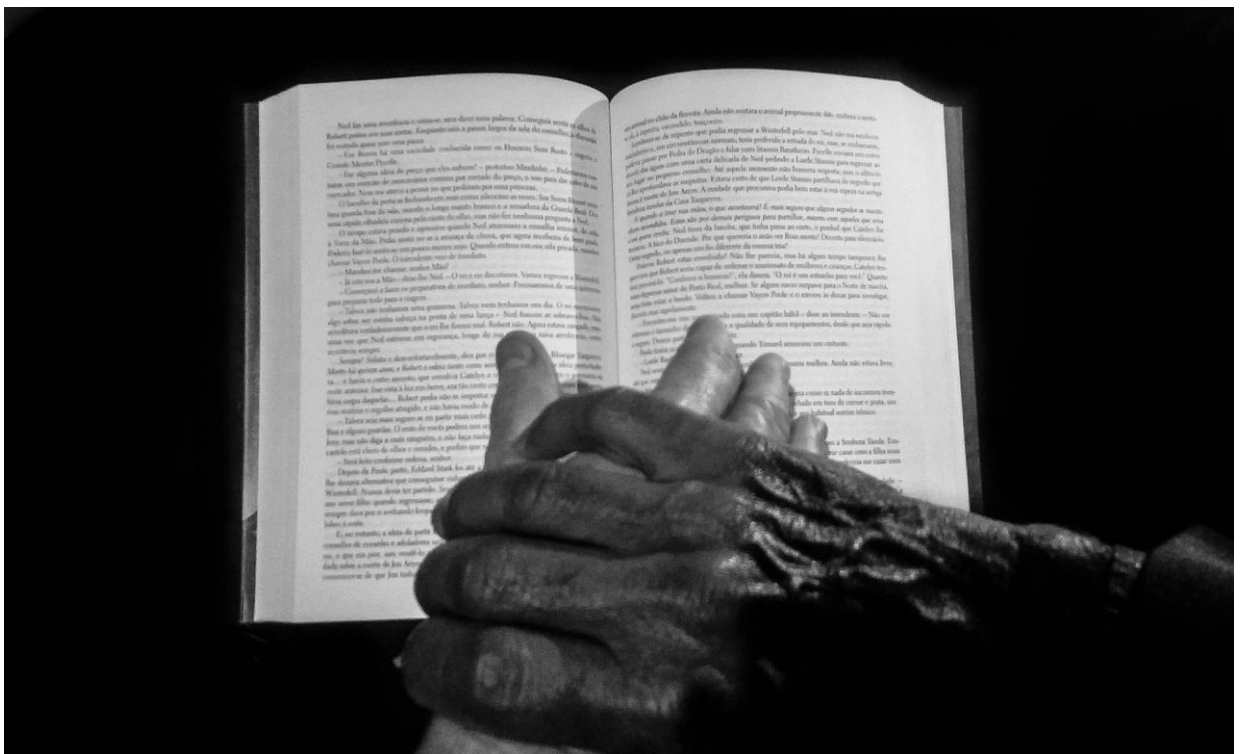




Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC  
V. 1 • Nº 14 • Out.-Dez. (2018) • ISSN 1980-4571

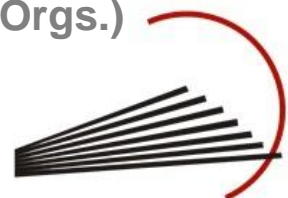
# Dossiê Gênero e Literatura: da autoridade do cânone literário às potências narrativas



Ana Rita Fonteles Duarte  
Eleonora Forenza (Orgs.)



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS  
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 11 • JAN.-MAR. (2018)

ISSN 1980-4571



**DOSSIÊ GÊNERO E LITERATURA:  
DA AUTORIDADE DO CÂNONE  
LITERÁRIO ÀS  
POTÊNCIAS NARRATIVAS**

**Ana Rita Fonteles Duarte  
Eleonora Forenza  
Organização**

Universidade Federal do Ceará – UFC  
Programa de Pós-Graduação em Letras

# CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

## ORGANIZAÇÃO

Ana Rita Fonteles Duarte – UFC  
Eleonora Forenza – Università degli  
Studi di Roma Tre

## EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC  
Orlando Luíz Araújo – UFC  
Yuri Brunello – UFC

## EDITORA-CHEFE

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

## CONSELHO EDITORIAL

Adriana Almeida Colares – UFC  
Amanda Jéssica F. Moura – UFC  
Bárbara Silva T. de Menezes – UFC  
Benedito Teixeira de Sousa – UFC  
Carla Pereira Castro – UFC  
Crislay Micaely C. Maia – UFC  
Dolores Raissa Teixeira cunha – UFC  
Dolores Raissa Teixeira cunha – UFC  
Edilane Vítório Cardoso – UFC  
Erimar Wanderson da C. Cruz – UFC  
Fabiana Vieira R. Rosa – UFC  
Gracielly Dias Moura – UFC  
Juliana Braga Guedes – UFC  
Kelly Cristina M. Ferreira – UFC  
Lia Leite Santos – UFC  
Luciana Bessa Silva – UFC  
Mariana Antonia S. Carvalho – UFC  
Rafaela de Abreu Gomes – UFC  
Renato Cândido da Silva – UFC  
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

## CONSELHO EDITORIAL

Sarah Pinto de Holanda – UFC  
Solange Maria Soares de Almeida – UFC  
Tamires de Souza Carvalho – UFC  
Tayla Maria L. Ferreira – UFC  
Taynan Leite da Silva – UFC  
Vanessa Paulino Venancio Passos – UFC

## ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC  
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

## CAPA DESTA EDIÇÃO

Vivian Siqueira Gomes – UFES

## AVALIADORES CONVIDADOS

Adelino Pereira dos Santos – UNEB  
Aline Novais de Almeida – USP  
Derivaldo dos Santos – UFRN  
Éderson Luís da Silva – UFSC  
Everton Vinicius de Santa – UFSC  
Kalima Jessick Duarte da Costa – UFC  
Manoel Freire – UERN  
Monique Bione Silva – UFSC  
Raquel Ferreira Ribeiro – UFC  
Rogerio Augusto Lima de Britto – Unesa  
Rubens da Cunha – UFRB  
Sávio Damato Mendes – UFJF  
Samilo Takara – UEM  
Sarah Diva Ipiranga – UECE  
Tihago de Abreu e Lima – PUC  
Valdemar Valente Junior – UCB

## CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE  
Andrea Martins L. Mateus – UFT  
Andrea Mazzucchi – Università Degli  
Studi di Napoli  
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ  
Antonio Augusto Nery - UFPR  
Benedito Antunes – UNESP  
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE  
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab  
Carolina de Aquino Gomes – UFPI  
Cassia Alves da Silva – IFRN  
Cid Ottoni Bylaardt – UFC  
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA  
Constantino Luz de Medeiros – UFMG  
Danielle Mendes Pereira – UFRJ  
Edson Santos Silva – UNICENTRO  
Elena Lombardi – University of  
Oxford  
Francesco Guardiani – University of  
Toronto  
Giorgio De Marchis – Università Degli  
Studi Roma Tre  
Harlon Homem L. Sousa – UESPI  
José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC  
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA  
Margarida Pontes Timbó – FLJ  
Maria Aparecida de O. Silva – USP  
Maria da Glória F. de Sousa – URCA  
Maria Eleuda Carvalho – UFT  
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA  
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN  
Matteo Palumbo – Università Degli Studi di  
Napoli  
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE  
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE  
Nicole Gounalis – Stanford University  
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE  
Roberto Acízelo Souza – UERJ  
Rodrigo Ávila Agrela – UEMG  
Roseli Barros Cunha – UFC  
Rubens da Cunha – UFRB  
Sandro Bochenek – UEL  
Sarah Forte – UECE  
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE  
Terezinha Oliveira – UEM  
Tiago Barbosa Souza – UFPI  
Tito Lívio Cruz Romão – UFC  
Yuri Brunello – UFC

## APRESENTAÇÃO

O que pode a literatura nos dizer sobre as construções de gênero? De outra forma, como os textos literários têm ajudado a construir representações e normas de gênero? Como a literatura tem sido utilizada, em diferentes tempos históricos, como forma de expressar as tensões em torno das transformações e discordâncias sobre o que se convencionou como adequado para homens e mulheres em termos de sua existência e possibilidade de dizer?

Essas foram algumas das questões que animaram a realização da aula inaugural do semestre 2017.2, ministrada por Eleonora Forenza, professora da Università degli Studi di Roma Tre e membro do Parlamento Europeu, no Auditório Rachel de Queiroz, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, com coordenação científica dos professores Yuri Brunello e Orlando Luís de Araújo, do PPGLetras/UFC, participação da professora Ana Rita Fonteles Duarte (PgHist/UFC) e da mestrandia Bárbara Ribeiro (PPGLetras) como debatedoras. De tal evento, a Edição Out-Dez. (2018) da **Entrelaces** resolveu ampliar a discussão, propondo o dossiê *Gênero e Literatura: da autoridade do cânone literário às potências narrativas*, que aqui se apresenta, reunindo artigos de graduandos, pós-graduandos e professores-pesquisadores brasileiros e estrangeiros que discutem o tema sob as mais diferentes vertentes.

O gênero, como categoria de análise nas ciências humanas, disseminada no Brasil a partir dos anos 1990, permitiu pensar a historicidade das relações entre homens e mulheres, desvendando e desnaturalizando mecanismos e dispositivos de produção de hierarquias e desigualdades em suas conexões com a política, economia e cultura.

Como espaço de expressão sobre o mundo e de construção identitária, a literatura não tardou a ser interpelada por questionamentos em torno de seus cânones estabelecidos, muitas vezes, como a-históricos, da indiferença da crítica à falta de diversidade de percepções e experiências de grupos sociais não presentes ou não representados na produção literária.

A produção literária publicada no Brasil, a exemplo de muitas outras em todo o mundo, ainda é bastante concentrada entre homens brancos, de origens sociais privilegiadas, posicionados em lugares geográficos e de construção do conhecimento ainda pouco permeáveis a mudanças e deslocamentos nesse aspecto. Essa dificuldade não impediu de se instituir a disputa no campo literário, em diferentes formas, ao longo do tempo, embora ainda longe de condições de igualdade e reconhecimento.

Foi a partir dessas constatações que se organizou este dossiê, bastante representativo das discussões e problemáticas construídas sobre o tema na contemporaneidade. Os artigos situam-se em três eixos temáticos básicos. O primeiro diz respeito à literatura feminina como espaço de denúncia das dificuldades encontradas para a própria construção do ser escritora e dos tensionamentos das identidades esperadas e produzidas para as mulheres, assim como questionamentos sobre as razões de sua exclusão, silenciamento ou diferenciações na circulação e apreciação das obras pela crítica.

Estão situados nesse campo os textos de Ana Carolina Cavalari, sobre a escrita de Clarice Lispector, de Emanuela Carla Siqueira sobre a poesia de Elise Cowen e de Pamela Pinto Chiarelli Fachinelli, Fani Miranda Tabak, Joana Luiza Muylaert de Araújo sobre as relações entre literatura de viagem e produção autobiográfica em Marie van

Langendonck em sua obra *Uma Colônia no Brasil*. Lígia Cristina Machado reflete sobre essas questões a partir da escrita, entre a crônica e o conto, em Júlia Lopes de Almeida. A mesma autora é retomada em outro artigo por Gabriela Simonetti Trevisan para pensar a loucura e suas construções, num viés de gênero, pela medicina nas primeiras décadas do século XX. Seria a loucura feminina? O questionamento de papéis de gênero a partir da memória, num recorte geracional, entre mulheres da mesma família, é o debate enfrentado por Juana Maricel Sañudo, na análise das personagens de Misiá Señora, da colombiana Albalucía Ángel, publicado em 1982.

Já Júlia Palma Ramôa Correio reflete sobre a contestação aos modelos de beleza para as mulheres a partir da poesia contemporânea em *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas. As desigualdades de gênero na recepção e produção literária, dos pontos de vista histórico e sociológico, são abordadas em dois diferentes artigos, respectivamente por Paulo Henrique Oliveira e Lúcio José Dutra Lord.

No segundo eixo temático, encontraremos artigos que debatem, do ponto de vista interseccional, as relações entre gênero, classe, raça e orientação sexual, em obras de escritoras brasileiras e estrangeiras, refletindo e propondo subjetividades pouco exploradas e referendadas socialmente, inclusive pelo cânone literário. Camila de Matos e Silva debate identidade e contradiscurso na obra *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves. Lucas Toledo de Andrade discute memória e autorrepresentação em *Olhos D'água* da escritora Conceição Evaristo, rejeitada em sua candidatura esse ano para a Academia Brasileira de Letras (ABL). A denúncia do racismo nas obras de Carolina Maria de Jesus e Flanery O'Connor é o tema do artigo de Marco Castilho Felício.

As relações entre vida e obra ajudam a entender as possibilidades críticas e, por isso, amplificadoras do feminismo, a partir da diferença, na produção da escritora e ativista chicana Glória Andalzúa, no artigo de Lara Virgínia Saraiva Palmeiras. Por fim, as sexualidades dissidentes, representadas em dois romances da polêmica e censurada paulistana, Cassandra Rios, retratada em documentário como ‘A safo de Perdizes’, são objeto de reflexão de Marcelo Branquinho Resende.

O terceiro e último eixo temático reúne discussões sobre representações femininas questionadoras das relações de gênero, em diferentes tempos, em obras de escritores consagrados da literatura nacional e estrangeira. A ideologia patriarcal é discutida a partir da protagonista de *A Dócil* de Dostoiévski, por Adrianna Alberti e Volmir Cardoso Pereira. A sombra de Lilith é desvendada por Danielly Cristina Pereira Vieira no polêmico *Caim*, do nobel de literatura José Saramago. As construções das mulheres de Eça de Queirós são interpeladas a partir da análise comparada entre a obra, publicada no final do século XIX, em Portugal, e adaptada, no Brasil, pelo cinema em 2007, numa São Paulo, dos anos 1950, por José Roberto de Andrade e Daniele Machado Fontes. Entres santas e putas ou castas e voluptuosas, as delícias e repressões das personagens femininas do teatro de Néelson Rodrigues são problematizadas por Juliana M.G Carvalho Nascimento. Por fim, a encerrar o dossiê, o clássico *Senhora*, de José de Alencar, é analisado sob o ponto de vista das relações com seu tempo e lugar de produção, o Rio de Janeiro oitocentista.

Em *Reflexões das Organizadoras*, a professora Eleonora Forenza escreve sobre a temática que balizou nosso dossiê. Esse número especial conta ainda com uma seção *Ensino*, em que poderemos aprofundar o debate sobre a ausência de produção literária feminina nos



livros destinados aos alunos do Ensino Médio, no artigo de Ana Cristina Steffen. Na seção *Criação*, publicamos o poema *Mulher*, escrito por Livia Ribeiro Bertges. Nosso dossiê traz, ainda, a ilustração *Impedida pelo Sexo*. A criadora da obra é Vivian Siqueira Gomes, vencedora do nosso Concurso Cultural para escolha da capa. Parabenizamos a ela e desejamos a tod@s uma excelente e proveitosa leitura.

**Ana Rita Fonteles Duarte**

(Universidade Federal do Ceará)

**Eleonora Forenza**

(Università degli Studi di Roma Tre)

**Organizadoras**

NOSSA CAPA

## IMPEDIDA PELO GÊNERO

A desigualdade de gênero afeta varios aspectos da sociedade, um exemplo é o meio literário. Desde premiações e cadeiras em academias, até a rankings de livros mais lidos, a escrita feminina sempre é invisibilizada e, o motivo, é o gênero. Impedida pelo gênero é uma fotografia que representa esse obstaculo. Representa uma mão masculina que impede de a mão feminina alcançar o livro. Representa a dificuldade do gênero feminino para estabelecer uma produção literária.

**Vivian Siqueira Gomes<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Sua área de atuação contempla a educação artística e fotografia.

## SUMÁRIO

### DOSSIÊ GÊNERO E LITERATURA: DA AUTORIDADE DO CÂNONE LITERÁRIO ÀS POTÊNCIAS NARRATIVAS

- Do conto ao “romance”: configurações identitárias na narrativa clariciana ..... 14  
*Ana Carolina Cavalari Arrais*
- Nem monstro, nem fera, um protótipo: retalhos de um corpo na poesia de Elise Cowen ..... 31  
*Emanuela Carla Siqueira*
- Uma Colônia no Brasil: interseções entre o relato de viagem, a autobiografia e a autoria feminina ..... 45  
*Pamela Pinto Chiareli Fachinelli*  
*Fani Miranda Tabak*  
*Joana Luiza Muylaert de Araújo*
- Entre crônicas e contos: duas faces de Júlia Lopes de Almeida no início da república ..... 64  
*Ligia Cristina Machado*
- Mulheres, família e loucura em O Funil do Diabo, de Júlia Lopes de Almeida ..... 78  
*Gabriela Simonetti Trevisan*
- Misiá señora de Ángel: el cronotopo del futuro o el símil de la conciencia femenina liberada ..... 90  
*Juana Maricel Sañudo*
- O mito da beleza e as representações do feminino em Um Útero édo Tamanho de um Punho ..... 102  
*Julia Palma Ramôa Correio*
- Romances femininos: estudos de literatura e história ..... 113  
*Paulo Henrique Oliveira*
- Desigualdade de gênero e literatura brasileira: um olhar a partir da Sociologia ..... 128  
*Lúcio José Dutra Lord*
- Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves: traços afro-femininos que trazem um legado de contradiscurso e construção identitária ..... 143  
*Camila de Matos Silva*
- Ancestralidade, memória e autorrepresentação da mulher negra na literatura afro-brasileira contemporânea em “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo ..... 159  
*Lucas Toledo de Andrade*
- O racismo em movimento: conexões possíveis entre Carolina Maria de Jesus e Flannery O’Connor 175  
*Marco Castilho Felício*

A força da escrita de Glória Anzaldúa.....	189
<i>Lara Virgínia Saraiva Palmeiras</i>	
Contrassexualidade em romances de formação de Cassandra Rios: uma leitura de Eu Sou Uma Lésbica e Georgette.....	207
<i>Marcelo Branquinho Resende</i>	
Polifonia e ideologia patriarcal na voz do narrador-protagonista em A Dócil de Fiódor Dostoiévski.....	222
<i>Adrianna Alberti</i>	
<i>Volmir Cardoso Pereira</i>	
A lilith saramaguiana: representação do feminino em Caim .....	239
<i>Danielly Cristina Pereira Vieira</i>	
Mulheres de Eça de Queirós: o romance português e o cinema brasileiro.....	259
<i>José Roberto de Andrade</i>	
<i>Daniele Machado Fontes</i>	
Entre castas e voluptuosas: as mulheres no teatro rodrigueano.....	277
<i>Juliana M. G. Carvalho Nascimento</i>	
Senhora: uma articulação cultural da representação feminina no século XIX.....	297
<i>Taciana Ferreira Soares</i>	
<b>ENSINO</b>	
A (não) presença da literatura de autoria feminina nos livros didáticos de ensino médio .....	315
<i>Ana Cristina Steffen</i>	
<b>CRIAÇÃO</b>	
Mulher .....	334
<i>Livia Ribeiro Bertges</i>	
<b>REFLEXÕES DAS ORGANIZADORAS</b>	
Material/excedente: da potestas do cânone literário à potencia das narrativas .....	336
<i>Eleonora Forenza</i>	

## DOSSIÊ GÊNERO E LITERATURA: DA AUTORIDADE DO CÂNONE LITERÁRIO ÀS POTÊNCIAS NARRATIVAS

A Entrelaces convidou a comunidade acadêmica a participar da Chamada de Publicação para a Edição Out-Dez (2018), que aceitou submissões de artigos que contemplam a temática: **Gênero e Literatura: da autoridade do cânone literário às potências narrativas.**

O gênero, como categoria de análise nas ciências humanas disseminada no Brasil a partir dos anos 1990, permitiu pensar a historicidade das relações entre homens e mulheres, desvendando e desnaturalizando mecanismos e dispositivos de produção de hierarquias e desigualdades em suas conexões com a política, economia e cultura. Como espaço de expressão sobre o mundo e de construção identitária, a literatura não tardou a ser interpelada por questionamentos em torno de seus cânones estabelecidos, muitas vezes, como há históricos, da indiferença da crítica à falta de diversidade de percepções e experiências de grupos sociais não presentes ou não representados na produção literária.

Estudo pioneiro e relevante, coordenado pela professora Regina Dalcastagnè (UnB), coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, sobre a produção literária realizada entre os anos de 1990 e 2004, mostrou que a esmagadora maioria dos romances publicados, pelas principais editoras brasileiras, eram de autoria de homens brancos, retratando experiências eminentemente urbanas. 60% dos autores eram moradores das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, já estabelecidos em lugares como a academia e o mundo editorial. O perfil se estendia aos personagens, em sua maior parte,

também homens, brancos, heterossexuais, de classe média, moradores de grandes centros urbanos.

Esta situação, aliada às dificuldades da crítica em “contaminar-se” com algo diferente do referendado como cânone e em repensar os critérios de literariedade, tem provocado a construção de cânones alternativos e de trabalhos realizados, muitas vezes, às margens, tanto por escritores como por pesquisadores que, de maneira interseccional, vêm pensando categorias como gênero, raça e classe. Um comportamento que, decerto, institui a disputa no campo literário, mas longe de condições de igualdade e reconhecimento. As repercussões no ensino de literatura ainda são pouco presentes, tanto em termos curriculares como de pesquisa.

Gênero e literatura foi tema de aula inaugural do semestre 2017.2, ministrada pela professora Eleonora Forenza , professora da Università degli Studi di Roma Tre e membro do Parlamento Europeu, no Auditório Rachel de Queiroz, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, com coordenação científica dos professores Yuri Brunello e Orlando Luís de Araújo, do PPGLetras/UFC. A professora Ana Rita Fonteles Duarte (PgHist/UFC) e a mestranda Bárbara Ribeiro (PPGLetras) participaram como debatedoras. De tal evento a Edição Out-Dez. (2018) da Entrelaces quer apresentar as contribuições, acrescentadas de artigos a serem enviados sobre os seguintes temas: o gênero como elemento de tensão do cânone literário; gênero e representatividade na literatura; gênero e alternativas para a narrativa e pesquisa literárias; possibilidades para o ensino de literatura a partir das questões de gênero.

Para isso, a **Entrelaces**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, convocou interessados/as no tema para fazer publicar trabalhos em dossiê, organizado por Ana

Rita Fonteles Duarte (PgHist/UFC) e Eleonora Forenza, intitulado *Gênero e Literatura: da autoridade do cânone literário às potências narrativas*. Assim, pertencem ao escopo deste número trabalhos cujos pontos de partida sejam autores, obras e suportes (literários ou não) especialmente interessados nas questões supracitadas.

**Ana Rita Fonteles Duarte**  
**Eleonora Forenza**  
Organizadoras

# Do conto ao “romance”: *configurações identitárias na* *narrativa clariciana*

Ana Carolina Cavalari Arrais<sup>2</sup>

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

## **Resumo**

O termo identidade, atualmente no centro dos debates culturais, associado à crítica feminista, possibilita-nos aprofundar problematizações importantes sobre os temas: mulher e sociedade, violência doméstica, família, maternidade, casamento etc. Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo discutir o conceito de identidade e sua representação em duas narrativas da escritora Clarice Lispector, a saber, o conto “Gertrudes pede um conselho” (1941) e o “romance” *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). Mesmo com uma diferença de publicação de quase três décadas, tais narrativas comportam aproximações que permitem propor a realização de um trabalho ficcional por parte da escritora acerca da formação identitária das personagens femininas. Nas duas narrativas, a busca da essência do ser por parte das protagonistas relaciona-se à busca por independência e à discussão sobre a condição da mulher na pós-modernidade, trabalhada a partir da repercussão de acontecimentos geradores de sentimentos e sensações nas personagens, e não da descrição das ações.

## **Palavras-chave**

Identidades femininas. Literatura brasileira. Modernismo. Clarice Lispector.

## **Introdução**

---

<sup>2</sup> Formou-se em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Atualmente, cursa mestrado em Literatura Brasileira na mesma universidade.



*“Pois, por um instante, pela senda do deslumbramento, vou-me afastando do mundo das separações, para me adentrar no mundo da unidade, onde uma simples coisa ou criatura se volta para a outra e sussurra: “Tat twan asi” (“Isto és Tu”).”*  
(Hermann Hesse)

Este artigo é uma proposta reflexiva quanto ao conceito de identidade e sua representação em duas obras da escritora Clarice Lispector, a saber, o conto “Gertrudes pede um conselho” (1941) e o “romance” *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). Mesmo com uma diferença de publicação de quase três décadas, tais narrativas comportam aproximações que permitem propor a realização de um trabalho ficcional por parte da escritora acerca da formação identitária das personagens femininas.

O termo identidade, atualmente no centro dos debates culturais, é relevante para os estudos literários e pode ser associado à crítica feminista que, por sua vez, problematiza questões sobre o papel da mulher na sociedade, violência, família, casamento etc. Tais aspectos aparecem problematizados na narrativa clariciana de maneira sutil, pois são trabalhados a partir da repercussão dos acontecimentos geradores de sentimentos e sensações nas personagens, e não da descrição das ações.

A construção de Lispector como escritora perpassa por sua formação enquanto leitora. Desde a infância, a menina Clarice lia e escrevia pequenas histórias, nas quais havia a forte presença de “sensações”. Uma de suas mais importantes influências autorais foi o alemão Hermann Hesse. Aos 13 anos, Clarice Lispector toma conhecimento da escritura psicológica de Hesse e leva um choque com a leitura de *O lobo da estepe* (1927). Numa entrevista<sup>3</sup> em 1976, Lispector relembra o assombro: “Fiquei feito doida, me deu uma febre danada, e eu comecei a escrever. Escrevi um conto que não acabava mais e que eu não sabia como fazer muito bem, então rasguei e joguei fora.”

Esta forma de escrever, buscando alcançar a essência ao invés de se ater fundamentalmente às descrições dos fatos, percorre toda a obra clariciana. No presente trabalho, pretende-se relacionar narratividade e discursividade com as possíveis configurações identitárias das personagens Gertrudes e Lóri dentro do contexto da pós-modernidade. É necessário ressaltar que a discussão sobre o ser, tão comumente realizada na recepção crítica da obra clariciana, não exclui a análise de gênero das personagens. Antes, ambas as abordagens são fundamentais na leitura das identidades de Gertrudes e Lóri.

## **1 Do Sujeito do Iluminismo aos movimentos sociais**

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant 'Anna, João Salgueiro e Marina Colasanti, in *Clarice Lispector*, coleção Encontros, Beco do azougue, 2011, p. 132.

“[...] a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever  
ficção.”  
(Virgínia Woolf)

De maneira didática, Stuart Hall (2015), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, traça três concepções do termo “identidade” baseadas em princípios muito diversos. A saber, o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

Legados como os de René Descartes (1596-1650) e John Locke (1632-1704) foram fundamentais no entendimento do dito sujeito do Iluminismo. Centrado absolutamente na figura masculina, a identidade desses sujeitos se baseava na noção de unicidade, capacidade racional e de ação. A constituição da identidade até o começo da era moderna burguesa era construída por meio da genealogia. Locke, em caráter inovador, associava a identidade do sujeito ao modo particular como ele experimentava a vida, e não mais como regravava o código de ética feudal, assumindo as dívidas de seus ancestrais. Como escreveu Aleida Assmann (2011, p. 106), esse deslocamento se dá: “em lugar das identidades genealógicas das famílias, instituições, dinastias ou nações, aparece a identidade individual no horizonte exclusivo da história de vida pessoal”.

A história ocidental traz alguns fatos que elucidam o surgimento do “sujeito cartesiano” no limiar da modernidade, resultando na ruptura da noção de acontecimentos vitais erigidos por meios divinos e, também, na perda de noção construtiva da “identidade” através das relações genealógicas:

a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o humanismo renascentista, que colocou o homem [*sic*] no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da natureza; e o Iluminismo, centrado na imagem do homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada. (HALL, 2015, p. 18)

No que diz respeito ao Iluminismo, observa-se que o advento do Romantismo, como movimento artístico, político e filosófico, trouxe o primeiro choque à configuração de “sujeito cartesiano” e, também, uma incisiva objeção aos ideais empíricos concomitantes ao Positivismo, pois, segundo Luiz Rocha, a identidade romântica pressupõe

um ‘eu’ em conflito com a realidade social e em busca de uma identidade que se representa através da integração do ‘eu’ com a natureza, que não é mais vista como uma peça de decoração árcade e sim como manifestação suprema do ente divino e fonte de criação. (ROCHA, 2010, p. 4)

A partir do século XIX, podemos notar que com o aumento da complexidade da sociedade em relação à produtividade material, a noção de identidade do sujeito se modificava. O Estado-nação necessitou lidar com o processo de industrialização do capitalismo moderno, e o homem, na condição de ser individual, entrou num processo de socialização. A formação da grande massa era interessante para a economia, e, como destaca Hall (2015, p. 20), “o cidadão individual tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do Estado moderno”. À vista disso, surge o dito sujeito sociológico ou positivista, como aquele cuja identidade se forma na interação do “eu” com o “mundo”, lido também como espaço e sociedade. Na modernidade, esse sujeito é formado na relação com “outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores, os sentidos e os símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2015, p. 11).

Notamos que essa troca entre “interior” e “exterior” tenta unificar a identidade do indivíduo, ainda como o sujeito cartesiano o faz. Hall (2015) menciona um “eu real”, ou seja, uma essência inata, que, através da interação com o espaço e outras identidades, transforma a própria identidade. É, ainda, nesse momento que as estéticas realista e naturalista ganham prestígio, e as observações empíricas do universo positivista são inseridas na representação literária e agregam o objeto científico ao objeto artístico.

Situando-nos, agora, na primeira metade do século XX, temos três vertentes dignas de nota que balançaram o conceito de identidade e tiveram reflexos no pós-modernismo. São elas: o marxismo, com as propostas de Marx e Engels; a psicanálise, com os estudos de Freud; e a linguística estrutural, com o pioneirismo de Saussure. Tais conhecimentos deslocaram ainda mais a primeira noção de sujeito unido pela razão. Em síntese, o marxismo destrói a noção de sujeito possuidor de uma essência desde o nascimento e, em especial, coloca a responsabilidade da formação identitária nas condições econômicas preexistentes; a ciência psicanalítica desvenda o inconsciente. Os estudos das partes menores do aparelho psíquico levam a identidade a se fracionar, pois o sujeito não é mais regido somente pela faculdade do raciocínio, sendo aquele que age também por instinto e por traumas do passado; a ciência linguística instituída por Ferdinand Saussure trabalha a noção de língua como objeto estrutural dotado de significação. A linguagem, portanto, é importante ou, não exagerando, uma das mais poderosas forças de formação identitária.

Na modernidade tardia, ou seja, na segunda metade do século XX, ou ainda, como Bauman (2001) diria, na “modernidade líquida”, os estudos sociológicos afirmam que a identidade do sujeito encontra-se fragmentada e sem chance de recomposição por seu caráter fluido. Segundo Hall (2005, p. 10), o fenômeno que ocorre pode ser denominado

“descentramento final do sujeito cartesiano”. Os estudos que surgem a partir dos trabalhos de Foucault, Judith Butler, Derrida, Barthes e dos movimentos sociais, com destaque para o feminismo, aprofundam o debate problematizando o conceito de identidade e questionando a tradição de maneira fervorosa.

Nascer, portanto, no contexto do sujeito da pós-modernidade, é crescer assistindo a diversas possibilidades de atuação. E, não menos, observar e viver intensas contradições. O vigoroso ano de 1968, com o advento da “contracultura”, gerou nichos de movimentos locais em detrimento da percepção de indivíduo pertencente a uma nação. Como elucida Rocha (2010),

todos esses movimentos fizeram radical oposição ao capitalismo, à política de segregação, à guerra no sudeste asiático, entre outros. Tais posturas gestaram o nascimento histórico da ‘política de identidade’, uma identidade para cada movimento. (ROCHA, 2010, p. 10)

Embora alinhados às práticas ocorridas ao redor do mundo que destituíam a “luta de classes” marxista do centro dos debates, muitos movimentos sociais brasileiros, como o negro, o feminista, o ambiental etc., necessitavam lutar contra a violenta ditadura militar do Estado que, no ano de 1968, institucionalizou a repressão através do AI-5. O feminismo foi um dos principais movimentos que fizeram parte dessa luta e descentraram ainda mais o sujeito masculino “cartesiano”. As pautas que lhe cabiam, como a sexualidade, família, trabalho doméstico, relações de gênero etc., eram fortemente trabalhadas como uma “nova visão da liberdade, das possibilidades humanas e abriram frente para novos processos identitários” (KRÜGER, 2010, p. 144). Deste modo, coube à arte o papel, também político, de representar essa nova conjuntura emergente.

Dentro dos estudos literários, uma pergunta ‘lugar-comum’ que se faz, geralmente, é: existe uma linguagem especificamente feminina? Notoriamente, o que existem são marcas de uma escrita propriamente feminina, juntamente a temáticas próprias de grupos silenciados, como é o caso da “categoria” mulher. Todavia, é esse um questionamento melindroso, pois, não se deve pensar que a mulher em si possui uma essência única e universal. Devemos ter em mente que o “ser mulher”, ou seja, as variáveis identidades femininas dependem de uma noção de gênero construída histórica e socialmente. Como explica Heloísa Buarque de Hollanda, em *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: Uma primeira abordagem*,

verifica-se que a estrutura de gênero é configurada pela interação com outras relações sociais como as de raça e classe. Assim, as relações de gênero não teriam

essência fixa, variando dentro e através do tempo e inviabilizando o tratamento da diferença sexual como ‘natural’. (HOLLANDA, 1992, p. 24)

Ao longo do tempo, a literatura, muitas vezes, tem possibilitado esse debate de forma ampla, haja vista que sua análise requer a investigação sociológica e filosófica, por exemplo, sem prescindir da investigação acerca dos meios formais da obra. Porém, negar o fato de que a escolarização da mulher foi um processo lento e com consequências nefastas para sua profissionalização, é negar toda uma história de luta pelo direito à escrita. Viver durante séculos em grande parte do mundo na posição de “segundo sexo”, como coloca Beauvoir (1960a), repercute em um modo diferente de encarar a vida, de trabalhar suas emoções e de constituir suas possíveis “identidades”. A ficção, em tal caso, torna-se um campo bastante fértil para emergir um tipo de literatura que trabalhe a condição da mulher na sociedade.

Na contramão de muitos estudos literários exaltados no Brasil, centrado no romance tradicional, canônico e de autoria masculina em detrimento do silenciamento da escrita feminina, podemos revisitar a obra da escritora Clarice Lispector. Sobre a recepção de sua obra, Hollanda (1992, p. 26) afirma que um dos traços definidos pela crítica que a coloca num patamar de prestígio em relação a maioria das escritoras mulheres brasileiras é uma “frequente identificação do texto [...] com as noções de ‘universalidade’ e ‘transcendentalidade’, o que estimula abordagens de caráter puramente literário ou ontológico e, quase sempre, a-histórico”.

Analisar a narrativa clariciana embasada nos estudos de gênero e identidade feminina consiste em (re)significar a prática interdisciplinar envolvendo a crítica literária. Gertrudes e Lóri são personagens que, embora coexistam numa *práxis* crítica existencialista, ontológica e filosófica, tais como mostram muitos estudos sobre Joana de *Perto do coração selvagem* (1943), Virgínia de *O lustre* (1946), e a enigmática G.H de *A paixão segundo G.H* (1964), podem ser analisadas do ponto de vista da representação social, levando em conta suas posições sociais, de classe, idade, lugar de existência, entre outros critérios de análises postos de maneira airosa na narrativa clariciana.

## 2 Do conto ao “romance”: Considerações sobre a narrativa clariciana

A origem dos primeiros escritos claricianos é obscura, não se sabe ao certo se datam entre 1940-1941, ou se alguns anos antes, quando Lispector tinha por volta de 14 anos. Tratam-se de contos publicados em jornais e revistas da época, como nas revistas *Pan*, *Vamos*

*Ler!*, *Dom Casmurro*. Como atesta Gotlib (1995), Clarice, com timidez e ousadia, ia até os editores e simplesmente apresentava os textos que eram publicados sem nenhum tipo de remuneração.

O conto “Gertrudes pede um conselho” (1941) foi publicado pela primeira vez no livro póstumo *A bela e a fera*, pela editora Nova Fronteira, em 1979. Atualmente, compõe um dos dez contos presentes na seção “Primeiras histórias”, por sua vez, integrada na obra *Todos os contos* (2016), organizada por Benjamin Moser e publicada pela editora Rocco.

Trata-se de um conto singular na obra clariciana, apesar da pouca experiência da autora. A personagem Gertrudes é uma garota de 17 anos, estudante, que vai em busca de uma orientação, um conselho a respeito das suas inquietações. Ela se sente diferente das pessoas com as quais convive, uma verdadeira *outsider*. A garota descobre, em uma revista possivelmente destinada ao público feminino, uma “doutora” em assuntos da mente e, a partir daí, começa a lhe mandar cartas, descrevendo seus pensamentos, desejos e angústias. Em um determinado dia, a garota foi chamada ao escritório da doutora. É nesse dia que se inicia a narrativa, recuperando os dias anteriores a partir do mergulho no pensamento de Gertrudes, que aguarda na sala de espera para ser chamada pela “doutora”.

Dentro desta perspectiva de busca por autoconhecimento, é oportuno lembrarmos de outra obra clariciana, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicada em 1969, quase três décadas depois do conto supracitado. A personagem do “romance” é Lóri, uma jovem professora primária, pertencente à classe média, solitária e inconformada, que tem uma relação íntima e intensa com Ulisses, um jovem professor de filosofia, também classe média, solitário e inconformado. Como a “doutora”, pelo menos em uma primeira perspectiva da personagem, Ulisses representa a figura do sábio com ar divino.

Contudo, antes de nos aprofundarmos no universo ficcional e refletir sobre as possíveis (re)configurações identitárias de Gertrudes e Lóri, é necessário fazer uma ressalva quanto à opção pelo uso das aspas presente no título deste trabalho. Em primeiro lugar, é evidente o compromisso moderno na obra clariciana de romper com as estruturas formais do romance tradicional. Como nos lembra Yudith Rosenbaum (1999), no seu artigo “As metamorfoses do mal em Clarice Lispector”,

o romance brasileiro de 1930, marcado pelo neonaturalismo, seja de José Lins do Rêgo, seja de Graciliano Ramos, renovou a tradição, mas ainda mantinha o tema acima da linguagem. Com Clarice e Guimarães Rosa, Antonio Candido mostrou que a ordem se inverte e a palavra tem o poder de criar o mundo e não apenas imitá-lo. (ROSENBAUM, 1999, p. 199)

Nesse sentido, um aspecto marcante da narrativa clariciana é a renovação do gênero romanesco. Clarice Lispector não considerava o livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* como um romance e nem sequer tentava classificá-lo em outro gênero literário mais abrangente ou híbrido<sup>4</sup>. Não se trata, aos moldes de *A hora da estrela*, de chamá-lo de novela. Para a autora, bastava catalogá-lo como “ficção”. Observando amplamente sua forma enquanto materialização, trata-se de um texto iniciado por uma vírgula e terminado em dois-pontos. Mas, afinal, o que isso pode nos sugerir? A vírgula é o ponto de partida que indica a existência de uma vida anterior da personagem Lóri; em contrapartida, os dois-pontos são tudo aquilo que as personagens serão e não cabe mais no recorte narrativo. Esse aspecto formal nos reporta a Bauman (2004, p. 49), quando escreve que “não há como dizer quando uma sucessão de eventos chegou ao fim, ou em que ponto termina: a história humana permanece obstinadamente incompleta e a condição humana, subdeterminada”.

Para Walter Benjamin, no consagrado ensaio *O narrador* (1936), o romance enquanto gênero literário é percebido pelo leitor como uma busca silenciosa de um “sentido da vida”, que, por sua vez, somente se revela a partir do espectro da morte: “se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance.” (BENJAMIN, 1936, p. 214). Assim, a anticlassificação trazida por Lispector, em que *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* se configura apenas como “ficção”, ganha sentido. Isso, pois, a obra ficcional em questão não se finda, mas dá a impressão que começará uma nova fase para as personagens Lóri e Ulisses. Benjamin sintetiza a função do romance do seguinte modo:

o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1936, p. 214)

O *télos*, por assim definir a completude do “romance” clariciano, se dá no ato carnal consumado entre as personagens em questão. Portanto, em um instinto de vida e procriação, e não de morte. Por outra via, se ainda insistimos em chamar *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* de “romance”, lendo-o sempre entre aspas, é muito mais pela liberdade que o gênero em sua gênese nos oferece. O romance é o lugar de experimentação ou, nas palavras de Butor (1974, p. 15), “laboratório da narrativa”, em que há uma relação estreita entre ficção e realidade, entre realismo e simbolismo.

---

<sup>4</sup> Informação retirada de *Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector*, p. 302, 2004.

### 3 Reorganização das identidades das personagens

*“Ela seria fluida durante toda a vida.”*  
(Clarice Lispector)

Na pós-modernidade, as identidades estão em constante fragmentação e tendem a se chocar, causando perturbações. Devido ao caráter labiríntico do conceito de identidade, seria mais adequado falar em “identificação”, principalmente quando o material é o texto literário. Isso porque identificação pressupõe um recorte espaçotemporal, uma ação de identificar-se com alguém, alguma ideia ou algum lugar. E, justamente por se tratar de um recorte, tem seu caráter incompleto. Como inteira Stuart Hall (2013, p. 106), “a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, [...] se pode, sempre, ‘ganhá-la’ ou ‘perdê-la’.”

Para o crítico literário Gérard Genette (2008), a linha que separa a narrativa do discurso é tênue e, muitas vezes, um mesmo texto pode apresentar graus desses modos representativos, estando o discurso, muitas vezes, interiorizado na própria narrativa. Segundo o teórico,

no discurso, alguém fala, e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes; na narrativa [...] ninguém fala, no sentido de que em nenhum momento temos de nos perguntar quem fala (onde e quando, etc.) para receber integralmente a significação do texto. (GENETTE, 2008, p. 280)

A linguagem clariciana trabalha a narrativa e o discurso de maneira desautomatizada<sup>5</sup>. Isso só foi possível pelo espaço aberto na valorização do significante que o movimento modernista trouxe em seu bojo. Lado a lado com a construção identitária das personagens femininas, Lispector usa a linguagem para refletir sobre o próprio ato de escrever. A linguagem clariciana constrói um espaço com imagens plásticas, e os discursos presentes na narrativa possibilitam-nos discutirmos sobre as ideologias sociais e o ato de existir em local e tempo determinados pelo contexto da ficção.

É importante ressaltar que a pós-modernidade possibilita uma liberdade de escolha que se comporta como uma faca de dois gumes: por um lado, o sujeito pode escolher entre várias opções aquelas cujos símbolos lhe agradam, por outro lado, essa liberdade se apresenta acompanhada de insegurança e utopia. Na opinião de Bauman (2005, p. 21), a identidade é uma busca, “só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto”. É justamente essa gama de opções que faz com que as personagens Gertrudes e Lóri entrem em crise.

---

<sup>5</sup> Sobre o tema, ver: BARBOSA; MORAES (2008). *A linguagem de Clarice Lispector como desautomatização da vida*.



Notavelmente, a adolescente se questiona acerca do conceito de liberdade e das possibilidades de sua atuação profissional:

Sentia que ‘podia’. Fora feita para ‘libertar’. [...] Sonhava acordada. **Imaginava um futuro** em que, audaciosa e fria, conduziria uma multidão de homens e mulheres, cheios de fé quase a adorá-la. [...] Vivia então seus dias gloriosos. E chegavam ao auge com algum pensamento que a exaltava e a mergulhava em misticismo ardente: **“Entrar para um convento! Salvar os pobres, ser enfermeira!”** Imaginava-se já vestindo o hábito negro, o rosto pálido, os olhos piedosos e humildes. (LISPECTOR, 2016, p. 115, grifo nosso)

A jovem Gertrudes idealiza funções que possam defini-la: ser a líder de uma multidão, entrar para um convento, salvar vidas. Já Lóri, situada dentro da profissão de professora primária, viu-se obrigada a mudar de cidade. Numa conversa com Ulisses, ela revela a incompatibilidade entre seus desejos e o espaço da cidade do interior em que vivia com sua família de um pai e quatro irmãos. Sua luta é pela liberdade de agir contra o padrão imposto. Para isso, ela decidiu isolar-se da família:

– Por que você veio para o Rio? Não existem escolas primárias em Campos?  
– É que eu não queria... **não queria me casar**, queria certo tipo de **liberdade** que lá não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família, lá tudo se sabe, meu pai me manda mesada porque o dinheiro da escola eu não poderia (LISPECTOR, 1998, p. 49-50, grifo nosso).

Para Aleida Assmann (2011), toda reorganização de identidades tem um preço. O que as personagens claricianas pagam por subverterem as identidades femininas tradicionais se mostra na necessidade de isolamento e conseqüente coragem para estarem sós.

No caso de Gertrudes, a garota já não vê como conversar com as amigas de classe depois de ter falado coisas “misteriosas e profundas” com a doutora. “De repente pareceu-lhe que depois de ter vivido aquela tarde, não poderia continuar a mesma, estudando, indo ao cinema, passeando com as amiguinhas, simplesmente...” (LISPECTOR, 2016, p. 123). Gertrudes se percebe impossibilitada de realizar atividades típicas de sua idade pela complexa crise de subjetividade que vinha sofrendo.

No “romance”, Lóri, em sua fase adulta, não tem amigos, a não ser uma cartomante com quem se comunica pelo telefone parcamente. Em certa altura de seu aprendizado, ou seja, no seu processo de autoconhecimento, Lóri tenta contato com uma desconhecida num ponto de ônibus, elogiando as cores de seu vestido, porém, à medida que recebe resposta da outra, se desliga do diálogo, “Não, esse tipo de contato não valia. O contato mais profundo era o que importava” (LISPECTOR, 1998, p. 127).

Não é por nenhuma coincidência que o par de Lóri carrega o nome de Ulisses e toda significância desde Homero. O Ulisses da *Odisseia* é um ser perspicaz, sagaz, inteligente, de mil e uma façanhas. O Ulisses clariciano, professor de filosofia, carrega, de modo geral, essa mesma essência. O nome Ulisses significa “antes de tudo um homem das situações difíceis, complexas, onde sua intuição, acompanhada pelo dom da oratória [...] faz maravilhas” (BRUNEL, 1997, p. 899). Contudo, Lispector não dá chance ao seu Ulisses de fazer uma “travessia”. É a vez de Lóri compor sua própria odisseia. Podemos entender que o Ulisses pós-moderno se coloca na posição psíquica de Penélope, esperando Lóri na sua busca identitária enquanto mulher-sujeito no espaço-tempo da cidade do Rio de Janeiro dos anos 1960-70. Uma das falas de Ulisses no “romance” exemplifica a sua espera:

temos chamado de fraqueza nossa candura. Temo-nos temido um ao outro, acima de tudo. E a tudo isso consideramos a vitória nossa de cada dia. Mas eu escapei disso, Lóri, escapei com ferocidade com que se escapa da peste, Lóri, e esperarei até você estar mais pronta. (LISPECTOR, 1998, p. 48)

Ulisses espera até que Lóri não precise dele. A relação proposta por ele submete a consolidação do desejo carnal à prévia independência do outro.

A doutora do conto “Gertrudes pede um conselho”, por sua vez, sequer nomeada, no encontro com a jovem inquieta aparece como uma espécie de opositora ao autoconhecimento de Gertrudes. A garota provoca-lhe sentimentos desagradáveis, como irritabilidade, desconforto e desprazer. Lispector narra o encontro entre Gertrudes e a doutora de modo conflituoso. O pressuposto de pessoa detentora do saber, institucionalizado pelo léxico “doutora”, é tratado com ironia na narrativa. A doutora se sente incomodada com a presença de uma garota atormentada por uma crise de identidade, tenta subestimá-la, rotulando-a como inexperiente, mas, é pega pela sensibilidade discursiva da menina, enquanto ser desordenadamente pensante. É nesse momento que Gertrudes aparece com a mesma perspicácia de Ulisses, pois, através de uma expressão dita pela doutora, “– Olhe, Tuda, o que me agradaria dizer-lhe é que [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 120), a garota identifica a oportunidade de constatar que a doutora não pode ajudá-la:

– Por que a senhora disse: “o que me agradaria dizer-lhe”? Então não é a verdade?  
**A menina era mais perspicaz do que pensara.** Não, não era a verdade. A doutora sabia que se pode passar a vida inteira buscando qualquer coisa atrás da neblina, sabia também da perplexidade que traz o conhecimento de si própria e dos outros. Sabia que a beleza de descobrir a vida é pequena para quem procura principalmente a beleza nas coisas. Oh, sabia muito. Mas estava cansada do **duelo**. (LISPECTOR, 2016, p. 121, grifo nosso)

Clarice Lispector, ao problematizar pela ficção uma questão social tão ampla e posta em xeque na contemporaneidade, como é o conceito de “identidade” e seus satélites (identificação, alteridade etc.) e, também, seus componentes (gênero, memória individual e coletiva etc.), não o faz de maneira tradicional, pois põe o protagonismo nas reações sensíveis das personagens. Elas são, ao mesmo tempo, constituintes do sentimento de pertencimento, alteridade e resultado de uma relação entre exterior e interior psíquico.

Num dado momento do conto, há uma exposição ou quase um diagnóstico sobre o estado emocional em que a personagem Gertrudes se encontrava:

De fato, nos últimos tempos, Tuda não passava nada bem. Ora sentia uma **inquietação** sem nome, ora uma calma exagerada e repentina. Tinha frequentemente vontade de chorar [...]. Uns dias, cheia de **tédio, enervada e triste**. Outros, **lânguida** como uma gata, embriagando-se com os menores acontecimentos. Uma folha caindo, um grito de criança, e pensava: mais um momento e não suportarei tanta felicidade. (LISPECTOR, 2016, p. 114, grifo nosso)

Os anseios das personagens chegam a se manifestar fisicamente, por exemplo, através da insônia e até do plano suicida. Assim, de um modo quase dramático, próprio da sofreguidão adolescente, escreve Gertrudes numa das cartas para a doutora:

Estou **cansada** de andar de um lado para outro. Às vezes **não consigo dormir**, mesmo porque minhas irmãs dormem no mesmo quarto e se remexem muito. **Mas não consigo dormir porque fico pensando nas coisas**. Já resolvi me **suicidar**, mas não quero mais. A senhora não pode me ajudar? Gertrudes. (LISPECTOR, 2016, p. 113, grifo nosso)

Não se trata de descrever a “emoção”, mas de construir o texto de maneira tal que nos põe diante do dilema da personagem que sente, percebe o mundo, sem, contudo, nomear seus sentimentos, tentando reportar-nos às sensações experimentadas.

Não há como explicar racionalmente o fato de a personagem Gertrudes estar tão centrada na constituição de si mesma. Sua busca por uma consciência em relação ao mundo é subjetiva e coloca cada vez mais em xeque o racionalismo cartesiano e sua máxima maior, “penso, logo existo”. A garota se encontra numa impossibilidade linguística de se autoafirmar e não consegue, pela imersão no caos identitário da pós-modernidade, racionalizar suas angústias:

Tuda pensava confusamente: vim perguntar o que faço de mim. Mas não sabia resumir seu estado nessa pergunta. Além disso, receava cometer uma excentricidade e ainda não se habituara consigo mesma (LISPECTOR, 2016, p. 119).

Quando a doutora se pega em contradição criticando a garota pelo fato de Gertrudes “reclamar” da vida, cai por terra toda sua construção de conhecimento acerca do

desenvolvimento psicológico do sujeito. A doutora superficializa os sentimentos de Tuda ao considerar que são distúrbios próprios da puberdade. O interesse de Gertrudes, contudo, é encontrar uma significância maior e mais consciente do que aquelas tradicionalmente incumbidas às mulheres, principalmente no campo objetivo do trabalho, e, por isso, vivencia sentimentos contraditórios, associados a prazer e medo. Como pontua Maheirie (2002),

as significações, compreendidas como superações concretas da objetividade, é o que garante a diversidade das possibilidades de emocionar-se. Tornando singulares os objetivos coletivos, as significações expressam a subjetividade objetivando-as, espalhando-se e fixando-se nas coisas, nos objetos, no mundo. (MAHEIRIE, 2002, p. 38-39)

No “romance”, há a incidência de muitos tipos de sensações, principalmente no contexto cotidiano de Lóri. Num *check-up* analítico, a palavra “alegria” repete-se 57 vezes, ao lado de “medo”, que se repete 56. A palavra “prazer” replica-se 41 vezes. “Dor” corresponde a 69 aparições e tem papel fundamental na constituição sensitiva da personagem Lóri. Outros tipos de sentimentos também são materializados no léxico, por exemplo, “ciúme”, “vergonha” e “angústia”, relacionados ao estado amoroso de Lóri e Ulisses. Tais aparições frequentes corroboram a função capital da presença das sensações na narrativa clariciana.

Por outro lado, dificilmente aparece o pano de fundo histórico. Mas, o cotidiano não é senão a história se fazendo através da afetividade e relações humanas? O romance e o conto, muitas vezes, nos colocam numa ambientação e num tempo propícios ao desenrolar da narrativa. Mesmo que a escritura de Lispector não se atenha primordialmente à descrição de fatos históricos, suas personagens habitam lugares e tempos próprios que ora as levam ao confronto com o “mundo”, ora as inserem num estado epifânico em contato direto com a “Natureza”. Daí o caráter transcendental da obra de Clarice Lispector ao lado de questões típicas da pós-modernidade.

Uma das passagens mais significativas do “romance” é o momento em que Ulisses comunica a Lóri que ela está pronta. O narrador não nos explicita o motivo específico de Ulisses ter chegado a essa conclusão, porém, finalmente, o casal está apto para uma união carnal. Contudo, a fala da professora primária anterior à resolução do “sábio” Ulisses pode ser analisada sob um viés politizado, uma vez que ela, conscientizando-se de sua condição identitária enquanto ser singular e solitário, ressignifica sua versão mulher-mãe através de uma postura altruística em relação às crianças pobres com as quais convivia no ambiente de trabalho:

– Ulisses, você se lembra de que uma vez me perguntou por que eu voluntariamente me afastara das pessoas? **Agora posso falar.** É que não quero ser platônica em

relação a mim mesma. Sou profundamente derrotada pelo mundo em que vivo. Separei-me só por uns tempos por causa de minha derrota e por sentir que os outros também eram derrotados. Então fechei-me numa individualização que se eu não tomasse cuidado poderia se transformar em solidão histérica ou contemplativa. O que me salvou sempre foram os meus alunos, as **crianças**. Sabe, Ulisses, **elas são pobres** e a escola não exige uniforme por isso. No inverno comprei para todos um suéter vermelho. Agora, para a primavera, vou comprar para os meninos, calça e blusa azul, e para as meninas vestidos azuis. Ou vou mandar fazer, é mais fácil de encontrar. Tenho que tirar a medida de todos os alunos porque – Quem se levantou para ir embora foi Ulisses, para a surpresa de Lóri. Ele disse:  
– Você está **pronta**, Lóri. Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou. E toda **essa troca será feita na cama**, Lóri, na minha casa e não no seu apartamento (LISPECTOR, 1998, p. 136, grifo nosso).

Lóri, ao dizer “Agora posso falar”, aponta para uma suposição de que antes a personagem não conseguia se manifestar verbalmente sobre variados assuntos. Algumas vezes, ela adotara o método da escrita livre por recomendação de Ulisses. Podemos notar uma espécie de cura pela fala, bem aos moldes dos tratamentos psicanalíticos iniciados por Freud e desenvolvidos por Jacques Lacan. Doravante, depois de uma “aprendizagem” mediada pelo professor de filosofia, Lóri seria capaz de viver os “prazeres” que sugerem o título da obra. No conto, também Gertrudes se sente “liberta” depois de falar sobre suas coisas com a doutora, mesmo que isso não implique em solução para suas inquietações. Após o encontro, Gertrudes está de volta à rua. Podemos observar seu pensamento, e o conto termina com a menina caminhando feliz:

Lembrou-se subitamente: a doutora... Não... Nem aos vinte anos... Aos vinte anos seria uma mulher caminhando sobre a planície desconhecida... Uma mulher! O poder oculto desta palavra. Porque afinal, pensou ela... ela existia. Acompanhou o pensamento a **sensação** de que tinha um corpo seu, o corpo que o homem olhara, uma alma sua, a alma que a doutora tocara. Apertou os lábios com firmeza, cheia de súbita violência:  
- Eu lá preciso de doutora! Lá preciso de ninguém!  
Continuou a andar, apressada, palpitante, **feroz de alegria**. (LISPECTOR, 2016, p. 125, grifo nosso)

Não obstante, qual seria o âmago dessa “aprendizagem”, tanto de Lóri quanto de Gertrudes? Os próprios textos nos fornecem pistas de leitura quando dá às personagens a consciência da condição solitária do humano e coloca, como no “romance”, a mulher em pé de igualdade intelectual com o homem. Lóri, assim como a garota Gertrudes, aprende a andar com seus dois pés. A escritura clariciana pinta um quadro em movimento, no qual o tripé da personagem G.H, do romance *A paixão segundo G.H* (1964), é descomposto, e as personagens aprendem, não sem esforço, a caminharem sozinhas, sensitivas e conscientes dos deslocamentos identitários bastante debatidos no universo da pós-modernidade.

## Considerações finais

O crítico literário Alcir Pécora (2015, p. 211) lembrou que, “no Brasil, não era difícil alguém afirmar: é preciso fazer uma leitura psicanalítica de Clarice Lispector para realmente entender o que ela escreveu”. As considerações realizadas neste artigo, todavia, demonstram que a obra clariciana pode ser criticada também sob um viés sociológico. O tema “identidade”, posto no centro dos debates culturais, foi estudado dentro da representação literária de duas obras da escritora moderna, e constatamos um alinhamento dos estudos de Sigmund Bauman e Stuart Hall, maiormente, no que concerne à concepção de “liquidez” e de identidade fragmentada.

Há muito o que ainda considerar para se tentar esgotar o objetivo central deste trabalho. Tratou-se de pensar até aqui as configurações identitárias de Gertrudes e Lóri: personagens femininas do conto “Gertrudes pede um conselho” (1941) e do “romance” *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), respectivamente. O fator gênero, inserido na óptica feminista, mostrou-se um princípio de relevo na constituição identitária das personagens.

Dentro da discussão sociológica, contemplamos também uma análise ontológica, ou seja, relacionamos o conceito de “identidade” aos questionamentos reflexivos do ser. Nesse sentido, as sensações enquanto constituidoras e, ao mesmo tempo, resultados das relações do sujeito com outros sujeitos e com o meio, mostraram-se relevantes para análise da narrativa clariciana.

## Referências

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUTOR, M. O romance como pesquisa. In: BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 10-30.

GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 274-297.

GOTLIB, N. B. **Clarice**. Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

HOLLANDA, H. B. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem. In: COSTA, A. de. et al. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 11-35.

KRÜGER, C. Impressões de 1968: contracultura e identidades. **Revista Acta Scientiarum. Human and Social Science**, Maringá, v. 32, n. 2, p. 139-145, 2010.

LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

\_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

MAHEIRIE, K. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. **Revista Interações**, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 31- 44, jun. 2002.

PÉCORRA, A. A musa falida: a perda da centralidade da literatura na cultura globalizada. **Biblos – Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**, Coimbra, n. 1, p. 203-335, jan. 2005.

ROCHA, L. C. M. Teorias do Sujeito a partir da Era Moderna. **Revista Vernaculum - Flor do Lácio**, Petrópolis, v. 2, n. 2, p. 2-14, dez. 2010.

ROSEBAUM, Y. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. **Revista USP**, São Paulo, n. 41, p. 198-206, mar-maio 1999.

## DEL CUENTO A LA “NOVELA”: CONFIGURACIONES IDENTITARIAS EN LA NARRATIVA CLARICIANA

### Resumen

El término identidad, actualmente en el centro de los debates culturales, asociado a la crítica feminista, nos permite profundizar problemáticas importantes sobre los temas: mujer y sociedad, violencia doméstica, familia, maternidad, matrimonio etc. En este sentido, el presente artículo tiene como objetivo discutir el concepto de identidad y su representación en dos narrativas de la escritora Clarice Lispector, a saber, el cuento “Gertrudes pede um conselho” (1941) y la “novela” *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). Aunque tengan una diferencia de publicación de casi tres décadas, las referidas narrativas posibilitan aproximaciones que permiten proponer la realización de un trabajo ficcional por parte de la escritora acerca de la formación identitaria de los personajes femeninos. En las dos narrativas, la búsqueda de la esencia del ser por parte de las protagonistas se relaciona a la búsqueda por independencia y a la discusión sobre la condición de la mujer en la posmodernidad, trabajada a partir de la repercusión de acontecimientos generadores de sentimientos y sensaciones en los personajes, y no de la descripción de las acciones.

### Palabras clave

Identities femeninas. Literatura brasileña. Modernismo. Clarice Lispector.

---

Recebido em: 22/06/2018  
Aprovado em: 03/09/2018



# Nem monstro, nem fera, um protótipo: retalhos de um corpo na poesia de Elise Cowen

Emanuela Carla Siqueira<sup>6</sup>

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

## Resumo

A Geração Beat, um embrião da contracultura estadunidense nos anos de 1950, foi um movimento literário caracterizado pela homosocialidade. Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs influenciaram gerações seguintes na negação do *status quo* e escreveram se opondo ao cânone. Em contraponto, boa parte das mulheres desse meio tiveram suas obras, e até mesmo memórias, negligenciadas pelos seus pares. Aqui, pretende-se mostrar brevemente como as escolhas estéticas, em um único poema, da estadunidense Elise Cowen (1933-1962), que circulou no meio Beat e viajou com o grupo, funcionam como metáforas não apenas de seu corpo e voz como escritora, mas também passam longe da estética conhecida como Beat, ao passo que ritmo e temática estão presentes em cada verso. *I Took the Skins of Corpses*, poema mais longo do caderno sobrevivente da autora, além de revisar o cânone, faz uso de figuras clássicas como o monstro criado por Victor Frankenstein, de Mary Shelley, e a métrica de balada de Emily Dickinson. Os versos constroem uma espécie de novo corpo poético, um protótipo de uma voz, ou eco, específica na autoria de mulheres. Ancorando-se nas reflexões da crítica literária feminista pretende-se aqui elaborar a ideia de criação de uma voz, da costura entre poeta e a escrita.

## Palavras-chave

Crítica literária feminista. Elise Cowen. Geração Beat.

---

<sup>6</sup>Mestranda em Letras - Estudos Literários, na linha de pesquisa Alteridade, mobilidade e tradução da Universidade Federal do Paraná.

## 1 Geração Beat e Crítica Literária Feminista

*When your women are ready and rich in their wish for the world/destroy the leaden heart/we've a new race to start.*  
(Muriel Rukeyser)

Assim como o *Anjo da História* de Walter Benjamin olha, fixamente, para o passado, a crítica e teoria literárias feministas podem se *re-ver*<sup>7</sup> a cada novo movimento de recuperação de escritoras negligenciadas por seus pares, movimentos literários e pela própria história da literatura e da estética da linguagem. Se, por um lado, ainda há um grande esforço para que os estudos feministas na literatura não fiquem presos em análises essencialistas ou de um único viés – apenas sociológico ou histórico, assim por diante – a recuperação necessária de um *corpus* da produção das mulheres na história da literatura vem permitindo que seja possível traçar paralelos e construir uma crítica literária sólida, apontando para as aproximações, temáticas e escolhas estéticas que dialoguem entre si.

O processo de recuperação não é diferente entre períodos históricos mais longínquos ou mais próximos do presente. Podemos incluir nesses processos as vanguardas, contraculturas e outras subculturas conhecidas como revolucionárias no século XX, principalmente durante a primeira metade desse período. A Geração Beat foi um desses movimentos literários essencialmente masculino, o grupo atravessou as décadas de 1940 e 1950 – se tratando de sua produção literária mais importante – porém, se tornou referência de rebeldia e transgressão ao longo de todo o século XX e segue ainda firme nas primeiras décadas do século XXI. *On The Road* (1957) e *Uivo* (1956) ainda são títulos que passeiam pelas mãos de jovens ansiosos por palavras como “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,/Morrendo de fome, histéricos, nus,/arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca/ de uma dose violenta de qualquer coisa” (GINSBERG, 1984, p.41) ou “... e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos [...]” (KEROUAC, 2008, p. 25). Quando se trata da poesia de Allen Ginsberg, por exemplo, toda a sua desenvoltura diante do verso livre é ressaltada. A verbosidade repleta de intertextualidade é uma das táticas que levava o poeta a ler seus textos diante de dezenas de pessoas, como se rezasse uma oração ou fizesse um discurso. Em Jack Kerouac observa-se o

---

<sup>7</sup> Proposta de Adrienne Rich no ensaio *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, de 1972. O texto foi recentemente traduzido pela professora Susana Bornéo Funck como “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão” e faz parte da antologia *Traduções da cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*, da editora Mulheres.

trabalho com a linguagem das ruas, também eloquente e em ritmo do jazz *bebop*, marcada por sonoridades internas e substantivos de impacto.

Quando se trata de autoria de mulheres, na Geração Beat há uma necessidade instantânea de associar suas produções às dos homens, quando não são ignoradas, colocadas de lado ou pouco divulgadas. Um dos grandes obstáculos nos estudos literários é justamente respeitar que homens e mulheres, por construções históricas, sociais e principalmente subjetivas diferentes, fizeram das suas produções artísticas e literárias, ferramentas para se colocarem diante de suas épocas. Isso não torna essas produções menos interessantes do que outras, pelo contrário, mostram a riqueza do período, nos fazendo ir além, alargando não apenas o *corpus* de produções, mas a análise das escolhas estéticas, percebendo a importância da forma como ato político na escrita.

Os homens da Beat<sup>8</sup> “escreveram transcrevendo as falas; reciprocamente, falavam o que escreveram” (WILLER, 2010, p. 27) e imprimiram as experiências de seus corpos livres vagando pelas estradas estadunidenses, mexicanas e além-mar. Já as mulheres desse meio viveram as minúcias de compreender seus corpos ainda no espaço privado para assim conseguirem se inscrever no público. Muitas vezes, era um lugar permitido apenas quando aceitas com a alcunha de escritoras, ou seja, quando publicadas e autorizadas pelo seus pares masculinos. Mesmo em romances que flertavam com a estética masculina dos homens beats, como em *Come and Join the Dance* (1962), de Joyce Johnson, a rebeldia com o *status quo*, pregado pelos homens, passa por outros tipos de vivências, muitas vezes consideradas menores. Se protagonistas – ou eu líricos, no caso da poesia – são, ou se referem aos homens como nos romances, por exemplo, de James Joyce e Henry James, as narrativas são lidas como se simbolizassem as experiências de uma alma ou um ser universal (JOHNSON e GRACE, 2002) mas, não é o que acontece com as mulheres, comumente associadas a conceitos limitantes de feminino e feminilidade.

Uma das premissas básicas da Beat, o *first thought; best thought*<sup>9</sup> não nos serve, por exemplo, quando pensamos a produção das mulheres associadas ao movimento, estavam em consonância mais com uma espécie de *Zeitgeist* contemporâneo, que incitava, nas escritoras das décadas de 1950 e 1960, uma espécie de estética profeminista, que resultaria em produções mais engajadas a partir dos anos de 1970. Quando (WILLER, 2010) afirma que

<sup>8</sup> Quando uso “da Beat” ou apenas “a Beat” me refiro à “Geração Beat” como movimento, assim como faz e define Claudio Willer, em “Geração Beat” (L&PM, 2010)

<sup>9</sup> O *First thought, Best thought* era uma premissa pregada por Allen Ginsberg e acatada por Jack Kerouac. Eles acreditavam que quanto mais espontâneo o texto – sem corte, rascunho ou edições – mais perfeito ele seria. Mas claro, com o passar do tempo a suposta técnica se mostrou pouco ou nada eficiente quando se tratava das exigências do mercado editorial.

ao pensar a Beat deve-se rejeitar parâmetros mais acadêmicos e levar em conta o autor e as consequências do que ele fez, ele renega a produção das mulheres – apesar de citá-las timidamente no seu livro introdutório sobre o grupo – pois desconsidera que para a autoria de mulheres o biografismo pode ser fatal ao se fazer a análise estética de suas obras. Nesse caso, é muito pertinente a discussão se realmente Joyce Johnson, Elise Cowen, Diane Di Prima e Hettie Jones, por exemplo, devem de fato serem associadas à organização masculina que foi a Geração Beat ou se são parte de algo maior que correspondia a um momento específico da história da autoria de mulheres, se alinhando mais a uma rebeldia criadora (SCHMIDT, 2016, *apud* FUNCK, 2016, p. 9).

Aqui, tentarei mostrar brevemente como as escolhas estéticas da poeta Elise Cowen, em um único poema, funcionam como metáforas não apenas de seu corpo e voz como escritora, mas passam longe da estética conhecida como Beat, ao passo que o ritmo e essência – principalmente o tom de rebeldia e questionamento – estão presentes em cada verso.

## 2. Elise Cowen e a construção do protótipo de uma escrita-criatura

*I found my name on every page/And every word a lie.*  
(Elise Cowen)

Elise Nada Cowen nasceu em 1933 na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, e morreu em 1962, na mesma cidade. O fim da sua existência foi marcado por uma breve nota em um jornal local dizendo “Garota é encontrada morta”. O fato de Elise Cowen ter cometido suicídio antes de completar trinta anos a levou ser conhecida como a *jovem* louca, que tinha sido namorada de Allen Ginsberg em um momento em que um dos psicanalistas do poeta o incentivava a praticar a heterossexualidade compulsória. Cowen ficou também conhecida como a datilógrafa do *Kaddish*, poema conhecido do autor, publicado no final da década de 1950, pela editora City Lights. Logo depois de sua morte alguns poemas apareceram em revistas importantes do momento, que tentavam timidamente mostrar que a jovem – já mitificada pelo rótulo de *pobre mulher suicida* – esboçava uma voz e que talvez um projeto poético pudesse ter feito parte da sua autoria, incitando o mistério associado com a forma em que esse projeto foi interrompido.

A famosa foto da jovem Evelyn McHale, estampada na revista *Life*, em 1947, mostrando a *beleza* da mulher suicida, onde ela parece cair elegantemente, contrastada com a violência do carro amassado em que seu corpo colidiu, dá bastante conta do mito da mulher – e aqui levarei em conta a mulher escritora, mas pode ser pensado também para a leitora – que,

impetuosa diante de sua força, torna a sua morte um evento superior a toda a vida que deixou. Com Elise Cowen não foi diferente, após o suicídio seus pais, judeus, mandaram queimar os cadernos e pertences pessoais como solução para apagar os escritos que continham teor erótico, lésbico, depressivo e estrategicamente subversivo. Isso deixou quase nenhum rastro da sua existência, as fotos também são escassas, pode-se contar apenas três, encontradas em pesquisas pela internet, duas delas está acompanhada do poeta Allen Ginsberg. O fato da inexistência, não apenas do corpo, mas da construção de subjetividade da poeta como mulher, como sujeita e de alguém que reivindicava sua fala, deixou livre o caminho para que as sobras de sua obra fossem negligenciadas, modificadas e usadas de forma indevida durante décadas.

Ainda na década de 1960, entre os anos de 1964 e 1966, o amigo de Elise, Léo Skir, assumiu que tinha posse de alguns poemas que a amiga havia escrito. Poucas pessoas sabiam que Cowen era poeta e qualquer excerto era muito bem-vindo naquele momento. Os poemas escolhidos por Skir não eram aleatórios, tratavam de uma voz feminina<sup>10</sup> em crise – o que o senso comum entende por feminino – sempre dialogando de perto com a morte ou questionando o corpo de mulher. Eram poemas bem escritos, percebia-se o uso da rima, pouco assumida pelos Beats, com versos e estrofes curtas. Não à toa, hoje é possível traçar paralelos muito claros entre alguns dos poemas deixados e a poética de mulheres do século XIX como Emily Dickinson e Elizabeth Barret Browning, ou as mais próximas como as contemporâneas Edna St. Vincent Millay e Adrienne Rich, essa última que, nesse artigo, será aproximada através de suas reflexões ensaísticas. Cowen sobreviveu na memória da época mais pelo seu mito do que pela poesia, e apesar da Geração Beat ter uma certa força ainda na década de 1960, foi cedendo lugar para outros movimentos fazendo com que o mercado editorial não perdesse tempo em trabalhar para que tudo girasse no entorno das obras dos homens.

Na década de 1990, com a força que a crítica literária feminista ganhou nas universidades norte-americanas, importantes pesquisas executaram a tarefa de retomar a produção das mulheres associadas ao Beat. Livros como *Women of the Beat Generation* (1996) e *Girls Who Wore Black* (2002), foram fundamentais para que essas mulheres começassem a circular, não apenas como uma revisão da história da literatura mas também como objetos de estudos e crítica literária. Dessa forma, surge um importante nome para que Elise Cowen retornasse à roda de discussão: Tony Trigilio. Foi graças à pesquisa de mais de uma década que veio à tona, em 2009, um dos cadernos completos da poeta, dessa vez em

---

<sup>10</sup> Não abordarei nesse momento, porém essa voz *feminina* dialoga muito com a poesia conhecida como *confessional* dos anos de 1960 e de poetisas que, infelizmente, cometeram suicídio como as estadunidenses Anne Sexton e Sylvia Plath.

posse de uma prima. Até então, pouco se podia fazer com os fragmentos datilografados por Léo Skir que ainda sustentava a informação de que apenas ele tinha acesso aos escritos de Elise e assim soltava um poema ou outro a cada década, modificando palavras, a ordem dos versos e as rimas.

Com a fotocópia do caderno em mãos, Trigilio finalmente se encontrava com uma das criaturas de Elise Cowen. Formada por noventa e um poemas, escritos entre o outono de 1959 e a primavera de 1960, o fichário, com folhas que podiam ser retiradas e recolocadas, conta com versos escritos à mão e lápis, folhas datilografadas e grifadas, mais uma série de rascunhos e anotações escritos de forma aleatória, porém que seguem um rigor temático e de muita preocupação estética, principalmente com as aliterações e rimas.

As ideias de fragmento, manipulação e reescrita são importantes para pensar todos os poemas deixados por Elise Cowen. Boa parte dessa produção coloca o eu lírico como uma metáfora da ansiedade da criação, ainda também da revisão e do choque entre essas duas ideias. A angústia perpassa boa parte dos poemas e isso diz muito quando se sabe que foram escritos em um período específico. A poeta Janine Pommy Vega (1942-2010), que morou com Elise Cowen, conta sobre uma infestação de baratas no apartamento precário e barato em que viviam. Então que há, pelo menos, quatro poemas que tratam de baratas associadas a questionamentos existenciais, num diálogo que poderia ser facilmente associado a Franz Kafka, quem muito provavelmente Elise Cowen era leitora.

A revisão de modelos e do cânone é um ato de sobrevivência (RICH, 1972) escreveu a poeta que, talvez, tenha sido uma das intelectuais que mais pensou sobre a escrita das mulheres com base na revisão e intertextualidade com outros textos. Nenhuma prática nova ou exclusiva de mulheres, sabe-se que nomes como Vladimir Nabokov fizeram uso de textos de outras épocas para construir suas obras-primas e isso é pouco questionado, inclusive tem nome, chamado de *criptomnésia* ou *memória subconsciente*. O que importa aqui, por enquanto, é o próprio diálogo de Adrienne Rich, em um ensaio com o sugestivo nome de *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, tratando de seus primeiros processos de escrita de poesia, ainda fortemente influenciados por sua formação do cânone masculino, acreditando que estava criando o retrato de uma mulher imaginária, uma outra formada pelos fragmentos de leitora.

É a ideia de criação de uma voz, da costura entre poeta e o poema que Elise se apropria de várias figuras para construir o poema *I Took the Skins of Corpses*. O poema é o mais longo e passou pelo maior número de revisões. Levando em conta a atenção que ela deu a escrita desses versos, se considera que ele seja o mais importante do caderno sobrevivente.

### I TOOK THE SKINS OF CORPSES<sup>11</sup>

I took the skins of corpses  
And dyed them blue for dreams  
Oh, I can wear these everywhere  
I sat home in my jeans.

I cut the hair of corpses  
And wove myself a sheath  
Finer than silk or wool I thought  
And shivered underneath

I cut the ears of corpses  
To make myself a hood  
Warmer than forget-me-nots  
I paid for that in blood.

I robbed the eyes of corpses  
So I could face the sun  
But all the days had cloudy skies  
And I had lost my own.

From the sex of corpses  
I sewed a union suit  
Esther, Solomon, God himself  
Were humbler than my cuch

I took the thoughts of corpses  
To buy my daily needs  
But all the goods in all the stores  
Were neatly labeled Me.

I borrowed heads of corpses  
To do my reading by  
I found my name on every page  
And every word a lie.

A machine from bones of corpses  
Would play upon my human love

---

<sup>11</sup> A tradução desse poema ainda está em andamento pois conta com muitas peculiaridades não apenas semânticas, mas de ritmo e rima. Segue tradução literal do poema para apreciação: "Peguei as peles dos cadáveres / E tingi-as de azul de sonhos/ Oh, eu posso usá-las em qualquer lugar / Sentei-me em casa com esse meu jeans / Cortei o cabelo dos cadáveres e me fiz um revestimento/Mais fino que seda ou lã, pensei/E tremi por inteira/ Cortei as orelhas dos cadáveres/Para me fazer um capuz/Mais quente que as não-me-esqueças/ Eu paguei por isso em sangue/Roubei os olhos dos cadáveres/Então eu pude encarar o sol/Mas todos os dias eram nublados/E eu tinha perdido o meu próprio/ Do sexo dos cadáveres/Eu costurei um macacão/Esther, Salomão, o próprio Deus/Eram mais humildes que a minha vagina / Eu tomei os pensamentos dos cadáveres / Para comprar minhas necessidades diárias / Mas todos os produtos em todas as lojas / Foram bem rotulados Eu/ Tomei emprestadas as cabeças dos cadáveres / Para fazer as minhas leituras / Encontrei meu nome em cada página / E a cada palavra uma mentira/ Uma máquina de ossos de cadáveres/ Funcionária do amor humano/O único som que as chaves fariam/eram os arrulhos de uma pomba / Cavei entre as intermináveis sepulturas/Pensei que meu tempo estava preenchido/ O espelho ri quando me vê/ sou careca e cega e emplumada/ Pensei que o essencial dos cadáveres/ era aquele que o risco envolvido assegurou/ As coisas que eu havia pegado/ Eram puro mármore raro. / Mas quando tentada pelo coração / (Substituindo-o por pequenas jóias) / Eu a encontrei dilacerada como uma consciência / E a minha se tornou uma monstra. / Agora quando eu as encontro em espírito / Em cujos ornamentos estou presa / Elas me compram vinho ou lêem um livro / Nenhuma pode me socorrer/ Quando me tornar um espírito / (Eu vou ter que esperar pela vida) / Vou vender meu corpo mortal/Para a faca de um cientista."

The only sound the keys would make  
Were hissings of a dove.

I dug among the endless graves  
I thought my time well-filled  
The mirror giggles when I look  
I'm bald and blind and quilled.

I thought the corpses vital  
That the risk involved ensured  
The stuff that I had taken  
Be precious marble pure.

But when tempted by a heart  
(Replacing it with small jewels)  
I found it bloodied as a mind  
And mine become a ghoul's.

Now when I meet the spirits  
In whose trappings I am jailed  
They buy me wine or read a book  
No one can make my bail.

When I become a spirit  
(I'll have to wait for life)  
I'll sell *my* deadly body  
To the student doctor's knife.

