagonista, que analisa como cada uma delas se relaciona com o senhor da família. No primeiro, temos Amélia, Teresa e Anita, mulheres que repetem as normas do patriarcalismo; no segundo, destacam-se Leonor e D. Gertrudes, leitoras de obras que trazem protagonistas transgressoras. Esses dois grupos são tidos como definidores para a opção de liberdade da protagonista, que passa grande parte da narrativa em um lugar de intersecção, entre essas identidades femininas.

Tais personagens ressaltam o descentramento da identidade feminina, em *A sombra do patriarca*. A professora Gertrudes incentiva leituras críticas e de formação diferente daquelas que tinham na fazenda. Ela indicava a leitura de *Resurreição*, romance de Tolstói, “para lhe abrir as idéias” (PAIM, 1950: 49). Esse contato com obras revolucionárias é

fundamental para Raquel, que reconhece: “Para mim tornou-se o mais poderoso que qualquer livro conhecido até aquele momento” (PAIM, 1950: 11). A importância da maturidade de D. Gertrudes é fundamental para o processo de formação da protagonista.

Ana Leal Cardoso tem destacado a importância do papel educacional dos romances de Paim que apresentam “o discurso da denúncia em face da clausura e submissão das personagens femininas” (2007: 140). Isso fica constatado por duas perspectivas: com a representação da professora em suas primeiras obras e com a proposta de formação feminista de suas protagonistas. Esse caráter pedagógico faz parte da tradição do romance de formação feminina. Com esse papel desbravador e feminista da professora, a autora lança um “novo olhar” sobre a realidade feminina no espaço rural brasileiro, na tentativa de conscientizar o/a leitor/a acerca dos males sociais que aprisionam a mulher a papéis de submissão no contexto patriarcal.

Em *A sombra do patriarca*, portanto, Raquel, expurga os papéis femininos tradicionais para questionar e propor novas construções identitárias, uma vez que não aceita a submissão ao mando patriarcal nem à exploração capitalista de Tio Ramiro. Nessa identificação, projeta-se o *locus* híbrido da enunciação da mulher, em que os velhos padrões e os novos comportamentos formam uma interseção ideológica. A questão da interseção é um dos pontos fundamentais da formação identitária das protagonistas de Paim. Nesse caso, isso acontece quando Raquel inclui ou exclui comportamentos submissos ou transgressivos à sua performance social. Com tal personagem, constatamos que esse romance articula as heranças desse gênero literário de um lugar socialista e acrescenta novos rumos para as protagonistas transgressoras.

Pelo já exposto, fica claro que Raquel passa por algumas “viagens” que fazem parte de seu ciclo existencial. Por

trazer a ideia de passagem/trajeto desde o início da obra, Alina Paim enfatiza a descrença nas verdades bipolares, construídas pelo sistema patriarcal. Por isso, aponta o híbrido como um espaço de complementação para a mulher. Diante disso, *A sombra do patriarca* cumpre seu papel de propor a individualização da mulher como uma saída dos estigmas impostos pela sociedade patriarcal. Portanto, a travessia pela qual a protagonista se envereda e sua opção de fuga representa rejeição de padrões e recusa de integração aos valores patriarcais. (PINTO, 1990: 150). Raquel rejeita o modelo burguês-rural da família de Ramiro.

Com isso, ela opta por encontrar o seu próprio caminho ao fugir das fazendas do Tio na companhia da prima e do homem pelo qual se apaixona. Essas opções denunciam o sistema cultural que sempre propôs para a mulher um lugar secundário diante da dominação masculina. Como visto aqui, a função pedagógica do texto de Alina Paim pode ser identificada tanto no projeto socialista que denuncia a exploração da mão de obra na fazenda de Ramiro como no projeto feminista de reafirmação do lugar da mulher como um espaço da contestação e não da repetição. Nesse sentido, podemos incluir essa obra na tradição dos romances de ruptura sem final trágico para a mulher transgressora.

Cristina Ferreira Pinto destaca as marcas transgressivas do romance de formação feminino quando reconhece que as protagonistas rompem com “as limitações sociais e atinge a independência e afirmação pessoal desejadas, assumindo uma posição marginal que é agora *escolha, liberação*” (PINTO, 1990: 149). Nessa tradição, retomando a ideia de resgate, podemos incluir *A sombra do patriarca* como uma das obras pioneiras na construção de protagonistas que assumem uma posição marginal. A partir desse olhar, a obra de Paim também pode ser incluída entre as que tematizam o declínio do patriarcado, visto que desvela a falência dos valores familiares (XAVIER, 1998: 120). Portanto, torna-se legí-

tima a discussão em torno da valorização estética da construção de Raquel como uma das primeiras protagonistas de romance de formação feminino a não ser punida na história da literatura brasileira.

Passando para as considerações finais, ressaltamos que a relação entre literatura e feminismo tem se tornado muito coesa nessas últimas décadas, pois tanto é explorado pelas escritoras como tema e postura ideológica como, também, tem-se consolidada como forma de se fazer crítica literária. Com o resgate das escritoras silenciadas ou com o estudo de escritoras desconhecidas, como fizeram Isabel Brandão e Lúcia Zolin, reconhecemos o feminismo como importante forma de crítica cultural. A partir dessa valorização incondicional, “os estudos literários podem articular o seu papel educacional com uma função social de relevância”, pois abrem “o campo de reflexão e crítica às formas de silenciamento e exploração do humano” (SCHMIDT, 2010: 184).

Além disso, destacamos que a abertura dos estudos literários para as vozes excluídas foi provocada pela valorização de questões ideológicas e tornou-se uma estratégia legítima de ampliação dos estudos literários. Esse trabalho arqueológico das escritoras silenciadas só foi possível pelo reconhecimento do “perfil feminino/feminista” como “elemento permanente na historiografia literária brasileira” (CAMPELLO, 2010: 48).

Com essas constatações, ressaltamos as profícuas relações entre literatura e feminismo que propuseram uma mudança de paradigma no que se refere ao cânone, ao reconhecer que a seleção tradicional de textos literários não é mais aceita como única. A relevância das diferentes formas de seleção dos textos literários faz parte do descentramento dos estudos literários atuais que reconhecem o cânone como “uma construção em aberto, com facetas múltiplas e diversas, variando de acordo com as necessidades de afirmação e autodefinição de cada momento” (COUTINHO, 2013: 29).

Portanto, como destacado neste trabalho, o feminismo pode ser considerado uma das mais contundentes formas de contestar o cânone e sua tradição.

REFERÊNCIAS

- CAMPELLO, Eliane. Um novo perfil para a historiografia literária: escritoras brasileiras. In SCHMIDT, Rita Terezinha (org.) *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010, p. 43-54.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. Alina Paim - uma romancista esquecida nos labirintos do tempo. In *Aletria*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, vol. 20, 2010, p.125-132.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. Marcas do feminismo em Alina Paim. In CARDOSO, Ana Leal e GOMES, Carlos Magno (orgs.). *Do imaginário às representações na literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2007, p.135-143.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1971 - 2001*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COUTINHO, Eduardo. O conceito de “Literatura Nacional” e a crise da identidade na América Latina. In LÚCIO, Ana Cristina Martins; e MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). *Memórias da borboleta: reflexões em torno de regional*. Campina Grande: ABRALIC, 2013, p. 27-41.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A ascensão das mulheres no romance. In ALVES, Aline et al. (orgs.). *A escritura no feminino: aproximações*. Florianópolis: Mulheres, 2011, p. 17-27.
- PAIM, Alina. *A sombra do patriarca*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e Margens: Notas sobre a historiografia literária. In DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia (orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa Brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010, p. 174-187.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos. 1998.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Brasil, 2007.

XAVIER, Elódia. A construção de um corpo liberado: a trilogia Catarina, de Alina Paim. In *Cadernos de Literatura Contemporânea*. Brasília: TEL/UnB, vol. 33. 2009, p. 71-80.

HISTÓRIA LITERÁRIA E CRÍTICA FEMINISTA: FIGURAÇÕES DAS MULHERES

Eurídice Figueiredo
UFF

Introdução

Segundo o padrão de Harold Bloom, o cânone ocidental se constitui de homens brancos, europeus e norte-americanos. Quanto às mulheres, apesar de elas terem escrito muito mais do que parece, seus escritos permaneceram fechados em gavetas e os que alcançaram publicação estiveram quase sempre na margem e não no cânone da produção literária. Como escreve Constância Lima Duarte, público e crítica sempre foram muito pouco receptivos aos textos de autoria feminina, o que levou as mulheres ao uso de pseudônimos, que era uma forma de se camuflar e romper a censura (DUARTE, 1997: 57). A recepção muda se quem escreve é um homem ou uma mulher. Jean Genet publicou *Querelle de Brest*, em 1947, enquanto Violette Leduc, escrevendo tão explicitamente quanto ele sobre a homossexualidade, foi censurada, já que os editores não ousaram publicar à época o que viria a ser *Thérèse et Isabelle* (saindo só em 1966, pela Gallimard).

Diante desse quadro, qual seria a missão da crítica feminista? Uma de suas tarefas é a de retirar do esquecimento as autoras do passado, a fim de possibilitar que elas sejam lidas por nós. No caso do Brasil, este é um trabalho que tem

sido feito por pesquisadoras, muitas delas membros do GT Mulher na Literatura. Merece destaque a Editora Mulheres, comandada por Zahidé Lupinacci Muzart, cujo catálogo cresce a cada dia. Sobre a questão do cânone, ela afirma claramente que a inserção das mulheres não significa a exclusão dos que estão no cânone, não se trata de substituir, como acusam os detratores, mas de acrescentar (MUZART, 1997: 85).

Além do trabalho de resgate, resta ainda a questão de como se posicionar em relação aos escritores do passado que criaram personagens femininas tão fascinantes. E, sobretudo, como compará-las com as personagens criadas por escritoras nos últimos 50 ou 70 anos; como estabelecer categorias críticas válidas que não coloquem cada vez mais a crítica feminista no gueto. Sem querer fazer clivagens entre os sexos, postulo, antes, a androginia e a capacidade de imaginação e de fabulação do/a escritor/a para se colocar no lugar do outro, para fazer-se outro ao criar suas ficções. Sem essa compreensão, arma-se o gueto de “mulheres que só sabem falar de mulheres”, o que é tudo o que o *establishment* masculino quer.

A escritora francesa Catherine Rihoit afirma que o que se espera da mulher é que ela conte sua vida; o preconceito autobiográfico serve para negar a capacidade artística que consiste em se descolar da realidade a fim de sublimá-la. Os homens tendem a considerar que uma mulher que cria personagens masculinas é uma usurpadora, alguém que tem “algum problema”: supõe-se que ela seja homossexual, que não aceita sua feminilidade, em suma, alguém que tem inveja do pênis. Ultrapassar os limites do seu sexo através da linguagem escrita – apanágio do poder patriarcal – é subversivo e assustador (RIHOIT, 1994: 197-199). De maneira homóloga, negar ao homem a capacidade de criar personagens femininas verdadeiramente profundas é uma atitude sectária e limitadora da complexidade do ser humano.

A androginia do/a escritor/a: o caso de *Madame Bovary*

Tornou-se clássica a afirmação de Flaubert “*Madame Bovary c’est moi*”, apesar de em outros momentos de sua correspondência com Louise Collet ele se mostrar muito mais ambíguo, dizendo nada ter a ver com sua personagem. Todavia, é verdade que Flaubert – o mestre do realismo francês – tinha a alma romântica como a sua personagem, ambos se haviam nutrido da literatura dos românticos.

Baudelaire, contemporâneo de Flaubert, considerava que Emma Bovary tinha um caráter viril, ela era enérgica, sexualmente ativa, ambiciosa e sonhadora. Seu encanto viria de sua androginia, por nela coexistirem as seduições de uma alma masculina num corpo feminino. Baudelaire associou Madame Bovary aos poetas, que se entregam – generosamente, magnificamente – a patifes que não estão à sua altura. Assim, Emma se erige em *alter ego* do poeta, com faculdades de imaginação, de fantasia e, sobretudo, de energia, que não são canalizadas, porém, para a criação. Embora não produtora de textos como o poeta, Emma é fruto da literatura romântica: sua alma, alimentada pelos idílios de autores como Walter Scott e Lamartine, almeja evadir-se de um meio mesquinho e provinciano e, principalmente, de um marido medíocre. Sem as leituras feitas no convento não haveria Madame Bovary, nem o *bovarysme*, ou seja, o desejo de viajar em intermináveis devaneios por gôndolas e barcas, numa Itália utópica, acompanhada de um homem maravilhoso.

Baudelaire escrevia, em 1857, que “todas as mulheres *intellectuais* agradecerão [a Flaubert] por ter elevado a fêmea a tão alto poder, tão distante do animal puro e tão próximo do homem ideal, por tê-la feito participar desse duplo caráter de cálculo e de sonho que constitui o ser perfeito”

(BAUDELAIRE, 1932: 448).¹ Segundo ele, Emma é sublime porque ultrapassa a condição feminina, ela possui atributos masculinos que podem ser assim resumidos: os homens têm imaginação, enquanto as mulheres e os animais são dominados pelo coração; os homens têm energia, são criados para agir; os homens têm gosto pela sedução e pela dominação, o que caracteriza o seu dandismo; os homens têm vocação para o gozo. Embora não possa concordar com as premissas das quais Baudelaire partiu (a mulher quase assimilada ao animal), Madame Bovary é, sem dúvida, uma das grandes personagens femininas da literatura.

Já a escritora canadense Gabrielle Roy dizia não dar crédito a Madame Bovary por ela ser, justamente, tão masculina, tão saída de um cérebro de homem, considerando que mulheres escrevem melhor sobre as mulheres e homens sobre os homens. Roy reconhecia, contudo, que há brilhantes exceções e que o espírito criador é, talvez, andrógino, como queria Virginia Woolf. Como distinguir a escrita feminina da masculina se a autora de *Orlando* afirmava que, ao ler Proust, tinha o sentimento de que ele havia escrito aquilo que ela gostaria de escrever? Béatrice Didier, ao tentar caracterizar a escrita feminina como prolixa, por querer dar conta de uma certa consciência do tempo, perceptível fora dos acontecimentos exteriores, chega, inevitavelmente, a Proust, que seria, na sua opinião, o escritor mais feminino.

No entanto, Gabrielle Roy não dava crédito a Madame Bovary. Por quê? Provavelmente porque Emma se opõe às duas facetas de mulher que Roy criou em seus textos, a da

¹ Trata-se de tradução minha sempre que a obra consultada estiver em francês. Do original : (...) toutes les femmes *intellectuelles* lui sauront gré d'avoir élevé la femelle à une si haute puissance, si loin de l'animal pur et si près de l'homme idéal, et de l'avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait.

mulher-mãe, prisioneira de seus deveres familiares, e a da mulher que se dedica ao trabalho e à produção artística ou artesanal, a viajante que preza a sua liberdade. Talvez a sexualidade de Emma, que se exerce em puro dispêndio, associada à sua alienação romântica (*bovarysme*), tenha exasperado Gabrielle Roy, educada num Canadá puritano do início do século XX.

O que se depreende das leituras feitas por Baudelaire e Gabrielle Roy de *Madame Bovary* é o caráter especular da crítica, que se assemelha àquele, bem conhecido, do escritor ao criar suas ficções. Na recusa da identificação, pode-se ler em Gabrielle Roy “*Madame Bovary, ce n’est pas moi*”, e simetricamente oposto e de forma correlata, Baudelaire junta-se a Flaubert para dizer “*Madame Bovary c’est moi*”. Afirmações que confirmam a androginia presente em cada ser humano.

Insubmissão e adultério

Todas as grandes personagens femininas do cânone ocidental são rebeldes e apaixonadas, ousam enfrentar a sociedade patriarcal que as oprime e as relega à domesticidade sob o jugo de um marido imposto, desde *Tristão e Isolda* até *Madame Bovary* ou *Anna Karenina*. Quase todas morrem no fim do romance (ou são afastadas para bem longe, como a Capitu brasileira), assim como morrem todas as heroínas da ópera, como mostrou Catherine Clément, em *L’opéra ou la défaite des femmes*. De um lado, o escritor é fascinado por mulheres fortes, de outro lado, a *doxa* exige que elas sejam condenadas. Considerando que são as mulheres as grandes

leitoras de romances, o mau exemplo é punido para que não seja imitado.²

O que muda na construção das personagens femininas criadas por escritoras? Às vezes é difícil saber, sobretudo se se fizer uma leitura meramente do conteúdo. A análise de romances escritos por mulheres, nos últimos 50 anos, que se limitar a afirmar que as personagens não se submetem à ordem patriarcal não vai acrescentar nenhum diferencial, porque as protagonistas dos romances escritos por homens no século XIX também se rebelaram. É preciso ir além, buscando elucidar de que maneira as escritoras estão tratando, narrativa e esteticamente, assuntos que dizem respeito às figurações das mulheres.

Darei um exemplo de relevante trabalho de crítica feminista. Cristina Ferreira Pinto (1990), no seu livro sobre o *Bildungsroman* feminino, analisou quatro romances brasileiros: *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector, e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles. O interesse do livro reside justamente no fato de a autora fazer um contraponto entre o paradigma do romance de formação masculino e as tentativas de escritoras brasileiras em criar um *Bildungsroman* feminino, já que, nos quatro romances, as protagonistas têm a maior dificuldade realização, diferentemente, portanto, do protagonista de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, escrito no fim do século XVIII, romance que serviu de modelo para o romance de formação do século XIX.

² É bastante esclarecedor ler os documentos do processo contra Flaubert por atentado à moral e à religião. O mais interessante argumento da defesa é que Emma Bovary é punida por seu desvio de conduta; sua morte atroz afastaria qualquer leitora do mau caminho.

A autora aponta como um dos elementos diferenciais o fato de, nos romances de formação masculina, o protagonista ter de enfrentar o pai, enquanto que as protagonistas femininas entram em choque com a mãe, que, sendo o elo mais fraco da ordem patriarcal, perpetua a opressão feminina. Esse embate mãe-filha, muito mais explorada em obras de mulheres, tem causas sócio-psíquicas, como mostrou o psicanalista Daniel Sibony. Para ele, o *entre-deux femmes* é a relação de competição entre mãe e filha, entre a mulher e sua origem, ou entre a mulher e outra mulher fálica. Assim, “a prova crucial para uma mulher é a passagem, o entre-duas mulheres no qual ela se defronta e se mede com a Outra-mulher, à Outra como mulher [...]. Essa figura da mulher é o espelho do ser-mulher, espelho interior e ponto de referência implacável do devir-mulher, devir que se vive fora do tempo real” (SIBONY, 2008: 127)³.

A mãe não é um modelo para a filha e o casamento simboliza a perpetuação da ordem patriarcal. Se Wilhelm Meister busca a espiritualidade, a filosofia de vida, a realização pessoal dentro da sociedade, as personagens femininas buscam uma identidade de maneira um pouco solitária, tendendo a se afastar de seu meio social. Em *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles, mãe e filha estão enclausuradas numa relação especular neurótica. Em alguns romances como *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, *Ciranda de pedra* e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, a personagem tem uma hipotética realização no porvir, ou seja, fora do romance.

³ Décidément, l'épreuve cruciale pour une femme, c'est le passage, l'entre-deux-femmes où elle s'affronte et se mesure à l'Autre-femme, à l'Autre comme femme. [...] Cette autre figure de La femme est le miroir de l'être femme, miroir intérieur et repère implacable du devenir-femme, devenir qui se vit hors du temps réel (Grifos do autor).

A relação conflituosa entre mãe e filha fica muito evidente em muitos romances franceses, como mostrei em um artigo sobre três escritoras, Jeanne Hyvrard, Marie Cardinal e Benoîte Groult (FIGUEIREDO, 2013). As protagonistas passam pela doença, por tratamentos médicos ou psicanalíticos, mas a liberação só se dá através da descoberta de uma vocação artística. Será através da escrita literária que elas encontrarão um sentido para suas vidas, uma estabilidade emocional que lhes permitirá uma realização pessoal.

Uma outra comparação que se pode fazer do ponto de vista formal e narrativo é tentar pesquisar de que maneira os escritores deram voz às suas personagens. Como entrar na intimidade das personagens femininas para perscrutar-lhes os sentimentos? Flaubert, criador do discurso indireto livre, usa-o de maneira a dar voz a Emma preferindo-o ao diálogo já que Emma se comunica muito pouco com os que a cercam; no entanto, o narrador, ao entrar no interior da personagem, permite-lhe divagar à vontade, sonhar e evadir-se de seu meio mesquinho para longe, muito longe. Essa foi uma contribuição fundamental para a evolução do romance, inovação que vai desembocar no fluxo de consciência de uma escritora como Virginia Woolf.

Assim, é preciso deixar claro que as escritoras se colocam na mesma tradição literária, com algumas transformações na maneira de escrever romances. Dentre elas, Béatrice Didier apontou para a preeminência da escrita autobiográfica e da narrativa em primeira pessoa. Embora essa realmente tenha sido uma dominante na segunda metade do século XX, pode-se perceber que as jovens escritoras que começaram a publicar no final do século XX e, sobretudo, a partir do ano 2000, já têm outras necessidades narrativas, como escrever na terceira pessoa, criando protagonistas masculinos.

Um outro aspecto que parece relevante para a crítica feminista é a maneira como as escritoras falam de seu corpo

através da voz da narradora e/ou da protagonista. Enquanto os homens veem o corpo feminino de maneira euforizante – beleza, sensualidade, encanto – as mulheres buscam expressar as vicissitudes do corpo que só elas conhecem: parto, aborto, menstruação, estupro, incesto, prostituição, ausência de prazer no ato sexual, são muitos os problemas abordados pelas escritoras. De um lado, um olhar que projeta uma imagem vista de fora, de outro, o corpo vivido e movido pelos afetos.

Na França, país que tem uma grande tradição de escrita autobiográfica e cujo movimento feminista é muito operante, há livros que relatam experiências emocionais traumáticas ligadas ao corpo. Annie Ernaux (nascida em 1940) publicou *L'événement* (2000), no qual que narra o aborto clandestino a que se submeteu em 1963, em que quase morreu⁴. Virginie Despentes (nascida em 1969) causou bastante polêmica na França com seu primeiro romance *Baise-moi* (1993), publicado por uma pequena editora, já que foi recusado por todas as grandes; a ele seguiriam outros romances e autoficções que tematizam o estupro que sofreu aos 17 anos, assim como sua experiência de prostituição ocasional. Atualmente, publica pela Grasset. Como ela, Nelly Arcan (1973-2009) trabalhou como garota de programa para pagar seus estudos na Universidade do Quebec em Montreal (Canadá), fato contado em *Putain* (2001), publicado pela Editora Seuil e indicado para os prêmios *Femina* e *Médicis*, na França. Depois de escrever uma obra vertiginosa, Nelly Arcan se suicidou,

⁴ Em 05 de abril de 1971, foi publicado um Manifesto na revista semanal francesa *le Nouvel Observateur* em defesa da legalização do aborto, redigido por Simone de Beauvoir e assinado por 343 mulheres que declararam ter feito aborto. Ele ficou conhecido como *Le manifeste des 343*. Em 05 de abril de 2013, foi publicado um manifesto em defesa da igualdade feminina, assinado por Annie Ernaux, que evocava o de 1971.

enquanto Virginie Despentes encontrou uma certa estabilidade emocional numa relação homossexual. Seu ensaio autobiográfico *King Kong Théorie* (2006) critica, de maneira virulenta, o *establishment*, assim como a teoria feminista bem pensante que estigmatiza a figura da prostituta⁵.

Liberdade sexual, adultério e incesto

Uma questão relevante seria saber se as adúlteras continuam a ser punidas com a morte nos romances escritos por mulheres.⁶ Pensando na literatura brasileira, na geração de escritoras nascidas na primeira metade do século XX, ainda há casos em que as personagens que têm filhos fora do casamento sofrem o ostracismo e acabam morrendo: Laura, de *A ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, morre, e a filha do pecado, Virgínia, deve expiar a culpa da mãe, porque é rejeitada pela família do (falso) pai; também Esperança, de *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon, que teve a filha (Breda) sem se casar, suicida-se depois de ter sido expulsa de casa pelo pai.

Já na geração nascida na segunda metade do século, o adultério é tratado de maneira mitigada. Em autoras como Tatiana Salem Levy, Carola Saavedra e Adriana Lisboa, as mulheres fogem ao modelo patriarcal que as condenava ao casamento, à domesticidade e à maternidade, adquirindo, assim, maior autonomia, com vida sexual bastante livre. As personagens masculinas parecem frágeis e instáveis. Em um

⁵ Essas e outras escritoras foram objeto de análise no meu livro *Mulheres ao espelho* (FIGUEIREDO, 2013).

⁶ Agradeço a Simone Schmidt que me lançou esta questão após minha apresentação no Seminário Nacional Mulher e Literatura em Fortaleza (2013), no qual li uma primeira versão da parte inicial desse texto.

mundo mais permissivo e igualitário, no qual transitam personagens femininas brancas, de classe média e alta brasileira, o adultério deixa de ser pertinente. Apesar de o casamento continuar existindo, ele não supõe nem fidelidade nem indissolubilidade. Muitas vezes a maternidade é evitada ou a escritora contorna a questão, sem se referir a ela, como se a questão não se colocasse. Novos paradigmas se formam.

No romance *Azul corvo* (2010), de Adriana Lisboa, Vanja, a personagem central, parte à procura de seu pai nos Estados Unidos, após a morte de sua mãe. Ela vai descobrir aos poucos os meandros das vidas pretéritas de sua mãe e de seu pai legal, Fernando, que concordara em reconhecer a filha de sua ex-mulher. Treze anos depois, Fernando receberia a menina em sua casa no Colorado e, juntos, iriam empreender a busca do pai biológico de Vanja. Como se pode perceber, trata-se de uma família de novo tipo, em que os laços afetivos não passam necessariamente pelos de sangue; Fernando, ao acolher Vanja, torna-se seu verdadeiro pai. Nascida em 1988 de jovens contestatários dos anos 1960-1970, Vanja se adapta muito bem à situação, porque, para ela, os preconceitos referentes à família já não existiam.