A versão acima é a que compõe a organização de Tony Trigilio em *Poems and Fragments*<sup>12</sup>, considerada a versão final do poema. *I Took the Skins of Corpses* tem treze estrofes, cada uma com quatro versos. Como uma quadra o poema segue toda as regras, rimando, por exemplo, o segundo e o quarto versos. Assim como fazia Emily Dickinson – a quem Cowen faz questão de mencionar em vários momentos do caderno, de forma recorrente porém nem sempre direta – a poeta aqui subverte a ideia de poesia com temática corriqueira e uma sonoridade infantil, colocando em jogo um corpo grotesco formado de restos de outros corpos, referenciados por “corpses”, ou seja, cadáveres em um sentido mais recorrente do termo.

Há um pavor consciente de que os pedaços de corpos – olhos, orelhas e até mesmo o espírito – acabem sofrendo rejeição diante do verdadeiro *Eu* do poema, ou daqueles que irão perceber a existência dessa criatura, exatamente como o monstro criado por Mary Shelley diante da rejeição do criador e do restante da humanidade. Enxergar a mulher para além do monstro costurado de fragmentos é ver além da criatura renegada por Victor Frankenstein apenas como um aceno à crítica da tecnociência. É perceber que não apenas o monstro está

---

<sup>12</sup> “Poems and fragments” (Ahsakta Press, 2014) é o trabalho de publicação, com a organização, introdução e notas de Tony Trigilio, do caderno sobrevivente de Elise Cowen.



questionando a sua existência, mas também a autora, a mão que escrevia sob a demanda de uma aposta feita, sendo ela única entre os homens<sup>13</sup>.

Em certo momento, Victor Frankenstein também se permite, como criador, a acreditar que esse esforço de dar vida à matéria morta, juntando as melhores partes como faz Elise, irá coroá-lo, causando o triunfo da boa manipulação:

“Porém o sucesso deverá coroar meus esforços. E por que não? Assim, eu terei ido longe, traçando um caminho seguro pelos mares sem estradas, sendo as próprias estrelas testemunhas de meu triunfo. Por que não prosseguir sobre o elemento selvagem, em todo o caso obediente? Que pode parar um coração determinado e a resoluta vontade de um homem?” (SHELLEY, 2012, p. 25)

Portanto, há uma escritura poética própria de Elise Cowen, ela como manipuladora da palavra, escrevendo em rascunho, fazendo suas tentativas de criação, é como o cientista que espera seu triunfo. No sentido em que Roland Barthes definiria como: “A escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (BARTHES, 2004, p. 23) e continua com “é a reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assume.” (BARTHES, 2004, p. 24). Exatamente como esse poema se apresenta em um limite da criação e da criadora, colocando em questão a autoria de uma mulher diante do texto literário, fazendo do corpo a metáfora. Mesmo sentindo-se autorizada a pegar/roubar partes de outros corpos – um cânone ou tradição, independente do gênero – ela ainda brinca, dizendo que se perde entre os rótulos que espelham a sua própria imagem, ou do nome encontrado em cada página e em cada palavra uma mentira, um argumento que ainda encontra sustento em Barthes:

Hoje, posso, sem dúvida, escolher para mim esta ou aquela escritura, e nesse gesto afirmar minha liberdade, pretender um frescor ou uma tradição; já não posso mais desenvolvê-la numa duração sem tornar-me pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até das minhas próprias palavras. (BARTHES, 2004, p. 26)

Muito antes de pensar na ideia de um corpo ciborgue, mais autônomo, ao estilo de Donna Haraway, Elise está presa ao modelo de Shelley e Kafka, em uma constante luta entre criador e criatura que se completam numa espécie de duplo. Nos versos de *I Took the Skins of Corpses*, o eu lírico está em um movimento de busca e desafeto com a criatura que quer formar. Usando verbos como “took”, “borrow”, “rob” junto com outros mais violentos como “cut”, a forma que esse processo de formação do corpo novo acontece não é simples e

<sup>13</sup> Conta-se que Mary Shelley escreveu “Frankenstein” no verão de 1816, durante dias chuvosos na Suíça, visitando Lord Byron, durante uma aposta entre escritores de quem escreveria a história mais assustadora. Ela ganhou a aposta.

passiva, mas antes sofre de uma ansiedade para se realizar de forma plena – visível tanto de Samsa no inseto gigante, quanto no monstro humanizado de Frankenstein.

Se, como afirma Foucault, em todas as relações de poder há a possibilidade de resistência (FOUCAULT *apud* HOOKS, 2011) é justamente a ideia de um olhar opositivo, da resistência proposta por Bell Hooks, que a descrição da formação de um corpo ideal retribui o olhar do dominador em direção a uma suposta musa ou para a Outra – aquela que ri, que ousa, que enlouquece – como é o olhar, por exemplo, de Allen Ginsberg para sua mãe em *Kaddish*. Não é impossível que Elise Cowen, depois de datilografar todo o livro para o amigo no final dos anos de 1950, tenha sentido seu corpo se fragmentar e dar voz a um eu lírico que tenta se *re-formar*, mesmo que caia nas garras do crítico como diz no último verso “I’ll sell my deadly body /To the student doctor’s knife.”.

Assim como Emily Dickinson, que produziu a sua obra poética durante, pelo menos trinta anos, de forma anônima em sua maioria, Cowen também passa pelo anonimato da não publicação durante seu período de produção. Não se sabe se ela chegou a publicar em meios alternativos, utilizando pseudônimos, como fez a poeta modernista, mas percebe-se um tom parecido de negatividade diante da escrita deixada para o julgamento na posteridade. Quando afirma, no último verso, que apenas quando tornar-se espírito, venderá o seu corpo morto para que um estudante possa dissecá-la, ela responde e dialoga com poemas de outras mulheres como Dickinson e a inglesa Elizabeth Barrett Browning, por exemplo. Fazendo isso, Elise dá pistas ao “doutor-estudante”, que usa o bisturi na sua poesia no futuro, de que o poema mais longo, e trabalhado, do caderno não é uma escrita oca, ela é antes um eco<sup>14</sup> na direção de outras mulheres poetas, de épocas ancestrais.

As respostas das dissecações surgem através de algumas observações diante de leituras prováveis de Elise Cowen. Elizabeth Barret Browning conta, em uma carta de 1845, que procurou pelas “avós” da poesia e ouviu apenas homens falando, mais de meio século antes de Virginia Woolf procurar por escritoras em *Um Teto Todo Seu*. Em um dos seus poemas mais famosos, *A Vision of Poets*, do livro *Poems* de 1844, no verso duzentos e noventa, Browning diz que “These were poets true,/Who died for Beauty, as martyrs do/For Truth — the ends being scarcely two.”<sup>15</sup> e Dickinson responde, menos de duas décadas depois “I died for the Beauty — but was scarce”<sup>16</sup>. Essa *deficiência* descrita por Dickinson,

<sup>14</sup> No poema *A Vision of Poets*, publicado em 1844, Elizabeth Barret Browning coloca, como epígrafe, um trecho de um poema pastoral em que um eco responde questões existenciais.

<sup>15</sup> Tradução minha, para apreciação: “Verdadeiros foram esses poetas,/Que morreram pela Beleza, como mártires o fazem/Pela Verdade — mal seriam dois”

<sup>16</sup> Tradução minha, para apreciação: “Morri pela Beleza — foi pouco”.

demonstrando menos confiança que a Browning, está ainda mais presente na poesia de Elise Cowen. No décimo segundo verso Cowen diz que “Now when I meet the spirits/In whose trappings I am jailed/They buy me wine or read a book/No one can make my bail” concluindo que é ainda mais escasso tentar criar um corpo poético roubando pedaços de outros corpos. Os espíritos descritos – essas escritoras e escritores que são o eco – não podem mais socorrê-la, o fracasso de suas tentativas só vai ser desvendado no futuro, quando esse corpo for descoberto e dissecado, exatamente o que a crítica feminista faz hoje, nesse intenso processo de *re-visão*.

Além dessa *re-forma* do corpo e de uma autoria em crise e contaminada no eco das *avós*, a tentativa da criação de um protótipo, passa pelo esvaziamento e negação dela como sujeita e autora. Em todas as estrofes, a tentativa de construção nos dois primeiros versos, são negados nos dois últimos. São exemplos “I cut the ears of corpses/To make myself a **hood**/Warmer than forget-me-nots/I paid for that in **blood**.” e “I dug among the endless graves/I thought my time **well-filled**/The mirror giggles when I look/I’m bald and blind and **quilled**.”. Essa negação funciona também como ritmo para o poema, na costura, na forma que amarra os versos. Entre um verso e outro, entre uma constatação e ironia, indo além de uma discussão apenas do corpo, mas se preocupando acima de tudo com a forma, a estética usada como ferramenta primordial para a poesia feminista (FUNCK, 2016) de língua inglesa, na primeira metade do século XX.

A ideia da carne se tornando palavra. (OSTRIKER, 1986 apud FUNCK, 2016, p. 110) eleva o poema a uma troca mútua de construção de seres, o poema e a poeta se tornam autônomos, dois protótipos separados. Ainda, um “duplo processo de resgate: de seu corpo e de sua voz. Como instrumento de autoafirmação” (FUNCK, 2016, p. 48). Mesmo que haja a negação, o eu lírico pessimista diante dessa nova *re-forma* continua flertando com a revisão, com a criadora que veio antes, tornando esse apagamento não uma obliteração mas também como forma de rebeldia:

Assim como em ‘I’m Nobody’[Não sou ninguém], de Emily Dickinson, há uma duplicidade, uma ambiguidade no não ser ninguém. Aceitando um apagamento numa sociedade indesejável, alcança-se uma atitude moralmente superior. Tem-se uma ‘estética da renúncia’- a transformação da falta de poder num instrumento de domínio sobre a realidade social. Da mesma forma, o silêncio pode significar rebeldia, uma recusa de utilizar o que Adrienne Rich denomina ‘a linguagem do opressor’, ou seja, uma linguagem que perpetua o conflito, a hierarquia e as diversas formas de domínio. (FUNCK, 2016, p. 45)

Portanto, os fragmentos remontados por outro eu, o eu lírico da mulher que vai além de uma quimera já esperada do corpo feminino, são o que pode se chamar de protótipo, algo que pode ainda vir a ser, totalmente representada na ideia do rascunho, da reescrita até

que se torna algo de valor. E não é isso a autoria de mulheres na modernidade? Mesmo antes, com Mary Shelley e a criatura sem sexo que se revolta diante do criador negligente, passando por Elizabeth Browning e Emily Dickinson que se fazem valer através de versos em formas e rimas revolucionárias, que questionavam o cânone através de uma poética desobediente,

No caso de Elise Cowen, essa mulher e poeta que está no devir, se consagra num poema que talvez permanecesse no apagamento da História, nos cadernos queimados por famílias e na reescrita dominadora de seus pares diante de seus versos. Essa “polarização entre beleza, feiura, domesticidade e imaginação, bondade e agressividade.” (FUNCK, 2016, p.42) colocam a desconhecida poeta nas discussões que permeavam as temáticas recorrentes de escritoras desse mesmo período, muitas lidas apenas na posteridade:

De forma bastante simplista, podemos dizer que a primeira preocupação continua sendo a da identidade poética, do eu dividido, da busca pela erradicação daquelas oposições impostas pela tradição literária: anjo ou monstro, sedutora ou redentora, objeto do desejo ou musa inspiradora. (FUNCK, 2016, p. 102)

Essa ideia de escrita como protótipo que permeia a poesia de Elise Cowen pode ser pensada para contrastar o que se colocava como a mulher na representação Beat, também uma série de fragmentos idealizados, um corpo que é beleza ou disputa por sexo. O monstro entre a mãe, a amante e a prostituta. Indo além de uma personagem coadjuvante, lembrada por memórias de terceiros – sempre correndo o risco de ser interpelada pela forma subjetiva do olhar do outro – a *re-forma* do corpo em Cowen é a sentindo mais latente da escrita das mulheres nesse grupo, roubando peles de corpos e colocando sua voz própria na escritura.

## Referências

- BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BROWNING, Elizabeth B. **The Collected Poems of Elizabeth Barret Browning**. Londres: Wordsworth, 2015.
- COWEN, Elise. **Poems and Fragments**. Boise: Ahsahta Press, 2014.
- FUNCK, Susana B. **Crítica Literária Feminista: Uma Trajetória**. Florianópolis: Insular, 2016.
- GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.
- HOOKS, Bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992, pp. 115-31. (Tradução de Maria Carolina Morais). Disponível em

<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>.  
Acesso em 09 de agosto de 2017.

JOHNSON, Ronna and GRACE, Nancy M. **Girls who Wore Black: Women Writing the Beat Generation**. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2002.

KEROUAC, Jack. **On The Road: Pé na Estrada**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RICH, Adrienne (1972). **When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision**. *College English*, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching, pp. 18-30.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. São Paulo: L&PM Pocket, 2010.

## NEITHER MONSTER NOR BEAST, JUST A PROTOTYPE: THE PATCHES OF A BODY IN ELISE COWEN POEMS

### Abstract

The Beat Generation, an embryonic American counterculture in the 1950s was, above all, a literary movement, and also a homosocial one. With names like Jack Kerouac, Allen Ginsberg and William Burroughs, it has influenced the following generations to deny the status quo and to write in contrast to the traditional canon. On the other hand, the works of the majority of women that circulated in this group, and even their memories, has been neglected by their own peers. Here, I intend to briefly demonstrate how aesthetic choices in a single poem by the American poet Elise Cowen (1933-1962), who moved around the Beat circle and traveled with it, not only function as metaphors about her body and voice as a writer, but also distant themselves from the known Beat aesthetic, although its rhythm and thematics – mainly the sense of rebellion and questioning – remain in each verse. *I Took the Skins of Corpses*, the longest poem in her only surviving notebook, outreaches the canon revisionism, making use of classic figures such as the monster created by Mary Shelley's Victor Frankenstein, and the ballad meter practiced by Emily Dickinson. The verses construct some kind of a new poetic body, a prototype of a specific voice in women's authorship. Undergoing the largest number of revisions, taking into consideration the amount of attention she spent on writing those verses, it is believed to be the most important poem in her notebook, full of drafts and annotations. Anchoring on the reflections by Adrienne Rich, Alicia Ostriker and Betsy Erkilli among others, the aim is to develop the idea of a voice's creation, of sewing poet to writing. *I Took the Skins of Corpses* is introduced as a limit between creator and creation, bringing into light the authorship of a woman before a literary text, using the body as metaphor.

### Keywords

Feminist literary criticism; Elise Cowen; Beat Generation.

---

Recebido em: 21/06/2018  
Aprovado em: 22/08/2018

# Uma Colônia no Brasil: *intersecções entre o relato de* *viagem, a autobiografia e a autoria* *feminina*

Pamela Pinto Chiareli Fachinelli<sup>17</sup>

Fani Miranda Tabak<sup>18</sup>

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

Joana Luiza Muylaert de Araújo<sup>19</sup>

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

## **Resumo**

Em 1857, uma época em que as mulheres se contentavam, ou eram obrigadas a dedicarem-se exclusivamente a vida familiar, a sexagenária Marie van Langendonck prefere tecer sua história. Trata-se de uma ilustre dama, poetisa e escritora que descreve suas experiências em *Uma Colônia no Brasil*, livro pouco conhecido no meio acadêmico. Publicado em 1862, na Bélgica, o livro nos proporciona um relato das experiências de Marie em terras brasileiras, entre os anos 1857 e 1859, período em que residiu em uma colônia ao sul do país. Ainda que contivesse o subtítulo *Relatos históricos*, quando o livro foi publicado, ele foi avaliado pela crítica como um diário, sem validade histórica, contudo, à medida que se pesquisava sobre o gênero, algumas questões de natureza teórica foram levantadas, uma vez que, o relato de Marie extrapolava características capitais apontadas por Blanchot e Lejeune inerentes ao diário. Ainda, procura-se revelar como a reconstrução memorialística de Mme. van Langendonck converge a uma atitude de escrita própria, que ultrapassa as noções de gênero, de maneira que o espaço autobiográfico da obra esta intrinsecamente ligada à condição de Marie como mulher, escritora e personagem em uma sociedade marcada por inúmeros preconceitos, que delimitavam a atuação da mulher.

## **Palavras-chave**

Relato de viagem. Escrita autobiográfica. Mme. van Langendonck.

<sup>17</sup> Graduação em Letras e Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>18</sup> Doutora em Literatura Comparada. Professora Associada da Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

<sup>19</sup> Doutora em Letras pela UFRJ. Professora Titular da Universidade Federal de Uberlândia.

Corajosa e decidida, renunciou à vida confortável e suntuosa dos salões europeus, trocando-a pelo labor duríssimo da colonização. Assim, em 1857 veio para o Brasil, aqui permanecendo por dois anos, deixando notável escrito de sua aventura no país tropical, no livro que publicou em Antuérpia, em 1862, intitulado *Une colonie au Brésil*, no qual relata muitos e interessantes episódios que assinalaram sua primeira estada neste País. Sugestiva a descrição de suas experiências, resultantes de espírito bem informado e qualificado por conhecimentos que lhe situam a individualidade de poetisa e escritora, conceituação que, em essência e de fato, enaltece o Brasil e sua gente (LANGENDONCK, 1990, p. 11-12).

A passagem acima compõe o prefácio do livro *Uma Colônia no Brasil*, edição de 1990 e ressalta as características tanto morais quanto profissionais de Mme. Van Langendonck, atributos que a qualificam como mulher e escritora, ressaltando o papel e o lugar ocupado por Marie enquanto mulher e, sobretudo, frente à escrita. Nessa direção, propomos uma discussão aqui que perscruta as relações entre a autoria feminina, o relato de viagem e a escrita autobiográfica, de modo a evidenciar como se constrói o seu relato no âmbito social e político do século XIX.

A viajante era filha de Carolus Rutgeerts e de Maria Philomene Josephine de Linée Rutgeerts, nascida a sete de outubro de 1798 em Antuérpia (Bélgica). Aos 29 anos, casou-se com Jean Remi Felicien Philippe van Langendonck – oficial do Régiment de Guide e diretor do Hospital Militar de Charleroi - e a partir daquele momento, passou a carregar o nome do cônjuge, intitulando-se Marie Barbe Antoinette Rutgeerts van Langendonck. Fruto da união matrimonial ela concebeu cinco filhos.

A família ‘van Langendonck’ provém de uma das sete famílias mais antigas da Bélgica<sup>20</sup>, com direito do patriciado, ou seja, uma família da aristocracia/nobreza. Além da corte, Marie frequentava os meios literários e culturais, convivendo com os melhores escritores da época, destacando-se como poetisa e escritora de renome, com algumas obras publicadas. Em seu livro *Aubepinés*, editado em Bruxelas em 1841, ela dedicou várias poesias aos seus contemporâneos Dumortier, Victor Hugo, Verhaeren, Lamartine, Jean-Baptiste Rousseau, Antonio Wiert, entre outros (LANGENDONCK, 1990).

Em *Heures poétiques*, publicado em Malines no ano de 1846, Marie deixou transparecer sua formação católica e publica “poesias de profunda inspiração religiosa, compostas pela facilidade que a memorização de prece adquire quando vertida para o verso e pela circunstância de não existir na época, livros de horas, em rima, dos grandes poetas franceses do século passado [...]”. (LANGENDONCK, 1990, p. 11).

---

<sup>20</sup> Texto extraído do prefácio de Tácito Remi de Macedo van Langendonck em Langendonck (1990, p. 11).



Ao buscar essa autoridade nos “grandes poetas franceses do passado”, ela recuperou a *imitatio* - princípio aristotélico recorrente no século XVII - elemento que funcionaria nos textos da viajante como uma espécie de licença poética, proporcionando a ela a autoridade para escrever. Ainda que ela apenas introduzisse as rimas como novidade, a metrificação oferecida por ela instaurou esse caráter inovador que facilitou a memorização da prece.

Esse breve percurso biográfico permite observar que Mme. van Langendonck ocupava lugares sociais bem definidos e que não se excluem; ao mesmo tempo em que cumpre os papéis de esposa e mãe, Marie desempenhava com autoridade a atividade da escrita, sendo reconhecida como escritora de poesias.

Após a morte do marido, Mme. van Langendonck com mais de 60 anos de idade emigra para o Brasil em um navio de emigrantes alemães, em 1857. No período em que esteve no Brasil, Marie conheceu a realidade brasileira, que podia ser definida pelo colonialismo e o poder do patriarcado. Decorridos dois anos vividos em meio à mata virgem da paisagem do Rio Grande do Sul, e tendo enfrentado diversas situações perigosas, Marie abandonou a floresta e decidiu voltar à Bélgica, em 1859.

Apenas três anos mais tarde, Mme. van Langendonck decidiu publicar um relato, de sua autoria, sobre os anos dessa experiência, intitulado *Uma Colônia no Brasil*, onde ela conta sua experiência como colona, suas tentativas de estabelecer-se em uma região agrícola e todos os perigos de uma região ainda selvagem e isolada. Na ocasião de sua publicação na Bélgica, em 1862, a autora incluiu o subtítulo *Relatos Históricos*, razão pela qual se pode afirmar que a pretensão da narradora era o de participar de um gênero, ainda dominado pelos historiadores e naturalistas da época – o relato de viagem.

Na primeira metade do século XIX, o número de mulheres viajantes era inexpressivo, sobretudo as que publicaram suas narrativas. Pode-se inferir que as publicações de viagens de autoria feminina eram quase imperceptíveis devido a grande distância que o universo feminino tinha do domínio da escrita e da leitura, fatores que contribuíram para a manutenção da condição subordinada da mulher na sociedade.

Ademais, as condições morais e sociais da produção literária em meados de século XIX são muito restritas para as mulheres:

As qualidades consideradas masculinas necessárias para se afastar da família, da cidade e se expor em público, precisavam ser disfarçadas ou referidas a motivos socialmente aprovados, para obterem a aceitação social e, às vezes, para a própria publicação de seus livros. Muitas vezes escondem-se sob pseudônimos, ou assinam o nome do marido, concedendo-lhe autoria para serem aceitas na esfera masculina

de autores de questões consideradas ‘sérias’. A correspondência com a família ou o diário são as formas mais comuns dos livros das viajantes, correspondendo também a uma adequação social de sua ‘exposição’ a leitores e a um resguardo e mediação da família para essas aventuras, no mundo dos homens (LEITE, 1997, p. 27).

Como uma forma de adequação social, algumas mulheres publicaram em parceria com os seus maridos, em outros casos, preferiram utilizar pseudônimos masculinos a fim de participar de um gênero ‘sério’, ainda dominado pelos historiadores e naturalistas da época, como o relato de viagens. Com a dificuldade enfrentada pelas mulheres, a maior parte delas publicou diários ou cartas, considerados pelo mercado editorial como gêneros intimistas e, portanto, de domínio feminino; como se a entrada delas no mercado editorial apenas fosse permitida por meio de publicações à margem das masculinas; assim como seu papel na sociedade oitocentista, onde ficava reclusa em um ambiente delimitado pela atuação dos homens.

Diante disso, Mme. Van Langendonck recupera uma passagem d’*A Arte Poética* do crítico e poeta francês, Nicolas Boileau-Despréaux (1979), como epígrafe de seu livro:

un auteur à genoux, dans une humble préface,  
au lecteur qu’il ennuie a beau demander grâce;  
il ne gagnera rien sur ce juge irrité  
qui lui fait son procès de pleine autorité<sup>21</sup> (Boileau-Despréaux, 1979 apud Langendonck, 2002, p. 23).

As mulheres, em virtude da rigidez do mercado editorial do século XIX - marcado, sobretudo, pelo preconceito em relação às publicações femininas - ao tentarem adentrar um gênero considerado ‘sério’, respeitado unicamente pelas publicações masculinas, como é caso do relato de viagem, utilizavam o prólogo de suas obras como meio de conseguir a anuência dos críticos e leitores. Trata-se de um recurso comum na literatura de autoria feminina daquele período e funciona como uma espécie de *captatio benevolentiae*<sup>22</sup>, na qual a escritora tenta ganhar a simpatia do leitor, interpelando-o no sentido de receber louvor e solidariedade para a causa que está a ser defendida.

Contudo, a rigidez do mercado editorial somado ao preconceito que imperava o modo como eram recebidos os escritos de autoria feminina e, sobretudo, os escritos de viajantes mulheres - uma vez que a própria experiência da viagem era limitada a elas -

<sup>21</sup>Epígrafe de *Uma colônia no Brasil*. Tradução desta autora: Um autor de joelhos em um humilde prefácio,/ao leitor que ele entedia lhe faz bem pedir uma graça;/ele não ganhará nada deste juiz irritado/que o julga com grande autoridade.

<sup>22</sup>Expressão da retórica latina que significa literalmente ‘conquista da benevolência’ - muito difundida em todas as literaturas românicas, presente na estrutura formal da *ars dictaminis*, isto é, a arte de compor cartas - funciona como um procedimento que busca a disposição favorável do leitor para o que há de seguir.

fizeram com que *Uma Colônia no Brasil* fosse avaliado como um diário íntimo pelo mercado editorial, sendo reeditado como tal no Brasil e na Bélgica. Considerou-se que esse possuía inúmeras observações de cunho particular, fato que o distanciava dos relatos daquele período, que em sua maioria, assemelhavam-se a tratados científicos e geográficos.

O fato é que as mulheres sempre tiveram maior acesso ao interior das casas e à intimidade das famílias uma vez que, de acordo com os critérios da época, mulheres de caráter moral distintos deveriam manter-se afastadas dos homens, casados ou desacompanhados; com efeito, esse distanciamento dos homens do ambiente doméstico e a familiaridade das mulheres com esse espaço, permitiu que elas descrevessem o cotidiano das famílias com maior riqueza de detalhes.

Em diversos estudos sobre a autoria feminina, principalmente os que realizaram um estudo comparativo entre os escritos de autoria feminina e os de autoria masculina, é comum se escutar que a descrição das mulheres é bem mais minuciosa e crítica ao que se refere ao ambiente doméstico, à convivência entre homens e mulheres, quanto ao cotidiano e às aspirações das famílias de determinado período.

Michelle Perrot, pesquisadora que se dedicou aos estudos de autoria feminina, apresenta no texto *Práticas da memória feminina*, considerações quanto ao modo de registro das mulheres e conferiu a preferência pelos gêneros intimistas ao espaço privado ocupado por elas.

[...] os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo ocorre com seu modo de rememoração, da montagem propriamente dita do teatro da memória. Pela força das circunstâncias pelo menos para as mulheres de antigamente [...], é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo, os quais elas foram delegadas por convenção e posição (PERROT, 1989, p. 15).

No entanto, mesmo que elas optassem pelos gêneros intimistas como uma forma de adequação social, ao analisar textos de mulheres viajantes, Leite (1997) - pesquisadora que também se dedica a estudar os escritos femininos - afirmou que a condição feminina não figurava entre os objetivos de interesses das autoras e, que, muitas delas não refletiram sequer sobre sua condição. Em sua maioria, elas tratavam de descrever as particularidades da sociedade local, explicitando as diferenças e singularidades com sua terra de origem.

Nem todas elas refletiram sempre sobre a sua própria condição, e houve até algumas que ignoraram a população feminina no Brasil. A documentação que deixaram sobre si e sobre as mulheres brancas, negras e índias encontradas não é sempre um relato manifesto, mas aparece em informações e reflexões latentes sobre questões outras, expressando diferenças e singularidades, através do estilçamento do cotidiano descrito (LEITE, 1997, p. 26).

## 1 Diário, relato de viagem ou autobiografia?

Em meio a muitas mulheres viajantes, situa-se Marie Barbe Antoinette Rutgeerts van Langendonck. Em *Uma Colônia no Brasil*, “instruir, servir de mapa e manual histórico e científico” (SUSSEKIND, 1990, p. 83) não são as bases que fundamentam seu relato, pelo contrário, a narrativa apresenta um caráter muito pessoal devido às frequentes observações de cunho particular - suas preferências, suas impressões, idiossincrasias e preconceitos, mas que não são suficientes para alocarem o livro no gênero intimista.

Assim, à medida que as pesquisas foram feitas acerca das particularidades do diário íntimo, da escrita autobiográfica e do relato de viagem, nos deparamos com algumas questões de natureza teórica que instigaram o interesse em esclarecer a questão do gênero no texto de Mme. van Langendonck, uma vez que, pode-se notar que não há a predominância de um gênero específico, mas uma combinação dos gêneros empregados na ‘escrita de si’.

Para isso, utilizaram-se, principalmente, as teorias propostas por Blanchot e Lejeune acerca dos diários, cartas e autobiografias. Além delas, outros textos foram consultados e incorporados na leitura.

Na França existe um grande debate em torno do diário e, de forma geral, estende-se à escrita autobiográfica. Entre esses debates, podem-se encontrar textos bastante austeros como é o caso do ensaio de Blanchot, *O Diário íntimo e a narrativa* (2005), segundo o autor:

Parece haver, no diário, a feliz compensação de uma dupla nulidade. Quem não faz nada na vida, escreve que não faz nada e pronto, é como se houvesse feito alguma coisa. Quem se deixa desviar da escrita pelas futilidades de seu dia, recorre a essas nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido (BLANCHOT, 2005, p. 274).

Como se pode observar, o autor apontou o diário como uma espécie de salvação, isto é, o indivíduo escrevia com a finalidade de salvar sua vida, protegendo-se do esquecimento, ele tentava salvar sua individualidade por meio da escrita, porém, se escrevia, deixava de viver aquele momento: essa é a falta de validade a que o crítico se refere.

Desse modo, o diário seria visto por Blanchot (2005) como uma espécie de salvação para o fracassado que não está apto para agir no mundo, de modo que a escrita diária camuflaria a inação de seu autor perante o mundo a sua volta. Contudo, essa interpretação é relativa se interpretar a escrita como uma possibilidade vislumbrada pelo ‘eu’ de compreender a si mesmo, de maneira a equilibrar sua existência e, quem sabe, atuar no mundo exterior.

No diário, a narração é o estilo preponderante da escrita, não necessariamente organizada por meio de elementos como, tempo, espaço, enredo e personagens. Contudo, a marcação cronológica merece ser destacada. Assim, entre as exigências desse gênero, Blanchot (2005) asseverou que o respeito ao calendário é o pacto que o diário íntimo assinava, observa-se a seguir:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Igualmente, Philippe Lejeune também pactuou com a ideia de obediência ao calendário, tanto no que diz respeito ao diário íntimo como ao diário de viagem. “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta” (LEJEUNE, 2008, p. 260). Faz-se conveniente esclarecer que Lejeune distinguiu o diário íntimo do diário de viagem à medida que a narrativa de viagem teria um fim programado, isto é, começava com uma data específica de início e de fim, seu início respeitava o começo da viagem e acabava concomitantemente à conclusão da mesma.

De maneira diferente ocorria no diário íntimo, visto que “é virtualmente interminável desde o início, uma vez que sempre haverá um tempo vivido posterior à escrita, tornando necessária uma nova escrita e que, um dia, esse tempo posterior assumirá a forma da morte” (LEJEUNE, 2008, p. 273).

A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi, com certeza, modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento (LEJEUNE, 2008, p. 260).

A partir dessa premissa, observa-se como é feita a marcação temporal em *Uma Colônia no Brasil*, que no século XIX, fora considerado um diário pelo mercado editorial. As datas específicas aparecem, mas não permeiam toda a narrativa. Inicialmente, em meio ao texto, o leitor é informado que no dia trinta de abril de 1857, a narradora deixava a enseada de Antuérpia na Bélgica e embarcava no brigue Amanda, com destino ao estado do Rio Grande do Sul, no Brasil.

E, no primeiro capítulo, é informado que em ‘uma manhã’, não se sabe qual o dia especificamente, algumas pessoas morreram; ‘alguns dias depois’ outro senhor entregou sua alma a Deus, e que ‘mais tarde, com alguns dias de intervalo’ outras três crianças nasceram, de modo que o número de mortes e nascimentos equivaleu-se. É após algumas páginas, mas

também no mesmo capítulo que se tem uma data - quinta feira, nove de julho -, o dia que marca a chegada do navio no porto do Rio Grande do Sul.

No início do terceiro capítulo, tem a marcação ‘dois dias depois de nossa chegada’ que apesar de não revelar o dia específico, o leitor consegue inferir que se trata do dia onze de julho. Há a informação de que Mme. van Langendonck permaneceu por dez dias em Porto Alegre para mais tarde, avançar em seu projeto de explorar as matas virgens. O Senhor de Montravel tentou fazê-la abandonar esse projeto, mas como ela mesma afirmou ‘foram palavras vãs’.

Naquele momento, pode-se recuperar a afirmação da pesquisadora Leite (1997, p. 29), “as viúvas sempre tiveram maior autonomia legal e efetiva que as mulheres solteiras”, uma vez que, não havendo a necessidade de acompanhar um marido, Marie convicta de sua escolha, seguiu para a colônia localizada em meio à mata virgem, de modo que o desejo pelo desconhecido prevaleceu.

O capítulo seguinte iniciou com a frase, “Enfim, no décimo dia, fundeamos não longe da propriedade do major Guimarães” (LANGENDONCK, 2002, p. 38), que apesar de dar uma posição temporal, é imprecisa e acaba por desencadear uma confusão.

Se voltar algumas páginas se consegue depreender que a referência ao ‘décimo dia’ é feita após sua saída da cidade. Os acontecimentos obedecem a uma sequência; primeiro, a viajante encontra-se com o Senhor de Montravel dez dias após sua chegada em Porto Alegre, ao término da conversa (na qual ele tenta desencorajá-la) Mme. van Langendonck demora-se mais ‘alguns dias’ na cidade para posteriormente, partir. Assim, apesar da confusão referente aos dias, consegue-se compreender que o décimo dia é então, contado a partir da data que ela deixa a cidade.

Nessa ocasião, é necessária uma leitura mais atenta para poder acompanhar o encadeamento dos episódios; de modo que o leitor acaba não tomando ciência do momento exato da chegada de Marie nas florestas virgens. Essa necessidade de retroceder-se à leitura a fim de se compreender como é elaborada a marcação temporal em *Uma colônia no Brasil*, revela-se uma propriedade da escrita feminina: seus deslocamentos constantes.

Segundo Castello Branco (1989, p. 140), o texto feminino “se constrói de deslizamentos que se dão por elipses, por absurdas associações, por saltos inesperados, e que fazem com que a tessitura do texto reproduza mimeticamente a estrutura lacunar”.

De tal modo, ainda que se considere que texto de Marie tenha se estabelecido por meio de uma escrita cotidiana, ou mesmo espaçada, dos dias que passou na colônia brasileira,

sua publicação datada de 1862, três anos após voltar para a Bélgica, tempo suficiente para revisar seu texto e assim, sanar possíveis saltos e omissões que estancariam sua leitura.

Por outro lado, se considerar que ela tenha iniciado a escrita de *Uma colônia no Brasil* em seu país de origem, esses deslocamentos, comuns em todo o texto, podem ser justificados à medida que rememorar os fatos com precisão, o que seria uma tarefa impossibilitada pelos lapsos da memória. Ao mesmo tempo, esse distanciamento do vivido, também possibilitaria que a tessitura de texto fosse esteticamente pensada para evitar essas lacunas que confundem a ordem cronológica dos acontecimentos. De qualquer maneira, a mínima modificação no texto comprometeria a essência do diário: a autenticidade do momento.

Assim, ao considerar que as omissões e cortes da narradora apontavam para uma provável tentativa de ressaltar o episódio, ao invés do momento em que os fatos ocorreram, de modo que, essa tentativa de criar relevo no fato em si revelava uma singularidade dos textos de autoria feminina que procuravam aprofundar o olhar para os eventos testemunhados.

De tal maneira, à medida que a viajante contemplava os episódios, ela gradualmente aprofundava suas observações e assim, instituiu relevo àquilo que estava sendo narrado. Por esse motivo, tornou-se difícil manter a impessoalidade do relato, uma vez que, ao aprofundar o olhar, concomitantemente, ela deixou suas impressões sintetizadas a partir de juízos de valor eurocêntricos.

Ainda que o texto de Marie não forneça uma datação concisa, a viajante ofereceu algumas referências temporais marcadas por episódios particulares, que fazem acreditar que a autora julgava mais interessante destacar os acontecimentos acima da ordem temporal.

Com isso, os constantes e inesperados deslocamentos vão se repetir no texto de Marie; os acontecimentos, muitas vezes, são antecipados e o leitor acaba por tomar conhecimento de eventos futuros que em sua maioria, não são de suma importância, mas que servem para confirmar alguns traços da escrita feminina: “excessiva e econômica, detalhista e lacunar” (CASTELLO BRANCO, 1989, p. 141).

É o que ocorre em uma passagem do capítulo quatro, na qual Mme. van Langendonck criticou a escolha dos colonos, ex-presidiários que estabeleceram propriedade em terras vizinhas. Após uma longa descrição das características físicas e morais das pessoas, Mme. van Langendonck passou a criticar uma cláusula especificada no contrato de compra de terras na colônia, que oferecia o direito de passagem a todos os colonos independente do título de posse da propriedade.

Uma vez que no ato de venda de uma colônia estava estipulado que o comprador era obrigado a dar passagem em todos os pontos de sua propriedade que agradasse os outros colonos atravessarem (condição que torna ilusória a posse) e porque a meus vizinhos agradara abrir passagem por uma parte de caminho que dava em nossa casa, eu tinha a perspectiva assustadora de um encontro forçado e diário com essas amostras de todas as infâmias do velho mundo, de que nos sentíamos felizes de estar longe. Desde então me veio o pensamento de deixar a colônia (LANGENDONCK, 2002, p. 56-57).

Mme. van Langendonck chegou a atribuir ao contato diário com esses vizinhos indesejados ao início de seu pensamento de deixar a colônia. No parágrafo posterior ao trecho citado acima, de súbito, há informação que um ano após o primeiro encontro com esses vizinhos, a matriarca da mesma família veio a falecer, “no ano seguinte, a ignóbil mulher morreu de moléstia terrível. O dedo de Deus a alcançara na América” (LANGENDONCK, 2002, p. 57).

Pode-se depreender que na atitude de rememorar e descrever as circunstâncias de sua vida na colônia, a viajante antecipou a narração por meio da *prolepse*, quebrando a ordem cronológica dos acontecimentos. Para os leitores, a informação que a ex-presidiária faleceu pode parecer um mero detalhe sem valor, contudo, pode-se notar que esse fato chama a atenção da viajante, que pareceu sentir-se aliviada de não mais topor com aquela indesejada mulher.

Com relação aos excessos dos textos de autoria feminina, as pesquisadoras Perrot, Leite, Castello Branco entre outras, apontavam suas diferenças em relação aos textos masculinos, sendo considerada uma memória construída a partir de detalhes, da subjetividade e das emoções que permeavam as autoras e, que estão relacionadas ao ambiente privado a que estavam habituadas.

Assim, o uso excessivo de detalhes é uma característica bem definida na escrita feminina e memorialística de modo que a própria viajante reconheceu que em muitas ocasiões ela excedeu na descrição dos fatos e sentimentos que permeavam sua composição.

Para aqueles que acharem esses detalhes, por serem muito pessoais repletos de inconveniência ou pretensão, terei a honra de responder que minha única intenção ao relatar esses fatos, de onde eu gostaria de suprimir o *eu*, era constatar que a civilização, cujo progresso atinge seu apogeu na velha Europa, bem poderia não valer tanto quanto muitas ideias conservadas primitivas no contato com uma nação jovem. Que um estrangeiro, um viajante, tente encontrar na Europa não apenas um lugar provisório em uma casa de família, mas também corações simpatizantes, que, não contentes com absorver metade de suas preocupações, ainda se apliquem em suprimi-las e procure, além disso, mãos abertas e braços fortes: que a ele, estrangeiro, lhe abram o caminho para uma posição que, mesmo com todos os direitos, ele não teria ousado esperar em sua pátria; e vede se, em lugar de simpatia, benevolência e proteção, ele recolherá outra coisa além de humilhações, recusas grosseiras, insolência e desdém (LANGENDONCK, 2002, p. 119-120).



Nesse fragmento, é perceptível que a pretensão inicial da narradora era criar um relato de viagem impessoal, no qual o ‘eu’, isto é, suas impressões não figurassem a narrativa. De modo a distanciar-se do texto, é provável que ela almejasse elucidar os contornos brasileiros pelo seu testemunho, de maneira que suas informações pudessem servir como dados importantes para a historiografia brasileira. Contudo, não se pode esquecer de que Marie é uma escritora de poesias, com obras já publicadas no gênero; *Uma Colônia no Brasil* foi seu primeiro texto em prosa e, mesmo que Marie asseverasse que gostaria de suprimir o ‘eu’ de seu texto, não conseguia fazê-lo, por fim, ela reconheceu o tom demasiado pessoal de sua narrativa e prevendo as possíveis ‘causas’ que levariam seu texto a ser censurado pela crítica, ela se antecipou e justificou suas escolhas.

Desse modo, Mme. van Langendonck descreveu o modo de vida dos brasileiros e colonos europeus, dos aspectos tangentes a colônia e ao governo brasileiro e, concomitantemente, transmite suas apreciações, críticas e censuras, de maneira que, suas descrições não almejam despertar verossimilhança exclusivamente, mas apresentam a possibilidade de fazer história segundo um ponto de vista pessoal.

A última marcação temporal que aparece no livro da viajante corresponde ao dia que ela chega ao solo europeu – 10 de setembro de 1859, e por meio dessa marcação temporal, e de sua descrição também, consegue-se depreender o mês que ela deixou o Brasil, uma vez que, a informação é baseada na duração da travessia.

No dia 10 de setembro o Virgílio entrou no porto de Marselha. Infelizmente, nosso documento de inspeção sanitária, entregue no Rio de Janeiro pelo cônsul francês, sustentava que ali a febre amarela castigava e, ainda que durante os três meses da travessia nem a mais indisposição se tivesse declarado a bordo, fomos submetidos à quarentena (LANGENDONCK, 2002, p. 138).

*Uma Colônia no Brasil* não terminou concomitantemente ao fim de sua experiência em terras brasileiras, o que quebra a possibilidade de ser um diário de viagem com fim programado. Após sua partida do Brasil, a viajante ainda relatou toda a viagem de retorno bem como e seus primeiros dias de volta a Europa. As datas específicas são elucidadas conforme a importância que elas adquiriram como meio de contribuir para a rememoração da narradora, por exemplo, a data de sua chegada ao Brasil e a data de seu retorno são esclarecidas e marcam dois momentos importantes da narrativa, o começo e o fim de sua travessia.

Além das referências temporais já mencionadas, outras datas específicas não foram citadas pela narradora, alusões como ‘uma noite’, ‘eu ainda era hóspede da família

[...], ‘após a espera de um mês’, ‘à medida que a colônia era povoada’, ‘pouco tempo depois’ entre outras, corroboram para manter a ordem dos acontecimentos no decorrer da narrativa.

Com isso, o relato de Mme. van Langendonck, apesar de não respeitar o pacto de marcação temporal explicitados por Blanchot (2005) e Lejeune (2008), atende a uma ordem cronológica espaçada dos episódios presenciados pela narradora em sua primeira visita ao Brasil, de modo a construir uma memória. A triagem do vivido e o modo de organização da narrativa conferiu-lhe uma identidade narrativa, que corroborou para que a vida da narradora fosse memorável, uma vez que, com seu relato Mme. van Langendonck conseguiu mostrar sua forma de ver e entender o mundo a sua volta, mesmo que por meio de juízos de valor eurocêntricos.

A divisão do texto em capítulos obedeceu aos únicos traços formais invariáveis do diário: a “fragmentação e a repetição” (LEJEUNE, 2008, p. 261), mas sendo a datação ‘capital’, a narrativa de Marie não se enquadraria unicamente a esse gênero, mesmo se considerar-se o diário com fim programado, como é o caso do diário de viagem.

No entanto, ao se levar em conta que; “é enquanto diário que a autobiografia é interminável – da mesma maneira que é enquanto autobiografia que o diário pode ser terminado” (LEJEUNE, 2008, p. 273), pode-se inferir que as características inerentes ao gênero autobiográfico e suas complementaridades com o diário evidenciavam que ambos podiam coexistir em um mesmo texto - como é o caso de *Uma Colônia no Brasil*.

Existe evidentemente o diário puro, sem reconstrução autobiográfica, e, inversamente, a autobiografia pura, sem representação do tempo da escrita [...]. Mas com maior frequência, a atitude complementar existe pelo menos enquanto vestígio ou componente menor: é uma questão de hierarquização ou de dominante (LEJEUNE, 2008, p. 273).

Ao refletir-se sobre a exposição do crítico, fica mais claro compreender como se constrói o texto de Marie e evita-se cair na tentação de definir a que gênero ele pertence. Uma vez que não se tem um gênero fixo. Possivelmente o predomínio do relato de viagem devido, principalmente ao conteúdo temático da obra, pode-se afirmar que, de fato, as características que sacrificam a classificação de *Uma colônia no Brasil* enquanto relato de viagem, diário íntimo, de viagem e autobiografia são as mesmas que conferem singularidade à narrativa.

A reconstrução memorialística de Mme. van Langendonck - dos anos vividos no Rio Grande do Sul, suas impressões, experiências, os aspectos tangentes à colônia, os costumes da população brasileira, a organização política no período Imperial, as relações de classe e a paisagem brasileira - convergem a uma atitude de escrita própria, que ultrapassa as noções de gênero.

É como se essa ‘turbulência formal’<sup>23</sup> estivesse ligada à sua condição de mulher, escritora, narradora e personagem em uma sociedade marcada por inúmeros preconceitos, que delimitavam a atuação da mulher. Com isso, os trabalhos desenvolvidos nas duas últimas décadas sobre literatura de autoria feminina evidenciavam que essa mescla de gêneros e estilos, bem como a dificuldade de fronteiras entre gêneros são peculiares aos textos femininos do século XIX, de maneira que, os textos produzidos por mulheres nesse período caracterizam-se por essa mescla de gêneros.

## **2 O espaço autobiográfico de Marie**

Por se tratar de uma pessoa e de uma experiência real, cuja existência pode ser verificável, não se pode deixar de considerar que a escrita autobiográfica de Marie pressupõe um ato de vontade e resistência em busca da afirmação do ‘eu’, ainda mais por se tratar, no caso em questão, de uma memória feminina ligada à presença de uma mulher no espaço público, lugar por muito tempo reservado à ação dos grandes homens.

Assim, o espaço autobiográfico da obra está intrinsecamente ligado ao espaço político ocupado pela mulher na sociedade. Antes de se prosseguir com essa questão, considera-se pertinente explicar o que vem a ser o ‘espaço autobiográfico’ proposto por Lejeune (2008, p. 23):

Talvez só se seja verdadeiramente autor a partir de um segundo livro, quando o nome próprio inscrito na capa se torna um ‘denominador comum’ de pelo menos dois textos diferentes [...]. Veremos que isso é muito importante para a leitura de autobiografias: se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é conseqüentemente um desconhecido, mesmo se o que se conta é a própria história: falta-lhe aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos), indispensável ao que chamaremos de ‘espaço autobiográfico’.

Primeiramente, este espaço está interligado a uma correspondência entre nome do autor, do narrador e da pessoa de quem se fala. Ademais, de nada adianta essa equivalência se o autor não for conhecido por meio de outras publicações que não a autobiografia.

Quando o autor já é consagrado por outros textos, não autobiográficos, instala-se um ‘signo de realidade’ que permite o reconhecimento do autor pelo público e desse modo, a autoridade do texto.

Uma vez que para Lejeune (2008), o reconhecimento de um autor de textos autobiográficos está ligado às publicações anteriores e, Mme. van Langendonck satisfaz essa

---

<sup>23</sup> Termo desenvolvido pela autora para evidenciar a mescla de gêneros no texto de Marie.

premissa - na Europa, a viajante já era reconhecida como autora de poesias por meio das publicações de *Aubepines* e *Heures poétiques* - sendo esse ‘o signo de realidade’ que o crítico fez referência.

Assim, a noção de ‘espaço autobiográfico’ é fundamental para a obra de Mme. van Langendonck visto que, pelo seu reconhecimento como autora, ela concedeu ao leitor as chaves para compreender seu texto não apenas como um relato de viagem, mas também enquanto autobiografia, no qual a viajante utilizava-se de sua habilidade como escritora para registrar a realidade brasileira segundo seu modo de ver e compreender o mundo a sua volta, alcançando assim, uma espécie de poética da história, ainda que a narradora asseverasse que são ‘relatos históricos’. Assim, a verossimilhança histórica apresentava-se permeada por uma visão particularizada, ocorrência que ratifica como o texto de autoria feminina é visceral, onde o eu vivido está presente no texto.

Ainda em conformidade com as ideias propostas por Lejeune (2008, p. 47), “a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, alguém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ele engendra a crença que produz”.

Diante disso, ao recuperar algumas das apreciações feitas por Mme. van Langendonck no que se refere à visão política do século XIX, de modo a esclarecer a conversão do espaço autobiográfico em espaço político. Uma vez que se acredita que a escrita de Marie pressupõe um ato de vontade e afirmação em um espaço público, faz-se necessário observar a visão que Marie possui da mulher branca oitocentista, foco de suas apreciações e, que assevera a autoridade masculina tanto no campo literário como político-social. Vejamos alguns exemplos:

O Senhor Delarue, homem amável e geralmente estimado, possui um tesouro cuja existência é posta em dúvida por todos aqueles que não estão excessivamente apaixonados. Esta coisa rara é simplesmente a mulher perfeita. A Senhora Delarue, incontestavelmente bela, jovem, instruída, cheia de tato, bom gosto e com um grande coração, é ao mesmo tempo uma esposa encantadora e uma perfeita dona-de-casa. Nada na casa escapa a sua constante vigilância; tudo ali se faz segundo suas ordens; ela se ocupa dos mínimos detalhes, mas com tanta sabedoria, tanta amenidade, que seus empregados a adoram. Levantando-se com o raiar do dia, seu marido a encontra ao desjejum (às sete horas) em um elegante penhoar de musselina, cercada por seus três lindos filhos, tão bem cuidados quanto ela mesma (LANGENDONCK, 2002, p. 106).

Nota-se que temos uma visão de quais as aptidões femininas que deveriam figurar o protótipo de uma esposa perfeita para os brasileiros em meados do século XIX. Desde muito jovens, as moças eram instruídas a apresentarem um comportamento comedido e afável, fato

que corroboraria na obtenção um bom casamento. Além disso, toda mulher deveria saber conduzir com maestria as obrigações do lar, exclusivamente avaliadas como responsabilidade feminina.

A Senhora Delarue cumpria com todos esses requisitos de maneira que suas qualidades eram admiradas pelo marido e pela sociedade. Ademais, com todas as obrigações do lar, a Senhora Delarue conseguia ser, além de encantadora e boa dona de casa, uma mulher sedutora e impecável.

Após deixar a casa dos Delarue, na ocasião de sua viagem de volta à Antuérpia, Mme. van Langendonck hospedou-se por algumas semanas na casa de um médico alemão. Naquela oportunidade, a viajante ratificou o relacionamento entre marido e esposa:

O doutor Einzelmann era o médico da moda em Porto Alegre: havia desposado uma brasileira, a quem ele literalmente adorava. Seu amor violento resistira a seis anos de casamento: parecia mesmo aumentar ainda mais. A Senhora Einzelmann tinha apenas vinte e três anos, gostava da vida de sociedade, onde era admirada: seu marido, ainda que de uma saúde frágil e apesar das fadigas de sua profissão, acompanhava-a por toda parte, mesmo nos bailes, onde certamente só dançava para ser agradável à sua mulher. Não sei se a Senhora Einzelmann partilhava toda esta paixão; ela era pouco expansiva. No fundo, se não era louca por seu marido, tinha por ele uma afeição sincera e profunda; sua conduta como mulher era exemplar e não dava lugar a nenhuma sombra de maledicência. Ela recebia poucas pessoas; homens, nunca, exceto aqueles que acompanhavam suas esposas. (LANGENDONCK, 2002, p. 108-109).

Por meio dessa passagem pode-se deduzir como se fundamentavam os relacionamentos naquele período - não eram permitidas visitas de homens em casa, pois o não cumprimento desta condição não só afetava a reputação das mulheres como também, a honra de seus maridos. Uma vez que a Senhora Einzelmann respeitava essa premissa, seu comportamento exemplar era uma espécie de condição que cultivava o ‘violento amor’ do Senhor Einzelmann, que apesar de possuir uma ‘saúde frágil’ sempre se esforçava para acompanhar a mulher nos eventos sociais, muito apreciados por ela.

Assim, parece apropriado afirmar que o casamento dos Einzelmann, era como uma espécie de troca de conveniências, da mesma maneira baseavam-se os demais ‘bons casamentos’ daquele período, relacionamentos em que o homem se vangloriava por possuir uma esposa com bons predicados, detentora de aptidões de dona de casa e mulher perfeita, ou seja, a mulher ostentava o privilégio de ter um ‘bom casamento’, sinônimo de um bom marido, que lhe fornecesse o sustento e a garantia de uma vida tranquila financeiramente.

No Brasil, a escolarização feminina só se iniciou em 1820, portanto, no período em que Marie esteve na colônia o desenvolvimento intelectual das mulheres brancas da elite era, ainda, precário. Promovido pelo Império, a escolarização feminina propiciou às poucas

mulheres contrapor-se à ideia comum de que a mulher não precisava de conhecimentos de leitura e escrita.

Com isso, apenas uma pequena parcela das mulheres da elite teve acesso à educação e dominava um segundo idioma; qualidades almejadas à medida que contribuía para obterem um ‘bom casamento’. Assim que casavam, as mulheres abandonavam as atividades intelectuais, ocorrência que tardou a inserção e a participação dessas mulheres em ambientes políticos e culturais.

O fato de serem instruídas desde meninas a serem perfeitas esposas, dedicadas apenas à família, coibidas de qualquer aproximação a outro homem fora do domínio visual do marido - ocorrência que as restringia ao ambiente doméstico - transpareceu a dependência da mulher em relação ao homem. Contrariamente, na Europa, as mulheres constituíam mão de obra nas fábricas têxteis desde o fim das Revoluções Industrial e Francesa, e, a cada dia, ganhavam mais espaço no mercado de trabalho, enquanto que as brasileiras surgiam como mulheres não habituadas ao trabalho, dependentes do marido e, desse modo, alheias à noção de progresso europeu.

Em direção contrária, tem-se a figura de Mme. van Langendonck, uma mulher instruída da pequena nobreza, que procedeu de uma cidade europeia à vida precária de emigrante em um país desconhecido sem temer o trabalho. Em oposição às mulheres brasileiras daquele período, que acreditavam que um ‘bom casamento’ pudesse proporcionar melhores condições de vida, Mme. van Langendonck emigrou com a noção de progresso decorrente do capitalismo europeu e enxergou no labor a possibilidade de melhorar sua condição.

Na Europa, Mme. van Langendonck sempre teve a melhor educação, seu desenvolvimento intelectual possibilitou sua construção como ser social e político, de maneira que com ‘olhos imperiais’<sup>24</sup>, de uma mulher europeia branca e culta, ela examinou e interrogou todas as particularidades do país, fato que a diferenciou das demais mulheres brancas com quem ela estabeleceu contato no Brasil.

Como ratificado anteriormente, a recepção ao texto de Mme. van Langendonck por ocasião de sua publicação na Bélgica revelou uma rigidez do mercado editorial, que pressupunha como uma norma que o relato de viagem deveria ser impessoal para, assim, servir como documento histórico e, ainda, restringir a entrada de mulheres neste gênero.

---

<sup>24</sup> Isto é, “o olhar do branco vindo dos países civilizados” (PRATT, 1999, p. 11).

Desse modo, afirma-se que a turbulência formal do texto, à medida que apresenta características que não satisfazem noções capitais do gênero intimista, oferece uma nova forma de configuração dos relatos de viagens daquele momento. Assim, a reconstrução memorialística e autobiográfica de Mme. van Langendonck converge a uma atitude de escrita própria, que ultrapassa as noções de gênero, de modo que essa turbulência formal pode ser relacionada a própria condição de Marie como mulher e escritora, uma vez que transgride o que se espera de uma mulher no século XIX, bem como o que se espera de uma publicação feminina: intimista e descritiva.

Diante disso, os comentários de Marie estendem-se de impressões sobre as mulheres para as esferas políticas e sociais, ocorrência que levam a afirmar que o ‘espaço autobiográfico’ da obra está intrinsecamente interligado à sua atuação como mulher e escritora.

Os comentários de Mme. van Langendonck apontavam as mulheres brancas da elite recriminadas por não estarem inseridas na noção de progresso europeu. Todas as imagens das diferentes mulheres ‘brasileiras’ apresentavam um encontro entre a cultura europeia e a da colônia, de maneira que, o olhar de Mme. van Langendonck, alheio aos costumes brasileiros daquele momento histórico, destacou minuciosamente as relações conjugais e as particularidades do cotidiano das mulheres brancas e, assim, corroborava para evidenciar estereótipos de poder e o posicionamento da viajante, representação da mulher europeia diante da realidade oitocentista americana.

Sabe-se que ela almejava participar de um gênero sério com essa publicação, tivera a audácia de imergir em um lugar ocupado pelos viajantes do sexo masculino - naturalistas e historiadores como foi exposto no início deste texto – e que reconhecer a impossibilidade de sua escrita, essa impossibilidade de distanciar-se daquilo que viu e viveu acabam por afirmar sua identidade como escritora, narradora e personagem.

Assim, a singularidade da narrativa apresenta-se centrada no plano da expressão e da reflexão, nas censuras feitas ao longo do livro pelo seu olhar crítico e feminino. Nessa perspectiva, pode-se pensar em um relato de viagem com o teor afirmativo de sua forma de ver e entender o mundo que a cerca, sendo o registro realístico arma fundamental para sua autoafirmação no campo político-social e literário do século XIX.

## Referências

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTELLO BRANCO, L. Notas sobre uma memória feminina. In: CASTELLO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 137-147.

LANGENDONCK, Madame Van. **Uma colônia no brasil**. Tradução de Paula Berinson. Florianópolis: Editora Mulheres: EDUNISC, 2002.

LANGENDONCK, Madame Van. **Uma colônia no brasil**. Tradução de Dora Lindenberg. Campinas: PUCCAMP, 1990.

LEITE, M. L. M. Mulheres viajantes do século XIX. In: SCHPUN, M. R. (Org.). **Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero**. Florianópolis: Mulheres, 1997. p. 25-43.

LEJEUNE, P. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PERROT, M. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n. 18, p. 15 ago./set. 1989.

PRATT, M. L. **Os olhos do império**. Relatos de viagem e transculturação. Bauru: Edusc, 1999.

SUSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



## **UMA COLÔNIA NO BRASIL: INTERSECTIONS BETWEEN THE TRAVEL REPORT, AUTOBIOGRAPHY AND FEMININE AUTHORITY**

### **Abstract**

In 1857, a time when women were content, or were forced to devote themselves exclusively to family life, the sexagenarian Marie van Langendonck prefers to weave its history. She is an illustrious lady, poetess and writer who describes her experiences in *A Colony in Brazil*, little known book in the academic environment. Published in 1862 in Belgium, the book provides an account of Marie's experiences in Brazilian lands between 1857 and 1859, when she lived in a colony in the south of the country. Although it contained the subtitle *Historical Reports*, when the book was published, it was evaluated by the critics like a diary, without historical validity, however, as it was researched on the genre, some questions of theoretical nature were raised, since, Marie's account extrapolated capital characteristics pointed out by Blanchot and Lejeune inherent in the diary. It is also intended to reveal how the memorialistic reconstruction of Mme. Van Langendonck converges to an attitude of self-writing that goes beyond the notions of gender, so that the autobiographical space of the work is intrinsically linked to the condition of Marie as a woman, writer and character in a society marked by innumerable prejudices, that limited the woman's performance.

### **Key-words**

Travel report. Autobiographical writing. Mme. Van Langendonck.

---

Recebido em: 23/04/2018

Aprovado em: 11/09/2018

# Entre crônicas e contos: duas faces de Júlia Lopes de Almeida no início da república

Ligia Cristina Machado<sup>25</sup>

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)<sup>26</sup>

## Resumo

O presente artigo faz uma análise comparativa das crônicas de Júlia Lopes de Almeida, principalmente as reunidas no *Livro das Noivas*, e seus contos *Os porcos* e *A caolha* publicados originalmente no mesmo período da última década do século XIX. Almeida foi a maior escritora do entresséculos, reconhecida pelos seus pares e pelo público que sempre recebeu muito bem as suas obras. Os dois contos selecionados chegaram a ser premiados no período e o último citado foi até mesmo inserido entre os cem melhores contos brasileiros do século XX, organizado por Ítalo Moriconi. Por seu turno, o *Livro das Noivas* contou com diversas edições, desde que foi publicado em 1896 até as primeiras décadas do século XX. A análise busca mostrar como conviviam nos interesses literários da escritora uma preocupação didática com a educação feminina, em suas crônicas, e uma busca pela aceitação crítica, em seus contos e romances.

## Palavras-chave

Júlia Lopes de Almeida. Educação feminina. Crítica literária. Escrita feminina.

---

<sup>25</sup> Doutoranda em História e Teoria Literária na Unicamp.

<sup>26</sup> O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Júlia Lopes de Almeida nasceu em 1862 em uma família de letrados portugueses que havia imigrado para o Brasil alguns anos antes do seu nascimento. O convívio com a família e o envolvimento com a elite educada que frequentava a casa dos pais fez surgir desde cedo o gosto pelos livros e pelas artes na jovem. Desta forma, apoiada pelo pai, Júlia Lopes começou a escrever em um jornal de Campinas, cidade do interior de São Paulo, onde vivia na época, aos 19 anos. Cinco anos depois, em 1886, publicou um livro de contos infantis com a irmã Adelina Lopes, que era poetisa. Logo no ano seguinte, ambas publicariam outro livro: *Traços e Iluminuras*. Concomitantemente a essas publicações, Júlia Lopes continuou escrevendo crônicas e contos para jornais, como era comum naquele período.

Como afirma Leonora De Luca (1990), na década de 1890 Júlia Lopes de Almeida já havia se tornado uma escritora consideravelmente consagrada. Entre 1888 e 1895, além dos livros citados, ela publicara três folhetins: “Memórias de Marta”, entre 1887 e 1888, no *Jornal da Tribuna*, “A família Medeiros”, em 1891, e “A viúva Simões”, em 1895, na *Gazeta de Notícias*. Até o fim do século todos teriam edições em livro: *A família Medeiros*, 1ª edição no final de 1892 e 2ª em 1894, *A viúva Simões*, em 1897, e *Memórias de Marta*, em 1899<sup>27</sup>. Colaborava como cronista em *O Paiz* e jornais voltados para o público feminino, como *A Estação*, *A Família* e *A mensageira*, além de podermos encontrar vários contos seus reproduzidos por diversos jornais do país, assim como referências ao seu nome na imprensa como um exemplo de mulher-escritora<sup>28</sup>, mãe e esposa.

Na história de Júlia Lopes estava fortemente entranhada a figura idealizada de mãe/esposa em consonância com a atividade de escritora. Essa construção, que acompanhava também a recepção dada por homens de letras às obras da autora, surgia do que podemos considerar um projeto de vida de Júlia Lopes de Almeida: a conscientização de suas leitoras para a importância da própria instrução e a sua influência na vida do lar. Como mostra Sônia Roncador (2008), o início da república e a medicina colocaram a mulher como protagonista no novo projeto modernizador do país; elas eram as responsáveis por uma família bem-

---

<sup>27</sup> Sobre *Memórias de Marta*, algumas pesquisadoras da autora acabaram cometendo uma confusão possivelmente por conta de uma nota que saiu, sobre a primeira edição, em uma 2ª edição sem data do início do século XX. Provavelmente um erro de impressão fez com que saísse o ano de 1889. Nas nossas pesquisas nos jornais, contudo, encontramos várias referências à obra no ano de 1899 como sendo a primeira edição do livro sob a mesma casa editorial, Casa Durski, que aparece na referência ao ano de 1889. Levando em conta o conhecimento da grande incidência de erro que as tipografias cometiam, somos levados a crer que a 1ª edição é de 1899. Conferir a imprensa do período: *Correio Paulistano*, 22 de maio de 1899, *Commercio do Amazonas*, 30 de julho de 1899, *O Commercio de São Paulo*, 7 de maio de 1899, *A Notícia*, 27 de maio de 1899, *A Estação*, 31 de março de 1893. Esse último lamenta o fato do folhetim não ter versão em livro em 1893.

<sup>28</sup> Os jornais do Oitocentos usavam o termo “mulher-escritora” ao invés de simplesmente escritoras. Trata-se de uma marca de gênero ao serem inseridas em um espaço que não lhes era reservado.

cuidada, dentro dos preceitos higienistas, e bem-educada, fatores considerados essenciais para o bom desenvolvimento da pátria. Formava-se, assim, o ideal da “mulher doméstica”.

As referências à educação da mulher na obra romanesca de Júlia Lopes são inúmeras, ainda assim surgem com maior peso em suas crônicas. Podemos perceber que esse assunto era considerado crucial pela autora, todavia não abarcava apenas um sentido literal de aquisição de conhecimento, mas todo um conjunto relacionado ao bom desenvolvimento da vida conjugal. Não por acaso, em 1897, quando foi convidada a escrever na nova revista feminina *A Mensageira*, o tema apareceu em seu primeiro texto, no número de abertura do periódico:

A mulher brasileira conhece que pode querer mais, do que até aqui tem querido; que pode fazer mais, do que até aqui tem feito. Precisamos compreender antes de tudo e afirmar aos outros, atados por preconceitos e que julgam toda liberdade de ação prejudicial à mulher na família, principalmente dela, que necessitamos de desenvolvimento intelectual e do apoio seguro de uma educação bem-feita. [...]

*Uma mãe instruída*, disciplinada, bem conhecedora de seus deveres, marcará, funda, indestrutivelmente, no espírito do seu filho, o sentimento da ordem, do estudo e do trabalho, de que tanto carecemos. Parece-me que são esses *os elementos do progresso e da paz para nações*.

Os pais não pesam essas responsabilidades e é frequente ouvirmos dizer: que sempre é mais barato e mais fácil educar as meninas do que os rapazes.

*O assunto é tão melindroso, que eu o evito sempre*, e se lhe toco hoje, é porque a índole especialíssima desse jornal a ele me chama com certa imposição e insistência. (1987, p.3, grifo nosso)

O texto de Júlia Lopes não deixava dúvidas sobre aquilo que ela achava primordial para uma revista voltada para mulheres. A ideia de mãe instruída e progresso ganhavam, no novo momento político em que o Brasil se encontrava, o revestimento da modernidade e da mudança. O emprego efetivo de uma educação bem-feita era visto como um elemento-chave para o desenvolvimento real do país em tempos de república. Nessa primeira década da mudança de regime político, a credibilidade que os letrados davam para o novo governo os fazia acreditar que alcançariam, com ele, o desenvolvimento que a monarquia não havia alcançado<sup>29</sup>.

Na verdade, desde a década de 1880, o discurso médico como incentivador da mulher como guardiã da casa e da saúde se desenvolvia na imprensa voltada para a educação feminina e materna. Nesse período, por exemplo, o jornal *Mãe de Família* tentava educar as mulheres para os cuidados com os filhos em uma relação direta com instruções médicas, pois

---

<sup>29</sup> Na segunda edição de *A educação nacional*, em 1906, José Veríssimo deu voz a sua desilusão com o sistema educacional da república, o qual ele acreditava que seria renovador no momento em que publicara a primeira edição daquela obra em 1890. In: VERÍSSIMO, José. *A educação nacional*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906. A pesquisadora Jussara Parada Amed (2010) também assinala essa desilusão nas obras de Júlia Lopes no século XX.

o próprio proprietário e redator, Carlos Costa, era médico. Começavam a ganhar forças as preocupações higienistas para a formação da criança e, conseqüentemente, a importância dos conhecimentos maternos. Desta forma, com a república, a educação da mulher tornou-se uma necessidade ligada às ações modernizadoras (ELEUTÉRIO, 2005, pp.71-73). Como afirma Mari Celi Vasconcelos (2005, p.248), em fins do século XIX

a infância não tinha, ainda, um estatuto próprio de cuidados, comportamento, sentimentos e ações e pouco a pouco a ideia de crianças boas e más [ia] dando lugar à concepção de indivíduos que poderiam ser melhorados e modificados através da educação, que parecia constituir-se, já naquele momento, no grande desafio de pais, mestres, médicos e políticos.

Como mulher de letras, Júlia Lopes de Almeida se imbuíu de parte dessa missão, escrevendo inúmeros trabalhos, entre manuais de instrução, romances e crônicas, instruindo e aconselhando mulheres da classe mais abastada sobre a importância da sua educação para a organização da família e bom desenvolvimento da infância de seus filhos (RONCADOR, 2008). De forma muito cuidadosa a autora soube como angariar o respeito de ambos os sexos e se tornar uma voz verdadeiramente ativa entre o fim do século XIX e primeiras décadas do século XX. Em suas obras, Júlia Lopes ensinava como ter uma perfeita organização do lar – estando nele incluso o relacionamento com o marido e a função materna. Ela defendeu assiduamente a educação feminina como uma forma de conscientização de sua posição dentro da família.

Júlia Lopes de Almeida conquistou um bem-sucedido papel no mundo letrado, o que lhe permitiu divulgar amplamente suas ideias nas casas burguesas através de seus livros. Essa boa aceitação, no entanto, deveu-se à capacidade da autora de preservar a imagem da sua atividade profissional e familiar.

Ainda é interessante notar a maneira como a autora buscava evitar o papel de crítica. No texto acima ela diz evitar o assunto da instrução feminina por conta da dificuldade de discuti-lo, no entanto, um ano antes, em 1896, ela publicara o *Livro das noivas*<sup>30</sup>, uma obra inteira recheada de instruções para as futuras mães de famílias, sem, de modo algum, deixar de lado o “melindroso assunto” da instrução da mulher. Talvez essas idas e vindas da autora fossem o que lhe desse a possibilidade de manter-se entre as necessidades femininas e masculinas da elite. Ela demonstrava não querer abrir uma discussão complicada dentro das casas das famílias, contudo o teor do próprio jornal impunha e insistia na inevitabilidade do assunto. É interessante observar que o teor de *A mensageira* não era tão diferente de muitos dos outros periódicos voltados para os interesses da mulher burguesa que circulavam em fins

<sup>30</sup> A edição que tivemos acesso e utilizamos nesse artigo é a de 1914, 3ª edição da obra.

do século XIX. Seu formato poderia ser mais literário, formado por textos longos, repleto de crônicas, contos e ausente da tradicional seção de modas, mas ainda assim colocava em discussão assuntos que os outros periódicos do mesmo gênero abordavam (DE LUCA, 1999b). Nesse momento, pós 1870, o tema da educação feminina, das classes burguesas, surgia em todos eles (BUITONI, 1981). Dessa forma, é fácil notar o exercício de retórica de Júlia Lopes de Almeida, ela efetivamente não evitava o assunto da educação feminina, mas a retomada do tema por essas vias dava, em suas palavras, um apelo de maior necessidade àquela fala.

O *Livro das Noivas*, obra onde a autora aborda vários assuntos que achava necessários para o conhecimento das jovens que se tornariam esposas e donas de um novo lar, é uma obra caracterizada como manual educativo. Segundo Magaldi (2007), tratava-se de uma obra de cunho nitidamente didático. Assim, Júlia Lopes falava sobre cuidados com as roupas brancas, as melhores lavadeiras a se escolher, a supervisão dos criados, a educação dos filhos, os cuidados com os doentes, a ida aos bailes, a utilização de joias, a organização das mesas e cozinha, a melhor forma de lidar na relação com o marido e outros detalhes que ela via como relevantes para o cotidiano.

Nessa obra é nítida a intenção de ponderar na defesa de um dos lados da relação conjugal. Ao mesmo tempo em que a autora nota a discrepância dos papéis femininos e masculinos ela não parte apenas para a defesa da mulher; ela enfoca um meio termo, um jogo entre maiores direitos e manutenção da hierarquia do casal. Logo de início, a autora dava o tom da vida em matrimônio:

Não te resignes a ser em tua casa um objecto de luxo. A mulher não nasceu só para adorno, nasceu para a lucta, para o amor e para o triumpho do mundo inteiro!

Vivendo do coração exclusivamente, expomo-nos aos mais pungentes golpes. Foram para nós inventadas as dores mais crueis, foram-nos confiadas as mais delicadas missões.

A felicidade humana deriva do que vive sob a nossa responsabilidade. É a nós, como mães, que a patria supplica bons cidadãos; é a nós, quando esposas, que a sociedade exige o maior exemplo de dignidade e de moral. *Com a educação superficialissima que temos, não meditamos nisso, e levamos de continuo a queixar-nos de que é nulo o papel que nos confiaram...* Como poderíamos encontrar outro mais amplo e mais sagrado?

[...] É na adversidade que podemos conhecer se o nosso coração é forte ou pusilanime; não te deixes succumbir pelas eventualidades tristes, se com ellas topares, e fortifica com o teu carinho, *a tua resignação e a tua altivez*, a familia que o teu amor escolheu.

A tua fronte ilumina-se, vejo voltar o sorriso aos teus labios. É que és mulher, tens alma, e comprehendes quanto se deve *ser forte e serena* para traçar na terra um caminho largo e útil.

[...] A tua imaginação faz-te sonhar com doçuras infindáveis... e tê-las-ás, se bem comprehenderes a tua missão de esposa e mãe (ALMEIDA, 1914, pp.13-14, grifo nosso).

A primeira frase do trecho ganha seu verdadeiro sentido apenas com a continuação da leitura dos parágrafos seguintes. Para ter completa consciência do seu papel como mãe e esposa, a mulher não deveria se ver com simples objeto de luxo dentro de uma casa. Era esse papel que acabava sendo diminuído pelas mulheres sem instrução suficiente para entenderem como era importante para a família a função educacional das mães. Ou seja, a autora parte do princípio da educação da mulher para o outro e não para ela mesma. Efetivamente, para ela, a mulher dentro do lar era aquela que sempre deveria ceder pelo bem maior da família como um todo. A oposição de palavras como “forte” e “serena”, “resignação” e “altivez” levava à compreensão daquela que, de certa forma, deveria tomar todos os papéis: quando fosse necessário seria forte para passar pelas adversidades da vida, porém em outros momentos saberia se resignar. E, por fim, ficava bem claro que a felicidade da esposa estava condicionada à compreensão do seu papel de esposa e mãe.

A relação idealizada entre o esposo e a esposa parece ganhar vida na crônica “Da sala à cozinha”, também presente no *Livro das Noivas*. Júlia Lopes descrevia uma suposta visita que fizera a um casal de amigos. A anfitriã, Anita Mendes, apresentava toda a casa para a visitante, que, em sua descrição, enfocava o frescor do local, a cor das paredes e azulejos, o material com que eram feitos os armários e até mesmo as panelas. Quando chegaram ao escritório, Anita Mendes explicou:

Meu marido tem muito methodo e muita ordem.

Gosta de estudar e de ler em socego. Esta sala demonstra isso mesmo. Tudo aqui é solido, simples, fresco e elegante... Tem os livros catalogados; *ajudei-o nessa tarefa, muito contente por auxiliá-lo e ouvir-lhe as explicações que me dava d’este ou d’aquela auctor.*

Nesta estante estão só livros de engenharia e alguns aparelhos cujos nomes não decorei. Nesta estão os classicos, começando por Camões, já se vê, *o grande Camões, que eu não comprehendia e que meu marido me tem ensinado a amar* (ALMEIDA, 1914, p.155, grifo nosso).

Esse trecho ressoa um pouco o aprendizado que Júlia Lopes de Almeida descrevia de si em “Um lar de artistas”, quando questionada pelo entrevistador sobre sua formação literária:

Começa logo com uma pergunta complexa a respeito de formação literária. *Tive duas criaturas que a fizeram – meu pai e meu marido.* Em solteira *meu pai dava-me livros portugueses – o Camilo, o Júlio Diniz, Garret, Herculano.* Já publicara livros quando casei, e só depois de casada é que *li, por conselho do meu marido,* os modernos daquele tempo – Zola, Flaubert, Maupassant (RIO, s/d., p.12, grifo nosso).

Nas duas cenas podemos notar o aprendizado das esposas por meio da responsabilidade das figuras masculinas que deviam guiar o conhecimento feminino – o pai e

o marido. Júlia Lopes não advogava a causa do desconhecimento feminino, ainda assim havia uma clara hierarquia de erudição. As mulheres que tivessem o que aprender com o marido transmitiam, nas palavras dela, segurança em suas vidas. Temos então a impressão de que, para a autora, ao mesmo tempo em que as moças deveriam ser bem instruídas elas não precisariam saber tanto quanto o sexo oposto. Os chefes de família aprenderiam mais, não obstante essa perspectiva não seria negativa a partir do momento em que o marido poderia auxiliar a esposa no conhecimento que lhe faltasse.

Ana Maria Magaldi (2007) mostra que Júlia Lopes defendia a educação feminina, conquanto que fosse ela um processo bem controlado. A leitura, por exemplo, deveria ser estimulada se fosse de livros morais ou educativos para a função de mãe e esposa. Na crônica intitulada “Os livros”, aparece com clareza essa preocupação com a boa leitura:

A estante de uma mulher de espírito e de coração, isto é, de uma mulher habilitada a apreender e conservar o que ler; que souber que isso a instrue, a torna apta para dirigir a educação dos filhos, dando-lhe superioridade e largueza de vistas; a estante de uma mulher inteligente e cuidadosa, que ama os livros, não como mero adorno de gabinete, mas como uns mestres sempre consoladores e sempre justos, essa estante é um altar onde seu pensamento vae, cheio de fé, pedir amparo numa hora de desalento, e conselho em um momento de duvida.

E o doce Michelet, o santo Michelet virá illuminar sua idéa escura; ele lhe dirá: *La femme est-un autel; la femme est une école*; e mostrar-lhe-á como e porque é um altar, como e porque é uma escola. Depois d’essa exposição, ella ha de comprehender com maior lucidez e alegria os seus deveres de esposa e os seus deveres de mãe!

Spencer, Edgar Quinet, todos os que se curvaram para as crianças com um beijo ou uma esmola; todos os que apontaram á mulher o caminho da justiça, do amor e do bem, d’ahi a guiarão através dos labirintos traidores da vida, sem hesitação nem temores.

Apprender para ensinar! Eis a missão sagrada da mulher (ALMEIDA, 1914, pp. 38-39, grifo da autora).

Como podemos ver, a missão sagrada da mulher possuía instrutores específicos para que as leitoras e “amigas” de Júlia Lopes não se perdessem. Em um primeiro momento, por uma leitura mais desavisada, pode-se ter a impressão de uma defesa da liberdade e instrução da mulher para um maior trânsito social. Todavia, se observamos o tom e a insistência em determinados pontos em contraposição ao simples passar por outros assuntos, percebemos que de fato o pensamento da autora estava muito vinculado à relação familiar.

Por outro lado, essa preocupação com a qualidade das leituras talvez também nos possa revelar diferentes aspectos da sua obra como contista e romancista. Como ocorria na época entre os intelectuais, Júlia Lopes dividia a literatura entre romances de leitura fácil e não instrutiva e obras de conteúdo verdadeiramente artístico e social.



Em suas obras, Júlia Lopes soube dividir muito bem os temas tratados. Em livros como o *Livro das Noivas*, ou ainda o *Livro das Donas e Donzelas*, de 1906, a autora enfatizava a moral e as obrigações das mulheres de maneira leve e educativa. Já como romancista e contista, tentava sempre se superar na abordagem dos temas literários que, se não podemos dizer estarem completamente ligados a alguma escola, não deixavam de ter muitos traços das questões literárias e sociais do período de atuação da autora. O discurso de Júlia Lopes, contrário a leituras consideradas fúteis e improdutivas como Montepin e Ponson du Terrail (ALMEIDA, 1914), nos mostra sua própria intenção como autora ficcional. Nesse sentido, o conjunto de sua obra revela considerável audácia e, de certa forma, mais um momento em que ela se contradiz na representação da feminilidade ideal.

Ao lermos as suas obras de ficção fica difícil acreditar que suas leituras fossem feitas principalmente para a educação dos filhos e o bem-estar da família em geral. Parece-nos interessante, sobre isso, citar os comentários do Frei Pedro Sinzig que, em 1915, organizou um dicionário para as boas famílias saberem, de modo fácil, quais obras ele consideraria imorais. No livro chamado *Através dos romances: guia para as consciências*, ele assim falava de alguns romances de Júlia Lopes:

*A falência* [1901]: romance mundano, de costumes cariocas. Descreve e põe a nu muitas chagas sociais, [...] não recomendamos a leitura.

*Silveirinha* [1914]: Homens que procuram dinheiro a todo transe e mulheres que se divertem igualmente a todo transe. É este o conteúdo do romance. Em toda a sociedade aí apresentada há uma única pessoa simpática. O livro é uma ofensa à igreja católica. **Parece incrível ser ele escrito por uma senhora!** Chega a repugnar!

*Viúva Simões* [1896]: Não falta inconveniências. (SINZIG, apud AMED, 2010, p.128).

Sem considerar o valor literário das obras, Pedro Sinzig elencou vários autores consagrados como autores perniciosos para a boa moral cristã. Na sua atividade de romancista, Júlia Lopes não se prendia ao paradigma do feminino, pelo contrário, focava a estética literária para construir seus romances. De maneira alguma poderíamos dizer que Júlia Lopes deixou de levar em conta as relações familiares e defender sua política de organização do lar, porém sua obra ficcional não se resumiu a isso. Como afirma Amed (2010, p.129), “Frei Pedro [Sinzig] não se enganou ao verificar que Júlia [Lopes] descrevia em suas obras uma sociedade permeada pela frivolidade, imediatismos, ateísmos, mundanismo e outros ismos”.

Temos em suas obras do fim do século um notável tom de denúncia contra a situação da mulher dentro do lar, muitas vezes submetida à brutalidade ou indiferença masculina, unido a preocupações da estética literária de então. Segundo a própria autora,

somente o conto *Os porcos* e o romance *A família Medeiros* foram obras *à clef*, ou seja, baseadas em situações reais de que ela tivera conhecimento. Apesar disso, sua obra toda revela um grande cuidado de observação do real para sua representação literária. *Memórias de Marta* mostrava com cuidado a vida de uma viúva sem recursos, que precisava criar sozinha sua filha; *A família Medeiros* possui notável observação de situações ocorridas em fins da escravidão; segundo comentário da época, *A viúva Simões* era um retrato fiel da vida fluminense<sup>31</sup>.

Talvez por esses aspectos, ela tenha participado de uma brincadeira na imprensa da época com a publicação folhetinesca de *A viúva Simões*. Assim como fizera com a publicação de *Filomena Borges* (LAMONICA, 2015), de Aluísio de Azevedo, a *Gazeta de Notícias* estimulava os leitores a acreditarem na real existência da viúva Simões, nome que surgia também em outras folhas como *O Paiz* e a *Revista Ilustrada*. De modo a instigar a leitura do folhetim, a narrativa nem mesmo foi publicada no formato tradicional no rodapé do jornal. Possivelmente para aguçar a ideia de realidade, o romance fora publicado no formato de colunas do periódico.

Os citados contos *Os porcos* e *A caolha* também foram duas histórias curtas muito elogiadas e comentadas nos jornais do período. Os dois buscavam tratar da questão da maternidade de maneira crua, voltada para uma ideia realista-naturalista (ZANCHET, 2006). *A caolha* narrava a história de uma mulher pobre e feia, desgastada pelo trabalho excessivo, e tendo como principal deformação a falta de um olho; uma ferida constantemente aberta:

O seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos; não tanto pela altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um defeito horrível: haviam lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fistula continuamente porejante.

Era essa pinta amarela sobre o fundo denegrado da olheira, era essa destilação incessante de pus que a tornava repulsiva aos olhos de toda gente (ALMEIDA, 2000, p.49).

A única alegria da infeliz “caolha”, como passou a ser chamada maldosamente pelas pessoas que a conheciam, era seu filho Antonico. Este, que em criança a amava sem ressalva, com o passar dos anos começou a sentir aversão pela deformação da mãe e, com o tempo, raiva da vergonha social que recaía sobre ele por ser “filho da caolha”. A narradora vai mostrando a mudança e afastamento de Antonico da mãe, conforme ele crescia, e a perda sucessiva do afeto filial em pequenos gestos; o beijo no rosto passava a um simples beijo na mão, para evitar o asco da aproximação da ferida ocular.

---

<sup>31</sup> *Gazeta de Notícias*, 1 de dezembro de 1897, p.2.

Por fim, a narrativa volta-se contra o desapego do filho, quando este pretendia sair de casa e abandonar a mãe, ao revelar que foi ele o culpado pela ferida materna. Apesar do desfecho moralizador, a descrição minuciosa da personagem marcava a busca pela estética realista-naturalista, desenvolvida por grande parte dos literatos do período. São abordados na narrativa a questão do amor e gratidão filial, o preconceito e escárnio social baseados na imagem deteriorada da mulher. Como afirma Maria Beatriz Zanchet (2006, p.153), o conto constrói-se por meio do olhar: “o olhar social [que] aproxima e afasta, integra e desintegra, aceita e rejeita”.

Em *Os porcos*, conto que recebeu o primeiro lugar em um concurso literário da *Gazeta de Notícias*, a autora retorna à figura materna, porém nesse momento colocando em pauta a possibilidade do amor materno em contraposição à desonra de mulheres enganadas por homens da elite. O conto focava-se apenas em uma personagem e seu conflito interno diante da maternidade indesejada:

Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem.

O caso não era novo, nem a espantou, e que ele havia de cumprir a promessa, sabia-o bem. Ela mesma lembrava-se, encontrara uma vez um braço de criança entre as flores douradas do aboboral. Aquilo, com certeza, tinha sido obra do pai.

Todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão crudelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfartamento.

Umbelina sentava-se horas inteiras na soleira da porta, alisando com um pente vermelho de celuloide o cabelo negro e corredio. Seguia assim, preguiçosamente, com olhar agudo e vagaroso, as linhas do horizonte, fugindo de fixar os porcos, aqueles porcos malditos, que lhe rodeavam a casa desde manhã até a noite (ALMEIDA, s/d, sem numeração de página).

A expectativa do texto já dava suas formas desde os primeiros parágrafos. A personagem aparece grávida do filho do patrão, como o leitor vem a descobrir nos próximos parágrafos. O rapaz ignora a gravidez da cabocla que, como esperado da época, não encontrou apoio familiar. Diante da situação sem retorno, Umbelina apenas remoía a proximidade da tragédia com o nascimento do filho; a falta de apoio paterno e o descaso do amante não deixavam enxergar nenhuma outra possibilidade.

Assim como *A caolha*, o foco da narrativa era a descrição e a imobilidade da mulher diante da situação em que se encontrava. Próxima ao momento do parto, Umbelina sai de casa, no meio da madrugada, e vaga na mata em direção à casa do patrão. Sem poder social

para obrigar o amante a responsabilizar-se pelo filho, ela passa a desejar apenas o desnudamento da verdade – iria matar o filho aos pés daquele que não o protegeu:

A sua ideia era ir ter o filho na porta do amante, mata-lo ali, nos degraus de pedra, que o pai havia de pisar de manhã, quando descesse para o seu passeio costumeiro. [...] Ai! Iam ver agora quem era a cabocla! Desprezavam-na? Riam-se dela? Deixavam-na atoa, como um cão sem dono? Pois que esperassem! E ruminava seu plano, receando esquecer alguma minúcia.

Deixaria mesmo a criança viver alguns minutos, fa-la-ia mesmo chorar, para que o pai lá dentro, entre o conformo de seu colchão de paina, que ela desfiara cuidadosamente, lhe ouvisse os vagidos débeis e os guardasse sempre na memória, como um remorso.

Ela estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas... e Umbelina praguejava alto, ameaçando de fazer cair sobre toda a gente a cólera divina! (ALMEIDA, s/d, sem numeração de página).

Ao perder a virgindade e engravidar, a personagem perdeu o espaço que possuía. A narradora deixava claro o risco que as moças corriam caso se submetessem aos desejos de um homem. Porém, apesar de termos essa vertente subentendida no contexto, não é sobre ela que a narrativa foca. O foco, parece-nos, estava no abandono da mãe com seu filho. A criança não possuía futuro: “Guardar a criança... mas como? O seu olhar interrogava em vão o horizonte frouxelado de nuvens” (ALMEIDA, 1903). Ao lado disso, o filho do patrão surgia constantemente tratado como o pai da criança que iria nascer e não apenas como o homem que a fez perder a honra. A narradora não retirava a culpa do pai, que deveria, pelo menos no plano da intenção de Umbelina, viver com o remorso da morte da criança. Há ainda nesse desejo um desapego do sentimento da maternidade, que começa a transformar-se quando, a meio caminho da casa dos patrões, a cabocla dá à luz a criança. A cena, recheada de detalhes do parto sem nenhum auxílio, parece intentar uma aproximação com a benevolência do leitor. Em seguida ao nascimento, a jovem passa a desejar que o amante aparecesse na janela e reconhecesse o filho com amor, assim como ela.

O pai, contudo, não aparece, a cabocla perde as forças diante do imenso esforço que empreendeu ao sair da casa paterna e percorrer o longo trajeto até quase as portas do patrão. Aflita, ela deseja proteger o filho, salvá-lo, no entanto, o destino dado pelo próprio pai parece persegui-la, e antes de morrer vê uma porca vagar com o filho entre os dentes.

De fato, é interessante notar a capacidade de Júlia Lopes de Almeida lidar com esse jogo do suposto lugar da mulher na sua época. Temos a impressão de que em seus romances e contos a autora não se limitava a suas críticas sociais e de gênero, como ocorria nas crônicas. Como percebemos no conto *Os porcos*, a autora sabia colocar tintas escuras e nada poéticas em suas histórias de ficção, trazendo para suas páginas o lado mais frívolo e cruel da sociedade. Ao mesmo tempo, temos a impressão de que ela reconhecia a dificuldade

de mudar esse meio social no qual vivia e, por isso, adaptava-se e ensinava as mulheres a adaptarem-se.

Por isso mesmo consideramos que a sua obra deve ser lida com cautela e um pouco de desconfiança. Desde cedo Júlia Lopes alcançou um lugar de mérito entre seus pares e por conta disso haveria limites aceitáveis de suas atitudes para uma boa imagem pública. A autora tinha uma ideia clara do que ela considerava trabalho para mulheres. Existiu, por parte de Almeida, uma forte intenção de valorizar o trabalho da casa, espaço por excelência da mulher, principalmente dentro do imaginário do espaço ideal da mulher da elite. Ao lado disso, contudo, ela desafiou o próprio espaço ao escrever contos e romances com uma crueza que não seria esperada de mulheres. Deixando a delicadeza das crônicas femininas e instrutivas, Júlia Lopes também escrevia sobre o cotidiano pobre e intimidador para mulheres que não se encaixassem nos padrões que a sociedade exigia para o seu gênero.

## Referências

**A Mensageira:** revista literaria dedicada a mulher brasileira. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1987. V.1 n.1.

**Gazeta de Notícias**, 1 de dezembro de 1897.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Livro das noivas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914. (3ª edição).

\_\_\_\_\_. A caolha in: MORICONI, Italo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

\_\_\_\_\_. Os porcos. In: **Ânsia Eterna**. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/conteudo/JuliaLopesdeAlmeida/molduraobras.htm>>. Acesso em: 20 set. 2018.

AMED, Jussara Parada. **Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)**. Tese de doutorado defendida no Departamento de História Social da Universidade de São Paulo, 2010.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Mulher de papel** – a representação da mulher na imprensa feminina brasileira. São Paulo: Loyola, 1981.

DE LUCA, Leonora. O ‘feminismo possível’ de Júlia Lopes de Almeida. In: **Cadernos PAGU** (12), 1999a.

\_\_\_\_\_. **A mensageira:** uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 1999b.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de romances** – as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

LAMONICA, Lucas de Castro. **Filomena Borges**: romance, imprensa e política. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2015.

MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. **Lições de casa** – discursos pedagógicos destinados à família no Brasil. Belo Horizonte: Argumentvm, 2007.

RIO, João do. **O momento literário**. Disponível em:  
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000134.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

RONCADOR, Sônia. **A doméstica imaginária**: literatura, testemunhas e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

VERÍSSIMO, José. **A educação nacional**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

ZANCHET, Maria Beatriz. Tradição e vanguarda na escritura de Júlia Lopes de Almeida. In: **Revista Trama**, volume 2, número 4, 2º semestre de 2006.

## **BETWEEN CHRONICLES AND SHORT STORIES: TWO FACES OF JULIA LOPES DE ALMEIDA IN EARLY REPUBLIC**

### **Abstract**

This article does a comparative analysis between the chronicles of Julia Lopes de Almeida, the majority gathered in the *Livro das Noivas* and in her short stories *Os porcos* and *A caolha*, all of them published in the same period – late nineteenth century. The writer was the greatest woman writer over the late nineteenth century and early twentieth century, recognized by her fellow writers and by the public that always received very well her literary work. The two short stories were even awarded, and the last one, *A caolha*, was selected between the hundred best Brazilian short stories of twentieth century, organized by Italo Moriconi. The *Livro das Noivas* had several editions from 1896, when it was published, to the first decades of the twentieth century. The analysis seeks to show how in her chronicles there was a didactic concern with female education, and in her novels and short stories she was concerned with reception by literary criticism.

### **Keywords**

Julia Lopes de Almeida. Woman education. Literary criticism. Woman writing.

---

Recebido em: 29/05/2018  
Publicado em: 17/09/2018

# *Mulheres, família e loucura em O Funil do Diabo, de Júlia Lopes de Almeida*

Gabriela Simonetti Trevisan<sup>32</sup>

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

## **Resumo**

O presente artigo aborda a obra *O Funil do Diabo* (2015), da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), escrita entre os anos 1930 e 1934. A obra trata do sumiço de rolos de libras do cofre do marido de Juliana, que busca investigar o ocorrido, desconfiando das pessoas e de sua própria sanidade. Na trama, emergem personagens como o reservado padrao da protagonista, psicólogo que hipnotiza os pacientes, André, o marido impulsivo de Juliana que mantém uma fábrica próxima à casa e também a mãe e a prima da protagonista, que a ajudam a desvendar o suposto crime, não sem antes se tornarem parte de intrigas. O clima de mistério é também produzido pela geografia do lugar onde se passa o enredo, isto é, pelo penhasco nos arredores da casa, cuja formação rochosa ganha o nome de Funil do Diabo. De cunho investigativo e permeado por tensões, o romance trata dos conflitos familiares e da loucura, com o protagonismo das mulheres. A partir de uma análise feminista e histórica, pensando em especial os discursos médicos da época sobre a loucura, busco analisar as críticas engendradas pela autora com a trama e seu desfecho.

## **Palavras-chave**

Literatura. Feminismo. Loucura. Família. Júlia Lopes de Almeida.

---

<sup>32</sup>Bacharel e licenciada em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestranda em História Cultural na mesma instituição, com apoio da Fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e orientação da professora doutora Margareth Rago. Suas pesquisas se dão com o aporte de teorias feministas e Michel Foucault, abordando literatura, subjetividades, feminismo, contracondutas, gênero, discurso médico e Brasil República, com enfoque na escritora Júlia Lopes de Almeida. Pertence ao Grupo de Estudos Mulheres de Letras: escritoras do século XIX e XX, Brasil, Europa e África e é membro dos Historiadores Independentes de Carioba.



## **Introdução**

Juliana checa o cofre de sua casa, conta o dinheiro, reconta e confere diversas vezes até chegar na conclusão de que há uma quantia menor do que deveria haver. A moça se desespera: existiam doze rolos de libras, mas só constavam seis. Primeiramente, ela pensa que seus olhos a enganavam. Depois, passa a lidar com a suspeita de um furto. Teria alguém roubado o dinheiro do cofre do marido, sob sua guarda? Quem poderia ter sido? A suspeita lhe causa desconforto e a obsessão em encontrar o culpado a faz duvidar de sua sanidade. Estaria ela louca?

É dessa forma que a escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) inicia o romance *O Funil do Diabo* (2015). Publicado postumamente, a obra teria sido escrita entre 1930 e 1934, ou seja, já no final da vida da autora. Retomado pelo projeto de resgate histórico de escritoras brasileiras de Zahidé Lupinacci Muzart, o romance é republicado pela Editora Mulheres em 2015. Trata-se de uma história de suspense, permeada de mistérios e tocando temas delicados, como o casamento, a fragilidade dos laços de parentesco e, mais do que isso, a loucura.

O nome do livro remete à geografia do local onde se passa o enredo: uma casa afastada da cidade, onde mora toda a família, próxima à fábrica instalada pelo marido e pelo padrasto de Juliana, e onde se encontrava um penhasco de formação rochosa peculiar, com um vão na rocha que se estreitava até encontrar água ao fundo, batizado de “Funil do Diabo”. Um pouco assustadores, a aparência do local e seu nome dialogam com o clima de mistério da história, sendo parte significativa de seu desfecho.

Com um perfil diferente da maioria das obras da escritora, isto é, de cunho investigativo e carregado de tensões na trama – alimentados pela narrativa sem capítulos, corrida, que propõe um ritmo de fôlego à leitura –, o romance conta a história da personagem Juliana, que se depara com um desfalque nas economias de sua mãe, confiadas aos seus cuidados no cofre do marido, e, diante dessa situação, resolve desvendar a perda do dinheiro, oscilando entre diversas suspeitas e mesmo a possibilidade do delírio.

Nesse sentido, analiso em especial duas temáticas destacadas ao longo da trama, isto é, a família e a loucura, sob um viés de gênero. Nesse sentido, primeiramente chamo atenção para as intrigas que permeiam as relações da família burguesa emergente, que se consolidava na virada entre os séculos XIX e XX, em meio à reurbanização e aos discursos científicos. Em seguida, ainda na chave da cientificidade e dos discursos de verdade sobre as

mulheres, penso a loucura como generificada e as críticas da narrativa à histerização dos corpos femininos.

## **1 As intrigas da nova família burguesa**

Quando o sumiço do cofre acontece, as suspeitas de Juliana primeiramente recaem sobre um possível roubo cometido por algum funcionário da própria casa. Ela passa e repassa os seus hábitos de segurança e reflete se teria acordado caso alguém entrasse na residência à noite. Entretanto, os conflitos familiares vão ganhando destaque na mente da personagem. Juliana e seu marido André viviam na casa junto com a mãe da primeira e seu marido, chamado por todos de professor Barreto, por quem a moça nutria certa antipatia. Junto com eles, vivia Ana-Rosa, a prima pobre do pai de Juliana, assim como a sobrinha órfã de André, chamada Natália, e um sobrinho de Juliana, também órfão e protegido de sua mãe, o jovem Luiz.

Já no início, a personagem revela as peculiaridades de seu marido André: peremptório e impulsivo, causava receio na personagem. Também suspeito era o marido de sua mãe, “o homem mais enigmático do mundo” (ALMEIDA, 2015: p. 29), cuja presença atormentava Juliana e amedrontava mesmo sua esposa. Como Ana-Rosa destaca em uma conversa com a jovem, “todas as mulheres, salvo raras exceções, têm, consciente ou inconsciente, medo dos maridos...” (ALMEIDA, 2015: p. 31).

A relutância das mulheres diante dos maridos e o medo de sua irritabilidade revela-se anterior à situação do sumiço do dinheiro. André era nervoso e o professor Barreto, misterioso, com ar de seriedade, comportamentos naturalizados aos homens mas pouco afeitos às mulheres, que deviam se adaptar diante dos comportamentos dos esposos. Como comenta Margareth Rago, a mentalidade que se consolida no século XIX e início do século XX parte da noção de que “a mulher em si não é nada” e que ela “deve esquecer-se deliberadamente de si mesma e realizar-se através dos êxitos dos filhos e do marido” (RAGO, 2014: p. 91). Essa submissão feminina e sua autoanulação ressoam nas falas das personagens femininas logo no começo do romance, tementes à autoridade dos maridos.

Segundo Jurandir Freire Costa (1999), sob a justificativa de uma preocupação com o futuro da nação, esses discursos científicos consolidariam no século XIX o modelo da família nuclear e dariam ao ambiente familiar um caráter público: a procriação, a vida conjugal, a intimidade e a infância tornam-se questões de bem social, especialmente a cargo das mulheres, uma vez que a manutenção da ordem burguesa dependeria, agora, da tutela dos

corpos e do cuidado com as crianças, responsabilidade das mães. A mulher burguesa, nas palavras de Costa, sofre a “emancipação feminina do poder patriarcal”, isto é, deixa a família expansiva do mundo rural, para passar pela “colonização da mulher pelo poder médico”, uma nova normatização de seus corpos e comportamentos como naturalmente inferiores e maternos (COSTA, 2004: p. 255). Eram elas, portanto, como “anjos do lar”, que garantiriam a harmonia e manutenção da família, abdicando de si mesmas.

Essa harmonia forjada no romance, porém, revela aos poucos sua fragilidade. Algum tempo após o roubo, Juliana constata um novo sumiço do cofre e resolve revelar à mãe todo o ocorrido até então. A senhora Barreto torna-se pensativa e lança novas informações à história. Segundo ela, há cerca de um mês sumira uma “buceta de ouro” pertencente a D. João VI e guardada com apreço pelo falecido pai de Juliana. Também alguns dias depois, ela não teria encontrado mais a tampa de ouro de um cofre de cristal. A suspeita da mãe logo se abate sobre Ana-Rosa, a prima pobre da família, com quem a senhora Barreto parece ter algum tipo de conflito, o que ofende Juliana. A conversa se encerra com o choro da jovem e o conselho da mãe: “os teus nervos precisam de repouso”, diz ela (ALMEIDA, 2015: p. 95).

A tensão da não descoberta do ocorrido, no entanto, acaba fazendo Juliana cair na armadilha de suspeitar da prima. Irritada, a personagem questiona de onde Ana-Rosa retirava o dinheiro para fazer caridade ao *chauffeur*, o que a prima logo entende como suspeita do roubo e, chorando, confessa se sentir traída por sua amiga. Percebendo sua falha, a jovem constata-se neurótica, e pede perdão à prima: “Juliana deixou-se resvalar no divã e de joelhos pegou nas mãos engelhadas da prima. Toda ela era um soluço. Não sabia que pensar... era vítima de seus nervos. Aquele segredo sufocava-a, começava a ter medo de si mesma...” (ALMEIDA, 2015: p. 104).

A suspeita da senhora Barreto sobre Ana-Rosa posteriormente também se mostra enraizada em questões passadas, afloradas pelo roubo do cofre. Em uma conversa posterior entre as duas, descobrimos que a Ana-Rosa era apaixonada pelo marido da senhora Barreto, seu primo, indo morar na mesma casa torturada por uma paixão que nunca fora correspondida.

Juliana, portanto, juntamente com sua mãe e Ana-Rosa, caminham para uma situação de conflito que parece cada vez maior, gerando até mesmo a desconfiança de umas pelas outras. A própria protagonista pensa estar muito nervosa, numa espécie de surto, afirmando não ter mais controle sobre suas ações e pensamentos, que só giravam em torno do ocorrido.

A tensão diante da figura misteriosa do marido da mãe e o temor de Juliana das reações expansivas de André também alimentam a ideia de uma família burguesa mais

conflituosa do que as aparências inscritas na normatividade. O desmoronamento dessas relações se torna cada vez mais latente, contudo, quando a temática da desrazão entra em cena, em diálogo com o debate sobre a generificação da loucura.

## **2 A loucura é feminina?**

O estresse das dinâmicas matrimoniais e familiares já apontadas anteriormente se acentuam e, logo, todos parecem se tornar pouco a pouco suspeitos, alimentando o estado de estresse de Juliana, que até mesmo desconfia de sua mente em alguns momentos:

Estava certa: se confessasse ao marido as suas desconfianças, ele as rebateria com veemência ou com uma gargalhada. Seria até capaz de as comunicar ao padrasto... E ela ficaria na humilhante situação de uma doente... *Estaria louca realmente?* Por que torturar a sua pobre cabeça com pensamentos tão confusos? Confusos... Sim... Mas que não tinham germinado de pura fantasia, mas de alguma coisa igualmente imponderável, mas de uma realidade tremenda. As suas percepções vagas e indecisas começavam a ter agora um ponto de apoio. A ameaça de um perigo ignoto que pressentia de longe, tomava uma forma positiva de perseguição. Quem poderia negar que ela tivesse sido roubada? Quem poderia negar que este roubo não tinha sido cometido por dinheiro, mas como um aviso de intuítos misteriosos? (ALMEIDA, 2015: p. 49). Grifo meu.

Como pontua Carla Cristina Garcia, a feminização da ideia de loucura foi, entre o século XIX e primeira metade do século XX, um processo que acompanhou a medicalização e institucionalização da psiquiatria (GARCIA, 1995: p. 51). Citando a pesquisadora Elaine Showalter, ela argumenta que, em uma sociedade que nega a autonomia às mulheres, pensando-as como irracionais, não seria surpresa elas se tornarem o alvo dos diagnósticos e internamentos. Nas palavras de Garcia, “as mulheres eram mais vulneráveis que os homens à insanidade, por causa da instabilidade em seu sistema reprodutivo, que interferia no controle sexual, emocional e racional” (GARCIA, 1995: p. 51-52).

Não é à toa que, como pontua Showalter, a ideia da histeria sempre esteve ligada às mulheres: a etimologia da palavra refere-se ao grego *hystera*, cujo significado é útero (SHOWALTER, 2004: p. 32). Ainda que fosse reconhecida a possibilidade dos homens serem histéricos, tratava-se de uma doença considerada tipicamente feminina. Como chama atenção Michel Foucault ao pensar a emergência de um dispositivo da sexualidade que normatizou as práticas sexuais, as mulheres, durante a consolidação da ciência como discurso de verdade, foram histericizadas, isto é, tornadas corpos patológicos que deviam ser controlados dentro do lugar social da Mãe (FOUCAULT, 1999: p. 99).

A definição de histeria, por sua vez, era nebulosa: desordem nervosa que afetava o corpo, poderia ter sintomas diversos como paralisia, convulsões, dores de cabeça ou insônia. A predisposição feminina, porém, era incontestável aos médicos da época, já que a essência das mulheres ligava-se à instabilidade, ao capricho e à emotividade (GARCIA, 1995: pp. 59-60). No Brasil, diversas foram as teses das grandes faculdades de medicina que sustentaram esse discurso. O médico Dr. Ernesto Carneiro Ribeiro, por exemplo, argumenta que as mulheres são mais propensas à histeria por uma série de características intrínsecas ao seu corpo e à sua psicologia. Em sua tese de 1886 para a Faculdade de Medicina da Bahia, ele explica:

Attenta a physionomia psychica da mulher, sua impressionabilidade, a gama melindrosa de sua sensibilidade, o facil e instantaneo de suas paixões e emoções, o movel e accidentado de seo character, a rapidez, a volubilidade com que toca em todos os assumptos, sem aprofundal-os nem aquilatal-os bem, associando as ideias por processos especiaes, em que predominão relações fugitivas, caprichosas, e por vezes extravagantes, que excitão e espirito, deleitando-se com os contrastes, enleiando-se no exaggerado, no inverosimil e no phantastico, recreando-se no romanesco, no mysterioso e sobrenatural, alimentando a faculdade imaginativa de uma ideal sempre credo e sempre desmentido pela realidade, alternativamente apathica e apaixonada, doce e desabrida, pusillanime e heroica, de faculdades intellectuaes e moraes indubitavelmente menos energicas do que o homem, embora de centro emotivo mais excitável, senão mais desenvolvido, presume-se naturalmente que a nevrose hysterica encontra na organização feminina um arcaboço ou substratum em que mais se firme, um teatro a que mais se ajustem e adaptem suas scenas e decorações multiformes (RIBEIRO, 1886: p. 8).

Retomando a obra de Júlia Lopes de Almeida, além de suspeitar de sua mente, a personagem central também lida, em um momento, com a possibilidade de ser sonâmbula, o que poderia ter causado o desfalque no cofre sem que se lembre. Investigando, ela questiona a prima, revelando que, desde a infância, tinha sonhos perturbadores. A conversa termina com Ana-Rosa naturalizando o fato, mas sem convencer Juliana, deixando no ar uma suspeita que não fica resolvido para o leitor ou para a leitora.

Em paralelo com o aumento de seu nervosismo, os incômodos com o padrasto cada vez mais tomam corpo para Juliana. A personagem revela ao leitor que o professor era responsável por sessões de hipnose, alimentando o ar de mistério da obra. Com comportamentos bastante introspectivos, o professor Barreto incomodava a protagonista com sua postura científica, calculista e reservada, o que, para ela, significava muito mais suspeita do que confiança, já que ele se resguardava da convivência social e da expressão pública, fechando-se em seu escritório:

Não queria ser injusta, não queria ser má, mas não conseguia desviar as suas desconfianças do padrasto. Uma pessoa mal definida é quase sempre uma pessoa

perigosa, e ele, fechado na sua literatura científica, dentro das estreitas paredes de seu gabinete, desde manhã até a noite, salvo nas curtas horas forçadas de convivência, em que se mostrava de humor desigual, era na sua opinião: um homem mal definido (ALMEIDA, 2015: p. 56-57).

Especialista no estudo da mente, Barreto era um psicólogo que recebia pacientes em casa para suas intervenções e parecia até mesmo testar seus familiares, como quando incita André a se debruçar sobre o Funil do Diabo a fim de atirar pedras. A situação é desconfortável, pois, enquanto o primeiro insiste, o segundo mostra-se agoniado, o que é observado por Juliana, que pede para que se acabe a brincadeira, sem entender seu propósito (ALMEIDA 2015: p. 35).

Como comenta Foucault ao fazer uma história da loucura (1978), é em especial a partir do século XIX, no Ocidente, que se produz a noção moderna de loucura, isto é, uma espécie de patologização, a ideia do indivíduo que precisa ser governado, que perde a verdade de seu interior e, para retomá-la, precisa ser tratado. Institucionaliza-se, então, a internação no campo da psicologia. A perda da razão, nessa perspectiva, torna-se um problema central da sociedade moderna, constituindo até mesmo uma grande temática dos romances que então emergiam, consolidando-se como gênero literário.

A figura do padrasto de Juliana, portanto, é a do estudioso da loucura, campo insidioso porque visto, então, como patológico. Vagando entre a imagem de um cientista e de um sujeito no limiar entre a razão e a desrazão, angustia a protagonista com seu ar ao mesmo tempo de autoridade e de mistério. O estudo, a ciência e a razão, portanto, eram assuntos ligados ao padrasto, um homem, enquanto as mulheres – Juliana, sua mãe e Ana-Rosa – mostravam-se abatidas, desconfiadas, emotivas e nervosas.

Se as teses médicas da virada do século XIX para o século XX definiam as mulheres a partir de seu papel reprodutivo, enquanto os homens eram considerados os sujeitos universais, responsáveis pela esfera pública (ROHDEN, 2002: p. 115), esses estudos também levavam a justificar que, governadas pela natureza, as primeiras seriam potenciais histéricas, enquanto, por outro lado, o pensamento racional era uma capacidade dos segundos. Como pontua, por exemplo, o médico Tristão Eugenio da Silveira, em 1878, tratando da histeria da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro,

Na humanidade inteira, a mulher representa sem dúvida alguma um importantíssimo papel, debaixo de todos os pontos de vista; como filha, como esposa, como mãe, como amiga, como irmã, é sempre nobre.

A mulher é este ente fraco e sensível, que como o elo de ouro prende as extremidades da grande cadeia social, dirigindo os primeiros passos incertos da criança, e amparando os últimos na marcha vascilante, do homem na velhice.

Daqui se depreende quanto é respeitável e sublime o seu fim. *Nós os homens, que simbolizamos o trabalho pautado pela razão*, devemos trabalhar para o seu bem estar e como a hysteria constitúe quase o apanagio exclusivo da mulher, a escolhemos para ponto de nossa these inaugural, concorrendo deste modo com o fraco e pequeno contingente, compatível com nossas forças, em favor do sexo frágil que, entretanto, domina algumas vezes o mais forte e valente dos homens (SILVEIRA, 1878: p. 3-4). Grifo meu.

No romance, para além da figura do padrasto-cientista, outros discursos são reproduzidos sobre o pensamento racional ser uma capacidade masculina. O banqueiro de confiança a quem Juliana penhora seu colar de pérolas com o intuito de repor as libras do primeiro roubo, por exemplo, desconfia da capacidade da moça de contar o dinheiro depositado, alegando que “as senhoras não estão habituadas a lidar com essas coisas e esquecem-se às vezes de certas precauções” (ALMEIDA, 2015: p. 55).

Também André, o marido de Juliana, é posto como um administrador exemplar a quem foi confiado o projeto de uma fábrica. Elogiado pelo banqueiro como um homem inteligente, de bom caráter e equilíbrio, seus planos abrangiam a construção de uma cidade-jardim e revelavam sua ambição, pois “se o conseguisse, tal como a imaginava, poderia orgulhar-se de ter criado no Brasil uma obra de utilidade, de equidade, e de beleza” (ALMEIDA, 2015: pp. 65-66).

Até então, portanto, a história caminha para o sumiço inexplicado de um dinheiro, o que atormenta Juliana e a leva a suspeitar de sua razão, mobilizando as outras mulheres da casa, enquanto os homens mantêm-se impassíveis. Dando indícios, porém, de uma grande inversão, Júlia Lopes de Almeida lança desde o início alguns sinais, como a impulsividade de André, que amedronta a esposa, ou a sensação de que o padrasto de Juliana pode esconder algum mistério. Conforme avançamos ao final da narrativa, os jogos com os papéis de gênero e a loucura se tornam cada vez mais latentes.

A revelação do mistério do roubo se dá em um jantar. A senhora Barreto e Ana-Rosa conversam na sala do cofre e, ao ouvirem um barulho, se calam e se escondem. Elas são pegas de surpresa quando veem nada menos que André buscando a chave do cofre, abrindo-o e, por fim, recolhendo do baú joias de ouro de Juliana, que guarda em seu bolso.

Buscando seu medalhão no dia seguinte e não o encontrando, Juliana lança novamente acusações a Ana-Rosa. Chegando na mesma hora, sua mãe intervém e conta-lhe a verdade: o ouro foi pego por seu próprio marido. A hipótese da senhora Barreto era de que André buscava assustar Juliana, dando-lhe uma lição para aprender a guardar melhor suas joias. Muito nervosa, a moça se ofende, sentido-se humilhada:

A hipótese aventada pela senhora Barreto de querer naturalmente o genro, ao retirar os objetos do cofre, assustar a mulher para a obrigar a guardá-los melhor não tivera nenhum efeito animador sobre o seu espírito. Se em tal acreditasse, outra espécie de revolta a abalaria: a de uma irritada humilhação. Não era uma criança, era uma mulher, consciente dos seus deveres e da mais alta dignidade moral. Para esse caso estranho não cooperara, nem leviandade, nem desleixo de sua parte (ALMEIDA, 2015: p. 147).

Sentindo-se infantilizada, Juliana percebe sobre si o peso da desconfiança do marido, embasado na ideia da incapacidade feminina de raciocínio. A história, porém, tem uma reviravolta quando Juliana resolve revelar ao marido a narrativa de sua mãe. André lhe conta toda a verdade sobre sua vida: a motivação dos sumiços do cofre eram, enfim, seus próprios surtos de loucura.

Contando toda sua juventude, escondida até então da própria esposa, André relata suas alucinações: quando adolescente, roubava ouro da mãe para atirar ao rio, imaginando mulheres. Foi diagnosticado, então, com “fobia do ouro complicada com obsessões impulsivas” (ALMEIDA, 2015: p. 163). Enquanto Juliana se espanta, André continua a narrativa, alegando ter voltado a perder a razão ao encontrar o Funil do Diabo, onde as águas também exerciam sobre ele pavorosa atração, obrigando-o a roubar ouro para atirar ao penhasco.

Ao mesmo tempo em que André confessava sua loucura a Juliana, o professor contava à esposa suas constatações diante de uma investigação que teria feito do rapaz. Quando mãe e filha se encontram, contudo, a segunda resolve dissimular a verdade, afirmando ir viajar com o marido para fora do país, abandonando a mãe falando sozinha, sem saber que não havia mais segredo sobre o passado de André. Antes que a tensão se resolvesse, porém, o romance surpreende, tomando um caminho trágico:

Era o corcundinha da fábrica. Vinha anelante, lívido, a sacudir os braços desordenadamente. Ferida por um pressentimento horrível, Juliana precipitou-se:  
-Que há?  
-O... patrão... mal entrou na rua... mandou pôr a máquina nova em andamento... encostou-se à correia... e.....

Para completar a descrição da cena, rodou com a mão no ar...

Juliana desmaiou... (ALMEIDA, 2015: p. 169).

André, sem saber lidar com o constrangimento de sua história e a iminência de sua publicização à família, suicida-se. Júlia Lopes de Almeida causa uma grande inversão da lógica médica e misógina no surpreendente desfecho do romance. Durante todo o enredo, Juliana suspeita de sua razão e, nervosa, desconfia de todos. No final, a loucura se deposita sobre um homem, seu próprio marido. A escritora, portanto, questiona a ideia de uma natureza



instável feminina, afirmando que os homens são impulsivos, como “crianças desprovidas de critério” (ALMEIDA, 2015: p. 149) e, por fim, as mulheres não só não correspondem à hipótese do surto neurótico, como desvendam o crime e encontram no mundo masculino a desrazão.

## **Reflexões finais**

Como já pontuavam Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), os distúrbios psicológicos são um tema que aparece frequentemente na obra de mulheres, em especial no século XIX, ao lado das figuras da monstruosidade, lugares estes com os quais lidavam as mulheres que escreviam, fugindo à imagem do anjo do lar submisso. Em *O Funil do Diabo*, Júlia Lopes de Almeida traz a personagem Juliana e sua família, em uma história permeada de tensões e pelo clima da insanidade em meio à natureza e ao convívio doméstico. A figura da ciência, já bastante consolidada no início do século XX, também paira sobre esse ambiente, examinando, medindo e criando corpos suspeitos. As mulheres, contudo, primeiros alvos da ideia de neurose, desmontam a narrativa da feminilidade irracional e se deparam com a loucura de André.

Como observa Leonora de Luca (1999), as mulheres sempre foram, nas obras de Júlia, o grande tema, em especial seu lugar em uma sociedade que se transformava com a consolidação da República, das ideias higienistas e, além disso, da emergência do feminismo. Nesse sentido, Luca argumenta que o espaço alcançado por essa escritora era transgressor por si só, levando em conta que o cânone literário era masculino. Debatendo temáticas caras ao cotidiano feminino, Júlia também abrange os assuntos em voga na época, como a urbanização e a ciência. Em *O Funil do Diabo*, a autora se preocupa com a loucura e com as mulheres e, com seu olhar crítico e observador, traz uma perspectiva feminista sobre o tema, desestabilizando os discursos normativos que apontam a insensatez feminina diante da razão masculina.

## **Referências**

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **O Funil do Diabo**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2015.

COSTA, Jurandir F. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004, 2ª edição.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999, 11ª edição. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque.

\_\_\_\_\_. **História da Loucura da Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978. Tradução de José Teixeira Coelho Netto.

GARCIA, Carla Cristina. **Ovelhas na Névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1995.

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

LUCA, Leonora de. **O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)**. Cadernos Pagu, Campinas, nº 12, pp. 275-299, 1999.

RAGO, Margareth. **Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade disciplinar e resistência anarquista, Brasil 1890-1930**. São Paulo: Paz e Terra, 2014, 4ª edição.

RIBEIRO, Ernesto Carneiro. **Perturbações Psychicas no Domínio da Hysteria**. Tese apresentada à Faculdade de Medicina da Bahia. Salvador, 1886.

ROHDEN, Fabíola. **Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 8, nº 17, pp. 101-125, 2002.

SHOWALTER, Elaine. **Histórias Histéricas: a histeria e a mídia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. Tradução de Heliete Vaitsman.

SILVEIRA, Tristão Eugenio da. **Hysteria**. Tese apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1878.

## **WOMEN, FAMILY AND MADNESS IN O FUNIL DO DIABO, BY JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

### **Abstract**

This article discusses the work *O Funil do Diabo* (2015), written by Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) between the years 1930 and 1934. The story is about the disappearance of rolls of money from the safe deposit of Juliana's husband, who seeks to investigate what happened, distrusting people and her own sanity. In the plot, several characters emerge as the reserved stepfather of the protagonist, psychologist who hypnotizes the patients, André, the impulsive husband of Juliana who maintains a factory near the house and also the mother and the cousin of the protagonist, who help her to unveil the alleged crime, not without first becoming part of the intrigues. The atmosphere of mystery is also produced by the geography of the place where the story takes place: the cliff in the vicinity of the house, whose rock formation is called Funil do Diabo. In an investigative and permeated by tensions climate, the novel deals with family conflicts and madness, with the protagonism of women. From a feminist and historical analysis, especially thinking about the medical discourses of the time about madness, I try to analyze the criticisms engendered by the author with the plot and its outcome.

### **Keywords**

Literature. Feminism. Madness. Family. Júlia Lopes de Almeida.

---

Recebido em: 21/06/2018  
Aprovado em: 03/09/2018

# Misiá señora de Ángel: el *cronotopo del futuro o el símil de la* Página | 90 *conciencia femenina liberada*<sup>33</sup>

Juana Maricel Sañudo<sup>34</sup>

Universidade Federal do São Carlos (UFSCAR)

## Resumen

En el presente trabajo se exploran las voces narrativas de tres generaciones de mujeres, abuela, madre e hija que llevan el mismo nombre Mariana, en la novela *Misiá Señora* (1982) de Albalucía Ángel. Nuestra propuesta inscribe dicha novela en el género del *Bildungsroman* femenino, que transcurre durante el siglo XX en Colombia. De modo que, desde nuestra lectura, la apuesta que la autora hace al crear una cuarta narradora-testigo, que gravita alrededor de las voces narrativas de la abuela, madre e hija, produce a la vez una *metalepsis* e involucra a las posibles destinatarias en el proceso de concienciación. Hay entonces un énfasis en la idea de la genealogía femenina que constituiría el espacio metafórico para pensar y tejer la gran obra de una subjetividad, porque no sólo se trata de un drama generacional, sino de una obra que relaciona las experiencias de las mujeres y lectoras en general, a través de la mediación narrativa y de la sororidad. Se logra vislumbrar así un sujeto femenino que no se reduce ante las estructuras sociales que excluyen, sino que sigue en constante proceso de revisión y se hermana con otras mujeres, a través de la escritura, como un gesto esperanzador.

## Palabras clave

Albalucía Ángel. *Misiá Señora*, *Bildungsroman* femenino. *Metalepsis*. Genealogía femenina y lectora ideal feminista.

---

<sup>33</sup> Artículo derivado de la tesis titulada *Misiá señora: Un Tributo a las genealogías femeninas y a la experiencia de leer como una mujer la imagen de la mujer* (2016) para optar al título de magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle, Cali, Colombia.

<sup>34</sup> Estudiante de Doctorado en Estudios Literarios, UFSCar, Brasil.

“Porque, si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres. Quizá lo primero que descubrió la mujer al coger la pluma es que no existía ninguna frase común lista para su uso.”  
(Woolf, 2008, p. 55)

“Conviene recordar que el libro descansa sobre la metáfora de la lectura, al mismo tiempo que se articula sobre esa figura movible –la intérprete, la lectora, la espectadora, la ejecutante- como una experiencia abierta e indeterminada.”  
(Zavala, 1996, p. 9).

La escritura femenina, en *Misiá Señora* (1982), como crítica a la cultura y a las identidades que desde allí se ha dado a las mujeres, parece ser uno de los tópicos en la obra de Albalucía ÁNGEL (1939), recuérdese *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979) y, ello proviene de su interés por la construcción de un lenguaje que represente la experiencia femenina, en este caso, la de tres generaciones de mujeres, durante distintos momentos del siglo XX en el eje cafetero colombiano. Y es que estos personajes vienen a mirar con ojos de mujer las experiencias de su entorno, hablando de la búsqueda de una identidad que se desliza por los intersticios de la cultura oficial, señalando y subvirtiendo representaciones hegemónicas. Ahora bien, antes de empezar, conviene recordar que la novela se desarrolla en tres partes: Tengo muñeca vestida de azul, Antígona sin sombra y Los dueños del silencio, las cuales atienden a la técnica que ya se mencionó en otro trabajo<sup>35</sup> como el “espejo de las generaciones”, pues la novela responde a la historia de tres mujeres, que llevan el mismo nombre: Mariana. Se trata entonces de la abuela (Los dueños del silencio), la hija (Antígona sin sombra) y la nieta (Tengo una muñeca vestida de azul), pero de manera retrospectiva, es decir, que es posible ir comprendiendo las vidas de estos personajes y sus significados mediante la visión de la abuela (más adelante se hablará de

---

<sup>35</sup> Véase *Misiá señora: Un drama generacional y una concienciación en retrospectiva* (2017), *Revista Manzana de la discordia*, Volumen 12, N. 1, Cali: Universidad del Valle. Allí se cita a CIPLIJAUSKAITÉ para hablar sobre la novela de concienciación femenina y la técnica del espejo de las generaciones: Se podría considerar como el punto de partida de la novela de concienciación que se desarrolla como una especie de *Bildungsroman* pero usando técnicas más innovadoras. Desplaza el énfasis del devenir social, activo al cuestionamiento interior. Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual. De aquí la abundancia de novelas que reevalúan el pasado desde el presente, es decir, desde una conciencia ya despierta. Esto no es un fenómeno nuevo: lo hacía ya el héroe-narrador picaresco, pero con el propósito de justificar sus actos: la mujer contemporánea sigue preguntándose por su propia esencia, buscando su identidad, se acentúa el proceso abierto” (CIPLIJAUSKAITÉ, 1988, p. 34). No estoy segura de la existencia de una esencia de la mujer contemporánea, creo que disiento de esta autora “La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina. Sería difícil ponerle límites exactos. Para establecer cierto orden en la discusión, proponemos considerar las modalidades siguientes: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora. Dentro de éstas, hay otros aspectos que llaman la atención, como la relación entre madre (o padre) e hija; el tema cada vez más importante de la maternidad presentado desde el punto de vista de la madre; la técnica muy interesante del “espejo de las generaciones” para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. (La imagen del espejo sirve hoy casi siempre para desencadenar el proceso de concienciación.) En todas, la memoria tiene un papel importante y configura el discurso. (CIPLIJAUSKAITÉ, 1988, pp. 37-38).

una cuarta generación intemporal) quien indagará desde el pasado y revisará las diferentes temporalidades de la hija y la nieta.

De esta forma, pronto se desestabilizan las imágenes del sujeto femenino en la cultura antioqueña, pues los roles que desempeñan estas mujeres, no son aceptados en su totalidad y se contrastan con otros personajes femeninos, como las amigas y la abuela, logrando a través de la solidaridad y comprensión de las múltiples violencias que las atraviesan, sin distinción de clase, etnia, formación intelectual o posición sexual, la ruptura de los dispositivos que se les imponen. Por lo tanto, lo que hay es una confrontación al interior de los sujetos que, continuamente, se estructuran y desestructuran, navegan en la soledad y el dolor de la violencia, sexual, social o simbólica en medio de la norma patriarcal, pero que también pueden escapar de ella. Lo que habla de su irreductibilidad como sujetos conscientes. Lo que tenemos entonces es que estos personajes, pese al contexto de violencia y silenciamientos en el país, también son capaces de ejercer la autonomía y la crítica.

Ahora bien, lo que se pretende en el presente estudio es un análisis desde el plano de la narración, atendiendo a las implicaciones de la narración *paradieгética*<sup>36</sup>, que gravita sobre las experiencias de los personajes, y lo que tiene de genealogía simbólica, no sólo entre las mujeres de una misma filiación, sino entre las mujeres en general. Lo que se construye es una metáfora que, desde las relaciones entre abuela-madre-nieta, inscribe formas de vida social desde las formas de contar esta historia.

De tal modo que al poner en relación la historia de la abuela la madre y la nieta, se da cuenta, mediante el lenguaje, de la capacidad, del ser femenino para no dejarse aniquilar, pues al bucear en sus pensamientos y en sus sentimientos y no aceptar ese destino fatal que el patriarcado impone a las mujeres. La narradora rescata a sus antepasadas, las reivindica, y al mismo tiempo recupera su genealogía femenina. Con ello, lo que se quiere es afirmar, mediante la interpelación a las lectoras, una estructura simbólica de la mediación, a través de las formas narrativas, a fin de fortalecer los procesos de concienciación y sororidad. Todo esto, dentro del marco del tributo a la reivindicación de la genealogía femenina,

---

<sup>36</sup> Para esclarecer algunas de las categorías narratológicas que se usarán en este capítulo, se retomará el trabajo de Eduardo SERRANO *La narración literaria. Teoría y análisis*. En este caso, las narraciones *paradieгética* y *autodieгética* son definidas de la siguiente forma: “Genette (1972:253) llama *autodieгético* al narrador *homodieгético* que protagoniza la historia que relata. Por nuestra parte, dado que Genette no denomina de una manera particular al otro tipo de narrador, hemos propuesto (SERRANO, 1980, p.78) llamar *paradieгético* al que cumple el rol de actor-testigo. Los prefijos *auto-* y *para-* denotan, el primero, el carácter de “agente” del protagonista, y el segundo, ese “estar junto a”, “al lado de”, del testigo. (1996, pp. 64-65)

concepto que expresa claramente MURARO, siguiendo algunas de las ideas de IRIGARAY<sup>37</sup>, en las que se hace un especial énfasis en los lazos femeninos y su capacidad para encontrarse.

Pues bien, con todo y la difícil vivencia de los dispositivos sexuales, sociales, y políticos que atraviesan las tres generaciones de Marianas, hay una cuarta generación, que nos lleva a un cronotopo del futuro. De este modo, podría pensarse que el cronotopo es el espacio y el tiempo de la conciencia, por eso no tiene marcas temporales ni espaciales, porque se basa en un proceso de lectura abierto, desde nuestra lectura, entendiéndolo como un símil del futuro liberado de la opresión patriarcal, lo que puede ser leído como una innovación en la técnica narrativa y en sus herramientas para apostarle a la sororidad y a la concienciación en la obra. Así y dada la relación de esta cuarta narradora con las otras tres voces autodieéticas de la novela y por el esfuerzo de concienciación que exige, lleva a pensar en la apuesta que ÁNGEL hace al darle fuerza a esa una cuarta voz-testigo, en un cronotopo futuro, que se convierte a su vez en una metalepsis<sup>38</sup> e involucra a las posibles destinatarias en el proceso de ruptura con la norma patriarcal, al hablarles desde ese símil de la conciencia liberada que es el cronotopo del futuro.

Para empezar la explicación de esta innovación narrativa, es necesario rastrear la narración paradiéctica de esta cuarta generación contemporánea que gravita sobre las tres partes de la novela, es decir, sobre las tres generaciones, dirigiéndose, a través de la segunda persona y, al mismo tiempo, tanto a las tres generaciones de Marianas como a las destinatarias posibles de la novela:

**Quieres** partir aquella ausencia, doblada en dos, acucillada, como parían las indias a sus hijos. Quieres dejar el miedo rezagado. Proyectarte hacia ti. Quieres gozarte, amantarte. Ser y no ser, abandonar al fin aquel fantasma, quieres decir a gritos ¡yo no quiero! Pero **tu** voz no es tuya. (ÁNGEL, *Misiá Señora*, 1982, p. 118)

**Quieres** retroceder hacia la luz. Volver a entrar en tu espesura y presentir sin miedo la salida, que será blanca y tibia, como la leche. Descubrir los recodos, paso a paso. Vagar vagante, vagarosa. **Decídete** Mariana. La espera es otro engaño. **Busca** tu centro en tu raíz, que es donde viven los gemidos y el tremor de la piel, y eso no es permitido a las doncellas, te asaltarán en coro los falsarios. Amárrate a los mástiles. (ÁNGEL, 1982, p. 130) (Énfasis agregado)

<sup>37</sup> "Debemos también encontrar, reencontrar, inventar las palabras que expresen la relación más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, que traduzcan el lazo entre su cuerpo y el nuestro, y el de nuestras hijas". Dibuja así una genealogía: las madres, nosotras y nuestras hijas. Hay que notar los tres verbos: encontrar, reencontrar, inventar. (MURARO, 2002, s.p.)

<sup>38</sup> "Con relación a esta clase de metalepsis, GENETTE precisa: "A estas formas de narración en que el relevo metadieético, mencionado o no, se encuentra inmediatamente eliminado en provecho del narrador primero, lo que provoca de alguna manera la economía de un nivel narrativo (o a veces varios) las llamaremos metadieético reducido." (Citado por Serrano, 1996, p. 56) En el caso de *Misiá Señora* de Ángel, se elimina el nivel de la narración hacia las tres generaciones de Marianas para ir hacia el nivel de las destinatarias, a fin de lograr una concienciación más profunda y leer como mujeres la imagen de las mujeres.

En la cuarta generación, esta voz paradiegética del sujeto de la enunciación, se convierte en una voz que, según GÓMEZ en *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico* “se dirige a un “tú”, personaje, haciéndolo consciente de su doble calidad frente al texto (observadora- lectora- personaje)” (2003, p. 3) y esto remite a la idea constante del nacimiento, explícita en la conminación a parirse a sí misma en las dos primeras partes y en la tercera, ya no sólo como personaje, sino como una imagen de “testigo” que observa e invita a la concienciación de estas tres generaciones paradigmáticas de una experiencia femenina. Lo sustancial de esta generación viene a ser, sin embargo, el papel que cumplen las destinatarias posibles, desde una experiencia receptora, pues se pasa del registro narrativo y pronominal del “tú” al “nos”, que vendría siendo el equivalente de la experiencia sororal del “nosotras” como destinatarias, cambio de registro que evidenciaría la metalepsis:

Duro será este aprendizaje. Pero si algo **nos** queda de esta historia, si conservamos (a distancia prudente) el cariño que nos hacía reconocer el mundo más cálido y hermoso, si la ternura esta, jamás la van a hundir. ¡Jamás...!, ¿entiendes...?, ¡Jamás la van a hundir...!, ladinos, lujuriosos, taimados, garañones, tú eres testiga, le asegura tú has visto todo. ¡todo...! (ÁNGEL, *Misía Señora*, 1982, p. 307) (Énfasis agregado)

Al mismo tiempo el procedimiento narrativo de la metalepsis<sup>39</sup>, lleva a pensar sobre esa economía de nivel narrativo o paso de nivel entre el estrato de la narradora y el estrato de la historia misma narrada para llegar al nivel de las destinatarias posibles. Al respecto, conviene revisar el tipo de metalepsis que más se ajusta a la transgresión que lleva a cabo la narradora de esta cuarta generación intemporal, cuando se dirige también a las posibles destinatarias de la novela:

La metalepsis narrativa se define como el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis, es decir el mundo narrado por el narrador. Siguiendo la primera definición del término, propuesta en 1972 por el teórico literario francés Gérard Genette, los narratólogos han destacado varios tipos de metalepsis narrativas. El más chocante de estos tipos es la metalepsis ontológica, es decir cuando un personaje novelesco o cuando el narrador autorial parecen superar

<sup>39</sup> La incorporación del término metalepsis al ámbito de la teoría narrativa tiene su origen en las reflexiones emprendidas por Gérard GENETTE en uno de los apartados de Figuras III. En la propuesta narratológica de GENETTE, la metalepsis ha sido llamada a formar parte de un sistema (al lado de la prolepsis, la analepsis, la silepsis, la paralepsis, etcétera), en el cual ha sido dotada de un sentido específico al designar “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente. Un ejemplo ya canónico de la metalepsis como estructura ficcional es el que nos ofrece “Continuidad de los parques” (1956), de Julio CORTÁZAR, en el que un narrador extradiegético nos presenta la historia de un hacendado que lee una novela, uno de cuyos personajes literalmente se sale de ella –la metadiégesis– para intentar asesinar al hacendado. La narración finaliza con este movimiento metaléptico que dota al relato de un carácter sorpresivo o fantástico. Aunque los universos del lector-hacendado y del personaje de la novela leída sean ficcionales, ambos suponen distintos niveles de “realidad”. Así, el lector-hacendado puede considerarse “real” –o menos ficticio– en relación con el personaje de la novela que lee. (VENTURA, 2011)



literalmente la frontera entre el mundo real y el mundo diegético. (LUTAS, 2009, p. 39)

Esta metalepsis ontológica se puede leer como una reflexión alrededor de los procesos subjetivos e históricos, a fin de mostrar cómo en las aparentes divisiones que tienen las diferentes narradoras y sus generaciones, las fragmentaciones de la identidad en la última generación y sus diferentes cronotopos<sup>40</sup>, con sus cambios en términos de agencia y de conciencia política<sup>41</sup>, sí es posible seguir tejiendo conciencia y hermanarse en un proceso de revisión continua y multigeneracional. Se unen pasado y presente en la reconstrucción de las identidades no sólo femeninas y subalternas, sino también en la construcción de un país distinto, más incluyente, menos fragmentario y unívoco. En esta suerte de diálogo dado desde la metalepsis se llega a la concepción necesaria de una idea de la historia y de las subjetividades que se apoya en el ejercicio de la memoria, mediante la relación entre distintas generaciones y al mismo tiempo, entre diversas partes de la historia colombiana para hacer posibles balances y construir una historia nueva, más incluyente.

En la misma línea de relación, pero ya con las posibles lectoras modelo y, ya dilucidada esa calidad de un personaje-narrador intemporal, se analiza la categoría de la lectura que hay en la obra, pues las tres generaciones de Marianas leen y este acto supone una idea implícita presente en toda la obra sobre lo que supone hacer este ejercicio, pues en las tres partes de la novela hay una configuración de los personajes y su balance sobre la categoría de la lectura:

---

<sup>40</sup> Pues bien, estas tres generaciones están marcadas por tres cronotopos distintos, a saber: la abuela en la tercera parte (Aproximadamente desde los años 30 hasta los 60 en Pereira y su zona rural representada en la finca de Quimbaya), la hija en la segunda parte (Aproximadamente desde los años 50 hasta los 70 en diversas ciudades colombianas como Pereira y Cartagena) y la nieta en la primera parte. (Desde finales de los años 60 en diversas ciudades colombianas como Pereira, Cartagena y Cali, etc.)

<sup>41</sup> Este asunto de la conciencia política fue trabajado ampliamente en el capítulo CONSCIENCIA FEMENINA Y SUBALTERNIDAD EN *MISIÁ SEÑORA DE ÁNGEL*, perteneciente a mi trabajo *Erro! Apenas o documento principal. MISIÁ SEÑORA: UN TRIBUTO A LAS GENEALOGÍAS FEMENINAS Y A LA EXPERIENCIA DE LEER COMO UNA MUJER LA IMAGEN DE LA MUJER* (Tesis de maestría, 2016, p. 58) de donde fue extraído el presente trabajo (cap. Así, sobre la conciencia política, sin duda, la abuela tiene más capacidad de agencia por su experiencia de viuda y su calidad de dueña de una hacienda, ya que su condición de viuda terrateniente le daba un poder que las hijas ciudadanas, ya sin la tierra, no volverían a tener. Si bien esta agencia no era política, la conciencia sobre su propia experiencia, al narrar y evaluar acontecimientos como el Bogotazo, perteneciente al período de la Violencia, así lo muestra. En la lectura que se propone de la novela hay una reivindicación de la genealogía, evidenciada en la abuela, pues su vida y consejos siempre están en contraste con las vidas de sus hija y nieta y su voz se siente en los distintos llamados que les hace, a través de las reiteraciones enunciativas que ya se han mencionado en los capítulos anteriores. Finalmente, en lo relacionado con la represión y el consecuente desencanto que sufren las generaciones posteriores a la década del 60, debido a lo acontecido antes y después del Frente Nacional en Colombia, los fracasos frente al logro de la paz y la justicia sociales, es posible que se encuentre en esa generación de Mariana-nieta, algo del descreimiento (...) que se presenta como desinterés y desligamiento de la vida política e histórica del país, para sumirse en una subjetividad, igualmente signada por las múltiples violencias, en este caso de género.

(Yasmina)<sup>42</sup> (...) abre los ojos tú muchacha, agúzate, a la sociedad de los Patriarcas ya le llegó el otoño, como escribió Gabito, y el otoño del falo, que es lo que todos temen (...)

(...) Verás, no les gusta ni pizca bajar del chirimoyo, los reyes, los pachás, los amos y tú aprende, cocina y cose y agacha la cerviz, y es orden de San Pablo (...)  
(ÁNGEL, 1982, p. 107)

(Mariana-hija)<sup>43</sup> ¿Cuáles son tus lecturas?, investigaba tía Disnarda. ¿Leíste a Delly...?, Pérez y Pérez es preciso para las niñas de tu edad, diciendo por decir, candiletera. Y tú hasta las narices de las chilindrinadas de Corin Tellado, y a duras penas *Mujercitas*, porque a Jo la envidiabas, a pesar de su tía, que era como la soperuda de Disnarda (...)  
(ÁNGEL, 1982, p. 127)

(Mariana-abuela)<sup>44</sup> (...) yo era una ninfa caritriste, que pasaba horas muertas leyendo en una hamaca los libros del tío Maximiliano, que un día me vio desempolvando a Madame de Sevigné, ¿vas a leerle a esa señora...?, me preguntó con retintín y yo que no, que aquí no más limpiando este mugrero. No iba a confesar que estaba enamorada de ella y de George Sand, ¿tú literata...?, y soltaría sus puyas con ese deje de fauno bogotano, con derecho a pensar, nuquiestirado. (ÁNGEL, 1982, p. 257)

Un ejercicio de la lectura moldeado por las ideas sobre la mujer que varía según las épocas en las que cada generación se inscribe, pero atravesado por una idea en común: la imagen que se teje sobre las mujeres no viene de ellas mismas, viene del patriarcado. Es por eso que hay autoras que no se deben leer como Madame de Sevigné, obras que son buenas para las jovencitas y, finalmente, se ve cómo en la última generación, Yasmina, la amiga de Mariana-nieta, lee a Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ en clave femenina, hablando desde el fin del patriarcado a propósito de *El otoño del Patriarca* y su contra lectura de una de las epístolas de San Pablo. Con ello, se abre la posibilidad de ver que en la novela hay una configuración de las lectoras, que más allá de los dispositivos sobre el saber que regían sus épocas, los usos y costumbres avanzan hacia un concepto de lectura distinto.

Partiendo de ese concepto de lectura distinto, será necesario remitirse a Lola LUNA y su trabajo *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, que supone en gran medida la concepción de la lectura como generadora de sentido sobre la mujer, sobre su experiencia y subjetividad, lo que se relaciona con la función que tiene la narradora paradigmática de la cuarta generación, ya que se entendería su narración de testigo como otra de las formas de concienciación. Sólo que esta vez se distancia la experiencia narrativa de esa misma experiencia en los personajes, a fin de crear una suerte de espejo contrastante, no ya dentro de la obra, sino fuera y como estrategia narrativa que además busca acercar a las destinatarias modélicas de la novela, todo, dentro de un juego ficcional que recrea el exterior

---

<sup>42</sup> El paréntesis es para señalar a la narradora de este apartado, Yasmina, amiga de Mariana-nieta en la primera parte de la novela.

<sup>43</sup> El paréntesis para señalar a la narradora de este apartado, Mariana-hija en la segunda parte de la novela.

<sup>44</sup> El paréntesis para señalar a la narradora de este apartado, Mariana-abuela en la tercera parte de la novela.

del mundo narrado. Se trata entonces de un juego de contraste y concienciación que invita a la sororidad y a la ruptura de ese espejo del patriarcado, generador a su vez de imágenes femeninas moldeadas como lectoras ideales, obedientes a unas ideas sobre sí mismas que muchas veces distan de las propias. Justamente, Luna, siguiendo las ideas de Adrienne RICH, comenta sobre la concepción de la lectura:

(...) como una actividad generadora de sentido y en su inscripción del género como proceso interpretativo. La recepción de un texto se convierte así en una clave de la experiencia de estar en el mundo como una mujer.

Leer en presente, como una mujer contemporánea, significa –como señala Rich– dejar de leer como históricamente habían aprendido a leer las mujeres. (LUNA, 1996, p. 22)

Las lecturas desobedientes presentes en las tres narradoras de la novela, vienen a darnos esa idea de una concepción de lectura de mujer, revisando, además, todos los estereotipos y símbolos sobre ella misma, en una labor hermenéutica que también ayuda en ese proceso de construcción de una subjetividad propia, mostrando la resistencia al patriarcado, una resistencia en la que sólo, viviendo una vida paralela en la que a escondidas leen y hablan de lo prohibido, es posible ser:

Una mujer leyendo como una mujer, como dice el crítico norteamericano Jonathan Culler, no es sin embargo lo que ocurre cuando una mujer lee. Leer como una mujer significa revisar axiológicamente desde una perspectiva feminista las lecturas y modos de lectura que nos han configurado como lectores, y que nos han transmitido simultáneamente modelos de identidad sexual mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos o mitos. Este tipo de lectura de “perspectiva feminista se preocupa de examinar la representación literaria de la mujer poniendo de relieve los prejuicios sexistas evidenciados a través de los aspectos discursivos y narrativos de la obra, con cuidada atención del signo mujer en las estructuras generales y específicas”. La crítica de la imagen de la mujer es pues, en un sentido muy lato, una lectura resistente a los estereotipos, mitos y arquetipos con los que se construye el sistema de definiciones de lo femenino. (LUNA, 1996, pp. 23 y 24)

Y es por ello, que también esa narradora, que se ha denominado como la “cuarta generación”, sin cronotopo específico, en el sentido bajtiniano<sup>45</sup>, sería equiparable a las destinatarias posibles de la contemporaneidad, pero no cualquier tipo de destinatarias, pues como dice CULLER “esta experiencia no se presenta siempre que una mujer lee: se trata de una revisión feminista” (CULLER, 1998, p. 48) desde un proceso de concienciación que conmina a romper ese espejo de las posibilidades de ser para las mujeres. De este modo,

---

<sup>45</sup> Aunque se partió del concepto de BAJTÍN en Teoría y estética de la novela, a fin de rastrear los cronotopos de las tres generaciones de mujeres en la obra, usamos el término de cronotopo del futuro como una metáfora de un futuro liberado, ya que las mujeres en la obra y por causa de la inmovilidad en las estructuras sociales, no logran del todo esa liberación y conciencia, que sí se presenta como esperanzadora desde la cuarta narración.

podría pensarse que el cronotopo es el espacio y el tiempo de la conciencia como un símil del futuro liberado de la opresión patriarcal:

Apócrifos axiomas. Dogmas impuestos por su miope carrera hacia el Olimpo, donde quieren reinar, sentar sus huestes, tú eres tu dueña única, no Christian Dior ni Helena Rubinstein. Que se enrevesen con slogans, se embrollen en monsergas, enmarañen el orden, que esto es así o asá porque si los dientes no son bellos o su tersor del cutis no fascina, mira hacia atrás, no temas. Nadie se vuelve sal. (ÁNGEL, 1982, p. 72)

Así, el espejo está mediado por las categorías de enunciación que cualquier texto tendría, en el que habría un destinatario implícito masculino que colisiona en la novela con la destinataria ideal, es decir, aquella que rompe, a pesar de los dispositivos, con la idea sobre la mujer. En palabras de LUNA, el proceso interpretativo debería apostarle a una mediación entre las experiencias genéricas:

La diferencia interpretativa se produciría al colisionar ese lector implícito masculino con una lectora ideal, feminista, leyendo como una mujer, que contrasta su experiencia genérica con el sentido atribuido al signo mujer. El sentido atribuido a la imagen de la mujer depende pues, no sólo del nivel de lectura, sino también de una doble convención de lectura patriarcal que la convierte en signo sexuado para un receptor idealmente masculino y en signo modélico para una receptora mujer. La tensión entre los dos modos de lectura sólo puede resolverse inscribiendo la voz de una lectora ideal que, leyendo como una mujer, dialogue con ese lector que ha interiorizado, aspirando quizás a conciliar ambas miradas. Como Tiresias tendremos entonces todos los modos humanos posibles de ver el mundo y podremos decir con el poeta: “A veces soy mujer, a veces soy hombre.” (LUNA, 1996, p. 27)

De suerte que la novela de ÁNGEL, a través de las estrategias narrativas y la asunción de las categorías de narradora-observadora-destinataria como metalepsis, le permitiría a las lectoras o lectores ideales, es decir, en clave feminista, enfrentar niveles de concienciación frente al patriarcado, como en un juego de espejos contrastantes que de acuerdo con la época, sus dispositivos y la concepción de lectura sobre la mujer, entendida como un signo en la estructura social, se pudieran revisar, analizar y mediar. Quizás por eso la novela termina con la imagen de la fuga en Mariana-nieta, escapando a una sociedad que no vio esa construcción subjetiva propia, aunque fuera clara, en la concepción misma de lectura sobre el signo mujer que hace la cuarta narradora en este drama generacional.

Finalmente, quedaría por decir que la tesis fundamental de este trabajo, evidenciada en el proceso de interpretación del signo mujer en la obra de ÁNGEL y el uso de la metalepsis, descansa sobre las formas en las que los mecanismos de concienciación, a través de las genealogías, permiten la sororidad. Todo ello, yace sobre una de las posibles intenciones de la autora de esta novela y del proceso de interpretación que se está haciendo desde la categoría de la narración como un espacio posible para identificarse con las lectoras.

Aquí, vale la pena traer a colación el concepto de texto abierto que propone ECO en *Lector in fabula*. Desde este postulado, Eco conceptualiza al texto como abierto y esta definición es la que mejor puede describir al texto de ÁNGEL, con sus cambios en los registros narrativos y ese intersticio que queda en el límite de la narradora-testigo intemporal, imposible de rastrear en la obra con un cronotopo específico y, la calidad de observadoras, que tenemos las lectoras que nos enfrentamos a la novela. Todo ello, no desde nuestra calidad empírica, sino desde la calidad de lectoras ideales que, a su vez, configuró la autora ideal en los indicios que muestra la obra sobre la subjetividad y la experiencia femeninas vistas a través de espejos contrastantes y del llamado a la concienciación:

La configuración del Autor Modelo depende de determinadas huellas textuales, pero también involucra al universo que está detrás del texto, detrás del destinatario y probablemente, también ante el texto y ante el proceso de cooperación. (ECO, 1987, p. 11)

Ese proceso de cooperación del que habla ECO es posible sólo a través de la variedad de procedimientos narrativos y lecturas críticas sobre la historia y la subjetividad femenina en esta novela de Ángel, que ha mostrado cómo es posible, a través de un *Bildungsroman* femenino, llevar a múltiples procesos de concienciación, desde lo íntimo hasta lo social.

## Referencias

ÁNGEL, A. **Misiá Señora**. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

BAJTÍN, M. **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus, 1989.

CIPLIJAUSKAITÉ, B. **La novela femenina contemporánea**. Hacia una tipología de la narración en primera persona, Barcelona: Anthropos, 1988.

CULLER, J. **Sobre la deconstrucción**. Teoría y crítica después del estructuralismo. Madrid: Cátedra, 1998.

ECO, U. **Lector in fabula**. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen, 1987.

GÓMEZ DOUZET J. Reseña de “La metalepsis y la actividad Cooperativa del lector empírico” de JORGE LUIS LAGOS CAAMAÑO. **Estudios filológicos**, (39), 267-269, 2003. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413833017>

LUNA, L. **Leyendo como una mujer la imagen de la mujer**. Barcelona: Anthropos, 1996.

LUTAS, L. **Dos ejemplos de metalepsis narrativas:** Niebla de Miguel de Unamuno y Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau. *Moderna sprat*, 2, 39-59, 2009. Recuperado de <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/348/343>

MURARO, L. **El concepto de la genealogía femenina.** [web log post] (2002, junio). Recuperado de [http://www.alipso.com/monografias/2024\\_lamorada/](http://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/)

OSORIO, O. Albalucía Ángel y la novela de la Violencia en Colombia, *Poligramas*, 24, 17-27, 2005. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/2918/Poligramas24%2cp.17-27.2005.pdf?sequence=6>

OSORIO, O. **Historia de una pájara sin alas.** Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2005.

SAÑUDO, J. MISIÁ SEÑORA: **Un tributo a las genealogías femeninas y a la experiencia de leer como una mujer la imagen de la mujer** (Tesis de maestría), 2016.

SERRANO, E. **La narración literaria.** Teoría y análisis. Cali: Colección de autores vallecaucanos, Gobernación del Valle del Cauca, Gerencia para el desarrollo cultural, 1996. Recuperado de [https://www.academia.edu/20653468/La\\_narraci%C3%B3n\\_literaria.\\_Teor%C3%ADa\\_y\\_an%C3%A1lisis\\_1996\\_-\\_Eduardo\\_Serrano\\_Orejuela](https://www.academia.edu/20653468/La_narraci%C3%B3n_literaria._Teor%C3%ADa_y_an%C3%A1lisis_1996_-_Eduardo_Serrano_Orejuela)

VENTURA, L. **Metalepsis:** Una estrategia de representación narrativa. [web log post] (2011, octubre 01) Recuperado de <http://hiperficcionario.blogspot.com.co/2011/10/metalepsis-una-estrategia-de.html>

WOOLF, V. **Una habitación propia.** Barcelona: Seix Barral, 2008.

**MISIÁ SEÑORA DE ÁNGEL: THE CHRONOTOPE OF THE FUTURE  
OR THE SIMILE OF THE LIBERATED FEMININE  
CONSCIOUSNESS<sup>46</sup>**

**Abstract**

This work explores the narrative voices of three generations of women, grandmother, mother and daughter who bear the same name Mariana, in the novel *Misiá Señora* (1982) by Albalucía Ángel. Our proposal inscribes this novel in the genre of the Bildungsroman feminine, which takes place during the twentieth century in Colombia. So, from our reading, the bet that the author makes to create a fourth narrator-witness, which gravitates around the narrative voices of the grandmother, mother and daughter, produces at the same time a metalepsis and involves potential recipients in the process of awareness. There is then an emphasis on the idea of feminine genealogy that would constitute the metaphorical space to think and weave the great work of a subjectivity, because it is not only a generational drama, but a work that relates the experiences of women and readers in general, through narrative mediation and sorority. It is possible to glimpse a female subject that is not reduced to the social structures that exclude, but is in constant process of revision and sister with other women, through writing, as a hopeful gesture.

**Keywords**

Albalucía Ángel, *Misiá Señora*. Bildungsroman feminine. Metalepsis. Feminine genealogy and ideal feminist reader.

Recibido en: 02/04/2018  
Aprobado en: 30/09/2018

---

<sup>46</sup> Article derived from the thesis entitled *Misiá señora: A Tribute to the female genealogies and the experience of reading as a woman the image of women* (2016) to apply for the master's degree in Colombian and Latin American Literatures from the Universidad del Valle, Cali, Colombia.

# *O mito da beleza e as representações do feminino em Um Útero é do Tamanho de um Punho*

Julia Palma Ramôa Correio<sup>47</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## **Resumo**

O livro *Um Útero é do Tamanho de um Punho*, de Angélica Freitas, foi lançado em 2012 e permanece sendo uma das obras de poesia contemporânea de autoria feminina mais relevantes dos últimos anos, principalmente por ter antecipado a difusão de temas associados à terceira onda feminista que estamos vivendo. A partir de poemas selecionados do livro, o presente artigo se propõe a explorar as nuances dos estereótipos femininos e desenvolver reflexões acerca da maneira como os valores patriarcais da ditadura da beleza impostos ao corpo-mulher — nomenclatura designada por Paul B. Preciado—influenciam na autonomia deste, seja por estipular critérios de uma ordem estética, seja pela adoção de uma moral reguladora de condutas. Para tanto, o suporte teórico desta análise contará particularmente com as ponderações de Simone de Beauvoir e Naomi Wolf na tentativa de estabelecer um diálogo entre as temporalidades específicas dos estudos de cada uma delas convergindo sobre a atual situação da mulher na sociedade.

## **Palavras-chave**

Angélica Freitas. Crítica Literária Feminista.

---

<sup>47</sup> Graduada em Letras Português/Literaturas na UFRJ e atualmente cursa o Mestrado em Literatura Brasileira pelo Programa de Letras Vernáculas da UFRJ



Angélica Freitas é uma poeta e tradutora brasileira natural do Rio Grande do Sul, nascida na cidade de Pelotas. O contato da autora com a literatura começou ainda na infância, quando ganhou de sua tia uma enciclopédia que destinava um de seus tomos à apresentação do gênero lírico para crianças. A aproximação mais lúdica e despretensiosa despertou em Angélica a aspiração de ensaiar alguns versos próprios sobre assuntos do seu cotidiano a partir de uma veia cômica, característica esta que continua sendo uma marca do seu estilo literário. No entanto, antes de consolidar sua dedicação profissional à literatura, escrevendo e/ou traduzindo, Angélica concluiu a graduação em Jornalismo e atuou como redatora do jornal Estado de São Paulo durante 4 anos. Nessa época, a união do acaso com a incerteza de permanecer investindo na carreira jornalística foi a combinação necessária para uma mudança de rumos: a futura autora inadvertidamente toma ciência de um anúncio divulgando uma oficina de poesia organizada por Carlito Azevedo; era a oportunidade que faltava para reacender a motivação poética que carregava consigo desde o início. Com o encorajamento do próprio Carlito, na época também responsável pela coleção “Ás de Colete” (projeto em parceria das editoras Cosac Naify e 7 Letras), Angélica encontra, pela primeira vez, a chance de publicação após compartilhar com o novo tutor os poemas do seu acervo particular acumulados ao longo de sete anos. Depois de um processo de seleção e arranjo dessas produções prévias, seu primeiro livro como poeta é consolidado no lançamento de *Rilke Shake* (Cosac Naify, 2007).

Os poemas que aqui serão analisados são de seu segundo livro, *Um Útero é do Tamanho de um Punho* (Cosac Naify, 2012). Diferentemente de sua obra de estreia, a composição deste foi um projeto integralmente pré-elaborado a partir de inquietações suscitadas em dois momentos profundamente significativos de sua vida e que influenciaram o teor e a temática do livro, sendo eles: o período em que morou na Argentina, quando teve a oportunidade de se aproximar de um grupo de mulheres que se reuniam para discutir sobre questões relativas ao feminismo, o que até então era uma pauta inédita de se ver exposta de maneira casual, próxima, sem eufemismos em torno do termo feminista; e quando decide acompanhar uma amiga que iria realizar um aborto na Cidade do México, se deparando com a hostilidade daqueles que não aceitam que a mulher tenha direito sobre seu próprio corpo e que se acham no dever de proferir palavras condenatórias nos arredores da clínica, agravando uma experiência por definição já tão penosa, mesmo a prática sendo legalizada desde 2007 nesta capital.

Por conta dessas vivências acerca de mulheres e do que é ser mulher no mundo que Angélica se vê impelida a escrever um livro sobre nós, o segundo sexo. A fim de se

aprofundar e apreender melhor os mecanismos e as linguagens que se adequariam ao seu intuito de transpor essas agitações para o papel, a autora se debruça em uma pesquisa investigativa para inteirar-se do que já havia sido feito e de quais recursos haviam sido utilizados, tendo como diretriz esse olhar de mulheres, sobre mulheres.

O movimento por essa busca de uma tradição anterior, de acessar por meio da literatura outras vozes femininas, é o que Adrienne Rich chama de "re-visão", uma “vontade de autoconhecimento” que “mais do que uma busca de identidade: é parte de nossa recusa de uma sociedade autodestrutiva dominada pelos homens.” (RICH, 2017, p. 66):

Para quem escreve, e neste momento para a mulher escritora em particular, há o desafio e a promessa de uma geografia psíquica completamente nova a ser explorada. Mas há, também, um difícil e perigoso caminhar sobre o gelo, na tentativa de encontrar uma linguagem e imagens para uma nova consciência, com pouco do passado para nos apoiar. (RICH, 2017, p. 67)

De fato, o que Angélica descobre são apenas rastros sutis na produção literária brasileira e contemporânea de autoras esquecidas ou com obras de pouca repercussão que partissem da experiência do ser feminino na sociedade como ferramenta para suscitar uma escrita poética. A poeta mesma relata na entrevista concedida à Adelaide Ivánova para a revista Suplemento Pernambuco o que sentiu ao concluir a investigação: “queria escrever um livro que pensasse o que é ser mulher. Não havia esse livro. Eu queria ler um poema sobre aborto. Não havia esse poema”.