O incesto, notadamente do pai que seduz e/ou estupra a filha, embora seja uma prática muito comum em todas as classes sociais, é tema tabu que tem sido corajosamente abordado por escritoras contemporâneas. Christine Angot tinha 14 anos quando teve o primeiro contato com o pai - que só então a reconheceu e lhe deu o sobrenome Angot⁷ - e foi seduzida por ele. É o que ela contar no romance autoficcional *L'inceste* (1999). O incesto teria acontecido dos 14 aos 16 anos, quando seu então namorado Marc teria enfrentado a figura do pai, fazendo cessar o relacionamento interdito. Mas ela

⁷ Até os 14 anos ela usava o sobrenome da mãe e se chamava Christine Schwartz.

volta a se relacionar com o pai quando já era casada e, de acordo com seus textos, tudo só teria acabado quando ela tinha 28 anos. Para Maria Rita Kehl, a experiência da sedução é diferente da experiência da paixão e do amor compartilhado; o seduzido não sabe onde pisa, antecipa prazer e dor, porque ele sabe que se aproxima a catástrofe; o seduzido é prisioneiro do sedutor, ele perde o controle sobre si (KEHL, 1988). Seduzida pelo pai, Angot vive o incesto de maneira perturbadora. Ela cita a definição de incesto do *Dictionnaire de la psychanalyse*, de Elizabeth Roudinesco e Michel Plon:

Chama-se incesto uma relação sexual sem constrangimento nem estupro entre consanguíneos em grau proibido pela lei própria de cada sociedade (...). É por essa razão que ele é frequentemente ocultado e sentido como uma tragédia pelos que se abandonam a ele (...). O ato é reprovado pela opinião e é sempre vivido como uma tragédia originária da desrazão ou que conduz à loucura ou ao suicídio (ANGOT, 1999 a: 131, grifos da autora)⁸.

O incesto, sem ser o tema principal, perpassa sua obra. Se o incesto é consentido, nem por isso o pai pode ser eximido de culpa, porque foi ele quem seduziu a filha quando ela era uma adolescente, frágil e sem capacidade de discernimento. O incesto causa um distúrbio na vida de Angot, que se reflete em relacionamentos conturbados, como se pode ver em seus livros.

⁸ « On appelle inceste une relation sexuelle sans contrainte ni viol entre consanguins, au degré prohibé par la loi propre à chaque société (...). C'est pourquoi il est si souvent occulté et ressenti comme une tragédie par ceux qui s'y livrent(...) L'acte est reprouvé par l'opinion et toujours vécu comme une tragédie issue de la déraison ou conduisant à la folie ou au suicide ».

Não há nada parecido na literatura brasileira, mas o estupro incestuoso é tematizado na ficção em *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa. O romance retrata a vida de três mulheres, a mãe Otacília e suas duas filhas: Clarice, a mais velha, obediente, ajuizada, que busca agradar para obter o amor dos familiares, é estuprada seguidamente pelo pai – sem que se defina quanto tempo isso durou – e Maria Inês assiste à cena uma noite ao passar pelo corredor, porque a porta do quarto de Clarice estava entreaberta. Todas as três ficam marcadas pelo estupro, embora em níveis diferentes. Otacília sente-se culpada porque agiu tarde demais, quando finalmente decidiu enviar a filha para o Rio de Janeiro, tirando-a das mãos do “monstro”, do “predador” (como o pai é nomeado algumas vezes). Na véspera da partida, Lina, a amiguinha de Clarice, é estuprada e morta. Como nunca se descobriu o culpado, o leitor pode suspeitar do pai incestuoso, que seria capaz de se vingar da decisão da mulher estuprando e matando a menina, mas trata-se de mera suposição, já que a investigação foi rapidamente encerrada pela polícia.

O estupro incestuoso é um trauma na vida de todos e foi sistematicamente silenciado. “Naquela casa vigia uma lei suprema segundo a qual as coisas podiam existir, mas não podiam ser nomeadas. Não podiam ser tocadas. E todos os códigos superficiais tinham de se manter, as aparências, os sorrisos, ainda que num outro nível perigosamente próximo tudo fosse profanação” (LISBOA, 2001: 57).

A primeira vez que a cena é evocada por Maria Inês, no meio de várias lembranças, está cheia de não-ditos. “Havia mais: uma criança de nove anos de idade. Uma porta entreaberta. A náusea, o medo. Um homem maduro. Um seio pálido que o olhar fisgava sem querer: a porta entreaberta. Uma mão masculina madura sobre o seio que era de uma palidez vaga, quase fantasmagórica (LISBOA, 2001: 40). As menções a essa cena são lacunares, são metonímias da

cena traumática: porta entreaberta, seio pálido, as sementinhas de cipreste que Maria Inês deixou cair no corredor. Ela só será explicitada no final do romance, que desembocará na morte do pai, empurrado por Maria Inês na pedreira.

A cena do estupro à qual Maria Inês assistiu é uma ruptura, sua evocação provoca tristeza de novo, porque ela simboliza “a infância interrompida”, “a infância mutilada” das duas meninas (LISBOA, 2001: 46, 72). O estupro incestuoso é designado também por metáforas. “Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de braço e esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque” (LISBOA, 2001: 53).

Clarice é a vítima do trauma e encontra muita dificuldade para reconstruir sua vida. “Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro dela: a alma dentro do corpo [...]. Um pouco depois veio a culpa” (LISBOA, 2001: 191). A vítima sofre também de culpa, porque imagina que pode ter feito alguma coisa errada para merecer aquilo; durante anos, a lembrança do pai corrói “feito soda cáustica” (LISBOA, 2001: 201). Como afirma Nancy Huston, a menina abusada pelo pai, pessoa maravilhosa amada por ela, sente-se má, um sentimento negativo cola em seu eu interior (HUSTON, 2012: 48).

Depois de uma tentativa de casamento e vida normal, Clarice racha como uma “represa defeituosa” (LISBOA, 2001: 163); dos 27 aos 38 anos leva uma vida um pouco marginal, sofrendo as consequências do alcoolismo e do uso de drogas. Ainda, segundo Huston (2012), uma moça que foi violentada pelo pai procurará o amor sob a forma da violência, colocando-se em situações de perigo grave, quicá mortal. Tenta o suicídio, cortando os pulsos. Não morre, e, no final do romance, há uma tênue esperança de que ela possa refazer sua vida com Tomás.

O trauma, como lembra Jeanne-Marie Gagnebin, “é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos

violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma da palavra, pelo sujeito” (2006, p. 110). O trauma acaba levando o sujeito à clausura e à repetição de sintomas neuróticos numa espiral de sofrimento e solidão. Clarice “não conseguia sair de si mesma para compreender de outra forma a história. Era a um tempo testemunha, vítima e algoz” (LISBOA, 2001: 178). “Sabia que já havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível” (LISBOA, 2001: 97). No romance, o trauma aparece metaforizado pela dor impregnada na pele que nenhum bisturi é capaz de eliminar.

Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião, e esquecer, já que não seria possível modificar. Mas não: o mistério da dor estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto, ou o sétimo, um sentido além do tato. Quando Clarice passou as mãos de leve sobre os pelos do braço, o contato consigo mesma doeu um pouco” (LISBOA, 2001: 76).

Maria Inês também foi afetada pela cena entrevista, mas as duas irmãs não conseguem falar disso, é assunto tabu. “E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem pensáveis” (LISBOA, 2001: 103). Ela tem um relacionamento amoroso com Tomás, mas permanece fiel à ideia de se casar com o primo João Miguel. Fazer amor com um e outro antes do casamento parece-lhe uma ruptura da moral vigente e uma vingança contra o pai. A vingança se completaria muito mais tarde, quando ela teria a oportunidade de matar o pai, empurrando-o na pedreira. Sua relação amorosa com João Miguel é um fracasso, ambos

têm amantes e mantêm um casamento de aparências. O adultério é termo ultrapassado, irrelevante.

A diferença entre gerações é marcante. Otacília, a mãe de Maria Inês e Clarice, é uma mulher de estilo antigo, infeliz no casamento e infeliz com as filhas, com as quais nunca conseguiu estabelecer vínculo de afeto e cumplicidade, porque as traiu com seu silêncio. “É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que Otacília imaginara” (LISBOA, 2001: 36). Sua vida sexual é nula, mal consegue imaginar o que possa ser orgasmo. Como Madame Bovary, gostaria que seu marido fosse mais romântico, mais afetuoso, mais generoso na hora do sexo. Insatisfeita, num mundo patriarcal brasileiro que não oferece muita chance de escape, Otacília murcha, é passiva e se cala diante do estupro da filha mais velha. Otacília pertence a uma geração de mulheres que se casava virgem e tinha uma vida sexual anulada.

Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias. Nunca, em sete anos, Afonso Olímpio Ihe havia proporcionado aquilo que ela naturalmente esperara dele. Romance, olhares rissonhos. O prazer das mãos unidas e dos corpos unidos. E alguma coisa que ela sabia definir-se por um nome proibido e mágico, *orgasmo* (LISBOA, 2001: 37).

Já a Fazenda dos Ipês representa o mundo invertido, porque a esposa insatisfeita de lá procurou um amante e aconteceu a tragédia: o marido matou a mulher adúltera com o facão, com dezessete facadas, o amante conseguiu fugir e o marido foi linchado. A filha do casal, Lindaflor, órfã, aparece na intriga brevemente na vida de Clarice. Esta história fazia parte dos assuntos proibidos que Maria Inês, a rebelde, não se cansava de repetir quando criança. Ela funciona como

uma espécie de *mise-en-abyme* que emblematiza a história das mulheres insubmissas da literatura ocidental: o adultério que redonda na morte da mulher. Aqui, porém, o marido é punido com o linchamento.

Já o pai, Afonso Olímpio, é uma personagem opaca, como se a autora não pudesse ou não quisesse entrar em sua consciência e dar-lhe voz. São poucas as passagens em que ele expressa sua avaliação da situação em que vive: como, após a morte da mulher, fica sozinho com duas filhas que o odeiam, ele é levado a fazer uma autoanálise. No entanto, não há arrependimento, ao contrário, ele tende a jogar a culpa nos outros. “Se Otacília, cúmplice e inimiga, tivesse feito o que cabia a ela fazer e que ela preferiu guardar como um trunfo apodrecido no coração” (LISBOA, 2001: 147). “Não havia remorso em Afonso Olímpio” (LISBOA, 2001: 148). “Às vezes Afonso Olímpio sentia culpa, mas às vezes depositava a mesma culpa fora de si: em Clarice. Em Otacília, que calara. Em Maria Inês, que testemunhara” (LISBOA, 2001: 202).

Conclusão

Adriana Lisboa traça um retrato bastante complexo da família brasileira no romance *Sinfonia em branco*: de um lado, a geração dos pais, de outro, a geração das filhas. Os pais são os responsáveis pelo estupro incestuoso, pela opressão e pelo silenciamento enquanto as filhas, apesar de vítimas do mundo patriarcal, tentam escapar ao anulamento de suas identidades. A família de Afonso Olímpio é a versão em branco, um negativo fotográfico, já que suas mazelas não são reveladas publicamente, ao passo que a família da Fazenda dos Ipês é a fotografia colorida dos conflitos explicitados (em destaque, o vermelho do sangue derramado). As mortes de marido e mulher se aproximam do formato do romance do

século XIX, enquanto as histórias das jovens Maria Inês e Clarice e dos seus pais Otacília e Afonso Olímpio marcam a hipocrisia da família patriarcal que esconde os crimes e reina triunfante no Olimpo, como sugere o nome do pai estupra-dor. Nesse panorama, o adultério tem duas facetas, a tradi-cional, em que a mulher morre, e a atual, em que as/os aman-tes fazem parte do modelo do casamento burguês, represen-tado pelo casal Maria Inês e João Miguel.

Se o amor parece ser apanágio da mulher, nesse ro-mance, a única personagem que ama é Tomás, o pintor, o artista que se apaixona por uma jovem (Maria Inês) que evo-ca para ele o quadro *Sinfonia em branco*, de Whistler. As duas jovens são incapazes de amar devido ao trauma da infância, são como páginas em branco em que “nenhuma palavra quer se inscrever” (LISBOA, 2001: 25). Se Clarice, a vítima direta do estupro, se abandona à bebida, à droga e aos amo-res marginais e violentos, chegando às tentativas de suicídio metaforizadas pelos dois cortes nos pulsos, Maria Inês é uma vítima secundária que se deixa levar pela vida sem paixão. Nota-se uma certa empatia da narradora pela voz de Tomás, um artista que perde a ambição de ser um grande pintor depois de ser abandonado pela única mulher que amaria em toda sua vida.

Como em outros romances de Adriana Lisboa, é o ho-mem quem ama: em *Um beijo de Colombina* (2003), é o marido quem sofre a perda da mulher, desaparecida; no mais recen-te, *Hanoi* (2013), o protagonista é David, jovem filho de imi-grantes vivendo nos Estados Unidos, que se descobre doente terminal e se apaixona por Alex, uma descendente de viet-namitas. A voz narrativa se concentra mais no comporta-mento de David: a necessária aceitação da morte, o desapego às coisas materiais que ele vai doando às pessoas conhecidas e, sobretudo, o crescente amor por Alex. O modelo de família que se constitui é alternativo já que Alex tem um filho, Bru-no, com um americano casado, Max, que visita o filho, mas

não pode assumir a relação com ela. Nesse romance aparece também uma interessante mestiçagem: a mãe de Alex é filha de uma vietnamita com um americano, durante a guerra do Vietnã; David é filho de um brasileiro com uma mexicana; Max é negro e, portanto, Bruno é uma mistura de branco, asiático e negro.

A possibilidade de a autora dar vida a um protagonista de sexo masculino comprova que não existem barreiras para a criação literária, que escritoras podem criar personagens masculinas assim como escritores podem criar personagens femininas, porque, afinal, a/o artista é um ser andrógino. No processo criativo, ele/ela procura imaginar o outro, narrar, tecer ou pintar seres de papel que saem de dentro de si, dos meandros de sua imaginação e de sua experiência de vida. Se há, em alguns casos que aqui foram destacados, diferenças na maneira de construir as figurações das mulheres, não existem categorias rígidas que possam ser estabelecidas.

REFERÊNCIAS

- ANGOT, Christine. *L'inceste*. Paris: Stock, 1999.
- ARCAN, Nelly. *Putain*. Paris: Seuil, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert. In: *Oeuvres*. Vol. II. Paris: Pléiade, 1932. p. 440-450.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: PUF, 1981.
- _____. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.
- DUARTE, Constança Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *(Trans)formando identidades*. Porto Alegre: PPGLetras, 1997. p. 53-60
- ERNAUX, Annie. *L'événement*. Paris: Gallimard, 2000.
- FIGUEIREDO, Euridice. *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Le livre de poche, 1972.

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HUSTON, Nancy. *Reflets dans l'oeil d'homme*. Paris: Actes Sud, 2012.
- KEHL, Maria Rita. Masculino/Feminino; o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 411-423.
- LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Um beijo de Colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *Hanói*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- _____. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *(Trans)formando identidades*. Porto Alegre: PPG Letras, 1997. p. 79-89.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RIHOIT, Catherine. Henry James et le sexe des anges. In: NEGRÓN, Mara (Org.). *Lectures de la différence sexuelle*. Paris: des Femmes, 1994. p. 197-211.
- ROY, Gabrielle. Entretien. In. *Romanciers du Québec. Québec Français*, 1980.
- SIBONY, Daniel. *La haine du désir*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2008.
- WOOLF, Virginia. *Momentos de vida*. Um mergulho no passado e na emoção. Tradução de Paula Maria Rosas. Organização, introdução e notas de Jeanne Schulkind. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

A CRÍTICA CULTURAL, A CRÍTICA FEMINISTA: VERTENTES DE UM MESMO OLHAR?

Izabel F. O. Brandão
UFAL

Literature is no one's private ground, literature is common ground; let us trespass freely and fearlessly and find our own way for ourselves.

Virginia Woolf, Essays¹

A escrita é um exercício, pois, de auto-reconhecimento e de conhecimento do mundo, uma aventura individual e política. Toda vez que uma mulher escreve, consequentemente contribui para um melhor conhecimento das mulheres, no modo como se investe no texto - e o texto literário é um investimento profundo do ser, o maior certamente.

Luzilá Gonçalves Ferreira, entrevista.

Desde o início da década de noventa – há aproximadamente vinte anos, portanto –, que venho trabalhando com a narrativa de autoria feminina no contexto da pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e buscando, com isso, a constituição de um lugar em que a literatura produzida por mulheres e a crítica feminista

¹ Todos os/as autores/as aqui citados/as estarão referenciados/as ao final deste artigo.

possam estar, mais do que numa “zona de conforto”², num território de contato com o outro, o “outro” aqui, ironicamente, significando a literatura e a crítica estabelecida.³ De uma certa forma, é até possível dizer que saímos da condição de “fantasma”⁴, esse “lugar perturbador” que ocupamos por longo tempo. Contudo, eu diria que essa saída não provocou nenhuma revolução e nem mudou radicalmente o status dos estudos literários em minha instituição, que é um microcosmo de algo maior no contexto do país. É até possível que haja colegas que se identifiquem com o meu raciocínio, mas, para mim, o mais importante é dizer que, como “fantasma”, somos como um espinho que incomoda, continua a incomodar⁵, em que pese o fato de que hoje tenha havido uma lenta, mas promissora construção nacional de um trabalho de inserção dos estudos feministas na academia brasileira, especialmente no tocante à leitura de autoras brasileiras, ainda

² O uso do termo contrapõe-se à zona de contato (*contact zone*), termo de Mary Louise Pratt (1991), p. 34.

³ O que chamo de literatura e crítica estabelecida, aqui, referem-se aos estudos voltados à chamada “tradição” no Brasil. Cf. Schmidt (2006).

⁴ Cf. Derrida (1994) sobre o conceito de “fantasma”. O sentido dado, aqui, é simbólico para marcar o grau de invisibilidade de algo que está diante dos nossos olhos e nos recusamos a ver pelas mais variadas razões.

⁵ Esse incômodo diz respeito à manifestação de percepções equivocadas e desatualizadas em relação à crítica feminista e também aos estudos culturais, que veem essas perspectivas críticas como desabonadoras dos estudos “propriamente literários” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.167), por não entenderem que o texto literário tem um “discurso particular”; “conceitos e valores específicos”, que não devem ser apagados ou engolidos pelos estudos culturais (onde a crítica feminista se insere também). Nesse sentido, essa visão de literatura está fora do que Woolf defende em “The Leaning Tower”, de 1940: que a literatura não é propriedade particular de seu ninguém, conforme já citado na epígrafe deste trabalho.

desconhecidas do grande público. Essa mudança passa por um processo de reconceitualização do feminino⁶, com a recuperação de experiências silenciadas pela tradição cultural hegemônica. A literatura de autoria feminina, conforme pensamos nós que trabalhamos com a crítica feminista – uma crítica da/na/sobre cultura –, precisa passar por um processo de revisão do termo, devido a compreensões equivocadas sobre o seu sentido e significado, a fim de que possamos buscar a sua reinscrição em práticas libertadoras, como nos ensina Rita T. Schmidt (2002). É essa prática que temos buscado fazer no país.

Numa das disciplinas que ministrei em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLL) da minha instituição – “Literatura e identidade cultural” –, sempre trabalhada por outros/as colegas até então numa perspectiva que não incluía a autoria feminina e nem o feminismo, decidi fazer uma torção na problematização das questões culturais com o objetivo de inclusão desses dois assuntos. A ideia não foi substituir um cânone por outro, e sim compartilhar um espaço que é também das mulheres que escrevem.

No caso da literatura escrita por mulheres, essa expressão se dá através do discurso narrativo no qual a linguagem materializa as buscas interiores, os conflitos ideológicos, de raça e etnia, sexuais, que marcam o confronto do real com o imaginário, em que as identidades se formam. O ser da modernidade – descentrado, fragmentado, múltiplo, confuso, difuso – é parte dessa narrativa construída através de histórias que nem sempre adotam a lógica convencional das nar-

⁶E aqui se inclui o debate sobre a categoria mulher/mulheres. Cf. “Intervenções feministas: pós-colonialismo, poder e subalternidade”, de Sandra Almeida (2013, artigo a sair no próximo número da *Revista Estudos Feministas* e apresentado neste XIII Congresso Internacional da ABRALIC, na mesa redonda “Pós-colonialismo, feminismos e diáspora”, no dia 9 de julho de 2013).

rativas tradicionais, e, quando adotam, nem sempre o fio da meada é encontrado (por que perdido sempre?, conforme Arriete Vilela, escritora alagoana, nos diz em *Fantasia e Averso*, livro de 1986).

A complexidade do ser humano do sexo feminino – e aqui me reporto a ele apenas – é marcada através da percepção diferenciada da autora que produz uma escrita cuja história pode (ou não) trazer elementos da sua experiência vivida. Os seres de ficção são investimentos, e vestimentas do ser que escreve – com todos os senões que compõem a malha humana desse ser.

É nesse sentido que a narrativa de autoria feminina busca a sua expressão no espaço do cânone. Nós, profissionais das Letras (e também aqueles/as que escolhem a literatura como apoio em seu campo de trabalho), temos a obrigação de ter a veia aberta ao novo. Caso contrário, como contribuir para atenuar as diferenças que a sociedade nos obriga a conviver? Como dizer que a busca de liberdade não está apenas em autores como Graciliano, por exemplo? Um modo de ver essa busca está lá, mas há outros espaços onde a liberdade também aparece demarcada por outras nuances. E, aqui, o papel do/a professor/a tem uma imensa importância, porque forma cidadãos/cidadãs, e tal formação não deve ser feita partindo-se a priori da exclusão. Nosso papel pede que os exponhamos a esta escrita também. Só assim poderemos confirmar a qualidade estética do texto estudado. A escrita de autoria feminina precisa ser lida, analisada, estudada, para conhecermos essa qualidade. É apoiada na prática que compartilho com Schmidt (2006: 795) a seguinte reflexão:

Para nós, da literatura, que trabalhamos com sistemas estéticos/cognitivos/simbólicos/textuais [...] o exercício da crítica literária através de uma política interpretativa sustentada por estratégias textuais que possam

decodificar os regimes de verdade incrustados nos textos da cultura, deslocar suas hierarquias e abrir espaços para as diferenças é uma forma mais importante de construir novos conhecimentos sobre quem somos nós.

O valor estético dessa escritura só poderá ser “medido” quando depusermos nossos pré-conceitos teóricos, ideológicos e abrirmo-nos para aceitar o diferente, a margem, as mulheres, os negros, os homossexuais, que integram a sociedade e também têm o direito de se expressar e ser lidos⁷, e compreendermos o processo da crítica como um fazer que não “não pode nem resvalar para um discurso vitimizante, nem se tornar uma figura fetichizada e exotizada para um suposto consumo”, no dizer de Sandra Almeida (ABRALIC 2013), ao falar sobre o problema da subalternidade em relação às questões da crítica feminista em seu diálogo com a pós-colonial.⁸

⁷ Nesse sentido, cabe mais uma crítica à leitura equivocada de Perone-Moisés (2007: 171) em relação às chamadas literaturas “minoritárias” as quais, segundo ela, recebem uma valorização “boa e estimável” de quem lê pela via da crítica cultural (e pode-se acrescentar, a feminista também) apenas pelo fato de serem “minoritárias”. Na literatura afrodescendente, por exemplo (sem entrar no mérito da discussão conceitual, à qual remeto o público à excelente problematização posta pela coletânea (em quatro volumes), organizada por Eduardo de Assis Duarte (2011), segundo a crítica, a problemática do negro é sempre vista de modo essencialista, através da sua exaltação como superior, sendo o discurso de natureza panfletária.

⁸ Para Sandra Almeida, “Refletir sobre histórias legíveis, alternativas e críticas, mantendo essa postura desestabilizadora e intervencionista torna-se, então, um papel decisivo tanto da crítica pós-colonial quanto da crítica feminista contemporânea” (p. 9 do texto ainda inédito e ao qual tive acesso. Agradeço à pesquisadora por isso).

Nessa disciplina, a pergunta: “Literatura e cultura para quem?” era parte do programa e o sentido dela era exatamente propor uma problematização acerca da cultura e das práticas sociais, uma vez que em todas elas está a cultura e, nesse sentido, não havia como deixar de contemplar os assuntos relacionados aos estudos referidos.

A cultura não é mero reflexo das práticas sociais. É, na verdade, o entrelaçamento de *todas* as práticas sociais e sua definição pode ser pensada como a “soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns” (HALL, 2003: 135). E, pensando no caso do processo de colonização de modo geral, ao problematizarmos a relação da cultura com esse processo e como a estética tradicional poderia se sustentar com o peso do conflito entre culturas diferentes e uma querendo se sobrepor à outra, podemos buscar respostas que organizem as dúvidas em caminhos mais satisfatórios dos que os oferecidos pelas leituras tradicionais. Por isso, também entendendo como resposta o sentido da “responsabilidade ética” e da “solidariedade” em referência ao feminismo e ao pós-colonialismo como instâncias de trabalho para estabelecer o diálogo entre esses campos de análise crítica (ALMEIDA, ABRALIC 2013). É esse diálogo que pode ajudar no combate ao que Spivak (2012: 262) chama da “ignorância sancionada” em relação à crítica do imperialismo, e pode-se estender à “estética tradicional”, fomentadora do apagamento dessas vozes outras da cultura. Assim, é possível entender que o foco do olhar feminista problematiza esse apagamento do outro (a mulher/as mulheres) buscando respostas críticas e políticas em relação a isso.

Considerando todas essas observações, podemos dizer que a crítica hoje precisa ser aberta para perceber a diferença como parte do universo literário, sob pena de se perder, ou, no dizer de Eagleton (2007), morrer, tornar-se um vácuo. A própria crítica que envolve os estudos culturais

também precisa estar atenta para não se tornar uma outra versão dos estudos críticos tradicionais.

A crítica feminista, como crítica da cultura, associa-se à crítica cultural quando problematiza a margem, um lugar que revela um estar doloroso, no dizer de Eagleton (2003) e, nesse sentido, a destituição dos chamados “lugares de honra” das grandes narrativas fundadoras leva aos questionamentos acerca da formação do sujeito, do seu dialogismo, da forma como se empodera e como se representa. É aqui que percebo, na busca da voz das mulheres, no seu reconhecimento como uma voz relevante do nosso tempo, o que leva críticos de esquerda como Eagleton (2005 [2003]: 8) a reconhecerem que é o feminismo o “próprio modelo de moralidade do nosso tempo”.⁹ E, aqui, podemos dizer sobre o feminismo como tendo provocado um redimensionamento do que uma parcela relevante da sociedade tem a dizer e da necessidade de se ouvir o diferente, nesse caso, no campo de estudo da crítica literária feminista, através da inserção de outras narrativas, como a de autoria feminina, estas, sim, apagadas pelo cânone tradicional.¹⁰

Parece-me ser, assim, que a revisão do passado se revela como um espaço de recuperação identitária, um lugar

⁹ Jonathan Culler já reconhecia, no feminismo, uma “força de renovação da crítica contemporânea” (SCHMIDT, 2006: 783) e, segundo Rita Schmidt, seu livro *Poética estruturalista* circulou no Brasil nos anos 70.