Portanto, a proposta desta análise será a de refletir sobre a maneira que a poeta evoca e reconstrói alguns arquétipos do feminino, partindo principalmente de perspectivas da crítica feminista que abordam o mito da beleza, a fim de criar um pequeno panorama que demonstra como os poemas desse livro conseguem destrinchar as sublimações da lógica machista a que somos submetidas diariamente.

Em primeiro lugar, se faz necessário pontuar que os enquadramentos do feminino só se tornam possíveis a partir do momento em que o nosso corpo passa a ser um “corpo-mulher”, ou seja, um corpo que está submetido a uma “tecnologia social heteronormativa” que depende da invocação binária dos entes sociais para sustentar e perpetuar os códigos de um padrão ideal do feminino e do masculino. (PRECIADO, 2017, p. 28) Em termos da própria fisicalidade do corpo-mulher e das características que dele são esperadas, as categorias da “mulher boa”, “mulher limpa”, “mulher bonita”, “mulher feia”, “mulher gorda”, “mulher sóbria”, “mulher ébria” que aparecem ao longo dos poemas iniciais do livro, sempre precedidas pelo artigo indefinido “uma”, parecem identificar a cristalização desses perfis

genéricos ao mesmo tempo em que demonstram como todos eles são apenas índices de uma regra primordial: a beleza.

O poema que inaugura a seção “uma mulher limpa” expõe essa suposta fórmula ideal evocando uma espécie de efeito sofismático:

porque uma mulher boa  
é uma mulher limpa  
e se ela é uma mulher limpa  
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos  
pôs-se sobre duas patas  
a mulher era braba e suja  
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba  
não é uma mulher boa  
e uma mulher boa  
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos  
pôs-se sobre duas patas  
não ladra mais, é mansa  
é mansa e boa e limpa (FREITAS, 2012, p. 11)

De imediato, vemos uma correlação direta entre a limpeza e a bondade da mulher, entre o seu caráter físico e o seu caráter moral: se uma mulher é limpa, logo ela será boa; se é boa, conseqüentemente será limpa. As instâncias da existência desse corpo, tanto interna quanto externamente, estão permanentemente cerceadas, à mercê do julgamento alheio. O juízo de valor fica implícito pela colocação do “porque” no início do verso, dando a entender que a explicação que se segue é consequência de um questionamento invisível, sem precedentes, facilitador de uma naturalização unânime dos argumentos tautológicos posteriores.

Ser limpa e ser boa... A amplitude desses dois adjetivos é relevante para nossa leitura. No que tange a limpeza do corpo visível, palpável, pensamos logo na beleza mercadológica, estéril, destituída do direito da mulher de possuir qualquer traço natural, posto que isto seria “sujo” (como nos primórdios, quando “a mulher era braba e suja/ braba e suja e ladrava”). No constante retocar-se para conter a indomabilidade dos atributos orgânicos — desde pelos e estrias, até celulites e rugas —, considerados inconvenientes ao aprazimento visual e tátil, a mulher se aliena como objeto, se afasta da afirmação da sua essencialidade — conceito este adotado por Beauvoir a partir da perspectiva da moral existencialista — para desperdiçar sua energia psíquica e seus bens materiais com preocupações estéticas impostas justamente para nos distrair, nos apequenar ao tamanho dessas supostas imperfeições. É o que afirma Naomi Wolf:

Estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher. [...] A ideologia da beleza [...] se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. (1992, p. 12, 13)

A partir disso, podemos compreender “porque uma mulher braba/ não é uma mulher boa”, afinal, o jogo de oposição que se instaura não é entre bondade e maldade, mas sim entre mansidão e “brabura”, isto é, entre aquela que se subordina aos ditames do discurso patriarcal e aquela que se demonstra como uma autonomia em potencial, recusando o papel histórico-cultural que lhe foi imposto. Interessante notar também o paralelismo contrastivo causado pela rispidez das alveolares no verso “braba e suja e ladrava” e da suavidade das bilabiais nos adjetivos “é mansa e boa e limpa”, consumando foneticamente o efeito semântico descrito. Sendo assim, ao se representar de forma ativa, subvertendo os parâmetros previstos, a mulher se torna uma ameaça às normas sociais, um perigo para a manutenção dos privilégios do homem. Em síntese: “O mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens.” (WOLF, 1992, p. 16, 17).

A filiação entre aparência e comportamento também é explorada no seguinte poema:

uma mulher sóbria  
é uma mulher limpa  
uma mulher ébria  
é uma mulher suja

dos animais deste mundo  
com unhas ou sem unhas  
é da mulher ébria e suja  
que tudo se aproveita

as orelhas o focinho  
a barriga os joelhos  
até o rabo em parafuso  
os mindinhos os artelhos (FREITAS, 2012, p. 13)

Aqui, o adjetivo “sóbria” se ramifica em duas significações: pode tanto designar a sobriedade enquanto serenidade e moderação, retomando a esfera da bondade moral, mas também representa aquela que não está sob efeito de bebidas alcoólicas. Nesse sentido, a limpeza é simultaneamente a da pureza dos modos e dos órgãos desse corpo-mulher.

Por outro lado, temos a imagem da “mulher ébria”, que pode representar desde a mulher que bebeu demais, implicando a ideia da embriaguez e da exaltação consequentes do consumo elevado do álcool, até a evocação figurada de uma mulher ávida, que deseja muito alguma coisa. Na primeira situação, muitas vezes é costumeiro dizer que a mulher está

“alterada”, “louca”, por exacerbar suas emoções e postura sem filtros ou pudores morais. O outro exemplo demonstra, da mesma forma, uma mulher às avessas do estereótipo condescendente posto que é resoluto, determinada a perscrutar seus desejos e suas vontades. Em ambos os casos, ser considerada suja é a marca da reprovação moral, pois uma mulher de presença ou personalidade proeminentes só pode ser encarada como uma transviada, libertina, merecendo, assim, uma resposta corretiva às suas condutas extravagantes. Daí ser da “mulher ébria e suja/ que tudo se aproveita”. É por não se adequar e não conter sua individualidade que a mulher personifica a imoralidade do excesso, tornando-se passível de ser explorada fisicamente. Inclusive, na situação da mulher embriagada, há o estigma de que ao agir de forma extrovertida, abre-se a prerrogativa de que seu corpo também está disponível ao outro, interpretando o que é da ordem do comportamento como uma provocação velada para se chegar a fins corpóreos. Naomi Wolf atesta essa realidade com base nos resultados de uma pesquisa norte-americana:

De acordo com The Sexuality of Organization, cinco estudos concluíram que o comportamento de uma mulher "é percebido e rotulado de sexual mesmo quando a intenção não é esta". Atos amigáveis por parte de uma mulher são muitas vezes interpretados como de natureza sexual, especialmente quando "sugestões não-verbais são ambíguas..." (1992, p. 55, 56)

Em seguida, na segunda estrofe, o lugar dessa mulher é contextualizado no reino animal (dos animais deste mundo/ com unhas ou sem unhas), criando certo vínculo com o poema anterior pela referência da imagem da mulher selvagem e animalesca dos tempos pré-históricos (há milhões, milhões de anos/ pôs-se sobre duas patas). E, aprofundando ainda mais essa caricatura, recorre-se à derradeira comparação desse corpo-mulher com o do suíno, aproximação essa que se dá de forma ainda mais contundente pela própria elaboração da última estrofe, na qual a estrutura dos versos segue uma correspondência verticalizada e descendente com os elementos do corpo: as partes superiores (as orelhas o focinho), o tronco (barriga), e os membros inferiores (os joelhos/ até o rabo em parafuso/ os mindinhos os artelhos). Aliás, a escolha da analogia a partir deste mamífero é especialmente relevante por aludir ao imaginário popular que vê no porco o signo da imundície, seja ela física ou moral, como comprova a definição do verbete: “PORCO s.m. (lat. *porcus, i*) [...] **2.** Fig. P. ext. Pessoa suja, imunda, sem hábitos de higiene. **3.** Fig. Quem não é moralmente correto, tem mau caráter. [...] *adj.* **7.** Fig. Que fere a moral, os bons costumes; obsceno, indecente.” (LAROUSSE, 2007, p. 813).

Além do sentido figurativo, o porco é de fato um dos animais da indústria da carne com maior aproveitamento para o consumo humano. O limite entre o sentido alegórico e a

esfera real se torna tão sinuoso na metáfora que colocar o corpo-mulher em equivalência com a carne suína permite um desdobramento no âmbito da biologia. Se na cadeia alimentar o porco é um animal que ocupa uma posição inferior, e o Homem, por sua vez, é o predador no topo dessa hierarquia, é o humano que detém o direito de eleger quem deve ou não ser consumido como presa em termos da sobrevivência e da lei selvagem do mais forte. Analogamente, o mesmo fundamento biológico pode ser aplicado dentro da nossa espécie para naturalizar o macho como predador da fêmea, numa tentativa fajuta de justificar uma primazia entre os sexos, respaldando o aproveitamento carnal desta por aquele. Sobre essa discussão, Beauvoir é implacável:

Finalmente, uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. (2016, vol. I, p. 64)

Desse modo, fica subentendido que a ditadura da beleza estabelece uma dinâmica causal entre a maneira como uma mulher se conduz e a forma responsiva com que a sociedade irá se relacionar com ela, a depender da visão moral adotada. Na teoria, a mulher limpa e sóbria tem a chance de ser poupada da exploração alheia por se apresentar adequadamente, isto é, contida e recatada, sendo certificada com alguma validação moral. Entretanto, se se demonstra efusiva e comunicável, é maior a probabilidade dos seus atos serem reprovados, afinal, estar ébria é ser suja, é ser vista como uma fêmea que merece uma reação penalizadora, repreensão esta que a mulher sentirá na pele, na violação do seu corpo objetificado em carne. Em resumo:

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência. (WOLF, 1992, p. 17)

Até agora, os critérios da beleza feminina se revelaram empenhados em consolidar uma espécie de moeda de troca social, reduzindo o feminino em dois perfis antagônicos (limpa e boa ou suja e imoral) para que a mulher seja facilmente reconhecida como alguém que merece o respeito dos membros da casta superior ou então como uma pessoa a ser difamada, rechaçada dos que atendem o padrão social aceitável. No entanto, o ideal da mulher bela vai além, repercutindo seus desdobramentos na esfera econômica. Por isso, torna-se plausível admitir que “a ‘beleza’ é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro.” (WOLF, 1992, p. 15). Vejamos o poema a seguir:

uma mulher insanamente bonita  
um dia vai ganhar um automóvel  
com certeza vai  
ganhar um automóvel

e muitas flores  
quantas forem necessárias  
mais que as feias, as doentes  
e as secretárias juntas

já uma mulher estranhamente bonita  
pode ganhar flores  
e também pode ganhar um automóvel

mas um dia vai  
com certeza vai  
precisar vendê-lo (FREITAS, 2012, p. 18)

Nele, o leitor é apresentado as categorias da “insanamente bonita”, das feias, doentes e secretárias e da “estranhamente bonita”. À primeira mulher é reservado um presságio promissor de seu futuro pela garantia de uma bonança material que a espera, simbolizada na obtenção de um carro. A certeza de que essa mulher “um dia vai ganhar um automóvel” recai diretamente sobre o fato dela já possuir um bem primordial: sua beleza insana. A escolha do advérbio “insanamente” para destacar o quão bonita é esta mulher alude ao status de irrealidade dessa beleza, como um conceito que beira a alucinação, evidenciando a dificuldade de se conseguir corresponder a esse modelo idealizado.

Além disso, deve ser assinalado que o verbo “ganhar” incute uma passividade que remonta os códigos sociais mencionados anteriormente; a conquista da mulher não se dá por um esforço autônomo, mas sim, por um mérito indiretamente concedido devido apenas aos seus atributos externos. Não é por ter investido ativamente no mundo que a mulher recebe uma recompensa; ao contrário, é por se resguardar ao papel de vitrine dos seus encantos que se torna apta a validação de outrem para, enfim, receber seu prêmio. Como nos diz Beauvoir, “o corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que ela é autorizada a explorar”. (2016, vol. II, p.190) A contextualização desse cenário denuncia a dependência econômica da mulher em função do homem, seja “no mercado dos casamentos burgueses do século passado” quando “as mulheres aprenderam a considerar sua própria beleza como parte desse sistema econômico.” (WOLF, 1992, p. 25), seja pelo fato de que, mesmo trabalhando, a mulher ainda não consiga se emancipar plenamente, tendo que aceitar “a dupla servidão de um ofício e de uma proteção masculina” (BEAUVOIR, 2016, vol. II, p. 505).

A segunda estrofe complementa o verso anterior, adicionando que além do automóvel, uma mulher insanamente bonita “com certeza vai” ganhar “muitas flores/quantas forem necessárias”. Dessa vez, o presente dado não é uma concessão exclusiva a quem é detentora da beleza ideal, pois flores também são um agrado comumente destinado às categorias mais insignificantes do feminino, tais como as feias, as doentes e as secretárias. A tríplice que contrasta numérica e qualitativamente da outra de beleza insana reúne as três facetas negativas em relação ao padrão ideal: a feia, notoriamente, é privada de beleza; a doente, por sua vez, padece da ausência de vigor sadio, igualmente essencial para o ideal belo; já a secretária é quem, por definição, serve para auxiliar nos encargos diminutos de algum superior com compromissos mais elevados; porém, mesmo em um papel secundário, é ela quem detém a responsabilidade de gerenciar a vida profissional de outra pessoa, e o prestígio de possuir qualquer tipo de controle não é bem querido nas mãos de uma mulher. Em vista disso, dos três estereótipos, o da secretária é o mais emblemático, pois se as feias e as doentes recebem flores apenas por condescendência ou convenção social, o ato de dar uma flor para sua secretária é revestido de um agradecimento paternalista e simultaneamente de uma camada mais sutil, da intenção patriarcal de reafirmar o paradigma de que ela, no final das contas, está submetida à obediência e ao respeito em relação ao chefe.

A terceira estrofe menciona a última variedade feminina do soneto, a mulher estranhamente bonita. Para essa, a previsão dada já não aposta na indubitabilidade do privilégio por não ter uma beleza que se destaca pelo excesso, mas sim pela identificação com a estranheza, dando a entender que há alguma peculiaridade em seus traços que a distanciam da imagem exemplar. Em consequência disto, as expectativas de sucesso diminuem, limitando a voz poética a afirmar prudentemente da possibilidade dela ganhar flores e um automóvel. Sintaticamente, a diferença entre esta e a mulher do primeiro escalão fica expressa nos verbos: no primeiro quarteto utilizou-se a locução verbal “vai ganhar”, que agora nos tercetos se transformou em “pode ganhar”. Além disso, o estribilho “um dia vai/com certeza vai” no derradeiro terceto vem precedido da conjunção adversativa “mas”, antecipando a dissonância que virá no verso final ao confirmar que, na verdade, a única certeza que se tem é que ela “vai/ precisar vendê-lo”. Interpretamos, assim, que a mulher minimamente distante do padrão requerido não poderá recorrer à beleza como garantia do seu sustento financeiro pois a necessidade de vender o carro, bem material supérfluo, demonstra a volatilidade de sua subsistência: se antes havia uma figura responsável por prover desde as condições de sustento mais básicas, como moradia e alimentação, até artigos de menor importância, como flores e



um carro, em um momento futuro ela pode não ter mais com quem contar, restando apenas a oportunidade de converter as abundâncias em fomento para itens mais essenciais.

Os arquétipos da beleza que aqui foram analisados revelam como “a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define” (BEAUVOIR, 2016, vol. I, p. 196) e tentam sinalizar o fato de que

sua reivindicação não consiste em serem exaltadas em sua feminilidade: elas querem que em si próprias, como no resto da humanidade, a transcendência supere a imanência; elas querem que lhes sejam concedidos, enfim, os direitos abstratos e as possibilidades concretas, sem a conjugação dos quais a liberdade não passa de mistificação. (BEAUVOIR, 2016, vol. I, p. 191)

## Referências

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: a experiência vivida**, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

FREITAS, A. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

IVÁNOVA, A. Como age, pensa e o que é uma mulher. Disponível em <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/77-capa/1943-como-age,-pensa-e-o-que-é-uma-mulher.html>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

LAROUSSE. **Dicionário enciclopédico ilustrado**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

RICH, A. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, I; CAVALCANTI, I; COSTA, C. L.; LIMA, A. C. A.(Org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p.64-83.

WOLF, N. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

## THE BEAUTY MYTH AND THE REPRESENTATIONS OF THE FEMALE IN A UTERUS IS THE SIZE OF A FIST

### **Abstract**

The book called “A uterus is the size of a fist” by Angélica Freitas was released in 2012 and still is one of the most relevant contemporary poetry work by a female author, mainly because it anticipated the diffusion of subjects related to the third wave of feminism in which we live now. From a selected group of poems in this book, the present article explores the feminine stereotypes in its nuances and develops reflections on how patriarchy values imposed on the “woman-body” — a term coined by Paul B. Preciado — influence on its autonomy, whether by specifying beauty standards or by adopting a moral that regulates women behavior. For this purpose, the analysis’ theoretical support relies on Simone de Beauvoir and Naomi Wolf’s considerations in attempt to establish a dialogue between its specific temporalities converging onto the situation of women in today's society.

### **Keywords**

Angélica Freitas. Feminist Literary Criticism.

---

Recebido em: 22/06/2018  
Aprovado em: 02/09/2018

# Romances femininos: estudos de *literatura e história*

Paulo Henrique Oliveira<sup>48</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

## **Resumo**

O presente estudo apresenta um panorama, das pesquisas literárias e históricas, sobre os romances femininos. Por meio de uma discussão bibliográfica, procura-se delinear as contribuições e as questões apontadas por diferentes pesquisadores, em suas análises sobre obras e coleções, publicadas, no mercado editorial brasileiro, em diferentes períodos, dentro de um projeto literário e editorial, estritamente, voltado para o público feminino. Inicialmente, os romances femininos foram publicados na segunda metade do século XIX, tendo reconfigurações, entre os séculos XX e XXI, de acordo com o contexto histórico e literário de cada época. Denominados de “romances sentimentais”, “romances cor de rosa” e, até, “romances, água com açúcar”, os estudos, sobre esse gênero, evidenciam intenções e subjetividades expressas nas representações da figura feminina, que estão contidas nas obras. Essa percepção caracteriza a oportunidade de se tecer estudos aprofundados, sobre a produção, distribuição, circulação e a leitura de romances femininos, fazendo ecoar os seus múltiplos sentidos, tanto no que se refere a sua estética, quanto às formas narrativas.

## **Palavras-chave**

Romances. Literatura. História da Leitura. Feminino.

---

<sup>48</sup> Doutorando em História Social pela PUC-SP. Mestre e Especialista em História, sociedade e cultura. Pesquisa sobre história e literatura, práticas de leitura e a produção, circulação e difusão de romances femininos.

## **Introdução**

A expansão do gênero romance, no mercado editorial brasileiro, suas subdivisões literárias e posterior popularização por meio das coleções, dentre elas o romance feminino, lançadas por diferentes editoras, entre os séculos XIX e XX, gerou o interesse de pesquisadores, das mais diferentes áreas, em compreender quais os efeitos de narrativas romaneadas nas mulheres, público para o qual se destinam. Como liam e como se apropriavam das leituras e quais as representações nelas contidas.

Não por acaso o estudo dos romances femininos apresenta-se num momento em que as Ciências Humanas passavam por novos paradigmas e enveredavam-se pelos caminhos dos estudos culturais, em específico, nos campos disciplinares da História e da Literatura.

A partir da década de 1980, a chamada Nova História Cultural, passou a observar novos paradigmas, novos problemas e novos objetos, justamente, buscando compreender as produções culturais em diferentes sociedades e temporalidades. Como define José D'Assunção Barros:

A Nova História Cultural propõe o estudo dos sujeitos produtores e receptores de cultura, como também os processos que envolvem a produção e a difusão cultural, os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos, e, por fim as normas a que conformam as sociedades através da consolidação de seus costumes. (BARROS, 2011, p. 38).

Os estudos culturais foram ampliados em cursos de pós-graduação, literários e historiográficos. As produções acadêmicas passaram a se preocupar com a construção das memórias coletivas e individuais, através das narrativas, dos discursos, e das experiências sociais por meio das representações, práticas, táticas e hábitos sociais. Assim, de acordo com Barros (2011), as estruturas explicativas deram lugar ao reconhecimento da subjetividade, da dispersão e da profusão de novos métodos de análise.

Nesse corolário, o estudo dos romances femininos passou a ter um maior aporte com subsídios teóricos e metodológicos, pautados nos estudos culturais, o que possibilitou traçar interpretações sobre a produção, a leitura, a representação, a apropriação e a popularização desse gênero literário, especificamente, entre as mulheres, em diferentes períodos e contextos. Soma-se ainda a esse cenário, o diálogo interdisciplinar entre diferentes áreas do conhecimento como: a Literatura, a Antropologia, a Psicologia, a Linguística, a História da Educação, a História da Leitura e a Comunicação Social, ampliando a discussão e a reflexão sobre a produção e a difusão do gênero romance e os seus derivados.

## 1 Delineando um campo de estudos

Rosane Manhães Prado é a pioneira no estudo dos denominados romances femininos. Em seu artigo *Um ideal de Mulher: Estudos dos romances de M. Delly* (1981), a autora faz uma análise da construção dos enredos, buscando compreender os padrões específicos que compõem um “modelo de mulher” e são representados nos romances de M. Delly<sup>49</sup>.

De acordo com Prado (1981, p. 106), as heroínas dos romances dellyanos parecem ter saído, “quase que todas de uma mesma forma”, gerando assim um “padrão”, em relação às qualidades e aos modelos de comportamentos femininos.

Prado analisou diferentes títulos de M. Delly, observando as características físicas e psicológicas das personagens heroínas. Em suas considerações, os romances dellyanos constroem um “ideal de mulher”, que se projetam na literatura, como forma de disseminação e posterior assimilação pelas leitoras.

Ampliando a discussão, Maria Teresa Santos Cunha, em seu livro *Armadilhas da Sedução: os romances de M. Delly* (1999), procurou perceber, como os ideais femininos, representados nos livros de M. Delly, eram percebidos pelas leitoras, tentou compreender, ainda, porque as mulheres gostavam de ler aquelas histórias e o porquê dos livros de M. Delly tiveram tanta popularidade, entre jovens brasileiras de classe média, na região metropolitana de Santa Catarina, entre as décadas de 1930 a 1960.

Cunha teceu uma análise dos romances dellyanos, a partir dos suportes materiais (capas, títulos, disposições tipográficas), dos conteúdos (enredos, tramas, personagens, cenários) e das representações da mulher contidas nas obras. Ela, também, entrevistou leitoras dos romances de M. Delly e constatou que nos romances, além do “ideal de mulher”, que Rosane Prado havia identificado, estavam, também, representados normas, condutas e valores, suscetíveis de se caracterizar como uma forma de “educação”, o que para Cunha trata-se do reflexo de uma sociedade burguesa, da primeira metade do século XX, que se utilizou do

---

<sup>49</sup> M. Delly foi o pseudônimo do casal de irmãos, Frédéric Henri Petitjean de la Rosière e Jeanne Marie Henriette Petitjean de la Rosière, escritores franceses do século XIX. Juntos, os dois irmãos, publicaram mais de uma centena de livros, os quais proporcionavam uma leitura fácil e acessível, tornando-se, especialmente, populares, numa época de mudanças estruturais sociais, em que o hábito da leitura começava a ganhar espaço entre as mulheres jovens da burguesia. Nas primeiras décadas do século XX, a Companhia Editora Nacional, de Monteiro Lobato, foi a responsável pela publicação da grande maioria dos livros de M. Delly, no Brasil. Os títulos seguiam a mesma linha publicada em Portugal, na grande maioria, pela Editora Livraria Progredior, que traduzira do francês parte de seus romances.

discurso literário romântico para construir imagens sobre a mulher. “Uma educação que seduzia e uma sedução que educava as leitoras” (CUNHA, 1999, p. 128).

Liliana Lacerda, pesquisadora da área da linguística, em seu trabalho *A imagem feminina no romance sentimental de massa* (1999), analisou romances norte-americanos, publicados nas revistas *Good Housekeeping* e *Cosmopolitan*, de circulação, apenas, nos Estados Unidos. O objetivo de sua pesquisa era demonstrar as diferenças entre as narrativas, isto é, como as trajetórias das personagens são descritas nas obras e o nível da realidade, que é de fato vivido pelas mulheres que leem estes romances e se apropriam de suas representações.

Lacerda chama a atenção para o conceito de romance sentimental de massa. Segundo a autora, o termo *romance sentimental* reflete a construção de um universo imaginário harmonioso, sem as ambiguidades, as incertezas e as limitações do mundo que nos cerca. Uma definição semelhante à Patrícia Amparo, que compreende o romance feminino, como uma forma de se “sonhar acordada”.

O termo *massa*, empregado por Lacerda, associa-se ao desenvolvimento da indústria de entretenimento e da preocupação desse setor, em alcançar um grande número de leitoras, popularizando o gênero literário, barateando os seus custos, tornando a leitura mais acessível e atraente, trabalhando questões semióticas, nas imagens das capas. Assim, de acordo com Lacerda (1999, p. 134), “o romance sentimental, tornou-se um veículo ideal para experiências de evasão de uma realidade sem graça, exacerbada de trabalho e sem emoções e romantismo, para um grande número de mulheres, portanto, de massa”.

Lacerda considera que apesar de terem ocorrido mudanças significativas nas sociedades, nas últimas décadas do século XX, os romances escritos, para as mulheres, ainda mantém, de certa forma, as estruturas que os tornaram populares, desde o século XIX.

Para Lacerda (1999), a narrativa atual, ainda segue, fielmente, os modelos estabelecidos para o gênero: ênfase na ação e no enredo, utilização de personagens estereotipadas, que refletem a visão de mundo e os ideais das leitoras e, de modo implícito a veiculação de normas e de valores que as leitoras desejam ver confirmados.

A historiadora Patrícia Amparo, em sua pesquisa *Sonhando acordada: um estudo sobre as práticas de leitura da coleção Romances Clássicos Históricos* (2012), publicados pela editora Nova Cultural, entre 1990 e 2011, defendeu a hipótese de que os romances femininos educavam as leitoras. Por meio de depoimentos, Amparo procurou entender, como as leitoras se relacionavam com as histórias, através de suas apropriações e práticas de leitura.

Segundo Amparo, além do sentido “educador” das obras, os romances femininos tinham, ainda, outras finalidades, dentre elas: formar novos leitores, introduzindo, cada vez

mais, pessoas ao universo da cultura letrada, pois se tratavam de uma literatura de fácil compreensão; apresentar modelos de comportamento feminino e, também, masculino, por meio das representações da mulher e do homem e apresentar modelos de educação sentimental, normalmente, transmitidos numa tradição de mãe para filha<sup>50</sup>.

Para Amparo, os romances, publicados pela Nova Cultural, serviram como afirmação da classe burguesa, que, ao longo do século XX, no Brasil, difundiu representações femininas, masculinas e familiares, educando pessoas e mentalidades, de acordo com os valores burgueses.

O ideal de amor é, também, discutido nos romances femininos, analisados por Amparo. Para a autora, o ideal de amor contido nesses romances, afasta-se do ideal de amor do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Nos romances contemporâneos, da segunda metade do século XX e início do século XXI, o amor não está mais atrelado, diretamente, ao matrimônio e a constituição da família, como prescrevia o ideal burguês de sociedade.

Todavia, Amparo ressalta que é necessário investigar, profundamente, esse aspecto, pois as mentalidades guardam diferentes temporalidades e as leitoras, tributárias de memórias maternas e paternas de gerações anteriores, podem se apropriar de diferentes maneiras dessas representações.

No campo da comunicação social, Cleiry de Oliveira Carvalho, em seu estudo, *Romance de Mocinha e Romance de Mocinho: a literatura narrativa de massa por um convívio dos contrários* (2007), traz à luz, a discussão sobre os romances publicados, em grande escala, para uma gama variada de público leitor feminino e masculino.

A autora apresenta o seu estudo como diacrônico e crítico, sobre a coleção de livros de romances, entendendo a produção dessas obras, como um mecanismo de entretenimento e que gera efeitos no consumidor (leitor) (a).

Carvalho parte do conceito de indústria cultural, extraído de Theodor Adorno e Max Horkheimer, que pensam um conjunto de empresas e de instituições, cuja principal atividade econômica é a cultura, visando, assim, o entretenimento das massas. Para Carvalho, os romances femininos são não uma forma de educação ou de formação, mas, sim, uma forma de se entreter; um produto; uma literatura comercial, oriunda de uma indústria, preocupada em alcançar, cada vez mais, consumidores (leitores).

---

<sup>50</sup> De acordo com a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil 4º* (2016), organizada pelo Instituto Pró-Livro, o gênero romance é o terceiro mais lido, atualmente, no Brasil, dentro da faixa etária: 14 até 24 anos, 33%, 25 a 29 anos, 25% e 30 a 39 anos 20%. A pesquisa, ainda, revela que as mulheres leem mais o gênero do que os homens (59% mulheres e 52% homens) e que o gosto pelos romances é passado de mãe para filha.

A letróloga, Simone Meirelles, em sua dissertação de mestrado, *Das Bancas ao Coração: romances sentimentais e leitura hoje* (2002), preocupou-se, em perceber, como se constroem as narrativas literárias dos romances femininos, no Brasil, para “encantar” e “seduzir” as leitoras, buscou-se, ainda, perceber as ideologias expressas, na figura feminina, que são representadas nas obras e como as leitoras fazem usos dessas simbologias.

Meirelles compreende os romances destinados ao público feminino, assim como Carvalho, como produtos de uma indústria cultural de massa e geradores de uma literatura de entretenimento. Para a autora, trata-se de um trabalho de marketing, em que os textos, são, devidamente, encomendados a escritores e revisados por editores, para seguir uma determinada linha de produção, com o objetivo principal de estimular o sonho rápido nas leitoras, na forma de texto, por meio de uma leitura rápida. Segundo Meirelles, o trabalho de marketing feito pela editora, forja a imagem de uma “literatura de qualidade”, gerando o interesse na leitura das obras e no aumento das vendas.

Para além dessa perspectiva reducionista de análise, Meirelles, também, toca nas questões de construção de imagens femininas através dos romances. O seu estudo baseia-se nos livros de romances publicados pela editora Nova Cultural, entre 1999 e 2002. A análise das capas e das contracapas permitiu à autora, identificar que as imagens, apresentavam um “ideal de mulher”, frágil, dependente e submissa à figura masculina, levando-a a pesquisar como as leitoras, operaram com essas representações.

Em suas considerações, Meirelles compreende que, mesmo com as transformações tecnológicas, industriais e ideológicas dos séculos, XX e XXI, que permitiram às mulheres, conquistarem novos espaços, tendo independência econômica e exercendo diferentes atividades, que não só os papéis de filha, esposa e mãe, os romances femininos, no século XXI, ainda passam a imagem do ideal de casamento e da vida familiar, como sendo os principais valores sociais a serem conquistados pelas mulheres.

Para Meirelles (2002, p. 141), a presença desses romances, no mercado editorial brasileiro, no começo dos anos 2000, “reafirmam o ideal de que as mulheres precisam da união amorosa, sem a qual suas vidas seriam desprovidas de sentido”.

Em sua dissertação de mestrado, na área da literatura, *Relendo M. Delly: personagens, enredos e crítica* (2012), Aline França Russo fez um estudo de literatura comparada, analisando as obras de M. Delly, publicadas no Brasil, em diferentes décadas do século XX, pela Companhia Editora Nacional, com obras de escritoras do século XIX, como Jane Austen e Charlotte Brontë.



Russo conclui, em sua pesquisa, que as representações sobre a mulher contidas nas obras de Delly, publicadas no século XX, enquadram-se nos comportamentos definidos e esperados, para a mulher do século XIX.

Ao cruzar as características físicas, psicológicas, os comportamentos e os sentimentos das personagens femininas das obras de Delly, Austen e Brontë, Russo observa semelhanças em relação à construção da imagem da mulher, pois se tratam de obras que foram produzidas, na temporalidade do século XIX, para meninas, entre 13 e 16 anos de idade, portanto, estão permeadas dos valores e dos conceitos do período (como recato, pudor, subserviência e dependência da mulher). A pesquisadora aponta a necessidade de se estudar, a tentativa ideológica e cultural, de determinados grupos sociais, em manter a permanência desses valores em outras épocas.

O breve balanço das pesquisas apresentadas, em suas diferentes perspectivas e abordagens, aponta para a importância dos estudos sobre os romances femininos e as muitas possibilidades de interpretação literárias e históricas, ao se problematizar essa temática.

Desde a segunda metade do século XIX, o gênero romance foi se popularizando, especificamente, entre o público leitor feminino, daí advém o surgimento de subgêneros do romance, direcionados, estritamente, às mulheres e à especialização de editoras, nessa linha de publicações. Segundo a socióloga Roberta Andrade:

Esse gênero que concentra em seus enredos histórias de amor, é diretamente responsável por mais da metade de toda a produção mundial de ficção vendida na América, chegando a movimentar bilhões de dólares no mercado editorial atual e sendo também denominado de “literatura de massa”, por sua repercussão e apropriação junto ao grande público feminino. (ANDRADE, 2015, p. 354)

O gênero romance teve seu lugar, no Brasil, e em outros países, marcadamente, ao longo do século XIX, deriva das novelas e dos romances de cavalaria surgidos, na Europa, entre os séculos, XVII e XVIII. Segundo Sandra Vasconcelos, esse gênero, quando surgiu na Inglaterra, foi associado ao popular e visto, por muitos, como uma literatura pouco recomendada. Aos poucos o seu campo literário foi se delineando e a sua disseminação e popularização fizeram com que o gênero passasse a ser visto como um instrumento pedagógico.

Elementos como atitudes, regras de comportamentos, posição das mulheres, relações familiares, as representações do amor (materno e conjugal), a vida, os bons costumes, dentro do matrimônio, e os sentimentos foram associados aos romances, prescrevendo as

condutas a serem seguidas na vida social (VASCONCELOS, 2010), em específico às mulheres.

Os leitores de romances eram formados e instruídos de modo imperceptível, para muitas mulheres, inclusive, o romance era a única forma de acesso à informação e educação. Durante o primeiro quartel, do século XIX, foi que o gênero passou a ser considerado como qualidade de expressão literária da classe burguesa.

Em Paris, entre 1880-1890, os romances representavam mais da metade dos empréstimos em bibliotecas públicas (CHANTAL; SEGRÉ, 2010). No Brasil, o gênero, também, sofreu diversas críticas, a sua aceitação e posterior popularização, entre as camadas sociais, possivelmente, se deu quando o gênero, “de pouca retórica e poesia, passou a ser visto pelos críticos como uma literatura épica e de alta tradição” (ABREU, 2008, p. 298), somando-se a ele, o caráter instrutivo.

Os textos eram narrados de forma a possibilitar uma leitura agradável, de fácil assimilação, não sendo necessário ser um exímio leitor, para que pudesse se familiarizar com a obra. Tanto na Europa, quanto no Brasil, os gabinetes de leitura, bibliotecas circulantes, folhetins e jornais contribuíram para a difusão do gênero (MEYER, 1973), uns barateando os custos e possibilitando um maior acesso à leitura, outros pela regularidade das publicações diárias, que sempre contavam com trechos das obras em formato folhetim.

Outro elemento que contribuiu, para a popularização do gênero, foi à narrativa de histórias, com questões cotidianas dos leitores. Dos acontecimentos mais usuais às paixões avassaladoras, qualquer leitor poderia apreciar um romance, identificar-se com a história e o desenrolar de sua trama. Para Vasconcelos (2010), o tempo dos romances é o tempo presente e as suas histórias envolvem aspectos familiares, circunscrevendo-se ao mundo doméstico.

Por meio dessas obras era possível ainda guiar os leitores, com exemplos de moral, trabalhando as características psicológicas das personagens, suas virtudes ou suas intemperanças, vícios e qualidades, de modo que a heroína, quando guiada por bons costumes, recebia os frutos de sua boa conduta. Caso contrário, a morte ou a solidão eram os castigos, por ter se perdido nas tentações do amante ou nas armadilhas do vilão. A mescla do realismo com a edificação moral dava o tom das histórias, levando o leitor a outros cenários e realidades.

O gênero romance diversificou-se em estilos: histórias de amor, aventura, policial, histórico, mistério e erótico, sua prosa de ficção se direcionou aos homens, com temáticas de suspense, aventuras, situações de perigo, investigação de crimes e assassinatos, às mulheres, os enlacs do amor, histórias de luta pela paixão, pela virtude do casamento e contra as

tentações. Aos primeiros eram destinados à educação, para a vida pública, para o trabalho; as segundas, muitas vezes, até desprovidas de educação formal, destinavam-se, apenas, o recôndito do lar (MALUF; MOTT, 1998). Em suma, o gênero disseminou-se pelo Brasil, durante o século XIX. Muitos romances ingleses, franceses e, posteriormente, nacionais poderiam ser adquiridos em livrarias, tendo capas luxuosas e altos custos, ou, até mesmo, em formatos mais simples, podendo ser tomados de empréstimo, em bibliotecas de gabinetes de leitura. De acordo com Amparo:

Os romances sentimentais contemporâneos no mercado editorial brasileiro são herança de uma tradição cultural livresca dos séculos XIX e XX, com a publicação de romances franceses, ingleses e norte americanos, todos traduzidos, que chegavam as livrarias brasileiras por meio das coleções *Biblioteca Cor de Rosa*, *Biblioteca das Moças* e *Biblioteca da Família*. (AMPARO, 2012, p. 14).

É neste momento que o gênero literário se massifica, com o surgimento das coleções. Segundo Roger Chartier (1990), a coleção é um novo tipo de impresso, inventado em um momento de um aumento do público leitor, da maior complexidade do mercado livreiro e pelo desenvolvimento da imprensa.

As edições de coleções têm um público leitor pretendido, normalmente, são populares, voltadas para as massas, que no Brasil, no final do século XIX e início do XX, é sinônimo de “consumidores”, e de acordo com Alessandra El Far (2006), os livreiros e os editores se atentaram para isso, criando, assim, coleções de livros.

Desde a década de 1920, era publicada, no Brasil, a coleção de livros da *Biblioteca da Família*, importados pela editora portuguesa Progridior. Uma coleção que incluía, apenas, romances dirigidos ao público feminino, que ficaram conhecidos como sendo “livros para moças” (RUSSO, 2012, p. 14). Tanto na Europa, quanto no Brasil, os livros eram aprovados pela Igreja Católica e a sua leitura era, abertamente, incentivada pelas escolas, sendo muito lido por estudantes normalistas.

Os livros eram vendidos a preços baixos, encontrados em livrarias e bancas de jornal. Eram traduções de histórias de romances estrangeiros. Os principais títulos e com o maior número de vendagem eram os romances franceses de M. Delly.

Entre os anos de 1926 e 1960, a Companhia Editora Nacional, de São Paulo, publicou as coleções *Biblioteca das Moças* e a *Biblioteca Cor de Rosa*, eram 175 títulos de romances estrangeiros, traduzidos para o português e lançados no Brasil. M. Delly era a autora mais popular, com 29 títulos, seguida por Elinor Glyn, Bertha Ruck, Concordia Merrel e Guy de Cahantepleure. O sucesso das coleções rendeu várias reedições, entre os anos de

1982 e 1987 (LANG, 2008). Com a ditadura civil-militar no Brasil, os romances chegaram às bancas de revistas, a preços módicos, atingindo outras camadas sociais.

Entre os anos de 1965 e 1975, as mulheres das classes populares passaram a ler mais livros de literatura sentimental, por serem essencialmente destinados a elas, por estarem mais acessíveis, podendo ser adquiridos em bancas de revista, em um novo formato, o de bolso. Cabendo na bolsa, houve aumento de vendagem, pois facilitava a leitura, uma vez que se poderia ler em qualquer lugar, tanto em transportes públicos como em salas de espera e nos intervalos do trabalho. A portabilidade foi certamente uma das razões da popularização do gênero literário, aliada a uma estrutura narrativa simples. (SILVA, 2015, p. 12)

Ressalta-se aqui o trabalho de Ecléa Bosi, *Leituras de Operários: estudo de um grupo de trabalhadores em São Paulo* (1971). Em sua pesquisa, Bosi discute como os operários, em específico, as mulheres operárias, se interessam pela leitura, a partir do momento em que tiveram acesso aos livros. Em uma entrevista a revista *Pesquisa* da FAPESP (Abr, 2014), Bosi menciona que em suas pesquisas, sobre as operárias leitoras, identificou que a leitura de romances por elas é uma forma de reequilíbrio mental, em decorrência da exploração do trabalho e dos abusos sociais que sofrem. Por conterem histórias que fazem “sonhar” e por não serem histórias datáveis, tendo um caráter eternizado, os romances folhetins, nas palavras de Ecléa Bosi

Carregam o sentimento de exclusão do mundo, de evasão, a fantasia compensatória com que tanto Freud se preocupou... Umberto Eco tem uma expressão bonita para isso: estruturas da consolação. E Gramsci as nomeia complexo de inferioridade social ou devaneios de compensação. Gramsci lamenta muito que os intelectuais não se preocupem com as leituras populares. (BOSI, 2014, p.3)

A editora Nova Cultural percorrendo o mesmo caminho de publicações, do Grupo Abril Comunicações, no final da década de 1980 e até meados de 2011, publicou as coleções: *Sabrina*, *Júlia* e *Bianca*, também vendidas em bancas de jornal. Livros que foram lidos por gerações de mulheres brasileiras das mais variadas classes sociais, narrando histórias de amor, revelando intimidades e comportamentos femininos. As coleções fizeram muito sucesso e chegaram a tiragens de 600 mil exemplares por mês, um número significativo para o mercado editorial brasileiro (MEIRELLES, 2002).

## Conclusão

De acordo com Amparo (2012), atualmente as mulheres trabalhadoras correspondem a quase totalidade do público leitor de romances, seguidas por donas de casa e estudantes. Essas mulheres buscariam nas histórias à viagem, por meio da leitura, o encontro

com um mundo mágico, o sonho do amor romântico, a fruição e o relaxamento através da leitura.

Desde o início do século XX, presenciou-se um fenômeno social generalizado no mundo ocidental (PINTO, 1990; OLIVEIRA, 2013), cada vez mais, pode-se notar o aumento do número de mulheres, em diferentes atividades, na esfera pública, ou seja, fora de seus lares.

Essas atividades variam, desde mulheres de classes médias e altas, ocupando cargos gerenciais na esfera pública e privada, até mulheres de classe baixa trabalhando em diferentes ocupações em fábricas e, também, em outros setores. De acordo com Cavalcanti (2004), essas transformações caracterizam reconfigurações sociais, nas quais a mulher, por sua luta e conquistas, ganha o direito a voz, a participação política, a independência econômica e a liberdade sobre o seu corpo e o seu estado civil.

Com todo esse processo de emancipação da mulher e das próprias discussões de gênero, na atualidade, o gosto pela leitura de romances femininos não desapareceu, e, certamente, passou a ter novos arranjos e significados à mulher contemporânea, cabendo, essencialmente, à Literatura e à História, para além de outros campos disciplinares das Ciências Humanas, estudos mais aprofundados sobre a leitura desses livros, fazendo ecoar os seus múltiplos sentidos, estética e narrativa, revelando práticas de leituras e as subjetividades das leitoras.

## **Referências**

ABREU, Márcia. **Trajelórias do romance:** circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Coleção Histórias de Leitura. Campinas (SP): Mercado das Letras, 2008, p. 298.

ALMEIDA, Leandro Antônio de. **Repercussão da expansão da ficção popular no Brasil dos anos 1930.** Revista História, São Paulo, n. 173, p. 359-393, jul-dez., 2015.

ALMEIDA, Nukácia Araújo de. **Revistas femininas e educação da mulher:** o jornal das moças. Anais do Simpósio ALB, 2014.

AMPARO, Patrícia Aparecida do. **Literatura feminina e invenção de si:** o romance sentimental como estruturador de relatos autobiográficos de mulheres leitoras. In: IV Congresso Internacional de Pesquisa (Auto) Biográfica (IV CIPA), 2010, São Paulo. Anais do IV Congresso Internacional de pesquisa (Auto) Biográfica. Espaço (auto) biográfico: artes de viver, conhecer e formar. São Paulo: FEUSP; BIOGRAPH, 2010. p. 1-11.

\_\_\_\_\_. **A constituição de identidades femininas por meio da literatura:** o caso da coleção clássicos históricos. n: 17º Congresso de Leitura do Brasil, 2009, Campinas, SP. Anais do 17º Congresso de Leitura do Brasil, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sonhando Acordada:** um estudo sobre as práticas de leitura da coleção de romances clássicos históricos. São Paulo, 2012. 331 p. Dissertação (Mestrado em História da Educação), FE-USP, 2012.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de; SILVA, Erotilde Honório. **O império das emoções e a literatura sentimental no Brasil.** Revista Contracampo. Niterói, n. 22, fev, 2011, p. 32-43.

\_\_\_\_\_. **Os romances sentimentais e suas comunidades de leitura.** Revista O público e o privado. n. 24 - Jul/Dez, 2004, p. 119-134.

\_\_\_\_\_. **Os romances sentimentais e a revolução digital:** os processos de criação dos projetos de democratização da leitura nos livros do coração. Revista de Estudos da Comunicação. Curitiba, v. 16, n. 41, set-dez, 2015, p. 345-361.

ANDRÉ, Liliana Lacerda. **A imagem feminina no romance sentimental de massa.** Curitiba, 1991. 119 p. Dissertação (Mestrado em Letras) UFP, 1991.

BARROS, José D'Assunção. **A Nova História Cultural** - considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. Cadernos de História. v. 12, n. 16, 2011, p. 38-63.

BOSI, Ecléa. **Narrativas sensíveis sobre grupos fragilizados.** Entrevista. Revista: Pesquisa FAPESP, abr. 2018, p. 47-53.

CARVALHO, Cleiry de Oliveira. **Romance de mocinha e romance de mocinho:** a literatura narrativa de massa por um convívio dos contrários. Maringá, 2007. 288 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). UEM, 2007.

CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. **Escritura e Memória na formação de mulheres entre 1870 e 1940.** Revista História e Perspectivas, Uberlândia, n. 31, jul/dez, 2004, p. 153-176.

CHANTAL, Horellou-Lafarge; SEGRÉ, Monique. **Sociologia da leitura.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, São Paulo: Bertrand, 1990.

\_\_\_\_\_. **O Mundo Como Representação**. Estudos Avançados, São Paulo, n. 11, v. 5, p. 173-191, 1991.

CUNHA, Maria Teresa Santos. **Biblioteca das Moças: contos de fada ou contos de vida?** Cadernos de Pesquisa. n. 85, maio, 1983, p. 54-62.

CUNHA, Maria Teresa Santos; CECCHIN, Cristiane. **Tenha Modos!** Educação e sociabilidades em manuais de civilidade e etiqueta (1900-1960). X Simpósio Internacional. Processo Civilizador. Campinas, SP, 2017, p. 1-11.

DANTAS, Marta Praga. **Tradução, Trocas Literárias e a Diversidade Editorial**. Revista Traduzires, n. 1, mai 2012, p. 1-12.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1985.

LANG, Cintia da Silva. **De moças (1926-1960) a ex-moças (1983-9187): representações e práticas de leitura instituídas na Coleção Biblioteca das Moças**. São Paulo, 2008. 117 p. Dissertação (Mestrado em História da Educação) PUC-SP, 2008.

MALUF, Marina; MOTT, Lúcia Maria. **Recônditos do mundo feminino**. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.); NOVAIS, Fernando. (Coord). *História da Vida Privada no Brasil*. vol 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MEIRELLES, SIMONE. **Das Bancas ao Coração: Romances sentimentais e leitura hoje**. Curitiba, 2002. 227 p. Dissertação (Mestrado em Letras) UFP, 2002.

PEREIRA, Rita Marisa Ribes. **Sedução pela literatura**. Simpósio sobre Educação, UERJ, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

PRADO, Rosane Manhães. **Um ideal de Mulher: Estudos dos romances de M. Delly**. In: *Perspectivas antropológicas da mulher*. n. 2. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 72-111.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Relatos da Leitura no Brasil 4. Org. Zoara Failla, Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

RUSSO, Aline França. **Relendo M. Dely**: personagens, enredos e crítica. Belo Horizonte, 2012. 222 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. **Romeu e Julieta nas Bancas de Revista**. Periódicos Letras, Vol. 18, n. 2, 2012, p. 1-14.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860**(vertentes inglesas). Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/>>. Acesso em: 21 set. 2016.



## **WOMEN'S NOVELS: A FIELD OF STUDIES**

### **Abstract**

The present study presents an overview of literary and historical research on female novels. Through a bibliographical discussion, it is sought to delineate the contributions and questions pointed out by different researchers in their analysis of books and collections, published in the Brazilian publishing market in different periods within a literary and editorial project strictly aimed at the female audience. The studies show intentions and subjectivities in the representations of the female figure, arranged in the works, characterizing that it is opportune to weave more in depth studies on the reading of feminine novels, echoing its multiple senses, its aesthetic and narrative.

### **Keywords**

Novels. Literature. History of Reading. Female.

---

Recebido em: 04/06/2018  
Aprovado em: 25/09/2018

# *Desigualdade de gênero e literatura* *brasileira: um oshar a partir da* *Sociologia*

Lúcio José Dutra Lord<sup>51</sup>

Universidade do Estado do Mato Grosso (UEMG)

## **Resumo**

Este artigo busca contribuir com os estudos críticos sobre a desigualdade de gênero na literatura brasileira. Para tanto apresenta uma análise sociológica que permite identificar e compreender como é gerada e produzida a dominação masculina no campo da produção literária brasileira, enfatizando a autoria e as personagens. A análise parte do princípio de que entender esses processos é fundamental para propor alterações sobre a realidade atual. O estudo é realizado a partir da revisão teórica, da referência a outros estudos e de dados documentais e histórico-institucionais. Na análise, são utilizados conceitos desenvolvidos pela Sociologia da Desigualdade e Diferenciação Social, em especial pelos estudos de Pierre Bourdieu e sua teoria acerca da dominação masculina. O referencial teórico-analítico adotado permite estabelecer análises entre a história e a literatura brasileiras, e oferece uma alternativa de compreensão da dimensão e dos espaços pelos quais a dominação masculina é produzida e se perpetua no campo literário brasileiro até os dias atuais, englobando, inclusive, o papel dos espaços escolares e do currículo escolar.

## **Palavras-chave**

Desigualdade de gênero. Literatura brasileira. Teoria da dominação masculina.

---

<sup>51</sup> Sociólogo e advogado, mestre em Educação e doutor em Ciências Sociais pela Unicamp, é professor adjunto em Sociologia e docente do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Letras na Universidade do Estado do Mato Grosso. E-mail: [luciolord@hotmail.com](mailto:luciolord@hotmail.com).

## **Introdução**

Questões acerca da desigualdade de gênero na literatura brasileira têm sido levantadas por estudos que mostram um sobrepeso masculino na produção literária, nas narrativas e personagens, na distribuição do mercado consumidor etc (RAMALHO, 2002; DALCASTAGNÈ, 2005). A hipótese plausível que se pode elaborar a partir desses estudos é de que há uma dominação masculina sobre esse campo da produção sociocultural. Tal tema merece destacada relevância nos estudos investigativos porque a literatura é um forte instrumento tanto de formação da identidade dos sujeitos, como de direcionamento das relações em uma sociedade. E isso faz com que a literatura seja um dos campos nos quais se estabelecem embates e disputas de projetos políticos de sociedade, de legitimação de status quo, de reprodução e manutenção das desigualdades sociais (DALCASTAGNÈ, 2012). Então, é nesses termos que a dominação masculina na literatura brasileira ganha relevância como objeto de investigação e como aspecto sobre o qual devem ser pensadas e propostas ações que visem mudanças.

Assim, este artigo busca contribuir com os estudos críticos sobre a desigualdade de gênero na literatura brasileira. Para tanto apresenta uma análise sociológica que permite identificar e compreender como é gerada e reproduzida a dominação masculina no campo literário. A análise parte do princípio de que entender esses processos é fundamental para propor alterações sobre a realidade atual. O estudo é realizado a partir da revisão teórica; da referência a outros estudos; do levantamento histórico sobre as entidades que, no Brasil, foram e são ligadas ao campo literário, como é o caso da Academia Brasileira de Letras; da observação do conteúdo de publicações que divulgam a produção literária brasileira; e da análise de documentos que estabelecem os conteúdos curriculares em termos de literatura. São utilizados conceitos desenvolvidos pela Sociologia da Desigualdade e Diferenciação Social, em especial pelos estudos de Pierre Bourdieu e sua teoria acerca da dominação masculina. O referencial teórico-analítico adotado permite estabelecer análises entre a história e a literatura brasileiras, e oferece uma alternativa de compreensão da dimensão e dos espaços pelos quais a dominação masculina é produzida e se perpetua no campo literário brasileiro até os dias atuais.

A primeira parte do artigo apresenta o tema da dominação masculina conforme desenvolvido por Pierre Bourdieu (2003 e 2007) e faz reflexões sobre a utilização dessa análise em estudos sobre a literatura no Brasil. Na sequência, o artigo retoma alguns aspectos da história da literatura brasileira e relaciona com a situação das mulheres na formação dessa

sociedade. Na terceira parte é dada atenção ao sistema de ensino como espaço institucionalizado pelo Estado e mediante o qual é reproduzida a dominação masculina no campo da literatura através da publicidade dada às produções masculinas em detrimento da literatura escrita por mulheres.

### **Dominação masculina e literatura**

O tema da dominação masculina foi objeto de estudo por Pierre Bourdieu (2003) que contribuiu de modo significativo para que instrumentos de manutenção das relações de dominação fossem percebidos e questionados, inclusive nos espaços mais íntimos como a família, e também naqueles espaços institucionalizados pelo Estado. As análises e críticas de Bourdieu compuseram uma teoria ampla na Sociologia que, quando utilizada como recurso teórico-analítico, serve para desvendar aspectos até então naturalizados e mostrar que a dominação masculina é uma materialização do poder dominante que perpassa todas as esferas da vida social, como mostrou Saint Martin (2005). O uso dessa teoria sociológica expandiu-se por outros campos do saber científico, resultando em uma série de estudos que, aos poucos, permitiram a construção de projetos contrários à dominação e planejados visando à diminuição e fim da desigualdade de gênero.

Apropriar-se dessa teoria sociológica, de seus conceitos e análises, auxilia para que sejam visualizados aspectos responsáveis pela desigualdade de gênero também na literatura brasileira. É uma vez considerado que a literatura mantém íntima relação com os contextos históricos, sociais e políticos, então pensar relações entre gênero e literatura é envolver-se em temas como status quo, dominação, reprodução das estruturas que constroem e mantêm a desigualdade, e posicionar-se de modo crítico e questionador do poder que perpassa e controla a sociedade. Essa escolha, que é também epistemológica, compõe o pano de fundo do presente artigo e auxilia na delimitação da análise. E não haveria de ser diferente, uma vez que o próprio tema de análise, que é a produção literária feminina, sempre nasce construído como objeto de pesquisa a partir da ideia do “vedado” em relação ao “permitido” do período na sociedade estudada. Ou seja, o estudo da literatura de autoria feminina já é por si um questionamento sobre aquilo que foi silenciado, ou aquilo que, por algum motivo, resistiu aos processos de silenciamento que levam ao esquecimento e à inexistência na história de uma sociedade (FOUCAULT, 2001).

Para estudar a desigualdade de gênero como algo resultante da dominação masculina no campo da produção literária é preciso partir da ideia de que a cultura de uma

sociedade não resulta de um processo natural, e sim que se configura como materialização de relações de poder estabelecidas em outros campos sociais, muitas delas não perceptíveis no dia a dia ou tomadas como algo que sempre existiu, que não haveria motivos para ser diferente, que era o caminho natural a ser percorrido no processo civilizatório (RIBEIRO, 1983). De fato, a dominação masculina é um processo histórico, é resultado e ao mesmo tempo é produtor das relações sociais. Há, como identificado por Bourdieu (2003), a produção longa e contínua de processos que tornam inconscientes as estruturas históricas pelas quais surgiu e se consolidou a dominação masculina. Por isso, a análise do tema se faz pelo questionamento sobre aquilo que é naturalizado e institucionalizado, desde as relações familiares até a política estatal – o que acaba por gerar desconforto à ordem social estabelecida (*status quo*).

No que diz respeito à análise da desigualdade de gênero na literatura, essa independe do recorte temporal estabelecido, do corpus da pesquisa. Isto porque mesmo quando o objeto de estudo é uma produção literária, como fazem estudos de gênero sobre os contos escritos por mulheres no século XIX no Brasil, esses acabam por evidenciar a existência, naquele tempo, de procedimentos de silenciamento tidos como legítimos nos meios familiares, literários e políticos (RAMALHO, 2002). Assim considerado, os estudos sobre gênero e literatura deixam de lado o discurso de neutralidade científica para assumirem o papel de reveladores de formas de poder, de cerceamento, privação e dominação sobre o feminino. Nesse árduo labor a teoria sociológica sobre a dominação masculina tem muito a contribuir.

Também não escapam à crítica sociológica os modos dos indivíduos reinterpretarem e significarem o mundo. O entendimento, a interpretação do mundo que as pessoas fazem, é responsável não só pela produção de relações sociais desiguais, mas também pela sua reprodução e institucionalização em espaços estatais como é o caso do sistema de ensino. Algumas categorias são indicadas por Bourdieu (2003) como principais responsáveis pelo modo como as relações sociais são interpretadas e compreendidas pelas pessoas. Uma delas é o modo contraditório como o pensamento social é elaborado, distinguindo um conceito de outro a partir da exclusão. Assim ocorre com o masculino e o feminino, diz o sociólogo francês ao estudar a masculinização do masculino e a feminilização do feminino como relação dominante-excludente. No caso das representações sociais, pesam de modo negativo sobre o feminino aquelas características atribuídas ao masculino, não como biológicas e sim como

socialmente produzidas e impostas, tal como identificou Bourdieu (2007)<sup>52</sup>. E se desde os primeiros textos literários sobre o Brasil descoberto e colonial foi permitido ao masculino narrar e descrever os índios e suas terras, então foi pela exclusão que ao feminino foi proibido ou silenciado o poder da narrativa literária. Nesse e noutros processos similares o permitido ao masculino se tornou uma característica de ser homem, e no sentido oposto tornou-se proibido ao feminino que deve constituir-se como ser mulher. Por isso ser viajante foi parte do papel de ser homem, cabendo ao masculino registrar na história suas impressões sobre o novo mundo, sobre as terras de África e Brasil e suas gentes. Assim se constituíram as primeiras literaturas sobre o Brasil, dentre as quais é sempre exemplo a Carta de Pero Vaz de Caminha<sup>53</sup>.

O período da escravidão no Brasil produziu modos de desigualdade de gênero que marcam até hoje essa sociedade e que merecem atenção a partir do referencial teórico-analítico que estuda a dominação masculina. O trabalho humano e sua capacidade de produzir, de transformar o meio e constituir riquezas, foi destinado ao corpo masculino no período. O processo produtivo escravagista foi arquitetado para o corpo masculino, assim como os postos de capataz, de senhor de escravos. A divisão sexual do trabalho tornou o masculino dono das lavouras, dos engenhos, e mais tarde das ruas e das fábricas. Sobrou, como exclusão para o feminino, o espaço interno da casa – mas esse também foi desde cedo subjugado pela masculinidade do pai, do senhor da casa e dos bens. Esses processos econômicos e familiares moldaram a configuração do Estado brasileiro e repercutiu nos modos institucionalizados do patriarcalismo. Assim, o patriarcalismo não foi só um regime familiar e de bens, foi antes de tudo um instrumento para impor a virilidade como noção racional. O direito brasileiro foi produzido a partir dessa noção, legitimando a dominação masculina sobre o corpo e os bens das mulheres. O direito de herança, a prioridade do filho homem mais velho sobre os demais e sobre a mãe, a participação nas esferas públicas da sociedade, na literatura etc, resultaram do patriarcalismo racionalizado na configuração política do Estado e na sua legislação. Desse modo, a sociedade brasileira constituiu-se tendo como referência o androcentrismo: o homem masculinizado como modelo de sociedade (BOURDIEU, 2003).

---

52 Em “A economia das trocas simbólicas” Bourdieu (2007) dedica parte da reflexão para investigar como as diferenças sociais entre gênero masculino e feminino fundamentam-se em características biológicas para justificar as diferenças sociais construídas. Assim o sociólogo argumenta que a diferença é socialmente construída, e que o biológico é reinterpretado a partir da ideia de superioridade masculina.

53 É sempre bom e complicado fazer referência a essa carta porque ela consta como uma referência sobre o Brasil da descoberta de 1500, mas só foi encontrada e publicada no início do século XIX, mais de 300 anos após ser escrita. De qualquer modo ela foi tomada como símbolo e é referenciada nos livros de introdução à literatura brasileira.

Na história da formação da sociedade brasileira o masculino espalhou-se e enraizou-se como referência nos diferentes espaços da vida e da estrutura estatal. Formadas por laços materiais e simbólicos, como mostrou Bourdieu (2011), as relações sociais, que são o centro da vida em sociedade, foram estruturadas e estruturantes das desigualdades, inclusive da desigualdade de gênero. Essas relações sociais, ou o modo como as pessoas se relacionam dentro dos seus grupos e com os demais, foram marcadas por uma determinada percepção do mundo e do vivido, uma forma de ideologia que na intimidade dos brasileiros moldou as identidades e os papéis sociais. Impregnadas pela ideia do masculino como referência, as experiências coletivas e individuais produziram e reforçaram um modo de ver a si, ao outro e ao mundo. Essas visões de mundo, que em síntese obedecem à dominação masculina, foram registradas na produção literária, tanto na construção das personagens quanto na liberdade ou proibição da autoria feminina.

A teoria sociológica mostra que para a perpetuação da dominação masculina cooperam espaços distintos da vida social, ou aquilo que Bourdieu (2003) chama de campos, como é o caso da família, da religião, da escola, do trabalho. Análises que visem compreender o modo como esses campos atuam na produção e reprodução da desigualdade de gênero necessitam considerar suas relações sócio-históricas, ou seja, seus papéis para a existência da estrutura mais ampla social. Por isso, no que segue, o presente artigo toma dois campos específicos para análise. Um é a construção ideológica do feminino dentro da trajetória político-legal na sociedade brasileira e sua repercussão na literatura. Outro é o sistema de ensino e seu papel na reprodução atual da desigualdade de gênero através da segregação da literatura feminina.

### **O histórico da literatura brasileira**

Estudar a história não serve somente para descrever as transformações que levaram as mulheres para uma situação de desigualdade no decorrer dos tempos. O objetivo da análise histórica é identificar continuidades que mantêm e reforçaram essa condição e sobre as quais intervenções podem ser planejadas visando alterar a ordem social até então estabelecida.

O histórico da literatura brasileira é marcado por processos de limitação e silenciamento de vozes de grupos sociais em função do gênero, religião, credo religioso,

raça<sup>54</sup>, origem ou classe social. Esse aspecto está inserido na formação da sociedade brasileira, desde as raízes da colonização até os modelos políticos das repúblicas que marcaram profundamente a distribuição e privação de bens e conhecimentos. A questão pertinente ao presente artigo é encontrar fios condutores na história da literatura brasileira que permitam identificar a questão da desigualdade de gênero. Isto porque, nas palavras de Botelho (2011, p. 136), “escrever história da literatura implica uma maneira de perceber e de ordenar o tempo que está marcada pela busca e recuperação do passado, de modo a reordená-lo simbolicamente em face do presente não apenas segundo um sentido de ruptura, mas, sobretudo, de continuidade”.

Um retorno breve às origens da literatura brasileira leva aos textos dos primeiros viajantes, é o que dizem os livros de introdução ao tema. São narrativas do “outro” sobre o Brasil<sup>55</sup>. Assim as primeiras literaturas brasileiras são estrangeiras, como a sempre referida Carta de Pero Vaz de Caminha, ou tiveram um fim disciplinar moral-religioso, como no caso dos textos de José de Anchieta e sua literatura de catequese ainda na época do quinhentismo. Não há porque aprofundar argumentos aqui, até porque é cediço, mas faz-se necessário enfatizar as características da literatura brasileira do período colonial que, em síntese, iniciou como algo de fora para dentro, marcada pela relação metrópole-colônia, pelo peso do catolicismo com a moral cristã e o patriarcalismo, o etnocentrismo europeu e a marginalização dos povos originários da África e Brasil.

No contexto do período colonial o silenciamento de outras “vozes sociais”<sup>56</sup> foi a regra. Não só a questão de gênero foi silenciada, mas qualquer literatura que pusesse em risco a ordem estabelecida pela metrópole em relação às colônias. Por isso a censura foi fortemente imposta sobre os textos produzidos nas colônias e sobre aqueles enviados para essas.

Ao certo, existiram na história da literatura no Brasil experiências de diversidades. No que diz respeito à questão de gênero, estudos mostram que séculos atrás mulheres compuseram poemas, escreveram contos e histórias (DUARTE, ASSIS e BEZERRA, 2002).

---

54 A opção pelo termo “raça” é feita em detrimento de etnia porque o primeiro envolve também a dimensão política das lutas sociais por reconhecimento diante do processo de marginalização social no Brasil, como mostra Guimarães (2003).

55 O termo “outro” aqui é utilizado de acordo com sua função nos estudos de Antropologia e Sociologia, referindo-se àquele que é de fora da sociedade ou do grupo social. Assim as narrativas em questão são aquelas produzidas sobre o Brasil mas por aqueles que, de fato, não se percebem como brasileiros ou não compõem a sociedade brasileira da época. Há, desse modo, um distanciamento e estranhamento por parte do escritor que se coloca na posição de quem vê e descreve, sempre a partir do seu ponto de vista, a outra sociedade – que aqui podem ser os índios, os negros ou miscigenados que não europeus.

56 “Vozes sociais” aqui é utilizado para fazer referência inversa à possibilidade que os estudos atuais de História da Literatura elencados por Dalcastagnè (2012) despertam para tornar evidente que existem outros grupos sociais capazes de produzir literatura no Brasil.



Mas essas experiências foram silenciadas pelo contexto da época e dos momentos posteriores da formação da sociedade brasileira. E se hoje são conhecidas, isso não se deve pela divulgação que tiveram no passado, mas sim porque agora são investigadas e resgatadas dos processos de silenciamento daquele tempo.

Dentre as vozes sociais silenciadas, a questão da mulher chama atenção hoje, mas ainda são divulgadas poucas informações sobre o passado. No caso do período colonial o contexto social serve como indicador das limitações que uma literatura feminina enfrentou. Por um lado, os relatos sobre o Brasil e suas gentes foram escritos por homens viajantes, por religiosos ou por aqueles poucos dotados de conhecimento em letras que vieram morar nas colônias. Mas as mulheres não usufruíam desses papéis sociais, políticos e econômicos no período. Pelo contrário, a história conta pouco sobre o ingresso das mulheres nas colônias. Sabe-se que a imigração feminina no Brasil esteve prescrita como punição, seja na situação de escrava, seja na situação de apenada. Esse é o entendimento quando analisados os textos das leis que desde 1500 regeram as relações entre Portugal e Brasil. As Ordenações Manoelinas, publicadas em 1512 por Portugal para organizar os domínios do Reino, trouxe no Livro V, que estabeleceu os crimes e as penas, uma sanção aplicável às mulheres e que envolvia o exílio no Brasil. Apesar do Livro V prever a pena de morte como a mais severa, para as mulheres portuguesas tornou-se comum, durante o período colonial, a pena de expulsão da metrópole e conseqüente exílio nas terras do Brasil. Essa pena era aplicada a uma lista de crimes que envolvia desde a sonegação de impostos ao Rei, a traição conjugal e os crimes de heresia contra a Igreja Católica. Após julgadas e condenadas como cúmplices ou autoras, as mulheres europeias eram transportadas pelos navios controlados pelo Reinado Português até desembarcarem nos portos do Brasil. Depois disso, pouco ou nenhum outro registro sobre elas foi feito. Imaginar que mulheres brancas desembarcadas como putas ou criminosas da metrópole fossem bem recebidas num território de homens brutos que viviam da exploração de escravos e onde pouca ou nenhuma lei de civilidade vigorava é um equívoco (LORD e DIAS, 2017). E foi nesse contexto que as primeiras literaturas brasileiras foram produzidas e a autoria feminina foi proibida ou silenciada.

Momentos claros de silenciamento das vozes sociais são aqueles nos quais uma determinada literatura é escolhida como símbolo da época. Ocorre que a escolha da literatura masculina implicou silenciamento de outras possibilidades de literaturas. E no caso do Brasil a literatura, masculina e sempre intimamente ligada à economia e à política, só alcançou relativa autonomia em relação à Europa e uma identidade brasileira a partir da segunda metade do século XIX, com o tardio romantismo atrelado aos ideais de nacionalismo. Apesar

de ainda impulsionada pelos movimentos literários, científicos, políticos e filosóficos da Europa, a autonomia da literatura brasileira pode ser constatada também pelos temas sociais e as tramas que passaram a compor a produção literária de cunho realista. Só que a “realidade” brasileira era de fim de monarquia e construção de uma república marcada pela separação da cor, pela centralização na capital, pela privação do emergente aparelho estatal, pela disputa entre partidos com origens aristocráticas. Ali a literatura assumiu forte papel político-ideológico, potencializada pela imprensa com suas crônicas, pela exposição e imposição de ideias dos homens da república.

Um rápido panorama da dominação masculina sobre a literatura brasileira nesse período pode ser traçado quando analisada a criação e composição da Academia Brasileira de Letras em 1897, no Rio de Janeiro. Seu objetivo foi o cultivo da língua e da literatura nacionais<sup>57</sup>. A Academia foi criada com 40 cadeiras, ocupadas por aqueles que foram reconhecidos, eleitos pelos membros da própria Instituição, como nomes “imortais” na Literatura Brasileira. Todas as 40 cadeiras possuem como patronos homens. Assim, quando da criação da Academia e suas respectivas cadeiras, nenhuma mulher foi escolhida como patrona. Dentre as 40 cadeiras, desde sua criação, a Academia Brasileira de Letras teve até os dias atuais 253 membros. Desses, 245 eram homens e somente 8 eram mulheres. Ao longo de todo o século XX apenas 4 mulheres ocuparam cadeiras na Academia Brasileira de Letras, sendo que a primeira mulher eleita foi Rachel de Queiroz, somente em 1977. O ingresso dessa escritora resultou da alteração do Art. 17 do Regimento Interno da Academia que restringia o ingresso a “brasileiros do sexo masculino” (FANINI, 2010, p. 345).

Atualmente, somente 4 cadeiras são ocupadas por mulheres<sup>58</sup>, sendo as demais 36 ocupadas por homens. Assim, na história da Academia Brasileira de Letras, existiram 32 homens para cada mulher eleita. Cabe mencionar que houve a cogitação de um nome feminino para a composição inicial da Academia Brasileira de Letras em 1897, era o de Júlia Lopes de Almeida (FANINI, 2016). Contudo, a Academia acabou tendo em sua formação o cerceamento do ingresso de mulheres. Dito de outro modo, a instituição mais importante representativa da literatura brasileira até 1977 somente reconheceu a literatura masculina brasileira.

Essa composição tão desigual, que reflete o reconhecimento ou silenciamento da produção literária feminina no Brasil, corrobora os dados explicitados pelos estudos atuais

---

57 Informação que consta na abertura do sítio de internet da Academia disponível em <http://www.academia.org.br>, e acessada em 01 de junho de 2018.

58 Esses dados foram levantados a partir das informações constantes no sítio de internet da Academia disponível em <http://www.academia.org.br>, e acessada em 01 de junho de 2018.

acerca da dominação masculina (DALCASTAGNÈ, 2012). Mas, mostra também a duração no tempo de instrumentos limitadores da expressão literária feminina, naturalizados e institucionalizados como no caso do Art. 17 do Regimento Interno da Academia que proibia a eleição de mulheres até 1977. Mesmo com tão evidente cerceamento ao direito de igualdade de gênero, a Academia foi reverenciada como o espaço de reconhecimento de uma literatura da sociedade inteira do país.

E a mudança que ocorreu em 1977, permitindo a eleição de mulheres às cadeiras, resultou mais de um processo amplo e externo de luta feminina por direitos, do que de uma democratização interna na literatura brasileira. Pesou o fato da década de 1970 ter sido período de ampliação do acesso das mulheres às universidades, de expansão de direitos trabalhistas femininos, de expansão da máquina estatal e emergência de uma nova classe média brasileira (BOSCHI, 1986)<sup>59</sup>. É nesse novo e atual contexto que questionar a desigualdade de gênero e a dominação masculina na literatura brasileira é possível.

### **Ensino, literatura e reprodução da desigualdade de gênero**

Ao tratar do feminismo na literatura brasileira Duarte (2003, p. 152) afirma que “é uma derrota do feminismo permitir que as novas gerações desconheçam a história das conquistas femininas, os nomes das pioneiras, a luta das mulheres de antigamente que, de peito aberto, denunciaram a discriminação...”. Esse desconhecimento resulta de um processo de silenciamento das vozes femininas que marcadamente questionaram os privilégios masculinos mantidos em detrimento das mulheres. Para o sucesso do processo de silenciamento cooperam vários espaços da vida social, em especial o sistema de ensino que, de modo institucionalizado pelo Estado, auxilia na naturalização da dominação masculina. Isto porque o sistema de ensino cumpre a função de exercer a violência simbólica descrita por Bourdieu (2003 e 2007) como sendo a disseminação do conteúdo e da concepção dominante de mundo através das instituições escolares. Seja no currículo escolar, seja na formação de quem ensina, ou no material didático, impera um discurso que legitima o *status quo* em vigor na sociedade. Notadamente, o ensino escolar, seu conteúdo, estrutura e funcionamento são estabelecidos e controlados pelo Estado através de políticas de abrangência nacional, de legislações e normativas. Assim, a violência simbólica ocorre no sistema escolar mediante o destaque dado a determinada visão de mundo colocada através dos conteúdos, da formação do

---

<sup>59</sup> O estudo de Boschi (1986) mostra os resultados que a emergência do que chamou de “nova classe média” brasileira causou nos diversos campos sociais, como o político e o cultural.

professorado, da arquitetura escolar, da gestão e funcionamento institucional. O conteúdo ensinado é escolhido de acordo com a visão de mundo dominante na sociedade, e é colocada aos demais grupos sociais como verdadeira e única. Ao priorizar conteúdos e abordagens condizentes com aquelas estabelecidas pelo dominante, o resultado da violência simbólica é a legitimação do processo que mantém a ordem social hierárquica, desigual e androcêntrica. Ao ensinar uma concepção de mundo dominante, o sistema de ensino o faz em detrimento e como silenciamento de outras vozes. Operando desse modo ele auxilia para a reprodução da ordem social estabelecida, e acaba por constituir-se como barreira para as mudanças demandadas pelos grupos sociais marginalizados do poder, como mostraram Bourdieu e Passeron (2008).

O sistema de ensino cumpre papel relevante na reprodução da desigualdade de gênero em vários sentidos e no caso da literatura ele atua em duas frentes. Uma é destacando a produção literária masculina em relação à feminina. Nesse sentido, o estudo de Fischer e outros (2012) mostra que entre os 17 nomes mais citados nas provas de literatura do Exame Nacional do Ensino Médio entre os anos de 1998 e 2010 nenhum era de escritora mulher. Como consequência também as propagandas e os cursos de pré-vestibular focam na literatura de autoria masculina, como indica a observação da reportagem no site UOL Educação, que aponta 20 nomes, dos quais 19 são homens<sup>60</sup>. Esses, de acordo com o texto de apresentação da lista, representam os escritores mais importantes da literatura brasileira. A lista foi elaborada tendo como referência as literaturas brasileiras mais cobradas nas provas dos vestibulares e Enem. E como essas provas guiam o foco das escolas de ensino médio, dos cursos pré-vestibulares e das livrarias, acabam ditando qual será a literatura mais conhecida dentre aquelas pessoas que almejam ingressar no ensino superior.

A outra frente pela qual atua o sistema de ensino para a desigualdade de gênero é oferecendo, a partir da literatura, a representação da mulher estereotipada. Um exemplo nesse sentido é o estudo de Lima (2016) que constatou o uso de estereótipos que reincidiram sobre as personagens femininas nos livros de literatura infantil que foram recomendados pelo Programa Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa (PNAIC), bem como enviados para as escolas pelo Plano Nacional do Livro Didático (PNLD), e que são utilizados com alunos nos anos iniciais, crianças como idade entre 6 e 8 anos. São estereótipos ligados às multitarefas da casa, ao papel de cuidado dos filhos e em oposição àqueles ligados ao gênero masculino. Características negativas de caráter como a inveja e inimizade também são

---

<sup>60</sup> A reportagem foi publicada na Revista Uol Educação, e está disponível no endereço <https://educacao.uol.com.br/album/2013/07/05/veja-20-autores-que-voce-nao-pode-deixar-de-conhecer.htm#fotoNav=1> (acessado em 06/06/2018).

corriqueiras nas obras ao descreverem personagens femininas, o que as diferenciam das características atribuídas aos homens como a sensatez e estabilidade emocional.

Os exemplos acima não visam fundamentar argumentos, mas indicam um ponto em comum a partir de onde a literatura, o sistema de ensino e a desigualdade de gênero devem ser problematizadas. O risco maior reside em ignorar a capacidade do sistema de ensino em reproduzir um conjunto de crenças que legitimem e mantenham a dominação masculina. Nesse sentido, Jobim (2009) já chamou a atenção para o peso que a literatura tem tanto na formação da visão de mundo dos jovens, como na produção de suas identidades. E a identidade guia os indivíduos dizendo quem eles são no mundo, quem são os outros nesse mundo e como tal mundo funciona. Para além de gerar uma concepção de si no mundo, a identidade também diz como os indivíduos devem se comportar no mundo e com os outros, guiando comportamentos e atitudes, como mostrou Melucci (2004).

### **À guisa de conclusão**

Identificar e compreender como é gerada e reproduzida a dominação masculina no campo literário requer que sejam considerados como objetos de análises os processos históricos de silenciamento das vozes femininas. Isto porque a emergência e reprodução da desigualdade de gênero ocorre no decorrer de gerações que atuam como parte da legitimação da dominação masculina. As resistências por parte das mulheres existiram nessa sociedade, mas a formação das narrativas históricas as silenciaram, e continuam silenciando diariamente. Por isso mesmo a dominação se mantém, porque consegue imprimir significados à coletividade.

A literatura em muito contribui para esse silenciamento quando, por meio do sistema de ensino, atribui destaque e faz conhecer autorias masculinas e suas narrativas em detrimento do modo feminino de ver o mundo e a vida. Quando analisada sob uma perspectiva histórica, a mesma literatura capaz de criar um mundo novo é identificada como limitadora da emergência de novas vozes. Mas essa conclusão não serve para desqualificar a literatura, pelo contrário, porque é exatamente sua capacidade cultural, sócio-política e ideológica que se destaca quando analisada a partir de conceitos sociológicos. E é essa capacidade que garante que a literatura seja campo de confronto entre projetos que visam configurar a sociedade.

Considerando esses apontamentos conclusivos, resulta pensar que um projeto visando a igualdade de gênero deve eleger embates no campo literário como lugar estratégico.