¹⁰ Em sua apresentação nesta ABRALIC, em mesa redonda do dia 11/07/2013 (“Tendências contemporâneas dos estudos comparativos em literatura”), intitulada “Literatura Comparada e as possibilidades de diálogo Sul-Sul”, Eurídice Figueiredo, durante o debate, apontou para a necessidade de não nos fecharmos “nos nossos guetos das literaturas nacionais”, exatamente porque inserida nesta fala está a abertura não apenas à literatura de autoria feminina brasileira, mas, também, às chamadas “literaturas minoritárias”, fora da “tradição”.

de resistência, de identidade coletiva, de percepção do outro que foge à norma. É nos julgamentos de valor que estão as definições sobre o que é (ou não) literário; das inclusões (e exclusões) produzidas pelo cânone. E, nesse ponto, a problematização da pergunta posta no programa da disciplina (“Literatura e cultura para quem?”), levou a, pelo menos, duas respostas:

(1) Que a literatura e a cultura são práticas inclusivas e o olhar do/a crítico/a é que vai perceber a forma de inclusão (ou não) do outro. Sua ideologia define esse processo. E, na grande maioria das vezes, a prática universitária brasileira privilegia a “mesmisse”, como afirma Zahidé Muzart, em seu “A questão do cânone” (1994).¹¹ De um modo mais incisivo, Rita Schmidt (2006: 778) argumenta que esse processo de exclusão em relação ao estudo da literatura de autoria feminina no país significa

[...] uma forma de controlar o campo literário a partir de um conceito de literatura que ratifica o aparato de saber/poder indissociável das elites culturais – digase, a comunidade interpretativa de indivíduos que introjetaram o ponto de vista do gênero, da classe e da raça dominante – e que, portanto, está inserido no campo das relações sociais de poder.

(2) Que a constituição de uma identidade cultural passa necessariamente pelo questionamento do cânone e pela inclusão de autoras brasileiras nas práticas de

¹¹ Este artigo foi inicialmente publicado no Boletim nº 5 do GT A Mulher na Literatura, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) e foi republicado em livro organizado por Rita T. Schmidt, em 1997 (cf. referência completa ao final deste ensaio).

ensino dos nossos programas de graduação e de pós-graduação, pois o processo de revisão da historiografia literária resgata “vozes desautorizadas da cultura”, uma vez que a pertença social é ética e estética também. É isso que constitui “brasilidade” no dizer de Rita Schmidt (2002).¹² Além disso, essa problematização ajuda a mostrar a forma que a literatura brasileira tratou/trata (ou não trata) a questão das mulheres historicamente, conforme já apontado.

Os estudos da cultura e a crítica feminista acabam falando a mesma coisa, a partir de perspectivas dialógicas que podem ser inclusivas e críticas. Vale aqui citar, mais uma vez, o pensamento de Rita Schmidt (2006: 794) a esse respeito:

Não acredito que a crítica feminista possa causar impacto nos estudos literários se não investir em um trabalho consistente de crítica textual/histórica/antropológica/cultural, entendendo o cultural não como instância isolada, mas como lugar de práticas simbólicas onde ganham forma os mecanismos sociais que produzem sujeitos e subjetividades e que, portanto, está imbricado na organização e funcionamento material da sociedade.

Entendo, por isso, que estudar a literatura de autoria feminina brasileira, a partir da perspectiva da crítica feminista da cultura e da constituição identitária das mulheres ficcionais pensadas a partir das próprias mulheres, ajuda a tecer alguns questionamentos que, aparentemente, estão fora dos estudos da autoria feminina e da própria crítica feminista. Conceição Evaristo (cf. DUARTE; FONSECA, 2011: 115) fala sobre isso:

¹² Cf. artigo de Sandra Almeida já referido.

[...] o ponto de vista do texto nasce do nada, como geração espontânea? A voz autoral é de quem?... o sujeito autoral da escrita – aquele que cria o texto – é isento de qualquer participação nesse mesmo texto? O texto nasce de quem?... O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto...

Mas essa não é uma visão unânime. Outras críticas, apesar de afinadas com a crítica cultural, divergem das escolhas feministas presentes na voz de Evaristo. É o caso de Zila Bernd (cf. DUARTE; FONSECA, 2011: 153), que aponta para a diluição do sujeito que escreve no “escritor”, não reconhecendo o sujeito autoral feminino. Segundo ela:

[...] se há determinadas marcas identitárias que fazem com que a gente possa falar de escritura feminina, penso que um homem pode descrever a alma feminina com igual nível de sensibilidade... Logo, para expressar dor, sofrimento, exclusão, o importante é a capacidade do autor de ouvir esse rumor discursivo e de captar com sua sensibilidade as queixas de sua comunidade.

Bernd também aponta para o eu-enunciador que determina a palavra/discurso como caracterizador de determinado texto (poema). Evaristo rebate esse argumento com seu questionamento e posicionamento político e ideológico. Sua percepção é talvez afinada com o que Spivak define como “essencialismo estratégico”.

Falar da crítica feminista como crítica cultural implica também dialogicamente ceder a voz às autoras e, por essa razão, gostaria de partir para um segundo momento deste ensaio, tecendo alguns comentários sobre narrativas de autoras brasileiras, algumas já conhecidas e outras nem tanto.

Maria Firmina dos Reis, Luzilá Gonçalves Ferreira, Conceição Evaristo e Arriete Vilela, entre outras, que apontam caminhos e olhares diversos para suas personagens, sejam elas brancas, negras, heterossexuais, homossexuais, ou, simplesmente, mulheres que se fecharam para outras relações, vivenciando através do outro, algo que não puderam viver dadas as condições com as quais foram obrigadas a conviver no seu tempo.

Esse é o caso de Maria Antônia, de *No tempo frágil das horas* (2003), da pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, personagem oriunda do século XIX, que se permite, através da sobrinha, viver o erotismo e o prazer do corpo, algo que certamente não vivenciou ao lado do seu tio-pai-marido. Mas Luzilá Gonçalves Ferreira é autora contemporânea e sua fala, nesse belíssimo romance, é permeada pela ideologia feminista, pelas pesquisas históricas que pôde fazer. E tal referência muda de figura quando pensamos nas resoluções dadas por Maria Firmina dos Reis, em seu romance *Úrsula*, de 1859. Por ser uma autora nascida no século XIX, que resoluções pôde oferecer à sua personagem feminina, Úrsula, a protagonista com ares de heroína do medievo – boa, pura e sofrida? Nada além da loucura shakespeareana – textualmente referida – de uma Ofélia impedida de realizar seus sonhos, dada a opressão sofrida por parte do tio, que a queria por esposa. Menos do que Ofélia, Úrsula é mais uma “louca do sótão”, no dizer de Gilbert e Gubar, uma mulher “presa no próprio corpo”, impossibilitada de realizar as coisas que gostaria de ter realizado, como o casamento com o amado Tancredo. Poderia a autora maranhense oferecer mais do que a referência ao trágico destino das mulheres do século em que viveu? O que a autora mostra a seus leitores/as são mulheres paralisadas – uma delas literalmente – pela opressão sofrida por parte dos homens da trama. São mulheres que não se salvam nem conseguem salvar outras mulheres a elas relacionadas. Inclui-se nesse universo a

opressão racial também através da escrava Susana, que conheceu e perdeu a liberdade ao ser arrancada de sua terra, a África, e trazida para outra onde não tinha raiz ou referência qualquer. Em suma, o que a autora oferece é a constatação do trágico destino da mulheres do século XIX.

Maria Firmina dos Reis faz mais e traz ao seu leitor/leitora, para além da narrativa melodramática, a referência do negro como exemplo do positivo, conforme aponta Duarte no posfácio do romance da escritora maranhense. O branco opressor está na família – como pai, como marido, como irmão, enfim. E aqui cabe acrescentar que a análise do romance da escritora maranhense não é “condescendente” nem fomentadora de uma perspectiva essencialista ou panfletária, cuja atitude é “logocêntrica e paternalista”, como pensa equivocadamente Leyla Perrone-Moisés (2007: 171) em relação ao que chama de “literaturas minoritárias” (ou “literaturas emergentes”).

No caso da mineira Conceição Evaristo e o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), podemos dizer que poucas vezes, na literatura brasileira, o sujeito subalterno teve sua voz alçada à condição de porta-voz de um povo. O fato de Ponciá ser mulher e negra confere a ela um status diferente do que estávamos habituados a ler sobre os negros, as negras, sempre relegadas à posição eternamente confirmada de uma Gabriela ou de uma Negra Fulô. Ponciá difere delas por não ter confirmada uma identidade. Mesmo que consideremos que o seu nome é a marca central desde o título, este é apenas um nome que não lhe diz muito da sua vivência. Sua subalternidade é tanta que, à medida que o romance caminha, a depressão à que se vê acometida cresce, chegando ao pico máximo da solidão entranhada: ela volta-se para dentro de si mesma por não ter do lado de fora absolutamente nada que a seduza. A cidade só lhe trouxe mais desamparo e ao contrário dos ecos comuns dos *Bildungsroman*, ou romances de formação, cujo desfecho deveria caminhar para o crescimen-

to da personagem, ela cresce, mas de forma inversa (cf. DUARTE, 2006: 307), e, não fosse a perspectiva de sua arte ser reconhecida no final, o romance poderia ser classificado como pessimista. Nada é bom para aqueles que se mudam do campo para a cidade. Os retirantes são os novos escravos na cidade, da mesma forma que os negros no passado. Ponciá traz nuances do sofrimento pós-abolição, no contexto de uma família que se desencontra e reencontra-se em meio às mazelas provocadas pelo êxodo-diáspora rural, em busca do urbano civilizado, que oferece pobreza, prostituição, violência e morte, mas que também é capaz de mostrar solidariedade, ternura e companheirismo, visto na relação de Luandi, irmão de Ponciá, com o soldado Nestor. Mais do que isso, Evaristo mostra que a arte é capaz de redimir e retercer uma identidade, eu diria, familiar e não especificamente de Ponciá.

Talvez Evaristo seja idealista, otimista demais diante dos conflitos que apresenta. Sua narrativa embora fortemente vocacionada ao drama quase trágico, também alimenta a esperança, talvez um tanto exacerbada de uma contadora de histórias que quer, apesar de tudo, um final feliz e faz isso com força ao não liberar a voz narrativa. Sua narradora não abre mão de incorporar todas as vozes dos personagens na sua própria voz e talvez por isso seja possível compreender as suas razões de segurar essa voz narrativa até o último minuto – esta é a única forma de garantir que a sua história acabará bem e é isso o que ocorre.

Nessas autoras, bem como em outras que vamos apenas mencionar, com o objetivo de simplesmente apontar a referência da cultura como constituidora de identidade, algo compreendido pela crítica feminista como de relevância para a construção do sujeito, podemos dizer das diferenças sociais que criam abismos entre as diferentes camadas, pensando em autoras como Clarice Lispector, esta dentro do cânone como uma das mais respeitadas autoras brasileiras;

podemos pensar na anomia que universaliza o conflito da menina que busca a mãe em si mesma, em contos de Arriete Vilela (“Vadios afetos”, “Maria Flor”), que trazem, na violência da infância perdida, o contato com o cotidiano contemporâneo que traduz em prostituição e pobreza as vivências de meninos e meninas de rua; a referência da identificação com o opressor, presente em várias autoras contemporâneas, como Arriete Vilela, também em Conceição Evaristo (em *Insubmissas lágrimas de mulheres* [2011], por exemplo) e outros pontos de conflito como a culpa, o silêncio, o mascaramento do real e as soluções propostas, que nem sempre vão responder satisfatoriamente aos problemas apontados ao longo de suas narrativas.

Essas autoras trazem um universo rico de possibilidades, no qual a percepção da cultura constrói-se na prática que mostra mulheres comuns em busca de si mesmas; mulheres que enlouquecem, que entram em depressão, que são solitárias; cujos conflitos são cotidianos e, ainda que ficcionalizados, mostram que o contexto do real é a matéria prima da literatura que criam, da literatura de autoria feminina brasileira, seja ela dos séculos XIX, XX ou XXI.

Se essa “identidade” com a crítica cultural não informar a crítica feminista como sendo uma crítica da/na/sobre cultura, é possível dizer que os tempos continuarão bicudos e nós feministas vamos continuar reivindicando nosso lugar, como um espinho que foi retirado da carne, mas cuja ferida, apesar de cicatrizada, permanece ainda remoendo a memória da dor, como o fantasma não visto, mas, perpetua-mente, clamando sua visibilidade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra. "Intervenções feministas: pós-colonialismo, poder e subalternidade". *Revista Estudos Feministas*, edição de 2013. No prelo.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Uma cultura na fronteira. In: BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais – ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000, p. 149-170.
- BERND, Zilá, Lopes. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: DUARTE, Eduardo de Assis; SCARPELLI, Marli (Orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/Fale, Pós-lit, 2002, p.36-46.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.
- COSTA, Cláudia de Lima. Teorias feministas, traduções transnacionais e mediações culturais. In: DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia da Costa. *Gênero e Representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG/Fale, Pós-Lit, 2002, p.45-59
- COSTA, Cláudia de Lima. Sujeitos ex-cêntricos. In Sujeitos ex/cêntricos: explorando as fronteiras das teorias feministas. In: *Anais Fazendo Gênero: Seminário de Estudos sobre a Mulher*. Ponta Grossa, Paraná, Brazil: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1996, p. 51-59.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. "What is Ideology?" de *Specters of Marx, the state of the debt, the Work of Mourning, & the New International*, trad. Peggy Kamuf (New York, London: Routledge, 1994). 6-7. Disponível em: <
<http://www.marxistorg/reference/subject/philosophy/works/fr/derrida2.htm>>. Acesso em: out. 2008.
- DUARTE, Eduardo. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(1): 305-323, janeiro-abril/2006.
- DUARTE.; FONSECA (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.

- EAGLETON, Terry. "A política da amnésia". In: *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 13-39.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- FIGUEIREDO, Eurídice. "Literatura Comparada e as possibilidades de diálogo Sul-Sul". Abralic 2013.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003, p.131-159.
- HANCIAU, Nubia. "Entre-lugar". In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora; Niterói: EdUFJF/EDUFF, 2005, p. 125-142.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil". In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 15-25.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *No tempo frágil das horas*, de. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Entrevista a Izabel Brandão (por e-mail, em 24/01/2002).
- LISPECTOR, Clarice. A bela e a fera, ou a ferida grande demais de. In: *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p.131-146.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. "A questão do cânone". In SCHMIDT, Rita T (Org.). *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Pallotti, 1997, p.79-89.
- PERRONE-MOISÉS-, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo - Paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- PRATT, Mary-Louise Arts of the Contact Zone. *Modern Language Association*, 1991, p. 33-40. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25595469>>. Acesso em março 2011.
- REIS, Maria Firmina. *Ursula*, Florianópolis: Mulheres, 2004 (1859).
- SCHMIDT, Rita T. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(3): 765-799, setembro-dezembro/2006.

SCHMIDT, Rita T. Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. *Gênero e Representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG/Fale, Pós-Lit, 2002, p. 32-45.

SCHMIDT, Rita T. "A crítica feminista na mira da crítica". In: *Ilha do Desterro*, 42, Florianópolis: Ed. Da UFSC, JAN.JUN 2002, 103-128.

SCHMIDT, Rita T. "Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber". In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo – propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, 23-40.

SCHMIDT, Rita T. Do lugar da teoria à teoria do lugar: ficções e subjetividades em questão. *Fazendo Gênero – seminário de estudos sobre a mulher*. Paraná. Universidade Estadual de Ponta Grossa. 1996. pp.13-17.

SCHMIDT, Simone P. "Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil" In MUZART & BRANDÃO (Orgs.) *Refazendo nós: mulheres e literatura*. Florianópolis e Sta Cruz do Sul: Mulheres e Edunisc, 2003, 451-460.

SCHMIDT, Simone P. "O feminismo nas páginas de jornal: revisitando o Brasil dos anos 70 aos 90. In: *Revista Estudos Feministas*, ano 8, segundo semestre de 2000, p.78-89.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa Belo Horizonte: UFMG/Fale, Pós-Lit, 2011.

VILELA, Arriete. *Maria Flor etc*. Maceió: GrafMarques, 2002.

WOOLF, Virginia. "The Leaning Tower". In: *the Moment and Other Essays*. 1947. Ed. By Leonard Woolf. London: Hogarth, 1981, p.105-25.

UM ENTRELUGAR DE RUPTURAS E CONTINUIDADES: A PERSONAGEM NA NARRATIVA DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE CONTEMPORÂNEA

Lúcia Osana Zolin
UEM

Em boa medida ausente do circuito literário nacional, a literatura de autoria feminina paranaense consistiu no objeto de pesquisas que viemos coordenando nos últimos anos. Os projetos “A literatura de autoria feminina no Paraná”¹ (2007-2009), cujo objetivo foi fazer o levantamento da produção literária de mulheres no estado, e “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”² (2010-2012), empenhado em perscrutar o perfil da personagem representada na ficção contemporânea de escritoras paranaenses, pretenderam resgatar da invisibilidade essa produção literária, mapeando, contabilizando e, consequentemente, abrindo novas frentes de pesquisa.

¹ Projeto financiado pelo CNPq.

² Projeto financiado pela Fundação Araucária. Resultados parciais dessa pesquisa foram publicados no artigo “Escolhas inclusivas? A personagem na pena das escritoras brasileiras/paranaenses contemporâneas”. *Iberic@ Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, v. 2, p. 51-58-58, 2012.

Os resultados da primeira pesquisa apontam para números bastante expressivos, se os parâmetros forem os escassos nomes de escritoras que conseguem quebrar as barreiras da invisibilidade e circular no cenário literário nacional, na academia, nos catálogos das grandes editoras do país. Foram catalogadas mais de trezentas escritoras, cerca de setecentas obras publicadas, seja por meio de edições particulares, editoras comerciais ou órgãos públicos.

No que se refere à segunda pesquisa, foram analisadas cinquenta e seis obras (702 narrativas), sendo vinte e seis romances (20 romancistas, 184 personagens), dezenove coletâneas de contos (204 contos, 30 contistas, 388 personagens) e onze coletâneas de crônicas (472 crônicas, 42 cronistas, 571 personagens), totalizando 1143 personagens analisadas. A tabela 1 sintetiza esses números:

Tabela 1 – construída sobre 1143 observações, definidas pelo critério: gênero da obra

GÊNERO DA OBRA	NARRATIVAS		PERSONAGENS
Crônica (11 coletâneas)	472	50%	571
Conto (19 coletâneas)	204	34%	388
Romance (26 volumes)	26	16%	184
TOTAL	702	100%	1143 100%

O desejo de conhecer o modo como as escritoras paraenses fixaram, nessas narrativas, imagens de homens e mulheres, promovendo inclusões ou exclusões de segmentos sociais considerados marginalizados e/ou de minorias, problematizando ou ratificando ideologias, promovendo rupturas ou continuidades nos padrões sociais, foi o que nos motivou a desvendar as constantes que permeiam o processo de

construção dessas personagens. Partimos da constatação da pesquisadora da UNB/CNPq Regina Dalcastagnè (2007), tendo em vista os resultados da pesquisa que coordenou acerca da personagem no romance brasileiro, publicado entre os anos de 1990 a 2004, de que o campo literário brasileiro consiste em um espaço excludente, inserido em um espaço social também excludente. Isso porque não incorpora as vivências, os dramas, as opressões; tampouco as fantasias, as esperanças e as utopias de grupos sociais subalternos, definidos por critérios como classe, sexo, raça, etnia e/ou orientação sexual. É o que demonstram as principais conclusões da pesquisa: 1) os homens contabilizaram 72% dos autores publicados; 2) dentre as 1245 personagens importantes desses romances, 62% são masculinas; 3) dentre os/as protagonistas, 71% são homens; 4) são, também, pertencentes ao sexo masculino 68% dos/as narradores/as; 5) quanto à ocupação das personagens femininas desses romances, quase 50% são donas-de-casa, empregadas domésticas, não têm ocupação, ou não há indícios de sua ocupação.

Soma-se a isso a questão da autoria dos romances analisados: das 258 obras publicadas no período por três grandes editoras brasileiras – Record, Companhia das Letras e Rocco – mais de 70% são de autoria masculina, confirmando a clássica tese de que a grande literatura e, de modo especial, o romance, é uma atividade predominantemente masculina. Dos autores publicados, 93,9% são brancos; 78,8% possuem escolaridade superior; 49,7% são nascidos no eixo Rio-São Paulo e outros 23,6%, no Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Os resultados, portanto, apontam para a constatação de que, no conjunto, nosso campo literário “apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços da produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico” (DALCASTAGNÈ, 2007; 33).

A literatura de autoria feminina tem, não raro, sido lida como um lócus privilegiado de reflexão acerca de algumas dessas questões. Isso porque se constitui a partir de outra perspectiva social, nos termos de Iris Marion Young (2000), fora do ângulo de visão do grupo hegemônico, regulador do chamado senso comum. Como tal, capaz de promover o desnudamento da distância existente entre o modo como a ideologia patriarcal resolve as questões relacionadas à mulher e seus supostos desejos, conferindo-lhe papéis a serem desempenhados e lugares a serem ocupados, e o modo como a própria mulher pensa e sente essas questões. Nesse sentido, há que se salientar que a noção de perspectiva social surge atrelada à ideia de vivência, de experiência vivida e, como tal, implica uma maneira peculiar de ver e de expressar o mundo.

Embora por vezes polêmica – uma vez que a categoria “mulheres” não pressupõe uma identidade fixa, conforme pondera Judith Butler (2003), afetada que é, além do gênero, pelo entrecruzamento com outros eixos culturais, sociais e políticos –, considerar a perspectiva social feminina no processo representacional que a literatura opera, sobretudo no que se refere ao modo de estar da mulher na sociedade, certamente implica promover importantes ruídos “na medida em que pode desnaturalizar as perspectivas sociais dominantes incorporadas no *habitus* [BOURDIEU, 2005], forçar seus limites e, assim, gerar mudanças” (MIGUEL, 2010).

Em *Esboço de Uma Teoria da Prática* (2006), Pierre Bourdieu pensa o conceito de representação como estratégia de que dispõe o indivíduo para transformar ou conservar estruturas sociais, produzindo-as, reproduzindo-as e/ou legitimando-as. Segundo ele,

[...] tem-se que homens e mulheres constroem representações de si mesmos e explicam suas práticas de acordo com tais representações. Dessa forma, numa

sociedade patriarcal, as referidas práticas determinam atitudes de dominação / submissão. A sociedade através da família e depois através de outros canais (escola, religião, meios de comunicação), introjeta nos indivíduos as representações geradoras de atitudes e comportamentos que se mantêm ao longo de suas vidas.

Assim entendida, a noção de representação ocupou um espaço de incontestável importância no desenvolvimento da pesquisa cujos resultados tratamos de trazer aqui. Isso porque ainda muito se indaga se, nesses tempos contemporâneos que alguns chegam a denominar de pós-feministas, a literatura de autoria feminina ainda possui marcas específicas. Se, de fato, em função da perspectiva social de que falam, as mulheres tendem a fazer escolhas inclusivas, no sentido de trazer para a cena narrativa segmentos sociais marginalizados e/ou de minoria, de modo a pôr luz naquilo que sempre fora apagado para atender a interesses da ideologia hegemônica.

Seja como for, nosso intuito, ao desenvolver a pesquisa em questão, era o de dar a conhecer as escritoras paranaenses contemporâneas, tão desconhecidas do público leitor nacional, bem como as perspectivas sociais a partir das quais se posicionam ao construir as personagens que lhes povoam as narrativas. Trata-se de tentar responder questões como: quem são as escritoras paranaenses? Quais personagens representam? Quais as constantes que lhes subjazem à construção? Em que termos representam o contexto de onde emergem? São inclusivas as escolhas empreendidas quando da composição de seus perfis? E a personagem feminina? Que lugar ocupa nessas páginas literárias?

Ocupamo-nos dessas questões, a partir do referido corpus constituído de vinte e seis romances e trinta coletâneas de narrativas curtas, sendo dezenove de contos e onze

de crônicas, publicados a partir dos anos 1970 por editoras comerciais ou por meio de órgãos públicos, como a Secretaria de Estado da Cultura (SEEC). O recorte pauta-se na legitimação que a casa editorial oferece, uma vez que nossa opção metodológica, a princípio, se esquivava da abordagem qualitativa desses textos literários para se valer de aspectos quantitativos, relacionados às opções das escritoras na construção das personagens que lhes compõem as histórias.

De modo mais específico, analisamos as personagens desses romances, contos e crônicas, perscrutando-lhes aspectos que lhes alicerçam a construção, como sexo, estrato socioeconômico, ocupação, faixa etária, orientação sexual, tipo de relações que estabelecem com outras personagens e época em que estão ambientadas.

Sexo & posição da personagem na narrativa

No que se refere ao sexo da personagem, dentre as 1143 personagens analisadas, consideradas fundamentais para o desenvolvimento das tramas centrais das narrativas, 642 são femininas, 444 são masculinas e, em 57 casos, as narrativas não trazem indícios do sexo das personagens. Embora isso não nos cause surpresa, já que confirma nossa hipótese de que os/as escritores/as, em função da familiaridade com a perspectiva social que ocupam, conforme nos ensina Bourdieu (2006), tendem a representar seu próprio sexo/gênero na ficção que engendram, há que se salientar a direção para onde esses números apontam: as escritoras paranaenses contemporâneas, ao desempenharem o ofício que lhes confere o poder de falar, tradicionalmente negado à mulher, elas o fazem trazendo a mulher para a cena literária.