Junto a ele também são estratégicos os diversos níveis do sistema de ensino, as instituições e entidades literárias, as prateleiras das livrarias etc, junto a tudo mais por onde a dominação masculina se constitui e se reproduz. Não se trata de pensar um projeto com dimensões imensuráveis, mas sim de perceber, como mostra a análise sociológica, que a dominação masculina existe porque operada por amplos espaços e atores sociais que permeiam as relações cotidianas dos indivíduos. Desse modo, a realização de um projeto de resistência à dominação masculina não pode imaginar que limitar-se-ia a um único campo, como o da literatura, com sucesso, sem considerar mecanismos que incidem sobre as relações sociais ali existentes e sobre as noções de legitimidade e valores sociais que ali operam. Que a literatura não é uma ilha e que os estudos sobre ela devem considerar suas trocas e interrelações constitutivas.

## Referências

BOSCHI, Renato. A abertura e a nova classe média na política brasileira: 1977 – 1982. **Revista Dados**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 5-24, 1986.

BOTELHO, André. A pequena história da literatura brasileira: provocação ao modernismo. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 23, p. 135-161, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Petrópolis: Vozes, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 a 2004. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n.26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@I: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, v. 2, p. 11-15, 2012.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v.17, n.49, p.151-172, 2003.

DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). **Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios** (vol.2). Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FANINI, Michele Asmar. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. **Revista História**. São Paulo, v.29, n.1, p.345-367, 2010.

FANINI, Michele Asmar. **A (in)visibilidade de um legado**: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida. São Paulo: Fapesp, 2016.

FISCHER, Luís Augusto e outros. A literatura no Exame Nacional do Ensino Médio. **Revista Nonada**. Porto Alegre, n. 18, p. 11-126, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2001.

GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan. **Teoria social hoje**. São Paulo: Unesp, 1999.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com “raça” em sociologia. **Revista Educação e Pesquisa**. São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003.

JOBIM, José Luís. A literatura no ensino médio: um modo de ver e usar. IN: ZILBERMAN, Regina; ROSING, Tania (orgs.). **Escola e leitura**: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, 2009, p. 61-79.

LIMA, Jaqueline Moreira Ferraz de. **As abordagens sobre gênero nos livros da literatura infantil no Programa Pacto pela Alfabetização na Idade Certa**. Rio Claro: Unesp, 2016.

[LORD, Lúcio](#); DIAS, Adriano Dornelles. Prisão, pena, crime e criminosos nas colônias de Brasil e África. In: 3º Seminário Internacional de Pesquisa em Prisão, 2017, Recife. **Anais do 3º Seminário Internacional de Pesquisa em Prisão**. São Paulo: Andhep, 2017. v. 12. p. 70-84.

MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

RAMALHO, Christina. Da lágrima aos cantares: epicidade e autoria feminina. In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). **Gênero e representação na literatura brasileira**: ensaios (vol.2). Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O processo civilizatório**: estudos de antropologia da civilização. Petrópolis: Vozes, 1983.

SAINT MARTIN, Munique de. Uma inflexível dominação? In: ENCREVÉ, Pierre; LAGRAVE, Rose-Marie (orgs.). **Trabalhar com Pierre Bourdieu**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

## **GENDER INEQUALITY AND BRAZILIAN LITERATURE: A LOOK FROM SOCIOLOGY**

### **Abstract**

This article wants to contribute to the critical studies on gender inequality in Brazilian literature. The article presents a sociological analysis that identifies and understands how masculine domination is generated and reproduced in the literature. The analysis states that understanding these processes is fundamental to changing social reality. The study is based on a review of theory, studies and data on literature in Brazil. Concepts of Sociology of Inequality and Social Differentiation are used to this study, especially concepts of Pierre Bourdieu and his theory about masculine domination. This theory allows analyzing relations between history and literature, and offers an alternative to understand the dimension and environment through which masculine domination is produced and spreads in the Brazilian literature until today.

### **Keywords**

Gender inequality. Brazilian literature. Theory of masculine domination.

---

Recebido em: 21/06/2018  
Aprovado em: 25/09/2018



# *Um defeito de cor, de Ana Maria*

## *Gonçalves: traços afro-femininos* Página | 143

### *que trazem um legado de* *contradiscurso e construção*

#### *identitária*

Camila de Matos Silva<sup>61</sup>

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

#### **Resumo**

Ana Maria Gonçalves cede voz à Kehinde, narradora da obra, uma africana do antigo Daomé e durante sua saga revisita boa parte do período colonial do Brasil trazendo à tona fatos da memória coletiva e individual que marcam este período histórico e promovendo um contradiscorso. Procuramos, durante nosso trabalho, ressaltar os assuntos que territorializam a escrita da mulher negra em solo brasileiro, na contemporaneidade. Um defeito de cor, romance de Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006, o qual estabelece um diálogo entre ficção e história. Desenvolvendo questões relacionadas à literatura, à história, à raça, gênero e à diáspora africana, busca-se demonstrar a importância das obras de literatura afrodescendente no Brasil, comprometidas etnograficamente com as relações raciais contemporâneas. É a possibilidade de criação de um novo discurso constituidor de outra história, escrita pelos “ex-cêntricos” de nosso país, destoante do status quo intelectual vigente, mas caracterizando uma narrativa inseparável da vida e da realidade.

#### **Palavras-chave**

Literatura afro-feminina; Metaficção historiográfica; Memória.

---

<sup>61</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. Possui mestrado em Literatura, Cultura e Tradução pela Universidade Federal da Paraíba/UFPB. Possui graduação em Letras Português/Licenciatura pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG. Pesquisadora na área de literatura afro-brasileira, africana, gênero, memória, religiosidade, performance e cinema. Poeta nas "horinhas de descuido". Ex contadora de histórias do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim - Cordisburgo/MG.

*Afiando as facas*

Curvarei o meu insulto...  
Aos pés da ignorância  
Com a foice a fio...  
Corta e cega até os olhos...  
Oferenda de exílio de mulher africana...  
Como as folhas de cana  
trazem melaço nos troncos,  
Afiando as facas e cortando o mal pela raiz!

Página |  
144

Elizandra Souza em *Água da cabaça* (2012)

A escrita afro-brasileira permite ao negro falar por si, a contar sua própria história e, pela literatura, enfrentar a misoginia e o racismo pelos múltiplos labirintos da memória, grafando, na escrita, histórias e História como recursos de polifonias e resistência. Por esse viés, é impossível não nos lembrarmos do poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo, publicado pela primeira vez nos *Cadernos Negros*, em 1991, e republicado, posteriormente, em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008):

**Vozes-mulheres**

A voz de minha bisavó ecoou  
criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
De uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.  
[...]  
(EVARISTO, 2008, p. 24)

A voz ancestral-diaspórica e feminina que percorre em todo o poema é a mesma que impulsiona e traz à tona recordações dolorosas de uma História brutal. A expressividade do poema apresenta uma ligação com a história de Kehinde que expressa ao rememorar: “Foi ruim perceber que, mesmo depois de tanto tempo, algumas lembranças ainda estavam vivas em mim, dando chibatadas de dentro para fora” (GONÇALVES, 2006, p. 570). O poema de Evaristo traz, em eco, tudo o que não pode ser dito, nomeado por Michael Pollak (1989) como as “memórias inaudíveis”. Com isso, *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, também dialoga com essa perspectiva do poema de Evaristo, Kehinde é a voz africana que vem [forçada] no navio negreiro, mas também é a voz afro-brasileira que ecoa passado, presente e futuro de seus iguais.

Ana Maria Gonçalves utiliza de seu ponto de vista afrodescendente e faz ecoar vozes e memórias coletivas através de sua narradora, Kehinde, e de muitas mulheres que

aparecem durante a narrativa. Mesmo sendo uma mulher negra e africana em pleno século XIX, a protagonista consegue percorrer e atuar entre acontecimentos históricos, mesclando-os, no romance, a uma voz narrativa de emoção e esperança, o que transfere ao romance caráter muito mais que documental e/ou historiográfico, como podemos notar na passagem em que ela narra sobre a venda dos escravizados nos mercados da Bahia, percebemos um regresso ao passado e dor coletiva e individual:

Parecia que renasciam a cada manhã, como se tivessem dentro deles um sol que surgia forte e que , com o correr do dia, ia enfraquecendo, até desaparecer por completo com o fim da tarde. A cada manhã renovavam a esperança de serem escolhidos para, enfim, deixarem aquele lugar que aos poucos ia acabando com eles, roubando saúde e, principalmente dignidade. Era desonroso ficar no armazém por muito tempo, dia após dia, sendo preteridos e humilhados, rebaixados a um ponto em que não serviam nem para carneiros (GONÇALVES, 2016, p. 70).

A memória tem sido um importante dínamo para a territorialização da escrita de autoria feminina negra. Todavia, no cenário brasileiro, o romance em que a ordem axiológica é alterada a presença feminina, ainda, possui pouco espaço dentro da ordem eurocêntrica da literatura. Em 1850, temos a publicação do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis; em 1946, foi lançado o quase desconhecido *Água funda*, de Ruth Guimarães; *Ponciá Vicêncio* foi lançado em 2003 e *Becos da Memória*, em 2006, ambos de Conceição Evaristo; *Um defeito de cor* foi lançado em 2006, por Ana Maria Gonçalves; e *Bará na trilha do vento* foi publicado em 2015, por Miriam Alves. Percebemos, pelas poucas publicações de romances de autoria feminina negra, que estes ainda possuem barreiras de ordem racista e sexista, principalmente no Brasil. Baseando-se nisso, Antônio Risério (1993) nos atenta:

A marginalização dos textos indígenas e negro-africanos é um reflexo, ambiente letrado, do estatuto subordinado dessas culturas no espaço mental brasileiro – reflexo, por sua vez, do lugar ocupado por essa gente, e pela maioria dos seus descendentes mestiços, na estrutura da sociedade nacional (RISÉRIO, 1993, p. 23).

Infelizmente, esta ordem continua a rondar o cenário literário de autoria negra. Em relação a romances historiográficos, Ana Maria Gonçalves é primeira mulher afro-brasileira a lançar um romance contendo antropologia, História, literatura que discute valores sociais, filosóficos, historiográficos e literários. Consideramos que as produções de mulheres negras têm tentado inverter a lógica eurocêntrica, na qual a figura da mulher negra está sempre inferiorizada. Uma pesquisa extensa de Regina Dalcastagnè (2012) aponta que:

[...] de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, e um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7 %. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93, 9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos

estão em profissões que abarcam espaços privilegiados de produção de discurso os meios jornalístico e acadêmico (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 176).

Apesar de no cenário contemporâneo termos uma crescente produção e diversidade de textos apresentada pela literatura afro-feminina, lamentavelmente o mercado editorial e midiático não acompanha esta produção e esta demanda. Ainda de acordo com a autora: “É o caso, [...], da população negra, que séculos de racismo estrutural afastaram dos espaços de poder e de produção de discurso. Assim como são poucos os autores e autoras negros publicados pelas grandes editoras, são poucas, também, as personagens negras [...]” (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 67). Acerca também do caráter excludente da literatura em relação ao negro, Eduardo Assis Duarte (2010) afirma:

Pode o negro falar? Expressar seu ser e existir negros em prosa ou verso? Publicar? Nem sempre. Sobretudo no passado: falar de sua condição de escravizado, ou de homem livre na sociedade escravocrata, levantar a sua voz contra a barbárie de cativo; ou, já no século XX, enquanto sujeito dolorosamente integrado ao regime do trabalho assalariado; ou excluído e submetido às amarras do preconceito, com suas mordanças. Apesar de tudo, muitos falaram, escreveram e publicaram (DUARTE, 2010, p.11).

A partir dessas reflexões, compreendemos que foram séculos de silenciamento, o qual se arrasta em plena contemporaneidade. No entanto, *Um defeito de cor* (2006), na literatura afro-brasileira, tem seu destaque, por ser uma obra produzida por uma mulher negra, ser um romance metaficcional historiográfico, pós-moderno e publicado em uma grande editora, de acordo com a problematização de Linda Hutcheon (1991):

[...] sem dúvidas essas contradições [acerca do que é pós moderno] se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença” do passado [...]. Não é o retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, [...]. O mesmo se aplica ao repensar pós-modernista [...] na e sobre a narrativa histórica na ficção e na poesia é sempre uma reelaboração crítica, nunca um retorno nostálgico (HUTCHEON, 1991, p. 20-21).

*Um defeito de cor* (2006) apresenta uma vasta pesquisa antropológica e historiográfica alicerçada na ficção, adquirindo status de romance metaficcional historiográfico, para Hutcheon (1991, p. 21) “com esse termo [*metaficcional historiográfico*], refiro-me àqueles romances [...] que, ao mesmo tempo, são romances auto reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Ao analisar o romance, Zilá Bernd (2012, s/p) afirma: “É desde uma experiência humana, do olhar de uma escravizada e não de vencedor, que a escritora mineira traz à tona o complexo e multiforme painel do século XIX no Brasil, onde o regime escravista se manteve até 1888”. Nesse sentido, a obra pode ser lida não apenas como uma herança para o filho “perdido”, mas

uma herança cultural da figura lendária de Luísa Mahin e da História dita “oficial”, desta vez ao avesso, na voz – firme - da mulher negra. Kehinde justifica a escrita da carta/obra:

Você pode dizer que estou fazendo isso agora, deixando tudo escrito para você, mas está é uma história que eu teria te contado aos poucos, noite após noite, até que você dormisse. E só faço assim, por escrito, porque sei que já não tenho mais esse tempo. Já não tenho mais quase tempo algum, a não ser o que já passou e que eu gostaria de te deixar como herança (GONÇALVES, 2006, p. 617).

Assim, acreditamos ser o narrador pós-moderno do qual Hutcheon fala, o que nos faz reavaliar o modo como olhamos e descrevemos por muito tempo nosso passado; como bem pontuou Risério (1993, p. 70): “Dito de outro modo, palavras negras passaram em brancas nuvens”. Ana Maria Gonçalves territorializa sua escrita pelo olhar atento de Kehinde, a narradora não é marcada pela “nostalgia” das brutalidades e rompimentos do que foi, mas pelo desejo de resistir. A respeito das múltiplas violações sofridas pelos negros, Flávia Piovesan (2005) salienta:

[...] as violações, as exclusões, as discriminações, as intolerâncias, o racismo, as injustiças raciais são um construído histórico, a ser urgentemente desconstruídos, sendo emergencial a adoção de medidas eficazes para romper com o legado de exclusão étnico-racial. Há que se enfrentar essas amarras mutiladoras do protagonismo, da cidadania e da dignidade da população afrodescendente (PIOVESAN, 2005. p. 43).

Mesmo construindo um romance de caráter antropológico e historiográfico e consciente de todas as mutilações sofridas pelos negros, a autora opta por uma elaboração da personagem [Kehinde] mais próxima à verossimilhança. A elaboração da narradora-personagem faz com que não tenhamos pena, durante a leitura sofremos com ela, rimos e nos enchemos de esperança devido à sua força e ao seu desejo de seguir, mesmo perante a tantos desafios. Iser (2002, p. 970), ao mencionar sobre o desnudamento da ficcionalidade que a literatura proporciona, afirma: “O sinal de ficção [...] reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o político compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes”. O estudioso chama nossa atenção para importância do contrato ficcional que se estabelece entre autor e leitor, denominado por Philippe Lejeune (1975) como contrato de pacto ficcional. Podemos notar que, mesmo sofrendo ou triste, Kehinde tem consciência de que precisa tentar sair de tais situações, seja por ela, ou pelos seus pares. Vejamos a passagem em que um grupo de escravizados fugitivos de outra fazenda passa em um dia de festa [onde os escravizados no quintal também festejavam] pela fazenda do sinhô José Carlos e uma grande confusão se instaura:

Um de nós que destoasse, que afrontasse mesmo sem ser a intenção, seria castigado e tratado com toda raiva acumulada. Mas era o que dava vontade de fazer, pois eu percebia que em nós a raiva era ainda maior, era imensamente maior que a distância do Brasil até a África, algo pelo qual nem valia a pena se rebelar e descontar apenas naqueles brancos que estavam na nossa frente armados e com seus capangas, entre os quais havia inclusive alguns que já tinham sido escravos [...]. Eu era muito mais nova e já pensava em tudo isso, e pensava que tinham me falado a minha avó, a Nega Florinda e depois a Agontimé sobre cada um de nós ter uma missão. Elas também tinham dito que a minha seria importante, e pedi a Oxum, a Xangô, a Nanã e aos Ibêjis que me ajudassem a saber qual era, pois fosse o que fosse, não seria mais difícil de cumprir do que viver como escrava pelo resto da vida (GONÇALVES, 2006, p. 148).

Olhar o passado escravocrata na contemporaneidade desencadeia, no mínimo, questionamentos a respeito de tanta crueldade e exclusão. Ainda é sombrio revisitarmos os “guardados da memória”, por mais que haja, hoje, a intencionalidade de escritores negros revisitarem o passado trazendo lugares, heróis e heroínas negros, lutas, fatos com a intencionalidade de uma História mais lúcida e na qual o negro seja atuante, infelizmente ainda são poucos os romances metahistóricos escritos por mulheres negras. O silêncio forçado, as mutilações físicas e psicológicas são retratos de uma tardia conquista da autoria feminina negra, Kehinde narra: “[...] nunca dizendo nada que não fosse perguntado, nunca fazendo o que não fosse pedido e nunca desobedecendo ou questionando, mesmo quando achasse que uma ordem estava errada ou injusta” (GONÇALVES, 2006, p. 76).

Para Regina Dalcastagnè (2012, p. 47): “Eles [os fatos] são fugidios, escapam, deixam algumas marcas e arranhões, mas nos legam principalmente lacunas e silêncios”. Nessa linha, Linda Hutcheon (1991) nos atenta para a descentralização ocidental, nesse sentido percebemos certa fragmentação do discurso “uniforme” e “único” instaurado pela História dita oficial.

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” [...] assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo [...] que podemos ter presumido (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Dessa maneira, notamos que a hegemonia ocidental é posta à prova nos romances pós-modernos, os quais criam antinarrativas, o que Michel Foucault chamou de “reviravoltas do saber”. Segundo o pensador francês, por volta do século XX, desenvolveu-se os “saberes sujeitados”, os quais são postos à margem pelo discurso dito canônico. A partir de tais escritas, surge o que consideramos embates culturais, que sua vez desencadeiam em “ressurreição” de episódios históricos, luta pela descentralização totalizante do discurso “oficial”.

[...] os conteúdos históricos [dos saberes sujeitados] podem permitir descobrir a clivagem dos enfrentamentos e das lutas que as ordenações funcionais ou as organizações sistemáticas tiveram como objetivo, justamente, mascarar. Portanto, os “saberes sujeitados” são blocos de saberes históricos que estavam presentes e disfarçados no interior dos conjuntos funcionais e sistemáticos, e que a crítica pôde fazer reaparecer pelos meios, é claro, da erudição (FOUCAULT, 1999, p. 11).

Ressaltamos que Kehinde não possui interesse em tornar o seu discurso em algo qualificado como determinista, mas deslocar o “centro” discursivo acerca da História, e da situação do negro no período colonial e pós-colonial. Na verdade, seu discurso caminha ao lado de suas memórias individuais e da memória coletiva cuja intenção é relativizar os acontecimentos, confrontar discursos. Isso pode ser exemplificado na parte da narrativa em que a protagonista sugere que João de Oliveira tenha se enriquecido com o tráfico de escravizados. Ela sugere e lança a suspeita ao leitor a respeito do fato do personagem mencionado ter se tornado grande amigo dos comerciantes de tabaco (moeda de troca no comércio de escravizados): “Não dizem que o João de Oliveira enriqueceu com o tráfico de escravizados para que ele não perca o heroísmo, mas desconfio que não pode ter sido de outra maneira” (GONÇALVES, 2006, p. 816).

O contradiscurso literário, praticado pela autora, questiona o cânone ocidental e acaba proporcionando a emergência de se falar sobre culturas até então “esquecidas” e silenciadas, é a memória costurando um mapa historiográfico, como afirma Pierre Nora (1993, p. 24): “Na mistura, é a memória que dita e a história que escreve.” Mesmo frente às lembranças, ausências de seus familiares, rupturas, à violência e aos múltiplos deslocamentos físicos e psicológicos, realizados por Kehinde, devido à diáspora africana, percebermos que as mulheres negras ao longo da história conseguiram nutrir sentimentos como coragem e resiliência. Segundo Roland Walter (2008a):

A diáspora afrodescendente das Américas deve ser entendida, portanto, como espaço diaspórico constituído por diversos lugares e comunidades heterogêneos: uma encruzilhada mediada por uma transculturalheterotópica onde existem lares e desabrigos entre lugares e mares. Viver nessa encruzilhada fronteiriça/diaspórica/transnacional/transcultural, portanto, envolve negociações através de um território fissurado [...] (WALTER, 2008a, p. 42).

Percorrer labirintos, que foram forjados e silenciados pela cultura eurocêntrica e racista não tem sido tarefa fácil, pois as diversas formas de apagamento do negro e da cultura afro-brasileira persistiram (persistem) durante séculos de exploração colonial. Todavia a literatura afro-brasileira, na contemporaneidade, tem cumprido importante papel de militância, trazendo ao centro os marginalizados, com destaque para a escrita de autoria feminina. De acordo com Evaristo (2005, p. 6), “[...] sendo mulheres negras inviabilizadas, não só pelas

páginas da História “oficial” brasileira, mas também pela literatura”. Recordamos Linda Hutcheon que ao levantar arcabouços sobre os estudos pós-modernos nos esclarece acerca das mulheres, com destaque para as negras:

As mulheres devem criar e defender sua própria comunidade com base em seus próprios valores. Contudo, as mulheres negras em especial trouxeram para a recordação ex-cêntrica geral da cultura não apenas uma noção muito precisa do contexto social e da comunidade na qual trabalham, mas trouxeram também [...] uma percepção de seu próprio passado particular e histórico (HUTCHEON, 1991, p. 91).

Ana Maria Gonçalves é parte desta grande ciranda de mulheres negras que possuem um desejo enorme de desvelar a História “oficial” pela grafia-poética. Kehinde é quem ganha vida e vem nos denunciar as mais diversas atrocidades durante a escravidão, trazendo para seu relato seu “passado particular”, mas sem deixar de lado o coletivo e histórico. Seja em histórias maiores/coletivas, seja em menores/individuais, ela retoma a construção por *mise en abyme*<sup>62</sup> que envolvem, em sua maioria, mulheres, como a micro história relatada de uma escravizada de ganho, a qual muito prejudicada pelo tipo de trabalho que exercia, o cabelo não nascia mais como mostra a passagem a seguir: “Os pés ficaram grelhados ao andar na areia quente da praia, onde ela vendia alguma coisa também quente que equilibrava no alto da cabeça, o que fez com que o cabelo caísse e não nascesse mais” (GONÇALVES, 2006, p. 503). Tomando de empréstimo a fala de Antônio Risério (1993):

O negro, numa sociedade escravista (ou “apenas” discriminatória), é uma fábrica de defesas psicológicas. Sua relação com a cor de sua pele jamais é tranquila, pouco importando que se dê pela via da afirmação racial agressiva ou pelo terrível caminho por onde chega a partilhar do juízo negativo que se faz a respeito dele mesmo. É por isso que ele sempre desenvolve uma sensibilidade toda especial. Nunca, ou quase nunca, está com a guarda baixa. No instante mais imprevisto, a diatribe racista poderá estabelecer seu domínio de campo, flechando-o fundamente. A literatura vai servir ao negro, nesta circunstância, como couraça protetora [...] (RISÉRIO, 1993, 78).

Esta citação nos lança para a emblemática (re)configuração e/ou (re)construção da identidade negra em solo brasileiro. Essa (re)construção foi (ainda é) um embate cultural e sociológico muito doloroso em relação ao estereótipo negro, principalmente, da mulher negra. Recordamos a passagem em que Kehinde se vê pela primeira vez no espelho, demonstrando a princípio uma crise de identidade:

Desde que me olhei nele pela primeira vez, não consegui passar um único dia sem voltar a fazê-lo sempre que surgia uma oportunidade. A Esméria parou na frente dele e me chamou, disse para eu fechar os olhos e imaginar como eu era, com o que me parecia, e depois abrir os olhos e o espelho me diria se o que eu tinha imaginado era

<sup>62</sup> *Mise en abyme* é um termo em francês para designar “histórias em abismo”, em uma tradução mais livre, ou pequenas histórias dentro de uma grande história.



verdade ou mentira. Eu sabia que tinha a pele escura e o cabelo duro e escuro, mas me imaginava parecida com a sinhazinha. Quando abri os olhos, não percebi de imediato que eram a minha imagem e a da Esméria paradas na nossa frente. [...]. Eu era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achei feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram, e evitei chegar perto da sinhazinha (GONÇALVES, 2006, p. 85).

Dessa maneira, a memória cumpre seu papel: de resgate, não apenas de identidade e ancestralidade, mas, sobretudo, de encorajamento. O sentimento de resiliência e coragem sempre rondam Kehinde, desde a viagem no atlântico, em sua vinda para o Brasil na primeira vez: “Mas já naquele momento percebi que não era só por isso, mas também porque eu queria viver, e não virar carneiro de gente nem carneiro de peixe, [...]” (GONÇALVES, 2006, p. 57). Outra passagem que também demonstra isso é no momento em que ela chega ao mercado e é posta à venda: “Eu não sabia o motivo, mas tinha absoluta certeza de que não teria o mesmo destino que aquelas crianças, que alguém me escolheria logo e mais nada seria tão ruim assim [...]” (GONÇALVES, 2006, p. 69). A protagonista é uma personagem que possui uma grande sensibilidade mística e se utiliza disso como forma de subversão ao que lhe apresenta de ruim pelo caminho, como ocorre em sua partida da África, juntamente com sua avó e sua irmã, quando estão dentro do navio:

A Tanisha chorava e, encostada no peito dela, que era magro igual ao da minha avó, eu pensei em Xangô, em Nanã, em Iemanjá e nos Ibêjis, pedindo que estivessem sempre conosco, e mesmo quando fôssemos embora dali, que fossem juntos (GONÇALVES, 2016, p. 41).

É interessante notarmos que o misticismo e o mítico-religioso dentro do romance não põe em descrédito o caráter historiográfico, ao contrário, é nesse aspecto que a obra também se faz antinarrativa, pois Gonçalves consegue alicerçar uma escrita consciente e plural, dialogando com o pós-moderno conceituado por Linda Hutcheon (1991) cuja “uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – isso que o pós-modernismo ensina”. Ou seja, um discurso em que cabe também o mítico-místico.

Podemos afirmar que, portanto, a literatura afro-brasileira desempenha papel de contestação ao cânone literário, no qual os valores possuem ligação com o etnocentrismo, discriminação social e racial, conforme afirmado anteriormente que a autora realiza por meio da metaficção historiográfica cria contradiscursos. Notamos que esse é um caminho pelas quais praticamente todas as escritoras afro-brasileiras percorrem como Conceição Evaristo que coleta histórias reais e produz o que a mesma intitula *escrevivência*. Miriam Alves possui uma vertente erótica forte em seu fazer literário, desnudando o corpo feminino em contraposição ao corpo “disponível” das negras dos arquivos da literatura brasileira. Livia

Natália constrói uma poética voltada ao espaço do sagrado subvertendo os discursos cristãos e falocêntricos. Lia Vieira nos apresenta realidades de mulheres vivendo em um espaço urbano subjugado –inclusive a emblemática questão da solidão da mulher nos presídios. Muitas outras escritoras afro-brasileiras encontram (e têm encontrado) maneiras distintas de denunciarem a condição feminina, principalmente, no Brasil, realizando uma escrita de insubmissão e desvelamento de axiomas cruéis, impostos pela literatura dita oficial. Desse modo, a fala do pesquisador Iêdo de Oliveira Paes, a respeito das narrativas contemporâneas, contribui para nossa afirmação:

Cada vez mais a literatura contemporânea de autoria feminina se reconfigura no cenário nacional e nos coloca diante de grandes escritoras que projetam incessante por entre as veredas literárias, trazendo à baila as dores e os lamentos da contemporaneidade, verdadeiras porta-vozes do nosso inquietamento. Mergulha em águas revoltas, sombrias e grotescas que rolam pelo curso d'água da vida, [...] (PAES, 2016, p. 267).

Nesse aspecto, tudo o que foi/vem sendo produzido fora dos moldes, ditos “oficiais”, tem sido colocado fora do cânone ocidental, segundo Eduardo Assis Duarte em *Literatura e afro-descendência*, a “existência de vazios e omissões que apontam para a recusa de muitas vozes, hoje esquecidas ou desqualificadas, quase todas oriundas das margens do tecido social” (2010, p. 73). Por esse viés, *Um defeito de cor* (2006) se torna antinarrativa, por questionar o pertencimento de uma verdade única na História e na literatura. Para isso, recorremos a Cuti (2010), que foi categórico ao afirmar:

No Brasil, os escritores brancos poderiam ter oferecido ao seu público tais experiências, mas perderam e perdem ao seu essa oportunidade por se negar estar não na pele, mas no coração de um negro, e a partir daí, realizar seu texto [...]. Quando se estudam as questões atinentes à presença do negro na literatura brasileira, vamos encontrar, na maior parte da produção de autores brancos, as personagens negras como verdadeiras caricaturas, isso porque não só esses autores se negam a abandonar sua branquidão no ato da criação literária, por motivos de convicções ideológicas racistas, mas também porque, assim, acabam não tendo acesso à subjetividade negra. Estar no lugar do outro e falar como se fosse o outro ou ainda lhe traduzir o que vai por dentro exige o desprendimento daquilo que somos. Os autores sabem disso. Os escritores pouco sabem ou não querem saber [...]. O sujeito étnico branco do discurso bloqueia a humanidade da personagem negra, seja promovendo sua invisibilização, seja tornando-o mero adereço das personagens brancas ou apetrechos de cenários natural ou de inferior, como uma árvore ou um bicho, um móvel ou qualquer utensílio doméstico (CUTI, 2010, pp. 88-89).

Por este viés, rememoramos outra afirmação de Conceição Evaristo, no depoimento “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita”:

Venho de uma família em que as mulheres, mesmo não estando totalmente livres de uma denominação machista, primeira a dos patrões, depois a dos homens, seus

familiares, raramente se permitiam fragilizar. [...]. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. Essa inserção para mim pedia a escrita. E se inconsciente desde pequena, nas redações escolares, eu inventava um outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão, eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de auto-afirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra (EVARISTO, 2005, p. 20).

A partir do fragmento acima, podemos dizer que, na obra de Gonçalves (2006), ocorre, pois, um deslocamento que é entendido por nós como um contradiscurso, uma vez que a mulher negra toma lugar tanto de fala – personagem e/ou personagens, como de autora de seu próprio discurso. Tal deslocamento acontece não apenas em relação à História e literatura canônica, durante toda a obra Kehinde viaja muito, faz muitos negócios e retorna à África. Baseando-se nisso, afirmamos que a diáspora e a relação entre os povos não pode ser vista apenas como rompimento e perda, mas como movimento, construção de identidades e mesmo resistência, e, no romance, um desejo muito forte de vencer da personagem. Conforme afirma Bhabha (1998):

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (BHABHA, 1998, p.19-20).

O romance *Um defeito de cor* (2006) busca preencher as lacunas deixadas pelo colonizador com uma visão descoberta das amarras do passado, criando dessa maneira uma antinarrativa, em relação ao cânone ocidental. Notamos a fala de Schmidt (1996) ao afirmar que o cânone, em terras brasileiras, valoriza determinados padrões em detrimento de outros, neste aspecto a literatura produzida por negros fica à margem:

Destoa do perfil eurocêntrico, e, portanto acaba sendo posta à margem. O cânone, isto é, um conjunto de textos que passou pelo teste do tempo e que foi institucionalizado pela educação e pela crítica como clássicos, dentro de uma tradição, vem a ser o pólo irradiador dos paradigmas do quê e do como se escreve, do quê e do como se lê. Tradicionalmente, a sua constituição está pautada no processo de reprodução do mesmo, pois a força homogeneizadora que atua sobre a seleção reafirma as identidades e afinidades e exclui, portanto, as diferenças, uma vez que essas são incompatíveis com um todo que se quer uniforme e coerente em

termos de padrões estéticos de excelência, argumento geralmente invocado na ratificação do estatuto canônico de uma obra (SCHMIDT, 1996, p. 116).

Ana Maria Gonçalves integra este grupo que não atende aos padrões do cânone europeu, que vem sendo construído há séculos no Brasil. *Um defeito de cor* (2006) rompe com imposições de modelos pré-determinados dentro da literatura, de invisibilização de negros e negras. Para Eduardo Assis Duarte (2009):

[...] o romance de 950 páginas se destaca nessa vertente visualizada até agora. E isto, não apenas por inscrever o cotidiano de horrores da escravidão (tantas vezes recalçado) a partir de uma perspectiva feminina e afro-descendente. Só esse fato já seria suficiente para lê-lo com redobrada atenção. O romance brasileiro ostenta, via de regra, uma considerável hegemonia masculina, tanto na autoria, quanto no protagonismo ou no universo representado. A tônica tem sido o predomínio de narrativas exemplares de homens de relevo, sempre que se trata de representar o passado e de construir uma imagem gloriosa de nação a partir dos feitos dos heróis fundadores (DUARTE, 2009, p. 6).

Percebemos, desde o início, o lugar relegado ao negro no sistema colonial e pós-colonial, uma vez que o fim da escravidão deu ao negro uma falsa liberdade, porque não ofereceu a ele condições de ser livre. Kehinde demonstra que, diferente do que o discurso da História “oficial” gerou em relação ao negro, ele foi atuante, se interessava por política, comércio e não era um sujeito passivo, como a História postulou inúmeras vezes, com o intuito de retirar o negro da construção identitária e nacional, brasileira. A protagonista é essa negra: atuante, inteligente e sagaz, que gosta de estar a par dos assuntos ligados à política, como a passagem a seguir salienta, desde os tempos da fazenda:

Fiquei abaixada do lado de fora da casa, sob a janela, de onde dava para ouvir tudo o que diziam sem ser vista, protegida por uma sebe. Falavam de política, um assunto que eu já tinha ouvido comentarem na senzala grande, sobre o Brasil se tornar independente de Portugal e os escravos se tornarem independentes dos seus donos. Claro que não falavam dessa segunda parte, isso era de interesse nosso, assunto de senzala, pois achávamos que se o Brasil se libertasse de Portugal, do qual era quase escravo, nós também poderíamos pedir a nossa liberdade, ou pelo menos seria um passo nesse sentido. A eles, os senhores que estavam naquela sala, interessava apenas a independência do Brasil, que diziam ser o assunto de todas as rodas de conversa dos homens importantes da capital, e que até já era possível que em alguns lugares do país, que eu ia percebendo ser maior do que imaginara, em alguns lugares, como na corte, a independência já era dada como certa, era questão de dias (GONÇALVES, 2006, p. 156).

Ao inserirem as referências de suas *escrevivências*, e a de seus descendentes, as escritoras afro-brasileiras procuram reconstruir a História “oficial” a partir de suas experiências e memórias. Segundo Jacques Le Goff (1990, p. 476), a memória é indissociável à identidade, “[...] um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual e coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de

hoje [...]”. As vozes e grafias das escritoras mulheres negras têm exercido importante papel de resgate memorialístico, em razão de reconhecerem a memória como pilar para preservação e valorização da ancestralidade africana, a qual ao longo de séculos de escravização, racismo e sexismo foram negadas aos africanos advindos da diáspora. Literatura e memória sempre andaram juntas e em *Um defeito de cor* o entrelaçamento é construído por Kehinde – mulher guerreira que traz em sua narrativa muitas outras “mulheres-memórias”. Constância Lima Duarte, ao discutir sobre a escrita de mulheres afro-brasileiras, retifica: “Se como quiserem alguns, a literatura é antes de tudo fruto da memória, é compreensível que dentre suas funções esteja também a de denunciar e provocar a conscientização” (DUARTE, 2016, p. 155).

## Referências

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo horizonte: UFMG, 1998.

BERND, Z. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. In: **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 40. jul./dez. 2012. pp. 29-42. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n40/a03n40.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Literatura negra*. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

\_\_\_\_\_. *Romance memorial (ou familiar) e memória cultural: a necessidade de transmitir em um defeito de cor de Ana Maria Gonçalves*. In: **Revista Organon**. v. 29. n. 57. jul/dez. 2014. pp. 15-27. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/48058>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

CÔRTEZ, C. A. R. **Viver na Fronteira: A consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor**, de Ana Maria Gonçalves. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Letras - FALE. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Belo Horizonte: 2010. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-83SGJN/viver\\_na\\_frenteira.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-83SGJN/viver_na_frenteira.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 23 abr. 2018.

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

DUARTE, E. A. *Literatura e afrodescendência no Brasil*. In: PEREIRA, E. A. (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre Poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

\_\_\_\_\_. **Na cartografia do romance afro-brasileiro, Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves**. Literafro. 2009. pp. 1-16. Disponível em:

<<http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/anamariacritica03.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

DALCASTAGNÈ, R. **O espaço da dor**. O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UNB, 2012.

\_\_\_\_\_. Por que precisamos de escritoras e escritores negros? In: SILVA, C. (Org.). **Africanidades e relações raciais**: Insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

EVARISTO, C. Eu-Mulher. In: QUILOMBOJE (Org.). **Cadernos negros**: os melhores poemas. São Paulo: Quilomboje, 2008, p. 41.

\_\_\_\_\_. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: LIANEIDER, N. M. (Org.). **Mulheres no mundo** – Etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: UFPB/Ideia, 2005. pp. 1-14. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ. Rio de Janeiro: 1996.

\_\_\_\_\_. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GONÇALVES, A. M. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro. Editora Record, 2006.

HALL, S. **A identidade em cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. **A poética do pós modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, L. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. pp. 955-987.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas-SP: UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions de Seuil, 1975.

NORA, P. Entre memória e história a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: **Revista Projeto História**. v. 10. dez. 1993. pp. 7-28. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

PAES, I. O. Por entre olhos d'água de dor, indiferença e amor. In: DUARTE, C. L. CÔRTEZ, C. PEREIRA, M. R. A. (Orgs.). **Escrevivências**: identidade, gênero e violência nas obras de Conceição Evaristo. Belo Horizonte. Idea, 2016.

PERROT, M. **Mi historia de lãs mujeres**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PIOVESAN, F. Ações afirmativas sob a perspectiva dos direitos humanos. In: SANTOS, S. A. (Org.). **Ações afirmativas e o combate ao racismo nas Américas**. Brasília: MEC/SECAD, 2005.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. In: **Revista Estudos Históricos**. v. 2, n. 3. 1989. pp. 3-15. Disponível em: <[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)>. Acesso em: 23 abr. 2018.

RISÉRIO, A. **Textos e tribos - poéticas extra-ocidentais nos trópicos brasileiros**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SCHMIDT, R. T. Câne/contrane em aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: CARVALHAL, T. F. (Org.). **O discurso crítico na América latina**. Porto Alegre: IEL/ED. Ed. Unisinos, 1996.

SOUZA, E. **Água da cabaça**. São Paulo: Edição do autor, 2012

WALTER, R. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. In: **Revista Interface Brasil/Canadá**. v. 8. n. 1. 2008a. pp. 37-56. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6960>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Tecendo identidade, tecendo cultura: os fios da memória na literatura afrodescendente das Américas. In: **Anas do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, interações, convergências**. São Paulo: USP, 2008b. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/ROLAND\\_WALTER.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/ROLAND_WALTER.pdf)>. Acesso em: 23 abr. 2018.

**THE NOVEL UM DEFEITO DE COR, BY ANA MARIA GONÇALVES:  
AFRO FEMININE TRAITS THAT BRING A LEGACY OF COUNTER-  
DISCOURSE ANDE IDENTITY CONSTRUCTION**

**Abstract**

Ana Maria Gonçalves gives voice to Kehinde, narrator of the novel, an African woman of the old Dahomey Kingdom and that during her saga revisits much of Brazil's colonial period bringing to light facts of collective and individual memory that mark this historical period. We looked for in our work to highlight the issues that territorializam writing of black women on Brazilian soil, in contemporary times. A novel by Ana Maria Gonçalves published in 2006, which establishes a dialogue between fiction and history. Examining questions related to literature, history, race, gender and the African diaspora, we seek to demonstrate the importance of works of art by Brazilians of African descent, ethnographically committed to the issue of contemporary race relations. It is the female and Black vision that releases new forces and gives ressonance to the voice of the underling in a traditionally conservative context. It is an opportunity to create a new discourse, constituting a new history written by the “ex-centric” of our country and critical of the prevailing intellectual status quo, but also characterizing a narrative which is inseparable from life and reality.

**Keywords**

Afro-feminine Literature. Historiographic metafiction. Memory.

---

Recebido em: 18/06/2018  
Aprovado em: 03/09/2018



*Ancestralidade, memória e*  
*autorrepresentação da mulher negra* Página |  
159  
*na literatura afro-brasileira*  
*contemporânea em “Olhos*  
*d’água”, de Conceição Evaristo*

Lucas Toledo de Andrade<sup>63</sup>

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

**Resumo**

Este artigo busca por meio da análise do conto “Olhos d’água” (2014), presente na coletânea homônima, da autoria de Conceição Evaristo, discutir a representação da mulher negra na literatura brasileira, para assim tratar da importância da autorrepresentação dessa figura nas narrativas afro-brasileiras contemporâneas, como meio de questionar a produção literária do presente, que ainda é bastante homogênea, segundo a pesquisa feita por Regina Dalcastagnè (2012) e, conseqüentemente, a formação do cânone literário nacional. Além disso, pretende-se mostrar o modo como a busca pela ancestralidade africana, por meio da memória e da criação literária feminina e negra, pode funcionar como um importante instrumento para a revisão historiográfica e literária brasileira, o que pode propiciar uma reflexão acerca do silenciamento e da estereotipização que formaram as identidades das mulheres negras em nosso território e do modo como a literatura tem a capacidade de desmanchar esses estigmas e (re)inventar positivamente essas tantas identidades.

**Palavras Chave**

Conceição Evaristo. Autorrepresentação. Ancestralidade. Memória.

---

<sup>63</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente cursa o Doutorado em Estudos Literários, na área de concentração de Literatura Comparada, na mesma universidade.

Podemos dizer que a crítica brasileira que se debruça sobre a elaboração literária do presente caminha por um terreno movediço (RESENDE, 2008), uma vez que há grande dificuldade de se encontrar parâmetros norteadores ou um projeto estético que unifique essa literatura. Além disso, essa produção por estar interpelada pelo “agora” se faz de contínuas mutações e movimentos, o que impossibilita uma análise clara e distanciada por parte de estudiosos do assunto.

No entanto, muitos pesquisadores se propõem a debater e pensar a temática em questão, produzindo, assim, obras que tentem mapear a literatura brasileira contemporânea, no intuito de revelar suas temáticas dominantes, os principais autores, a construção estética desses textos e outros elementos.

É o caso de livros como *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*, de Ângela Maria Dias, publicado em 2007; *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*, de Beatriz Resende, de 2008; *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schøllhammer, de 2009, além de outros, que como os já citados, não tem o objetivo de fazer uma análise aprofundada de determinado autor ou característica da literatura atual, mas sim de propor um olhar panorâmico e breve sobre diversas produções.

Podemos dizer de modo bastante resumido, que essas obras se assemelham na medida em que revelam a literatura brasileira contemporânea como marcada pelo múltiplo, pelo diverso, pelo plural e pela inserção de vozes oriundas de espaços que até então não apareciam no discurso literário nacional, como é o caso das periferias das grandes cidades, algo que aparece, por exemplo, em estudos como o de Resende (2008) e Schøllhammer (2009).

Apesar dessa multiplicidade e pluralidade de vozes, que aparentemente dá ares mais democráticos e inclusivos à literatura brasileira desses tempos, Regina Dalcastagnè nos revela, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), que há ainda um discurso bastante homogêneo que se consolida e se legitima na cena literária do presente:

[...] o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo. Sem dúvida, houve uma ampliação de espaços de publicação, seja nas grandes editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, *blogs*, *sites* etc. Isso não quer dizer que esses espaços sejam valorados da mesma forma. [...] Basta observar quem são os autores que estão contemplados [...], como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não tem as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor, o mesmo sexo. (DALCASTGNÈ, 2012, p. 14).

Nesse sentido, é possível observar que o estudo de Regina Dalcastagnè (2012) se opõe, em certa medida, àquilo que é mostrado por boa parte da nossa crítica literária, uma vez que traz à tona que a ideia de heterogeneidade e pluralidade usada como traço definidor da literatura brasileira contemporânea pode nos impedir de perceber as lutas em busca de legitimação e consolidação de determinados discursos que ainda ocorrem no interior cânone nacional.

Não é por acaso que, segundo Dalcastagnè (2012), a nossa literatura é ainda produzida majoritariamente por homens brancos, de classe média, ligados aos espaços legitimados para a produção de discursos (meio acadêmico e jornalístico) e moradores do eixo Rio - São Paulo.

Os dados levantados por Dalcastagnè mostram que 72,7% dos escritores brasileiros lidos e publicados pelas grandes editoras são homens, 93,9% brancos, 78,8% possuem o ensino superior, 36,4% são jornalistas, vivendo em sua maioria no Rio de Janeiro ou em São Paulo, o que revela uma literatura que repisa sobre discursos e temáticas das classes dominantes, propiciando, muitas vezes, uma visão homogênea do Brasil e uma estereotipização das minorias, como é o caso das mulheres, dos negros e da mulher negra que, conseqüentemente, sofre uma opressão ainda mais significativa, visto que se enquadra em dois polos de discriminação àquele ligado ao gênero e ao outro que se refere à cor da pele.

Essa breve discussão em torno das letras nacionais em tempos contemporâneos nos permite observar a literatura afro-brasileira que, a partir de Eduardo de Assis Duarte (2007), possui uma relação bastante peculiar com a literatura produzida no Brasil, estando, por assim dizer, dentro e fora do nosso cenário literário.

Para Duarte (2007), a literatura afro-brasileira está evidentemente no interior do cenário literário nacional, visto que se vale da mesma língua, das mesmas formas, dos mesmos gêneros e procedimentos de expressão adotados pelos demais autores. Todavia se encontra também em posição externa, na medida em que não se enquadra em uma visão romântica, defendida por parte da historiografia e crítica literária, de instituir o advento do espírito nacional por meio das letras, possuindo, então, um projeto suplementar ao da literatura canônica, que é o de colocar no âmbito da cultura letrada a produção afrodescendente, que expressa e denuncia, por meio da cultura e da arte a exclusão vivenciada pelos negros no Brasil.

A fala de Duarte (2007) sobre a peculiaridade da literatura afro-brasileira, uma das faces da literatura nacional (PEREIRA, 1995), nos possibilita tratar da importância dessas

elaborações para interpelarem e questionarem esse cânone tão homogêneo trazido por Dalcastagnè.

Edmilson de Almeida Pereira (1995) nos mostra que a identidade literária brasileira está relacionada a uma *tradição fraturada*, própria de territórios que passaram pelo processo de colonização. Sendo assim, a literatura afro-brasileira por ser uma das faces do quadro mais abrangente da literatura nacional também integra a essa *tradição faturada*, expressando, no entanto, a visão de mundo específica dos afro-brasileiros, que tem a possibilidade de questionar o cânone nacional, conforme foi dito anteriormente:

A Literatura Afro-brasileira escrita nesse sistema é simultaneamente Literatura Brasileira que expressa uma visão de mundo específica dos afro-brasileiros. A dinâmica de tensões e contradições presentes nesse quadro literário nos ajuda a compreender as atitudes dos autores que recusam ou que valorizam suas origens étnicas; nos esclarece também sobre a necessidade de denunciar a opressão social e de evidenciar uma *nova sensibilidade* que apreenda esteticamente o universo da cultura afro-brasileira. (PEREIRA, 1995, p. 1036).

Essa *nova sensibilidade* expressa um país composto por diversidade e muitas desigualdades e, além disso, mostra, em certa medida, os autores e temas que até então estiveram em evidência na produção literária nacional do passado ao presente e, sendo assim, revelam o modo como cânone se faz excludente.

A pesquisa de Dalcastagnè revela a exclusão das minorias étnicas e de gênero, tanto no que diz respeito à elaboração de textos quanto ao modo como elas são representadas no interior das obras literárias.

Essa pesquisa se faz da análise de 258 romances produzidos entre 1990 e 2004 e mostra, além de outras coisas, o modo como a mulher figura nesses textos, sendo que das narrativas analisadas em apenas três mulheres e negras são protagonistas, em 25,1% são donas de casa, ocupando-se exclusivamente dos afazeres domésticos, da prole e do marido, em 88,9% as personagens femininas têm uma relação familiar com o protagonista e são coadjuvantes, em 44,8% elas são cônjuges e em 35% são filhas.

Percebemos assim que a mulher em grande parte dos enredos ocupa uma posição subalterna em relação aos homens e quando se restringi a pensar a mulher negra vemos que a exclusão representativa é ainda menor, uma vez que em apenas três das centenas de textos analisados, ela aparece como protagonista, o que mostra que elas são usadas, na maioria das vezes, apenas como acessório aos personagens masculinos, que são os donos do discurso.

Há, além disso, outro quesito importante a ser pensado quando se leva em conta a representação da mulher negra em textos literários brasileiros, visto que a figuração dessas personagens, na maioria das vezes, liga-se ao sexo, à procriação, à satisfação do desejo dos

homens. O que nos possibilita dizer que a mulher negra ao longo da elaboração literária nacional foi reificada e animalizada, não tendo, por isso, direito a voz, o que alimenta um imaginário nacional carregado de estereótipos que, conseqüentemente, reforça visões racistas e machistas:

[...] pode ser observado que a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negros/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial. (EVARISTO, 2005, p. 52)

O cânone nacional é recheado de textos nos quais a mulher negra é vista dessa forma estereotipada. Conceição Evaristo (2005) traz em um de seus ensaios referências a textos de Gregório de Matos, Aluísio de Azevedo e Jorge Amado que se valem de uma representação sexual, exótica e animalizada das mulheres negras, o que as impedem, por exemplo, de serem vistas como mães, raízes de uma família, pois esses papéis são sempre atribuídos às mulheres brancas.

A partir dessa constatação Evaristo (2005) questiona se há uma tentativa de apagamento dos sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira e um silenciamento a respeito da importância da mulher negra na formação cultural nacional. Dessa forma, Evaristo recorre a Sueli Carneiro (2003) para dizer que a mulher negra é vista como antimusa da sociedade brasileira, pois essa sociedade tem como perfil estético a mulher branca, que é a matriarca, a dona de certa voz e possuidora de uma raiz familiar e identitária.

Sendo assim, a literatura escrita por mãos negras tem a possibilidade de romper com a representação estereotipada da figura feminina negra, questionando o cânone literário construído e o papel dessa mulher na sociedade brasileira, reiterando o seu valor como matriarca e como elemento fundamental da construção de nosso país.

Levando isso em consideração podemos afirmar, então, que a escrita afro-brasileira feita por autoras possui um potencial ainda mais forte para a revisão e questionamento de todos esses estereótipos e do próprio cânone literário nacional, que não apenas tematicamente subjugou a mulher negra das mais diversas formas, mas também silenciou o seu discurso e sua elaboração literária seja no passado ou no presente, basta ver as porcentagens trazidas por Dalcastagnè em sua pesquisa.

Nesse sentido, a autorrepresentação da mulher negra em textos literários tem se mostrado como uma importante forma de se pensar a figura negra no interior da cultura brasileira e também como modo de repensar a história do próprio país, visto que as poéticas

dessas autoras questionam a historiografia oficial e oferecem novos pontos de vista para se pensar as vivências negras no Brasil.

Não é por acaso que o conceito de *escrevivência* difundida por Conceição Evaristo, diz respeito ao caráter indissociável entre a vivência e a escrita na produção afro-brasileira, remetendo à “potência da escritura (po)ética de novas maneiras de existir que não aquelas instituídas pelo histórico escravagista e colonial, mas buscando a criação de um campo simbólico que entrelaça história, memória e experiência” (BAROSSO, 2017 p. 23).

Quando falamos da escrita de mulheres negras não podemos deixar de citar os nomes de Maria Firmina dos Reis, a primeira romancista abolicionista brasileira, que em 1859 publicou o romance *Úrsula* (2004) e também nos lembrar da importância de Carolina Maria de Jesus, autora de diversos romances, entre eles *Quarto de despejo* (2005), obra publicada em 1960, que revelam e denunciam a situação miserável da vida na periferia e, que só muito recentemente tem sido estudada *como literatura*, o que já revela o jogo do poder e o modo como funcionam as instâncias que legitimam o cânone literário (BAROSSO, 2017).

Segundo Pierre Bourdieu, no capítulo “O mercado dos bens simbólicos” (1974), a literatura canonizada é um dos bens culturais produzidos pelo campo de produção erudita, que é um sistema que produz bens culturais para serem avaliados e legitimados por esse mesmo sistema “[...] o campo de produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos” (BORDIEU, 1974, p. 105), excluindo, assim, os que não pertencem a ele.

O campo de produção erudita estabelece sua força simbólica, por meio da tradição, do cânone, das instituições e da autoridade de interpretação advinda dele. Para pertencer ao cânone, nesse sentido, é necessário respeitar certos modos de se interpretar e ler os textos, é necessário estar dentro daquilo que é considerado “correto” e “bela” por certa tradição.

Frank Kermode nos diz em “O controle institucional da interpretação” (1979) que para estar no cânone é necessário estar dentro das regras de uma “seita”, quase sempre, conservadora, na qual os mais velhos ensinam os mais jovens o modo “certo” de se ler um texto e o que pode ser considerado ou não literário e, conseqüentemente, fazer parte da tradição e do cânone:

Tal comunidade pode ser descrita como uma comunidade autoperpetuadora, sempiterna. Ela é – por menos ênfase que se ponha nisso, por mais modestamente que se considere a situação – hierárquica em sua estrutura, porque sua continuação depende do direito dos velhos a instruírem os jovens; os jovens se submetem porque não há nenhum outro caminho para a sucessão. Os velhos, ou os mais experientes,

aplicam segundo sua própria discricção certos controles sobre a competência daqueles que querem participar e, em algum momento do futuro, substituí-los. O direito de fazer isto é acompanhado pela suposição de que eles possuem um grau de competência, que é reconhecida em parte tacitamente e em parte pela amostragem de técnicas que podem ser examinadas e aprendidas. A aquisição destas técnicas é algo que pode ser testado de maneira direta e imediata; mas a posse do poder interpretativo, poder de divinação; só pode ser testada pela referência ao conhecimento tácito dos mais experientes [...] (KERMODE, 1979, p. 2).

Notamos que as instituições faladas por Bordieu (1974), funcionam do modo como descreve Kermode (1979), pois o “poder interpretativo” o “poder de divinação” respeita regras impostas dos mais velhos aos mais novos, por meio de métodos avaliativos que acabam legitimando o discurso produzido pelos próprios pares.

Essas instituições legitimadoras faladas por Bordieu (1974) são representadas pelas universidades, escolas, revistas literárias, mercado editorial, a crítica literária e a intelectualidade de uma sociedade como um todo. São por meio desses espaços que autores e obras se legitimam, tornando-se importantes e passando a fazer parte da tradição cultural de um país.

O que nos faz entender, de certa forma, o porquê de o Brasil, um país que possui uma população majoritariamente negra, feminina e mestiça, ter seu cânone literário formado em grande parte por homens brancos e das classes dominantes.

É válido dizer que Machado de Assis, o maior dos escritores brasileiros e considerado, por alguns críticos, o melhor dos escritores de Língua Portuguesa, apesar de ser mulato sofreu por parte das instituições e da própria sociedade um processo de branqueamento, que só há pouco tempo vem sendo revisado, por meio da inserção do autor no cenário afro-brasileiro, por meio de estudos como os que Eduardo de Assis Duarte faz em *Machado de Assis afro-descendente* (2007).

O recente processo de alargamento e revisão do cânone nacional já pode ser sentido, mesmo que de forma bastante tímida, e os estudos afro-brasileiros tem contribuído com isso, o que faz com que as instituições legitimadoras e “donas” do poder de interpretação tenham que lançar um outro olhar aos textos literários produzidos, expandido assim a sua própria visão da cultura do país.

Esse processo é bastante válido, visto que possibilita que uma nova história, que há muito tempo vinha sendo silenciada e reprimida, venha à tona por meio do poder simbólico da criação artística, das memórias, da ficção e da experiência de quem narra.

Em um país colonizado, que viveu durante muitos séculos sobre o regime escravocrata e que conhece grande parte da sua história apenas, por meio documentos oficiais que, conseqüentemente, privilegiam a voz do dominador, os textos literários produzidos por

negros e negras, que exibem suas vivências têm valor simbólico de revisão da narrativa nacional e oferecem ainda a possibilidade da escrita de uma “história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987).

A partir disso podemos observar o conto “Olhos d’água” (2014), de Conceição Evaristo. Evaristo nasceu em 1946 em uma favela de Belo Horizonte (MG), local em que também cresceu. Oriunda de uma família grande e humilde, teve de conciliar os estudos com a profissão de empregada doméstica, conhecendo desde bem cedo os dilemas de ser mulher e negra no Brasil.

Conceição Evaristo mudou-se em 1971 para o Rio de Janeiro, onde vive até hoje. Estreou na literatura em 1990, publicando nos *Cadernos Negros*, uma importante referência para os estudos afro-brasileiros.

Além de uma referência literária relevante, vencedora de prêmios, elogiada pela crítica, tendo livros indicados em listas de vestibulares por todo o Brasil, o que já indica um processo paulatino de alargamento do cânone nacional, Evaristo é Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), o que a faz além de elaborar e pensar literariamente as experiências da mulher negra no Brasil, contribuir também por meio de pesquisas acadêmicas, como as já usadas no início desse texto, com a cultura e literatura afro-brasileira.

Conceição Evaristo possui um discurso que busca resgatar e expor as vivências negras, a ancestralidade, elaborando, além disso, a autorrepresentação da mulher negra na literatura nacional, contribuindo com o surgimento de novos pontos de vista sobre a história do país e sobre a importância da mulher negra, que nos textos dela aparece livre dos estereótipos negativos tão evidentes ao longo da nossa literatura.

Em “Olhos d’água”, conto que abre e dá nome à coletânea publicada em 2014, vencedora do Prêmio Jabuti em 2015, Evaristo resgata a ancestralidade africana e vai em busca das raízes familiares, mas também identitárias que se escondem por detrás da pergunta: “[...] de que cor eram os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2014, p. 15).

Notamos, então, que a narradora criada por Conceição Evaristo busca pensar à mulher negra como uma referência matriarcal, algo que como vimos por meio de um ensaio crítico da própria autora foi negado ao longo da produção literária brasileira.

Desse modo, a autorrepresentação da mulher negra, por meio de uma narradora, que busca saber a cor dos olhos da mãe, algo que pode ser entendido como uma metáfora para um mergulho na própria ancestralidade africana e nas memórias de infância dessa



personagem, traz a figura da negra como ligada a uma raiz familiar, a uma raiz profunda que se confunde com as raízes do próprio Brasil e da África, o que, em certa medida, põe em evidência a importância da mulher negra e da descendência africana na formação da cultura nacional, o que foi banalizado pela historiografia nacional:

Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoada custei reconhecer o quarto da nova casa em que estava morando e não conseguia me lembrar como havia chegado até ali. E a insistente pergunta, martelando, martelando... De que cor eram os olhos de minha mãe? Aquela indagação havia surgido há dias, há meses, posso dizer. Entre um afazer e outro, eu me pegava pensando de que cor seriam os olhos de minha mãe. E o que a princípio tinha sido um mero pensamento interrogativo, naquela noite se transformou em uma dolorosa pergunta carregada de um tom acusatório. Então, eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2014, p. 15)

O assombro da narradora em não se lembrar da cor dos olhos da mãe, a leva a rememorar a infância, a perceber o modo como a sua história se confunde com a da mãe, uma constatação que a filha dela também terá no fim da narrativa, uma vez que os olhos dessas mulheres são olhos d'água, olhos de prantos, olhos de choro, que podem representar, em última instância, olhos de uma história de sofrimento, renúncias e dor pelo fato de serem mulheres e negras em um país tão excludente e preconceituoso quanto o Brasil.

O parágrafo que abre o conto e que foi citado anteriormente possibilita inúmeras reflexões e carrega muitas metáforas: a cor dos olhos da mãe buscada pela narradora pode simbolizar a busca pela própria origem africana, uma origem perdida, visto que no tráfico de escravos, homens e mulheres com diferentes culturas e idiomas eram retirados dos mais diversos países do imenso continente africano e trazidos para o Brasil para servirem de mão-de-obra escrava.

Não é à toa que existe uma imensa dificuldade dos descendentes de africanos saberem do seu território de origem, ao contrário dos descendentes de europeus, que conseguem dizer se são italianos, portugueses, alemães, entre outras ascendências.

A escravidão, uma das grandes barbáries da história da humanidade, impossibilitou o acesso desses povos à sua origem, o que levou ao apagamento de suas heranças culturais, das peculiaridades de seus territórios e ao silenciamento do seu discurso identitário.

Silviano Santiago (2000) nos revela que os processos de dominação se baseiam no apagamento da história do outro, na impossibilidade do encontro com qualquer origem ou raiz identitária, para que assim haja a criação de um discurso que privilegie a cultura dominadora e inferiorize a cultura dominada que terá de assimilar o que lhe é imposto.

A narradora de “Olhos d’água” (2014) acorda atormentada por esse apagamento, atormentada por estar em um lugar que não remete às suas origens “Atorreada custei reconhecer o quarto da nova casa em que estava morando [...] e a insistente pergunta, martelando, martelando...” (EVARISTO, 2014, p. 15), por desconhecer a si mesma no lugar que vive “não conseguia lembrar como havia chegado até ali” (EVARISTO, 2014, p. 15), uma vez que sua cultura e origem foi apagada.

O tom acusatório que ganha a pergunta “De que cor eram os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2014, p. 15) parece mostrar a urgência e a necessidade de se conhecer a própria origem e história, uma vez que esse conhecimento pode funcionar como ferramenta de resistência ao discurso dominante e como instrumento para a construção de um discurso próprio.

Não é por acaso, então, que a filha vai ao encontro de suas memórias mais longínquas e também ao da mãe na cidade natal, que pode simbolizar o encontro com a ancestralidade africana e seus ritos:

[...] a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. Aquelas flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos reverências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos. A mãe só ria, de uma maneira triste e com um sorriso molhado... (EVARISTO, 2014, p. 17)

Notamos no trecho anteriormente citado que a brincadeira entre mãe e filhas na infância remonta a toda uma ritualística africana em torno dos orixás. Lembra-nos um próprio culto a determinada divindade “ela se **assentava** em seu trono [...] flores eram [...] solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo [...] fazíamos **reverências** [...] postávamos deitadas no chão e **batíamos cabeça** para a Rainha [...] em volta dela, **cantávamos, dançávamos** [...]” (EVARISTO, 2014, p. 17, grifo meu).

As palavras destacadas no parágrafo anterior remetem a vocabulários e atos bastante comuns em solenidades que ocorrem no candomblé e na umbanda, o que nos possibilita tratar da própria brincadeira como um rito aos orixás e um encontro com a ancestralidade perdida no processo da invasão dos territórios africanos.

A cultura perdida é reencontrada em uma brincadeira de infância, além disso, traz-se à tona nesse momento a nobre cultura africana e suas rainhas e reis, donos de impérios riquíssimos, o que põe em xeque a imagem estereotipada do negro como escravo, trabalhador

braçal, inferior ao branco que é o senhor, o rei, e da negra, especialmente, como mulher sexualizada, ligadas aos prazeres da carne e à satisfação das vontades masculinas.

A autorrepresentação da mulher negra feita pela narradora criada por Conceição Evaristo, ao destruir os estereótipos com os quais literatura brasileira representou a figura da negra ao longo dos tempos, exhibe a força dessas mulheres, que se confunde com as forças da natureza, das rainhas africanas e das próprias orixás femininas, como Oxum e Iansã (trazida na narrativa pela figura de Santa Bárbara), que são reconhecidas poeticamente na elaboração de “Olhos d’água”:

Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. (EVARISTO, 2014, p. 18).

Notamos que a busca dessa narradora por sua raiz africana passa pelo reconhecimento da força dos matriarcados, da força da sabedoria das mulheres negras que geração após geração contribuíram com a construção da história e da cultura nacional.

O conto traz gerações de mulheres negras (avó, mãe e filha) que tem os olhos sempre marejados por águas que são calmas, apesar de espessas e cheias de profundos segredos, ou que são correntezas, mas sempre águas, sempre lágrimas, o que pode simbolizar o choro e pranto diante da dor e das intempéries da vida de uma mulher negra e pobre em uma sociedade racista e machista como a brasileira e também a fluidez, a capacidade de sobrevivência e resistência dessas mulheres, que como as águas desviam de obstáculos e regam a vida.

Os olhos marejados de água, como símbolo da ancestralidade e da origem, parecem ligar essas gerações de mulheres, simbolizando o passado (avó), o presente (mãe) e o futuro (filha) e memórias que se misturam tornando-se muitas vezes uma única: “Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância” (EVARISTO, 2014, p. 16).

Essas vidas que se repetem de geração em geração, essas memórias que se confundem, essa urgência em amadurecer “passando por uma breve adolescência” (EVARISTO, 2014, p. 15) representam a vida de mulheres negras e pobres em um país como o nosso, o que se relaciona muito com o conceito de *escrivência* que se refere “[...] escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO, 2007, p. 20).

A autorrepresentação da condição e da experiência da mulher negra no Brasil vêm em “Olhos d’água” marcada pela necessidade de se encontrar uma origem e uma história, uma vez que é esse encontro com a própria história, o acesso a essa sabedoria ancestral que poderá mudar o destino dessas mulheres, algo que já é percebido pela criança, símbolo de uma geração futura de mulheres negras, que lança a seguinte indagação à mãe no fecho conto: “Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos” (EVARISTO, 2014, p. 19).

A busca pelo reencontro com a mãe, nesse sentido, se torna um ato ritualístico, um ato de encontro com a ancestralidade que tem a capacidade de desvelar segredos escondidos e dar voz aos silenciados: “Eu precisava buscar o rosto de minha mãe, fixar o meu olhar no dela, para nunca mais esquecer a cor de seus olhos [...] Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser descoberta da cor dos olhos de minha mãe.” (EVARISTO, 2014, p. 19).

O “nunca mais esquecer a cor dos seus olhos” (EVARISTO, 2014, p. 19) pode representar essa resistência afro-feminina em não mais ter de esconder a sua origem, suas raízes, suas características fenotípicas tão bem apresentadas pela ideia poética do conto de uma mãe dona de uma cabeleira crespa e bela que se faz de boneca negra para as próprias filhas, sendo, por isso, uma referência cultural importante para as crianças.

Podemos dizer assim que a *escrivência* de Evaristo em “Olhos d’água” (2014) ao mesclar as memórias da mãe e da filha, ao representar essa busca angustiante pela cor dos olhos da mãe, o que concretamente não existe, uma vez que se descobre que são olhos d’água, desvela a história dessas mulheres no Brasil.

Essa busca trata também da impossibilidade do encontro com uma origem identitária africana única, uma vez que essa só pode ser feita pela construção de um passado recriado, de uma história inventada em solo brasileiro, não é por acaso que um misto de referências se encontram na memória da narradora ao elaborar o conto: Minas e África, Oxum (orixá) e Santa Bárbara (santa católica), riqueza e pobreza, fome e fartura de poeticidade, avó (passado), mãe (presente) e filha (futuro), desespero e calma:

A reconstituição do passado que orienta a construção da identidade, se faz, assim, a partir da cultura brasileira e não da verdadeira e perdida origem étnica, familiar, e, em última instância, racial. Mesmo quando o negro se expressa para afirmar a negritude, a condição africana, não resta a ele fazê-lo senão como brasileiro. Ainda que o passado ancestral perdido seja a África pluriétnica, multicultural, o passado recuperável é aquele que o Brasil logrou incorporar na construção de uma nova civilização, passado que só pode ser inventado, memória recriada. (PRANDI, 2005, p. 172).

Notamos assim a importância da memória e da invenção literária como meio de recuperar e recriar um passado identitário para sempre perdido. O que nos permite trazer Walter Benjamin, que em “Sobre o conceito de história” (1987), texto publicado pela primeira vez em 1940, nos fala da impossibilidade de se recuperar o passado tal como esse é, o que se faz como uma crítica à história positivista e tradicional, narrada pela voz do dominador, que esconde a barbárie que permeia a construção de uma civilização.

Nesse sentido, o filósofo trata da necessidade de aliar História e memória, para que assim os oprimidos tenham voz e consigam escrever a própria História de seu povo na contramão do discurso dos documentos oficiais, denunciando sofrimentos, mortes e exclusões.

Podemos, para melhor tratar desse assunto, recorrer a Seligmann-Silva (2003) que ao trazer Benjamin e Hallwachs nos ajuda a falar de uma historiografia feita por memórias, lembranças, o que pode se ligar a inventividade literária:

Tanto para Benjamin como para Hallwachs, o preceito historicista da restituição e representação total do passado deve ser posto de lado. Graças ao conceito de memória, eles trabalham não no campo da re-presentação, mas sim da *apresentação* enquanto construção a partir do *presente*. “A lembrança”, afirma Hallwachs, “é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou”. Benjamin, por sua vez, afirma que o historiador materialista – ou seja, a anti-historicista – deve visar a construção de uma *montagem*: vale dizer de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço. (SELLIGMAN-SILVA, 2003, p. 70)

O conto “Olhos d’água” (2014) e a própria ideia de *escrivência* advinda também da autora da narrativa podem ser observados a partir da ideia de *montagem* benjaminiana, uma vez que a narradora se vale de fragmentos de um passado - a sua própria infância - que em muitos momentos simbolizam também um passado primordial perdido, que é o africano, contido nos ritos, na referência aos orixás, às Yabás, às rainhas.

Este passado, por sua vez, é ressignificado a todo momento pelo presente de destroços da narradora, pela inquietação diante de não saber a cor dos olhos da mãe, pela sua ida à cidade natal da matriarca, pela intimidade que tem com sua própria filha e pela busca de todas essas mulheres em um mundo no qual se cruza infinitas referências de identidade.

A invenção literária elaborada, nesse caso, pela autorrepresentação afro-feminina, uma vez que se trata de uma autora negra que cria uma narradora da mesma etnia para tratar da especificidade dessas vivências, ganha em “Olhos d’água” o poder de reconstituir a história dessas mulheres, retirando delas os estereótipos negativos, ligando-as a uma matriz

transcendental, que é a africana, ligando-as ainda à própria ideia de maternidade, algo que também remete a Oxum e Iansã.

Conceição Evaristo, dessa forma, se utiliza do pessoal, que é a vivência específica dessa narradora, para atingir o universal, que é a vivência da maioria mulheres negras brasileiras, vistas de forma estigmatizada, donas de vozes silenciadas e de identidades abafadas.

Nesse sentido, recorrer ao passado e a memória afro-feminina brasileira, por meio da criação literária, que é o que faz Evaristo em “Olhos d’água” (2014), pode contribuir com o encontro dessas mulheres com suas próprias identidades “o trabalho da história e da memória deve levar em conta [...] a necessidade de se “trabalhar” com o passado, pois as nossas identidades dependem disso” (SELLIGMAN-SILVA, 2003, p. 77), e com a libertação dessas figuras dos estigmas impostos historicamente a literariamente ao longo dos tempo.

A potência da narrativa de Conceição Evaristo, que não se faz apenas panfletária, uma vez que percebemos a poeticidade e a preocupação da autora com o estético do artefato literário questiona a autoridade do cânone brasileiro, mostrando a necessidade de seu alargamento, para que assim ele reflita, de fato, o Brasil e todas as suas contradições.

## Referências

BARROSI, Luana. (Po)éticas da escrevivência. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 51, p.23-40, mai/ago. 2017.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 9 – 20.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 99-181.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DIAS, Ângela Maria. **Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea**. Niterói: EdUFF, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção. In: AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Orgs.). **A mente afro-brasileira**. Trenton NJ, EUA / Asmara, Eritrêa: África World Press, 2007, p. 103-112.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis afro-descendente**. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16 - 21.

\_\_\_\_\_. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**. Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.

Página |  
173

\_\_\_\_\_. Olhos d'água. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 2008.

KERMODE, Frank. O controle institucional da interpretação. **Salmagundi**. Skidmore College, n. 43, p. 72-86, 1979.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da literatura afro-brasileira. **Callaloo**. John Hopkins University Press, v. 18, n. 4, p. 1035-1040, 1995.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula: A escrava**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar no discurso latino americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9 - 26.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELLIGMAN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 59 – 88.

**ANCESTRY, MEMORY AND SELF-REPRESENTATION OF BLACK  
WOMAN IN THE CONTEMPORARY AFRO-BRAZILIAN  
LITERATURE IN “OLHOS D’ÁGUA”, BY CONCEIÇÃO EVARISTO**

**Abstract**

This article aims to analyze the short story “Olhos d’água” (2014), present in the homonym collection, by Conceição Evaristo, to discuss representation of black woman in the Brazilian literature, to treat of importance of self-representation this figure in the contemporary Afro-Brazilian narratives, as way of questioning the Brazilian literature of present, which is still quite homogeneous, according to Regina Dalcastagnè (2012) and, consequently, the formation of national literary canon. Moreover, it is intended to show the way of search for African ancestry, by means of memory and of black and female literary creation, can work how an important instrument for the Brazilian historical and literary review, which can lead to reflection about the silencing and the stereotyping that formed the identities of black women in our territory and the way of literature has the ability to dismantle these stigmas and to reinvent positively these many identities.

**Keywords**

Conceição Evaristo. Self-representation. Ancestry. Memory.

---

Recebido em: 10/06/2018  
Aprovado em: 03/09/2018



# *O racismo em movimento: conexões possíveis entre Carolina Maria de Jesus e Flannery O'Connor*

Marco Castilho Felício<sup>64</sup>

Universidade de Brasília (UnB)

## **Resumo**

A escritora brasileira Carolina Maria de Jesus e a norte-americana Flannery O'Connor apresentam em suas obras uma profunda análise da composição social e da formação do espaço urbano em seus respectivos países, ressaltando sempre nestes processos as relações raciais a partir de sujeitos deslocados. O livro *Diário de Bitita* (2014) e o conto *O Gerânio* (2010) abordam, a partir de perspectivas sociais distintas, os sofrimentos e injustiças provocados pelo racismo. Carolina Maria de Jesus, negra e pobre, nascida na pequena cidade mineira de Sacramento, reconstrói suas memórias desde a infância, quando ainda era a pequena Bitita, até seus 33 anos, quando chega a São Paulo. Toda a narrativa situa-se neste período. Já Flannery O'Connor, branca e criada dentro de uma bem estruturada família da Geórgia, no sul dos Estados Unidos, traz para suas personagens a marca do racismo no imaginário do sujeito branco norte-americano. Apesar das diferenças entre os países das autoras, é possível identificar conexões entre os olhares dessas duas mulheres contemporâneas sobre temas como mobilidade social e branquitude na literatura, para além do racismo.

## **Palavras-chave**

Carolina Maria de Jesus. Flannery O'Connor. Relações raciais. Deslocamento.

*Pelas marginais os pretos agem como reis*

---

<sup>64</sup> Graduado em História e mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP).

Gostar de nós, tanto faz, tanto fez  
Me degradar pra agradar vocês? Nunca.  
(Racionais MC's – Cores & Valores)

## Introdução

Página |  
176

Em uma olhada superficial, pouco se poderia dizer sobre possíveis paralelos na vida e obra de Carolina Maria de Jesus e Flannery O'Connor. Mas, além do fato de serem escritoras contemporâneas nascidas e criadas no espaço rural – o Triângulo Mineiro<sup>65</sup> e o estado da Geórgia (EUA), respectivamente – ambas trataram com agudez as questões raciais e o racismo dentro de suas obras.

*Diário de Bitita* (2014), livro de Carolina Maria de Jesus, e *O Gerânio* (2010), conto de Flannery O'Connor<sup>66</sup>, trazem as angústias do sujeito deslocado, que não encontra ou perde seu lugar de pertencimento. No caso de Bitita, personagem criada a partir da reconstrução das próprias memórias de Carolina Maria de Jesus, as situações de racismo sofridas por ela são frequentemente a causa de seu deslocamento. Já no caso do Velho Dudley, personagem central em *O Gerânio*, o racismo emerge do olhar e atitudes que ele mantém com as pessoas negras que estão dentro de seu convívio. Tanto Bitita quanto Velho Dudley trazem consigo as marcas de duas sociedades forjadas na escravidão.

Importante ressaltar que racismo será entendido enquanto prática sistêmica, que opera na

tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos – não é todo grupo que detém o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social” (SHOAT & STAM, 2006, p. 51).

A trajetória de Bitita, desde sua infância na pequena cidade de Sacramento, Minas Gerais, até as vésperas de sua ida para São Paulo, já com 33 anos, desvela uma série de mecanismos de exclusão social. Mulher, negra e pobre, Bitita vivenciou e sentiu na pele o que é estar no lado desfavorecido do cruzamento raça-gênero-classe, o tripé estruturante de nossa sociedade.

Bem mais ao norte no mapa, Flannery O'Connor, cuja produção literária situa-se basicamente entre as décadas de 1950 e 1960, também presenciou e trouxe para seus textos as

<sup>65</sup> Mesorregião do estado de Minas Gerais.

<sup>66</sup> Os escritos de *Diário de Bitita* são de 1955, mas sua primeira publicação é de 1982, na França, ainda com o nome *Journal de Bitita*. Já *O Gerânio* é publicado pela primeira vez em 1946.

transformações no quadro social dos Estados Unidos, com foco no aspecto racial. Pode-se dizer que no contexto histórico da autora houve a convergência de quatro elementos caros à organização da sociedade norte-americana: 1) crise das tradições derivadas do escravismo, fortemente presentes nos estados do sul dos Estados Unidos; 2) surgimento dos guetos proletários nas grandes cidades do norte, e posterior formação dos guetos negros; 3) esgotamento do sistema Jim Crow<sup>67</sup>, forçado em grande medida pelas 4) intensificações das manifestações por direitos civis e pelo protagonismo social negro.

O conto *O Gerânio* reflete universos em crise que surgem nas memórias trazidas pelo Velho Dudley, homem branco originário do estado da Geórgia, que vai para Nova Iorque viver com a filha. Velho Dudley se vê completamente desorientado na cidade grande, onde as marcas de status e distinção racial são, aparentemente, diluídas.

Carolina Maria de Jesus e Flannery O'Connor apresentam personagens deslocados, mas não no sentido de serem “flâneurs”. Ao contrário, a relação das personagens com o espaço é marcada pela imposição de certas necessidades: a busca por dignidade e pertencimento, o trabalho, o compromisso familiar.

Desde sua infância, Bitita esteve em constante mudança, em todos os sentidos. Durante sua infância e adolescência, sua saída de Sacramento para viver nas fazendas vizinhas à cidade foi condicionada à busca de trabalho por sua mãe. Mais tarde, é a própria Bitita quem sai de sua cidade natal, não somente motivada por melhores condições de trabalho, mas sobretudo por buscar um lugar digno, diferente daqueles por onde ela passa, onde os homens bebem e agredem mulheres, onde a autoridade é desumana, onde quase todas as pessoas de seu convívio são analfabetas. Bitita é, antes de tudo, uma inconformada. Compreende muito cedo o processo histórico de exclusão do negro – e em particular, da mulher negra – e como ela própria se situa neste processo.

De outra forma, o Velho Dudley é o sulista branco que, ao migrar para Nova Iorque, assiste pelo olho mágico da porta ou pela janela do apartamento onde vive, toda estrutura social racista que lhe amparava na Geórgia ruir. O deslocamento do Velho Dudley provoca nele a perda de seus referenciais sociais.