Tabela 2 – construída sobre 1143 observações, definidas pelo critério: Personagem & sexo

	ROMANCE	CONTO	CRÔNICA	TOTAL
Personagem do sexo Feminino	94 (51,1%)	192 (49,5%)	356 (62,4%)	642
Personagem do sexo Masculino	90 (48,9%)	150 (38,7%)	204 (35,7%)	444
Personagem sem indícios do sexo	00 (0%)	46 (11,9%)	11 (1,9%)	57
TOTAL	184 (100%)	388 (100%)	571 (100%)	1143

Conforme demonstra a tabela 2, acima, quando examinamos a construção do/a protagonista nesse conjunto de narrativas, deparamo-nos com um quadro bastante diferente em relação aos padrões observados por Dalcastagnè (2007), na referida pesquisa em que investiga a construção da personagem no romance brasileiro contemporâneo, publicado por grandes editoras. No lugar do protagonismo masculino, o universo feminino é que ocupa o centro da trama: nos romances, 71,9% das personagens principais são femininas; nos contos, 48,6%; nas crônicas, 61,4%, conforme explicita a tabela a seguir:

Tabela 3 – construída sobre 823 observações, definidas pelo critério: Protagonista & sexo

	ROMANCE	CONTO	CRÔNICA	TOTAL
Protagonistas do sexo Feminino	23 (71,9%)	143 (48,6%)	305 (61,4%)	471 (57,2%)
Protagonistas do sexo Masculino	09 (28,1%)	116 (39,5%)	185 (37,2%)	310 (37,6%)
Protagonistas Sem indícios de sexo	00 (0%)	35 (11,9%)	07 (1,4%)	42 (5,1%)
TOTAL	32 (100%)	294 (100%)	497 (100%)	823 (100%)

No caso dos contos, quase 12% dos/as protagonistas são construídos/as de modo a não deixarem indícios do gênero a que se ligam. Trata-se de uma especificidade desse gênero narrativo cuja estrutura, por encerrar apenas um flagrante na trajetória da personagem, muitas vezes, deixa escapar as referências de gênero. Isso não nos parece um dado gratuito, antes parece apontar para certa tendência de as escritoras minimizarem, nessas narrativas, a importância das hierarquias de gênero. Noutras palavras, ao não deixarem indícios se a personagem que vivencia os conflitos narrados é masculina ou feminina, elas abrem a possibilidade da equivalência: homens e mulheres partilhando interesses comuns. Até porque, se os temas abordados nessas narrativas, giram, frequentemente, no entorno das relações amorosas e/ou familiares, as clássicas representações da *mulher oprimi-*

da *X o homem opressor* dividem espaço com outras possibilidades de arranjos, relacionados ao gênero que ocupa o lugar do/a subjugado/a na relação representada.

Apesar de esses resultados, num certo sentido, serem esperados, já que a literatura de autoria feminina tem se mostrado sensível a fenômenos como o da invisibilidade e o do silenciamento históricos conferidos à mulher, nossa hipótese era a de que, no Paraná, essa prática fosse relativizada, dadas certas conjunturas impostas pelo contexto sociocultural. Como já nos referimos em trabalhos anteriores (ZOLIN, 2011), trata-se de um estado de tradição agrária, constituído a partir de importantes regiões agrícolas e de núcleos coloniais cujas características conservadoras, relacionadas a papéis sociais e de gênero, ainda subjazem às práticas socioculturais contemporâneas. Como bem esclarece Teixeira (2008), “sob o manto da permissividade, ou do respeito a todas as expressões individuais e coletivas, está um Paraná austero, conservador em suas práticas políticas e sociais, um estado vigilante de seu código patriarcal” (p. 68).

No entanto, a ficcionista paranaense contemporânea traz para o primeiro plano das tramas que engendra figuras femininas que, já num primeiro olhar, parecem deslocadas em relação aos papéis tradicionais femininos e aos esquemas de representação mais recorrentes na arena literária. Não só por figurarem como protagonistas, mas por serem, ainda, dotadas de voz, já que, nos romances, 34,8% dessas protagonistas acumulam a função de narrar a própria história; nos contos, o número de narradoras-protagonistas ultrapassa os 21%; nas crônicas, chega a 33,8%. Nesse caso, ainda que o número de narradoras protagonistas não pareça muito significativo, há que se destacar o fato de que, no romance e nas crônicas, dentre os protagonistas do sexo masculino (0% e 11,1%, respectivamente), nenhum ocupa a função de narrador da história; nos contos, apenas 21,6% deles narram a

própria história. Segue, na tabela abaixo, uma síntese desses números:

Tabela 4 – construída sobre 781 observações, definidas pelo critério: Protagonista-narrador & sexo

	RO- MANCE	CON- TO	CRÔNI- CA	TO- TAL
Protagonis- ta/narradora	08 (34,8%)	30 (21%)	103 (33,8%)	141
Protagonis- ta/narrador	01 (11,1%)	25 (21,6%)	00 (0%)	26
Protagonis- ta/narrador/a sem indício de sexo	00 (0%)	36 (78,2%)	10 (21,7%)	46

Parece que esses resultados nos convidam a pensar, não na simples inversão dos papéis como forma de revide feminista, em que a lógica binária voz x silêncio, tradicionalmente associada a homem x mulher, passa a ser inversamente associada a mulher x homem. E sim no fato já constatado na pesquisa maior à que nos referimos anteriormente (DALCASTAGNÈ, 2007) de que a escolha do sexo das personagens, em certa medida, está relacionada ao sexo do/a autor/a do livro. Escritoras tendem a promover a visibilidade não só da mulher, mas da mulher capaz de narrar, já que, da perspectiva social de que falam, não soam naturais a marginalização e o silenciamento históricos que lhe têm marcado a trajetória social. Nesse sentido, ganha importância, por si só, a existência dessas narrativas de autoria feminina paranaenses. Se é no centro das representações que o

problema da legitimação do poder se encontra, uma vez que elas suscitam a adesão dos indivíduos aos sistemas de valores representados (cf. CHARTIER, 2004), essas narrativas, embora não sejam publicadas por grandes editoras nacionais e não circulem, portanto, no campo literário brasileiro, elas se oferecem como alavancas capazes de suscitar questionamentos.

Sexo & ocupação da personagem / itinerários espaciais

Os deslocamentos acima referidos são, aparentemente, refreados quando perscrutamos os espaços sociais em que transitam as personagens femininas que integram a narrativa de autoria feminina paranaense contemporânea, bem como suas ocupações. Isso porque, embora, na realidade extraliterária brasileira, a mulher venha progressivamente ocupando espaços no mercado de trabalho – nos anos 70, comportava cerca de 20% de mulheres; nos anos 90, 47,2%; em 2000, 49%; em 2011, 52,7% – e, conseqüentemente, frequentando uma gama bastante variada de espaços sociais, é, predominantemente, no espaço fechado da casa que são ambientadas as personagens em questão.

Das 1143 personagens analisadas (masculinas e femininas), 938 delas têm suas trajetórias construídas no entorno das relações amorosas e/ou familiares: são 198 nos romances; 366, nos contos; 374, nas crônicas. Daí a casa consistir no principal espaço em que elas transitam.

Isso não implica, todavia, que estejam refutadas as possibilidades de os perfis femininos representados nessas narrativas serem compatíveis com os de mulheres libertas e libertárias, potencialmente aptas a frequentarem os espaços públicos, tradicionalmente reservados aos homens. As relações profissionais que, hipoteticamente, as levariam às ruas,

são referidas com mais frequência nos romances: dentre as noventa e quatro personagens femininas, 50% são representadas de tal modo que suas ocupações as requerem no espaço público, desempenhando funções inimagináveis na pena dos já referidos escritores prestigiados nas grandes casas editoriais. Enquanto apenas 28% delas estão desempenhando as tradicionais atividades femininas na esfera doméstica. Outras dezenove personagens não deixam indícios, no desenrolar de suas trajetórias, da ocupação que desempenhariam (20,2%), deixando em aberto a possibilidade da transgressão dos papéis tradicionais femininos.

Quando isolamos as protagonistas desses romances (23), observamos que, no lugar das tradicionais ocupações femininas, elas se ocupam de variadas funções, apontando para uma espécie de ruído que sugere a desestabilização do *habitus*, a que se refere Bourdieu (2005), associado aos papéis femininos equacionados em torno dos afazeres domésticos. Nesse universo, afloram cinco estudantes, duas advogadas, duas jornalistas, duas professoras, uma escritora, uma diretora de produção, uma farmacêutica, uma modelo, uma empresária, uma profissional do sexo, uma enfermeira, uma secretária, uma trabalhadora rural e, ao contrário do que se poderia esperar, apenas uma dona-de-casa.

Quando exploramos a ocupação das personagens femininas que compõem os três gêneros narrativos somados (romances, contos e crônicas), chegamos aos seguintes números: 26,9% delas ou 136 personagens, dentre as 642 que compõem o total da amostra, são representadas desempenhando a função de donas-de-casa ou de empregadas domésticas, além de casos isolados em que aparece a figura da escrava, da benzedeira, da cuidadora e da filantropa. Outras 188 personagens, ou 29,3% delas, aparecem cumprindo tarefas consideradas tradicionalmente femininas, entre as quais estão professoras, artistas, costureiras, manicures etc. O dado novo talvez possa estar nas 137 ocorrências (21,4%) em que

as personagens femininas desse corpus desempenham outras profissões ou ocupações diversas, contemporaneamente, consideradas sem restrições de gênero, como a de estudantes, escritoras, funcionárias públicas, médicas, advogadas, políticas, empresárias etc. No entanto, uma quantidade bastante expressiva de personagens (319 ou 47%) é representada nesse corpus de tal forma que suas trajetórias não deixam indícios da ocupação desempenhada.

Novamente, poderíamos especular que os dados acima estão relacionados/contaminados às especificidades dos gêneros narrativos curtos (contos e crônicas), que tendem a circunscrever a caracterização da personagem ao conflito central, no caso da amostra, às relações amorosas e familiares, não abrindo espaço para detalhes que, hipoteticamente, lhes comporiam a trajetória. Ou, talvez, como bem lembra Dalcastagnè (2007), quando da análise da personagem do romance brasileiro contemporâneo, porque, “muito mais do que acontece com as personagens do sexo masculino, as mulheres podem receber um tratamento tão focado no seu universo pessoal que a questão de sua ocupação nem se coloca” (p. 20).

Seja como for, o fato é que os números levantados na pesquisa apontam para personagens, no mínimo, deslocadas, de matizes contraideológicos, em relação aos papéis tradicionais femininos e aos esquemas de representação mais recorrentes na arena literária. Não só por assumirem, no âmbito profissional, lugares compatíveis com o modo de estar da mulher na sociedade contemporânea, mas também por figurarem aí como protagonistas e, muitas vezes, narradoras. A tabela que segue resume esses dados:

Tabela 5 – construída sobre 1.143 observações, definidas pelo critério: personagem & sexo & posição na narrativa

	PRO- TA- GONIS- TAS	NAR- RA- DO- RES	PROTA- GONIS- TAS/ NAR- RADO- RES/AS	COAD- JU- VAN- TES	TO- TAL
Personagens do sexo feminino	471	187	141	126	642
Personagens do sexo masculino	310	37	26	123	444
Personagens sem indícios de sexo	42	46	36	5	57
Total de personagens	823	270	270	254	1.143

Sexo & orientação sexual da personagem

Outro dado que chama atenção nessa amostra diz respeito à orientação sexual das protagonistas dos romances. Em um universo de 94 personagens femininas, dez são homossexuais, 10,6% portanto. Sendo duas delas protagonistas e uma delas a narradora da história, que se desdobra acerca dos conflitos advindos dessa sua condição. No limite, considerando o tabu que envolve a questão da homossexualidade feminina no âmbito social, bem como o silenciamento da temática na seara literária, trata-se, sim, de um dado relevan-

te. Embora estejamos falando de apenas dez casos, proporcionalmente, eles ganham relevo, já que a amostra é bem pequena – 26 romances, apenas. De qualquer modo, é uma iniciativa que contribui para com a visibilidade e a penetração de perspectivas minoritárias e/ou marginalizadas. Nesse caso, a perspectiva social da/s mulher/es, tradicionalmente silenciada/s e oprimida/s em suas escolhas e orientações, ou, simplesmente, a perspectiva social do *outro*, em relação ao universal masculino.

Trazer, portanto, para o primeiro plano do romance os conflitos da narradora-protagonista circunscritos em torno de sua orientação sexual, dissonante da heterossexualidade dominante, implica, como defende Bourdieu (2006), abrir, via representações, canais de problematização dos esquemas de pensamento dominantes, os quais tem, tradicionalmente, dirigido e/ou coagido a ação e a representação da sexualidade feminina.

Sexo & estrato socioeconômico da personagem

Há que se considerar, ainda, segundo essa mesma linha de raciocínio, o estrato socioeconômico a que se ligam as personagens da amostra. Mais 48,7% delas integram a classe média; cerca de 20%, as classes pobre e miserável; 14,5%, a elite econômica, e 19,6 não trazem indícios da classe social a que estariam ligadas. Se não fosse pela representação reduzida da elite econômica e pelo volume de “sem indícios”, conferido pelas especificidades das narrativas curtas, esses resultados seriam compatíveis com aqueles reconhecidos no contexto do campo literário nacional, considerado excludente, de acordo com os resultados da pesquisa coordenada por Dalcastagné (2007). Aí, 35,5% das personagens integram a elite econômica; 51,4%, a classe média; 23,9% e 2,9, as classes pobre e miserável, respectivamente; 1,8% não trazem indí-

cios de classe³. Ao focalizar menos a elite econômica, a escritora paranaense abre possibilidades de tornar mais visíveis as classes menos favorecidas, comumente escamoteadas no processo representacional.

Quando isolamos as protagonistas da amostra, visualizamos a seguinte situação: no caso dos romances, três (13%), entre as 23 (100%), são da elite econômica, 13 (56,5%) são de classe média, mas o que se destaca, todavia, é o fato de sete (30,4%) delas serem representantes da classe pobre/baixa; no caso dos contos, 18 (12,6%) são da elite econômica, 64 (44,8%) são de classe média, 27 (18,9%) são da classe pobre/miserável; também nas crônicas, 42 (13,8%) são da elite econômica, 183 (60%) são de classe média, 43 (14,1%) são da classe pobre/miserável.

Tabela 4 - construída sobre 513 observações, definidas pelo critério: Protagonista (sexo feminino) & estrato socioeconômico

	ELITE ECO- NÔMI- CA	CLAS- SES MÉ- DIAS	PO- BRES E MISE- RÁVEIS	SEM INDÍ- CIOS	TO- TAL
Protagonis- ta do ro- mance	03 (13%)	13 (56,5%)	07 (30,4%)	00	23
Protagonis- ta do conto	18 (12,6%)	64 (44,8%)	27 (18,9%)	34 (23,8%)	143
Protagonis- ta da crôni- ca	42 (13,8%)	183 (60%)	43 (14,1%)	37 (12,1%)	305

³ Em relação ao estrato socioeconômico, eram possíveis respostas múltiplas, daí a soma dos percentuais ultrapassar os 100%.

Ainda que nossas reflexões partam de uma avaliação preliminar, de caráter quantitativo, parecem-nos significativos os 30,4% de mulheres pobres que protagonizam esses romances contemporâneos escritos por escritoras paranaenses, bem como os 18,9% e os 14,1 % de pobres e miseráveis que, respectivamente, protagonizam os contos e as crônicas da amostra. Será, talvez, uma tentativa por parte dessas intelectuais de romper com o silenciamento do/a subalterno/a – nesse caso, duplamente subalterno/a: pobre e mulher? Parece que sim. Não há como não considerar esses números um avanço que, em alguma medida, perturba as “verdades” da cultura ocidental, cuja voz dominante silencia, de maneira implacável, as vozes daquelas que, em virtude de seu gênero e de sua classe, se constituem como o outro.

Algumas considerações finais

Um dos sentidos que o historiador italiano Carlo Ginzburg (2001) confere ao conceito de representação é o de tornar visível a realidade representada e, portanto, de lhe sugerir a presença. Também para Roger Chartier (1990), o conceito de representação deve ser entendido como “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é”.

Tomemos a mulher, nessas nossas reflexões sobre as narrativas contemporâneas paranaenses escritas por mulheres, como a “realidade representada” referida por Ginzburg (2001), ou “o objeto ausente” de que fala Chartier: se é bem verdade que a escritora paranaense traz para a cena literária a mulher branca, de classe média/alta, jovem ou madura, sem deficiências, heterossexual, não se pode negar, todavia, que é, antes de mais nada, a mulher, e não o homem, que recebe maior atenção nesses textos. Sendo, tradicionalmente,

no campo literário brasileiro, o lugar da fala ocupado por homens brancos, heterossexuais de classe média (DALCASTAGNÈ, 2007), nosso entendimento, diante desses números, não poderia ser outro: ao escolher trazer para a cena narrativa quase 60% de protagonistas do sexo feminino, sendo que, dentre elas, 52% são imbuídas da missão de narrar a própria história, a escritora brasileira/paranaense confere à mulher, afinal, o direito de falar.

No clássico ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak chama a atenção para a dificuldade de o sujeito subalterno conseguir se autorrepresentar fora do contexto patriarcal e pós-colonial, salientando que, quando consegue falar, encontra dificuldades em se fazer ouvir – sua fala permanece subalterna. A pensadora indiana, em vista disso, fomenta as discussões acerca das formas de repressão dos sujeitos subalternos, como a das mulheres pobres que aqui nos interessam, pondo luz na cumplicidade dos intelectuais contemporâneos nesse processo.

Representar mulheres ocupando a posição de maior destaque na narrativa (protagonistas), bem como o lugar da fala (narradoras), além de postos considerados importantes no mercado de trabalho (diferentes das clássicas ocupações relacionadas ao mundo doméstico), ou, ainda, assumindo uma orientação sexual minoritária, implica um avanço significativo na arena das representações literárias. Ainda que seja bem plausível a explicação de que, em função das perspectivas sociais de onde falam, homens escritores sintam-se mais à vontade para engendrar personagens masculinas e mulheres escritoras, personagens femininas (DALCASTAGNÈ, 2007), ainda assim, esses dados marcam uma situação que não pode ser desprezada: a importância da literatura de autoria feminina no questionamento das práticas hegemônicas. Do mesmo modo que, indiretamente, sinalizam a necessidade da democratização do fazer literário, já que o campo literário nacional é excludente: as personagens aí represen-

tadas não contemplam a diversidade social do contexto em que emergem, porque são representadas a partir da perspectiva unilateral dos homens, brancos, de classe média/alta, sem deficiências, naturais ou radicados dos/nos grandes centros urbanos, sobretudo no eixo Rio de Janeiro - São Paulo.

Nesse sentido, a escritora paranaense, falando a partir da perspectiva da mulher e de uma espécie de periferia cultural, já que, em se tratando do campo literário brasileiro, as referências são as metrópoles acima referidas, parece se juntar às vozes de seus pares, em âmbito nacional, no sentido de promover sucessivos deslocamentos, no caso dessa investigação, de ordem ideológica em relação às vozes dominantes. Trata-se de fazer emergir vozes femininas imbuídas da missão de lhes salientar a alteridade, não do lado do suposto essencialismo da mulher, legitimamente refutado nos discursos feministas, mas da multiplicidade e da heterogeneidade de interesses, de expectativas e de necessidades. Trata-se, no fim, de provocar ranhuras no discurso fechado de ideologias hegemônicas, como a patriarcal, e de promover a quebra da continuidade e/ou da simetria entre tradição sociocultural e produção literária.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Esboço de Uma Teoria da Prática*. Oeiras: Celta, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: o feminismo e a subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- CHARTIER, Roger. *A beira da falésia*. A história entre as certezas e as inquietudes. Porto Alegre: EdFRGS, 2004.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. Cronópios - Portal de literatura e arte. São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2398>>. Acesso em 15 de outubro de 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. Nove Reflexões sobre a Distância. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MIGUEL, Luis Felipe. Perspectivas sociais e dominação simbólica: a presença política das mulheres entre Iris Marion Young e Pierre Bourdieu. Rev. Sociologia Política, Curitiba, v. 18, n. 36, p.25-49, jun. 2010.
- SPIVAK, Gaiatry Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: UNICENTRO, 2008.
- ZOLIN, Lúcia Osana. "Escritoras paranaenses: questões de estética e de ideologia". In: ZOLIN, L. O.; GOMES, C. M. (orgs.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.
- YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press,

MARGINÁLIAS HOMOERÓTICAS: DIÁLOGOS ENTRE JEAN GENET E JOÃO GILBERTO NOLL

Thiago Ianez Carbonel
UNICEP

Introdução

A produção literária homoerótica engloba não apenas textos cuja temática seja centrada na vivência entre sujeitos homossexuais e suas questões, mas também outros que, de alguma forma, tangenciem a existência de homens ou mulheres amando e/ou desejando sujeitos do mesmo gênero, havendo ou não a concretização dos atos homoeróticos. Esse conceito permite cotejar clássicos do cânone ocidental, como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, em que o “desejo proibido” das personagens dilui-se em meio a outras questões e não chega a ser a temática central da obra. Permite-nos ainda pensar em clássicos como *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, em que a temática é inegavelmente homoerótica, mas aparece de certa forma pasteurizada pela mirada “platônica” com a qual o autor trata o apaixonamento do homem mais velho (*erastes*), Auerbach, pelo belo e jovem Tadzio (*eromenos*), para, por fim, contemplarmos as obras que, de fato, expõem o *modus operandi* da marginalização experimentada por gays, bissexuais e lésbicas, registrados pela pena ousada de autores como Jean Genet, James Baldwin, Gore Vidal, Reinaldo Arenas, Adolfo Caminha e tantos outros.

Mas se o caráter marginal do homoerotismo literário por muito tempo manteve os estudos sobre o tema praticamente inexistentes e só recentemente pudemos encontrar estudos acadêmicos consistentes e focados no mesmo (CARBONEL, 2013), é plausível aventar a hipótese de que a circulação desses textos tenha produzido “diálogos” entre os autores já publicados e os neófitos que davam continuidade à produção literária. É a partir dessa premissa que propomos a leitura que desenvolvemos neste trabalho, buscando relacionar a recepção das obras do autor marginal francês, Jean Genet, por autores brasileiros contemporâneos, tais como Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Aguinaldo Silva, Carlos Hee e Luis Capucho.

Jean Genet: da marginalidade à santidade

Jean Genet (1910-1986) nasceu na França e, desde a primeira infância, foi alvo dos processos de exclusão e marginalização. Órfão aos oito anos, foi criado por uma família adotiva que pouco ou nenhum afeto lhe dedicou, o que, de algum modo, deu início ao processo que forjaria seu caráter agressivo e contestador. Na escola, era reconhecido como um aluno acima da média e foi agraciado com um prêmio por uma redação na qual descrevia seu lar. Tal distinção, porém, não lhe ajudou quando foi acusado de cometer um furto e enviado a uma instituição para jovens infratores. Sobre esse incidente, Sartre (2002) escreveu: “Acusando-o de ladrão, a sociedade o excluía e lhe oferecia um outro papel de marginal. Genet o aceitou. Resolveu ser ladrão e recusar definitivamente a sociedade que o acusava”.

Considerado um escritor maldito, provocou as mais diversas reações sobre sua inusitada biografia de marginal inveterado, homossexual e prostituto. Acusado de homicídio, foi condenado à prisão perpétua. Nesse período, Genet

escrevia compulsivamente na prisão, usando como material qualquer papel ou outro suporte de que pudesse dispor e lidando com o sadismo de muitos guardas da prisão, que confiscavam e destruíam seus escritos. Genet, porém, não esmorecia e seguia escrevendo. Graças a amigos e admiradores que faziam seus textos serem levados para fora da prisão e subversivamente publicados, tornou-se conhecido e atraiu a atenção de muitos intelectuais, dentre eles Jean-Paul Sartre e Jean Cocteau. Foram tais admiradores que mobilizaram forças e influências para tirarem Genet da prisão, o que se deu em 1948.

Fora da cadeia, Genet dedicou-se intensamente à vida literária e tornou-se um dos autores mais influentes de sua geração. Em 1983, recebeu o mais importante prêmio literário francês, o Grande Prêmio Nacional. Em seus romances e peças de teatro, cujos protagonistas são quase sempre delinquentes e marginais, Genet abala a consciência social e a fragilidade do sistema de valores da sociedade burguesa. Dentre suas obras destacam-se *Nossa Senhora das Flores* (1944), *Querelle* (1947), que foi levado ao cinema em 1982 por Fassbinder, e *Diário de Um Ladrão* (1949), além das peças de teatro *Haute Surveillance* (1949), *O Balcão* (1956), *Os Negros* (1958) e *Les Paravents* (1961).

Muito do endeusamento em torno de Jean Genet deve-se ao que Sartre escreveu sobre ele, particularmente na obra *Saint Genet: artista e mártir*, publicada em 1952. A literatura de Genet é uma reiterada retomada do erotismo homossexual, que oscila entre a sexualidade pungente do desejo e o amor que santifica os corpos, mesmo em meio às situações mais espúrias.

O conjunto das personagens de Genet é composta por bichas, bofes, cafetões, travestis, efebos, marinheiros, soldados e assaltantes que têm em comum a vontade pujante pelo corpo de outro homem, pelas práticas homoeróticas. Sua obra tece um microcosmo que recende os odores fortes do

corpo masculino, mas que em nada se aproxima do higienismo pós-moderno que permeia os discursos sobre as práticas homoeróticas. Em suas narrativas, é como se houvesse uma ruptura surreal com os padrões sociais e as mulheres são reduzidas a matronas ou cafetinas, decadentes e envelhecidas, que servem como *leitmotiv* para o “plus” marginal das fantasias edipianas que tornam ainda mais párias os homens que intercalam o sexo com outros homens e a entrega de sua sexualidade corrompida à satisfação dessas mulheres corroídas pelas mazelas da vida – a mulher em Genet reduz-se ao ser obscuro que emerge da escuridão para recolher as migalhas que os homens, pouco ou nada interessados nelas, oferecem-lhes a título de piedade, interesse ou mera subversão. Genet, desse modo, inverte a “ordem do discurso” (FOUCAULT, 2005), esculpindo um universo paralelo no qual são os homossexuais que atraem para si a marca da normalidade.

A grande função da mulher na obra de Genet talvez seja a de definir um papel de passividade específico para as relações que são descritas em sua obra. Vale ressaltar que os papéis temáticos na relação homoerótica – o passivo, que é penetrado, e o ativo, que penetra – não são, nem no universo ontológico, muito menos no genetiano, facilmente redutíveis aos estereótipos que relacionam aparência e comportamento ao atributo de ser ativo ou passivo. Se, de um lado temos homossexuais másculos, violentos e não efeminados, como Querelle, há os fracos, femininos, passivos, que são penetrados voluntariamente ou mesmo violentados pelos primeiros.

Genet, no entanto, não comete o equívoco reducionista de interpretar tais papéis como a simples divisão entre o “homem” e a “mulher” na relação homoerótica. O penetrar e o ser penetrado são ações que só podem ser compreendidas a partir do jogo de submissão e poder que estabelecem. Ser passivo não significa necessariamente estar subjugado pelo ativo, se analisarmos as circunstâncias que levaram ao ato

sexual. Em *Querelle*, por exemplo, a personagem de mesmo nome, reconhecido “bofe” malandro, extremamente masculino e violento, aposta seu próprio ânus em um jogo de dados com um cafetão. Querelle era hábil nesse tipo de jogo e quando o perde fica muito evidente que o fez intencionalmente. Querelle queria ser penetrado por Nonô e a concretização do seu desejo o coloca em situação de dominação sobre o outro. Genet, de certo modo, antecipa a discussão em torno da decadência do falocentrismo como medida dos valores entre homossexuais, e propõe um “ânus ativo” que devora um “pênis passivo” – que nos leva a lembrar da ouzada afirmação de Guy Hocquengheim: “o buraco do meu cu é revolucionário”.