O deslocamento forma as personagens como forma o próprio espaço, que por sua vez é composto por sujeitos e suas práticas. Todo espaço reflete as hierarquias sociais nele exercidas (DALCASTAGNÈ, 2015) e suas relações de poder, seja o rio no qual pescavam Velho Dudley e Rabie ou o próprio Triângulo Mineiro, por onde Bitita circulou

---

<sup>67</sup> Corpo de leis que institucionalizaram a segregação racial no sul dos Estados Unidos, determinando, por exemplo, que serviços públicos como educação e transporte fossem separados para brancos e negros.

incessantemente. Assim, as personagens de *Diário de Bitita* e *O Gerânio* serão encarados como indícios<sup>68</sup> de duas sociedades profundamente racializadas e excludentes.

### **Bitita: desde cedo, a não conformidade**

Bitita nasceu incomodando. Tinha uma necessidade insaciável de questionar. Questionava tudo e todos, sem concessão. A família, a escola, as autoridades. Já na infância, procurou entender que a precariedade material de sua vida, do seu nascimento em 1914 até sua partida para São Paulo em 1947, estava ligada à sua condição de raça e gênero, e entendeu que não era por acaso. Havia, como ainda há, um processo histórico de exclusão do negro, intimamente ligado à escravidão (mas não somente) e à forma como se deu seu fim, e cujo desamparo de Bitita, que transparece ao longo da narrativa, certamente é uma de suas expressões.

O contexto de Bitita era sobretudo violento. Violência no sentido concreto e simbólico. Um dos trechos sobre sua infância é revelador:

Se o filho do patrão espancasse o filho da cozinheira, ela não podia reclamar para não perder o emprego. Mas se a cozinheira tinha filha, pobre negrinha. O filho da patroa a utilizaria para seu noviciado sexual. Meninas que ainda estavam pensando nas bonecas, nas cirandas e cirandinhas eram brutalizadas pelos filhos do senhor Pereira, Moreira, Oliveira, e outros porqueiras que vieram do além-mar. (JESUS, 2014, p. 38)

O lugar da mulher negra e pobre, numa região arraigadamente patriarcal e racista, aparece aqui muito claramente.

É importante ressaltar que as décadas de 1910 e 1920 – a infância e início da adolescência de Carolina Maria de Jesus – foram marcadas pelas teorias do chamado “racismo científico” e pela imigração europeia para o Brasil, estimulada como forma de embranquecimento e “purificação racial” da população brasileira. Portanto Bitita, além de herdeira da escravidão (seu avô era um liberto), também se deparou com formas atualizadas de discriminação e com a franca adesão da recém criada República a um projeto de diluição de sua população negra. Para a pesquisadora Luciana Jaccoud,

Efetivamente, a República não foi capaz de promover ações em defesa da ampliação das oportunidades da população negra. A formulação e consolidação da ideologia racista ocorrida nesse período permitiu a naturalização das desigualdades raciais que foram, assim, reafirmadas, em um novo ambiente político e jurídico. Não mais

---

<sup>68</sup> “Indício” será entendido segundo o *paradigma indiciário* trabalhado por Carlo Ginzburg, no qual os elementos individuais ou os “pormenores mais negligenciáveis” podem apontar caminhos para remontar um contexto ou um quadro geral de coisas, auxiliando o pesquisador na formulação de seu questionário.

separadas pelo direito de propriedade, pela história, religião ou cultura, as raças se separariam por desigualdades naturais. (JACCOUD, 2008, p. 48)

A trajetória da personagem Bitita remonta de maneira sintética a trajetória da raça negra. Ao longo do século XIX, principalmente nas décadas de 1870 e 1880, a questão “o que fazer com o negro?” foi uma constante entre as elites políticas e econômicas. A esta questão estava ligada uma outra: como fazer uma nação com ares europeus diante de uma gigantesca população negra, composta por escravos, libertos e seus descendentes? A resposta seria dada numa mistura de temor, coação e tentativa de homogeneização étnica, que podem ser observados já em 1837 no discurso de Frederico Leopoldo Cezar Burlamaque:

Convirá que fique no país uma tão grande população de libertos, de raça tão absolutamente diversa da que a dominou? Não haverá grandes perigos a temer para o futuro, se as antigas tiranias forem recordadas, se os libertos preferirem gente da sua raça a qualquer outra, como é natural? Poderá prosperar e mesmo existir uma nação composta de raças estranhas e que de nenhuma sorte podem ter ligação? (BURLAMAQUE apud AZEVEDO, 2004, P. 36)

A saída encontrada veio no estímulo à imigração europeia, praticado em São Paulo desde 1840 (AZEVEDO, 2008, p. 51). Por trás da suposta afinidade dos europeus ao trabalho livre, justificativa envergonhada para a imigração, operou-se uma política de branqueamento da população, cujo suporte ideológico é explicitado no pensamento de Sylvio Romero:

A minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir ao branco. Pela seleção natural, todavia, depois de prestado o auxílio de que necessita, o tipo branco irá tomando a preponderância até mostrar-se puro e belo como no velho mundo. Será quando já estiver de todo aclimatado no continente. Dois fatos contribuirão largamente para tal resultado: de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante de índios, e de outro a imigração europeia. (ROMERO apud AZEVEDO, 2004, p 60-61)

Sob o ponto de vista prático, é válido relembrar que em 1884 o estado de São Paulo aprova a Lei nº 28, que autorizava o governo estadual a financiar a imigração de trabalhadores europeus e suas famílias. Em 1890, portanto já no período republicano, o governo de Deodoro da Fonseca lançou o Decreto nº 528, que em seu artigo 1º diz:

Art. 1º E' inteiramente livre a entrada, nos portos da Republica, dos individuos válidos e aptos para o trabalho, que não se acharem sujeitos á acção criminal do seu paiz, exceptuados os indigenas da Asia, ou da Africa que sómente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admitidos de accordo com as condições que forem então estipuladas<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Retirado de <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html> Acessado em 26/07/2016.

Ainda, pensando já nas primeiras décadas do século XX, quando consolida-se a perspectiva de branqueamento da população entre as elites, temos como resultado, nos anos de 1920, projetos de lei que visavam obstar a imigração de “indivíduos de cor preta”. Getúlio Vargas, já em 1945, fundamentava a imigração europeia pela “necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características básicas mais desejáveis de sua ascendência” (JACCOUD, 2008, p. 50)

Fazendo um cruzamento entre realidade e ficção, o recado do Estado à Bitita não poderia ser mais claro: ela era indesejada. Sua precária tábua de salvação foi alfabetizar-se. Embora não houvesse em sua família outra pessoa que soubesse ler e escrever – o que dificulta muito o aprendizado escolar, em termos de capital cultural – Bitita logo percebeu a importância em se alfabetizar, dada sobretudo pela demanda coletiva e do status atribuído ao leitor. Neste sentido, duas pessoas foram importantes em sua infância: a pequena Isolina, menina também negra que lia as receitas para as demais mulheres e por isso era frequentemente requisitada – “Se ela é preta e aprendeu, por que é que eu não hei de aprender?” (JESUS, 2014, p 46) - e o senhor Manoel Nogueira, que lia as notícias dos jornais para os outros, inclusive para o avô de Bitita, e em suas leituras aproveitava para falar sobre Rui Barbosa, José do Patrocínio e Castro Alves, nomes que estavam ligados ao abolicionismo no século XIX. A leitura e a vivência destes momentos foram fundamentais para que Bitita compreendesse a lógica que a mantinha num lugar desprivilegiado da hierarquia social e, contudo, não se submeter à ela.

Dois fatos marcaram sua relação com a cidade de Sacramento. O primeiro, quando confrontou Humbertinho, rapaz branco, ex-militar e filho do juiz, que valia-se de sua condição para abusar as meninas da cidade. Um certo dia, Bitita foi agredida por ele. Humbertinho atirou laranjas nela, machucando-a. Mas, ao contrário de recuar, Bitita confrontou-o. Da discussão participou também “Dr. Brand”, pai de Humbertinho, que ameaçou recolhê-la. A primeira reação de Bitita é de resistência:

Doutor Brand: - Cale a boca. Eu posso te internar.

Bitita: - Para o seu filho fazer porcaria em mim, como faz com as meninas que o senhor recolhe? É melhor ir para o inferno do que ir para a sua casa. (JESUS, 2014, p. 32)

Na sequência do episódio, o argumento utilizado por Bitita em sua defesa mostra uma enorme perspicácia:

O Rui Barbosa falou que os brancos não devem roubar, não devem matar. Não devem prevalecer porque é o branco quem predomina. A chave do mundo está nas mãos dos brancos, o branco tem que ser superior para dar o exemplo. O branco tem

que ser semelhante ao maestro na orquestra. O branco tem que andar na linha. (JESUS, 2014, p. 33)

Como resultado, o juiz resolve sair da cidade, humilhado. Bitita deixa bem claro para toda a população que o juiz não segue os valores sociais que o próprio deveria obedecer. Ela utiliza o prolapado discurso da naturalização e internalização da hierarquia social no negro, tão difundido na primeira metade do século XIX (AZEVEDO, 2008) contra a própria estrutura racista vigente, para a qual o discurso deveria servir. Bitita, ao utilizar um discurso que aparentemente a subordina, submeteu o próprio juiz. Ela inverteu a lógica social, fazendo o “feitiço virar contra o feiticeiro”.

O segundo fato é sua saída definitiva de Sacramento. Depois de muitas idas e vindas, percorrendo municípios do Triângulo Mineiro e norte do estado de São Paulo, a procura de trabalho e assistência médica, Bitita desenvolve uma lesão aguda nas pernas, o que a faz retornar para sua cidade natal para repousar. Neste momento, ela é presa juntamente com sua mãe, sob acusação de bruxaria por portar o livro de São Cipriano, cujo conteúdo estaria relacionado à feitiçaria. Mas o livro era *Os Lusíadas*, de Camões. Bitita e sua mãe foram vítimas de uma dupla ignorância por parte de seus acusadores: eles encarceraram as duas sem saberem do que se tratava o livro. Depois de cinco dias presas e sofrendo torturas (espancamentos, privação de alimento e agressões verbais), foram libertadas por um primo que pagou a fiança. Com o estigma causado pelo acontecimento – os “pais de família” proibiram o contato de suas filhas com Bitita – a permanência na cidade torna-se insuportável.

De acordo com Parry Scott (2011), em suas pesquisas sobre migração, mobilidade e relações de gênero, alguns aspectos são indispensáveis para se pensar a mobilidade e suas motivações, dentre as quais se destacam a busca por autonomia individual e solidarização coletiva, sendo a primeira relacionada a “ganhar o mundo” e a segunda referente à inserção em redes sociais que possibilitem novas perspectivas, ambas dimensões importantes na construção da autonomia das mulheres. Dentro desta busca, considera-se ainda as situações de vulnerabilidade, a violência e o risco de sua reincidência. Para a pesquisadora,

A agência dos atores nestes dramas sociais foge de caracterizações simplificadoras. São os próprios atores que entendem os múltiplos fatores em jogo no desenrolar das situações em que se encontram. Não é raro que uma situação de vulnerabilidade, dentro dos limites permitidos, consiga ser invertida por atores astuciosos ao combaterem os efeitos da subordinação aos quais estão sendo sujeitos. (SCOTT, 2011, p. 49)

Bitita, tinha lucidez sobre o histórico de relações raciais que pesavam sobre ela. Além disso, tinha clareza sobre a subalternidade dos empregos que conseguia – como babá,

doméstica ou cozinheira – e sobre a ilusão que a permanência neles criava. Eram armadilhas em sua busca por autonomia. Como Bitita bem sabia, essa só seria conquistada por meio de sua instrução.

Os constantes pensamentos de Bitita sobre ser uma dessas “folhas espalhadas ao vento” (JESUS, 2014, p. 61) ou uma estrangeira em seu próprio país (JESUS, 2014, p. 204) tinham razões bastante concretas. Ainda assim, com todas as dificuldades, conseguiu concretizar seu desejo de ir para São Paulo, lugar para onde projetava suas maiores esperanças.

### **Flannery O’Connor: a humanidade por trás do racista**

Quando o conto *O Gerânio* foi publicado pela primeira vez, em 1946, Flannery O’Connor era uma jovem de 21 anos. Os Estados Unidos como um todo, e os estados do sul em particular, estavam passando por profundas transformações econômicas, políticas e sociais. Depois de praticamente 250 anos de escravidão (1619-1865) e 100 anos de vigência do regime Jim Crow (1865-1965), o país estava racialmente partido. O racismo deixou sequelas e firmou raízes nas relações sociais norte-americanas.

O contexto de Flannery O’Connor é exatamente o início da derrocada do sistema Jim Crow, associado ainda às grandes levadas migratórias do sul para o norte dos Estados Unidos, que formaram os bairros proletários e posteriormente os guetos negros em cidades como Nova Iorque e Chicago<sup>70</sup>. Estes elementos ressaltam na obra da autora, especialmente em *O Gerânio*.

Tendo as tradições sulistas como referência, uma questão que orienta Flannery O’Connor é conflitar os valores característicos dos sulistas brancos, inserindo-os em situações contraditórias e, com este recurso, provocar o colapso desta estrutura social (WEINSHILBOUM, 2009), gerando o sentimento de estranheza em suas personagens.

É o caso do Velho Dudley. Em Nova Iorque – “elegante e agitada num instante, suja e mortiça no seguinte” (O’CONNOR, 2010, p. 11) – ele sente constantemente um “nó na garganta”. O espaço urbano é, em sua perspectiva, algo amorfo, sem identidade. Os prédios são todos iguais, com corredores que parecem canis, assim como as ruas.

Mas o que o deixa atônito é o fluxo humano da cidade, o deslocar das pessoas em suas rotinas:

---

<sup>70</sup> Para uma análise sobre os processos de formação dos guetos nas grandes cidades do norte dos Estados Unidos, ver Loïc Wacquant (2002 e 2008).



Saía a ferver dos comboios um mar de gente subia as escadarias e escoava para a rua. Outra gente havia que vinha a correr da rua pelas escadas abaixo e entrava nos comboios – pretos e brancos e amarelos, todos misturados como legumes na sopa. Tudo ali fervilhava. [Velho Dudley] ficou com a sensação de que a língua lhe escorregara para dentro do estômago. (O’CONNOR, 2010, p. 14-15)

Além dos metrô, onde havia um contato multiétnico nos vagões e nas plataformas de espera, seu novo vizinho de porta é negro. De repente, aquilo que o sistema Jim Crow assegurava – a segregação racial – parece não valer no norte. Para o sociólogo Loïc Wacquant, no entanto,

As atitudes de animosidade racial por parte dos brancos, que exigiam a exclusão dos negros das áreas residenciais brancas, foram fator básico responsável pela criação e expansão dos guetos. A dupla rejeição baseada na classe e raça, por parte da sociedade branca dominada pelas classes médias, aparece como causa original da degradação das moradias, do desemprego astronômico, da instabilidade familiar e da insegurança endêmica, econômica e física, que infestam e caracterizam o gueto como sistema social e constelação psicoemocional. (WACQUANT, 2008, p. 70)

Diante desta avaliação, a constituição do espaço urbano e das relações sociais por Flannery O’Connor em *O Gerânio* poderia parecer uma ingenuidade<sup>71</sup>. Contudo, o cenário vivenciado pelo Velho Dudley em Nova Iorque é um artifício da autora para criar uma atmosfera de estranhamento. (WEINSHILBOUM, 2009, p. 13)

Considerando a relação entre o Velho Dudley e seu vizinho negro, seria plausível pensar que, conforme a linha assimilacionista vigente no meio acadêmico norte-americano, a partir da década de 1920, a integração do negro à moderna sociedade industrial seria apenas uma questão de tempo. Os negros, assim como outras minorias étnicas que migraram para os Estados Unidos, deveriam passar pelos estágios de contato, competição, acomodação e assimilação, quando então estariam incorporados à uma cultura dominante (branca). Este processo teria dois condicionantes: o abandono de manifestações discriminatórias pelo grupo branco e a adoção de “normas culturais apropriadas” pelos negros. (GONZALEZ & HASENBALG, 1982, p. 72).

Certos elementos da narrativa poderiam nos indicar este caminho. Ora, o vizinho negro – este sujeito sem nome, sem muitos elementos que nos permitam situar melhor sua trajetória – tem hábitos e uma conduta extremamente polida, que a princípio poderiam ser alinhadas a uma “norma cultural apropriada”. Anda trajado impecavelmente, com camisas

---

<sup>71</sup> A própria Flannery O’Connor, quando muda-se para Iowa para realizar seus estudos acadêmicos, presencia um motorista de ônibus hostilizar os passageiros negros, mandando-os sentar ao fundo, reservando as cadeiras da frente para os passageiros brancos. Tal fato fez com que a autora, então com 22 anos, posicionasse-se contra a segregação, apesar dos conselhos de sua mãe de que relações inter-raciais pudessem ser “perigosas”. (WEINSHILBOUM, 2009).

engomadas e “sapatos castanhos e lustrosos” (O’CONNOR, 2010, p. 17). Quando o Velho Dudley cai nas escadas do prédio, é o vizinho negro quem vai ajudá-lo. Ainda, a filha do Velho Dudley, embora não queira manter qualquer relação com seu vizinho negro, tolera a vizinhança.

Flannery O’Connor, no entanto, não adere a uma perspectiva assimilacionista. Velho Dudley não parece rever suas posições racistas em nenhum momento. A questão para ele não é simplesmente ser vizinho de um negro. Sua questão é ser vizinho de um negro *que ocupa uma mesma posição na hierarquia social*. Seu problema é a igualdade.

Diferentemente de Rabie, personagem negro que acompanhava o Velho Dudley em suas caças ainda na Geórgia e que age como um serviçal, sempre disposto a atender as ordens, mesmo contra sua vontade, o vizinho negro de Nova Iorque dirige-se ao Velho Dudley como “velhote”<sup>72</sup>, não demonstra nenhum tipo de atitude subserviente e fala sobre armas com naturalidade.

Uma outra comparação entre Rabie e o vizinho de Nova Iorque pode ser feita. Rabie e sua esposa Lutish viviam na mesma casa que o Velho Dudley. Mas enquanto o casal habitava o porão, o Velho Dudley ocupava o andar superior. Em Nova Iorque, o negro é seu vizinho, encontra-se no mesmo patamar e ocupa um imóvel do mesmo padrão. Com este jogo metafórico, Flannery O’Connor desloca o Velho Dudley não só espacialmente, mas sobretudo simbolicamente. Cada tentativa do Velho Dudley em lidar ou situar o norte de acordo com seus valores do sul é frustrada. Os negros agora parecem não mais obedecer a hierarquia racial enrijecida pelas leis Jim Crow e não adianta tentar explicar o vizinho como se ele fosse Rabie. O próprio gerânio, que no sul era cuidado com tanto zelo, em Nova Iorque é um enfeite sem qualquer significado especial, tratado por um outro vizinho rude que não dá muita importância para a flor. As ilusões do Velho Dudley terminam como o gerânio, desenraizado e jogado em via pública.

Mais do que se preocupar em nos identificar com um racista, Flannery O’Connor cria um cenário um tanto distante dos rumos que a organização do espaço urbano nos Estados Unidos estava tomando, mas capaz de revelar as profundas transformações pelas quais o país estava passando, principalmente no que diz respeito às relações raciais.

## **Considerações finais**

---

<sup>72</sup> No original, “old-timer”, expressão com carga depreciativa.

Carolina Maria de Jesus e Flannery O'Connor foram contemporâneas que abordaram em suas obras uma mesma temática: as relações raciais a partir de personagens deslocados/em deslocamento, da área rural para a área urbana. Tal aspecto fornece uma dimensão muito particular em termos de *perspectiva social* que, conforme anunciado por Iris Marion Young, considera que “pessoas diferentemente posicionadas têm diferentes experiências, histórias e compreensões sociais, derivadas daquele posicionamento”. (YOUNG, 2006, p.162)

Esta conceituação nos permite pensar não só a respeito da multiplicidade de vozes que repercutem (ou se silenciam) na literatura, mas também em como estas vozes traduzem uma dada organização social, uma vez que diferentes segmentos sociais imprimirão em seus textos as marcas que definem suas identidades, refletindo assim diversas formas de expressar o mundo. (DALCASTAGNÈ, 2014)

A este respeito, Carolina Maria de Jesus e Bitita representam uma ruptura com uma literatura que consagrou majoritariamente autores e personagens brancos<sup>73</sup>. Além disso, Bitita distancia-se em muito dos estereótipos que recaem sobre a mulher negra, frequentemente relacionados à lascívia. Suas atitudes, voluntariamente ou não, estão sempre ligadas a uma postura afirmativa. Nos diferentes lugares onde esteve, Bitita nunca se acomodou em posições subalternas.

Se considerarmos então que Carolina Maria de Jesus contribuiu enormemente para colocar o negro numa posição mais digna na literatura, Flannery O'Connor parece contribuir com a autora brasileira, mas de um outro lugar. Seu foco em *O Gerânio* é a desnaturalização do “ser branco”, ao confrontá-lo dentro de uma situação adversa na qual seus códigos sociais perdem o sentido. O deslocamento do Velho Dudley significa também a expressão de uma sociedade racialmente desigual. Para Regina Dalcastagnè (2007, p. 19), o autor, ao trabalhar com representações sociais, poderá

(a) incorporar essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; (b) descrever essas representações, com o intuito de evidenciar seu caráter social, ou seja, de construção; (c) colocar essas representações em choque diante de nossos olhos, exigindo o nosso posicionamento – mostrando que nossa adesão, ou nossa recusa, que nossa reação diante dessas representações nos *implica*, uma vez que fala sobre o modo como vemos o mundo, e nos vemos nele, sobre como se dá nossa intervenção na realidade, e as consequências de nossos atos.

As duas autoras, a partir de suas leituras e vivências, traçaram um panorama crítico para suas sociedades. Entenderam que as diferenças entre negros e brancos, campo e cidade, eram resultado de relações sociais específicas, e portanto mutáveis. Tanto *Diário de Bitita* quanto *O Gerânio* referem-se à transformação, à

<sup>73</sup> Sobre definição racial de autores e personagens na literatura brasileira, ver Dalcastagnè (2008).

mudança. Ascendente, no caso de Bitita (e do vizinho negro), e decadente no caso do Velho Dudley. A literatura, pensada a partir dos deslocados, nos serve como fornecedor de novas perspectivas, desnaturalizando relações de desigualdade.

Num outro sentido, a literatura nos fornece indícios que nos apontam caminhos possíveis para compreensão de determinadas manifestações ou contextos sociais. No caso das duas obras analisadas, nas relações travadas pelas personagens deslocadas, o tema racismo surge como ponto mais aparente e genérico. Mas a partir dele, é possível se chegar a discussões mais específicas.

Em *Diário de Bitita* há elementos que abordam, por exemplo, o acesso e permanência da população negra ao espaço escolar. Ou ainda, branqueamento e branquitude no Brasil, na medida em que são questões que surgem na trajetória de Bitita.

Em *O Gerânio*, por sua vez, é possível se chegar a temas como mobilidade social, tanto do Sul para o Norte dos Estados Unidos, quanto dentro do espaço urbano em si, com viés racial. Também ao efeito das manifestações negras pelo fim do segregacionismo<sup>74</sup>.

Ainda, um ponto de convergência entre as obras das duas autoras é o fato de colocarem também o branco como foco do racismo, não só restringindo o assunto à uma “questão negra”, ou ainda, omitindo-o em detrimento de uma “questão de classe”. Como observa Maria Aparecida Silva Bento (2002, p. 27) “evitar focalizar o branco é evitar discutir as diferentes dimensões do privilégio. Mesmo em situação de pobreza, o branco tem o privilégio simbólico da brancura, o que não é pouca coisa”. A tradução deste aspecto para a literatura talvez seja o principal elo entre Carolina Maria de Jesus e Flannery O’Connor.

## Referências

AZEVEDO, C. M. M. de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites do século XIX**. 3ª Edição. São Paulo: Annablume, 2004.

BENTO, M. A. S. Branqueamento e branquitude no Brasil. (In): BENTO, M. A. S.; CARONE, I. **Psicologia Social do Racismo**. 2ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

DALCASTAGNÈ, R. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. A cidade como escrita possível. (In): AZEVEDO, L.; DALCASTAGNÈ, R. (orgs.) **Espaços Possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

<sup>74</sup> Foram muitas as manifestações negras nos Estados Unidos neste período. Uma das mais notórias foi a de Rosa Parks, que em 1955 se recusou a obedecer a legislação que obrigava passageiros negros a cederem seus lugares para passageiros brancos.

\_\_\_\_\_. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 87-110.

\_\_\_\_\_. Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44. Brasília, jul./dez. 2014, p.289-302.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GONZALEZ, L. e HASENBALG, C. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

JACCOUD, L. Racismo e República: O debate sobre o branqueamento e a discriminação racial no Brasil. (In): THEODORO, M. (Org.). **As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 após a abolição**. Brasília: IPEA, 2008.

JESUS, C. M. de. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP, 2014.

O'CONNOR, F. **O Gerânio - Contos Dispersos**. Trad. Luís Coimbra. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2010.

SCOTT, P. Fluxos migratórios femininos, desigualdades, autonomização e violência. In: AREND, S. M. F.; RIAL, C. S. M.; PEDRO, J. M. (Orgs.). **Diásporas, mobilidades e migrações**. Florianópolis: Mulheres, 2011.

SHOHAT, E. & STAM, R. Estereótipo, realismo e luta por representação. (In): **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WACQUANT, L. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. Da escravidão ao encarceramento em massa: repensando a questão racial nos Estados Unidos. **New Left Review**, n. 13. London, jan./feb 2002, pp. 41-60.

WEINSHILBOUM, D. **Flannery O'Connor's uncanny vision of race and race relations**. Thesis – Master of Arts in English Literature. California State University, Sacramento, 2009.

YOUNG, I. M. Representação política, identidade e minorias. **Lua Nova**. São Paulo, 67. 2006, p. 139-160.

## **RACISM IN MOTION: POSSIBLE CONNECTIONS BETWEEN CAROLINA MARIA DE JESUS AND FLANNERY O'CONNOR**

### **Abstract**

The Brazilian writer Carolina Maria de Jesus and the American writer Flannery O'Connor present in their works a deep analysis of the social composition and the formation of the urban space in their respective countries, always emphasizing in these processes the racial relations from displaced subjects. The book *Diário de Bitita* and the short story *O Gerânio* approach, from different social perspectives, sufferings and injustices provoked by racism. Carolina Maria de Jesus, black and poor, born in the small mining town of Sacramento, rebuilds her memories from childhood, when she was still the little Bitita, until she was 33 years old when she arrived in São Paulo. The whole narrative is in this period. Flannery O'Connor, white and raised within a well-structured family in Georgia in the southern United States, brings to her characters the mark of racism on the imaginary of white American subjects. Despite the differences between their origin countries, it is possible to identify connections between the views of these two contemporary women on themes such as social mobility and whiteness in literature, in addition to racism.

### **Keywords**

Carolina Maria de Jesus. Flannery O'Connor. Race relations. Displacement.

---

Recebido em: 03/06/2018  
Aprovado em: 14/09/2018

# A força da escrita de Glória

Anzaldúa Página |  
189

Lara Virgínia Saraiva Palmeiras<sup>75</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

## **Resumo**

As teorias sobre gênero e, posteriormente, os estudos sobre interseccionalidade trazem à tona a importância de considerar marcadores sociais como o próprio gênero, além da raça, classe social e nacionalidade, na produção de conhecimento de uma maneira geral, além de nos auxiliar a pensar nos emaranhados processos de (re) construção das identidades contemporâneas. No presente artigo, a problemática principal reside na complexidade com a qual se constitui o próprio ser humano. A personagem principal com a qual o diálogo é estabelecido é Glória Anzaldúa, professora, escritora, ativista *queer* e chicana lésbica, considerada neste espaço a personificação das tensões que integram essa experiência social que é o viver entre-fronteiras. Além de apresentar a autora com uma breve biografia, foram analisadas três de suas principais obras com o objetivo de compreender de que maneira ela constrói sua teoria das fronteiras e a relaciona com a questão da identidade.

## **Palavras-chave**

Identidade. Gênero. Glória Anzaldúa.

---

<sup>75</sup> Doutoranda em Antropologia Social - Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Comecei a pensar: "Sim, sou chicana, mas isso não define quem eu sou. Sim, sou mulher, mas isso também não me define. Sim, sou lésbica, mas isso não define tudo que sou. Sim, venho da classe proletária, mas não sou mais da classe proletária. Sim, venho de uma mestiçagem, mas quais são as partes dessa mestiçagem que se tornam privilegiadas? Só a parte espanhola, não a indígena ou negra. [...] Comecei a pensar em termos de consciência mestiça. O que acontece com gente como eu que está ali no entre-lugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero?"*  
(GLÓRIA ANZALDÚA)<sup>76</sup>

As teorias sobre gênero e, posteriormente, os estudos sobre interseccionalidade trazem à tona a importância de considerar marcadores sociais como o próprio gênero, além da raça, classe social e nacionalidade, na produção de conhecimento de uma maneira geral, além de nos auxiliar a pensar nos emaranhados processos de (re) construção das identidades contemporâneas.

O conceito de gênero passa a ser desenvolvido no âmbito das Ciências Sociais por volta de 1970 para se referir à construção social do sexo, além de sua dimensão biológica. Enquanto o sexo designa a caracterização anátomo-fisiológica dos seres humanos, o gênero pretende abarcar as qualidades do que é ser homem e mulher enquanto processos realizados o âmbito da cultura. Seria maneira como organizamos simbolicamente essas diferentes experiências a partir de relações sociais baseadas em distintas estruturas de poder. Sobre tal fato, discorre os autores:

O gênero constitui o modo como nos relacionamos com nós próprios e com o outro. Assim, incide no processo de produção simbólica, definindo a maneira como cada um percebe o mundo, apreende os códigos de interpretação da cultura e estabelece pautas de interação com o outro, marcando a atuação social de cada indivíduo (VILELLA & ARILHA, 2003, p.115).

Para Heilborn (1994), tal conceito representou um avanço na medida em que valorizou mais a dimensão da relatividade entre o indicador anatômico e a elaboração cultural em comparação com outros conceitos como o de “papeis sexuais”.

Primordialmente, o termo “gênero” era praticamente utilizado como sinônimo de “mulher”, já que era nesse momento que as pesquisadoras feministas procuravam desnaturalizar a condição da mulher na sociedade. Era preciso diferenciar o que as mulheres tinham de natural, permanente e igual em todas as épocas e culturas, daquilo que podia ser construído socialmente, que era mutável e servia como base para a discriminação (SIMIÃO, 2000).

Scott (1990) atenta para o uso do termo “gênero” como uma busca de legitimidade para os estudos feministas nos anos 1980. Ao propor o uso da categoria para a análise histórica, a autora pretende sublinhar o caráter relacional, transversal e variável dessa

<sup>76</sup> Tradução feita por Costa e Ávila (2005)



categoria analítica. Antes dela, Gayle Rubin, em 1975, já havia elaborado uma análise sobre a opressão e a subordinação social das mulheres ao analisar o sistema de sexo/gênero como uma divisão de sexos imposta socialmente e produzidas nas relações sociais da sexualidade.

Vale ressaltar que o termo foi incorporado pelas diversas disciplinas recebendo nuas diferentes, colorindo o conceito de acordo com a bagagem conceitual específica que cada uma traz (SIMIÃO, 2000). No presente artigo, a problemática principal reside na complexidade com as quais os marcadores de gênero, raça, classe social e nacionalidade se articulam na construção do que podemos chamar de “ser humano”. A perspectiva adotada é a do gênero como uma categoria relacional, considerando o contexto em que os indivíduos estão inseridos, as relações de poder, as crenças, as etnias etc. Acrescenta-se ainda o conceito de interseccionalidade, termo que tem sua origem nos anos de 1970 no movimento conhecido como *Black Feminism*, cuja crítica coletiva tinha como alvo o feminismo branco, de classe média e heteronormativo (HIRATA, 2014).

O uso do termo pela primeira vez por Kimberlé Crenshaw (1989) designava a interdependência das relações de poder de raça, sexo e classe. Ao focalizar, especificamente as intersecções da raça e do gênero, Crenshaw aborda ainda as questões de classe e sexualidade que podem contribuir para estruturar as experiências das mulheres de cor. Assim, a proposta da interseccionalidade é considerar as múltiplas e complexas fontes da identidade, tal qual Anzaldúa, a principal personagem deste artigo.

Glória Anzaldúa acrescenta ainda a questão geográfica através da sua metáfora de viver entre-fronteiras. Ela é considerada neste espaço a personificação das tensões que integram uma importante experiência social. Ela assumiu esse papel, viveu-o e traduziu-o de forma inigualável: com força, poesia e elegância; foi crua e áspera sendo radical – no sentido original da palavra, desde a raiz. Provocou angústias e dilemas existenciais. Questionou conceitos e a legitimidade dos marcadores sociais de diferença que são utilizados corriqueiramente nos textos acadêmicos. Autoentitulou-se: “*I am a border woman*” (ANZALDÚA, 2012, p. 19).

A autora em questão tem toda propriedade para falar sobre como é viver, conviver e se mover nas margens de Estados nacionais, com culturas e realidades nacionais diferentes e, em determinados casos, divergentes, principalmente quando se pensa que a mesma viveu em uma das fronteiras mais famosas do mundo: México e Estados Unidos, a “ferida aberta”, onde o Terceiro Mundo range contra o Primeiro e sangra. Anzaldúa (2012) andou por essa fronteira e entre outras por toda sua vida; e tal cenário não seria confortável para se viver, pois nesse

espaço de contradições, o ódio, a raiva e exploração são características proeminentes. A violência presente em sua realidade é uma tônica constante em seus escritos.

Em uma famosa entrevista, define seu objetivo de maneira muito clara: “Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras. [...] Eu precisava, por conta própria, achar algum outro termo que pudesse descrever um nacionalismo mais poroso, aberto a outras categorias de identidade.” (ANZALDÚA apud COSTA e ÁVILA, 2005, p. 691).

Entretanto, Anzaldúa não põe em jogo apenas as categorias que envolvem as fronteiras. Ela adiciona à problemática, às questões de gênero, de sexualidade, além das de raça e etnia, como se percebe no epílogo do artigo. Acrescenta ainda uma perspectiva relacionada à linguagem, utilizando a escrita como uma forma de sobreviver e um instrumento de resistência. Procurou subverter todas as relações de poder que atravessaram seu caminho, questionando como a lógica construída pelas nações dominantes operava diretamente em sua vida.

Quem foi essa mulher que se propôs a criar uma teoria de existência nas fronteiras? Em que contexto ela escreveu? Quais suas principais obras? Como podemos pensar seu legado? Como acrescentar suas reflexões aos estudos sobre gênero? Como enxergar em um ser humano e em suas experiências toda a complexidade que reside neste tema? Essas são as principais questões que nortearão a discussão e serão abordadas nesse artigo.

## 1 Quem foi Gloria Anzaldúa?

Gloria Evangelina Anzaldúa foi professora, escritora, ativista *queer*<sup>77</sup> e *chicana* lésbica. Obteve um diploma em Inglês, Arte e Ensino Secundário no ano de 1968 na *Universidad Pan America*. Atuou como professora na educação pré-escolar e no mestrado estudou Inglês e Educação na Universidade do Texas. Em Austin, entrou em contato com políticos e dramaturgos como Gorski Hedwig e Ricardo Sánchez. Na década de 1970, mudou-se para a Califórnia e lá produziu seus escritos sobre a condição de *chicana* e de feminista nas universidades da região. Nas décadas de 1980 e 1990 seus livros foram condecorados, incluindo o prestigiado Prêmio *Lifetime Achievement Award* da *American Studies Association*.

---

<sup>77</sup> Sáez (2004) traça pontos principais para compreender o que o termo *queer* significa. Dentre as ideias, destaco a crítica aos dispositivos heterocentros e ao binômio hetero/homo; resistência à normalização; localizar os dispositivos de normalização de sexo e gênero que atravessam o tecido social e cultural; importância de articular entre si os discursos de raça, sexo, cultura, identidade sexual e posição de classe; o gênero como tecnologia e o sexo como prótese. Vale ressaltar ainda que o termo passou a ser recorrente no contexto dos anos 1990, influenciado pelas correntes filosóficas pós-estruturalistas que questionavam o essencialismo na questão da subjetividade humana, além de destacar os efeitos produtivos do discurso.

Nasceu no Valley do Rio Grande do Texas em 28 de setembro de 1942, filha dos camponeses Urbano Anzaldúa e Amalia Anzaldúa García que tiveram suas famílias separadas pela imposição de uma fronteira. A referência de sua terra, do lugar onde nasceu, de sua família e de seu povo é forte quando retoma constantemente a expressão *mi terra, mi gente*. Segundo Anzaldúa, foi a primeira de seis gerações a deixar o Valley, a única da família a deixar o lar; mas ao sair, manteve o fundamento do seu próprio ser e levou consigo a terra, o Valley e o Texas.

Um dos traços mais marcantes da personalidade de Anzaldúa é a rebeldia. Conta que, quando criança, ao invés de realizar tarefas domésticas, passava muitas horas estudando, lendo ou escrevendo. Tinha uma vontade teimosa e odiava restrições de qualquer natureza. Desde cedo, já tinha noções de quem era e do que era justo. Acreditava que algo estava “errado”, pois nada da sua cultura a aprovava. Era uma “*Shadow-Beast*” (ANZALDÚA, 2012, p. 238) que enfrentou um longo processo de aceitação do seu Eu, construindo sua narrativa por meio da resistência e da rebeldia.

Anzaldúa entrou em contato com movimentos populares desde jovem, quando nos anos de 1950 participava de protestos de camponeses no sul texano, já que a lavoura fazia parte do seu cotidiano e da sua família. Após sua ida para Califórnia, depois de conhecer literatura sobre a área, começa a teorizar e a tecer críticas sobre o feminismo americano de sua época ao alertar que mesmo tendo pontos em comum, o cotidiano de opressão sofrido pelas “mulheres de cor” (*women of color*) é bem diferente do sofrido por mulheres brancas, já que aquelas nunca tiveram nenhum tipo de privilégio. Nesse contexto, Anzaldúa publicou com Cherríe Moraga, a coletânea *This bridge called my back* (1983) que se tornou uma das referências nos debates sobre os caminhos do feminismo norte-americano com o qual Anzaldúa dialogava.

Glória Anzaldúa é denominada *chicana*. Em uma acepção extremamente restrita, o termo *chicano* seria uma designação para os indivíduos hispânicos com raízes mexicanas que vivem nos Estados Unidos. De acordo com Lobo (2015), no início, seu uso tinha uma conotação pejorativa utilizada para estereotipar os mexicanos de origem pobre, entretanto, após o que a autora denomina de *El Movimiento*, ocorrido nos anos 1960, o termo teria sido ressignificado com o objetivo de atribuir uma especificidade, uma particularidade a esse grupo através de uma forma de resistência à assimilação à cultura anglo-americana. Nesse contexto, a luta era por autodeterminação e autodefinição, tendo como horizonte a compreensão da história de discriminação que os mexicanos enfrentam nos EUA, ao reclamar o direito a um hibridismo próprio das distintas realidades pelas quais transitam. A própria

Anzaldúa deixa claro suas origens quando menciona que cresceu entre duas culturas: a mexicana (com uma forte influência indígena) e a anglo (como membro de um povo colonizado em seu próprio território).

Um ponto importante é o caráter forçado de muitas imigrações de mexicanos para o território americano, acompanhadas de um violento processo de colonização interna pelos EUA. O outro ponto, refere-se à herança indígena das *chicanas* que Anzaldúa comenta sobre sua ancestralidade:

My Chicana identity is grounded in the Indian woman's history of resistance. The Aztec female rites of mourning were rites of defiance protesting the cultural changes which disrupted the equality and balance between female and male, and protesting their demotion to a lesser status, their denigration. Like la Llorona, the Indian woman's only means of protest was wailing. (ANZALDÚA, 2012, p. 43)

Assim, como descreve Lobo (2015), o conceito traz à tona uma consciência política e ideológica de um grupo de pessoas que partilham as mesmas características culturais, a mesma interpretação dessas experiências, o orgulho de sua mestiçagem e um compromisso de justiça social.

Até então, tudo parece estar acordado. Contudo, nas duas primeiras gerações após *El Movimiento*, as vozes de maior expressão eram as masculinas (LOBO, 2015). Somente a partir da década de 1980, as vozes femininas passaram a se expressar independentes das pautas dos *chicanos* e até mesmo do feminismo anglo-americano. É nesse horizonte que Anzaldúa contribui diretamente na construção dessa nova identidade da mulher chicana. Para melhor compreender os traços dessas mulheres chicanas, sintetiza Niemand (2002):

Chicanas are women who function in a patriarchal society, (2) Chicanas are overrepresented in the lower socioeconomic and poverty categories in a capitalist system, (3) Chicanas are racial minorities who lack representative and economic power within the United States, and (4) some Chicanas are lesbians in a predominately heterosexual society. As a result of their triple or quadruple minority status, Chicanas and their experiences can be understood only in the context of societal sexism, classism, racism, and homophobia. (Niemand, 2002, viii)

Dessa forma, as chicanas trazem para o movimento novas questões concernentes ao gênero, à classe, às opressões do patriarcado e às pautas de novos feminismos que estavam surgindo e que complexificaram ainda mais o movimento *chicano*.

## 2 Suas obras

Anzaldúa afirmou que os livros seriam os responsáveis por salvar sua sanidade, pois o conhecimento teria aberto lugares antes trancados e a ensinou a sobreviver e depois a

“subir” (ANZALDÚA, 2012). Neste artigo, três de suas obras mais conhecidas são analisadas mais a fundo. A escolha justifica-se pela popularidade das obras, sua importância e a forte maneira como elas representam a alma e o pensamento desta *chicana*. As obras são: *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1983), *Falando em Línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo* (2000) e *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (2012).

*This Bridge Called My Back* é considerada uma das mais emblemáticas antologias feministas lançada originalmente em 1981. Organizada juntamente com Cherríe Moraga, trata de uma coleção de testemunhos de mulheres que se expressaram através de ensaios pessoais, críticas, entrevistas, depoimentos, poesia e arte visual denunciando um sistema opressor e reivindicando a liberdade de cor e de etnia quando mulheres negras, latinas, asiáticas e nativas americanas relataram suas diferentes formas de experimentar a América.

A antologia se divide em seis partes temáticas que antecipam o conteúdo veiculado em cada uma delas: “Children Passing in the Streets - The Roots of Our Radicalism”, “Entering the Lives of Others - Theory in the Flesh”, “And When You Leave, Take Your Pictures With You - Racism in the Women's Movement”, “Between the Lines On Culture, Class, and Homophobia”, “Speaking in Tongues The Third World Woman Writer” e “El Mundo Zurdo - The Vision”. Ao todo são 27 autoras, além das editoras, e um artigo assinado pelo Combahee River Collective. São elas: Toni Cade Bambara, Donna Kate Rushin, Nellie Wong, Mary Hope Lee, Rosario Morales, Naomi Littlebear, Chrystos, Genny Lim, Mitsuye Yamada, Anita Valerio, Barbara Cameron, Aurora Levins Morales, Jo Carrillo, Gabrielle Daniels, Judit Moschkovich, Doris Davenport, Audre Lorde, Hattie Gossett, Barbara Smith, Beverly Smith, Cheryl Clarke, Barbara Noda, Merle Woo, Mirtha Quintanales, Norma Alarcón, Andrea Canaan, Pat Parker.

O trecho abaixo é a parte final do poema *The Bridge Poem* escrito por Donna Kate Rushin que auxilia a compreender a intenção da coletânea de fazer com que as mulheres do Terceiro Mundo reflitam sobre si, suas vidas e encontrem seu verdadeiro eu. Para a autora:

The bridge I must be  
Is the bridge to my own power  
I must translate  
My own fears  
Mediate  
My own weaknesses

I must be the bridge to nowhere  
But my true self  
And then  
I will be useful

(MORAGA, ANZALDÚA, 1983, p. xxi)

Segundo Costa e Ávila (2005, p. 692), a obra é uma das mais importantes antologias emblemáticas do “feminismo da diferença” em um contexto no qual predominava o discurso das feministas brancas, anglófonas, heterossexuais, protestantes e de classe média. Nesse sentido, quando essas vozes históricas e estruturalmente reprimidas vieram à tona, a discussão sobre diferença desloca seu polo, indo além das formulações dicotômicas homem/mulher, masculino/feminino e discutindo diferenças étnicas, raciais e pós-coloniais. Em tal momento, percebe-se que o movimento feminista – e aqui, leia-se o movimento no âmbito norte-americano –, se afasta das discussões sobre o determinismo biológico para se voltar às particularidades socioculturais dos sujeitos – ou melhor, das mulheres – o que, amadurecerá, nos anos seguintes, na formalização de importantes conceitos, como o de interseccionalidade, produzido no contexto do feminismo negro. Nesses termos, é assim definido por Crenshaw (2002), mas que a data da publicação original é de 1989:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Vale salientar o pano de fundo dos debates sobre o pós-modernismo e do pós-estruturalismo que marcavam a academia norte-americana, caracterizado por uma “massiva desestabilização de certezas, verdades, desintegração de epistemologias e a exploração, dentro do feminismo, das múltiplas opressões constitutivas das diferenças entre as mulheres” (COSTA e ÁVILA, 2005, p. 692). Assim, os escritos de Anzaldúa – juntamente com de outras *chicanas* – sublinharam as distintas complexidades que envolvem o “ser mulher”, além de reconhecer as várias camadas de subordinação que não podem ser mascaradas sob as questões de gênero.

Esse feminismo também é associado ao movimento pós-colonial na medida em que ambos os movimentos questionam sobre representação e essencialismo: Quem pode falar por quem? Quem ouve? Como se representa a si? Como representa os outros? Tais questões envolvem os relacionamentos entre o Primeiro Mundo na figura do intelectual e o Terceiro Mundo na posição de objeto de investigação ao denunciar problema de posicionamento e de localização (BAHRI, 2013).

O título da obra é uma poderosa metáfora na qual a imagem do corpo da escritora estabelece uma forte relação – uma ponte – entre a mulher que escreve e a mulher que lê,

entre o Eu criador e o Eu receptor para que o último se torne também um sujeito criador de um novo discurso (BAILEY, 2012). Como afirmam as editoras, as escritoras formam uma família, que se conheceram primeiro nos sonhos e se uniram nas páginas do livro para lutarem juntas e suportarem duramente a realidade. É sobre intimidade, desejo de vida e liberdade. É também um manifesto político no sentido de ser uma afirmação positiva do compromisso das mulheres de cor com a construção de um feminismo delas e com a própria revolução (MORAGA, ANZALDÚA, 1983).

Seguindo no caminho de uma teoria feminista pós-colonialista, Sureli (1989) afirma que não existem mulheres no terceiro mundo. Talvez por comungar dessa mesma perspectiva de invisibilidade, Anzaldúa escreveu uma carta dirigida às mulheres escritoras do terceiro mundo, excluídas do eixo hegemônico da produção de conhecimento. Para a autora, essas mulheres deveriam parar de ser objetos de pesquisa e deveriam escrever suas próprias teorias, situando o discurso em um lugar diferente do hegemônico e descrevendo suas próprias vivências, opressões e sentimentos particulares. Apesar de usar o vocativo “mulheres de cor” acredito que Anzaldúa não quer se referir apenas às mulheres negras, mas sim às *chicanas*, às mulheres indígenas, às asiático-americanas, todas que se identificam no mesmo eixo de exclusão. Ressalta que as adversidades que as mulheres de cor encaram não são as mesmas das mulheres brancas, pois, apesar de terem pontos comuns de opressão, as mulheres de cor não têm muito a perder. Segundo a *chicana*, elas (nós) nunca tiveram (tivemos) nenhum privilégio.

Tal carta foi redigida ao longo de 1980 e lançada em 1981. A autora declarou sua preferência por tal gênero literário, pois somente ele alcançaria o grau de “intimidade e imediatez” que desejava. Em uma atitude que demonstra empatia, imagina o cotidiano de opressão dessas mulheres – da negra, da *chicana*, da mulher indígena, asiático-americana, lésbica, mãe solteira, suas *hermanas*. Ao mesmo tempo em que imagina esses problemas, Anzaldúa reconhece que existe uma complexidade nos problemas que afligem as mulheres. Ilustra seu exemplo ao tratar do marcador social de raça, quando expõe que as mulheres de cor são invisíveis para os homens brancos dominantes e para o mundo feminista das mulheres brancas com privilégios (embora alerte que nessa segunda esfera as relações estejam mudando). Conjuga ainda com o marcador da sexualidade ao afirmar que a lésbica de cor não existe.

Uma das primeiras críticas contundentes no início da carta é sobre o sistema educacional que realiza uma lavagem cerebral na mente dos alunos forçando apenas a um tipo de escrita em uma língua que não era a sua. Ou seja, não pode expressar através de sua língua

materna, sua cultura e o espírito de seu povo. Pelo contrário, ela relata que em sua experiência, os professores consideravam as crianças *chicanas* estúpidas e sujas. “Me sinto roubada de minha língua nativa. [...] Quem sou eu, uma pobre *chicanita* do fim do mundo, para pensar que poderia escrever?”, indaga a autora (ANZALDÚA, 2000, p. 230). Assim, para Anzaldúa a escrita é um ato de atrevimento, de rebeldia; paradoxal, pois é difícil e ao mesmo tempo, libertador. Algo que dá medo. O ato de escrever seria como um exílio para a estrangeira que existe em cada uma de nós. E a saída encontrada por ela foi a universidade, a “escrita literária”, em um espaço onde ela poderia romper as confortáveis imagens estereotipadas que os brancos teriam das mulheres do Terceiro Mundo.

Assim, Anzaldúa atenta para o perigo de não “ser vendida” e de recusar radicalmente os rótulos que lhe atribuem. Seu principal objetivo é que não só ela, mas todas as outras *hermanas*, confrontem suas próprias limitações. Ao escrever as mulheres de cor seriam levadas a pensar como “outro”, a tomar consciência de si e do que significavam: diferentes, separadas, exiladas do que era considerado “normal” e o “branco-correto”. Anzaldúa pensava ainda na escrita como uma forma de autonomia, de empoderamento, pois uma mulher que escreve tem poder e é temida. A escrita das mulheres de cor, para a autora, teria um poder motivador e transformador na vida de outras mulheres.

Para finalizar as observações sobre essa rica carta, Anzaldúa apresenta o conceito de escrita orgânica ao comentar que não é no papel que cria os efeitos da sua escrita e dos seus desabafos, mas sim no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos de seu corpo (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Já no ano de 1987, o livro *Borderlands* é lançado. De acordo com suas próprias palavras:

This book, then, speaks of my existence. My preoccupations with the inner life of the Self, and with the struggle of that Self amidst adversity and violation; with the confluence of primordial images; with the unique positionings consciousness takes at these confluent streams; and with my almost instinctive urge to communicate, to speak, to write about life on the borders, life in the shadows. Este livro, então, fala da minha existência. Minhas preocupações com a vida interior do Eu e com a luta desse Ser em meio a adversidades e violações; com a confluência de imagens primordiais; com os posicionamentos únicos que a consciência toma nesses confluentes fluxos; e com a minha vontade quase instintiva de comunicar, falar, escrever sobre a vida nas fronteiras, a vida nas sombras. (ANZALDÚA, 2012, p. 19)

Na citação acima, percebe-se como Anzaldúa reflete sobre sua condição de estar no mundo, principalmente quando este lugar é uma fronteira. A autora procura pensar esse lugar para conectá-lo com a construção de uma imagem, a da *mestiza*, que será detalhada posteriormente. Nesse sentido, conecta o espaço geográfico à história do povo mexicano sob o



contexto de colonização anglo-americana, além de retomar a história para elucidar as relações atuais existentes entre essas duas nações e as bases sobre as quais se construiu a identidade tanto mexicana quanto *chicana*.

O livro se divide em duas grandes partes: *Atravesando Fronteras/Crossing Borders* e *Um Agitado Viento/Ehécatl, The Wind*, no qual importantes temas são costurados pela autora como a rebeldia, o terrorismo que é viver nas fronteiras, a homofobia e a consciência mestiça, além de abordar sobre a língua selvagem.

### 3 Por que entre-fronteiras?

A questão da fronteira sempre esteve presente na vida de Anzaldúa. Como é perceptível em seus escritos, ela não trata apenas da fronteira física entre os territórios mexicano e estado-unidense: Anzaldúa utilizou essa tensão para se entender como ser humano, para se definir como pessoa, para pensar sua cor, sua sexualidade, sua identidade e seu lugar no mundo (ou o seu não-lugar). São nesses termos que ela constrói seu lócus cultural e enunciativo, que determina seu lugar de fala no sentido que Ribeiro (2017) aponta de trazer novas perspectivas que rompem com a construção de uma história única geralmente marcada pela branquitude, masculinidade e heterossexualidade. Assim, como afirma Garcés (2016), “La categoría “frontera” es utilizada aquí como grieta simbólica y emocional a través de la que intuir la compleja experiencia pluriversal de la persona mestiza.”

No início da obra *Boderlands*, em uma longa citação:

The V.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country - a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los *atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the “normal”. Gringos in the U.S. Southwest consider the inhabitants of the borderlands transgressors, aliens - whether they possess documents or not, whether they're Chicanos, Indians or Blacks. Do not enter, trespassers will be raped, maimed, strangled, gassed, shot. The only “legitimate” inhabitants are those in power, the whites and those who align themselves with whites. Tension grips the inhabitants of the borderlands like a virus. Ambivalence and unrest reside there and death is no stranger. (ANZALDÚA, 2012, pp. 25-26)

Portanto, o conceito de fronteira é fundamental no pensamento de Anzaldúa e na elaboração de sua teoria da identidade, já que a fronteira, tanto geográfica quanto identitária, é

parte integrante da própria autora, de sua vida, de seu trabalho e de sua relação com o mundo. Sobre essa relação fronteira-identidade, discorre Lobo (2015):

[...] Anzaldúa crê que os dois conceitos de fronteira – geográfica e identitária – são intrínsecos à sua identidade e à de todos os chicanos, impondo a sua presença eternamente, não apenas porque vive na fronteira geográfica, mas ainda porque a colisão das várias culturas presentes neste espaço é sinônimo de pressão para escolher uma delas e para se definir em termos dogmáticos: anglo-americana, mexicana ou índia. Neste contexto, a fronteira geográfica não é apenas parte da história dos chicanos, mas também do seu cotidiano, convertendo-se na metáfora escolhida pela autora para designar a experiência do seu povo. (LOBO, 2015, pp. 99-100)

Nesse sentido, a fronteira não é só geográfica e identitária, mas também metafórica, com um caráter híbrido e dinâmico, que é essencial para se pensar nela como um local de energia, de fluidez, de mudança e de revisão dos elementos opostos que a compõem, versando sobre as barreiras/ligações entre pessoas, nações e indivíduos (LOBO, 2015).

Outro ponto importante é a ênfase sobre a fronteira enquanto uma poderosa metáfora da “ferida aberta” que enfatiza a especificidade histórica de toda assimetria intercultural entre México e Estados Unidos que Anzaldúa nos apresenta de forma especial. Uma fronteira real, de mais de três mil quilômetros, uma das mais cruzadas do mundo que é alvo de polêmica inclusive recentemente quando o atual presidente norte-americano Donald Trump venceu as eleições em 2017 tendo como uma das principais promessas a construção de um muro na fronteira. Assim, a célebre frase do general Porfirio Díaz (1830-1915), que governou o México por mais de 30 anos parece continuar sempre atual: “Pobre México. Tão longe de Deus e tão perto dos EUA”.

Entretanto, não se deve pensar a fronteira somente em termos de segregação, uma barreira intransponível que separa o “eu” e o “outro”. Não são nesses termos que Anzaldúa apresenta. A autora postula a ideia da fronteira como um lócus de resistência, de ruptura, de implosão e explosão também; onde a mistura encontra um local propício, nas oportunidades de juntar os fragmentos e criar um novo conjunto. A possibilidade de transgredir as definições rígidas de cultura, nação sexo ou gênero é real e concreta.

Para compreender melhor os processos de tradução cultural inseridos em uma lógica do hibridismo não assimilacionista aos quais Anzaldúa se refere, o conceito de *amasiamento* é imprescindível. Com o objetivo de desestabilizar os binarismos culturais, a autora atenta para a ambiguidade e a indecibilidade que acompanham esses processos nos seus atos tradutórios. Sobre tal conceito, discorre:

As a mestiza I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman's sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races). I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. *Soy un amasamiento*, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings. (ANZALDÚA, 2012, pp. 102-103)

Logo no início da citação, percebe-se um termo importante na construção do pensamento de Anzaldúa: *mestiza*. De acordo com Costa e Ávila (2005), a nova mestiça possui uma consciência polivalente e uma prática performática/textual transversiva. Segundo as autoras:

[...] nova mestiça opera dentro de uma referência epistemológica distinta do modelo que estrutura as relações entre centro e periferia, tradição e modernidade. Ela é produto da transculturação, sincretismo e diáspora que criam disjunturas entre tempo e espaço (a fronteira) e deslocamentos dos discursos sobre 'origens' e essências. Seu cronotopo é a limiaridade/ interstício e sua prática, a tradução. (COSTA, ÀVILA, 2005, pp. 694-695)

É nesse sentido que a figura da *mestiza* atua nos interstícios dos vários vetores da diferença resultantes dos desequilíbrios históricos e das exclusões múltiplas.

A característica mais marcante dos escritos de Anzaldúa que corroboram com a contestação de ser um personagem entre-fronteiras é o estilo que a mesma – juntamente com outras *chicanas* – construiu: mesclou vários gêneros textuais e registros discursivos, misturando poesia, autobiográfica espiritual e mítica, ficção em vários idiomas (inglês e espanhol castelhano), além do dialeto indígena Nahuatl e expressões idiomáticas. Assim, o discurso híbrido se define como uma das suas principais marcas na tentativa de criar um novo idioma: a linguagem das *Borderlands*, como a mesma afirma:

The switching of "codes" in this book from English to Castillian Spanish to the North Mexican dialect to Tex-Mex to a sprinkling of Nahuatl to a mixture of all of these, reflects my language, a new language - the language of the Borderlands. There, at the juncture of cultures, languages cross-pollinate and are revitalized; they die and are bom. Presently this infant language. this bastard language, Chicano Spanish, is not approved by any society. But we Chicanos no longer feel that we need to beg entrance, that we need always to make the first overture - to translate to Anglos, Mexicans and Latinos, apology blurting out of our mouths with every step. (ANZALDÚA, 2012, p. 20)

A necessidade da construção dessa nova linguagem deriva do fato da autora se sentir roubada da sua própria língua nativa ao longo de sua vida, desde a escola, quando o idioma não era ensinado e valorizado, ao contrário, era tratado de forma pejorativa. Outra importância salientada pela autora é a necessidade da linguagem de denunciar os conceitos

culturais dominantes que, na maioria dos casos, se materializam em relações assimétricas que velam narrativas de opressão e exclusão.

Nesse sentido, Cusicanqui (2010) assemelha-se a Anzaldúa quando utiliza várias expressões indígenas para marcar sua posição política como mestiça. Para a autora, no colonialismo, as palavras têm uma função muito peculiar: elas não designam, quando não encobrem importantes realidades históricas. Silvia Rivera Cusicanqui é uma autora de ascendência aymara e europeia, que se autodefine como *ch'ixi*, uma categoria criada por ela como uma forma andina de nomear um povo que não pode ser considerado um simples resultado de um processo de hibridismo, que a mesma caracteriza como um discurso acadêmico fictício. Essas sociedades mestiças são, para a autora, mais parecidas à noção aymara de *ch'ixi*, a qual se define como um contexto *abigarrado*, manchado, pintado e que se constituem em uma imagem poderosa que serve para pensar a coexistência de elementos heterogêneos que não aspiram à fusão, à mistura e tampouco produzem um elemento novo, superior ou englobante.

Para finalizar as reflexões fronteiriças sobre a autora em questão, encerra-se com a questão da linguagem e da escrita, consideradas instrumentos de sobrevivência para Anzaldúa, meios para se descobrir, se construir e alcançar autonomia. Sobre esse sentimento visceral, desabafa:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. (ANZALDÚA, 2000, p. 232)

Como se pode perceber, a escrita age no indivíduo no sentido de aplacar angústias, medos e fraquezas pessoais. No entanto, além desse fato, a literatura de Anzaldúa analisa sobre como a linguagem reflete o ser humano em si, seu espírito, sua cultura, seu grupo social, marcado pela posição que o indivíduo se posiciona no mundo: classe social, etnia, posição política, orientação sexual, entre outros. Dessa forma, mais uma fronteira se apresenta no pensamento da chicana quando ela transita entre as linguagens ora querendo que o indivíduo – no caso, a mulher – reflita sobre suas condições de estar no mundo e a sociedade, no sentido de fazer pensar sobre as diferentes realidades sociais que as cercam. Como afirma Bailey (2012):

Esta é uma importante proposta que a autora chicana apresenta por meio de sua obra: ao expor sua vida pessoal — percalços, desafios, obstáculos e vitórias pessoais — ela nos convida a também assumir o risco de nos expormos, a também esmiuçarmos nossa identidade e nossa relação com a realidade social. (BAILEY, 2012, p. 282)

Nesse sentido, fica claro quando Anzaldúa classifica sua obra como “autohistória-teoria”, uma literatura que relaciona o oral e o escrito, a história e o conto, o fato e a ficção, a teoria e a prática, na narrativa autobiográfica e historiográfica, além de recontar em seus escritos as vivências pessoais e familiares que juntas formam e ilustram a complexa experiência coletiva da condição feminina.

### Considerações finais

Para concluir, aponta-se o quão frutífero são os campos de estudo que realizam a interface da literatura com as ciências sociais. Através não só da personagem de Glória Anzaldúa em si, mas de seus escritos literários que são difíceis de serem enquadrados em um único gênero, mostrou-se possível refletir sobre as questões que envolvem a temática das fronteiras por outro ângulo, sem utilizar uma bibliografia mais clássica do assunto.

Conclui-se ainda que os estudos relativos ao gênero, longe de esgotarem suas abordagens, constituem-se como chaves para entender as complexas dinâmicas contemporâneas que envolvem novas territorialidades do ser humano e suas formas de se relacionar.

Por fim, ressalta-se a importância de popularizar a obra dessa *chicana* tão extraordinária que trata de uma variedade abrangente em seus escritos, que nos atinge de uma maneira íntima. Assim, parafraseando nossa personagem principal continua-se a escrever (seja a escrita acadêmica ou não) para que confrontemos nossos demônios, para que possamos olhá-los de frente e sobreviver para falar sobre eles.

### Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: the new mestiza**. 4 ED. San Francisco: Aunte Lute Books, 2012.

\_\_\_\_\_. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo". Trad. Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, pp. 229-236, 2000.

ANZALDÚA, Glória (Ed); MORAGA, Cherríe (Ed). **This Bridge Called my Back: Writings on radical Women of Color**. New York: Kitchen Table –Women of Color Press, 1983.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(2): 336, maio-agosto/2013. Pp. 659-688. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000200018/25791>>. Acesso em 27 Abr. 2018.

BAILEY, Ana Cristina F-P. Estética e Dialogismo: o papel da Literatura na formação da cidadania. **Revista Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 12 - n. 3 - pp. 279-289 / set-dez 2012.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 691-703, dec. 2005. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000300014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300014&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 27 Abr. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300014>.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, pp. 171-188, jan. 2002.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

GARCÉS, Helios F. La nueva mestiza, por fin Gloria Anzaldúa en castellano. Helios F. Garcés. 13/04/2016. **Diagonal Periodico**. Disponível em <<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/29997-la-nueva-mestiza-por-fin-gloria-anzaldua-castellano.html>> Acesso em 26 abr. 2018.

HEILBORN, Maria Luiza. De que gênero estamos falando? **Sexualidade, Gênero e Sociedade**. Ano 1, nº 2 CEPESC/IMS/UERJ. 1994.

HIRATA, H.. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, v. 26, p. 61-74, 2014.

LOBO, Patrícia Alves de C., **Chicanas em busca de território**: A herança de Gloria Anzaldúa. Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura (Estudos Americanos). 2015. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Departamento de Estudos Anglísticos. NIEMAND, Yolanda (Ed); HART, Patricia (Ed); ARMITAGE, Susan (Ed); WEATHERMON Karen (Ed). **Chicana Leadership**: The "Frontiers" Reader. Lincoln: University of Nebraska Press. 2002.

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

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. In: REITER, Rayna (Org.). **Toward na Anthropology of Women**. New York; London: Monthly Review Press, p. 175-210, 1975.

SÁEZ, Javier. **Teoría Queer y psicoanálisis**. Madrid: Síntesis, 2004.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul./dez. 1995, pp. 5-22.

SIMIÃO, Daniel Schroeter.(2000). **Gênero no mundo do trabalho**. Brasília, Mimeo.

SURELI, Sara. **Meatless Days**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

VILLELA, Wilza; ARILHA, Margareth. Sexualidade, gênero e direitos sexuais e reprodutivos. In BERQUÓ, Elza (org.). **Sexo & vida: panorama da saúde reprodutiva no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP. 2003.

## THE POWER OF GLÓRIA ANZALDÚA'S WRITING

### Abstract

Theories about gender and, subsequently, studies on intersectionality bring to the fore the importance of considering social markers such as gender, race, social class and nationality, in the production of knowledge in general, in addition to helping us to think of the entangled processes of (re) construction of contemporary identities. In this specific article, the main question lies on the complexity with human beings were constituted. The main character with whom the dialogue is established is Glória Anzaldúa, teacher, writer, queer activist and lesbian *chicana*, considered in this setting the tension's personification that integrate this social experience that is to live between borders. Beyond to present author with a short biography, three main works from her bibliography were analyzed which aim to realize in which manner she constructs her theory about boundaries and relates it with identities questions.

### Keywords

Identity. Gender. Gloria Anzaldúa.

---

Recebido em: 22/06/2018  
Aprovado em: 09/09/2018



# Contrassexualidade em romances de formação de Cassandra Rios: *uma leitura de Eu Sou Uma* *Lésbica e Georgette*

Marcelo Branquinho Resende<sup>78</sup>

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

## **Resumo**

Os estudos sobre a vida e obra de Cassandra Rios, emergidos durante os anos 2000 nos Estados Unidos e Brasil, apresentam análises que tem como foco o legado da escritora para a literatura e comunidade LGBTQ+ brasileiras, buscando distanciá-la dos rótulos de escritora pornógrafa e imoral atribuídos a ela durante sua vida, que lhe renderam perseguição política, censura moral e ostracismo intelectual. A partir das contribuições dos últimos estudos cassandrianos, o presente artigo pretende analisar dois romances de formação de temática LGBTQ+ da autora sob a ótica da contrassexualidade: *Georgette*, de 1956; e *Eu Sou Uma Lésbica*, de 1980. Os romances, que respectivamente trazem como protagonistas um personagem transgênero e uma lésbica, colocam grande ênfase nas experiências sexuais dos dois personagens. Pretendemos analisar a relação que os romances apresentam entre práticas sexuais que Paul B. Preciado definiria como contrassexuais e suas influências na formação de subjetividades e na construção de um discurso subversivo de práticas sexuais heteronormativas.

## **Palavras-chave**

Cassandra Rios. Contrassexualidade. Literatura LGBTQ+. Romances de formação. Estudos de gênero.

---

<sup>78</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

## Percorrendo os estudos cassandrianos: paradoxos e perspectivas

Com o advento da teoria *queer* nos Estados Unidos durante os anos 1990 e sua consequente influência nas ciências humanas e na academia brasileira, os estudos literários encontraram um campo fértil dentro dos estudos culturais para o resgate de obras e autores relegados à marginalidade do cânone, como é o caso da escritora Carolina Maria de Jesus, cuja obra tem sido objeto de muitos estudos sob o prisma do gênero, raça e classe social. Embora recente e com número inferior de estudos, o mesmo processo ocorre com a escritora lésbica Cassandra Rios (persona literária de Odete Rios), cujas obras e pessoa foram alvo de censura pela ditadura militar, sociedade civil e academia ao longo de toda a segunda metade do século XX. Escritora *best-seller* durante os anos 1950-1970, Rios se fez famosa sob o rótulo de escritora pornógrafa, uma vez que seus livros frequentemente continham cenas de sexo entre os seus protagonistas, o que lhe rendeu censuras de todos os tipos. Após o fim da ditadura militar, a escritora viu-se relegada ao ostracismo, e foi apenas depois de sua morte, em 2002, que sua obra foi exumada pela academia. O primeiro estudo foi realizado por Rick Santos, em 2000, brasileiro naturalizado nos Estados Unidos, e intitulado *A different woman: class, identity and sexuality in Cassandra Rios' work*. Neste trabalho, Santos traz como grande contribuição a tese de que a linguagem utilizada pela escritora, responsável por torná-la censurada pela moralidade e hipocrisia da sociedade ao mesmo tempo em que era subestimada pela academia e intelectualidade, consiste em um texto palimpséstico revestido de uma linguagem do senso comum como forma de subversão e resistência.

Após a publicação da tese de Santos em Nova York, muitos estudos surgiram no território brasileiro, principalmente artigos que se esforçavam para reavivar a obra de Cassandra a partir do prisma da relevância temática e da atualidade vanguardista com a qual a escritora soube abordar temas relevantes, como homossexualidade, prostituição e transexualidade em um contexto em que tais temas eram pouco ou raramente discutidos. Sendo assim, estudos realizados ao longo dos anos 2000, como os de Lessa (2003), Facco (2004), Piovezan (2005), Castro (2008) e Lima (2009) são todos unânimes em apresentar visões sobre a obra cassandriana a partir dos prismas dos estudos de gênero, no esforço de dissociar sua obra do rótulo de “pornógrafa”, sob a qual fora cristalizada pelo senso comum ao longo do século XX, e associá-la ao campo de “papisa subversiva da literatura LGBTQ+ brasileira”, uma vez que a maioria de suas obras contavam com protagonistas lésbicas que viviam histórias de amor trágicas e/ou proibidas, como ocorre em romances como *A Volúpia do Pecado* (1948), *O Gamo e a Gazela* (1951), *As Traças* (1975) e *Eu Sou Uma Lésbica*

(1980). Uma vez que o cânone da literatura brasileira relega personagens lésbicas às margens, os estudos supracitados enxergam na obra de Cassandra uma contribuição preciosa para a construção de subjetividades lésbicas e de uma história para a construção da cultura LGBTQ+ brasileira, iniciada nos anos 1960 e 1970 como subcultura.

No início de 2010, alguns estudos sobre a obra da escritora ainda se debruçam sobre a construção do homoerotismo e da subjetividade lésbica em seus romances, tal qual os estudos de Cantalice (2011), Santos (2013), Messeder e Pereira (2013). Paralelamente a estes estudos, outros pesquisadores passam a estudar sua obra sob o prisma social da censura e como um retrato da ditadura militar, bem como da hipocrisia da sociedade brasileira, tal qual as teses de Amaral (2010) e Londero (2016) e a monografia de Dias (2012). Na tese de Amaral (2010), a obra de Cassandra é analisada juntamente com a da escritora contemporânea a ela, Adelaide Carraro, cuja obra também fora censurada e cuja recepção crítica também fora prejudicada pelo rótulo de “pornógrafa” que a ela fora atribuído. A grande contribuição de Amaral é a de caracterizar as obras das duas escritoras como “literatura de empregada”, uma vez que elas contavam com uma linguagem acessível e possível de ser lida por pessoas de todas as classes sociais, atribuindo a este fator a censura acadêmica imposta às obras durante o século XX. Bem como a compreensão do signo de Cassandra sob um prisma social, Amaral também contribui com uma visão revisionista a respeito dos rótulos construídos em torno da persona literária construída em torno da escritora. Algo que foi fortemente corroborado pela tese posterior realizada por Vieira (2014), intitulada *Cassandra – A construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim*. Após percorrer a obra da escritora e o percurso pessoal e profissional de Cassandra por meio dos rótulos que lhe foram atribuídos ao longo de sua vida e postumamente pela academia, Vieira chega à conclusão de que

na tentativa de inscrever-se enquanto moral e conservadora, a autora não só subjetivou os códigos da moral e dos bons costumes da época em que viveu, como transcendeu esses códigos, ao reconhecer os efeitos louváveis de sua obra para sua vida e para seus leitores, como também defendendo a plausibilidade da homossexualidade. Assim, Cassandra Rios constrói um “eu” trágico a partir da relação com sua arte de escrever, o reconhecimento de que sua obra, ao tornar-se autoral, mudou os rumos de sua vida, ora cedendo às várias tentativas de captura que foram agenciadas pelos dispositivos da sexualidade, ora rompendo certos lugares de demarcação atribuídos à sua obra literária e à sua vida pessoal (VIEIRA, 2014, p.207).

Desse modo, os resultados de Vieira nos fazem retornar à “estaca zero” sobre a recepção crítica da obra de Cassandra, uma vez que sua persona literária não teria sido apenas produto da censura política, civil ou acadêmica, mas uma construção com a qual a própria

escritora teria jogado, uma vez que soube se apropriar e ao mesmo tempo negar todos os rótulos que lhe foram atribuídos. Mesmo os estudos posteriores à sua morte e ao período em que se estabeleceu como grande nome literário, *best-seller* ou como expressão da vanguarda de subcultura, carregam consigo a dificuldade de desvincular suas concepções de defesa estética de categorias pré-estabelecidas acerca da ficção da obra e da ficção da vida da autora, que involuntariamente ou não se inseria em seus romances por meio dos signos inerentes à sua persona literária, responsável talvez por torná-la um alvo fácil da censura. Por ser abertamente lésbica e ter escrito diversos romances de formação com personagens lésbicas, autora e personagem eram frequentemente confundidas, hipótese negada e rechaçada por Cassandra nas últimas entrevistas que concedeu enquanto ainda estava viva. Mais recentemente, a tese de Fernandes (2016) sobre a subalternidade de personagens travestis na literatura brasileira do século XX situa duas obras de Cassandra Rios ao recorte, a saber *Georgette* (1956) e *Uma Mulher Diferente* (1961). Cristalizada principalmente como autora de romances lésbicos, Rios também foi vanguarda ao abordar a temática da transexualidade nos dois romances citados.

A partir da contribuição de Vieira (2014), bem como as de Amaral (2010) e Fernandes (2016), pretendemos, neste artigo, buscar novos prismas sobre a obra de Cassandra, buscando driblar as armadilhas de inseri-la em categorias oposicionistas sobre suas obras ou de prismas que associam obra e persona literária. Para isso, escolheremos rótulos atribuídos a ela pelos estudos cassandrianos que negam um ao outro, a saber a subjetividade sexual dos personagens e suas práticas sexuais. Segundo um pensamento oposicionista que buscaremos desmistificar, estaríamos analisando a obra de Cassandra a partir do rótulo de pornógrafa e do rótulo de papisa da literatura LGBTQ+ brasileira de vanguarda. Para a análise em questão, serão utilizados os romances *Georgette* (1956) e *Eu Sou Uma Lésbica* (1981), por meio dos quais discutiremos a construção de subjetividades de sexualidades dissidentes e as práticas sexuais que marcam o percurso das protagonistas Georgette/Bob no romance de 1956 e a de Kênia no romance de 1981. Para construir a análise pretendida faremos uso do aporte teórico dos estudos cassandrianos e dos estudos de gênero herdeiros da desconstrução derridiana, além das teorias de Judith Butler e Paul B. Preciado, no que diz respeito às performances de gênero e práticas contrassexuais, respectivamente.

### **Do suplemento ao dildo: contribuições da desconstrução para os estudos de gênero**

Em *A farmácia de Platão* (2013), Jacques Derrida faz uma releitura de *Fedro* a partir das polissemias textuais que foram perdidas com a tradução do grego antigo para as línguas modernas. Entre as palavras, Derrida concentra sua atenção em *phármakon*, cuja ambivalência de significados permite que seja compreendido ao mesmo tempo enquanto remédio e veneno. O que se aplica ao percurso de Fedro ao tentar disseminar a sabedoria: ao mesmo tempo que ela funcionaria como um remédio para a ignorância, surte como efeito colateral o medo da verdade, que envenena pessoas com o fim de qualquer realidade paralela criada pelos homens para aliviar a angústia existencial. A releitura platônica é uma tentativa de Derrida descortinar a recepção Ocidental às ideias platônicas, bem como de colocar em prática a sua desconstrução da lógica binária que rege o pensamento Ocidental desde a Antiguidade. A oposição entre palavra e escritura causa desconforto entre filósofos e é observada por Derrida em Rousseau, Nietzsche, entre outros. Derrida nota que, para os filósofos mencionados, a escritura funcionaria como um preenchimento do vazio deixado pela palavra.

Há uma necessidade fatal, inscrita no próprio funcionamento do signo; em que o substituto faça esquecer sua função de vicariância e se faça passar pela plenitude de uma fala cuja carência e enfermidade ele, no entanto, só faz suprir. Pois, o conceito de suplemento – que aqui determina o de imagem representativa – abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estanha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença. [...] É assim que a arte, a tekhné, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação (DERRIDA, 2008, p.177).

As oposições enquanto definidoras do conhecimento e da epistemologia ocidental reforçam a articulação de acepções humanas que condenam aquilo que vem do exterior como algo inferior, estranho, esquizofrênico, refletindo-se na forma como as ciências médicas se construíram ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, ou seja, como uma extensão científica dos dispositivos de biopoder. Espelhando-se nessa experiência, o modo como as ciências humanas buscaram se estabelecer na primeira metade do século XX consistiu em colocar no centro das discussões a linguagem enquanto entidade passível de ser dominada e explicada sob o viés racionalista do positivismo, dando nascimento a ciências como a linguística estruturalista e ciências derivadas, como a semiótica, a morfologia, a sintaxe, entre outras que visam desprover a linguagem de sua natureza ambígua enquanto forma de manifestação. Ao implementar um sentido ambivalente ao conceito de “suplemento”, Derrida tenta desconstruir o sentido cristalizado pelo Ocidente aos conceitos e à relação de complementaridade contida nas articulações de linguagem.

A teoria derridiana foi recebida nos Estados Unidos como “desconstrução” para facilitar o entendimento da teoria e dos escritos de Derrida. Judith Butler se apropria da teoria de Derrida ao observar as exposições de *drag queens* e dos papéis de gênero atribuído ontologicamente aos sexos masculino e feminino. Em 1990, publica *Problemas de Gênero*, em que desconstrói a discursividade social e histórica reguladora dos gêneros, Judith Butler atribui o nome de performances para a configuração do que atualmente é concebido pela ciência e pelo senso comum como identidades de gênero masculina ou feminina. A partir de modelos identitários que foram socialmente, culturalmente e discursivamente pré-estabelecidos, a materialização dessas identidades é composta por um conjunto de atos que dão a ilusão de sermos algo, a fim de preencher um vazio dentro de si e de suprir uma busca pela substância que nos completa. Uma vez que a realização da performance passa pela materialização e criação de realidades, a linguagem constitui um instrumento fundamental para a concretização dessa ilusão identitária. Ela pode ser identificada na formação de nacionalidades, raça, gênero e sexualidades. Muitas vezes o uso da performance enquanto construção identitária pode ser benéfico para que seja usado como um instrumento de combatividade política e desconstrução de ideias patriarcais aparentemente ontológicas, cuja origem, por ser desconhecida, faz com que sejam aceitas e normalizadas, pode ser também usada para a criação de discursos de ódio cuja base é a formação da identidade canônica, pregando a extinção daquelas identidades que fogem da ideal pré-estabelecida. A ideia da construção performativa é bastante prolífica no âmbito linguístico, sociológico, filosófico e literário no que concerne o modo como são construídos os discursos.

Aluno de Derrida e herdeiro do pensamento de Judith Butler, Paul B. Preciado publica em 2002 o seu *Manifesto contrassexual*. Em continuidade ao suplemento derridiano e à performance butleriana, o ponto de partida do pensamento de Preciado é o dildo, que seria o signo maior das práticas contrassexuais caracterizadas pela produção de prazer a partir de partes do corpo marginais e periféricas que não envolvem os genitais masculino e feminino. Práticas sexuais como sexo anal, S&M, *fist fucking* e fetiches por partes periféricas do corpo externas ao pênis ou a vagina consistem em práticas contrassexuais, uma vez que a produção de prazeres geradas por elas não foram sequestradas pelos discursos de biopoder que controlam as produções discursivas de sexualidade, observando que

o orgasmo aparece como o ponto mais privado, o mais cegamente unido ao corpo individual e, simultaneamente, como o recurso mais político no qual se cruzam os braços de uma mesma tecnologia biopolítica. De um lado, a otimização das capacidades do corpo, de seus rudimentos, o incremento paralelo de sua utilidade e de sua docilidade, sua integração em sistemas de controle eficientes e econômicos;

de outro, o estabelecimento dos mecanismos da sexualidade, que servem como base dos processos biológicos da reprodução heterossexual (PRECIADO, 2014, p.114-115).

Conforme já mencionado, a figura literária de Cassandra fora cristalizada pelo senso comum sob o prisma de ser uma escritora pornógrafa, uma vez que suas obras convergiam para o fato de que quase todas apresentavam cenas de sexo detalhadas que contribuíam para a isotopia temática em torno da pornografia. Rejeitado pela academia, o grande esforço dos primeiros estudos cassandrianos foi o de distanciar a escritora do rótulo de pornógrafa, como aponta Santos ao afirmar que “à primeira vista, o estilo de Cassandra tende a imitar os conceitos machistas/falocráticos que, na verdade, ela questiona e transgride. [...] A autora elabora um texto de “mímica” pela frinja do perfeito disfarce”. (SANTOS, 2005, p.179). Uma visão que estudos posteriores como o de Amaral (2017) lançam um olhar crítico sobre a obra da autora, este inclusive afirma que

atribuiu-se a Cassandra, inclusive, uma intenção “paródica” em relação à literatura de consumo popular, bem como um uso “instrumental” da obscenidade, como forma de subversão dos discursos dominantes, heteronormativos: nesse caso, a autora, agora “beatificada”, seria purificada de seu flerte com os baixos estratos e os baixos instintos, na medida em que lhe atribuíssemos uma atitude intelectualmente superior, por meio da qual ela, ironicamente, se faria passar por obscena e popular para tornar visível sua causa, a defesa do amor lésbico e, por conseguinte, das mulheres homossexuais (AMARAL, 2017, p.121).

Desse modo, a busca pela inscrição da linguagem cassandriana em uma categoria “subversiva e de denúncia de preconceitos” é uma forma de negar o teor pejorativo inerente à classificação de “pornógrafa” que lhe fora atribuído em vida, assim incorre-se ao mesmo erro cometido no passado que se pretende criticar. Desse modo, os últimos estudos sobre a obra da autora comprovam que a busca por situá-la em um polo ou outro é uma armadilha e um esforço infrutífero, uma vez que a polissemia da figura literária construída por Cassandra Rios permite nuances de leituras que passem pelas duas polaridades que permeiam sua obra, uma vez que

tratar-se-ia, em suma, o conteúdo de Cassandra e Adelaide, não apenas de um erotismo – vimos que isso não é um problema que leve, hoje, autor algum a um simbólico cadafalso -, mas de um erotismo pobre, de pobre, de semiletrado. [...] A sua presença em certos ambientes traria, pois, o incômodo de um deslocamento, uma inadequação do ponto de vista da norma social em vigor. Algo como uma empregada doméstica sentando-se à mesa de jantar de um lar burguês (AMARAL, 2017, p.31).

No esforço de dissociar a obra da escritora de seu teor erótico, pouco foi discutido e escrito sobre as práticas sexuais dos personagens LGBTQ+ de Cassandra, uma vez que

escrever sobre isso seria, de certa forma, reforçar o rótulo que buscava ser negado. Sendo assim, os estudos cassandrianos se debruçaram na formação das subjetividades de seus personagens a partir de perspectivas dos estudos de gênero baseadas na militância LGBTQ+ que busca transferir certezas para a figura da autora mesmo sem haver provas disso. Para concretizar a militância, as práticas sexuais de seus personagens não são objeto de análise mais profunda dos primeiros estudos, mesmo que nos romances cassandrianos seus personagens sejam frequentemente simpatizantes de práticas sexuais periféricas, como aquelas caracterizadas por Preciado. Seria possível, portanto, estudar a subjetividade dos personagens de Odete a partir de suas práticas (contras)sexuais? Para averiguar a hipótese, nos debruçaremos sobre dois romances de formação de sua autoria: *Georgette*, de 1956; e *Eu Sou Uma Lésbica*, de 1980.

### **Práticas contrassexuais na obra de Cassandra Rios**

No mesmo ano em que Diadorim via a luz do dia com a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, o romance *Georgette* era publicado. Nele acompanhamos a transformação do garoto Bob, que já na infância se descobre atraído por garotos da sua idade e por todos os tipos de homens na idade adulta, assim se transformando na transgênero Georgette. Antes de sua publicação, o conto “A Grande Atração”, de Raimundo Magalhães Júnior, já trazia uma protagonista travesti, porém *Georgette* foi o primeiro romance brasileiro a abordar a transformação completa de um personagem transgênero da infância até a idade adulta, podendo ser talvez o primeiro romance de formação brasileiro de um personagem pertencente a este segmento.

Narrado em terceira pessoa, acompanhamos a vida de Roberto/Bob, que logo na infância se descobre atraído pelo mesmo sexo. A primeira experiência homoafetiva de Bob se dá com Arthurzinho, um colega de escola que um dia é expulso da sala de aula juntamente com Bob, que então se veem forçados a passar algum tempo sozinhos de castigo. Arthurzinho convida Bob para entrar no banheiro, e lá dentro abraça Bob pelas costas enquanto fica nu, até serem interrompidos pelo badalar dos sinos da escola. Após esse acontecimento, Arthur passa a ser a grande paixão de Bob, que passa a viver esperando pelo dia em que pudesse reviver a experiência que lhe despertou para uma vida sexual.

Artur muda-se de escola e os dois ficam vários anos sem se encontrarem. A distância não foi suficiente para fazer com que Bob esquecesse Artur, de modo que continuou por anos a fio buscando encontrar Artur e alguém com quem pudesse repetir a sua experiência



sexual. Anos depois, no fim da adolescência, Bob descobre que Artur estava morando em uma casa próxima à de sua irmã Ignez. Ao saber disso, Bob escreve uma carta de amor a Artur, em que revela todos seus sentimentos abjetos por ele. Bob não recebe nenhuma resposta à sua carta, e, ao reencontrar Artur e indagá-lo sobre sua carta, é tratado com indiferença e ironia. Após discutir sobre a sua ausência e falta de respostas às investidas de Bob, Artur o esnoba, inferioriza e o chama com palavras pejorativas. O que se segue é uma cena de sexo que mistura violência com “tesão”, algo que se repetirá nas experiências sexuais seguintes. Como no episódio em que, pego de surpresa por Artur e mais quatro amigos, é levado de caminhonete a um lugar deserto e escuro.

Não era uma coisa fantástica, ver-se assaltado por um bando de rapazes, mesmo ébrios, para saciarem o desejo de quatro verdadeiros homens? Qual deles entre os quatro seria o mais tarado e anormal? Ele, o pervertido, a inocente vítima, ou aqueles quatro desordeiros que saíam à noite à cata de motivo para praticar as mais desabusadas loucuras? Aventureiros que aproveitavam tudo que pudesse proporcionar um divertimento ou um prazer mais perigoso, desde que saciassem aquela sede pelo sexo (RIOS, 1961, p.118).

O fetiche dos homens dessa cena pelos traços femininos de Bob é tratado como perversão, o que parece servir de sustentação para a ideia de humanização de Bob, cuja condição de pessoa transgênero é tratada pela ciência médica, senso comum e discurso científico dentro do espectro de um ser abjeto. Neste trecho, vemos a validade da teoria de que o narrador cassandriano faria denúncia e resistência a partir da incorporação da linguagem opressora; bem como a teoria de “literatura de empregada”, em que o narrador, por meio de uma linguagem simples e sem rodeios, transfere a posição de ser abjeto da condição de Bob para o desejo sexual selvagem dos homens em questão, apontando suas práticas contrassexuais advindas do sexo anal.

No romance *Eu Sou Uma Lésbica*, acompanhamos a narrativa em primeira pessoa de Flávia, uma menina que na infância nutria grande desejo por uma amiga de sua mãe, dona Kênia, que se fazia presente nos sonhos eróticos de Flávia e dominava seus pensamentos, fetiches e desejo sexual. Flávia tinha o hábito de ficar embaixo da mesa em que a mãe e suas amigas se sentavam para conversar, e enquanto fingia brincar, aproveitava para admirar os atributos de dona Kênia que lhe atraíam, como podemos ver no trecho que segue:

Eu queria ficar sozinha com ela e lambe os seus braços, o seu rosto, os seus pés perfumados, para que ela risse de novo e me chamasse de “cachorrinho sem-vergonha”, como quando, em uma segunda vez, numa tarde que ela fora passar lá em casa, esperei mamãe ir para a cozinha fazer o café costumeiro e meti-me sob a mesa. Fascinada, fiquei olhando para as pernas de dona Kênia. As sandálias de tirinhas coloridas, o salto muito fino e alto, a cor da saia e o seu perfume me entonteciam. Ao mesmo tempo em que alisava com os meus delicados dedinhos a

barriga da sua perna, dei-lhe uma demorada lambida na canela. – Seu cachorrinho sem-vergonha, saia já daí! (RIOS, 2006, p.19).

A fixação pelas pernas de dona Kênia, bem como seus pés e sandálias, são o que motivam a paixão de Flávia e o que faz com que ela aproveite cada oportunidade de passar algum tempo com a amiga da mãe para reviver o seu fetiche sexual de lambar suas pernas, como quando é obrigada a dormir na casa dela devido a uma viagem de sua mãe. Flávia consegue manipular a situação por meio de seu choro, birras e exigências para conseguir fazer com que o marido de Kênia, Eduardo, saísse da cama para deixá-las dormindo juntas. Quando as duas finalmente ficam a sós, Kênia tenta mimar Flávia para fazer com que ela se sentisse mais à vontade, como forma de atender suas exigências. Após uma sugestão malsucedida de dona Kênia de que as duas brincassem de mãe e filha, Flávia sugere que brinquem de gatinho, e em seguida dá algumas lambidas no rosto da mulher, que lhe indaga:

- Você gosta de lambar a gente, Flávia?  
- Só a senhora.  
- Por quê?  
- Não sei. Eu gosto. Você é melhor do que... – interrompi-me, alongando o olhar como a procura de algo com que compará-la, e completei: - Você é melhor que todos os sorvetes, mais gostosa que todos os doces. Eu acho gostoso quando dou uma lambidinha na sua perna (RIOS, 2006, p.29).

Dona Kênia acaba se deixando levar pela brincadeira e permite que Flávia explore seu corpo com a língua. A brincadeira de Flávia consiste principalmente em lambar os mamilos de Kênia e em metaforizar sua prática à de animais – quando a lambia debaixo da mesa, foi chamada de “cachorrinho sem-vergonha” e na cama de “gatinho”. Após o episódio, Flávia continuava lambendo a mulher por baixo da mesa sempre que podia, e Kênia não mais protestava. O prazer sexual de Flávia continuava a vir de locais não-convencionais, uma vez que ela gostava de “fazer cócegas em seus pés sempre perfumados e enfeitados pelas tiras das sandálias coloridas, de salto muito fino e alto” (2006, p.35). A relação entre as duas continua assim durante algum tempo, até que Flávia descobre que dona Kênia havia se mudado para a Itália sem deixar nenhum aviso prévio. Com muita tristeza, Flávia visita a casa abandonada e lá encontra um pé de sandália de tiras coloridas, que leva para casa e guarda com cuidado. A partir desse dia, Flávia dorme abraçada às sandálias e toma todos os cuidados para deixá-la conservada, uma vez que era o objeto mais precioso que tinha por lhe remeter à experiência contrassexual que tivera com dona Kênia

Aprendi, durante os estudos, que todos os objetos longos representam o sexo masculino, até as facas, punhais, cenouras, guarda-chuvas, enfim, a lista não terminaria nunca se continuasse a enumerá-las, como também seria interminável a lista das coisas que representam o sexo feminino, como os recipientes, as caixas,

barcos, estojos, casas. Interessante que um objeto como uma sandália de salto fino pudesse representar uma mulher. Paradoxal, intrigantes, maquiavélico. Tudo isso porque a sandália de dona Kênia continha em si uma carga sexual violenta, que provocava em mim atitudes perigosas. Amava aquela sandália que um dia estivera no pé perfumado, pequeno, de unhas pintadas de vermelho. O pé macio que eu beijara e lambeira (RIOS, 2006, p.42).

O simbolismo erótico atribuído por Flávia em torno do objeto em questão faz com que a sandália caracterize um objeto contrassexual, que, tal qual o dildo, subverte o poder do Falo, uma vez que se trata de um prazer não passível de ser controlado e não reproduz os mecanismos de relacionamentos e produção de sexualidades heterocentradas e falocêntricas. Preciado afirma que tais manifestações devem ser compreendidas “não mais como perversões marginais à sexualidade ‘normal’ dominante, e sim como elementos essenciais da produção moderna do corpo e da relação deste com os objetos manufaturados.” (2014, p.98). Para além disso, Flávia não conseguia sentir-se atraída por nenhum menino ou menina, pois nenhum deles tinham pés ou calçados que se equiparassem em termos de beleza aos pés de dona Kênia. As atividades sexuais de Flávia consistiam em masturbar-se abraçada à sandália.

A sandália era meu único sentimento de culpa, pois eu a princípio achava anormal masturbar-me. Só mais tarde, lendo alguns tratados sexuais, entendi que a masturbação era um ato natural, uma válvula de escape. Se continuei preocupada, foi pelo fato de só conseguir atingir o orgasmo quando, sem conseguir vencer o fascínio que a sandália exercia sobre mim, ia buscá-la e apertava contra o ventre, beijava as suas tirinhas, apertava-a contra os seios ou ainda, numa atitude mais louca e excitante, apertava-a entre as coxas, enquanto os meus dedos práticos executavam a sua missão de acalmar o corpo em febre (RIOS, 2006, p.48).

Como observa Preciado, ao longo de toda a Modernidade o Estado europeu trabalhou no desenvolvimento de tecnologias biopolíticas que impedissem a concretização da masturbação feminina com o objetivo de preservação da soberania falocêntrica. A descoberta de possibilidades de produção de prazeres não-falocêntricos era tida como um risco para as autoridades, que enxergavam essa situação como uma ameaça à hegemonia do pênis. Assim como Flávia, as práticas sexuais de Georgette/Bob com outros homens estão situadas no espectro contrassexual categorizado por Preciado, uma vez que

a reconquista do ânus como centro contrassexual de prazer tem pontos comuns com a lógica do dildo: cada lugar do corpo não é somente um plano potencial no qual o dildo pode se deslocar, mas também um orifício-entrada, um ponto de fuga, um centro de descarga, um eixo virtual de ação-paixão. As práticas S&M, assim como a criação de pactos contratuais que regulam os papéis de submissão e dominação, tornaram evidentes as estruturas eróticas de poder subjacentes ao contrato que a heterossexualidade impôs como natural (PRECIADO, 2014, p.32).

O sexo S&M que beira o estupro em *Georgette*, somado ao prazer de Flávia produzido pela sandália são elementos que contribuem para a composição de um discurso

erótico subversivo na obra cassandriana. Por vezes rebelde, por vezes moralista, a incorporação de um discurso de resistência não é construída somente por meio dos apontamentos à hipocrisia vigente na sociedade em relação a classe social e gênero. A incorporação de práticas contrassexuais tidas como imorais, consequentemente desconstrutivas de pilares que sustentam a economia sexual heterocentrada são pontos do texto cassandriano que convergem para aquilo que Amaral afirma sobre um aspecto da literatura de Cassandra – a fuga “às convenções e ao facilmente digerível (são mesmo indigestas, em alguns momentos)” (2017, p.31). O conteúdo erótico ao qual recorrem *Eu Sou Uma Lésbica* e *Georgette* fundem as obras em um misto de “literatura de empregada”, como caracteriza Amaral, com a teoria por ele desprezada de que o texto cassandriano seja um “discurso de resistência”, como caracterizado por Santos e os estudos derivados da leitura de que a literatura cassandriana seja subversiva por se inscrever dentro do discurso falocêntrico, uma vez que seu intuito não seja o de reforçar, mas de desconstruir.

## Conclusão

A primeira experiência sexual de Bob e Flávia passa pela produção de prazeres subalternos, ou contrassexuais, como denominaria Preciado, uma vez que a produção de orgasmos de Flávia e dos homens que transam com Bob ocorrem a partir de locais periféricos do corpo, tal qual o ânus de Bob no caso de *Georgette*; e os pés, os mamilos, as pernas, sandálias e saltos de Kênia no caso de Flávia em *Eu Sou Uma Lésbica*. Em ambos os romances a primeira experiência sexual dos dois protagonistas na infância funciona como guia para a posterior busca de prazeres, assim, a experiência sexual funcionaria como um despertar para a autoconsciência sobre uma subjetividade diferente da heteronorma criada pelo senso comum, discurso científico e médico.

Não atuando como fatores excludentes, linguagem erótica explícita (o que caracteriza uma “literatura de empregada”) e discurso de resistência trabalham nos dois romances como complementos e não como categorias excludentes. Os estudos cassandrianos, ao preterirem as expressões sexuais dos personagens em busca pela não-reafirmação da associação entre erotismo e pornografia/imoralidade, deixam passar as experiências sexuais que definem o percurso de alguns de seus personagens que funcionam como práticas contrassexuais, por si próprias caracterizando um tipo de subversão que atua juntamente na composição de outras instâncias características do romance cassandriano, formando assim uma literatura erótica de resistência.

## Referências

AMARAL, Pedro. **Meninas más, mulheres nuas**: as máquinas literárias de Adelaide Carraro e Cassandra Rios. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2017.

BUTLER, Judith **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a.

CANTALICE, Juvinião Gomes de. **Configurações do homoerotismo feminino na obra As Traças de Cassandra Rios**. Dissertação. (Mestrado em Literatura). 2011. Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa.

CASTRO, Maria da Glória. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira? In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 32. Brasília, Julho-Dezembro, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIAS, Mariane Bovolani. **Jornalismo cultural e contestação**: uma análise do livro Nicoleta Ninfeta, de Cassandra Rios. Monografia. Graduação em Comunicação Social - Jornalismo. 2012. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru.

FACCO, Lúcia; LIMA, Maria Isabel de Castro. Protagonistas Lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo. In: **Labrys, estudos feministas**, n.06, 2004.

GOMES, Jorilene Barros da Silva. **Nem santa nem puta**: moral e censura na obra de Cassandra Rios (1940-1970). Monografia. Graduação em História. 2012. Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa.

LESSA, Patricia. **O que a história não diz não existiu**: a lesbiandade em suas interfaces com o feminismo e a história das mulheres. In: Em tempo de Histórias, n.7, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/2669/2218>>. Acesso em: 14 mai 2018.

LIMA, Maria Isabel Castro. **Cassandra, Rios de lágrimas**: uma leitura dos inter (ditos). Dissertação. Mestrado em Literatura. 2009. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

LONDERO, Rodolfo Rorato. **Pornografia e censura**: Adelaide Carraro e Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970. Londrina: Eduel, 2016.

MESSEDER, Suely Aldir; PEREIRA, Ana Gabriela Pio. O encontro no universo lésbic de Cassandra Rios: desafios, ambiguidades e tensões nos atos performativos masculinizados em “mulheres lésbicas”. In: **Via Atlântica**. N. 24, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/58049/99103>>. Acesso em: 14 mai 2018.

PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos**: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). Dissertação. Mestrado em Estudos Literários. 2005. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2014.

RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. Rio de Janeiro: Azouge editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. **Georgette**: sex veste saia. Rio de Janeiro: [s.n.], 1961.

SANTOS, Rick J. Uma visão *queer* do discurso de Cassandra Rios. In: RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **“Onde estão as respostas para as minhas perguntas”?**: Cassandra Rios – a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955-2001). (Tese). Doutorado em História. 2014. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

**COUNTERSEXUALITY IN LGBTQ+ COMING OF AGE NOVELS BY  
CASSANDRA RIOS: A READING OF *EU SOU UMA LÉSBICA* AND  
*GEORGETTE***

**Abstract**

Emerged throughout the 2000s in the United States and Brazil, studies about the life and work of Cassandra Rios present analysis that scope the legacy of the writer to Brazilian LGBTQ+ literature and community, in search of making her distant from the labels which were attributed to her during her life, such as immoral and pornographer, which earned her persecution, moral censorship and intellectual ostracism. Departing from the latest contributions of cassandrian studies, the following article intends to analyze two LGBTQ+ coming of age novels written by her: *Georgette*, from 1956; and *Eu Sou Uma Lésbica*, from 1980. The two novels, which respectively depict a transgender and a lesbian protagonist, put great emphasis within the first sexual experiences of both characters. We intend to analyze the relation that the novels present between sexual practices that Paul B Preciado would name as countersexual and their influence on the formation of trans and lesbian subjectivities, as well as the construction of a subversive discourse on heteronormative sexual practices.

**Keywords**

Cassandra Rios. Countersexuality. LGBTQ+ literature. Coming of age novels. Gender studies.

---

Recebido em: 18/06/2018  
Aprovado em: 16/09/2018

# *Polifonia e ideologia patriarcal na voz do narrador-protagonista em *A* Dócil de Fiódor Dostoiévski*

Adrianna Alberti<sup>79</sup>

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS)

Volmir Cardoso Pereira<sup>80</sup>

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS)

## **Resumo**

Este trabalho parte da compreensão da literatura não como mera fruição estética, mas a expressão do movimento histórico em que se insere, segundo as premissas de uma crítica cultural materialista. Pretende-se aqui realizar uma análise de cunho histórico-crítico do conto *A Dócil*, de Fiódor Dostoiévski, originalmente publicado em novembro de 1876, na revista *Diário de um Escritor*. No trecho, encontra-se a voz de um homem que, angustiado, tenta rememorar o processo que levou sua esposa ao suicídio. Dá-se relevo à ocorrência de polifonia no sentido bakhtiano, recuperado por Bezerra (2017), ou seja, discute-se que no conto a voz da personagem-protagonista reproduz e tenciona múltiplas ideologias e discursos inerentes a seu contexto histórico. A hipótese de trabalho que se levanta consiste em afirmar que, ao valer-se da polifonia como fundamento do discurso literário, Dostoiévski cria uma personagem que problematiza a ideologia patriarcal vigente em fins do século XIX, na Rússia, marcada pela o atraso econômico consequente da desigualdade social e do autoritarismo dos czares.

## **Palavras-Chave**

Crítica cultural materialista; *A Dócil*; Fiódor Dostoiévski.

<sup>79</sup> Bacharel em Psicologia pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Graduanda e Mestranda da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, com área de concentração em Historiografia Literária.

<sup>80</sup> Graduação em Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, Mestrado em Estudos de linguagens pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e Doutorado em Letras Universidade Estadual de Londrina. Professor efetivo da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Possui experiência nas subáreas Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, produzindo e orientando trabalhos na perspectiva da crítica cultural materialista.



Far-se-á, na presente obra, análise da novela *A Dócil*, de Fiódor Dostoiévski, originalmente publicada em 1876, em *Diário de um escritor* - revista mensal escrita, editada e mantida pelo próprio Fiódor Dostoiévski entre 1876 e 1879, espaço que esse possuía para transmitir seus pensamentos críticos, literários, políticos, memorialísticos e jornalísticos. Adotar-se-á versão publicada em *Duas Narrativas Fantásticas*, por ser fruto de tradução direta da língua russa para o português brasileiro, elaborada por Vadim Nikitin. Lembra-se que na mesma obra, também se encontra a novela “O Sonho De Um Homem Ridículo”, sendo que ambas possuem o subtítulo de *narrativa fantástica*, cuja escolha, em português, traduziu-se *raskáz* por *narrativa* em detrimento de *história* ou *conto*, “em virtude da abrangência e proximidade com o verbo narrar” (NIKITIN, 2011).

Salienta-se que o que aqui se propõe fazer é uma crítica cultural materialista, perquiridora das relações entre forma, conteúdo literário e momento histórico no qual encontrava-se o autor imerso, assim como suas inclinações ideológicas. Compreende-se que a aplicação do método do materialismo histórico à crítica literária envolve assumir a arte e a literatura nela inserida como expressões de consciência concatenadas na superestrutura de uma dada sociedade, estando diretamente vinculada à sua ordem material, e sendo, portanto, produto de sua história (op. cit. EAGLETON, 2011). Argumenta-se que a realidade concreta, definida pela materialidade de uma sociedade, oferece a infraestrutura para o desenvolvimento de ideias e consciência na superestrutura. Somente a partir de possibilidades que se dão pela realidade concreta, o humano atua. Vê-se que relações sociais se enraízam na vida material, mais especificamente em suas formas de produção. Portanto, as forças de produção e as relações de produção compõem a base da estrutura econômica de uma sociedade - sua infraestrutura socioeconômica, sobre a qual forma-se uma superestrutura social onde a cultura concretiza relações sócio-históricas. A crítica materialistamente orientada, apresenta-se como exame dos modos como a arte descreve e interpreta as supracitadas relações (CEVASCO, 2013, p 16).

Também a ideologia ocupa papel central na análise: sendo fruto de relações sociais concretas estabelecidas, consiste aqui de valores que legitimam e perpetuam as relações de classe e o modo como estas se estabelecem, inclusive as relações de gênero, pois o patriarcado não é natural, mas ideológico. De representação complexa, não se limita a refletir ideias da classe dominante, e, em seu interior, não raramente encontram-se valores contraditórios. O escrutínio do conceito de ideologia demanda maior apreciação da dinâmica social entre as classes – o vislumbre das posições que ocupam em relação ao modo de produção organizador da sociedade:

Seria um erro dar a entender que a crítica marxista se move mecanicamente do “texto” para a “ideologia” para as “relações sociais” e para as “forças produtivas”. Ele preocupa-se antes com a *unidade* destes “níveis” da sociedade. A literatura pode fazer parte da superestrutura, mas não é um simples reflexo passivo da base econômica (EAGLETON, 2011, p. 21-22, grifo do autor).

Isso significa que os elementos da superestrutura reagem constantemente à infraestrutura, influenciando-a. Figura ativamente no processo de transformações históricas. Para Eagleton, compreender a literatura dá-se no entendimento de tal movimento complexo e dialético entre as classes, pois a obra literária:

é [...] parte da ideologia de uma sociedade – um elemento da complexa estrutura de percepção social que assegura que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como natural, ou nem mesmo seja vista. Compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte (EAGLETON, 2011, p. 18).

Ao tomar-se a materialidade de uma dada sociedade como elemento definidor da qual emanam as relações, ou que por ela são afetadas, marca-se a necessidade de se estudar a literatura como conexas a contextos econômicos, políticos e sociais determinados, desvelando-se assim como um falar ideológico. Dostoiévski é, de fato, um autor que permite vislumbrar diálogo profícuo estabelecido entre literatura e sociedade russas, colocando-as em uma perspectiva histórico-dialética. Em seus romances, o escritor russo dá voz, através de seus personagens, aos conflitos, preconceitos e aspirações de sua época – o que foi primeiramente abordado por Mikhail Bakhtin, atribuindo à obra de Dostoiévski a classificação de romance polifônico (op. cit. BAKHTIN, 2013), onde essa caracterizar-se-ia pela variada gama de posições políticas independentes das do autor, típica ao romance realista do século XIX, impregnado das relações sócio-históricas da Rússia daquele período, palco de profusos movimentos sociais no processo de desenvolvimento capitalista em um país periférico.

Há de se apreciar, portanto, o contexto histórico material em que *A Dócil* e o autor Fiódor Dostoiévski estavam inseridos para que se compreenda o movimento dialético e social que os cercava, ponderando-se que, naquele contexto, “a literatura tornava-se uma tribuna” (UCHIGASAKI, 2016, p.56). Conflito é a marca indelével daquele período: se, por um lado, havia o movimento *ocidentalizante* que visava o modelo europeu de produção, baseado no liberalismo socioeconômico ao ponto de buscar a destruição das instituições estabelecidas, por outro lado, havia o antagonismo dos *eslavófilos* que buscavam nas tradições arcaicas e estilo de vida russo tradicional a glória da nação.

Eis o contexto histórico no qual Dostoiévski inicia sua carreira, na década de 1840, com a publicação da obra *Gente Pobre* (1846), envolvendo-se inicialmente com o Círculo de Pietrachévski – grupo radical ocidentalista – o que lhe acarretou, em 1849, prisão

por quatro anos na Sibéria e mais cinco anos em função no exército como soldado raso – acontecimento que o marcou fortemente o autor que, atuando posteriormente como jornalista, entre 1861 e 1865, reorientou suas crenças, aproximando-se de concepções tradicionalistas através de uma “variante do *eslavofilismo*, e conclamando retorno ao solo e às tradições do povo russo”(UCHIGASAKI, 2016, p. 57).

Dostoiévski situa-se historicamente entre o conflito das ideologias liberais burguesas e o absolutismo czarista, sendo assim anterior, algumas décadas, à revolução socialista russa, mesmo assim fora profundamente impactado pelos dilemas sociais, marcado pelas contradições de classe. Bakhtin (2013), em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, originalmente publicada em 1929, enaltece Dostoiévski como o criador de um tipo novo de representação artística, que o teórico denomina de polifônica: os heróis Dostoiévskianos defendem discursos filosóficos autônomos e contraditórios entre si, sendo que as concepções filosóficas do enunciador não figuram em primeiro plano. Segundo Bakhtin (2013, p 3), “o herói tem competência ideológica e independência. É interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena, e não como objeto da visão artística final do autor”. Ao invés de as personagens estarem sujeitas a uma voz organizadora e sentenciadora, eles expressam autonomamente suas convicções ideológicas e contradições, ou seja, não são objetos do discurso do autor.

Findadas as introduções sobre conceitos, período histórico e o tratamento que o autor dá às suas personagens, prosseguir-se-á com uma breve crítica literária da obra *A Dócil*, de Dostoiévski.

### **Uma Esposa Dócil**

Na tentativa de organizar suas ideias em sua busca pela verdade, o narrador, em conflito desde o início, expressa o sofrimento e angústia de um homem diante da morte da esposa. A partir de seu diálogo, com narratários pressupostos, mas ausentes, julgando a consciência, as reflexões do narrador-personagem (não nomeado) segue com avanços e recuos no tempo para lançar luz às motivações e situações que levaram sua esposa ao suicídio, desencadeando um processo polifônico de expressão de contradições e pontos de vistas alternos. Destaca-se que o patriarcalismo russo se configura fortemente na obra.

Segundo notas do tradutor Vandim Nikitin (2011), o termo *krôtkaia* (que dá nome à novela) foi traduzido para o português como *A Dócil; Uma Doce Criatura; Ela Era Doce E Humilde*; e também simplesmente como *Ela*. Tal nota do tradutor importa, pois, como ele

mesmo evidencia, a partir do estudo etimológico da palavra em russo, que *krôtkaa* (um adjetivo) relata-se ao que é domesticado por castração, amansado, ou seja, um processo de domesticação violento – o que se observa na narrativa. Essa “domesticação” pode ser observada no trato do narrador-protagonista com a moça que viria a ser sua esposa:

Foi aí que adivinhei que ela era boa e dócil. Os bons e dóceis não resistem por muito tempo, e, embora nunca sejam de se abrir muito, não sabem de jeito nenhum esquivar-se da conversa: respondem com parcimônia, mas respondem, e quanto mais longe se vai, melhor, apenas não se deixem cansar, se convém aos senhores (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 22)

Concentrando a ação em torno das duas personagens, ambas sem nome próprio definido, a novela apresenta-se como uma narrativa “relativamente extensa cujo ponto de virada precipita o seu próprio desfecho” (NIKITIN, 2011, p. 9), o que aquilo que normalmente se entende por novela, e que Gancho (2002) explica: um romance curto, caracterizado por número menor tanto de personagens, como de conflitos e espaços e mais ágil tempo de ação. O enredo de *A Dócil* gira em torno do narrador-personagem em um momento de autorreflexão, contudo observa-se que não se trata de elucidar os fatos, mas de se inquirir implicitamente o próprio sentido das ações e suas implicações metafísicas em nível de uma consciência atormentada.

No entrecho, o narrador-protagonista é o dono de uma casa (caixa) de penhores, que um dia passa a ser frequentada por uma criatura franzina, de estatura média e loira. Para ele, ela não se destacava dos clientes habituais, não a distinguindo, até que, finalmente apercebeu-se dela, do modo como, calada, recebia o pouco retorno financeiro dos objetos que vendia, para colocar anúncios de disposição para emprego no jornal *A Voz*. A síntese da impressão que a senhorita causa no narrador era que ela (também não nomeada, senão como a dócil) era muito jovem, nem havia completado dezesseis anos. Descobrimo-a dócil e boa, após um gracejo não aceito (considerado por ele como revolta), assume um comportamento cruel, testando-a algumas vezes, por fim considerando-a ingênua e genérica, ainda que sincera e generosa, qualidades que justifica devido a sua juventude e inexperiência. Mas a trama não gira em torno apenas de conhecer a história de um homem e uma mulher: antes, depara-se com o pensamento de um homem que, seguro de sua posição social, adquire uma esposa, e a trata sempre com severidade e silêncio. Enquanto o narrador descreve o comportamento e a personalidade da mulher, é justamente a sua própria psicologia que vai se revelando ao leitor.

A narrativa expõe a frieza de um relacionamento desigual: ela, pobre e miserável sai da casa das tias, onde trabalhava em regime de servidão, para casar-se com ele, dono da casa de penhores, que a trata como incapaz de compreendê-lo (pela juventude) e de entender

seus planos, por sua inexperiência. Para ele, a docilidade da mulher apresenta-se como uma virtude incômoda, pois ao mesmo tempo em que remete ao silêncio que inviabiliza o diálogo, reforça positivamente a ideologia patriarcal, afinal ela o respeitaria como um salvador, aquele que a retirou da miséria e lhe deu uma vida. É somente no momento em que a juventude fraqueja e a jovem esposa adocece, que o narrador-personagem parece despertar, ou parece enxergar, que ela se encontra fragilizada; ou, mais ainda, parece finalmente vê-la como um ser autônomo, para além da caricatura submissa. Este momento ocorre quando, justamente, ele percebe que ela não mais o nota, nem o “respeita” quando adentra o quarto em que ela se encontra:

A pobre notinha trincada e esgarçada de repente voltou a soar na minha alma. Faltava-me fôlego. Estava caindo, estava caindo o véu dos meus olhos! Se começara a cantar na minha presença, então se esquecera de mim [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 72).

A mulher, adoecida, perde a “virtude” da docilidade, não mais submetendo-se ao marido. Tentando se redimir, ele então busca quebrar a frieza e o silêncio que se impusera ao relacionamento. Do adoecimento ao suicídio da esposa, o que se destaca é um processo de perda de domínio, na qual o ser submisso – a dócil – escapa à autoridade do marido, colocando-o em uma situação psicológica perturbadora. É sem dúvida o narrador-personagem, protagonista, que nos guia nessa novela. Segundo Alvarez e Lapondo (2012), o diálogo do narrador se constrói em face de um outro pressuposto, como se fosse uma confissão a alguma autoridade judicial. Assim, “essa situação de excepcional tensão empurra o protagonista da narrativa a elucidar os fatos e a conhecer-se” (ALVAREZ, LAPONDO, 2012, p. 8). A forma como o diálogo no limiar se apresenta é através da diatribe retórica que se constrói pela voz da personagem. Concordamos com as autoras quando apontam que esses dois gêneros retóricos são decisivos para a construção da novela *A Dócil*, uma vez que:

ao mesmo tempo em que o diálogo no limiar nos dá acesso à interioridade da personagem, revelando camadas profundas da personalidade e a gestação da ideia, a diatribe mostra o processo de construção da novela (ALVAREZ, LAPONDO, 2012, p. 8).

Neste processo, a consciência do outro, surge como o meio social (através de sua concepção de moral) que, à tona na consciência, o condena. A princípio, o narrador-protagonista, movido por orgulho e vaidade, se sustenta e se orienta na certeza de sua superioridade em relação ao outro. Ocorre, portanto, um jogo de poder e dominação no qual o narrador-protagonista é quem dá as cartas. Tendo como seu objetivo de vida juntar dinheiro

por meio da caixa de penhores, exhibe sua atividade comercial como definidora de sua própria persona masculina:

Não deveria me justificar? Aí é que está o principal – a caixa de penhores. Mas os senhores me permitam: eu sabia que uma mulher, e ainda por cima de dezesseis anos, não pode deixar de se submeter inteiramente ao homem. Nas mulheres não há originalidade, isso – isso é um axioma, inclusive agora isso é para mim um axioma! (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 43, grifo nosso).

Outro trecho, na narrativa, que põe à luz o autoritarismo do protagonista ocorre quando a jovem passa a exercer mais ativamente funções na caixa de penhores, principalmente em relação à decisão de preço e custo dos penhores - portanto em relação ao dinheiro. É neste momento que ele se impõe: “declarei calmamente que o dinheiro é *meu*, que tenho o direito de ver a vida com *meus* olhos – e que, quando a convidei para a minha casa, não lhe havia escondido nada” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 47, grifos do autor). Ora, é justamente neste processo de rememoração dos acontecimentos que o narrador-protagonista vai-se revelando, a nós e a si mesmo, como uma pessoa problemática, cujos valores morais mostram-se cada vez mais conturbados para os valores progressistas contemporâneos, até o limite da própria denúncia da ideologia patriarcal. De algum modo, pode-se dizer que a personagem acabará por revelar os traços de um determinado tipo social que, no contexto russo do século XIX, é esboçado em sua íntima relação com a cultura e a hierarquia social vigente. Assim, na obra de Dostoiévski, “o homem-personagem é visto em seu movimento interior, vinculado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado mas não estagnado, razão pela qual não é mero objeto do discurso do autor” (BEZERRA, 2017, p. 199).

### **A Dócil e seu Momento Histórico**

Para dar continuidade à nossa exposição, é necessário debruçarmo-nos sob a contextualização histórica e social, tal como pressupõe uma crítica voltada a uma leitura histórico-crítica dos objetos culturais. Para tanto, nos ateremos agora ao subtexto histórico em que o autor e a obra se inserem.

Dostoiévski (1821-1881) viveu em meio à efervescência política social da Rússia do século XIX, entre os governos dos czares Alexandre I, Nicolau I, Alexandre II e Alexandre III - este tendo assumido o governo no ano da morte de Dostoiévski. Diferente da maioria dos escritores russos de sua época, Dostoiévski não era de linhagem aristocrática, tendo seu pai, um médico, recebido o título de nobreza devido aos serviços públicos prestados. Esse fator

não rendia à família segurança econômica, ao contrário, tendo o autor necessitado trabalhar por toda a sua carreira para garantir seu sustento (op. cit. UCHIGASAKI, 2016).

A Rússia desse período é resultado de intensa expansão territorial. O então império russo era calcado em um sistema autocrático e despótico centrado na figura do czar, com forte vínculo histórico com a cultura romana medieval ligada ao Império Bizantino. Destarte, o modo de produção conservava ainda a servidão como organizadora do trabalho, vinculada ao latifúndio rural.

Enquanto a Europa ocidental estava em um momento de pleno desenvolvimento capitalista, gozando do industrialismo e do liberalismo econômico, a Rússia se apresentava na condição semifeudal, conversando os valores sociais, culturais e econômicos advindos da idade média (FONSECA, 2016, p. 41).

Somando-se ao atraso, em comparação com a Europa, devido à expansão territorial sustentada pelo acultramento de povos e etnias distintas, ou seja, pela russificação das nacionalidades, a Rússia se caracterizava como uma nação pluriétnica, eivada de conflitos e contradições sociais.

As enormes dimensões territoriais e o isolamento causaram uma crise de identidade, devido à dificuldade de sintetizar uma identidade nacional em um império pluriétnico. O povo russo estava entre a modernidade do ocidente e o tradicionalismo do oriente, se fechando em seu próprio mundo (FONSECA, 2016, p. 41).

Na primeira metade do século XIX se estabelece um grande dilema cultural resultante da questão da relação e abertura ao Ocidente. Por um lado a concepção ocidental (ocidentalizante) exaltava o desenvolvimento econômico e social, buscando efetivar a integração com a Europa Ocidental. Por outro, havia a concepção dos chamados eslavófilos<sup>81</sup>, que defendiam as tradições do povo russo, bem como a autocracia e tradições ortodoxas (FONSECA, 2016).

Durante o governo do czar Alexandre I (1801-1825) os contextos histórico, social e político russo foram marcados pela divisão da posição política da aristocracia. Assim, havia os nobres latifundiários divididos em dois grupos: aristocratas rurais conservadores e os aristocratas urbanos radicais; os primeiros defendiam as ideias iluministas, e os segundos o liberalismo. Estes últimos engendraram ainda durante o governo do czar Alexandre I, o movimento *decembrista*, de cunho político, cujos modelos seguidos eram os sociais e políticos europeus (primeiro movimento social organizado contra os czares) desarticulados,

---

<sup>81</sup>O povo originário da Rússia eram os eslavos, oriundos da região (atual) da Ucrânia, sendo maioria, mesmo durante o século XIX, deu origem ao povo que foi chamado posteriormente de russo. (FONSECA, 2016).

tendo ficado, ainda mais fortalecida, a disparidade social e concentração de poder. (FONSECA, 2016).

Foi durante o governo do czar Nicolau I (1825-1855), cuja posição política ia a favor do iluminismo em detrimento do liberalismo, que ocorreu um movimento de cunho intelectual, a *intelligentsia*, que negava o atraso russo e a vinculação com o iluminismo, ao passo que valorizava a dedicação aos estudos teóricos. Formada pela nobreza progressista, plebeus e servos emancipados, em que se inserem os artistas, pequenos burgueses e clérigos urbanos, bebendo de fonte europeia, o movimento buscou no idealismo alemão inspiração intelectual,

além de ser anti-iluminista e de se basear no idealismo alemão, advindo de Hegel, Schelling, e dos neo-hegelianos (principalmente Feuerbach e Stirner), a *intelligentsia* criticava a civilização racionalista utilitária europeia, afirmando seu declínio. Dessa concepção crítica surgiu o romance social como veículo de proposição política (FONSECA, 2016, p. 43).

Em oposição, o movimento que preconizava a Sagrada Rússia, os eslavófilos, baseava-se na fé ortodoxa, a confiança entre governantes e governados, e defendiam a ordem social denominada *obschina*, em que os preceitos afirmavam o uso comum da terra; tradições patriarcais arcaicas e honrosas; negava a propriedade privada; e tinha como modo de produção um sistema semifeudal de utopia conservadora (FONSECA, 2016). Não obstante, surge o movimento *ocidentalizante*, que dividia-se em duas frentes distintas: os *pietrachévski*, de cunho próximo ao socialismo, com caráter moderado e reformador; e os radicais, por sua vez, pendiam ao anarquismo. Estes últimos, sofreram mudanças ao longo de sua existência, inicialmente influenciados pelo pensamento de Hegel, posteriormente pelos neohegelianos e, por fim, com um posicionamento social radical. “Nessa última fase, eles começaram, a partir da realidade material para transformar a sociedade pela ação política, invertendo assim o idealismo alemão anteriormente adotado” (FONSECA, 2016, p. 45). Foi durante esse período que Dostoiévski participou do movimento político denominado Círculo de Pietrachévski. Não obstante, também foi na década de 1840 que estreou sua carreira literária, publicando a obra *Gente Pobre*, em 1846. Foi em 1849, durante o

governo de Nicolau I, [que] Dostoiévski participou do movimento político de socialistas utópicos, no qual o líder era Pietrachévski. Dostoiévski foi acusado de conspirar contra o czar, planejando junto com o grupo um atentado, sendo condenado e preso em 1849, enviado para a Sibéria. Inicialmente, foi condenado à morte, mas no último momento, já no local de execução, foi avisado de que sua pena havia sido comutada (FONSECA, 2016, p. 56).

Entre a prisão e o exílio na fronteira mongol, passaram-se aproximadamente dez anos. Durante a “prisão, a visão de mundo de Dostoiévski começou a mudar, pois ele



abandonou o socialismo utópico do ocidente, por ser demasiado afastado do povo, e começou a se voltar para a ortodoxia que, a seu ver, era a religião ‘do povo’” (UCHIGASAKI, 2016, p. 56-57). Quando Dostoiévski conclui a pena de serviço militar a que fora obrigado, em 1959, era Alexandre II quem governava o Império Russo, cujo governo foi marcado por reformas liberais que visaram modernização. Em 1861, o czar decretou o fim do trabalho servil, embora tenha mantido a estrutura de latifúndio, além de permitir a entrada de capital financeiro para o desenvolvimento capitalista industrial do Império como proposta de solução do atraso econômico.

É durante essa efervescência social, e conflito ideológico, que a novela *A Dócil* surge. Neste período, houve alguns casos de suicídio que também marcaram as publicações jornalísticas. Nikitin (2011) enumera dois suicídios em específico, o primeiro, noticiado pelo jornal *Nôvoie Vrêmia*, da costureira Maria Boríssovna que, sozinha em Moscou e miserável, atirou-se do quarto andar de um prédio, abraçada ao ícone da Virgem Maria. O segundo de Lisa Hertzen, filha de um líder do radicalismo russo do século XIX. Em uma publicação no *Diário*, Dostoiévski criticou o segundo suicídio como resultado de uma educação materialista, ao passo que redimiu o primeiro, indicando-o como dócil e resignado (op. cit. NIKITIN, 2011). É neste contexto que Dostoiévski escreve sua novela, na qual a referência aos suicídios da época mostra-se elementar, uma vez que era este um dos objetivos da estética realista dos romances do século XIX: tornar ficção a matéria que vinha da própria sociedade, em um processo de espelhamento, cuja crença científica apontava o referente da realidade como a base da elaboração artística.

No tomo seguinte, caberá analisar como a ideologia patriarcal é marcada na voz do narrador-protagonista, observando como esta é não só reproduzida, mas também problematizada e tensionada na narrativa.

### **De Repente, o Véu Caiu: A Ideologia Patriarcal**

Em linhas gerais, observar as relações de poder que se estabelecem nas representações de gênero significa olhá-las na complexa produção material da própria sociedade, cujas hierarquias remetem ao próprio modo de produção e a sua conseqüente organização no nível da superestrutura. Embora a sociedade russa estivesse num processo de transição entre o feudalismo e o capitalismo, dada sua condição rural e pouco industrializada no século XIX, cabe observar que a estrutura do patriarcado, em alguma medida, persistia como forma de se constituir e legitimar a hierarquia social da época.

Assim, a estrutura do patriarcado remete a uma relação de base material, que se corporifica em cunho civil, hierárquico, entre homem-mulher, perpassando todos os espaços da sociedade, e conferindo direito ao homem de subjugar o sexo feminino - “uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência” (SAFFIOTI, 2004, p. 58). Cabe reforçar que o patriarcado constrói-se a partir da imagem que as sociedades elaboram sobre masculino e feminino, ou seja, sobre como é construída a concepção de gênero. Sabemos que uma construção social ocorre a partir da materialidade, e é sustentada por atividades que abrangem instituições públicas, privadas e também na micropolítica das relações (op. cit. CASTRO, 2000). Segue-se que *gênero* pode ser entendido como categoria de análise, porém, não somente. Diz respeito a uma categoria também histórica de várias instâncias: símbolos culturais que remetem representações, conceitos normativos (que interpretam significados, organizações, construções sociais e subjetivas, entre outros), divisões assimétricas, mas também como regulações sexuais.

A forma como o patriarcado se estabelece ocorre dessa construção social institucionalizada que prevê hierarquia entre os gêneros, a partir da divisão sexual do trabalho, portanto, as atividades obedecem ao critério do sexo, do gênero. Conseqüentemente o patriarcado é também fenômeno social e histórico - suas características particulares se modificam, e se transformam, de acordo com as transformações concretas da sociedade (divisão do trabalho) e com seus conflitos postos no âmbito da cultura:

A divisão sexual do trabalho coincide com a divisão da sociedade entre esfera pública e privada sendo a primeira a esfera da política a da produção, masculina por excelência, e a segunda a esfera da domesticidade e do cuidado, sendo considerada a esfera feminina (SILVA, 2017, p. 2).

Em retrospectiva histórica, a autora nos indica que, nas sociedades de caça e coleta, a primeira atividade era realizada pelos homens e a segunda era responsabilidade das mulheres que, por constância e quantia, conseguiam abarcar mais de 60% da provisão, num processo de comunitarismo em que toda a produção era coletivizada. Para Saffioti (2004), essa divisão ocorria não devido à justificativa da força, mas devido à necessidade de aleitamento dos bebês, e o conseqüente choro destes poderia espantar a caça. Entre as teorias que Saffioti (2004) enuncia, a questão da lentidão da dominação masculina da sociedade parece decorrer de alguns fatores: seja pela produção de excedente econômico, ou a descoberta de que o homem era fator imprescindível para gerar vida. Lerner (1986 apud Saffioti, 2004) partirá deste último fator para explicar que embora as mulheres não tivessem maior poder efetivo de dominação, eram elas consideradas mágicas, poderosas e fortes,

justamente em virtude de sua capacidade de reprodução, tida como uma concepção solitária. No entanto, o processo de criação de sistemas simbólicos de dominação por parte dos homens foi lento e gradual, visto que as mulheres ofereceram resistência. Assim, para as autoras, o patriarcado pode possuir aproximadamente entre 5.200 mil e 2.600 mil anos, e comparando com a existência humana, entre 250 mil e 300 mil anos, trata-se de algo relativamente recente.

Parece-nos que não é possível desassociar a dominação patriarcal à questão da violência que ocorre em diferentes níveis. Para Saffioti (2004), a pedagogia da violência e a violência (pública e a criminalidade) são masculinas, pois, socialmente, se relaciona à virilidade, à força, à potência e à dominação. Ocorre que, na estrutura da sociedade, acaba-se por normatizar e naturalizar a violência que os homens cometem contra as mulheres, e conseqüentemente com seus familiares. Trata-se, ao que indica a autora, de uma questão de tolerância e incentivo para que o homem possa exercer sua força-potência-dominação, enquanto à mulher caberia a docilidade e sensibilidade como marcas. Assim, os diferentes níveis da violência (física, moral, sexual ou emocional) não ocorrem isoladamente,

[...] o que se mostra de difícil utilização é o conceito de violência como ruptura de diferentes tipos de integridade: física, sexual, emocional, moral. Sobretudo em se tratando de *violência de gênero*, e mais especificamente *intrafamiliar e doméstica*, são muito tênues os limites entre quebra de integridade e obrigação de suportar o *destino de gênero* traçado para as mulheres: sujeição aos homens, sejam pais ou maridos (SAFFIOTI, 2004, p. 75).

Essa linha tênue entre integridade e sujeição, é outra forma de identificar violência. Ainda que este seja um mecanismo de ordem social, a dificuldade de aceção ocorre devido à percepção ser de cunho singular e particular, ou seja, cada mulher entenderá o ato (de violência) à sua maneira. Mesmo os direitos humanos foram pensados e norteados tendo o homem (enquanto gênero) como base. Observa-se que durante a Revolução Francesa, por exemplo, os direitos humanos foram estabelecidos por meio da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, Olympe de Gouges foi guilhotinada por escrever a versão feminina desta declaração. Saffioti (2004) explica que esta ideologia pautada na diferença dos gêneros ocorre devido à naturalização do feminino como supostamente frágil, enquanto ao homem cabe à força, e esta naturalização acaba por normatizar e regular os comportamentos - os corpos são socialmente instituídos. *Patriarcado*, portanto, pode ser visto como um sistema de dominação e exploração não restrito à família, mas como uma dinâmica social que se encontra embutida na subjetividade do indivíduo (seja homem ou mulher) que admite a exploração e subordinação da mulher, configurando a opressão desta. (MORGANTE, NADER, 2014).

Podemos supor, por fim, que o patriarcado continua a existir no nível da superestrutura social, ainda que os modos de produção tenham se alterado drasticamente desde suas primeiras manifestações no contexto do comunitarismo primitivo. No contexto do capitalismo periférico da Rússia do século XIX, cujos traços da servidão medieval marcavam ainda a divisão do trabalho, a ideologia patriarcal constituía uma forma de perpetuar relações de poder na esfera familiar e pública, ao mesmo tempo em que também servia ao ocultamento das relações de trabalho que passavam a se sujeitar aos imperativos do desenvolvimento capitalista.

### **Ceguei só cinco minutos atrasado**

A ideologia do patriarcado, investida da prerrogativa do domínio masculino sobre o sexo feminino, destaca-se na novela como uma problemática que leva o próprio sujeito-homem-dominador ao sofrimento e à crise de consciência. Em seu funcionamento, a ideologia patriarcal também produz uma visão limitada sobre as relações sociais, levando o próprio sujeito que a assume a não conseguir enxergar a totalidade das contradições sociais em que se insere. Por conseguinte, “o consentimento social para que os homens convertam sua agressividade em agressão não prejudica [...] apenas as mulheres, mas também eles próprios” (SAFFIOTI, 2004, p. 75).

Ao elaborar sua própria história, o narrador-protagonista carrega em seu discurso toda a ideologia e história da sociedade em que se insere, reproduzindo comportamentos e desenvolvendo pensamentos com base naquilo que o transforma constantemente. Notamos, com a leitura da obra, que o discurso do outro (social) – através da polifonia – encontra-se intrínseco às concepções, percepções e comportamentos do narrador-protagonista. Lembremos que o personagem fora destituído do meio militar por um ato de covardia. Sua virilidade e seu valor como “homem” fora posto em xeque, o que explica em muito sua necessidade premente de constituir uma relação na qual possa novamente recuperar sua autoridade masculina frente à sociedade. Assim, uma esposa dócil e subserviente mostra-se como um importante mecanismo compensatório para esta situação. Nesse sentido, para o protagonista, o silêncio torna-se uma postura a ser assumida, pois como um deus que não se digna a falar com os mortais, é preciso calar-se frente à esposa, fazê-la admirá-lo e buscar compreender seus mistérios e sua autoridade, alimentando simbolicamente sua superioridade:

É que sou mestre em falar calado, passei toda a minha vida falando calado e vivi comigo mesmo tragédias inteiras calado. Ah, pois eu também fui infeliz! [...] e de

repente veio essa menina de dezesseis anos [...]. Eu continuava sempre calado, e particularmente, particularmente com ela eu me calava, até o dia de ontem mesmo – por que me calava? Como um homem orgulhoso. Queria que ela descobrisse por si mesma, sem mim, mas também não pelas histórias dos canalhas, que ela *por si mesma adivinhasse* acerca deste homem e o alcançasse! Ao aceitá-la na minha casa, queria respeito total (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 37).

A todo o momento vemos passagens em que ele reforça a sua posição favorecida diante dela, “agradavam-me também vários pensamentos, por exemplo, o de que eu tinha quarenta e um, e ela mal fizera dezesseis” (p. 35); “eu surgia como que de um mundo superior: em todo o caso, um *chtsabs-capitán* reformado de um brilhante regimento” (p. 29). Ao colocar-se como uma figura quase divina, o homem separa-se radicalmente da mulher, incapaz de partilhar sua intimidade, mas colocando-se apenas como ser superior capaz de receber a fala do outro como uma prece, a qual pode ser sempre respondida com o silêncio da complacência ou da repreensão:

O principal é que, desde o começo, por mais que se contivesse, ela se lançava a mim com amor, me acolhia, quando eu chegava ao anoitecer, cheia de enlevo, me contava com o seu ciciar (o deslumbrante ciciar da inocência!) toda a sua infância, a sua meninice, sobre a casa dos pais, sobre o pai e a mãe. Mas em todo esse arrebatamento dei logo de uma vez um banho de água fria. [...] Aos enlevos eu respondia com o silêncio, benévolo, é claro... mas apesar de tudo ela viu num instante que nós éramos diferentes, e que eu – sou um enigma (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 36).

Neste sentido, o adoecimento da esposa e seu suicídio farão ruir este simulacro que espelha a autoridade divino-cristã no comportamento masculino, em sua tentativa de sujeitar o feminino. No processo de rememoração do que aconteceu, o protagonista passa a compreender as razões psicossociais que o levaram a assumir cabalmente a ideologia patriarcal. Assim, o narrador confronta-se com o fato de que suas motivações estão alocadas para além da naturalização da hierarquia homem-mulher, que a própria tentativa de submeter a esposa à sua autoridade masculina era, no fim das contas, uma forma de recuperar a reputação social abalada anteriormente:

Não ocultei nem sequer aquilo que até de mim mesmo vinha ocultando a vida inteira. Desabafei-lhe francamente que durante todo o inverno não fizera outra coisa se não ter certeza do seu amor. Esclareci-lhe que a caixa de penhores existia apenas como degradação da minha vontade e da minha razão, uma ideia pessoal de autoflagelação e autoelogio. Expliquei-lhe que daquela vez no bufê eu de fato me acovardara, por causa do meu caráter, das minhas cismas: impressionara-me o ambiente, o bufê me impressionara; impressionara-me o seguinte: como é que vou me sair, será que não vai parecer tolo? Acovardei-me não como o duelo, e sim com o fato de parecer tolo... Só que depois já não queria reconhecer isso e passei a torturar a todos, e por isso a torturara também, e então me casei com ela para tortura-la por isso (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 77-78, grifo nosso).

A degradação social, a competição que leva os homens em sociedade à disputa por postos de trabalho e o risco sempre presente de cair em miséria são o pano de fundo de uma

crise de consciência que, no fim das contas, tem de colocar o dinheiro como medida de todas as coisas, ao mesmo tempo em que se buscam estratégias ideológicas de não revelar este mecanismo:

“Os senhores me repudiaram, os senhores, isto é, os homens, vocês me enxotaram com um silêncio desdenhoso. Ao meu ímpeto apaixonado na direção dos senhores, responderam-me com uma ofensa que ficou por toda a minha vida. Agora eu, portanto, estaria no direito de me proteger dos senhores com um muro, juntar esses trinta mil rublos e viver o resto dos meus dias em algum lugar da Crimeia, na costa meridional, entre montanhas e vinhedos, na minha propriedade [...]”. Eis a razão do silêncio orgulhoso, eis a razão de ficarmos calados. Porque, afinal, o que é que ela iria entender? (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 44-45).

Assim, nota-se que a ideologia patriarcal não se apresenta como uma opção discursiva feita pelo narrador-protagonista, mas como uma imposição tão forte sobre sua existência que, ainda que tente ao final revelar seus sentimentos à mulher, o distanciamento gerado não permite qualquer aproximação:

Ela ouvia e continuava com medo. Tinha cada vez mais e mais medo. Mas o principal para mim não estava nisso, e sim no fato de que eu queria cada vez mais intensa e mais irremediavelmente me deitar outra vez aos seus pés (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 74).

Alegando ter chegado cinco minutos atrasado, não podendo reverter o suicídio e perda da esposa, o protagonista também reconhece que poderia ter se mostrado um amante capaz de se sujeitar à mulher em uma relação de novo tipo, não mais marcada pela dominação silenciosa do homem. Tal relação, no entanto, não pôde ser estabelecida na medida em que a ideologia patriarcal manteve-se no limite de qualquer possibilidade de relacionamento afetivo-discursivo entre homem e mulher. Neste momento, na voz do narrador, a ideologia patriarcal é confrontada com um imaginário romântico que não pode realizar-se.

### **Considerações Finais**

Esta obra permite trazer à baila uma crítica materialista, a partir da contextualização da obra e do autor no momento político e econômico do eclipse da Rússia feudal. Fez necessário um estudo acerca do contexto russo do século XIX, além da crítica tanto da obra (enquanto sua estrutura e narrativa) quanto do tema abordado: a ideologia patriarcal. A relação estabelecida entre narrador-protagonista e sua jovem esposa permitiu a compreensão não apenas da relação de poder entre ambos, mas também da ideologia intrincada no próprio comportamento do narrador, e como isto reflete seus pensamentos e atitudes comuns à época. Assim, vemos a importância de um estudo que não descontextualiza a obra de seu momento histórico, mas, ao contrário, dá o privilégio de compreendê-la em sua

íntima relação com a cultura (superestrutura) e com a organização material da sociedade: o modo de produção, a divisão do trabalho e as relações sociais derivadas.

Procurou-se evidenciar como a ideologia patriarcal pode ser reconhecida na voz do narrador-protagonista e que, por meio das contradições e digressões expressas ao tentar recuperar o passado, aponta o próprio desnudamento do funcionamento ideológico, afinal o suicídio da mulher acaba sendo o vetor de uma crise de consciência que, na busca pelas motivações da ação, leva o sujeito a questionar radicalmente seu horizonte ideológico e a expandir a reflexão em busca da totalidade social. Em geral, a polifonia, conforme apontada na obra de Dostoiévski, faz-se um recurso estético-narrativo fundamental para se observar como uma mesma voz guarda em si própria as contradições que a própria sociedade encerra.

## Referências

ALVAREZ, A. G. R., LOPONDO, L. Diálogo no limiar e diátribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito. *Bakhtiniana*, 7 (2), jul/dez, São Paulo: 2012.

BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. (Trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BEZERRA, P. Polifonia. In. BRAIT, B (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2017.

CASTRO, M. G. Marxismo, feminismo e feminismo marxista – mais que um gênero em tempos neoliberais. In. *Crítica Marxista*, São Paulo, Boitempo, v. 1, n.11, 2000, p. 98-108.

CEVASCO, M. E. O diferencial da crítica materialista. In. *Idéias*, v.4, n. 2, 2013.

DOSTOIÉVSKI, F. A Dócil. In. *Duas Narrativas Fantásticas*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

EAGLETON, T. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: UNESP, 2011.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

MORGANTE, M. M., NADER, M. B., *O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico*. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh – Rio: Saberes e práticas científicas. Anpuh – Rio, 2014.

NIKITIN, V. Notas do subtexto. DOSTOIÉVSKI, F. *Duas Narrativas Fantásticas*. (Trad. Vadim Nikitin). São Paulo: Editora 34, 2011.

SAFFIOTI, H. *Gênero, patriarcado e violência*. Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

## **POLIFONÍA E IDEOLOGÍA PATRIARCAL EN LA VOZ DEL NARRADOR-PROTAGONISTA EM A DÓCIL DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI**

### **Resumen**

Este trabajo parte de la comprensión de que la lectura de la obra literaria permite no sólo la fruición estética, sino la comprensión del movimiento histórico en que la propia obra se inserta, según las premisas de una crítica cultural materialista (CEVASCO, EAGLETON). Así, pretende se realizar un análisis de cuño histórico-crítico del cuento *La dócil*, de Fiódor Dostoiévski, originalmente publicado en noviembre de 1876, en la revista *Diario de un Escritor*. En el entecho, hay la voz de un hombre que, angustiado, intenta recordar el proceso que llevó a su esposa al suicidio. Observase la ocurrencia de polifonía en el sentido bakhtiano recuperado por Bezerra (2017), o sea, buscando observar en el cuento cómo la voz del personaje-protagonista reproduce y tensa múltiples ideologías y discursos inherentes a su contexto histórico. Nuestra hipótesis de trabajo consiste en afirmar que, al valerse de la polifonía como fundamento del discurso literario, Dostoiévski crea un personaje que problematiza la ideología patriarcal vigente a fines del siglo XIX, en Rusia, marcada por el atraso económico consecuente de la desigualdad social y del autoritarismo de los zares.

### **Palabras clave**

Crítica cultural materialista; *A Dócil*; Fiódor Dostoiévski.

---

Recebido em: 10/04/2018  
Aprovado em: 14/09/2018



# A lilith saramaguiana: representação do feminino em *Caim*

Danielly Cristina Pereira Vieira<sup>82</sup>

Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

## Resumo

Ao vislumbrar a produção ficcional do escritor José Saramago, nota-se a persistência de personagens femininas intrigantes pela sua constituição. São personagens dotadas de características de sujeitos ativos, que se expandem em subversão e racionalidade mística. Este artigo propõe um estudo acerca da personagem feminina lilith da obra *Caim* (2009), de José Saramago. Assim, pretendeu-se, primeiramente, traçar um breve percurso acerca da personagem mítica Lilith a fim de esboçar suas características primordiais. Para tanto, utilizou-se a teoria de Eliade (2011) acerca do mito e as teorias de Patai (1964), Koltuv (2017), acerca do mito lilithiano. Posteriormente, desenvolveu-se um percurso sobre as representações literárias femininas, respaldado, principalmente, em Brandão (2006). Em ambos os percursos verificou-se as relações sociais do feminino e suas correspondências com a personagem Lilith tanto mítica quanto literária através dos estudos de Butler ([1990] 2003), Beauvoir (2003). Em síntese, buscou-se analisar a representação da personagem feminina lilith no romance saramaguiano focalizando sua essência subversiva, libertária, feminina e a reverberação do seu discurso na contemporaneidade.

## Palavras-chave

José Saramago. *Caim*. Mito. Lilith. Feminino.

---

<sup>82</sup> Danielly Vieira é mestranda em Letras na área de Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco sendo bolsista CNPq. É graduada em Licenciatura em Letras com dupla habilitação em Português e Espanhol na UFRPE, além de ter sido bolsista CAPES durante período no exterior para graduação sanduíche em Licenciatura em Estudos Portugueses na Universidade de Coimbra.

## Introdução

Atualmente, vigora a ideia de que tanto a realidade quanto a ficcionalidade estão intimamente associadas no texto literário, tornando indissociável a relação entre o discurso e o espaço. O texto literário, à vista disso, teria sua ficção refletida direta ou indiretamente nas concepções ideológicas e nas influências sociais e culturais a que foi exposto. O autor, assim, seria responsável por externar essa relação. É nesse sentido que Jean Paul Sartre ([1948] 2004) afirma que a “função do escritor é proceder de modo que ninguém possa ignorar o mundo nem alhear-se dele” (p. 21).

É seguindo essa perspectiva que, dentre os muitos aspectos passíveis de investigação, as personagens femininas saramaguianas – possuidoras *grosso modo* de uma lucidez e consciência inabaláveis – são, com certa frequência, detentoras das atenções analíticas, tornando-se objetos de estudos diversos. O presente artigo, então, busca seguir nesse prisma, mas em uma direção ainda pouco explorada: a representação da personagem feminina lilith<sup>83</sup>, no romance *Caim*. Salienta-se que se escolhe trabalhar com a *representação* por esta se tratar de um conceito polêmico, com dupla possibilidade, que “serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (BUTLER, [1990] 2003, p.18). Por esse motivo, abordaremos também a representação do mito de Lilith e da mulher na literatura de forma geral para complementar a análise proposta.

### 1. Lilith, Liliths e lilith

Até o século XIX, os mitos eram tomados como retratos inventados de uma sociedade, como a fábula, a ficção – principalmente pela influência judaico-cristã que considera como ilusório ou falso tudo o que não pode ser defendido ou comprovado através do Antigo e Novo Testamento. No entanto, há mais de meio século, o mito é visto como objeto de estudo através do olhar daqueles que o reproduziram, isto é, não como uma história

---

83 Para melhor entendimento do leitor, informa-se que utilizaremos a palavra lilith, grafada com letra minúscula, quando nos referirmos à personagem saramaguiana – tal como caim, entre outros – posto que seja este o uso que faz o autor; e a palavra Lilith, grafada com inicial maiúscula, quando nos referirmos à personagem mítica.

inventada, mas como uma história verdadeira e inestimável pelo seu traço sagrado, inspirador, edificante e significativo (ELIADE, 2011).

Dessa forma, este artigo se baseia na visão de Eliade (2011) que salienta a dificuldade de se definir o mito devido à complexidade da sua realidade cultural a qual suscita diversas perspectivas de abordagem, mas que acredita que o mito é “‘vivo’ na medida em que que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (p. 08). Sobre esse aspecto, percebe-se que os mitos descreveriam acontecimentos relacionados ao ser humano através das origens tanto das coisas quanto das conjunturas sociais que regem a relação da humanidade com o mundo, refletindo no comportamento dessa humanidade.

Alexander Meireles da Silva (2012) faz um interessante percurso que relaciona o pensamento inquiridor humano com o surgimento do mito de Lilith. Ele inicia sua reflexão salientando a posição da maternidade no imaginário do homem como algo que foi fortemente ritualizado e rodeado por tabus e diversas crenças, sendo, portanto, um mistério a ser decifrado. O homem, assim, passa a ocupar uma posição racionalizante, enquanto que a mulher estaria ligada aos instintos, ao irracional, ao sonho e, na natureza, à terra, à lua. Conseqüentemente, isso a fez ser entendida como um sexo misterioso, paradoxalmente associado tanto com a vida – esposa, mãe provedora – quanto com a morte – os problemas relacionados à maternidade (aborto, sangramento, dores), fluídos menstruais (que, por muito tempo, foram entendidos como venenosos e amaldiçoados), à mãe terra (que, ao mesmo tempo em que provém, também é o lar dos mortos sepultados), à lua (escuridão da noite, seus perigos e mistérios). Esse antagonismo que constituiria a mulher, a que proporciona a vida e a que pode propiciar a morte, teria levado ao surgimento de representações no imaginário por meio de divindades. A relação do feminino com a morte, portanto, teria sido impulsionadora dos primeiros mitos acerca das mulheres-demônios que, mais tarde, provocariam o surgimento do mito de Lilith.

Dentre tantos mitos com características similares às expostas, o mito de Lilith merece uma atenção particular, pois, nas palavras de Patai:

Nenhuma mulher-demônio jamais conquistou uma carreira tão fantástica como Lilith, que começou através da mais humilde das origens. Ela foi um fracasso como a esposa destinada a Adão, tornou-se amante de espíritos lascivos, ergueu-se para ser a noiva de Samael, o demônio Rei, governou como a Rainha do Zemargad e Sheba, e, finalmente, acabou como a cônjuge do próprio Deus.<sup>84</sup> (PATAI, 1964, p. 295, [tradução nossa]<sup>85</sup>)

84 “No she-demon has ever achieved as fantastic a career as Lilith, who started out from the lowliest of origins, was a failure as Adam's intended wife, became the paramour of lascivious spirits, rose to be the bride of Samael

Essa valoração dedicada à Lilith também pode ser vista em outros autores. No prefácio de sua obra *O Livro de Lilith*, Koltuv (2017, p. 9) resume a personagem mitológica como “uma força, um poder, uma qualidade, uma renegada. Um Espírito Livre”. Tal como salienta Blair (2009, p. 25), “a literatura sobre *Lilith* é vasta. Ela inspirou não só os acadêmicos, mas poetas e pintores e até mesmo feministas contemporâneas”<sup>86</sup>.

Em Saramago, como será visto mais profundamente no próximo tópico, ela é caracterizada seguindo um padrão de mulher bem-sucedida, governante, soberana, mas que sofre as consequências dessa posição transgressora da ordem (principalmente da ordem cristã) da sociedade na qual está inserida. Em *Caim*, lilith é senhora do destino: “[...] é hora, palavra sobre todas anacrônica nesta bíblica história, de ser conduzido à presença da dona do palácio, que lhe dará destino” (SARAMAGO, 2009, p.55). Mas, ao mesmo tempo, ela causa medo e rechaço: “O enviado sabia aonde estava levando o pisador de barro abel<sup>87</sup>, aonde e para quê, mas não o invejava, ao contrário do episódio lúbrico das escravas, que, esse sim, lhe perturbava a circulação do sangue” (Ibid., p. 55). Note que o enviado inveja caim pelo episódio com as escravas que possui uma atmosfera de entusiasmo e deleite:

O contato insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma ereção que não pôde reprimir, supondo que tal proeza seria possível. Elas riram e, em resposta, redobram de atenções para com o órgão erecto, a que, entre novas risadas, chamavam flauta muda, o qual de repente havia saltado nas suas mãos com a elasticidade de uma cobra. O resultado, vistas as circunstâncias, era mais do que previsível, o homem ejaculou de repente, em jorros sucessivos que, ajoelhadas como estavam, as escravas receberam na cara e na boca. (...) As escravas pareciam não ter pressa, concentradas agora em extrair as últimas gotas do pênis de caim que levavam à boca na ponta de um dedo, uma após a outra, com delícia (Ibid., p. 54 – 55).

No entanto, o encontro com lilith não desperta o interesse do enviado, justamente pelo caráter de sujeito ativo assumido pela personagem saramaguiana, tal como a personagem mítica. Enquanto as escravas são passivas, submissas à promoção do prazer masculino, servis ao ponto de se submeterem a essa situação entre risos adutores, lilith é mulher atuante e desejante, e demanda esforço e subserviência sexual masculina, já que o homem deve abdicar

---

the demon King, ruled as the Queen of Zemargad and Sheba, and finally ended up as the consort of God himself. The main features of Lilith's mythical biography first appear in Sumerian culture about the middle of 3rd millennium B.C. What she meant for the Biblical Hebrews can only be surmises, but by the Talmudic period (second to fifth centuries A.D.) she was a fully developed evil she-demon, and during the Kabbalistic age (thirteenth to sixteenth century) she rose to the high position of queenly consort at God's side.” (PATAI, 1964, p. 295)

85 Todas as referências traduzidas foram de nossa autoria.

86 “The literature on Lilith is vast. She inspired not only scholars but poets and painters and even contemporary feminists.” (BLAIR, 2009, p. 25)

87 Abel, nesse ponto, é caim, que assume o nome do irmão em certas partes da narrativa por acreditar que, assim, sua posição de fraticida estará protegida.

da sua posição privilegiada para satisfazê-la, para que, então, possam satisfazerem-se mutuamente. Essa característica da personalidade de Lilith é fortemente marcada tanto na personagem saramaguiana, quanto na personagem mítica, que apresenta, já nas suas primeiras menções até numa das mais significativas (primeira esposa de Adão), a marca da autonomia sexual – e, conseqüentemente, os efeitos de tal comportamento em uma sociedade patriarcal.

A primeira menção a uma mulher-demônio cujo nome é semelhante ao de Lilith é encontrada na lista de reis sumérios que data de cerca de 2400 a.C. Ela afirma que o pai do grande herói Gilgamesh foi um demônio-Lillu. O Lillu foi um dos quatro demônios pertencentes à classe dos vampiros ou a dos incubi-Succubae. Os outros três foram Lilitu (Lilith), uma mulher-demônio; Ardat Lili (ou serva de Lilith), que visitou os homens durante a noite e gerou-lhes crianças fantasmagóricas; e Irdu Lili, que deve ter sido seu homólogo masculino e costumava visitar mulheres e lhes gerar filhos. (...) O epíteto de Lilith era "a bela donzela", mas acreditou-se que ela teria sido uma prostituta e uma vampira que, uma vez que escolhesse um amante, nunca o deixaria ir, sem nunca dar a ele uma satisfação real. Ela era incapaz de ter filhos e não tinha leite em seus seios.<sup>88</sup> (PATAI, 1964, p. 295)

Vê-se, no fragmento acima, que a sexualidade em potencial está presente desde a primeira menção ao que seria Lilith e seus relacionados. Em linguagem contemporânea, o *incubus* seria a versão masculina da *succubus*, um demônio sexual que poderia provocar conseqüências físicas tais como suores noturnos, ou mesmo uma gravidez gerada na vítima. Nota-se que *Ardat Lili*, mesmo sendo uma mulher-demônio, era serva de Lilith e, portanto, possuía alguma subserviência, por isso mantinha sua fertilidade. Já Lilith, mulher-demônio líder, caracterizada como estéril, foi castigada pela sua transgressão sexual dominante com a retirada do que, a julgo social, seria a caracterização máxima de feminilidade: a maternidade e a amamentação.

Mesmo julgo sofre a Lilith da Bíblia Hebraica. “Ela discordava dele em muitos assuntos e recusava-se a deitar debaixo dele na relação sexual, fundamentando sua reivindicação de igualdade no fato de que ambos haviam sido criados da terra.” (KOLTUV, 2017, p. 40). Pires (2008, p.41) resume bem o que sucedeu a esse fato. Lilith, “percebendo que seria subjugada por Adão, fez-lhe acusações e proferiu o nome mágico de Deus, fugiu e foi morar numa caverna no deserto, às margens do Mar Vermelho”. Inaugura-se, assim, a acepção de que a sexualidade feminina seria destinada aos lugares mais obscuros e

---

88 The earliest mention of a she-demon whose name is similar to that of Lilith is found in the Sumerian king list which dates from around 2400 B.C. It states that the father of the great hero Gilgamesh was a Lillu-demon. The Lillu was one of four demons belonging to a vampire or incubi-succubae class. The other three were Lilitu (Lilith), a she-demon; Ardat Lili (or Lilith's handmaid), who visited men by night and bore them ghostly children; and Irdu Lili, who must have been her male counterpart and used to visit women and beget children by them. (...) Lilith's epithet was "the beautiful maiden", but she was believed to have been a harlot and vampire who, once she chose a lover, would never let him go, without ever giving him real satisfaction. She was unable to bear children and had no milk in her breasts. (PATAI, 1964, p. 295)

longínquos, sendo proibida por incentivar o desejo na consciência feminina – que deveria seguir submissa –, e que, quando exposta, seria caracterizada como promíscua, libidinosa e depravada. A ela seria vetado ter qualquer outro desejo que elevasse a mulher à categoria de sujeito, haja vista que muitos séculos se passaram para que a mulher conquistasse alguns direitos básicos, como o de escrever e de votar e que, ainda hoje, recebe, em muitos casos, duras retaliações quando defendem opiniões contrárias às esperadas. O mito de Lilith, portanto, funciona como uma metáfora da mulher que nega a vida preestabelecida em busca de um desejo que vai de encontro com os paradigmas patriarcais.

A lilith saramaguiana, do começo ao fim da diegese, impõe sua sexualidade. Majoritariamente, nas cenas em que sua ação está sendo descrita, o cenário é o de seu quarto e o ambiente é descrito como pós e/ou pré-sexo, o que é tratado de forma natural e segura pela personagem. Essa caracterização pode ser percebida em diferentes fragmentos: “porque lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (SARAMAGO, 2009, p. 59); “és o homem que escolho para a minha cama e com quem estarei deitada daqui a pouco” (Ibid., p. 66). Destaque-se, inclusive, a evidência no caráter independente e de autoridade por seus atos:

A entrada no palácio foi, desta vez, pela porta principal porque aqui nada se faz às escondidas, se a dona lilith arranhou um novo amante, melhor é que se saiba já, que não se arma aqui todo um jogo de segredinhos e maledicências, toda uma rede de risotas e murmurações, como infalivelmente sucederia em outras culturas e civilizações. (Ibid., p. 55-56).

Assim posto, este estudo enfatiza o pensamento trazido no *O livro de Lilith*, de Koltuv (2007, p.43-44), baseando-se no fato de que “Lilith se recusa a *ser* mera terra para Adão. Ela quer a liberdade de se mover, de agir, de escolher e de decidir.”. O que gera a reflexão acerca do impacto da sua transgressão. Como afirma Mary Ayers ao analisar a vergonha masculina como ponto central para a criação da succubus:

Lilith elevando-se através do ar para fugir de Adão é o levantar-se do "inferior" – o lugar do feminino materno – sobre tudo o que seria negado pelo "de acima" – o lugar do masculino. [...] Uma cultura que cria a súcubo é uma cultura de limitação e morte. A revolta de Lilith expressa a explosão de tudo o que seria negado pela consciência patriarcal.<sup>89</sup> (AYERS, 2011, p. 169).