Ecos de Genet no Brasil: uma leitura despretensiosa de João Gilberto Noll

Em seu primeiro romance, *A fúria do corpo*, publicado em 1981, Noll afirma um estilo pós-moderno, oferecendo ao leitor uma narrativa que rompe com os padrões realistas de linearidade e organização, narrada em primeira pessoa por um narrador que principia por dizer “O meu nome não” (NOLL, 1981: 1). Tal atitude reforça o argumento segundo o qual o indivíduo pós-moderno é um ser anônimo, despojado de uma identidade estável.

Pela própria falta do enredo linear, a sequência de ações não constitui um todo coeso que possa ser esmiuçado numa síntese simples. Temos esse narrador-personagem que vai nos revelando, no ritmo frenético de suas próprias impressões, os acontecimentos de sua vida como uma espécie de mendigo que se prostitui pelas ruas, ao lado de outra personagem, uma mulher que se afigura como uma espécie de companheira (no sentido sexual, inclusive). Inicialmente, ela não tem nome, mas a partir de certo momento, o narrador

passa a chamá-la de Afrodite – o que não significa que este seja seu nome, mas apenas um modo pelo qual ele se refere à mulher. A denominação é clara alusão à mitologia pagã: Afrodite é a deusa do amor, nascida a partir do pênis decepado de Urano por seu filho Cronos e jogado no mar. É interessante observar que a escolha do nome, ainda que não explicitamente, remete a uma modalidade de violência simbólica mencionada por Bataille – a imagem do pênis decepado é uma forma de agressividade que, de certo modo, tangencia a escatologia.

O narrador, a despeito da recusa em se apresentar pelo nome, afirma-se pela forte relação com o sexo (NOLL, 1981: 9):

Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui.

Sua vida errante, como já mencionamos, o leva à prostituição – que, conforme sustenta Perlongher (1987), é mais adequadamente denominada de “michetagem”. O autor, ao abordar o tema pela perspectiva antropológica, diferencia os michês em duas categorias: os “prostitutos”, homens heterossexuais que praticam atos homossexuais apenas pelo dinheiro, e os “entendidos”, homossexuais que, além do dinheiro, podem buscar também apenas o prazer. O narrador de *A fúria do corpo* transita entre esses dois tipos, como podemos depreender a partir da seguinte passagem (NOLL, 1981: 90-91):

O negócio do homem era chupar, e entrou numa sessão de chupada, o negócio do homem era chupar e comecei até a gostar até que ele enfia o dedão pelo meu cu adentro e pensei em cortar aquela brincadeira,

mas logo vim a mim e pensei o homem ta me pagando o que pedi, me dá o dinheiro gritei um pouco alto demais pra ocasião, o homem se assustou e procurou no bolso da calça três notas de mil e lá vieram elas, novinhas pra minha mão, ah sim assim que eu gosto, parecia uma velha putona desembaraçada no seu mercantilismo. O comércio é assim, eu estar ali era trabalho, o trabalho mais difícil na Cidade, entre estar num escritório com o ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida, dar o cu; o cu legítimo, não o cu figurado e sordidamente eufemístico.

Podemos observar como o ato de ser tocado por outro homem é, sob a ótica do narrador, uma forma de marginalização de seu corpo (“comecei até a gostar”), posto transgredir o que seria o mesmo ato sexual com Afrodite. Todavia, o processo o leva a refletir que o dinheiro, somado ao prazer sentido, justifica a prostituição – e não apenas a torna tolerável, vale ressaltar. Ao final da citação, a posição crítica do narrador é evidente: entre prostituir a sua força de trabalho padrão (escritório, repartição, fábrica etc.), prefere prostituir o corpo (“entre estar num escritório com o ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida, dar o cu”). A voz narrativa, assim, equivale a sujeição aos ditames sociais e capitalistas à marginalização do ser prostituído, afirmando, por meio da imagem do “cu figurado e sordidamente eufemístico”, que à mais-valia capitalista subjaz uma forma de passividade análoga à do passivo na relação sexual.

E esse posicionamento do narrador não somente revela sua modalização como um sujeito dotado do “saber” que, se por um lado está em franca disjunção com os parâmetros padronizados e higienizados da sociedade, revela-se em conjunção com a consciência plena de quem realmente é: um indivíduo que se define tão-somente pelo sexo, fugindo, assim, de quaisquer outros artifícios identitários ou tentativas frustradas de pertencimento artificial a grupos (como Maffe-

solí aponta ao explicar a busca por identidade no sujeito pós-moderno).

Sob esse ponto de vista, a personagem nolliana (e aqui extrapolamos a análise de *A fúria do corpo* e remetemos ao texto previamente analisado, adiantando um pouco do que ainda analisaremos adiante, nesta seção) rompe drasticamente com toda forma de enquadramento e busca, paradoxalmente, perder-se para encontrar-se. Ao marginalizar-se, o sujeito homoerótico põe a nu sua condição e, ao mesmo tempo, toma como espada e escudo o que, em outras circunstâncias, seria sua fraqueza ante o esmagamento do vózeiro social reprovador de tais práticas. A marginalização, assim, deixa de ser mera contingência e torna-se estratégia do “ser”.

Há, neste primeiro romance de Noll, a componente genetiana de uma (homo)sexualidade que transita entre o meramente marginal e o desejo autêntico do homem pelo corpo do homem. Do mesmo modo, como apontamos ao falarmos de Genet no item anterior, há em Noll uma espécie de relativização dos valores canônicos atribuídos aos homossexuais e que inspira uma classificação tipológica imprecisa e reducionista – a bicha passiva em oposição ao bofe ativo e masculino.

Em *A céu aberto*, publicada em 1996, temos um narrador-personagem que mantém-se inominado, ainda que, diferentemente de em *A fúria do corpo*, não levante essa questão como algo essencial na narrativa. Trata-se da história de um homem que começa quando ele, ainda criança, é abandonado em casa, junto com o irmão menor. Sem mãe, é deixado sozinho quando o pai vai à guerra – não há qualquer menção acerca de onde é essa guerra, ou mesmo quando. A passagem que destacamos reforça o caráter fragmentário de pós-modernidade presente nos textos do autor (NOLL, 1996: 10):

Pensei logo no nosso pai. A gente não tinha mais ninguém. Só que nosso pai estava na guerra, lutando do lado dos homens de farda roxa, uma guerra que eu não sabia bem para que servia – não chegara ao entendimento de que lado havia a melhor causa, se os outros homens, os de farda castanha, viviam nos tempos de paz perto ou longe da gente, se eram filhos da encosta do monte lá embaixo ou se, quem sabe, de outro mundo, de uma esfera perdida no espaço.

O narrador, após adquirir a consciência de que está sozinho no mundo com seu irmão menor, assume em relação a ele uma forma de atitude que oscila entre o amor fraternal (quase paternal, dada a responsabilidade que lhe atribuída) e uma forma de obsessão difícil de se definir de início, mas que, ao longo da narrativa, vai se tornando mais clara.

Os meninos passam muito tempo sozinhos e, a despeito dos esforços do narrador em manter o irmão a salvo das mazelas do mundo, ele adoece. O narrador resolve, então, procurar o pai e leva o irmão menor a fim de pedir ajuda, medicamentos, tratamento. O pai os recebe indiferente e, dada sua posição de comando no acampamento militar, manda que o menino mais novo seja levado ao médico, enquanto o mais velho, o narrador, é acomodado junto aos soldados. Nesse momento, o estilo visceral e escatológico de Noll aparece (NOLL, 1981: 19): “Na manhã seguinte acordei numa das tendas, entre dois soldados de farda roxa [...] um dos soldados arrotou. O outro peidou”. O espaço do acampamento militar é, para o narrador, ao mesmo tempo incômodo e fascinante, e, se considerarmos a narrativa como um todo, podemos considerar esse primeiro contato com o lugar da masculinidade pungente como o momento em que o narrador sente despertar o interesse pelo corpo de outros homens. O espaço em que os soldados, sem a presença de mulheres, socializam-se desobrigados de certos pudores é algo que chama a atenção do narrador, ainda adolescente (NOLL,

1981: 19): “os soldados se jogavam nus na água que deveria estar gelada àquela hora da manhã ainda turva, e eu vesti a roupa e fiquei ali apoiado numa árvore”.

O narrador e seu irmão são, então, levados a uma espécie de abrigo para os refugiados da guerra – uma igreja, na qual várias pessoas dormem no chão, sem nenhum conforto. É numa noite, nesse lugar, que o narrador é acordado por um homem mais velho que lhe pergunta por seu pai e explica ao narrador que eles tinham sido amigos, e quando o pai do menino seguiu carreira militar, ele tornou-se pianista. O homem convida o narrador a acompanhá-lo a uma espécie de piano-bar e se apresenta: seu nome é Artur.

O ritmo alucinante e não-linear com que Noll conduz suas narrativas quebra a linearidade lógica dos fatos e o que vem a seguir não é de todo claro para o leitor, pelo menos não de início. O começo da amizade com Artur é, para o narrador, uma ruptura com o momento de antes, no espaço da guerra e cuidando do irmão. O narrador passa a viver na casa de Arthur e visita o irmão apenas de vez em quando, ocasiões em que prevalece o distanciamento entre os dois.

Artur é uma personagem de grande importância porque, desde o início de sua amizade com o narrador, deixa clara sua homossexualidade. Trata-se de um homem já desprovido dos encantos físicos da juventude e que lamenta exatamente por essa terrível condição: ser um homossexual sozinho que já não atrai mais parceiros para o sexo. Em uma passagem, o narrador nos revela (NOLL, 1981: 24):

[Artur] me confessou uma noite que desconfiava seriamente estar entrando na carreira de pederasta, se é que você me entende, olha a minha idade, vejo que homem nenhum poderá se interessar verdadeiramente por mim, só se for pelo meu antigo rosto, sem papada nem bolsas nos olhos, só se for pelos meus braços de outrora que ostentavam alguma malhação até

pela ajuda do piano, só se for por esse outro homem que já se esboroou de mim; pois que cara em sã consciência pode vir hoje até aqui, e escavar com sua língua a minha boca cheia de próteses dentárias alcoolizadas (embora confesse que ao me olhar no espelho não veja tanta diferença assim no que já fui, certo, papada bolsas sob os olhos, tudo bem, mas este que hoje está longe de ter o ar inerte de um velho, eu é que já não acho muita graça no corpo de ninguém, ta bom, olho, pego, inspeciono para sentir se devo conduzir a minha sagrada boca até ali – a genitália seja da beleza que for me parece agora um corpo meio cômico quando não um digníssimo representante da tonta atribulação da carne entende?), mas eu continuo querendo o garotão lá no fim das minhas madrugadas e pago ao garotão que de outra maneira não me procuraria nem espetaria sua barba por fazer no meu pescoço como peço.

O trecho acima revela o olhar do autor para certos aspectos marginais da homossexualidade masculina que não foram abertamente abordados por Caio Fernando Abreu nas obras que analisamos, tampouco por Silviano Santiago: a questão da velhice e da solidão. O drama do indivíduo diante da decadência física e a contingência social da solidão não é, por óbvio, exclusividade do homossexual; todavia, trata-se de um processo mais doloroso e amargo quando se leva em consideração o tipo de esquema social no qual o sujeito homossexual se enquadra. Em geral¹, ao gay ainda são vedadas as possibilidades familiares que permitem aos heterossexuais preencher o vazio da velhice com outras coisas além do desejo sexual, que, aos poucos, naturalmente vai silenciando. O

¹ Os modelos sociais de que tratamos são aqueles materializados nas narrativas. Não ignoramos que, hoje, há evidentes avanços no campo dos direitos civis dos homossexuais; apenas nos limitamos ao que se depreende dos textos analisados.

drama do gay que envelhece é, assim, não se sentir mais desejável; estar disfórico em relação aos parâmetros estéticos do “dever-ser” instaurados pelos discursos em torno da homossexualidade.

Temos, aqui, uma certa continuidade entre as três obras analisadas, pois, em todas, há a presença do homem que busca na prostituição do corpo de outros homens o preenchimento de uma forma de vazio, ora materializado apenas no desejo, ora na afetividade e no carinho ausentes (como é o caso de Artur, na obra sob análise).

Nesta obra, Noll expõe mais cruamente o universo marginalizado dos homens que buscam satisfação na prostituição. O narrador nos conta que, em uma manhã, acordou no apartamento de Arthur e este chegava da rua na companhia de dois homens, bem mais jovens que ele. Artur, embriagado, tirou a roupa e começou a procurar por algo em suas calças. O narrador ouviu sons na cozinha e percebeu que era a faxineira, Aparecida, uma negra já de meia idade, que trabalhava havia anos para Artur. O narrador, sem saber o que fazer, limita-se ao silêncio, mas percebe que Aparecida já sabia o que estava acontecendo: o patrão estava prestes a ser roubado ou agredido pelos michês. Ela apanha uma faca de açougueiro na gaveta e vai para a sala, pronta para defender Artur. Este, enrolando a língua por conta da embriaguez, pergunta por seu dinheiro, que sumiu, enquanto os dois homens saem pela porta do apartamento em direção ao elevador. Já não havia mais o que fazer e Aparecida volta para a cozinha enquanto Artur, com ar derrotado, bate a porta do quarto. O narrador segue a negra até a cozinha e ela lhe conta como conheceu Artur, numa noite em que ele foi preso em uma sauna (NOLL, 1981: 27):

Aqueles homens tinham sido apanhados numa sauna e casa de massagem gay, tempos depois Artur me contou que ainda estava no vestiário abrindo a sua

porta do armário para então se despir e pegar a toalha quando entraram aqueles policiais de arma em punho a fim de prender todo mundo que encontrassem lá dentro sob a alegação de que havia ali exploração de menores.

A experiência de ver aqueles homens ali no apartamento com Artur e ouvir a história contada por Aparecida, de certo modo, despertam no narrador o desejo homoerótico até então apenas latente (NOLL, 1981: 28): “já cansei de me manter o garoto casto em cujo ombro ele [Artur] mal toca todo temeroso e retesado para que a mão não suba nem principalmente desça, pois eu estou aqui olha o meu caralho duro Artur toca para você sentir”.

O desejo não se realiza de pronto, mas surge entre o narrador e Artur um tipo de cumplicidade que apenas aumenta, sem, no entanto, que o homem mais velho perceba as transformações na personalidade do narrador. Na noite seguinte ao incidente com os dois michês, Artur volta para casa todo machucado e o narrador cuida dele, literalmente ninando-o no colo sem nada perguntar. Após uma noite de sono e o atendimento na enfermaria do hospital, Artur decide convalescer em uma casa de praia alugada, e lá confessa muito de sua história para o narrador, revelando ainda mais o universo de marginalização e homofobia (NOLL, 1981: 32):

Resolvi me levantar do banco, eu suava muito, o calor insano prometia chuva para a madrugada [...] olhei em volta, vi um tronco na minha frente, no outro lado do tronco vi que um garotão mijava, fui ali e comecei a mijar também contra o tronco, não bem do lado oposto do garotão mas mais perto quase ao lado para poder contemplar o pau do bicho mijando, era isso naquela ocasião que eu queria, nada muito além, contemplar o pau do garotão mijando, aquela enxurrada quente de cerveja molhando a base do tronco, o cheiro

não enganava, o pau do garotão meio inflado por estar visivelmente com a bexiga cheia pois a urina não parava de jorrar, e de súbito o garotão deu um berro feito um guerreiro japonês ou algo do gênero, fez alguns gestos de jiu-jitsu ou coisa que o valha e vem pra cima de mim e eu consigo milagrosamente me desvencilhar de seus músculos e vou correndo por uma aleia da praça e ele vem correndo atrás gritando velho nojento careca asqueroso anda por aqui olhando o pau dos caras.

A história de Artur revela não apenas o desejo do homem mais velho pela contemplação erótica do corpo mais jovem – assunto, aliás, já tratado na literatura por outros nomes de grande importância, tal como Thomas Mann, em *Morte em Veneza* – mas também a circunstância humilhante de posicionar-se como um *voyeur* para contemplar o corpo alheio e ser perseguido, ameaçado com a violência.

Os relatos seguem e isso parece ser o que une o narrador e Artur, sendo, ainda, o meio pelo qual o narrador vivencia o desejo homossexual. Após a convalescença do homem mais velho, ambos voltam para a cidade e o narrador decide ingressar no exército, não apenas para dar algum encaminhamento a sua vida, mas também para poder ficar mais perto do irmão, ainda no abrigo organizado pelo exército para os refugiados.

Essa experiência é marcante, pois o narrador experimenta o universo da violência simbólica e física que permeia os meios de dominação masculina (BOURDIEU, 2003). Uma noite chuvosa, enquanto estava de guarda, observa que um soldado, no alto de uma torre, um soldado masturbava-se freneticamente. Ao se aproximar, o narrador ainda vê o espermatozoide sair-se na água da chuva e surpreende-se ao notar que o soldado chorava. O narrador tenta solidarizar-se, consolá-lo, mas o sentinela fica furioso e manda que outro soldado leve o narrador ao general. A cena que se segue merece ser reproduzida integralmente (NOLL, 1981: 46-47):

Lá dentro estava o homem que eu de fato imaginava ser um general e que me escalara já nem me lembrava desde quando para o posto de guarda da torre. O homem sentara-se numa cadeira de lona, a camisa aberta em dois-três botões superiores. Ele levantou-se, arreudou uma lona branca que pendia solta e mostrou um chuveiro [...] Te despe e te limpa ali, ele falou agora mais claro, e voltou a se sentar meio de frente para a lona que tapava o local da ducha. Tirei a farda suja cheio de vergonha do fedor que com certeza chegava até as narinas do general.

A água caía gelada em pingos finos, eu tremia e ouvia a respiração dificultosa do homem que não largava o charuto tão fedorento que talvez neutralizasse pelo menos ao redor dele o cheiro de merda amarelada que eu nervoso tentava extirpar do meio de minhas pernas, até vê-la enfim entrar por um buraco na terra à beira dos meus pés.

Virei a rodela, fechei o chuveiro. O general afastou a lona que me escondia dele e me mostrou numa das mãos uma farda dobrada, limpa. Espera para vesti-la até te secar, não temos toalha, ele disse. Foi quando olhei para baixo e notei que a calça do general estava descida na altura das coxas e que o negócio dele se mostrava em via de se empinar. Vem, ele sussurrou me pegando pela mão.

O homem então sentou-se de novo na cadeira deita da mesma lona da tenda, abriu as pernas, o negócio dele cada vez mais empinado, e ordenou que eu me ajoelhasse, e de imediato empurrou minha cabeça ao encontro do negócio dele que eu fui obrigado a abocanhar, para cima e para baixo, ele guiando a minha cabeça com mão de ferro para cima e para baixo, quando para baixo o negócio dele encostava na minha garganta e ficava (surpreendentemente para a idade do homem) cada vez mais grosso e comprido, e eu a bem da verdade não sabia o que sentir, achar daquilo tudo, eu permanecia ali com a cabeça para cima e para bai-

xo sem perceber um gosto nítido na boca, salvo uma sensação um tanto excessiva e áspera, mas nada que eu não pudesse levar por mais alguns minutos, até que a porra do general viesse a explodir na minha garganta e molhar meus dentes e língua, o que me faria (eu pensava já com alta palpitação) sair correndo e ir até o buraco do chuveiro e cuspir lá para dentro as sobras do esperma velho daquele general.

O narrador é exposto, pela primeira vez, ao sexo com outro homem. É interessante observar que, ao reproduzir os relatos de Artur, ele usa o termo “pau”, mas ao narrar sua própria experiência, faz uso do eufemismo “negócio”, revelando, assim, que a dimensão do sexo relatado é distinta da do sexo vivido. A experiência não é propriamente violenta, posto que a força utilizada pelo general para obrigar o narrador ao sexo oral decorre de sua patente, mas, mesmo assim, expõe a hierarquização que, no plano social, geralmente define as polaridades passiva e ativa no enlace sexual.

Após esse ocorrido, o narrador desertou do exército e tornou-se uma espécie de andarilho, impedido de ir embora por causa do irmão, que continuava ali, sob os cuidados militares. Um dia, porém, ao se aproximar furtivamente – afinal, se fosse visto seria preso por deserção – o narrador vê seu irmão saindo de uma tenda, vestido com o que lhe pareceu seu um vestido de noiva, uma roupa de fêmea que bem poderia ser apenas a vestimenta da primeira comunhão. Indignado, o narrador procurou, entre os outros homens presentes, seu pai, mas não encontrou. Viu apenas, estarecido, seu irmão ser entregue a um oficial loiro, como uma noiva é entregue ao noivo no altar. O narrador sai de seu esconderijo de volta à floresta de onde viera e depara-se com o pai, sentado sob uma árvore. Não trocam palavra, mas o narrador, furioso, faz o que desde há muito desejava fazer: cospe no rosto do pai e vai embora para nunca mais vê-lo.

É o início de uma nova fase em sua vida. Errante, segue por espaços indefinidos, que podem muito bem ser ainda a floresta, ou mesmo a cidade. Depois de andar por um tempo, o narrador entra em uma igreja e lá está seu irmão, como sacristão do padre. O narrador se senta e espera a missa acabar para aproximar-se do padre. Repara, de longe, que há algo de feminino em seu irmão, que a roupa de sacristão se parece com a roupa feminina que vira ele usando no acampamento. Quando finalmente se falam, o irmão apresenta o narrador ao padre, que o convida a ficar.

No dia seguinte, o padre amanhece morto e o irmão, com naturalidade, conta o fato ao narrador. Segue-se o enterro e, naquele mesmo dia, o narrador entra no quarto do padre em busca de uma tesoura para as unhas. Revira algumas gavetas e encontra várias fotos de seu irmão nu, com o corpo todo liso, em posições sensuais e femininas. Chocado ainda, nem se dá conta de que o irmão entrou no quarto até que ele começa a fazer perguntas sobre a guerra e o pai. O narrador guarda as fotos, olha para o irmão e pede que ele feche a porta. E nesse momento, enquanto o irmão se vira em direção à porta, o narrador pensa (NOLL, 1981: 64): “Enquanto ele foi fechá-la olhei-o de soslaio e cheguei a pensar que ele poderia ser a mulher com quem sempre sonhara”. O irmão deitou-se ao seu lado e o narrador contou-lhe uma história até que ele dormiu. Depois, pegou-o no colo e o levou até a cama, onde ficou observando seu corpo, de contornos suaves. O ápice, então, ocorre quando o narrador conclui que o irmão é, de fato, sua mulher (NOLL, 1981: 65): “descobri de vez que era o meu irmão sim a minha mulher, e me debrucei e beijei seus cabelos e enfurnei a mão por entre suas pernas e fui indo assim e me deitei também”.

Desse dia em diante, ambos passam a viver como marido e mulher, restando na memória do narrador o espectro de uma lembrança, cada vez mais esparsa, de que aquela mulher era, na verdade, seu irmão.

Nesta obra, Noll aproxima novamente de Genet ao tratar com maior detalhamento o homoerotismo, não apenas detendo-se no que é visceralmente agressivo no sexo em si, mas permitindo que doses de lirismo entremeiem o que, no propriamente sexual, é apenas a sujeira e o excremento. Se a leitura de obras como *Querelle* ou *Nossa Senhora das Flores* transportam o leitor para uma espécie de calabouço de sexualidades pulsantes, exalando o cheiro forte de homens (suor, urina, fezes), o estilo nolliano também não perde o vigor escatológico, como podemos ver pelas passagens transcritas, mas encontra uma possibilidade redentora no amor possível, ainda que surreal, entre um homem e seu irmão metamorfoseado – quase que ao modo de Kafka – em uma mulher que preenche sua existência.

Em *A céu aberto* podemos perceber, na tessitura narrativa, como o narrador consegue unir duas visões opostas da homossexualidade: a vivência *underground* de Artur e sua própria experiência ao apaixonar-se pelo próprio irmão.

Como temos visto nas duas obras já analisadas, a obra de João Gilberto Noll é, no seu todo, pautada pela fragmentação típica do romance pós-moderno. O leitor é posto à prova por desafios de toda ordem, que vão da definição do foco narrativo ao sequenciamento das ações que compõem o enredo. A obra sob análise, *Acenos e afagos*, foi publicada em 2008 e é um dos últimos trabalhos do autor. Como forma de introito prático, uma abordagem direta com o texto de Noll permitirá, na discussão que se segue, referências mais precisas em relação ao estilo do autor (NOLL, 2008: 7-9):

LUTÁVAMOS NO CHÃO FRIO DO CORREDOR. Do consultório do dentista vinha o barulho incisivo da broca. E nós dois a lutar deitados, às vezes rolando pela escada da portaria abaixo. Crianças, trabalhávamos no avesso, para que as verdadeiras intenções não fossem nem sequer sugeridas. Súbito, os dois corpos

pararam e ficaram ali, aguardando. Aguardando o quê? Nem nós dois sabíamos com alguma limpidez. A impossibilidade de uma intenção aberta produzia essa luta ardendo em vácuo. O guri meu colega de escola estava nesse exato minuto me prendendo. Seu corpo em cima do meu parecia tão forte que teria de me render. O que sentiriam os rendidos? E as consequências práticas, quais seriam? contei de um colega cujos pêlos do pentelho -, aliás, com um futuro ruivo, começavam a nascer. Pentelho? Eu trouxe a novidade pronunciando por ignorância a última vogal com um “a”. Os pêlos apareciam primeiro na região da virilha, nas laterais, portanto. Ou mais embaixo um pouco, quase no saco. Nunca ouvira falar antes desse tufo encrespado a encobrir o sexo parcialmente. Na minha drástica compreensão, esses fios emaranhados deveriam coroar a escalada sexual. Coroar de algum modo que agora me fugia. O que viria depois da floração da pequena juba parecia ainda muito distante, se é que poderíamos contar com alguma outra grande novidade da genitália em botão. Acreditávamos os dois que a excitação de um corpo conheceria a plenitude com a chegada do pentelho. A luxúria adulta estava então lançada. Vivíamos padecendo no aguardo da bendita erupção [...] A possibilidade de sermos pilhados pelo dentista mais dramatizava o sentimento meio fosco entre o gozo e sua imediata negação. Para fugirmos do dilema, lutávamos, lutávamos sempre mais, rolávamos. [...] Nunca mais sentiríamos tanto tesão por outra matéria tão improvável quanto a nossa.

O trecho acima é uma colagem de fragmentos das três primeiras páginas da narrativa de Noll, que nos permite observar que, desde o início, o tema central da narrativa é o corpo, que não deve ser tomado aqui como mera matéria, e sim como uma espécie de títere do desejo, movido pelo dinamismo da libido. Desse modo, ao longo do percurso narrati-

vo, o leitor é introduzido em um microcosmo no qual o êxtase sexual, o gozo, afigura-se como única possibilidade de reencontro entre o indivíduo e o mundo. Sob esse aspecto, é possível resgatar, na obra, a noção de pós-modernidade e fragmentação das certezas materiais. Nesse universo de personagens perdidas nas incertezas, o prazer da carne torna-se a alternativa mais palpável, mais próxima.

Noll é bastante perspicaz na apreensão das tensões pós-modernas e as reflete não apenas na técnica narrativa, mas também na estrutura linguística da obra. O texto não possui subdivisões em partes ou capítulos, e a intenção de estabelecer unidade vai além: o texto todo é um único parágrafo, o que reafirma a dificuldade de se estabelecerem, na pós-modernidade, fronteiras e distinções entre o que quer que seja. Tais distinções existem, logicamente, e os elementos que compõem a diversidade deslizam constantemente uns sobre os outros, dificultando a separação.

Em síntese, o enredo é narrado por uma personagem cujo nome não é revelado ao leitor antes da parte final do romance (“Eu, João Imaculado, em meio à turba de facínoras, poderia sim delatar para me permitirem fugir da companhia do crime” – NOLL, 1981: 154), cuja vida, dividida em duas fases (o casamento com Clara e a vida conjugal com o engenheiro), é o cerne da obra.

Esse narrador se apresenta como um homem preso à existência heteronormativa do casamento, do sustento da família, do filho, das aparências. Uma vida despida de valores reais (anomia), em que a subversão erótica fornece a energia vital necessária para continuar adiante no ciclo vicioso das frustrações do corpo e da paixão. Há nele, portanto, uma forma de incerteza até mesmo quanto à identidade sexual (NOLL, 1981: 104):

Nos meus verdes anos, à hora do banho, eu subia na borda da banheira para me ver no espelho. Botava a

mão fechada sobre o sexo, tapava-o para me imaginar mulher. Se eu consegui? Sim, desde que minha mão ficasse no seu posto, ajudando-se assim na súbita conversão.

A única motivação que parece impedir o inteiro sufocamento da personagem é a existência do amigo de infância (o mesmo com quem o narrador luta na cena acima transcrita), do qual sabe apenas que se tornou engenheiro – e é assim que o mesmo será referenciado no romance: “o engenheiro”. Sua vida equilibra-se, portanto, sobre a atuação como pai-marido-provedor (posições nas quais é claramente incompetente), como homossexual enclausurado na subversão do sexo casual (situações na narrativa em que são marcantes as noções de marginalização, degradação e solidão) e como algo/alguém intermediário que vive a expectativa do reencontro com o amigo.

Mas essa vida fragmentada em escolhas que nunca são plenas remete às noções heteronormativas – muitas de origem religiosa – de subversão e pecado. O drama existencial do narrador revela, desse modo, questionamentos de sua identidade (o masculino e o feminino em confronto) e de seu desejo sexual. João Imaculado é casado com Clara e tem um filho adolescente, numa relação que não é de todo artificial, posto o narrador declarar que sente atração pela esposa, ainda que seja um tipo de desejo não frequente e confuso. Esse comportamento foi descrito por Butler (2008) como uma forma de heterossexualidade compulsória que leva muitos homossexuais a acreditarem, de fato, que há em si resquícios de desejo heterossexual.

Mas se João Imaculado vive essa relação legitimada, por outro lado, não consegue ignorar seu desejo por homens, e, por isso, procura no sexo casual a satisfação dessa libido que, no fundo, é sempre o desejo pelo corpo do amigo de infância, o engenheiro. Curiosamente, o narrador é, ao mes-

mo tempo, o sujeito de dupla identidade sexual que não aceita plenamente esse tipo de ambiguidade em outros homens. Em uma passagem, na qual imagina o engenheiro vivendo entre os militares, dentro de um submarino, reflete (NOLL, 1981: 25): “Mas depois do serviço se metiam em buracos [...] todos de quepe, com suástica frontal sobre a aba [...] viam-se franguinhos adolescentes chupando o pau do coronel na farda de gala”. A esse comportamento dual, Giddens (1993) atribui a denominação de masculinidade problemática, o que, de fato, revela-se ao longo da narrativa. Nesse sentido, é possível, mesmo, entender essa crise do masculino como metáfora genérica da crise do indivíduo pós-moderno, pois, se, tradicionalmente, a masculinidade (bem como a feminilidade) é praticamente uma instituição cristalizada por meio de programas narrativos permeados por estatutos do dever-ser, do dever-fazer, do poder-ser, do poder-fazer e, logicamente, suas negações, esse esfacelamento do modelo representa, em sentido mais amplo, a crise de todos os modelos, desde o núcleo familiar até noções como Estado e Poder.

Essa crise sexual do narrador é explicitada na seguinte passagem (NOLL, 1981: 18):

Se dependesse de mim, contudo, eu queria foder com todos os homens do mundo e com meia dúzia de mulheres, mas naquela época de crise pessoal, o certo é que andava meio brocha. Alguns poderiam argumentar: e o que você faria com esse segurança que precisasse do teu pau duro? Foi aí que estremeci parando na esquina. Verdade, o segurança negro ignoraria o meu pau. Não sei, não, nunca se sabe, nunca se sabe. Mas, enfim, ele então me comeria? E eu lá tinha cu para tamanha incursão? Atravessei a rua sentindo que eu precisava muito do meu amigo engenheiro.

A crise perdura ao longo da narrativa, enquanto o narrador divide-se entre a casa na qual vive com a esposa e o filho, mas sem compartilhar o leito conjugal, e as experiências errantes pela noite da cidade, em busca do corpo de outros homens. Os fragmentos narrados não seguem necessariamente a linearidade dos acontecimentos e costuram fatos e memórias do narrador. As fases referidas anteriormente são, na verdade, dois momentos distintos na vida do narrador: sua existência como homem heterossexual atado aos ditames decorrentes da obrigação como marido, como pai, como chefe de família; e, depois, quando foge de tudo, rompe com a vida de antes, e vai viver ao lado do engenheiro – não apenas na marginalidade homoerótica, mas também como criminoso (ligado ao tráfico de drogas). A dinâmica da obra é, portanto, a da transformação da personagem, o que nos permite delinear o percurso gerativo do sentido dessa metamorfose.

E, quando falamos em transformação, é importante observar que há, o tempo todo, uma forma de oscilação entre os papéis do masculino e do feminino, mesmo quando o narrador abandona a esposa e vai viver, no meio do mato, com o engenheiro. Como vimos no trecho transcrito acima, inicialmente o narrador se posiciona como o ativo sexual, mas para ter o engenheiro, dispõe-se a todas as polaridades (NOLL, 1981: 55): “ele poderia me querer como homem, como mulher, os dois ao mesmo tempo”. E essa reflexão se dá, quando, ao reencontrar o engenheiro após este voltar de uma temporada em um submarino alemão, imagina que o amigo era, entre os militares loiros, viris e musculosos, o ativo nas relações sexuais. Posteriormente, quando vão viver em um casebre, no meio do nada, o engenheiro assume, de fato, o papel temático do homem da casa, que sai pela manhã para trabalhar e volta à noite para a mulher, que o espera passivamente. No entanto, o papel sexual assumido pelo

engenheiro destoa completamente da expectativa gerada (NOLL, 1981: 95):

Um homem que funcionaria como esposa dentro de casa. Um cara fodão à noite, varando o engenheiro até seu caroco [...] O engenheiro tinha uma mulher que à noite lhe introduzia um cacete doído de bom. Pois essa mulher era eu. Precisava me acostumar com a situação [...] E isso que eu me considerava um homem razoavelmente viril. Meu registro de baixo. Alguma malhação. Músculos para o gasto, pelo na perna. Quem manda eu me apaixonar por esse homem desde sempre.

Essa transformação põe em xeque o modelo de masculinidade compulsória outrora vivido, bem como bate de frente com os esquemas estereotipados de vivência homossexual. Mas, ainda assim, não chega a ser surreal o indivíduo mais masculino que, apesar dessas características que fazem supor o papel de ativo, prefira assumir, no sexo, o papel passivo. A narrativa adentra a seara do fantasioso quando, sem explicação alguma, o narrador, de fato, começa a transformar-se, fisicamente, em mulher (NOLL, 1981, p. 197):

Eu precisava aprender a empunhar uma arma. Os homens da Polícia Federal deveriam estar apertando o cerco. Mas como pegar em armas se fazia necessário estar com meu sexo concluído, estabelecido e confirmado de uma vez por todas. Como poderia um ser de sexo inconcluso usar a arma com lógica? Afinal, o cara de sexo impreciso tende a ser confuso, inoperante, com uma rarefação mental digna de sua indeterminação genital.

A vida cotidiana, o papel de “amante-esposa-dona de casa” preenche os vazios da existência anterior e o narrador transforma-se. Mas isso não lhe é suficiente, pois, mesmo

tendo o homem com quem sempre sonhou ao seu lado, o silêncio do outro, sua incapacidade de agir – metaforizada na passividade sexual – acabam por se tornar fonte de constante insegurança e desconforto para o narrador.

Ao final da narrativa, antes de completada sua transformação, o narrador e o engenheiro são traídos pelo segurança que deveria mantê-los a salvo na mata. Ele assassina o engenheiro e, depois, em lenta execução, atira no narrador, que termina sua história numa espécie de epifania na qual descobre, na morte, a libertação para poder, enfim, viver de verdade.

Considerações finais

A obra de Jean Genet constitui um universo de marginalidade e homoerotismo que não pode ser compreendido em uma leitura como a que procuramos apresentar aqui. Nosso enfoque, aliás, foi primeiramente prover subsídios para compreendermos a relação entre a mirada personalíssima de Genet e a produção literária de autores brasileiros contemporâneos – para o que escolhemos João Gilberto Noll. Cremos ter demonstrado, pela leitura que apresentamos das obras selecionadas dentre a vasta produção do autor brasileiro, as possíveis pontes intertextuais que traçam um alinhamento intertextual ligando a perspectiva do autor francês ao estilo agressivo e escatológico de Noll.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2005.

- GENET, J. *Querelle*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Nossa Senhora das Flores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983,
- GIDDENS, A. *A Transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- NOLL, J. G. *A fúria do corpo*. São Paulo: Círculo do livro, 1981.
- _____. *A céu aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PERLONGHER, N. *O negócio do michê*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SARTRE, J. P. *Saint Genet: ator ou mártir*. Petrópolis: Vozes, 2002.

OS OUTROS EM NÓS: UM VARAL PARA O BURLADOR DE SEVILHA

Valéria Andrade
UFCEG

I.

Há quase duas semanas a mídia televisiva vem noticiando em seus destaques internacionais a situação de Edward Snowden, o ex-técnico do serviço de inteligência americana, que delatou o esquema de espionagem do governo Obama a dados de Internet e ligações telefônicas. Autorizado pela imigração russa a ficar pelo tempo que quisesse na área de trânsito do aeroporto de Moscou, desde que ali desembarcou, em 23 de junho, vindo de Hong Kong, após ter fugido de seu país, Snowden, que teve seu passaporte revogado pelo governo americano, seguia “vivendo”, conforme expressão usada em um dos telejornais, nos limites daquela área.

Desprovido de documento de viagem, Snowden estaria proibido de entrar em território russo, como também de embarcar oficialmente para qualquer outro lugar do mundo. No entanto, embargos jurídicos à parte, o presidente russo, com sua conhecida informalidade, foi inequívoco em sua declaração a respeito: o espião americano “chegou como passageiro em trânsito e não precisa de visto nem de nenhum outro documento. Pode voar para onde lhe der na telha”, reforçando o caráter emblemático da situação de Snowden em relação à grande “área de trânsito” em que o

mundo contemporâneo se transformou e, na qual, seguimos todos vivendo. Passageiros em trânsito, vindos de muitos lugares, somos e fazemos do mundo uma imensa zona de fronteira onde tudo se mistura e muito se troca, na ânsia de se “traduzir uma parte na outra parte”, os outros em nós.

Pensar neste espaço gigantesco e fervilhante que é a sociedade contemporânea, marcado, profundamente, de um lado pela heterogeneidade linguístico-cultural e, de outro, pela diluição de fronteiras que teriam, hipoteticamente, apagado diferenças, leva a pensar que as pessoas vivem, hoje, em estado de fragmentação. Tenhamos tido ou não experiências de migração, vivemos todos forçados a conviver com, no mínimo, duas línguas, duas culturas e, portanto, forçados a traduzi-las e a negociar entre elas. O hibridismo cultural em que vivemos imersos nos coloca na condição de sujeitos diaspóricos. Mesmo sem a experiência da diáspora, vivemos nossas vidas como sujeitos em pedaços, porque divididos, em constante hesitação: ou a incorporação do novo, ou a manutenção do anterior/original. O despedaçamento do sujeito contemporâneo força-o a buscar espaços de convivência, de comunicação, de interação tradutória, em que se vislumbra a possibilidade de descobrir que o “outro” pode ser o “mesmo” e, inclusive, pode ser “eu mesmo” ou simplesmente o “outro”.

Considerar tais espaços como processos de tradução implica pensar, tal como se faria em relação a textos escritos em idiomas distintos, num primeiro momento, em fronteiras e, em seguida, no ato de atravessá-las. Pensar em tradução é pensar em trânsito, em passagem, em travessia, em trocas de significados equivalentes que tornem possível a comunicação entre “diferentes”. Traduzir implica, portanto, em atravessar fronteiras para encontrar o que não é igual a mim, ou seja, o outro. Neste sentido, entende-se que o ato de traduzir, percebido como possibilidade de estabelecer comparações,

configura-se como caminho para promover reconhecimentos, num exercício identitário de si e do outro.

Distante, portanto, de uma concepção tradicional de tradução como ato de transportar ou transferir um sentido inerente ao texto, dado de antemão, propõe-se, contemporaneamente, uma compreensão da tradução como prática inserida no campo do comparativismo cultural, que colabora para o entendimento do que está para além das fronteiras do idêntico e, num momento posterior, do que é interno a estas fronteiras. Nas proverbiais palavras de José Saramago: “Não nos vemos se não nos saímos de nós”.

Como processo que não se realiza isoladamente, tampouco unilateralmente, a tradução apresenta-se como procedimento indispensável de interação cultural, de conhecimento sobre o que se faz no mundo, de reintegração possível, de reconexão a partir da aproximação e da negociação entre elementos díspares. Não por outra razão podemos considerar a tradução como instância para realizar o desejo contemporâneo, cada vez mais premente, de comunicação – já referido por Umberto Eco em termos precisos: “As pessoas desejam comunicar-se.” As pessoas querem dialogar, querem encontrar-se e, mediadas pelos avanços da tecnologia, podem fazê-lo a despeito de quaisquer deslocamentos geográficos. Acessando redes sociais da Internet podemos encontrar pessoas do mundo todo, falantes de diferentes idiomas, sujeitos de diferentes culturas, muitas vezes dentro de uma mesma nação. Somos, hoje em dia, todos nós, pessoas cotidianamente envolvidas em diversos processos tradutórios, em função da convivência mundializada que nos convida, às vezes compulsoriamente, a cruzar fronteiras culturais.

Desta perspectiva conceitual ampliada, tradução apresenta-se como processo que leva em conta as interferências provocadas por deslocamentos de textos, no tempo e no espaço, como também em seus inúmeros e renovados significados. Neste formato alargado, tradução passa a abrigar uma

compreensão relacionada ao cruzamento de culturas, fenômeno que vem sendo estudado, entre outros autores, por Patrice Pavis. Em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas* (2008), Pavis defende que, para se compreender o deslizamento de culturas, o modelo da intertextualidade cede lugar ao da interculturalidade, considerando-se que já não basta descrever as relações entre os textos e espetáculos ou entender seu funcionamento interno. É preciso compreender os modos como estes textos migrantes se inserem em diferentes contextos e culturas, como também analisar a produção cultural resultante destes deslizamentos, tendo em vista a necessidade de se situar a dialética das trocas entre as culturas, mediante processos em que temos, de um lado, o que se designa como cultura-fonte e, de outro, a cultura-alvo.

Em sua proposta teórica de um modelo intercultural de análise, Pavis se utiliza da metáfora da ampulheta, em cuja parte superior estaria a cultura-fonte (estrangeira), codificada/solidificada, ou mais ou menos, em diversas modelizações (antropológicas, socioculturais, artísticas). Para ser absorvida, esta cultura deve passar pelo gargalo estreito do funil da ampulheta. Se forem suficientemente finos, os grãos da cultura estrangeira escoarão, embora lentamente, para a outra parte, onde está a cultura-alvo. Os grãos irão se incorporar, não gratuitamente, mas regulados, em parte, pelos inúmeros filtros colocados pela cultura-alvo. A transferência de uma cultura a outra não se faz de forma automática ou passiva. Ao contrário, a atividade é comandada mais pela parte “inferior” da cultura-alvo, consistindo em ir procurando ativamente, na cultura-fonte, sob uma espécie de imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas. Há, de toda maneira, uma busca de equilíbrio: a cultura-fonte mantém suas modelizações (o molinete não pode triturá-la, deixando-a cair como matéria inerte e disforme na parte receptora) e a cultura-alvo, mediante os filtros que aciona, absorve o que lhe for de interesse. Este é,

portanto, um modelo interativo, em que a transferência ocorre com reciprocidade.

O exame de como uma cultura-alvo analisa e se apropria de uma cultura-fonte ao filtrar e ao ressaltar determinados traços culturais em função de seus interesses e pressupostos, pode ser bastante rentável se realizado a partir do modelo intercultural de análise proposto por Pavis. Além disso, deve-se lembrar: a ampulheta tem razão de ser porque, como bem assinala Patrice Pavis, é feita para ser virada. Ou seja, em se tratando do que o autor designa como cruzamento de culturas, a apropriação de uma outra cultura não é jamais definitiva. Quer dizer, a ampulheta se inverte tão logo o utilizador de uma cultura estrangeira se pergunte de que forma a sua própria cultura poderia ser “passada” para uma outra cultura-alvo. Mas a inversão da ampulheta pode acontecer também, por exemplo, quando, mesmo não se operando um segundo trânsito propriamente intercultural, a nova produção cultural, resultante de um cruzamento entre culturas, passa por um processo de tradução de um determinado sistema de signos para outro, ou seja, de um sistema significante a outro. Para nos mantermos no contexto do teatro, pode-se pensar que uma outra virada possível da ampulheta seria relacionada à tradução de um texto dramático em texto cênico. Teríamos aqui a realização de uma tradução intercultural e intersemiótica.

Empreendida por vários autores contemporâneos, entre eles Julio Plaza (2008), a pesquisa acerca da tradução intersemiótica – percebida por este teórico como forma de arte e prática artística entranhadamente contemporânea – nasce da necessidade de se compreender o trânsito de textos (na acepção ampla) entre as várias mídias. No conjunto das produções resultantes de processos de tradução intersemiótica têm tido notável proliferação as realizadas entre literatura e cinema, além de muitas outras, envolvendo artes plásticas e literatura, como também textos dramáticos e pal-

co/cinema/televisão. Entre estes últimos, tenha-se claro que a simultaneidade entre os meios verbal e visual é bastante aparente, embora um deles sempre predomine.

Seja do texto impresso para o palco, ou deste para a tela ou o telão, o processo tradutório intersemiótico opera-se no encontro de equivalências entre os sistemas, ou seja, procuram-se elementos de um sistema que exerçam funções semelhantes no outro. Não será excessivo lembrar que a ideia da equivalência, fundada no fato de que toda linguagem existe como sistema organizado, descarta quaisquer buscas por igualdade. A equivalência se define como processo de transformação e define processos de trânsito entre códigos ou, em outros termos, entre um texto, construído como um determinado sistema semiótico, em outro texto, de um outro sistema. Consistindo, portanto, no diálogo entre formas de arte distintas, a tradução intersemiótica vem a ser um processo criativo que demanda de quem nele se envolve uma nova postura, aberta não apenas ao “diferente”, mas, sobretudo, ao “impuro”, já que as formas estéticas e artísticas contemporâneas estão sob a interferência do que Plaza (2008) designa como uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos, que caracterizam esse tempo de mistura que é o nosso.

Tempo de mistura em que, diferentes, impuros e despedaçados, comprometidos ou não com a realização de projetos estéticos, nos movemos por entre várias linguagens e mídias com o propósito de traduzir os outros em nós – estes outros que nos acenam com a possibilidade de algum entendimento do outro que cada um de nós é e que, por isso mesmo, tenta silenciar cotidianamente dentro de si. O poeta, ainda bem, não teme o encontro com este outro e, ao contrário de nós, o faz gritar, indicando-nos as veredas possíveis para nos reconhecermos como seres híbridos de tanto eu e tantos outros, cumprindo por nós, afinal, a tarefa de “traduzir uma parte na outra parte”.

II.

Minhas inquietações em torno destas possibilidades têm me levado, já há alguns anos, ao encontro com poetas, em particular autoras de textos dramáticos, a exemplo de duas brasileiras, ambas nordestinas, Lourdes Ramalho e Aninha Franco, e duas portuguesas, Estela Guedes e Eduarda Dionísio, em especial pela oportunidade de entendimento de como se formalizam esteticamente o feminino e o masculino nas dramaturgias contemporâneas de autoria feminina brasileira e portuguesa, impondo-se como trilha investigativa o entrecruzamento dos vários e diferentes “outros” surgidos na cena teatral dos dois lados do Atlântico.

Em outras palavras, tem me interessado o estudo de questões que apontam para o reconhecimento das similitudes e simultaneidades entre nações irmãs, em termos culturais e linguísticos, como também o reconhecimento de diferenças – que, se de um lado, as torna tão distantes (e até rivais, para dizer o mais difícil), pode, dialeticamente, torná-las mais próximas e quem sabe irmaná-las de fato. Tentar entender “o outro” de nós e do “nosso outro”, ou seja, indagar/enxergar com “outros olhos” como se colocam no mundo e se relacionam – em particular quando se trata de relações de gênero – os diferentes “outros” de contextos socio-culturais tão ambigualmente próximos e distantes como o brasileiro e o lusitano, pode contribuir para elucidar a compreensão das nossas respectivas identidades e, completando o ciclo, tornar menos conflituosa a relação entre alteridades e, conseqüentemente, mais fecunda a dinâmica das trocas culturais.

Para o diálogo proposto nesta mesa, impertinente seria, aos meus olhos, não trazer reflexões que, pelo menos desde 2003, tenho elaborado em torno da produção de Lourdes Ramalho, autora que no decorrer de oito décadas, vem se expondo aos riscos de uma travessia para encontrar “ou-

tras partes de mim”, tantos outros de nós, brasileiros nordestinos de nascença ou não.

Se em alguns dos quase cem textos ramalhianos se reconhecem, por exemplo, mulheres fazendo pequenas revoluções a partir de um lugar subalterno imposto culturalmente, em que se marca a passagem do poder das mãos masculinas para as femininas, como em *Fiel espelho meu*, *Os mal-amados* e *A mulher da viração*, em pelo menos um deles, o premiadíssimo *As velhas*, a alternância de poder opera-se entre as próprias mulheres, as duas protagonistas nomeadas polissemicamente no título. Em ambos os casos, percebe-se a preocupação da autora em reconhecer e ressignificar a força do feminino atribuída às mulheres do Nordeste brasileiro como legado atávico de suas ancestrais ibéricas, perceptível igualmente em textos como *A feira*, *Fogo-fátuo* e *Romance do conquistador*. Neste último, alvo do que proponho pensar aqui, temos uma narrativa mítico-imaginária construída para situar o *donjuanismo* nordestino, e o brasileiro em geral, a partir da nordestinização do mito espanhol, posto no palco pela primeira vez no século XVII, na comédia de Tirso de Molina, *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*.

Desde então, reescrito por inúmeros autores, entre eles José Saramago, que o reinventou também para o palco, rendendo-se à atração de recriar a figura arquetípica arraigada no imaginário europeu, o mito do sedutor insaciável ganha, nos inícios da década de 1990, uma versão, também para ser encenada, mas escrita em cordel, por uma autora brasileira, nascida e criada no Nordeste do país, que, àquela altura, decidira assumir seu interesse em ter esse gênero de poesia como parceiro em sua escrita dramatúrgica. Nascida de encomenda, como já anotado em estudos anteriores (ANDRADE, 2005; ANDRADE, 2011a; ANDRADE, 2012), a versão verde-amarelo batizada como *Romance do conquistador*, responde antes à demanda de ressignificação do imaginário popular nordestino, em que a figura de Don Juan, híbrida de

realidade e fantasia, circula em carne e osso, como ideia materializada, pelas brenhas do sertão da região. Em 1991, quando o encenador espanhol Moncho Rodriguez, então à frente do Projeto de Incentivo à Dramaturgia de Cordel, desafia a autora a transplantar para o lado de cá do Atlântico as aventuras de sedução do fidalgo europeu, seu pedido talvez tenha sido a deixa, dada em boa hora, para se falar de um outro *don juan*, tão igual e diferente ao “original” ibérico.

Romance do conquistador se inscreve, portanto, como exercício tradutório para o entendimento/reconhecimento deste outro que me habita, este outro híbrido de Europa e América do Sul, este outro que, em sua travessia da Espanha para o sertão do Nordeste brasileiro, se transmuta e renasce na pele de um João qualquer, um João sem eira sem beira nem sangue azul, um autêntico João-ninguém. Vendedor ambulante de folhetos de cordel, João, o conquistador referido no título do cordel dramático ramalhiano, leva o mesmo nome de seu ancestral hispânico e o mesmo destino: sedutor itinerante. Pula de feira em feira, sertão afora, tentando sobreviver à recessão e, à imagem e semelhança do seu outro, tentando escapar das confusões amorosas que provoca. Como bem observa Ian Watt (1997), esta é uma característica intrínseca às várias recriações deste mito do individualismo moderno: “Todos eles são grandes viajantes (mesmo que a viagem seja apenas um imperativo de salvação)”. A diferença gritante entre os dois está, portanto, relacionada à especificidade da salvação imposta ao sedutor nordestino, já que sua errância traduz também a luta pela sobrevivência, sua e de sua companheira, Zilda, a quem ele se associa buscando sair de um lugar socialmente marcado pelo desprestígio, em tudo oposto ao lugar de origem de Don Juan Tenorio, nascido do fidalgo, filho do conselheiro-mor do Rei de Castela.

Há, entretanto, diferenças não tão clamorosas, ao menos na aparência. Uma delas liga-se precisamente ao fato de

João ser aceito como sócio e amante da cigana Zilda, anunciado sem meias palavras por ela própria:

Zilda	Se é assim – vou lhe passando meus truques – minha invenção!
João	Pode deixar que no ramo dou em todos de cambão!
Zilda	Será meu sócio na banca, na cama e em toda função!

Ora, na versão original de Molina, o burlador de Sevilha arma e desarma suas ciladas de sedução com o apoio de um duplo, encarnado na figura de um empregado doméstico, o servil Catalinón. Na versão ramalhiana, este “outro” do sedutor vem à cena na pele de uma mulher, a cigana Zilda, também feirante e, como ele, perita em truques e trapaceas para vencer as privações do bolso e da carne. Não é por acaso que Zilda passa a acompanhar o ambulante em sua rota nômade sertão adentro, logo após o fora que lhe dá outra mulher, dona da barraca de tira-gostos na feira da primeira cidadezinha onde ele tenta vender seus folhetos, a quem anuncia sua disposição de morrer inadimplente, mas saciado pelas delícias que ela tinha a oferecer:

Zefa	Eu tenho peito de moça com açúcar lambuzado!
Joca	Tem aí rabada gorda com pirão apimentado?
Zefa	Tem mexido bem na hora e quente que tá danado!
[...]	
Joca	Dê uma chance, criatura, a quem é quase finado!
Zefa	Morre seco, na pendura, mas o que é meu – tá guardado!
João	Morro – mas de gostosura vai meu corpo saciado!

Nesta tradução singular, o sedutor se faz acompanhar, portanto, de um duplo feminizado que, além do mais, tão trapaceiro quanto seu patrão, acaba por atuar também camaleonicamente, acompanhando o farsante em seus vários disfarces: se traveste de enfermeira junto ao médico, de futura primeira-dama ao lado do candidato a prefeito e de coroinha ao redor do padre. Conforme observamos em outros estudos (ANDRADE, 2011b; ANDRADE, 2012), esta feminização de Catalinón indaga-nos tanto sobre o paradoxo entre a redefinição de espaços sociais autorizados e interditos ao feminino e ao masculino, quanto sobre a permanência do modelo hegemônico de masculinidade que mantém entre nós, e entre os nós desta malha, tantas Zildas num lugar, ainda, de subalternidade.

Zildas e Joãos e também Guiomares, como veremos a seguir, que nos traduzem e nos incitam a continuar a travessia entre culturas, a de cá e a do outro lado do Atlântico, nos oferecendo alguma clareza em relação à nossa condição de seres de mistura, portanto híbridos, impuros. Somos, sim, independente do pertencimento de gênero, este *don juan* plebeu, homens e mulheres de “bolso furado” compartilhando truques e disfarces para sobreviver; para, no final do mês, pagar o financiamento do carro zero e da casa própria e, de quebra, a fatura do cartão de crédito. Somos, sim, não importa o gênero a que pertencemos, esta mulher cigana, sedutora, buscando parcerias “na banca, na cama e em toda função!” abertas à negociação, ao ir e vir das posições de poder nas relações entre as pessoas.

Somos, ao fim e ao cabo, “a pecadora Guiomar”, figura talvez mais marcante de *Romance do conquistador*, assim apresentada pelo narrador nos versos de abertura do cordel. Entrando na ação dramática apenas nos dois últimos quadros da trama, Guiomar, inicialmente apenas nomeada como herança deixada por um homem pronto a cometer suicídio, acaba tornando-se o maior e único objeto de desejo do sedutor. Na sequência da ação, levada para uma mortuária, João,

então disfarçado em padre, trai seu interesse em fazer-se herdeiro do quase-morto. Seus bens, que não passam de dívidas, incluem, porém, uma mulher, cujos atributos, declarados pelo próprio, fazem crescer os olhos do sedutor, acometido que fora, já havia algum tempo, de impotência sexual:

Guiomar – a afilhada
do diabo – é bala certa!
É a seta envenenada
que me põe fim à carreira!
É tão bela e assanhada
o quanto é traiçoeira!

Tendo chegado a zero, na avaliação de Zilda, o trapaceiro não hesita em correr mundo atrás da ardente mulher, certo dos resultados que terá sua saúde sexual: “Meu termômetro levanta/ com o fogo da Guiomar!” Em consonância com a trama d’*El burlador de Sevilla*, Lourdes Ramalho transfere a ação do último quadro para o espaço de uma igreja, onde o conquistador, embalado pelo vinho que lá encontra e ainda vestido com a batina usada para encomendar a alma do suicida, cai no sono, sonhando com um mulherio requebrando à sua frente, do qual, para sua frustração, Guiomar está ausente. Acordando em seguida, o falso padre vê três beatas – Inocência, Decência e Providência – que, após anunciarem o “pecado cabeludo” que as atormentava, o incitam a provar-lhes a superioridade de seus dotes físicos em relação aos do padre que lhes aparecera em sonho. Em seguida ao desafio, o trio se revela:

Decência	E depois – nossos pecados vai remir, vai resgatar?
João	Com tão grande penitência que vão gemer e chorar! Como é mesmo vosso nome?

Todas	Nosso nome é Guiomar!
João	Guiomar! Rosa de enxofre! Bomba atômica em flor!
Inocência	É míssil teleguiado, tem de Hiroshima o calor!
Previdência	Nitrogênio, gás mortífero, arma química do amor!
João	É satélite enviado pra destruir, causar dor!
Decência	É radar – fogo cruzado que arromba com grane horror!
João	Uma só me desespera! E três me causam pavor!

O sedutor conhece, assim, a verdadeira identidade de Guiomar, tomando ciência, em seguida, que seu único e diabólico propósito era arrastá-lo, de corpo e alma, para arder no inferno em sua companhia. Mantida a carga do mito ibérico pela inclusão do sobrenatural, através do que é acionada a punição do sedutor pelos pecados cometidos, *Romance do conquistador* desvia-se, porém, do curso mítico original, adotando uma perspectiva alternativa de linha marcadamente anti-patriarcal. Aqui o enganador passa a enganado não pela vontade dos céus, mas por artifício do próprio diabo, encarnado na figura de uma mulher de três faces e três corpos, por quem é castigado não apenas com o fogo do inferno, como na trama espanhola, mas com a mutilação do seu órgão genital:

João	Ai, ai – a coisa está preta, não sei como me safar!
Decência	Estás nas mãos do Perneta vestido de Guiomar!
Inocência	O Fute, o Cão, o Capeta vieram pra te levar!

João	Não me levam! – Eu não me entrego! Não sou um besta qualquer!
Inocência	Tão forte, audaz, tão janota e fugindo de mulher?
João	Dou saltos, dou cambalhotas, me agarrar não vão poder!
[...]	
Inocência	Vai ter os olhos furados!
Decência	As pernas vou te quebrar!
Providência	O coração espetado, e a bimba vou te arrancar!
Todas	Ah, não – por este pedaço todo o Inferno vai brigar!

Guiomar, mulher que, sendo três, enseja a ideia de uma *diabolíssima* trindade, surge como figura que se aproxima perigosamente de imagens estereotipadas do feminino como encarnação do diabo, tão frequentes na tradição do folheto. Para além destas, outras imagens impactantes, relacionadas à vivência da sexualidade feminina, construídas ao longo da versão cordelizada do mito realizada por Lourdes Ramalho, como de resto em vários outros momentos da sua dramaturgia, parecem desafiar o estatuto de herança atávica atribuído ao *donjuanismo* nordestino, notadamente quando observadas recorrências que nublam as fronteiras entre feminino e masculino. Vejam-se, exemplarmente, em *As velhas*, as figuras masculinas de José, Chicó e Tonho, entrelaçando movediçamente seus destinos de sedutores incorrigíveis aos de Mariana, Vina e Branca, versões nuançadas da menina-moça e também mulher dona de si, regida por um ser-feminino insolente à onipotência do masculino e suas leis patriarcais.

III.

A metáfora da ampulheta utilizada por Pavis no campo da interculturalidade tem me acenado para a possibilida-

de de realizar experimentos tradutórios voltados para a leitura encenada de textos dramatúrgicos tanto de Lourdes Ramalho e Aninha Franco como das autoras portuguesas citadas antes.

Presentemente atuando na docência de disciplinas na área de literatura e leitura, na Unidade Acadêmica de Educação do Campo-UAEDUC, da Universidade Federal de Campina Grande-UFCG, Campus de Sumé, tem me chamado a atenção o interesse discente por textos dramatúrgicos, incluídos os de Lourdes Ramalho, cuja leitura tenho tido oportunidade de incentivar, como ocorrido em 2010, quando ministrei a disciplina Estudo do Texto Dramático, no curso de Licenciatura em Educação do Campo. Neste sentido, embora os textos das duas autoras portuguesas não tenham encontrado ainda oportunidade de circulação no âmbito da UFCG-Campus de Sumé, abrindo caminhos para um exercício tradutório relacionado, por exemplo, ao mito de Inês de Castro, por elas revisitado singularmente, viria a propósito a realização de ciclos de leitura encenada, realizados como atividade de extensão, que, de um lado, respondessem ao citado interesse discente e, de outro, abrissem espaço para o desenvolvimento e a pesquisa de produções culturais resultantes de tradução intercultural e intersemiótica produzidas a partir da dramaturgia produzida na região.

O que se propõe, portanto, está relacionado à virada da ampolheta, nos termos de Patrice Pavis, tendo como ponto de partida a realização de oficinas de leitura encenada como atividade do projeto de extensão “Concertos de linguagens: práticas de leitura e escrita em sala de aula”, aprovado pelo Programa de Bolsas de Extensão Universitária PROBEX 2013, vinculado à UAEDUC/UFCG. Pretende-se, nesta proposta, tomar o cordel dramatúrgico *Romance do conquistador*, de Lourdes Ramalho, como produção modelar no campo da tradução intercultural que suscita, nesta oportunidade, possibilidades de novas produções culturais a partir de um pro-

cesso de tradução intersemiótica da versão cordelizada do mito de Don Juan realizada em contexto cultural que dialoga com aquele em que transcorre a ação dramática do cordel. Do *texto dramatúrgico*, produzido no processo da escrita autoral, ao *texto falado*, produzido mediante processos de leitura expressiva, buscar-se-ão as equivalências entre estes dois sistemas de significação. No encontro destas equivalências, a proposta de se promover o reconhecimento crítico de uma memória ancestral que seja ponto de partida para a reinvenção do presente de sujeitos sociais impuros e despedaçados e, por isso mesmo, com habilidade e resistência para refazer suas histórias, renovadas em relações em que nem mulheres nem homens se vejam forçados a dissimular subalternidades e a ocupar, às vezes ao longo de uma vida inteira, posições pretensamente superiores.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Valéria. “Nosso nome é Guiomar” ou Lourdes Ramalho e a reinvenção de D. Juan. *Graphos*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v. 8, n. 1, 2005, p. 21-29.
- ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes N. *A feira; O trovador encantado*. Organização de R. Lemaire; Introdução Maria de Lourdes N. Ramalho, Valéria Andrade e Ria Lemaire; Fixação do texto e notas de Maria de Lourdes N. Ramalho, Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande; A Coruña: EDUEPB; Univ. da Coruña, 2011a, p. 29-51.

- ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes André Vieira. Veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: RAMALHO, Maria de Lourdes N. *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 1: Teatro em Cordel. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de V. Andrade e D. Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011b, p. 7-52.
- ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes A. Vieira (Orgs.). *Penso teatro: dramaturgia, crítica e encenação*. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 220-238.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLAZA, Julio. Introdução: a tradução como poética sincrônica. In: __. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 1-14.
- RAMALHO, Maria de Lourdes N. Romance do Conquistador. In: __. *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 1: Teatro em Cordel. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes André Vieira Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robison Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

A MULHER SUBALTERNIZADA NA ESCRITA DE LILIA MOMPLÉ

Zuleide Duarte
UEPB

Os efeitos da política pós-colonial somados às perspectivas impingidas pelo multiculturalismo disseminam-se na escrita de autores africanos em geral e, não menos, na escrita das mulheres. O diálogo com a tradição e o conflito instaurado pela ameaça de apagamento que paira sobre costumes ancestrais, lastreados por uma gama de valores não reconhecidos num novo mundo velho, desenha-se na escrita desses autores representando não uma única versão da história, mas indiciando a multiplicidade de vozes que permeiam um discurso que rejeita uma versão única da história, como bem disse a autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2011), mas que dizibiliza as histórias escritas com sangue, lágrimas, desespero. O entrecruzar de dados dispersos que, religados, permitiriam a construção de uma memória coletiva conforme o historiador Joseph Ki-Zerbo (1990), aponta para uma impossível ubiquidade: manter-se na integridade identitária fixa, calcada no ideário da tradição e, ao mesmo tempo, negociar uma identidade provisória e móvel sem contaminação entre as duas. A labilidade das fronteiras em um mundo regido pela usurpação da fala do outro pelo poder instituído ou pela pretensão de representação desautorizada desse outro, imputando discursos e ideais a quem se viu historicamente proibido de pensar e falar por si mesmo, dissemina-se no discurso das mulheres dupla ou triplamente invisibilizadas. Por outro lado, minimizar os efeitos da globalização,

considerando-a uma instância meramente econômica, seria negar os efeitos do imperialismo econômico nas suas manifestações mais perversas. Impõe-se um repensar a identidade sob a ótica do hibridismo. A velocidade da informação, a quebra das fronteiras antes estáveis, a necessidade de conviver com a alteridade, o dinamismo das mudanças, levam à construção de uma identidade de relação, no entrecruzamento necessário em que, juntamente com o outro, são definidos o código de diferenciamento e os espaços de cada um.

A escrita de Lília Momplé está visceralmente ligada às transformações sociais oriundas da viragem histórica e social por que passaram as ex-colônias e mais ainda voltada para o olhar do outro, o vizinho, o imperialista, aparentemente prejudicado pela descolonização, que afastou a mão-de-obra barata representada pelas antigas colônias. Celina, personagem de “O baile de Celina”, terceiro conto da coletânea, é também vítima do preconceito quando é impedida de participar das solenidades da formatura por ser negra. Apesar do excelente desempenho na escola, a moça é comunicada pelo diretor:

Há certas coisas que é preciso dar tempo ao tempo. Vem o senhor Governador-Geral e pessoas que não estão habituadas a conviver com gente de cor. E vocês também não haviam de sentir-se à vontade no meio delas! Para evitar aborrecimentos de parte a parte achamos melhor vocês não irem ao baile. Seria muito aborrecido que... (MOMPLÉ, 1988: 55).

O que podemos observar pelos exemplos é um preconceito que se traduz no medo da convivência com o negro. Como se a cor da pele, antes de condenar seu portador, como disse Fanon, é um libelo contra a incapacidade de convivência com o outro, considerado diferente e provavelmente inadaptável. A explicação do diretor da escola é clara: as

peessoas brancas não se sentiriam à vontade em um baile com dois negros, Celina e seu colega, tão instruídos como os outros, brancos, que participariam da colação de grau. Não bastava ser educado e ter condições econômicas para comemorar a formatura. A questão era mesmo de preconceito, de desconforto diante do discriminado ou, talvez, de culpa por admitir a excelência dos estudantes, a igualdade diante de todos, quando se postulava uma presumível inferioridade. O mais chocante ainda é tentar transferir para os estudantes negros o sentimento de desconforto e inadaptção que é próprio do discriminador, não do discriminado. Olhar o diferente como *avis rara* é problema de quem olha e não de quem é olhado. Nisto também residiu o ódio do administrador contra Suhura, que não reconhecia o privilégio de ter sido escolhida por ele, rejeitando-o e lutando até a morte contra a sua cupidez insaciável. Naquela luta, a narradora diz que “a ironia que brilha nos olhos de Suhura lembra ao senhor administrador um outro olhar, o inquietante olhar da sua filha Manuela. Então a raiva que o sufoca atinge o auge” (MOMPLÉ, 1988: 86).

Em tom denunciatório, no conto “Caniço”, da coletânea *Ninguém matou Suhura* (2009), o narrador registra duas grandes máculas, na tentativa de sobrevivência na antiga colônia: o trabalhador explorado e a prostituição feminina.

Na família de Naftal o pai trabalhou vários anos nas minas de John (Joanesburgo), visitando esporadicamente a família, para quem trazia mirrados recursos que não chegavam para alimentar a mulher e os filhos. O trabalho sem trégua nem condições destruiu-lhe a saúde. O texto esclarece:

As minas tinham-lhe comido as forças e a carne, como a tantos outros negros que partem de Moçambique perseguindo sonhos de riqueza. E, depois de tantos anos de trabalho esgotante deixavam como herança

uma trouxa de roupa usada, um pequeno rádio e um par de óculos escuros. (MOMPLÉ,1988: 27).

A tuberculose contraída nas minas insalubres deu cabo do pai de Naftal como de centenas de outros trabalhadores nas minas. A condição subalternizada dos mineiros gerava insegurança nas famílias deixadas na terra e a medo de perder o pai e companheiro como aconteceu aquele homem magro e descorado, deitado sem ânimo para qualquer ação. Desse estado de prostração para a morte, só um pulo. Para a família, a pequena trouxa de roupa surrada, pequenos e insignificantes objetos. Além disso, o vírus da tuberculose para Aidinha, filha caçula, e miséria para todos.

Nessa condição miserável, viúva e órfãos buscam defender a sobrevivência como podem. Para a menina, pôs-se a função de ama, logo abandonada por um canto de sereia bastante presente nos ouvidos de pobres jovens desamparadas. A jovem vai parar na Avenida de Angola, sob a liderança de Aurora Caldeira, dona de prostíbulo. Não avisou à família e sumiu, como sói acontecer.

A miséria coleciona vítimas em casas de lenocínio. Perseguido a miragem de uma vida melhor, essas moças alimentam, simultaneamente, a ânsia da vida e o ódio ao passado. Aidinha não foi diferente e enxotou a mãe, que não encontrou palavras para demover a filha do seu propósito. Impotente, ela compreendeu que, “o ódio profundo que a rapariga parecia sentir por toda sua vida passada, a abrangia a ela, sua mãe. Acabou por sair sem dizer, tonta de dor e de vergonha” (p. 29).

Impotente, a silenciosa mulher, nem sequer nomeada na narrativa, encontra um emprego de lavadeira e deixa os filhos pequenos entregues à própria sorte. Para alimentá-los precisava ficar longe de casa e as crianças, “como lhes está

vedado o direito de ir à escola, passam os dias percorrendo sem destino os becos poeirentos do Caniço.” (p. 29).

Enquanto os irmãos vagavam pelas ruas, a incauta Aí-dinha enchia-se de orgulho com a disputa pelo seu corpo, na qual envolveram-se alguns “sul-africanos brancos”. Conven-cida desgraçadamente de que era portadora de um “defeito de cor”, para usar o termo emprestado a Ana Maria Gonçal-ves, a moça sentia-se prestigiada porque, sendo negra, era disputada por brancos.

Nesta atitude, observa-se o efeito da herança colonia-lista. Inculcar na mente dos chamados indígenas a ideia de uma suposta inferioridade foi o mais desastroso dos castigos infligidos às populações. A necessidade de subalternizar, humilhar e fazer-se obedecer pela força, levou à perversa exaltação dos valores do mundo branco e o consequente re-baixamento do mundo negro. A distância cavada artificiosa e malevolamente entre colonizador e colonizado ainda faz vítimas em todas as partes. Observa-se uma reserva até para sonhar.

O irmão Naftal, após a morte da irmã, retirada de um hospital público após contrair a tísica, sai para a rua refletin-do sobre sua condição:

Não lhe serve o consolo de ver outros negros, esfarrapados e descalços a olhar timidamente as montras ou a rondar as pastelarias, cobiçando de longe os bolos, as suculentas sandes e os copos de leite que empregados pressurosos servem nos salões, onde nem sequer lhes é permitido sentaram.

Negro é mesmo irmão do cão, conclui como sempre Naftal, com melancólico fatalismo, correndo para o mercado (MOMPLE, 1988: 33).

No desabafo de Naftal, outra convicção perversa: o parentesco com o mal. Como não eram seguidores da religião cristã, impingida por alguns colonizadores, os naturais das colônias eram considerados “almas perdidas” que o caridoso colonizador cristão vinha “salvar”. Esse discurso excludente e preconceituoso é bem forte em determinados autores, a exemplo da nigeriana Chimamanda Adichie, no seu *Hibisco Roxo* (2011), em que o pai da narradora é um convertido ao catolicismo completamente fanático, ou no bissau-guineense Abdulai Sila, no seu *A última tragédia* (1995), que apresenta uma fanática dizendo-se enviada por Deus para salvar “esses selvagens”.

Ora, nada mais danoso e preconceituoso, claro, que condenar crenças e rituais desconhecidos. Para o invasor, se não faziam parte do panteão, esses deuses eram, certamente, diabólicos. O pensamento recorrente de alguns grupos que tentaram cristianizar a África principiaram sua tarefa evangelizadora demonizando as crenças tradicionais.

Manuel Rui diz bem da intolerância e do desrespeito no fragmento a seguir:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores [...] E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões! (RUI, 1985).

O escritor angolano diz, em sábias e contundentes palavras, do desrespeito, do desprezo e do preconceito do “outro- o invasor”. Sem tolerância para ouvir e menos ainda compreender rituais e tradições, o colonizador, no afã de

dilatar “a fé e o império”, justificava a barbárie com os presumíveis nobres objetivos.

Indiciais dessa incapacidade de conviver com os naturais da terra invadida são os rituais de assimilação, nos quais o “indígena” era obrigado a renegar suas crenças e a assumir um novo nome. A abjuração era o ápice da cerimônia, nem sempre presidida por uma autoridade “reconhecida”. Em *O alegre canto da perdiz* (2008), Paulina Chiziane, escritora moçambicana, descreve o ato de assimilação do personagem José dos Montes como uma cena grotesca e humilhante. Eis a descrição:

Quem não se ajoelha perante o poder do império não poderá ascender ao estatuto de cidadão. Se não conhece as palavras da nova fala jamais se poderá afirmar. Vamos, jura por tudo que não dirás mais uma palavra nessa língua bárbara. Jura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez. Mata a tua língua, a tua tribo, a tua crença. Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José faz o juramento perante um oficial de justiça, que mais se parece com um juramento de bandeira. Com pouca cerimônia, diante de um oficial meio embriagado (CHIZIANE, 2008: 117).

O texto fala por si. Sempre a tônica da inferiorização no discurso do colonizador.

A ênfase na condição de precariedade, de incompletude, face ao “mundo elevado” do império branco, afirma a falta, a necessidade de reconhecimento do inalcançável mundo “civilizado”. A relevância atribuída a essa decantada civilização ganha foros de piada no “Makèzú” do poeta angolano Viriato da Cruz. O diálogo entre dois “mais velhos” sobre a substituição da noz de cola, alimento tradicional dentre os alimentos trazidos pelos tais civilizados:

Não sabe?! Todo esse povo

[SUMÁRIO](#)

Pegô um costume novo
Qui diz qué civrização:
Come só pão com chouriço
Ou toma café com pão...
E ainda diz pru cima
(Hum...mbundo kène muxima)
Qui nosso bom makèzú
É pra veios como tu.

Duas anotações à margem da estrofe de Viriato da Cruz: primeiro, a instalação dos hábitos ditos civilizados, em detrimento de costumes locais, enraizados na tradição, e, bom lembrar, nas possibilidades econômicas dos angolanos; segundo, o alijamento do conselho do mais velho como sinônimo, talvez de obsoletismo, atraso, conservadorismo. O mais velho, reverenciado entre os africanos, perde, gradativamente o status de sábio que gozava na sociedade, para compor uma imagem do passado, de uma outrora rústica e incivilizada.

O final do poema registra a ironia:

"- Eles não sabe o que diz...
Pru qué Qui vivi filiz
E tem cem ano eu e tu?"
É pruquê nossas raiz
Tem força do makèzú.

A perplexidade de nha Ximinha diante de tantas mudanças não se restringe aos hábitos alimentares, mas a toda uma nova configuração da cidade. A estrofe final anuncia, também, o “envelhecimento” de costumes abandonados pelos jovens, mas conservados ainda pelo centenários velhinhos do texto. A possibilidade do desaparecimento das antigas práticas afigura-se como consequência do desaparecimento da geração mais velha.

**Não é preciso mulher que sabe ler e escrever –
“O sonho de Alima”**

Se preferências por alimentos, mudanças no vestuário e na paisagem foram logo adotados, o cuidado com a formação profissional e o estímulo à educação não aconteceram com a mesma rapidez. Para os homens, o direito à escolarização chegou tarde, mas muito antes que para as mulheres. Momplé explora o tema do direito à educação no conto “O sonho de Alima”, do livro *Os olhos da cobra verde* (2008), e retorna a ele em “O baile de Celina”, de *Ninguém matou Suhura* (2009).

No primeiro conto, está a jovem Alima, cuja sedução pelos livros causava estranheza na família. A menina ficava curiosa com aqueles papéis escritos em português, língua que ninguém falava em casa. Alima não ia à escola, pois precisava ceder o direitos aos três irmãos rapazes. O custo era alto e a menina era, assim, penalizada embora fosse “de longe, a mais inteligente dos irmãos” (p.39).

Os pais eram analfabetos, como se lê:

[...] na sua infância e juventude o facto de ser negro condenava-o de antemão a permanecer analfabeto. E, mesmo quando, devido ao avanço da guerra de libertação, foi permitido aos seus filhos estudar, jamais sentiu curiosidade em saber o que eles aprendiam naqueles complicados livros, escritos em português, a língua que nunca dominou. Quanto à mãe de Alima, o

estudo sempre lhe causou uma espécie de temor porque se lhe afigurava pertencer a um universo do qual, por razões várias, fora sempre excluída. Contudo, por mera intuição maternal, compreendia que a filha sofresse com tal exclusão (MOMPLÉ, 1988: 39).

Alima, entretanto, não desistiu do sonho de decifrar aqueles livros e encher cadernos com desenhos que falavam. Adiou os projetos quando rebentou a guerra. O marido, bom homem, mas completamente devotado às normas do grupo, não permitiu a continuação dos estudos da mulher. À noite, as mulheres “sérias” ficam em casa. Chamou-a e ela escolheu a escola. O amor por aquela mulher laboriosa foi maior. Convidada a retornar ao lar, Alima impôs uma condição: “se me deixares estudar, volto”.

A exclusão exercida contra africanos, quer na machamba, na rua ou nas escolas, é, da mesma maneira, preconceituosa e desumana. Negar a mulheres africanas a possibilidade de construção de um futuro pautado em possibilidades reais de inserção social é tão perverso quanto amordaçar ou prender correntes às pernas para evitar a fuga. A essência é a mesma. Concluímos, invocando Fanon:

Todas as formas de exploração se parecem. Todas elas procuram sua necessidade em algum decreto bíblico. Todas as formas de exploração são idênticas, pois todas elas são aplicadas a um mesmo “objeto”: o homem. Ao considerar abstratamente a estrutura de uma ou outra exploração, mascara-se o problema capital, fundamental, que é repor o homem no seu lugar (FANON, 2008: 87).

O argumento indiscutível e veemente de Frantz Fanon pode e deve encerrar esta reflexão acerca da subalternização

da mulher e apontar para a questão mais abrangente: a subalternização do *humano*.

REFERÊNCIAS

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

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

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: AEMO, 1988.

RUI, Manuel. Eu e o outro - o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto). São Paulo: Centro Cultural, 1985.

Comunicação apresentada no *Encontro Perfil da Literatura Negra*.

PODE A SUBALTERNA FALAR?

Tânia Lima
UFRN

Pode a subalterna falar? Como se fala em nome de alguém? Quem pode falar? Quando falamos, lembramos. Quando imaginamos, também inventamos. Em um verso, Ana Paula Tavares (1999: 29) chega a indagar:

Pergunta-me do silêncio, eu digo
meu amor que sabes tu
do eco do silêncio/
como podes pedir-me palavras e tempo.
Falar muitas vezes dói.
Lembrar é tão longe.
Falar é perdoar a dor;
perdoar é também esquecer um pouco a dor.

Calar cria fantasma. Como diz o poeta de Zaratustra: “deve-se falar somente quando não se pode calar e falar somente do que se superou: tudo o mais é tagarelice, literatura, falta de disciplina”.

Falar é uma forma de fazer justiça com o pensar? A poetisa Miriam Alves, no poema “Rainha do Lar”, destaca: “Das vozes dos discos calam-se/ nem choro, nem risos/ triste tranquilidade/ livros paralisados”. Esse poema carrega silêncio na rinha da triste tranquilidade, mas como se fala em meio a uma multidão ensurdecida?

Clarice Lispector dizia que a missão do escritor é falar menos. Quantos ainda não podem falar? Em que aldeia se pode escrever nesse momento? Em que *índia*? Em que

línguados Tupinambá, Tremembé, Xingu, Pirahã, Sambaqui? Se quem fala é quem escreve contra, quem fala suporta o peso de uma cultura, de uma civilização (FANON, 2008). A fala da tribo, culturalmente, anda em tensão permanente, está sempre na contramão da história. Em Guiné Bissau, a poetisa Odete Semedo (2010: 68) anuncia em tom de denúncia:

Em que Língua Escrever?
Em que língua escrever.
As declarações de amor?
Em que língua cantar
As histórias que ouvi contar?
Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos
Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?
Ou terei que falar
Nesta língua lusa
E eu sem arte nem musa.

Se olharmos bem, os discursos subalternizados não estão apenas lá fora, longe, nos guetos, favelas e palafitas, mas aqui dentro, ao redor dessa mesa redonda, que tem uma superfície circular, como se fosse uma antiga roda de contar memórias. Essa mesa também é parte dessa subalternidade que nos pertence: “Sou uma mulher do século XIX, disfarçada de século XX”, assim escrevia Ana Cristina César, ao pular de salto para o silêncio, em 1983, há quase trinta anos daqui.

Em frente aos porões da memória, em um contexto em que as mulheres, por muito tempo, foram colocadas à

margem, ao longo da história, “fomos costureiras da história,” como alertava Zulmira Ribeiro Tavares (2011: 12): “tua cabeça a prumo emplaça o tempo. Dentro dela guardas o Vesúvio.” Empareda-se o instante, alarga-se a linha dos séculos, mas toda a “história é remorso”, assim dizia Drummond, à beira do patriarcalismo mineiro. Longe disso, a voz feminina historicamente ainda está em sua condição silenciada. “Toda história é implausível” (ADICHIE, 2012: 121).

E, apesar dos avanços conquistados no mundo pós-70, a cada instante emparedamos outros tipos de mulheres¹, apesar das lutas das feministas, das marchas das vadias, da luta a favor do aborto, da luta contra o racismo e homofobia, ainda matamos, a cada instante, um número considerável de mulheres em nome do machismo.

Entre perguntas sem resposta, por que nos calamos tanto em meio à grade epidêmica de violência contra a mulher? “Sobre o que não se pode falar, deve-se calar?” (WITTGENSTEIN, 1968). Diz um ditado popular: “Quem cala, consente”. E quem consente é o quê? Subserviente a um sistema repressivo? Por outro lado, quem nos escuta? “É

¹ Referência aqui ao mito da mulher emparedada no Recife - PE. Até hoje não se sabe se essa história ocorreu realmente, mas o escritor Joaquim Maria Carneiro Vilela conta em folhetim que Jaime era um homem grosseiro e vingativo. Ele descobre que Clotilde, sua única filha, engravidou de um malandro sedutor chamado Leandro. Para completar a confusão, esse sujeito também era amante da esposa de Jaime, Josefina. Jaime manda matar Leandro, Josefina enlouquece e o comerciante tenta casar Clotilde com um sobrinho seu, João, que trabalha na loja do tio. Como o rapaz se recusa, Jaime condena a filha ao macabro castigo. Amarra-a com cordas, cobre a moça com um lençol e a coloca num banheiro do sobrado. Com a ajuda de um comparsa, Jaime força um pedreiro a fechar com tijolos a porta do banheiro. Depois cometer o crime, foge para Portugal. Dizem no Recife que até hoje o local onde funcionou a loja é assombrado.

preciso falar hoje. Amanhã é demasiadamente tarde” (ADICHE, 2012). O ato de falar requer uma escuta. Na mulher que fala e naquela que age há um discurso híbrido, carregado de tradução e multiplicidade cultural. Virgínia Woolf (1990), no livro *O teto todo seu*, pleiteia, de alguma maneira, uma nova forma de olhar a mulher. “Se alguém perguntar o que é uma mulher?” Juro que não sei. E duvido que vocês saibam, dizia Woolf, acrescentando, em seguida: “Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões, abertas às capacidades humanas. No ócio, nos sonhos emerge, por vezes, essa verdade que estava submersa”.

Toda literatura é desassossego. Literatura é o lugar onde se quedam todas as certezas. É o reino da liberdade onde cada ser no mundo pode criar opções para ser livre. Como diz Inocência Mata (2009) em entrevista à *Revista Crioula*: “Para mim, falar da condição e da libertação feminina é a mulher poder optar. Optar inclusive por ser dondoca. Não concordo que uma mulher emancipada seja aquela que faz isso ou aquilo. Para mim, ter liberdade consiste em poder optar, ter condições para fazê-lo”. Às margens do século XIX, no livro *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis (1988) troca a roupa das certezas históricas e afirma, no prefácio do livro, que “pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados”. Para a escritora maranhense, bárbaros são os colonizadores: “Os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível”. Nesse romance, a personagem *Úrsula* é primorosa para se duvidar das coisas estabelecidas pelo sistema escravocrata. O livro de Maria Firmina dos Reis é insular, mapeia as ilhas humanas em uma luta contra o racismo em pleno Romantismo de Gonçalves Dias e Sousândrade.

Em literatura, quem fala quer perguntar, investigar, indagar, duvidar, mas também encantar. “Não há nada mais que falar” (ADICHIE, 2012: 48). E se a literatura não oferece certezas a ninguém, quem tem certezas? A literatura é fenda; é o lugar onde se quedam todas as certezas. Por uma travessia de silêncio e esquecimento, quem fala através das literaturas são as palavras inacabadas que andam a todo custo na contramão da história oficial. Falar é doar outro caminho ao destino dos que foram alijados pelos códigos racistas da civilização. Em *Manual Prático de Levitação*, de José Eduardo Agualusa (2005), há um conto curioso para esse início de conversa em tom ensaístico: “se tudo der errado, leia Clarice.” Se olharmos bem, a literatura é um experimento não propriamente didático, mas um exercício duvidoso contra a palavra instituída.

Ana Paula Tavares (1998: 49) averigua: “custa tanto a ouvir a palavra desperdiçada nas ocasiões festivas, usada como enfeite na lapela, nas ocasiões solenes, banalizada em discurso de ocasião, manifesto de boas e más intenções. Mais uma vez a adiar a vida.” Ao apontar para o que é atalho, adia-se o projeto de andar pela avenida principal.

Progresso não é prédio, “esculturas de lama”, também não é consumo. Progresso é cuidar das pessoas, preservar árvores e bichos. Isso é uma forma de pensar ecologicamente por rizomas. Como pensar de outra forma? Repensando tudo isso, a literatura não é apenas uma ciência ou uma disciplina; é, talvez, uma indisciplina. Literatura é um pertencimento, um autoconhecimento pelo que há de mais rebelde no signo, por isso anda pelo lado avesso, pega desvio. É silvícola. Todo verbo literário vem insuflado por uma est(ética) cultural. Costumo dizer que lecionar literatura, exige um viver, um respirar literaturas. Porque a literatura não é um delírio, uma viagem; é, acima de tudo, uma lucidez. O que é a literatura se não andar pela Zona Norte. “Todo por do sol pertence à Zona Norte” (LIMA, 2013). A literatura

tura é um olhar debruçado sobre a menor mulher do mundo, a menor partícula de uma molécula, a menor camada que protege o brilho do sol, mas também uma reflexão aos que neste momento morrem vítimas da guerra do tráfico.

O performer Jota Mombaça, poeta da cultura Potiguar, chegou a escrever um poema síntese para se pensar os tempos atuais. “Drummond disse: no meio do caminho tinha uma pedra: é *crack*.” O breve poema de Mombaça nos remete à guerra do tráfico nos morros, a guerra civil contra os diversos tipos de violência enraizados na máquina burocrática, de que fala Hannah Arendt. O poema de Jota também nos transporta à poesia de São Tomé e Príncipe, especialmente, à poesia insular de Conceição Lima (2011: 71), cuja fala com sotaque híbrido revista o silêncio no “país de Akendenguê”:

Esta viagem não responde às minhas perguntas/
Trespassei o aço das certezas/ heranças, devorei-as/
A etapa seguinte rasga a prévia cartografia/ toda a
fronteira é um apelo à renúncia. Perscrutei mares ci-
dades sinais/ nas pedras papiros/ Ao encontro da
linguagem da tribo azul. Cada passo me afasta de um
rito sagrado/ Esta caminhada decreta um tráfico/
sem remissão:/ a fortaleza do sonho pela metamorfo-
se das feridas/ vítima da memória, nenhum deus me
acolhe à chegada.

A poesia de Conceição Lima, por sua vez, nos abre para um mundo de coisa, nos leva a pensar, também, na *Paixão segundo G. H.*, no qual uma simples barata saindo de um armário deflagra na personagem a consciência de silêncio e solidão (tanto dela, quanto da barata).

Pensando na literatura como silêncio, ausência de um lugar, silêncio nos trópicos, palavra das margens, vem sempre à mente aquela parte de Kafka (1985) em *O artista da fome*, o personagem que faz do jejuar uma obra de arte, uma arma silenciosa, prosa para um conto fantástico. Os contos

de Kafka sugerem a pequena voz que se faz presente nos menor dos seres em estado de metamorfose. A fala que vem em um sotaque minimalista de um homem inseto. Kafka está em todos os pequenos achados verbais da narrativa contemporânea, a exemplo de *O vendedor de passados*, em que Agualusa (2005) traz uma osga na condição de narrador.

A fala do contador contemporâneo se entrelaça a várias histórias, múltiplos narradores que dialogam entre si, rizomaticamente, onde lesma, mulheres, crianças, baratas, que não tinham expressão nenhuma, passam a ter voz, recebem ecos de escuta na prosa feminina, personagens que falam de alguma forma à maneira do silêncio, nos contos de Conceição Evaristo (2008), quando “Recordar é preciso”. É sempre bom lembrar que a ecologia nasceu do feminismo.

Allende (2013: 10-11) conta, em tom de ironia, um acontecimento importante para o nascimento do olhar político em prosa:

- Você tocou seu corpo com as mãos, - perguntou o padre.
- Sim, Padre! Balbuciei.
- Muitas vezes, minha filha?
- Todos os dias...
- Todos os dias é uma ofensa gravíssima aos olhos de Deus, a pureza é a maior virtude de uma menina, você deve me prometer que não fará mais isso!
- Prometi, embora não conseguisse imaginar como iria lavar o rosto, ou escovar os dentes, sem tocar meu corpo com as mãos.

“Ao poeta, basta-lhe ser a má consciência de seu tempo” (SAINT JONH PERSE). Se faltar a voz, fala-se através dos uivos, fala-se através das pinturas rupestres, dos grafites, da arte de rua, da escultura, do *rap-repente*, através de um simples cartaz. Se faltarem as mãos, a voz do escritor fala através da performance, dos gestos de libras; agora, se

faltar a luz e a cegueira humana tomar de conta de tudo, acendam tocos de velas. Apresenta-se um fragmento do livro *Não vou mais lavar os pratos*, de Sobral (2010, p.125):

Não vou mais lavar os pratos

Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito, Comecei a ler, Abri outro dia um livro.
E uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira.
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem do quintal
Sinto muito
Depois de ler percebi
A estética dos pratos, a estética dos traços, a ética,
A estática.
[...]

Aqui, a poetisa lixa o verbo para perder um pouco a dor, como diz Conceição Evaristo: “A noite não adormece/nos olhos das mulheres”. As mulheres aprenderam a falar há muito tempo, mas quem escutou o uivo das sereias? Incendiaram a magia das feiticeiras. E vieram me perguntar, se eu gostava de lavar pratos? Fui criada para lavar pratos. Particularmente nunca gostei muito de lavar pratos. Lembro como hoje que no final dos anos da década de 70, na ilha de Igaronhon, lugar onde nasci e que faz parte dos lençóis maranhenses, não havia escolas. A primeira vez que entrei numa escola, precisei andar de barco até o rio Parnaíba-Piauí. Nos lençóis maranhenses, havia muitas jovens, assim como eu, afroameríndias, que se esmeravam no ritual do silêncio de ouvir contar história. Pelas contadeiras, o maranhense se iniciava na escola dos *griots*.²

² *Griots* são protetores, uma tradição que começou no século XIII, no antigo Império de Mali.

“Não me ensinaram a ser feminina/escola é sonho de virar gente” (LIMA, 2000). Em algumas ilhazinhas do arquipélago, ainda não se tem água e luz. As ilhas de Água Doce, Carnaubeiras, Tutóia, são mesmo que viúvas solitárias; ao redor das águas fazem a terceira margem do mundo. À procura de água, nosso pai perdeu-se no meio das ilhas, passou tempo desaparecido, quase morreu de fome e de sede,ilhado no meio das raízes de mangue.

Nesses lugares sem luz elétrica, onde a televisão não chegou, o único sonho dos que vivem por lá é a contação de ‘estórias’ ao redor de fogueiras. Como ainda acontece em muitos lugares do Maranhão, a contadora de história vem de canoa. Ela percorre todo aquele arquipélago contando suas memórias para alegria de muita gente.

Quando era miúda, conheci Marovira, uma espécie de contadeira, antecedente dos povos de Guiné Bissau, que vinha, com sua cor azulada, beijos grossos, um metro e noventa e três de altura, uma saia rodada de chita comprida até os pés, um turbante alegórico na cabeça, umas guias de candomblé, um tamanco, um cachimbo, cujo sopro vinha das ilhas feitas de sal. Ela foi nossa primeira professora de literatura oral. A missão dela, em todo o arquipélago, era contar. E eu pedia sempre para ela repetir a mesma história, infinitas vezes. A repetição no ato de contar histórias é uma forma de relembrar o que a memória apagou. Relembra-se para reafirmar o esquecimento.

Eu era muito infante naquela época. Não tinha uma noção muito clara de todo aquele rizoma cultural. Em verdade, maravilhava-me com tudo aquilo que me cercava em terras insulares. Era um mundo completamente silencioso e, ao mesmo tempo, um povo sofredor. Em muitas ilhas, quando se está no meio da pobreza, se habita um eterno silêncio, muitas vezes, repleto de humildade por todos os lados. Quando nasci, vivia-se a ditadura na América Latina. No Maranhão, havia um capataz dentro de um jipe verde que

perseguiu os salineiros. No meio daquela perseguição, resistia, também, uma confusão de muita beleza no interior da ilha:

Figura 1 ³



O lugar era paradisíaco e os franceses não arredavam dali, daquele universo que havia se tornado um território francobrasileiro. Uma noite, encalhou, na ilha, um barco francês cheio de perfumes. O casco da embarcação havia perfurado e os perfumes caíram debaixo daqueles lençóis. Passamos meses com o cheiro de perfume francês cobrindo as sobras daquele resto de ilha. A polícia ainda andou fazendo buscas, tentando, a todo custo, encontrar assunto, procurando os ladrões de perfume. Mas como saber quem havia roubado os perfumes? Ninguém abriu o bico. Vi meu pai enterrando perfume *Chanel* como quem enterra livro, embrulha sal.

Perto do sal, Marovira, a contadeira, também andou fremeosa se 'perfumando' com *Givenchy*. Olhava-se com certo espanto para todo aquele cheiro de Europa espalhado dentro

³ Imagem da Ilha de Igoronhon. Disponível em <https://picasaweb.google.com/104646222588680024567/Ilha_Igoronhon>. Acesso em: 20 maio 2013.

das ilhas onde até as cacimbas anoiteceram perfumadas. Essa história do roubo de perfume francês, por muito tempo, rondou o imaginário de ilha em ilha. Virou lenda. E ria-se daquela traquinagem dos povos do mar. A contadeira era uma dessas pessoas iluminadas, que contava histórias de São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau, longas histórias em verso que nunca se acabaram mais, que nos fazem voltar à poesia repleta de uma insularidade identitária, em Conceição Lima (2004: 20):

Sobre os escombros da cidade morta
Projetei minha casa
Recortada contra o mar
Aqui
Sonho ainda o pilar
Uma retidão de torre, de altar
Ouço murmúrios de barcos
Na varanda azul
E reinvento em cada rosto frio
A fio
As linhas inacabadas do projeto

A poesia de Conceição Lima dialoga, e muito, com as histórias criadas por Marovira. No Maranhão, o contador trazia uma biblioteca de oralidades para os que não tinham escolas, nem sabiam do resto do mundo. Ela vinha contar suas lendas, que se repetiam como invenção. O ato de contar também reunia as ilhas, tornava aquela gente toda repleta de uma sacralidade ao redor da voz. Contar trazia, para muitos, a arte de curar. Cada vez que ela repetia era como se o mundo fosse fundado pela primeira vez. A contadeira, andarilha das águas, percorria ilhas de fábulas, levando sonhos para tanta gente desprovida de encantamento, mas falava com certo ar de descontentamento, quando se referia aos franceses da Ilha. Havia um separatismo, até nos transportes daquela gente.

Figura 2 ⁴



Por outro lado, os franceses do Maranhão, nos anos de 1980, acreditavam que eles eram donos daquele território cultural de nativos. Construíram comunidades, depois destruíram tudo. Quando não mais se interessaram por aquele pedaço de gente, silenciaram tudo na ilha, de uma só vez. Havia ali um regime altamente escravocrata. As condições de trabalho eram humilhantes.

Figura 3 ⁵



⁴Ilha de Igoronhon Disponível em:

<https://picasaweb.google.com/104646222588680024567/Ilha_Igoronhon>. Acesso em: 20 maio 2013.

⁵A fotografia da Ilha de Igoronhon Disponível em:

<https://picasaweb.google.com/104646222588680024567/Ilha_Igoronhon>. Acesso em: 20 maio 2013.

O salário que recebiam mal dava para pagar suas enfermidades. Viviam-se do sal. Durante algum tempo, o sal tinha valor. Por muito tempo, sal foi moeda, mas, com o tempo, tornou-se enfermidade, perdeu o valor.

Figura 4 ⁶



Nos anos de 1990, os franceses sabiam que não podiam mais ganhar dinheiro com o sal e derrubaram, destruíram o povoado. Passaram o trator em cima de casas e de uma igreja. O mundo daquela gente desmoronou, sem teto, sem trabalho, sem nada. Muitos foram habitar outras ilhas. Igoronhon virou cais de lama. Atualmente, o que era cidade, virou floresta. O lugar desapareceu do mapa, a ilha voltou a ser manguezal. O que restou dos escombros virou silêncio, para aquela gente desembarcada. Nada saiu, no jornal da capital, contando que os franceses foram embora de vez do Maranhão, muito menos que destroçaram vidas humanas, deixando apenas desolação. Para quem não sabe, os jornais do

⁶ A referida imagem da Ilha de Igoronhon Disponível em:
<https://picasaweb.google.com/104646222588680024567/Ilha_Igoronhon>.
Acesso em: 20 maio.2013.

Maranhão são da família Sarney. Tudo o que se publicava, saía com a ressalva de censura.

É certo que não temos como recuperar esse lugar, no mundo atual, mas podemos recontá-lo como parte de uma memória viva, estilizada, da qual faço parte, como de uma história esquecida em que pessoas inocentes foram silenciadas em nome do domínio do colonialismo. Por essa travessia, a arte não é inocência, mas nos convida a nos tornar inocente. No livro *Brenhas*, descrevo esse momento:

Caminho interrompido/abismo de reticências/ precipício abaixo assinado/lama dentro de casa! Palavras feitas de sal/Igoronhon mar varreu/ lugar de exílio/ perdido sem mapa/ chegar não se pode/ partir só no cais da lembrança.

Penso, algumas vezes, que contar histórias é uma forma de se ler, também, o massacre de povos longe dos capítulos da história oficial. A quem interessa ouvir histórias de índios? Ler é fazer o nosso mundo silenciado aprender a falar, mas também, a ouvir. Ao falar, encontram-se três vidas numa só vida: aquela que viveram nossos ancestrais, a vida que se personifica pela sensação das necessidades mais vitais e aquela vida que reinventamos quando nos deixam ser tocados pelo fascínio de nossas culturas. Ferreira Gullar conta que, no Maranhão, até os anos de 1980, afroameríndios falavam um português afrancesado, crioulo. Em verdade, falasse, no arquipélago, um Português repleto de uma hibridez afrocaribenha, meio *reggae África Babaataa*. O maranhense, assim como o piauiense, o paraibano, o cearense, baiano, o pernambucano, o potiguar, é um povo híbrido culturalmente, com diferenças multiculturais à parte. Belchior diz, em canção, que o “Nordeste é um só”, mas são muitos Nordestes, quase um país, terra transnacional, dialetos de encruzilhadas.

O ato de contar é sempre uma colcha de retalhos, na qual ecoa a música ancestral de um mundo esquecido. Instaura-se um mundo dentro de outro; nasce, assim, o imaginário da mulher na voz popular, nascem outras realidades que perpetuarão séculos daqui. Falar pela voz, que por séculos foi silenciada, é falar, também, sobre outro viver que o mundo entre encruzilhadas culturais faz aparecer, como se submergisse em sua terceira Margem.

Figura 5 ⁷



Um dia, certo missionário norteamericano, Daniel Everett,⁸ cristão convicto, veio à região Norte do Brasil para conhecer mais de perto a tribo dos Pirahã. Na crença de doutrinar os índios, o missionário chegou a traduzir o evangelho de Lucas para a língua dos Pirahã, que, por sua vez, resistiram a toda tentativa de conversão. Para os Pirahã, o mundo é

⁷ Créditos da Imagem é de Daniel Everett. Disponível em: <<http://yobeauty.wordpress.com/2010/09/12/daniel-everett-and-the-amazonian-piraha-tribe/>>. Acesso em: 11 ago.2013.

⁸ Vide vídeo com Daniel Everett Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PRDWGRFXy64>>. Acesso em 11 ago.2013.

como sempre foi e não há nenhuma divindade suprema. Para essa tribo, não há necessidade de deus, religião, autoridade política ou religiosa para viverem suas vidas. Tempos depois, Daniel Everett percebeu que a tribo tinha outra visão de mundo no campo da cultura e, conseqüentemente, no terreno da linguagem. Em meio a uma descolonização às avessas, o missionário, sem meias verdades, acabou se transformando em ateu.

As histórias simples são muito perigosas, porque elas podem nos levar a querer passar da cilada verbal para uma linguagem carregada, que põem o verbo na condição humana do que nomeia e das coisas que nomeia. O simples quer filosofar o tempo inteiro. O simples filosofa para dar conta do ato de contar. Cada memória é concretizada pelo poder sugestivo de uma simples palavra. Como diz Inocência Mata: a imposição da memória do consciente é que convoca o passado, para se fortalecer face à realidade, isto é, para exorcizar a memória do passado.

Atualmente, eu sei de pouca coisa, aprendi a falar já tarde, Igoronhon foi varrido do mapa. Posso voltar para qualquer lugar menos para o lugar onde nasci.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. *A coisa em volta do seu pescoço*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Manual Prático de Levitação*. Rio de Janeiro: Grypus, 2005.
- ALLEND, Isabel. *Amor*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas de Recordação e outros momentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

- EVERETT, Daniel. *Don't Sleep: There Are Snakes – Life and Language in the Amazonian Jungle*. USA: Knopf Doubleday Profile, 2010, 283 p.
- FANON, F. *Pele Negra: máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- KAFKA, Franz. *O artista da fome e a construção*. Título Original: Ein Hungerhüstler/Der Bau. Tradução de Modesto Carone, 1985.
- LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.
- LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do Micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.
- LIMA, Conceição. *O país de Akendenguê*. Lisboa: Caminho, 2011.
- LIMA, Tânia. *O livro do abrigo*. Fortaleza: Mangues & Letras, 2000.
- LIMA, Tânia. *Brenhas*. Fortaleza: Mangue & Letras, 2003.
- LIMA, Tânia. *Berimbaus de Lata*: Mangues & Letras, 2013.
- MATA, Inocência L. S. *Diálogo com as Ilhas: sobre Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*. São Paulo: USP, 1998.
- MATA, Inocência L. S. A essência dos caminhos que se cruzam. *Revista Crioula*. São Paulo. 2005
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo; Introdução de Charles Martin. 3 ed. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.
- SAINT, Jonh Perse. *Chronique*. Porto. Porto Editora, 1960.
- SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Athalaia, 2010
- SPIVAK. Gayatri C. *Pode a subalterna falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TAVARES, Ana Paula. *Ex-votos*. Lisboa: Caminho, 2003.
- TAVARES, Ana Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.
- TAVARES, Ana Paula. *O sangue da buganvília*. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Vesúvio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. São Paulo: Nacional, 1968.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