Ao se trabalhar com um mito de tamanha magnitude e significado como o de Lilith, questionamentos acerca da posição feminina nas sociedades, inclusive na atual,

---

89 “Lilith rising up through the air to flee Adam is the rising up from "below", the place of the maternal feminine, of all that would be denied by "the above", the place of the masculine. (...) A culture that creates the succubus is a culture of limitation and death. The revolt of Lilith expresses the explosion of all that would be denied by patriarchal consciousness.” (AYERS, 2011, p. 169)

surtem. Ao se pensar em sociedade, pensa-se, também, em produção cultural e nas influências existentes. É fato conhecido que, por séculos, as mulheres não possuíam voz em todos os âmbitos sociais, incluindo no artístico. Dessa forma, as representações literárias femininas foram feitas sob o olhar atuante dos autores masculinos, sendo elas inventadas e estereotipadas e, em certa medida, por ajudar a construir a moral social, incidindo ideologicamente nas mulheres reais da sociedade na qual esses autores estavam inseridos. A representação de Lilith é prova disso, pois, como afirma Colonna (1980, p. 325), “Lilith é a encarnação do espírito da mulher”, sendo ela castigada simplesmente por não seguir o modelo estabelecido pela sociedade patriarcal, o que leva a autora a refletir sobre as histórias de muitas mulheres, afinal, em diferentes níveis, “não fomos todas impedidas no nosso desenvolvimento e encobertas com vergonha por nossa sexualidade emergente?”<sup>90</sup>, salientando que, justamente a negação dessa imposição, fez com que Lilith fosse – e que levou e ainda leva muitas mulheres – a serem caracterizadas como libidinosas e indecentes.

## **2 Breve visão histórica acerca da caracterização da personagem feminina e a compreensão da figuração de lilith**

A abordagem reservada à Lilith no decorrer dos séculos pela sociedade cristã, patriarcal e ocidental reflete o tratamento destinado às mulheres reais e às representações ficcionais do feminino. De um lado, o arquétipo da mulher ideal – representado, por exemplo, pela Eva bíblica – seguiu e segue sendo difundido em diversas expressões sociais, do imaginário popular às esferas discursivas mais variadas – como a artística. Do outro, a representação de Lilith, mesmo por vezes inconscientemente, difundiu-se como um compêndio atitudinal que deveria ser repudiado. Dessa forma, as mulheres que, por ventura, agissem de modo que fugisse ao padrão esperado, deveriam ser punidas com marginalização, violência e/ou escárnio. Por anos essa foi uma realidade incontestável, refletida em todas as esferas sociais, inclusive na Literatura. Com os primeiros focos de questionamento feminino para com essa realidade, no final do século XIX, instaurou-se o debate que vem, progressivamente, transformando esse cenário. Por conseguinte, a própria representação lilithiana passou a ser transmutada, sendo sua acepção primeira reinterpretada paulatinamente e, gradativamente, associada à luta feminina.

---

90 “[...] Lilith is the incarnation of woman's spirit. [...] Have we not all, perhaps, more or less, been impeded in our growth and covered with shame through our emerging sexuality?” (COLONNA, 1980, p. 325).

## 2.1 Conjuntura literária: lilith e o poder do discurso

Quando o assunto é o mito de Lilith, nota-se que a subversão feminina é característica inerente às suas representações, sendo elas passíveis de relação com a mulher real em diversos contextos históricos e em diferentes níveis – seja pela repressão sofrida ou pela transgressão alcançada. A lilith saramaguinana, por sua vez, segue o modelo, sendo subversiva, a dona, a soberana – como se pode perceber com a forma de tratamento reservada ao marido, noah: “É possível que tenhas razão, realmente deveria respeitar-te, Então de que estás à espera, perguntou noah fingindo uma irritação que, apavorado pela acusação, estava longe de sentir, Não estou à espera de nada, não te respeito, simplesmente” (SARAMAGO, 2009, p. 68).

Por conseguinte, lilith também é liberta do ponto de vista sexual e afetivo, o que permite uma profunda entrega ao seu escolhido e uma elevada consciência acerca das questões humanas. Essa lucidez reflete sua força e potencial, atuando como um sustentáculo psicológico presente em muitas personagens femininas saramaguianas, o que as permite lidar de forma notável com as problemáticas da diegese:

[...] Abel era o nome do meu irmão, a quem matei porque o senhor me havia preterido em favor dele, tomei o seu nome para ocultar a minha identidade, Aqui não nos importaria nada que fosses caim ou abel, a notícia do teu crime nunca cá chegou, Sim, hoje compreendo isso, Conta-me então o que se passou, Não tens medo de mim, não te repugno, perguntou caim, És o homem que escolhi para a minha cama e com quem estarei deitada daqui a pouco. (Ibid., p. 66)

Lilith faz refletir acerca dos estereótipos existentes que foram e, por vezes, ainda são reproduzidos tanto na sociedade quanto na Literatura. Com sua subversão, Lilith materializa a ideia de que “as questões da alma feminina não podem ser tratadas tentando-se esculpi-la de uma forma mais adequada a uma cultura inconsciente, nem é possível dobrá-la até que tenha um formato intelectual mais aceitável para aqueles que alegam ser os únicos detentores do consciente” (ESTES, 1999, p. 9). Alguns dos autores masculinos, no entanto, reafirmam estereótipos nas suas obras; Saramago, por sua vez, assume a responsabilidade cultural da Literatura e contribui para a quebra de paradigmas.

Em contrapartida a esse tipo de representação subversiva, percebe-se que, infelizmente, muito da produção artística, incluindo a Literatura, segue reproduzindo estereótipos de mulheres – e do feminino – que são determinados pelas sociedades as quais os artistas pertencem temporal e culturalmente, o que nos permitiria pensar num círculo vicioso de estereotipificação social e ficcional. Cheri Register (1989) resume o pensamento trazido



por Mary Ellmann, em seu livro de ensaios *Thinking about Women* [Pensando em Mulheres] (1968), acerca do padrão mitológico de estereótipos femininos que estão, segundo ela, intrincados nas obras literárias de escritores americanos. Nas palavras de Register, a literatura comumente atribui às mulheres as condições de “amorfia, passividade, instabilidade (histeria), confinamento (estreiteza, praticidade), piedade, materialidade, espiritualidade, irracionalidade, complacência, e incorrigibilidade (o alarde, a bruxa)”<sup>91</sup> (Ibid., 1989). Zolin, por sua vez, salienta que:

(...) é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. (2004, p. 170).

Em seu livro *Mulher ao pé da Letra* (2006), Ruth Brandão revisita algumas obras da literatura brasileira a fim de exemplificar e traçar um percurso sintético das representações de personagens femininas por autores masculinos durante as épocas, chegando a uma conclusão que vai ao encontro a da trazida por Cheri Register, Mary Ellmann e Lucia Zolin. Primeiramente, conforme explica Brandão, deve-se salientar que o sujeito enunciador é sempre desejante. O desejo, entretanto, é expresso no enunciado que se constitui através da linguagem e, sendo esta, “o lugar do encobrimento, da trapaça” (BRANDÃO, 2006, p. 12), a verdade por trás do fetiche sempre se esgueira, ou seja, o desejo não seria representado nunca na sua totalidade, mas sempre obscurecido e dissimulado. Em *Caim*, lilith é sujeito desejante. Seu discurso, portanto, possui peso e medida que diferem dos outros personagens; detentor de poder, ele se constrói na estratégia e no engenho para a realização dos desejos do enunciador e/ou para a obtenção do seu objeto de fetiche:

Como tudo, as palavras têm os seus quês, os seus comos e os seus porquês. Algumas, solenes, interpelam-nos com ar pomposo, dando-se importância, como se estivessem destinadas a grandes coisas, e, vai-se ver, não eram mais que uma brisa leve que não conseguiria mover uma vela de moinho, outras, das comuns, das habituais, das de todos os dias, viriam a ter, afinal, consequências que ninguém se atreveria a prever, não tinham nascido para isso, e contudo abalaram o mundo. O olheiro disse, Entra, e foi como se dissesse, Vai pisar barro, vai ganhar o teu pão, mas essa palavra foi exactamente a mesma que lilith, semanas mais tarde, virá a pronunciar, letra por letra, quando mandou chamar o homem de quem lhe haviam dito que se chamava abel, Entra. (SARAMAGO, 2009, p. 52)

---

91 “Mary Ellmann's *Think about Women* (New York: Harcourt, Brace and World, 1968) moves beyond Fiedler's two types, finding an intricate mythological pattern of stereotyping in the works of American writers. According to Ellmann, the attributes that literature commonly ascribes to women are formlessness, passivity, instability (hysteria) confinement (narrowness, practicality), piety, materiality, spirituality, irrationality, compliancy, and incorrigibility (the shew, the witch).” (REGISTER, 1989, p. 3)

Saramago, nesse fragmento, apresenta a ideia da linguagem, dupla e dividida. A mesma palavra dita, *entra*, possui cargas diferentes quando pronunciadas por sujeitos distintos, tendo seu peso determinado pela boca que a pronuncia. O *entra* do olheiro, personagem passivo, é explícito, seu significado é uniforme e transparente. O *entra* lilithiano é dúbio e poderoso, carregado de ideologia, de intenções, de demanda. Esse funcionamento é constituído internamente na linguagem que é, entretanto, circundada por influências sócio-ideológicas, em parte exteriores, sendo assim constituído o discurso – pensamento explicitado por Bakhtin ([1929] 1995). Salienta-se que este trabalho sustenta a ideia de que os textos literários são constituídos, tal como todos os discursos presentes na sociedade, pela convergência e intercruzamento de infinitos discursos presentes no meio.

## **2.2 A mulher na Literatura: estereótipos femininos e transgressões lilithianas**

Os últimos séculos foram marcados por impactantes mudanças científicas e sociais que atuaram diretamente na modificação do discurso propagado e, conseqüentemente, no modelo feminino vigente, além da verificação de que algumas características comuns às primeiras representações do feminino persistiram por séculos.

Segundo Gérard Pommier (1987, apud BRANDÃO, 2006, p. 136), a feminilidade – tendo a sexualidade como principal expoente – passou a ter uma expressividade no século XVIII que até então era negada às mulheres, no entanto, esse fato ocorreu de forma paradoxal. A percepção do misticismo, ponto fulcral que começa a desenvolver-se na época, propiciou um ambiente favorável para a manifestação da sexualidade feminina. Todavia, se por um lado o feminino passou a ter um ambiente propício para sua representação, por outro ele passou a ser exibido como uma antítese do ser masculino, como um espelho reverso que possui, de um lado, a imagem do personagem masculino – heroico, glorioso, sujeito ativo e desejante – e, do outro, a imagem feminina inversamente proporcional – passiva, enlouquecida, frágil, objeto do fetiche. É nessa época que a mulher passa a ser associada mais fortemente à histeria – caracterizada pelos gregos como a doença do útero, logo, exclusivamente e essencialmente feminina – o que se reflete diretamente na produção artística.

O que se percebe é que, se anteriormente existia um modelo de feminino assustadoramente passivo, coibido, revérbero do amor narcísico do herói, a histeria transporta a personagem feminina para outro patamar. Nessa concepção, a mulher é vista como a personificação do desvairo. Às representações desse modelo, podemos acrescentar a imagem

“da feiticeira, da marginal ou da esquizofrênica”, na qual todas são vistas como “figuras de abjeção, que estão do lado da anomalia e de tudo aquilo que ameaça a sociedade” (BRANDÃO, 2006, p. 115). As personagens, então, são desassociadas de feminilidade, não se caracterizando, portanto, como objetos de desejo já que passam a ser enxergadas como não-mulheres, o que, acompanhado da passividade ainda persistente (característica que vigorou por séculos), serviu para fortalecer a sua repressão. Vale salientar a relação paradoxal existente: o traço histérico, ao mesmo tempo que é entendido como substancialmente feminino, é o mesmo que destitui a feminilidade da personagem por afastá-la do modelo desejado pelo protagonista masculino.

No século XIX, começa-se a mudar a percepção acerca da histeria, que passa a ser entendida como uma doença cerebral, mas que ainda é percebida como a doença que se constituiu na mulher, tipificando-a como um sexo patológico, desordenado, hostil por excelência. Freud, Charcot e outros estudiosos da área, agem desfeminizando a doença ao salientar seu caráter neurológico, com manifestabilidade em ambos os sexos (GARCIA-ROSA, [1984] 2009), o que contribuiu diretamente para a progressiva desrepresentação desse modelo.

A partir daí, a caracterização do feminino como duplicata da figura materna, consolidada na figura narcísica do filho que assevera o narcisismo masculino do herói, demonstra a continuidade da passividade feminina. A figura masculina – o herói – é posicionada em um local privilegiado, encarado como ser superior – astuto, sábio, corajoso, determinado, enfim, a figura possuidora das habilidades necessárias para ser o feitor das ações da história –, enquanto que a figura feminina é utilizada como objeto de fetiche, de desejo aos olhos masculinos. Por esse motivo, muitas vezes, a personagem feminina ocupa uma posição ainda menor do que a de objeto cobiçado. Por exemplo, como salienta Philippe Sellier (1998), por vezes, a personagem feminina é entendida como uma ameaça ao herói, já que, ao prover um sentimento de bem-estar – acolhimento, aconchego, carinho, comodidade, etc – pode desvirtuar a personagem masculina do cumprimento de atos grandiosos. A mulher passa a ser vista apenas como uma trégua onde o herói repousa por um instante para, em seguida, dar continuidade à sua ação, ou seja, “muitas vezes a mulher não passa, portanto, de um repouso do guerreiro. Este, depois de atravessar junto dela um período de delícias que pode ser mais longo ou menos, abandona-a” (SELLIER, 1998 p. 470). É possível observar resquícios dessa perspectiva na lilithe saramaguiana. Caim, o protagonista, o “herói”, é condenado pela personagem deus a andar “errante e perdido pelo mundo” (SARAMAGO, 2009, p. 36), por isso a história é contada através de fatos vivenciados por ele em diferentes espaços e tempos,

sendo o encontro com lilith um desses acontecimentos. Durante a narrativa, caim e lilith encontram-se em dois momentos e, em ambos, o protagonista a deixa quando entende que deve, de forma intencional (no primeiro) ou não (no segundo).

No entanto, lilith age com a sobriedade das personagens femininas saramaguianas, rejeitando a qualidade de passiva, o posicionamento de quem se martiriza por causa da ação, demonstrando-se resoluta e pragmática, recusando o papel do *que é deixado* e assumindo-se como participante da decisão, sendo também a que *deixa ir*: “Caim pediu a lilith um jumento e ela deu ordens para que lhe fosse entregue o melhor, o mais dócil, o mais robusto que houvesse nas estrebarias do palácio” (Ibid., p. 36); e, próximo a segunda e última partida de caim na qual ela demonstra profunda clareza e entendimento dos fatos:

(...) Sinto que o que me acontece deve ter um significado, um sentido qualquer, sinto que não devo parar a meio do caminho sem descobrir do que se trata, Isso significa que não ficarás, que partirás um dia destes, disse lilith, Sim, creio que assim será, se nasci para viver algo diferente, tenho de saber quê e para quê, Desfrutemos então o tempo que nos resta, vem para mim, disse lilith” (Ibid., p. 130)

Assim, percebe-se que, no geral, a mulher seria apresentada como uma idealização inalcançada, como a concretização da satisfação do homem ou através do estatuto da diferença, a depender da escolha do autor: opções de caracterizações opressoras e tendenciosas da figura feminina.

Que sodoma era essa, perguntou lilith, A cidade onde os homens preferiram os homens às mulheres, E morreu toda a gente por causa disso, Toda, não escapou uma alma, não houve sobreviventes, Até as mulheres que esses homens desprezavam, tornou lilith a perguntar, Sim, Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento(...). (Ibid., p.129)

Essa lastimosa situação é bem exemplificada nas palavras de lilith que, nesse fragmento, apresenta de forma muito clara o cenário fatídico que as mulheres compõem na sociedade bíblica que, como se pode observar, seguiu sendo repetido por milênios e que insere a existência da personagem feminina como um fator inerente à vontade e ao desejo masculino – seja ele do herói, seja ele do autor. Afinal, “a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa (...)” (ZOLIN, 2004, p. 164).

A visão de feminino como “objeto-fetichê” (BRANDÃO, 2006, p. 71) caracteriza a mulher como um produto que não só nasce através do desejo do outro, mas que é fabricada para satisfazê-lo. A mulher começa a aparecer com alguns vestígios de desidealização, com características que insinuam um rompimento com o estereótipo, apresentando discurso

próprio, inteligência e senso crítico. Ela assume, portanto, uma posição de sujeito desejante até então exclusiva da personagem masculina.

Esse novo modelo, no entanto, faz com que a personagem feminina, no decorrer da obra, adeque-se aos padrões preestabelecidos no imaginário do enunciador masculino. Esse fenômeno é chamado por Brandão de “eterno-retorno da ilusão do Eterno Feminino”, que faz com que figuras que apresentavam a “marca fálica da firmeza” (Ibid., 71), à medida que se desenvolvem, vão se transformando em um duplo da personagem masculina, traduzindo-se, ao fim da transfiguração, como o regozijo masculino por presenteá-lo com o gozo do seu amor narcísico. Quando a personagem feminina, que é constituída pelos traços da diferença, não segue esse protótipo e percorre um caminho de oposição ao amor narcísico e da criação do duplo do herói, os autores masculinos voltam-se para os modelos não desejados de feminino, para as já mencionadas “não-mulheres” - a louca, a bruxa, etc.

Como já foi dito, a caracterização da mulher histórica é paradoxal. Mas esse não é o único caso de contradição. Em muitas sociedades, a imagem da mulher é ambígua e divergente, pois possui traços entendidos como primordiais à sua natureza que, ao mesmo tempo em que a incluem socialmente – mãe e esposa –, a excluem – “pelas regras que as associam aos ciclos e às perturbações da natureza” (Ibid., p. 115). Nesse último caso, a personagem feminina é destituída da feminilidade desejada ao mesmo tempo em que evidencia traços considerados essencialmente e unicamente femininos.

Brandão afirma, ainda, que, na tradição barroca e romântica, o corpo feminino é expresso como um “mapa de uma terra abundante e mítica” (Ibid., p. 165), representação associada à mulher que se insere no contexto de esposa e mãe, provedora e fértil. No caso da personagem lilith, seu corpo também aparece associado a essas características, no entanto através de uma lógica divergente. A personagem saramaguiana tem seu corpo erotizado, enigmatizado, dotado abundantemente de sabores, sensações e, principalmente, desejos. Em *Caim*, lilith é mulher desejante, o que já transparece na primeira menção à personagem: “E o senhor daqui, é quem, O senhor é senhora e o seu nome é lilith, Não tem marido, perguntou caim, Creio ter ouvido dizer que se chama noah, mas ela é quem governa o rebanho disse o olheiro (...)” (SARAMAGO, 2009 p. 49). Nesse fragmento, pode-se delinear a imagem da personagem, construída pelo olhar dos outros personagens. O trecho funciona, então, como uma síntese do que perpassará a narrativa referente à diegese lilithiana. Pode-se perceber a marca da sociedade patriarcal que espera que o seu chefe de estado seja do sexo masculino, logo, que seja “o senhor” da localidade. Mas, ao mesmo tempo, verifica-se a quebra dessa estrutura, a troca de lugares de poder entre lilith – a verdadeira dona, a chefe, a soberana

feérica; o senhor que, na verdade, é *senhora* – e noah – o suposto senhor que em nada se caracteriza como tal.

Uma passagem da obra que sinaliza a personalidade lilithiana e que materializa essa caracterização é a que caim vê lilith pela primeira vez. Curioso, ele pergunta ao olheiro quem é a “mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo” (SARAMAGO, 2009, p.51), o olheiro responde que “É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, oxalá (...)” (Ibid., p.51) e previne caim acerca do mau destino dos seus escolhidos. Fica claro que, naquela sociedade, é consenso que lilith, além de dona de todo material que se encontra dentro dos limites da cidade, é dona de si mesma e de todos, e que, portanto, pode decidir pelas vidas dos que são seus, seja para puni-los – como fez aos enviados por noah para assassinar caim –, para satisfazer-se – como fez com caim quando o condenou à posição de, nas palavras de noah, “amante preferido” (Ibid., p. 62) –, ou para abjugar – como o fez, com surpreendente facilidade e sobriedade, a caim.

No entanto, mesmo ocupando uma posição de poder, a personagem experiencia a caracterização sofrida por muitas personagens femininas que se atrevem a transgredir o estereótipo subserviente de mulher. Um nítido exemplo é o fato de que lilith se apaixona por caim, deixando claro o grau do seu sentimento em duas passagens: na segunda vez que caim prepara-se para partir – “[...] casarás comigo, já temos o nosso filho, esta é a nossa cidade, e eu ser-te-ei fiel como a casca da árvore ao tronco a que pertence.” (ibid., p.130) – e quando ela apresenta o intento de assassinar noah: “tu serias o novo senhor da cidade e eu a tua rainha e a tua escrava preferida, aquela que beijaria o chão por onde tu passasses, aquela que, se fosse necessário, receberia nas suas mãos as tuas fezes (...)” (Ibid., p. 69). Percebe-se claramente a grandeza do sentimento e de entrega nutrido por lilith em relação a caim. A personagem feminina que, aqui, possui um posto de controle e, de certa forma, vantagem, oferece a troca de papéis com caim, oferece-se para ser escravizada assim como o faz a ele e para que ele ocupe seu cargo de senhor. Ao observar a proposta, pode-se fazer uma ponderação acerca dos papéis. Pode-se interpretar as propostas de lilith como a representação da sobreposição do personagem masculino – antes inferiorizado, escravizado – à lilith, como a tentativa enlouquecida e desequilibrada de se assumir com abjeção como objeto de desejo do herói. No entanto, a declaração prevê que caim, escravo de lilith, se torne senhor da cidade, mas não está explicitado um abandono de alguma condição de escravo – sexual, entre outras – ; lilith, por sua vez, continuaria a ser rainha, mas também seria a “escrava preferida” de caim. Uma interpretação possível para os fragmentos, portanto, seria a de que lilith, mesmo demonstrando um intenso envolvimento com caim, oferece-lhe uma relação igualmente

intensa, mas horizontal, no qual o termo “escravo” seja entendido metaforicamente relacionado à lealdade, ao arrebatamento, à dedicação que a relação deveria possuir. Ambos ocupariam concomitantemente as posições de senhor-escravo e senhora-escrava para com o outro, que seja entendido como a representação do amor apaixonado, mas livre e ponderado como bem representa o fragmento a seguir:

Nessa noite, lilith e caim dormiram juntos pela última vez. Ela chorou, ele abraçou-se a ela e chorou também, mas as lágrimas não duraram muito, daí a nada a paixão erótica tomava conta deles, e, governando-os, novamente os desgovernou até ao delírio, até ao absoluto, como se o mundo não fosse mais do que isso, dois amantes que, um ao outro, interminavelmente se devoravam [...] (Ibid., p.72-73)

A segunda interpretação pode parecer paradoxal por ser pautada em uma razoabilidade apaixonada, mas pode ser respaldada também pelo comportamento tranquilo e sereno, embora claramente deleitoso, de lilith ao reencontrar caim:

(...) Como soubeste que vinha hoje se eu próprio me encontrei nestes sítios sem dar por isso, Nunca me perguntes como sei eu o que digo que sei porque não poderia responder-te, esta manhã, quando acordei, disse em voz alta, Voltará hoje, disse-o para que tu ouvistes, e foi verdade, aqui estás, mas não penso perguntar-te por quanto tempo, Acabei agora mesmo de chegar, não é a altura de falar em partir, Por que viestes, É uma história comprida que não se pode contar assim, entre duas portas, Então virás contá-la na cama. (Ibid., p.125-126)

Por conseguinte, o aviso dado pelo olheiro a caim que se segue após a expressão de desejo de que lilith não o note é marcado pela ideologia salientada por Brandão (2006) e que nos fundamenta a pensar que lilith se enquadraria na constituição das personagens marcadas pelo estatuto da diferença:

(...) É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, oxalá, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços, Que feitiços, perguntou caim, Nem sei nem quero saber, não sou curioso, a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido, Deves estar louco se imaginas um pisador de barro a dormir com a rainha da cidade, Queres dizer a dona, Rainha ou dona tanto faz, Vê-se que não conhece as mulheres, são capazes de tudo, do melhor e do pior se lhes dá para isso, são muito senhoras de desprezar uma coroa em troca de irem lavar ao rio a túnica do amante ou atropelarem tudo e todos para chegar a sentar-se num trono [...] (Ibid., 2009, p. 51)

Observa-se nitidamente que o olheiro reproduz o pensamento que caracteriza lilith como anormal, ameaçadora e maléfica, o que se associa ao pensamento de Brandão de que as “figuras singulares do anômalo e do perigo para a sociedade são a feiticeira e a histórica”, já que seus corpos são “possuídos por algo estranho, animalesco ou demoníaco” (BRANDÃO, 2006, p. 115). O olheiro, então, reafirma o estereótipo negativo que circunda a mulher

determinada, dotada da marca fálica da força, da fixidez, a quem está reservada a segregação e o isolamento, ou seja, que será marginalizada ou objeto de medo, mesmo que essa mulher ocupe um lugar entendido como privilegiado. A fala do olheiro também contribui na perpetuação do estereótipo feminino de extremos: de instabilidade e inconstância, e de calculismo e ambição – duas extremidades que abraçariam o feminino e que, ao mesmo tempo em que fragilizam a mulher, qualificam-na como um ser negativo e indesejado socialmente, salientando o paradoxismo que permeia a construção social do feminino. Por sua vez, a personagem saramaguiana apresenta características, em realidade, opostas às estereotipadas: constância e equilíbrio, desprendimento e bem-querer.

Imediatamente antes do fragmento em que os personagens caim e olheiro tecem os primeiros comentários acerca de lilith, encontramos outro fator crucial que envolve a personalidade lilithiana: a beleza, o adorno e o corpo de mulher: “[...] viram num balcão uma mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo e essa mulher, que à distância já parecia belíssima, olhava-os como absorta, como se não desse por eles (...)” (SARAMAGO, 2009, p. 51).

Freud caracteriza o sexo feminino através de um olhar pesaroso, associado dicotomicamente ao sexo masculino. Nessa perspectiva, o masculino seria o *ser* por excelência, enquanto que o feminino seria um constructo social de oposição, ou seja, o *ser mulher* seria equivalente ao *não-ser homem*. Por esse motivo, determinou-se como feminino o não-fálico, o gênero destituído de pênis, logo, castrado e dessexualizado, indefinido e problemático. Mais contemporaneamente, Judith Butler afirma que o corpo é visto “como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma” (2003, p. 27). Assim sendo, como iconicamente afirmou Simone de Beauvoir, “ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam o feminino” ([1949] 2009).

É verdade que lilith transgride enquanto mulher na obra e na Literatura por ser sujeito desejante. No entanto, a personagem segue caracterizada pela normatização da feminilidade, pois ao ser vista pela primeira vez pelo protagonista, as características que se sobressaem são suas vestimentas luxuosas e sua beleza que, mesmo de longe, já era superlativa. Num segundo momento, quando caim encontra-se pela primeira vez frente a



frente com a personagem, é nítida a exibição fálica do seu corpo, a imponência sexualizada, luxuosa, ereta e rígida de lilith:

Lilith estava sentada num escabelo de madeira trabalhada, tinha um traje que devia valer um potosí, um vestido que exibia com mínimo recato um decote que deixava ver a primeira curva dos seios e adivinhar o resto. [...] Levantou-se, ajustou as pregas do vestido fazendo escorregar lentamente as mãos pelo corpo, como se estivesse a acariciar-se a si mesma, primeiro os seios, logo o ventre, depois o princípio das coxas onde se demorou, e tudo isto o fez enquanto olhava o homem fixamente, sem expressão, como uma estátua. (SARAMAGO, 2009, p.56)

Pode-se entender que “o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado casual do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo” (BUTLER, 2003, 24). Nessa perspectiva, Butler apresenta o pensamento descendente de Beauvoir que afirma que apenas o gênero feminino seria marcado, oposto à “pessoalidade universal” (Ibid., p. 28) masculina, ou seja, enquanto que o *ser* masculino transcende o corpo, o *ser* feminino insurge justamente através da marcação do seu corpo. Desse modo, a feminilidade seria um fabrico social que atua como um dos mecanismos de estereotipificação do feminino, que o determina através do adorno, da transfiguração do ser através de artificialismos – maquiagem, controle e transformação dos pelos corporais, determinação de vestimentas, exigências de ornamentação, etc. –, da sensualidade comedida e tolhimento sexual.

Apesar do comportamento corporal de lilith, corroborar com aspectos desse determinismo, uma das características lilithianas mais marcantes é a sua liberdade explosiva que eleva a extremos sua sensualidade e sexualidade; é a sua firmeza no que diz respeito às suas satisfações enquanto mulher, principalmente sexuais.

Nesse aspecto, lilith é icônica, é símbolo da quebra dos paradigmas que associam o feminino às limitações, reprimendas, dificuldades, fragilidades, frivolidades, falta de necessidades de cunho sexual. Inclusive, inverte os papéis, pois os homens com quem mantém atividades sexuais é que devem esforçar-se para satisfazê-la e não o contrário. Afinal, como diz o mito judaico lilithiano, foram justamente as insatisfações e exigências sexuais de Lilith que a fizeram abandonar Adão e o Paraíso, pois sua satisfação e completude nunca deveriam ser subjugadas.

## Conclusão

*Caim* é um romance que, para além de uma crítica meramente religiosa, constrói um manifesto simbólico contra as constituições sociais abusivas e opressivas. É nesse ponto que as questões que perpassam o feminino possuem persistência e importância, pois, mesmo não sendo apresentada como uma temática basilar em *Caim*, elas revelam um movimento de quebra paradigmática ilustrado nesse estudo através da análise da dimensão complexa e do caráter singular da personagem Lilith.

Nota-se que o mito de Lilith foi edificado por uma sociedade patriarcal e machista, e que, por isso, a demonizou. Portanto, buscamos aqui incentivar a desmistificação dessa caracterização e associar a personagem às mulheres reais que, todos os dias, são demonizadas por recusarem a castração, por suas atitudes libertárias, transgressoras, lilithianas. Vimos que, priorizando o caráter transgressor, Saramago constrói sua Lilith sem demonizações, mas também sem santificações ou idolatrias: humaniza-a.

Este artigo, assim, busca atuar no incentivo da desconstrução dos estereótipos femininos e das suas representações literárias, instigar o comportamento inquiridor humano, para acrescentar e dar continuidade aos estudos dessa ordem, pois, “as mulheres permanecerão presas a antigos padrões de escravidão e vão perder as liberdades duramente conquistadas a não ser que aprendam e transmitam a sua história” (DONOVAN, 2012, p. XV). É nesse aspecto, que a representação saramaguiana de Lilith rejeita a submissão e a passividade, apregoando a liberdade que reverbera a luta feminina.

## Referências

AYERS, Mary. **Masculine Shame**: from Succubus to the Eternal Feminine. USA and Canada: Routledge, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BLAIR, Judit M. **The De-Demonising the Old Testament**: an investigation of Azazel, Lilith, Deber, Qeteb and Reshef in the Hebrew Bible. Tübingen, Germany: Mohr Siebeck, 2009.

BRANDÃO, Ruth Silvano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2.ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLONNA, Maria Teresa. Lilith or the Black Moon. **Journal of Analytical Psychology**, Londres, v. 25, n 4, p. 325-350, out., 1980. Disponível em:

<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1465-5922.1980.00325.x/abstract>> Acesso em: 04 out. 2015.

DONOVAN, Josephine. **Feminist Theory: The intellectual traditions**. New York: Continuum International Publishing Group, 2012.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Página |  
257

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 24.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. São Paulo: Cultrix, 2017 .

PATAI, Raphael. Lilith. **The Journal of American Folklore**, Illinois, v 77, n 306, p. 295-314, out/dez., 1964. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/537379>> Acesso em: 15 de out. de 2015.

REGISTER, Cheri. American Feminist Literary Criticism: a bibliographical introduction. In: DONOVAN, Josephine (ed.). **Feminist Literary Criticism: explorations in theory**. 2. ed The University Press of Kentuck, 1989. p. 1-28.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é Literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

SELLIER, Philippe. **Heroísmo (o modelo – da imaginação)**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p.467-473

SILVA, Alexander. A Redenção de Lilith: o corpo feminino como estratégia transgressora na ficção de Octavia E. Butler. **Revista eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, Vitória da Conquista, v. 1, n. 2, jul-dez, 2012. Disponível em: <http://www2.uesb.br/labedisco/wp-content/uploads/2013/04/REDISCO-Literatura-de-Horror-e-Corpo.pdf#page=8> Acesso em 08 de out. 2015.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-243.

## LA LILITH SARAMAGUANA: REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO EN CAÍN

### Resumen

Al vislumbrar la producción ficticia del escritor José Saramago, se nota la persistencia de personajes femeninos intrigantes por su constitución. Son personajes dotados de características de sujetos activos, que se expanden en subversión y racionalidad mística. Este artículo propone un estudio sobre el personaje femenino lilith de la obra *Caín* (2009), de José Saramago. Así, se pretendió, primero, trazar un breve recorrido acerca del personaje mítico Lilith, a fin de esbozar sus características primordiales. Para ello, se utilizó la teoría de Eliade (2011) acerca del mito y Patai (1964), Koltuv (1986), entre otros, acerca del mito lilithiano. Posteriormente, se desarrolló un recorrido sobre las representaciones literarias femeninas - respaldado principalmente, en Brandão (2006). En ambos recorridos se verificó las relaciones sociales del femenino y sus correspondencias con el personaje tanto mítica como literaria a través de los estudios de Butler (1990) 2003, Beauvoir (2003), entre otros. En síntesis, se buscó analizar la representación del personaje femenino lilith en la novela saramaguana enfocando su esencia subversiva, libertaria, femenina y la reverberación de su discurso en la contemporaneidad.

### Palabras clave

José Saramago; *Caim*; mito; Lilith; femenino.

---

Recebido em: 08/04/2018

Aprovado em: 24/09/2018

# Mulheres de Eça de Queirós: o

romance português e o cinema

Página |  
259

brasileiro

José Roberto de Andrade<sup>92</sup>

Instituto Federal da Bahia (IFBA)

Daniele Machado Fontes<sup>93</sup>

Instituto Federal da Bahia (IFBA)

## Resumo

Este artigo é fruto de pesquisa de Iniciação Científica, com bolsa Capes/Fapesb, que se desenvolve no DEVIR, grupo de pesquisa interdepartamental, constituído no Instituto Federal da Bahia (IFBA) e dedicado ao estudo das questões de identidade, gênero e subjetividade. Para este texto procuramos analisar duas obras de diferentes suportes: o romance *O Primo Basílio*, publicado em 1878, e o filme homônimo, dirigido por Daniel Filho e lançado em 2007. Seleccionamos cenas que se reproduzem nas duas obras e buscamos entender como se dá o processo de constituição de duas personagens: Luísa e Leopoldina (Leonor, no filme). Analisamos como se conformam os espaços de circulação do feminino nos contextos português, na obra de Eça de Queirós, e brasileiro, no filme ambientado em São Paulo, no final da década de 1950. Para tanto, consideramos literatura e cinema como processos de reflexão social, que permitem ser analisados e problematizados, na inter-relação entre a obra e a sociedade.

## Palavras-chave

*O Primo Basílio*. Cinema. Gênero. Sexualidade

<sup>92</sup> Mestre em Linguística e Semiótica pela Universidade de São Paulo (USP). Doutor em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor doutor efetivo do Instituto Federal da Bahia (IFBA), pesquisador dos grupos EÇA e DEVIR. Salvador-Bahia-Brasil. E-mails: andrade.escolas@gmail.com e [roberto.andrade@ifba.edu.br](mailto:roberto.andrade@ifba.edu.br).

<sup>93</sup> Graduanda e bolsista Capes/Fapesb do curso de Licenciatura em Geografia do Instituto Federal de Educação da Bahia (IFBA). Salvador-Bahia-Brasil. E-mails: daniellefontes@outlook.com e [danielle.fontes@ifba.edu.br](mailto:danielle.fontes@ifba.edu.br).

Este texto é decorrente de um trabalho de interpretação da obra de Eça de Queirós que vem sendo realizado desde 2011 e já resultou em alguns artigos publicados em revistas e Anais de congressos e numa tese de doutorado defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2014. Desde 2016, esse esforço interpretativo ampliou-se para incorporar obras de artistas — cineastas, escritores, pintores... — que dialogam com a obra eciana e ganhou forma no projeto *Eça de Queirós: sexualidade e gênero numa perspectiva comparativa*, que se desenvolve no DEVIR, grupo de pesquisa interdepartamental, constituído no Instituto Federal da Bahia (IFBA), dedicado ao estudo das questões de identidade, gênero e subjetividade. A reflexão que se faz neste artigo é resultado de trabalho de Iniciação Científica (IC), com bolsa Capes/Fapesb, realizado por graduando do curso de Licenciatura em Geografia. Na pesquisa de IC, analisamos duas obras de diferentes suportes: o romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicado em 1878, e o filme homônimo, dirigido por Daniel Filho, lançado em 2007. Tentamos entender como filme e livro dialogam para compor duas de suas personagens femininas: Luísa e Leopoldina (Leonor, no filme).

Como não há espaço para tratar de várias cenas do livro e do filme, selecionamos uma emblemática: o jantar que Luísa oferece a Leopoldina/Leonor, quando Jorge viaja, para o Alentejo, no livro, e para Brasília, na película. Nessa cena, as duas personagens comem, bebem e revelam desejos, angústias e sonhos. As atitudes, gestos e falas de Luísa e Leopoldina/Leonor indicam as possibilidades e limites traçados para o feminino na Lisboa do século XIX, no romance, e na São Paulo da metade do século XX, espaço e tempo que o diretor Daniel Filho escolheu para ambientar a narrativa. Na análise, consideramos momentos anteriores e posteriores ao jantar, que são importantes para caracterizar o estado de espírito de Luísa na cena.

No filme, o episódio dura aproximadamente 7 minutos: de 17min a 24min, e acompanha o dia de Luísa, desde o café da manhã até o momento em que ela se entrega a Basílio, depois de jantar com sua amiga Leonor.

Na manhã do encontro, a câmera mostra Luísa (Débora Falabella), à mesa, vestida com robe rosa, estampado com flores brancas, tomando, tranquilamente, seu café da manhã. Juliana (Glória Pires) aproxima-se e lhe entrega flores, com o seguinte bilhete, que se pode ler, porque a câmera se aproxima do papel:

Não consegui dormir só de pensar na possibilidade que hoje te verei.  
Seu coração carinhoso soube perdoar o meu leviano.  
Com amor.  
Basílio

Basílio (Fábio Assunção) fala em perdão, porque, no dia anterior, havia tentado beijar a prima. Assustada, ela afastou o primo e mandou-o embora. Antes de sair, Basílio insistiu em voltar no dia seguinte, às 14h. Contrariada, ela concordou e ele saiu. A cena seguinte já é a do café. Ela recebe as flores, lê o bilhete, dá um leve sorriso e a cena se encerra. Na sequência, a câmera mostra o relógio da sala — O tempo é informado ao espectador pelos closes no relógio —, que marca 14h, horário agendado para o encontro, e Luísa desce as escadas que levam aos quartos. Ela tem o semblante tranquilo — quase feliz — está bem maquilada e traja um vestido verde-escuro, que deixa à mostra seus ombros. Ela desce, ajeita o cabelo frente a um espelho pendurado em uma das paredes, olha o ambiente, entra na ampla sala de estar e fecha as portas. Depois fica a mexer nos objetos, nas revistas e a dedilhar o piano, sorrindo. Pouco depois, o relógio marca 16h e Luísa mostra-se um pouco impaciente e ansiosa com o atraso do primo. Ouve um barulho, corre para a janela e olha a rua, para ver se ele chegara. A impaciência parece não durar muito, pois o relógio marca 18h e Luísa dorme no sofá. Ouvem-se palmas, ela levanta devagar e sonolenta. Juliana (Glória Pires) abre a porta e entra Leonor/Leopoldina (Simone Spoladore), que chega sem avisar porque “tenho tanta coisa pra te contar”. A atriz também veste um vestido escuro, de alças, decote na frente e atrás, que deixam à mostra os ombros, uma parte das costas e o início dos seios. Luísa cumprimenta a amiga, esboça um início de conversa e pergunta: “Jantas comigo?”. Leonor aquiesce e Luísa volta-se para Juliana: “Ouviu, Juliana? Dona Leonor vai jantar comigo.” A amiga ordena: “Qualquer coisa sem alho, viu, minha filha?” e volta-se para Luísa: “Tenho um encontro mais tarde. Um estudante de medicina”. E, para caracterizar o prazer que a espera, produz um som bem característico — /s/ bem sibilado — aspirando o ar com força, com os lábios levemente abertos e os dentes cerrados. Esse comportamento adúltero e permissivo de Leonor é o motivo para ela ser caracterizada, no filme, como “a maçaneta”, em quem todos põem a mão. Na cena seguinte, elas já estão à mesa, comendo, bebendo e falando alegremente. Embora Luísa tenha esperado o primo durante toda a tarde, ela não se mostra triste com a ausência; e a chegada de Leonor é motivo para uma conversa ligeira e alegre. À mesa, elas quase devoram a comida, bebem vinho e falam de boca cheia, espalhando perdigotos, pedaços de comida e gotas de vinho sobre as travessas. Juliana preparou a comida sem alho, mas levou alguns dentes para a mesa, à parte, em recipiente específico. Leonor pede: “da cá o alho, porque não pode um prazer estragar o outro”. Enquanto comem e bebem, conversam alegremente. Leonor pergunta sobre Basílio e Luísa diz que foram “só uns beijos”. Terminam de jantar e vão para o sofá, onde bebem mais, fumam e falam — muito rapidamente e simulando voz de bêbadas — dos amores do colégio.

Leonor diz que Luísa “se faz de santinha, mas eu me lembro muito bem de você pulando o muro do colégio para encontrar Bebeto”. Luísa devolve: “E você que foi pega... pega beijando a Silene”, e riem muito. Há um corte e, na cena seguinte, Luísa e Leonor dançam ao som do bolero francês ”L'Eau a La Bouche”, de Serge Gainsbourg, e a cena termina com Luisa no sofá, de pernas para o ar.

Essa descrição sucinta deixa claro que as atrizes representam personagens que se vestem bem — Leonor se mostra mais provocante que Luísa —, mas não são contidas à mesa. Engolem a comida, sem saboreá-la, confirmando o que se anunciara no pedido feito por Leonor: “Qualquer coisa sem alho, minha filha”. Quem pede “qualquer coisa” não está preocupado com o sabor dos pratos. Além disso, as duas bebem exageradamente, sem se incomodar com os efeitos do álcool. E os assuntos da conversa são ligeiros e sem questionamento, sugerindo relações frívolas e sem importância. E Luísa, em nenhum momento, mostra-se triste, distraída e irritada com a ausência de Basílio.

Na edição das *Obras Completas de Eça de Queirós*, organizada por Beatriz Berrini, a cena do jantar, desde a chegada de Leopoldina até sua saída da casa de Luísa, vai da página 561 à 569, do capítulo X. O episódio, no romance, é muito mais longo e complexo, mas não é necessário tratar de todos os detalhes para evidenciar que as duas personagens de Eça são muito diferentes das de Daniel Filho. A começar pelo estado de espírito da dona da casa.

No texto eciano, antes de Leopoldina chegar, Luísa está triste, porque Basílio não veio para a visita diária, e irritada com a intromissão de Sebastião, que a alertou sobre os comentários maldosos da vizinhança. Ela entende que o falatório é pérfido e inaceitável, pois ela não se concebe entregando-se a um amante: “podia ter lá dentro uma fraqueza... Mas seria sempre uma mulher de bem, fiel, só dum!” (I, p. 561)<sup>94</sup>.

Quando Leopoldina chega, Luísa está triste e exasperada e vai se manter assim durante quase todo o jantar. Uma das consequências da tristeza é a inapetência; ela não toca na comida e Leopoldina até pergunta: “Não te tentas? Fazes mal!” (I, p. 564). Fica também distraída, como destaca o narrador: tem “o olhar vago” e “saudoso”, “suspirava” e “parecia preocupada” (I, p. 566). A tristeza vai parecer mais forte no momento do fado. Enquanto esperam o jantar, Luísa pede a Leopoldina que toque algo triste ao piano: “queria alguma coisa triste, doce... O fado! Que tocasse o fado!...” (I, p. 562). Leopoldina sugere o fado novo:

---

<sup>94</sup> Os trechos da obra de Eça de Queirós foram retirados da edição, em quatro volumes, publicada pela editora Aguilar, sob a coordenação de Beatriz Berrini. Nas citações, referir-nos-emos aos volumes (I, II, III e IV) e às páginas.



“a história rimada de um amor infeliz. Falava-se nas ‘raivas do ciúme, nas rochas de Cascais, nas noites de luar, nos suspiros da saudade’, todo o palavreado mórbido do sentimentalismo lisboeta” (I, p. 562-563). A música e “os versos entristeciam-na [Luísa] um pouco; e com o olhar saudoso seguia sobre o teclado os dedos ágeis e magros de Leopoldina” (I, p. 563).

Esse estado melancólico e disperso só muda em alguns momentos, quando falam de amantes. Num deles, Leopoldina diz que se deve aproveitar a vida e os amores, antes que a velhice chegue ou uma doença as leve para a cova. Essa “conversa embaraçava Luísa; sentia-se corar, mas o crepúsculo, as palavras de Leopoldina davam-lhe como o enfraquecimento de uma tentação” (I, p. 568). A tristeza dá lugar ao sorriso, quando falam de Castro, o banqueiro, que está “muito apaixonado por ti sempre” (I, p. 569). Luísa sorri, indicando o prazer de se sentir desejada. A tentação do amante vai se manifestar novamente no final do jantar, quando ambas — um pouco afetadas pelo champanhe —, estiradas no divã, conversam sobre Fernando, o novo amante de Leopoldina. Esta “cochicha confidenciazinhas” ao ouvido de Luísa:

Adorava-o. [...] A sua voz velada tinha inflexões de uma ternura cálida. Luísa sentia-lhe o hálito e o calor do corpo, quase deitada também, enervada; a sua respiração alta tinha por vezes um tom suspirado; e a certos detalhes mais picantes de Leopoldina soltava um risinho quente e curto, como de cócegas...(I, p.569)

Os risinhos e os suspiros denunciam a excitação e o desejo da entrega. Não sem razão, Leopoldina sai e Basílio entra, já tarde da noite, para colher o fruto do desejo que semeou. Mas da Luísa triste e melancólica até essa mulher excitada que se entrega ao amante passam-se algumas horas, em que as amigas conversam sobre sua condição de mulher, seus desejos e suas experiências. Antes de ir aos assuntos do jantar, no entanto, falemos de Leopoldina.

Leopoldina, diferentemente de Luísa, diverte-se. Ela come e bebe com gosto, mas não se empanturra. E ainda muda o cardápio do jantar. Distintamente do filme, Leopoldina e Luísa usam os serviços das criadas para trocar bilhetes e combinar o encontro. Como mandam as regras da etiqueta burguesa, Luísa orientou Joana, a cozinheira, sobre o cardápio a ser servido. Leopoldina é a convidada e não deveria interferir nas escolhas da anfitriã, mas chega exigindo: “Manda-me assar um bocadinho de bacalhau! Meu marido detesta bacalhau! Aquele animal! Eu é a minha paixão. Com azeite e alho!” (I, p. 562). Luísa se espanta um pouco, acha o pedido extravagante, mas manda Juliana providenciar o peixe. Leopoldina qualifica o marido de animal, mas demonstra uma submissão respeitosa a ele: “Lá o meu senhor foi para o Campo Grande” (I, p562). Quanto aos amantes, ela se mostra independente. Pediu o

bacalhau com alho, mas lembrou do amante e dispensou a iguaria. Quando o bacalhau chega, no entanto, ela tem “um movimento decidido de bravura” e pede: “Traga-me um alho, Sra. Juliana! Traga-me um bom alho!” (I, p. 564-565). Entre o amor e o sabor, Leopoldina tem a coragem de escolher os dois: “Eu vou ter logo com o Fernando, mas não me importa!” (I, p. 565). Essa coragem de desrespeitar a etiqueta amorosa aparece, em certa medida, no filme, mas a oscilação entre o desejo do amor e do sabor dá à cena eciana certa dramaticidade que não se pode ver no filme. No livro, o amante é, em certa medida, um macho e tem seu lugar de “senhor”, mas Leopoldina não está submetida a ele, por isso pede o alho e esborracha-o “em roda do prato”, rega “as lascas do bacalhau de um fio mole de azeite, com gravidade. [...] achava aquilo uma ‘pândega’” (I, p. 565). Considerar o amante e o jantar como “pândega” caracteriza muito bem a personagem: ela se vê num cenário de festa, que se pode e se deve gozar. A pândega, no entanto, não a faz perder o controle e o poder de decisão. Ela é loquaz e serve-se “com gula”, mas “picava um bocadinho na ponta do garfo, provava, deixava” (I, p. 565). Põe-se “a trincar bocadinhos de conserva” (I, p. 563) e “com os olhos no prato” vai “partindo devagar, muito atenta, lascazinhas de bacalhau” e “bebericando golinhos de vinho” (I, p.565). Leopoldina consome a comida e a bebida devagar, saboreando, sem ceder à gula. Essa contenção do desejo também se mostra na relação com o marido, os amantes e as criadas. Leopoldina convive com os limites da sociedade burguesa: mantém o marido, respeita-o e insulta-o na medida exata; tem amantes, mas não se submete a eles; e convive com as criadas porque sabe que tem de suportar “os seus desmazelos. — E muito agradecida ainda que ela se me não vá! Quando a gente depende delas” (I, p. 561-562). Os limites da sociedade burguesa não são desconsiderados. Ela convive com eles, ora respeitando-os, ora rompendo-os. Ela é uma atriz na tragicômica pândega burguesa.

Nesta breve caracterização de Luísa e Leopoldina, elencamos alguns dos assuntos do jantar. A cena vai se desenrolar nas mais de oito páginas do romance e as duas amigas vão conversar sobre assuntos que revelam processos de formação, desejos e os limites impostos às mulheres burguesas da Lisboa do século XIX. Como não podemos tratar de todos os tópicos discutidos durante a ceia, vamos dar destaque aos que consideramos centrais e que, em alguma medida, podem servir de contraste à representação que se constrói no filme.

### **Espinafre e Micaela**

Num dos momentos da cena, as amigas recordam de personagens e situações que marcaram o tempo de colégio. Espinafre, por exemplo: “o homem, o ideal, o herói; todas lhe

escreviam bilhetes, desenhavam-lhe corações de onde saia uma fogueira; [...]” (I, p.563). E Micaela, uma das alunas, que foi flagrada “no cacifo dos baús” a devorar Espinafre de beijos (I, p. 563). O destino de Espinafre não se sabe, mas conhece-se o fim da “doida” Micaela: “Coitada! Tinha casado com um alferes, um homem que a espancava. Estava cheia de filhos...” (I, p. 564). É importante notar que as amigas não estão livres de julgar e ordenar o comportamento alheio segundo a moral do machismo burguês. Espinafre ocupa o lugar do macho conquistador e Micaela, que não se submete às leis de conduta feminina, sofre o castigo decorrente da devassidão: muitos filhos e um péssimo casamento. Por isso Luísa classifica o episódio de “um horror”.

### **Maneiras de amar**

As duas concordam que as mulheres começam cedo: “Aos treze anos já a gente vai na sua quarta paixão. [...] mulheres, todas sentem o mesmo!” (I, p. 567). Para Leopoldina o amor “é o que há de melhor neste mundo” e entende que não se deve privar dele: “estar uma pobre de Cristo a privar-se [...] a mortificar-se, para vir um dia uma febre, [...] e boas noites, vai-se para o alto de São João!” (I, p. 567-568). Incluir os amores adúlteros entre os amores desejados e permitidos, principalmente se se considerar a brevidade da vida e a certeza da morte, “embaraçava Luísa” e ela declara ser “imoral semelhante idéia.” (I, 568). Negar o adultério é também a atitude de Luísa ao censurar a promiscuidade da amiga: as paixões “umas atrás das outras...” [...] Não te podem fazer feliz!” (I, p. 568). Leopoldina não se abala: “Está claro que não! — exclamou a outra. — Mas... — procurou a palavra; não a quis empregar decerto; disse apenas com um tom seco: — Divertem-me!” (I, p. 568). Diversão é o que Leopoldina procura, pois sabe que no adultério não se busca amor e felicidade. A relação com os amantes é de outra ordem. Na Lisboa em que vive, uma mulher não pode abrir mão do casamento e do marido, para arriscar-se numa aventura amorosa com um pobre estudante. Por isso, Leopoldina diverte-se e sente prazer, sem se submeter.

### **Sentimentos**

Os “sentimentos”, eufemismo para se referir aos relacionamentos homoafetivos, também trazem recordações: “Lembraste quando estivemos de mal? [...] Por tu teres dado um beijo na Teresa que era meu sentimento” (I, p. 564). A desavença desencadeia outras memórias sobre esses amores homoafetivos: “Leopoldina tivera quatro; a mais bonita era a

Joaninha, a Freitas. Que olhos! E que bem feita! Tinha-lhe feito a corte um mês.” (I, p. 564). “Tolices!” é como Luísa se refere aos sentimentos. Leopoldina, no entanto, demonstra que esses amores deixaram marcas profundas: “tinham sido as primeiras sensações, as mais intensas. Que agonia de ciúmes! Que delírio de reconciliações! E os beijos furtados! E os olhares! E os bilhetinhos, e todas as palpitações do coração, as primeiras da vida” (I, p. 564) e arremata: “Nunca — exclamou —, nunca, depois de mulher, senti por um homem o que senti pela Joaninha!... Pois podes crer...” (I, p. 564). A chegada de Juliana interrompe a conversa, pois, segundo Luísa, é necessário manter a “respeitabilidade da casa”. Não ficaria bem a uma senhora da média burguesia admitir que amou outra mulher. Embora não avance, a conversa revela mais um traço peculiar de Leopoldina. Ela se entrega aos homens e diverte-se, mas são as mulheres que inquietam e agitam seu desejo e seu coração.

### **Criadas e Maridos**

A conversa sobre maridos e criadas também distingue as duas personagens. Luísa quer se livrar de Juliana, mas não pode, pois deve obediência ao marido, que decidiu mantê-la, em respeito aos cuidados que a criada dispensou à tia. A obediência de Luísa é questionada por Leopoldina: “Boa! Os maridos não deviam ter vontade!... Era o que faltava!...” (I, p. 565). A crítica, no entanto, não se dirige só à submissão da amiga. Leopoldina está reprovando o poder dos maridos de interferir nos assuntos da casa, espaço feminino. “Os maridos não deviam ter vontade” é também uma reprimenda a Noronha, seu marido, que fez “quarto à parte!...” e ainda se ocupa das criadas e dos afazeres da cozinha: “lá o meu cavalheiro até pesa a carne! — Sorriu, com ódio. — Também é o que vale, senão!... Eu só de ir à cozinha me dão enjôos...” (I, p. 566). Se Leopoldina reprova a intromissão dos maridos, ela não se incomoda de deixar a cozinha sob a responsabilidade deles, desconsiderando outra regra da burguesia que se pode encontrar nos livros de culinária e etiqueta feminina do século XIX: a senhora da casa deve gerir a cozinha, mantendo a devida distância do fogão, lugar da criada cozinheira. (MONTEIRO, 2000: p. 15-16).

### **Filhos e as liberdades do macho**

As duas amigas também falam dos limites impostos aos desejos femininos. Leopoldina ofende o marido, mostra-se independente em relação aos amantes, mas quer os direitos do macho: “os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! [...] Um

homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras...” (I, p. 566). Luísa também não desdenha das possibilidades de alargamento das fronteiras do feminino:

Luísa [...] ambicionava um cupê; e queria viajar, ir a Paris, a Sevilha, a Roma... Mas os desejos de Leopoldina eram mais vastos: invejava uma larga vida, com carruagens, camarotes de assinatura, uma casa em Sintra, ceias, bailes, toaletes, jogo... Porque gostava do monte. — dizia — fazia-lhe bater o coração. (I, p. 566)

Leopoldina é mais enfática, percebe a “prisão” e quer afrouxar ou retirar as correntes que a prendem na sua condição de mulher. Luísa deseja Paris, Sevilha e Roma, mas hesita diante da possibilidade da maternidade: “São tolices, no fim, andar, viajar! A única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois...” (I, p. 566). A menção aos filhos leva Leopoldina a exclamar: “Filhos! Credo, que nem falasse em semelhante coisa! Todos os dias dava graças a Deus em os não ter!” (I, p. 567). Filhos são para ela:

[...] incômodo todo o tempo que se está!... As despesas! Os trabalhos, as doenças! Deus me livre! É uma prisão! E depois quando crescem, dão fé de tudo, palram, vão dizer... Uma mulher com filhos está inútil para tudo, está atada de pés e mãos! Não há prazer na vida. E estar ali a aturá-los... Credo! Eu? Que Deus não me castigue, mas se tivesse essa desgraça parece-me que ia ter com a velha da Travessa da Palha! (I, p. 567)

Leopoldina não só abomina a maternidade, ela estaria disposta ao aborto, por isso a referência à velha da Travessa da Palha. Luísa demonstra horror à ideia do aborto. A amiga encolhe os ombros e acrescenta: “E depois, minha rica, é que uma mulher estraga-se; não há beleza de corpo que resista. Perde-se o melhor” (I, p. 567). No que diz respeito aos filhos, Leopoldina também quer independência. Deseja o sexo, mas recusa suas consequências. E, se concebesse, estaria disposta a cometer o pecado do aborto.

## **Deus e os padres**

A distinção entre Luísa e Leopoldina também está marcada na maneira de se relacionar com a religião. Luísa não é carola, mas menciona os “os deveres, na religião” (I, p.568), assunto que irrita Leopoldina, que não vê os padres com bons olhos, porque tem certeza de que eles pecam. Um deles “Pe. Estêvão, o de luneta [...] dentes bonitos, [...] me dava todas as absolvições” (I, p. 568), se aceitasse suas investidas. Por isso ela afirma: “Os padres quê? São a religião! Nunca vi outra. Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres.” (I, p. 568). As ideias da amiga são, para Luísa, horríveis, pois “A

felicidade, a verdadeira, segundo ela, era ser honesta...” (I, p. 568). Honestidade que a herege Leopoldina não deseja, pois não a aproxima de Deus e impede a pândega.

### **Sintetizando as diferenças**

O episódio, no romance, é mais longo e complexo, na forma e no conteúdo. A cena revela duas mulheres diferentes, embora pertençam à mesma classe, sejam amigas desde a infância e tenham estudado no mesmo colégio, comido nos mesmos restaurantes e vestido a roupa das mesmas modistas. A postura à mesa e a forma de considerar os assuntos do jantar, no romance, caracterizam uma Leopoldina consciente de suas limitações, mas corajosa o suficiente para questioná-las. Come o alho, critica o marido e os padres, abomina a maternidade, diverte-se com os amantes e deseja o lugar do macho. As limitações não a entristecem, nem a revoltam. Ela não é uma militante sublevando as mulheres burguesas da sociedade lisboeta. É uma atriz da pândega, que come e ama, sem se entristecer nem se empanturrar. Para ela, a melancolia, a paixão e a gula são mais encenação que ação. Questiona os limites sociais impostos à mulher e alarga-os, até onde a conveniência burguesa obriga recuar. Luísa é hesitante. Como manda a etiqueta, mostra um domínio relativo sobre a cozinha: ordenou o jantar, mas cede ao bacalhau, sem deixar de qualificar de “extravagante” a intromissão da amiga. Gere a cozinha, mas deixa-se dominar pela tristeza e pela inapetência. Não saboreia a comida e não se permite amar. Ela deseja, mas faltam-lhe certeza e coragem para sustentar suas escolhas. Recua diante dos limites impostos pela sociedade burguesa e procura manter a imagem de esposa fiel, contida, respeitadora da religião e conservadora dos bons costumes familiares. Pelo menos durante o jantar. Depois, excitada com as confidências das delícias vividas pela amiga, vai entregar-se a Basílio.

Essa complexidade da obra eciana não encontramos na película de Daniel Filho. No filme, a cena é mais curta e caricatural. O desejo do alho também vence, mas parece um capricho, e Leonor torna-se mais vulgar que corajosa, pois optar pelo alho não é uma oposição a um padrão social. O mesmo tratamento superficial é dado aos amores adúlteros e às lembranças do colégio. Luísa e Leonor, arrastando a voz, já ébrias, conversam sobre os episódios adolescentes. Pular o muro para encontrar o namorado Beбето confirma a heterossexualidade da dona da casa. E o beijo em Silene nem é problematizado; é mais um “capricho” sem importância.

### **Possibilidades de Interpretação**

As diferenças entre filme e livro estão longe de se justificar por necessidade de tradução intersemiótica. As personagens femininas de Eça de Queirós são mais complexas que as de Daniel Filho, mais frívolas e superficiais. E há várias possibilidades de interpretar as escolhas do escritor e do cineasta.

Uma delas considera uma entrevista que o diretor deu à *Folha de São Paulo*, em 2007, por ocasião do lançamento do filme. Filho informa ao entrevistador que concebeu sua obra com a finalidade de explorar um nicho de “filmes de amor, de paixão. Não se fazem mais filmes como *O Morro dos Ventos Uivantes*, profundamente femininos. E sabemos que as mulheres é que escolhem o que assistir — no teatro, no cinema, no balé. Os homens querem ver é futebol” (FILHO, 2007, on-line, n.p.). O diretor revela que sua obra insere na categoria “filme de amor, de paixão” que ele escolheu para atingir um público específico: as mulheres. O modelo de filme de amor é *O Morro dos Ventos Uivantes*, baseado na obra da escritora Emily Brontë. O livro foi adaptado várias vezes para o cinema e a TV; e conta a história trágica de Catherine e Heathcliff, que morrem por não conseguirem viver sua intensa paixão. Essa intensidade apaixonada — que chegou a ser motivo de crítica quando do lançamento do livro — não é o que o espectador encontra no filme de Daniel Filho. E a resposta do cineasta revela que sua leitura da sociedade é fundamentada em oposições que caracterizariam homens e mulheres. Estas escolhem o teatro, o cinema, o balé e os “filmes de paixão”; aqueles se limitam ao futebol. Essa leitura redutora e caricatural das diferenças de gênero vai se repetir em outro ponto da entrevista. Filho afirma que escolheu Reynaldo Gianecchini para o papel de Jorge, porque “escaparia de ser maniqueísta”, uma vez que Basílio era o não menos bonito Fabio Assunção:

Escalando duas potências de afeto feminino, queria que ficasse claro que o problema de Luísa não é ser atraída pelo mais lindo ou o mais gostoso. Não é desse tipo de amor que se trata. Acho que é isso o que acontece na alma da mulher. Já o homem, sim, é preconceituoso. Se mulher ficasse careca, será que homem casava com ela? Mulher não tem esse conceito de beleza. O amor da mulher é mais solto, mais aberto (FILHO, 2017, on-line, n.p.).

A justificativa para a escalação do elenco é, no mínimo, curiosa e revela, mais uma vez, a estereotipia do olhar do diretor: mulheres são movidas pelo afeto, pelo amor “mais solto e mais aberto”, que é capaz de enxergar e se manifestar independente da beleza e da feiura. Homens são preconceituosos, movidos pela imagem do corpo feminino: se bonito, querem; se feio, rejeitam. Filho atribui aos homens a mesma canalhice do personagem machadiano Brás Cubas, que se sente atraído pela beleza da personagem Eugênia, mas recua

ao perceber que ela é manca. Daí a famosa pergunta: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?” (ASSIS, V. I, 1997, p.554). Machado teve a sabedoria de colocar a pergunta na boca de uma das muitas e diferentes personagens masculinas que criou. Mas o Brás Cubas de Machado é o homem “tipo” de Daniel Filho. Talvez por isso possamos inferir que o diretor — por impossibilidade ou vontade — não perceberia os muitos outros homens das narrativas machadianas, como não percebeu a multiplicidade das mulheres — e de homens, embora não estejamos falando deles — criadas por Eça de Queirós. Na sociedade imaginada por Daniel Filho, mulheres são movidas pelo coração, pelo amor, pela paixão e os homens pelo ventre, pela carne, pelo sexo e, claro, pelo futebol. Homens são incapazes de amar uma mulher careca ou coxa e mulheres são capazes de amar o mais horrível e asqueroso de todos os seres. Não estamos incorretos em dizer que o filme se espelha nessa concepção de sociedade. As personagens de *O Primo Basílio* produzido pelo diretor da Globo não questionam os limites sociais impostos a elas, pois estão preocupadas com o coração, com o amor, com a paixão ou — considerando a imoral e fácil Leopoldina/Maçaneta — com o prazer.

Nesse sentido, Daniel Filho se aproxima dos clichês de certa crítica que interpretou Luísa como títere, frágil e influenciável; e deu a Leopoldina/Leonor a etiqueta de prostituta, pão e queijo e, no caso do filme, “maçaneta”. Segundo essa corrente crítica, Luísa seria uma “uma burguesinha fútil e desonesta” (ALMEIDA, 1945, p. 221), uma mulher “saturada de literatura romântica, ser fraco e influenciável, [que se deixa] levar pelas falas experientes de um primo sedento de aventura e caminha entorpecida para uma tragédia que a leva à sepultura” (MATOS, 2012, p. 21). Ela “é impressionável, passiva, inconsistente, fraca e amoldável, enfim, um verdadeiro fantoche”. (DANTAS, 1999, p.91). Esses três autores continuam, nos séculos XX e XXI, ecoando Machado de Assis, que, em 1878, escreveu:

a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.  
Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.  
(ASSIS, VIII, 1997, p. 905)

Luísa, para esses leitores críticos, é fútil, desonesta, frágil e influenciável. A ela só cabe o diminutivo: “burguesinha”, que se entrega a Basílio, comprometendo a família, a moral burguesa e sua própria vida. Dessas características, Daniel Filho procura, na entrevista, recusar algumas. Num dos questionamentos, o jornalista diz que “o filme acentua mais o conflito do desejo do que a crítica social, traço do livro”. E pergunta se o diretor “tentou dar mais densidade à personagem de Luísa, que Machado de Assis classificou como ‘um caráter negativo’, por deixar-se levar ao adultério, sem o impulso da paixão?”. Daniel Filho responde:



Não concordo com Machado de Assis. No próprio *Eça* havia uma sedução e um desejo não resolvido naquele romance trivial e doméstico da menina com o primo. A Luísa é, sim, uma personagem muito fútil. Procurei dar motivos maiores à futilidade dela, como deslumbrar-se com o casamento de Grace Kelly, algo que deslumbraria muitas mulheres. (FILHO, 2007, on-line)

Na resposta, o diretor da Globo não recusa a ênfase do “confito do desejo”. Diz discordar de Machado por ver, em Luísa, um desejo mal resolvido, mas a constrói “muito fútil” e com “motivos maiores”, como se interessar pelo casamento de Grace Kelly, a atriz ganhadora do Oscar, que casou-se com o príncipe de Mônaco e foi se dedicar à carreira de princesa aristocrática. O enredo da vida da atriz se assemelha muito ao enredo de tantos outros filmes em que o sapato de cristal dá direito ao “felizes para sempre”. Não se trata aqui de desconsiderar o talento e a importância de Grace Kelly, mas de tentar entender as relações que uma fútil dona de casa poderia fazer do “motivo maior”. E parece que a futilidade venceu, porque a Luísa do filme sequer hesita diante dos limites pra o seu desejo adúltero numa sociedade patriarcal, conservadora e machista. Mas ela se interessa por um casamento “ideal” que, em certa medida, só é possível nessa mesma sociedade.

Embora Daniel Filho não fale de Leopoldina na entrevista, parece-nos que ele também aceitou o que alguns críticos dizem a respeito da personagem: “vítima de um casamento infeliz” e aproximada de Ema Bovary, de Gustave Flaubert: “talvez uma Ema inferior” a de Flaubert, “mas decerto uma Ema, romanesca e sensual”. Nela, o desejo seria “[...] inato; a iniciativa vem dela, constantemente, ao contrário de Luísa, que é só levada”. Leopoldina é impelida pelos cromossomos que, aliados ao “Tédio da Ociosidade”, a destinam ao “erro de procurar na sensação em si o preenchimento do anseio de viver anímico” (SERGIO, 1971, p. 57)

Leopoldina/Leonor seria uma Ema Bovary “falhada” e sensual. O pecado da luxúria se manifesta no desejo inato da aventura amorosa, com pitadas de tédio e ociosidade. Essa aptidão congênita difere Leopoldina de Luísa. Esta “é levada” e não tem o direito de desejar, aquela, gerada para a aventura, toma a iniciativa — porque não pode combater o desejo congênito — e se entrega à libertinagem.

Essas leituras das personagens ecianas procuram ver, na obra, relações com as ideias correntes no período em que o texto foi escrito; ideias que teriam influenciado o escritor português a compor uma burguesinha adúltera e uma prostituta. As receitas ideológicas sobre homens e mulheres estão circulando na sociedade portuguesa, muitas vezes na pena de escritores e pensadores contemporâneos e próximos a *Eça*. O amigo Teófilo Braga compõe as notas explicativas e o “rival” Camilo Castelo Branco faz o prefácio da reedição da

*Carta de Guia de Casados*, obra de 1651, escrita por D. Francisco Manoel. Nela, os homens são aconselhados a desposar mulheres virtuosas, companheiras, zelosas e parideiras. E mais: as mulheres são consideradas inconstantes e frívolas e devem ser corrigidas e educadas pelo homem, seu legítimo proprietário. Concepção semelhante encontramos no historiador, político e cientista social Oliveira Martins — contemporâneo e próximo de Eça<sup>95</sup>. Sobre a mulher, Martins escreveu: “[...] a mulher é enferma por condição histórica. O casamento foi pra ela um tratamento: o marido seu protetor, ou médico” (MARTINS *apud* LOPES, 1999, p. 386). E não podemos esquecer de Proudhon, lido por Oliveira Martins e Eça de Queirós: “a mulher é dona da casa, ou então cortesã” (PROUDHON *apud* LOPES, 1999, p. 387).

Eça de Queirós, leitor de Proudhon e próximo de Oliveira Martins, não deixaria de reproduzir essas ideias. Mas o criador de Luísa e Leopoldina não pode ser lido como um títere da ideologia machista e patriarcal, que cria caricaturas de mulheres em seus romances. Na obra de Eça, nada é tão óbvio e boa parte dos críticos mais recentes, como, por exemplo, Mônica Figueiredo (2006 e 2011), vêm propondo uma releitura inovadora que se liberte das teias configuradas pela crítica canônica e tradicional.

Em Eça de Queirós, nada pode ser tomado ao pé da letra e as burguesas do escritor português não se reduzem a uma leitura linear de pares de opostos: dona de casa x prostituta; amor x sexo; balé x futebol. Luísa hesita, mas não deixa de, a seu modo, questionar. Tem uma crença frágil em Deus e nos padres, faz ressalvas à promiscuidade da amiga, mas recebe-a em casa e escolhe conviver com a heresia e se excitar com as histórias picantes de Leopoldina. Luísa vive num século em que as mulheres vão para os colégios e são educadas para ler e tocar piano. Cedo descobrem e manifestam sua sexualidade. Luísa se entrega às experimentações homoafetivas, mas as nega; quer ser uma senhora respeitável e fiel, mas aceita as investidas do primo e deseja o amante e o adultério. Luísa hesita, demora a perceber suas contradições e, talvez por isso, pareça influenciável e manipulável. Aparência que não se confirma: ela avalia, sente culpa e se angustia. Também se decepciona com Basílio e consigo própria, quando se vê incapaz de conviver com o amante, sem comprometer a respeitabilidade de seu lar. Leopoldina é mais assertiva, critica maridos, mostra-se independente dos amantes, mas caminha nos limites impostos à mulher de seu século, de sua cidade e de seu país. Tem o desejo de ser homem, mas se submete ao seu senhor, assumindo a

---

<sup>95</sup> Oliveira Martins teria sugerido o nome “Vencidos da Vida” para o grupo de influentes intelectuais portugueses que se reunia ora no Café Tavares, ora no Hotel Bragança, lugares preferidos para os encontros e jantares semanais. O grupo “jantante”, como seus membros costumavam denominá-lo, assumia a característica de sociedade exclusivista e congregava importantes nomes da literatura e da política; entre eles Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro e Eça de Queirós.

condição de esposa, ainda que “falhada”. A pândega é seu lema e ela é uma atriz dos excessos. Não perde, no entanto, o controle, saboreia a comida, não se entristece e diverte-se. Ou seja, Luísa e Leopoldina transitam nos espaços reservados às mulheres. Mas não se definem pelo respeito cego às fronteiras estabelecidas para as burguesas e burguesinhas: são desejanter, querem liberdade; são esposas e amantes; contestadoras e obedientes; religiosas e heréticas.

A análise das personagens e das cenas mostra que a experiência histórica comum permite aproximações possíveis entre livro e filme. Personagens e enredo se assemelham, contextos se reproduzem, embora em épocas e espaços diferentes. Nas duas narrativas, condena-se o adultério feminino, nega-se a igualdade de gênero e reforça-se a subalternidade feminina. No entanto, as Luísas e Leopoldinas do filme e do livro não são as mesmas. Ambientado na São Paulo de meados do século XX, o filme, muitas vezes, reaviva concepções sociais mais conservadoras e reacionárias do que o romance, ambientado na Lisboa do século XIX. Apesar da aparente “contradição histórica”, Daniel Filho criou personagens fúteis e superficiais que aceitam sem questionar os limites sociais definidos para as mulheres. Eça de Queirós, com sua pena sempre ácida, deu voz à diversidade de mulheres que circulavam nos espaços lisboetas a elas destinados e as pôs a discutir e questionar os limites da sociedade portuguesa. Ele as considerou em sua diversidade: Luísa e Leopoldina são amigas, estudam nos mesmos colégios, frequentam os mesmos salões, comem o mesmo bacalhau e bebem o mesmo vinho e a mesma conhampanhe. Mas são diferentes. E não são caricaturas, nem fantoches. São personagens vanguardistas e estão a requerer releituras inovadoras.

Essas leituras inovadoras devem perceber que os heteronormativos, machistas e patriarcais da *Carta Guia dos Casados*, escrita no século XVII, são reproduzidos nos séculos seguintes, mas Eça de Queirós, embora imerso nesse caldo de preconceitos e estereótipos, negou-se a reproduzir, letra a letra, esses modelos. Coisa que Daniel Filho parece não ter feito. E a influência da crítica tradicional pode ter sido uma das motivações, mas talvez não seja a única. A concepção de sociedade revelada na entrevista à *Folha de São Paulo* leva a crer que ele enxerga um mundo de personagens tipo: mulheres são do amor e homens são do sexo; mulheres são do coração e homens da razão; mulheres vão ao cinema e homens, ao futebol. Essa concepção marca o filme e dá às personagens danielianas um ar de caricatura, que o público rapidamente identifica, compreende e assimila. E talvez seja necessário expandir a reflexão e considerar outras finalidades do cinema e o projeto educativo da Globo, que produziu a película e é o patrão de Daniel Filho.

A Globo nunca escondeu que assume um papel pedagógico, de educação da sensibilidade, do gosto, da moral e dos pontos de vista a respeito de quase todos os assuntos. E esse papel pedagógico tem sido exercido com a reprodução de certos modelos sociais, como o patriarcalismo, o machismo e o heteronormativismo. Nos últimos anos, a sociedade brasileira tem exigido modificações no padrão global e a rede de TV e produtora de filmes têm procurado, por exemplo, a dar atenção para as diferenças de raça e de gênero. Os desviantes, no entanto, ainda continuam sendo corrigidos e punidos ou, simplesmente, desconsiderados. Talvez o esquecimento dos amores homoafetivos de Luísa e Leopoldina não tenha sido fruto de decisão pessoal. Talvez não tenha sido pessoal a omissão das conversas que as amigas mantêm durante o jantar e que questionam as fronteiras sociais impostas às mulheres. Talvez também não seja pessoal e casual a composição de uma Luísa mais fútil — cujo “objetivo maior” é o casamento de Grace Kelly — e uma Leopoldina mais vulgar, mais sexual e menos contida. Embora negue Machado de Assis, o diretor da Globo emparelha com todos os outros críticos que citamos e fica muito longe da relação com o clima rodrigueano que disse querer manter:

Nelson Rodrigues bebeu muito [na obra] do Eça, e eu quis manter esse clima rodrigueano, juntar Nelson e Eça. Não poderia fazer isso no Rio de Janeiro, que é mais permissivo do que São Paulo, ainda mais naquela época, em que São Paulo vivia a euforia quatrocentona do crescimento. (FILHO, 2007, on-line, n.p.)

Filho, com o aval da Globo, modelou personagens muito distantes daquelas construídas pelo talento crítico de Eça de Queirós e, ainda que não estejamos tratando dele, de Nelson Rodrigues. E mais uma vez, ao falar da influência daquele sobre este, opta pela imagem simplista: o Rio de Janeiro, mais moderno, é mais permissivo que a São Paulo, conservadora e quatrocentona. O diretor da Globo opõe duas caricaturas de cidade, para reforçar o que ele imagina serem traços constitutivos de uma identidade territorial. E vale perguntar: estariam os cariocas mais para Leopoldina e os paulistanos, para Luísa?

Em pleno século XXI, Daniel — avalizado pela pedagogia da Globo — fez uma leitura tradicional e caricatural, ou melhor, muito caricatural e extremamente tradicional, da obra eciana. E a caricatura tem tudo a ver com um desejo educativo, pois ela é rapidamente assimilada e reforça os traços que se deseja premiar — o primo canalha, por exemplo — ou castigar: a adúltera fútil, a prostituta vulgar e a São Paulo rigorosa, machista e quadrissecular.

Relacionar a proposta educativa da Globo à condução do filme é plausível, mas ainda carece de mais estudos e verificação. Ainda assim é uma boa — e, para sermos justos, um tanto tradicional — hipótese, que teremos de verificar em outros trabalhos.

## Referências

ASSIS, Machado. **Obra Completa**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Aguillar, 1997.

DANTAS, Francisco J. C. **A mulher no romance de Eça de Queirós**. São Cristóvão, SE: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 1999. p. 49-104.

FIGUEIREDO, Mônica. Os rascunhos de um projeto: O Primo Basílio, de Eça de Queirós. In: \_\_\_\_\_. **No Corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011. P. 25-116.

FIGUEIREDO, Mônica. Trapacear o engano: A (r)existência feminina na narrativa de Eça de Queirós. In: REIS, Carlos (coord.). **Figuras da Ficção**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Universidade de Coimbra. 2006. P. 94-103.

FILHO, Daniel. A fórmula do fracasso existe. Entrevista à Folha de São Paulo. São Paulo: **Folha de São Paulo**, 05 de agosto de 2007. Não paginado. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200707.htm>>. Acesso em 20 abr. 2017.

LOPES, Oscar. **Nação e Nacionalidade Portuguesas: o legado de Oliveira Martins**. Separata da Revista da Universidade de Coimbra. Vol. XXXVIII. 1999. P.385-386.

MATOS, A. Campos. **Sexo e sensualidade em Eça de Queirós**. Ilustrações de Rui Campos Matos. Lisboa: Rolo & Filhos, 2012a.

MELO, D. Francisco Manuel de. **Carta de Guia dos Casados**. Prefácio biográfico por Camilo Castelo Branco e notas por Teófilo Braga. Porto: Lello & Irmão Editores, 1971.

MONTEIRO, Sonia. **Comeres de 1900**. Sintra: Colares Editora, 2000.

O PRIMO BASÍLIO. Direção de Daniel Filho. Produção: Caíque Martins Pereira. Roteiro: Euclides Marinho, Intérpretes: Glória Pires, Débora Falabella, Fábio Assunção, Simone Spoladore. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2007.

QUEIRÓS, Eça de. **Obra Completa: quatro volumes**. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Aguillar, 1997.

SÉRGIO, António - “Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Eça de Queirós”. In **Ensaio**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1971, tomo VI, pp. 53-120.

## **EÇA DE QUEIRÓS AND HIS WOMEN: THE PORTUGUESE ROMANCE AND BRAZILIAN CINEMA**

### **Abstract**

This article is the result of a Scientific Initiation research, with the scholarship Capes/Fapesb support, developed at DEVIR, an interdepartmental research group, constituted at the Federal Institute of Bahia (IFBA) and dedicated to the study of identity, gender and subjectivity issues. For this text we analyzed two works of different media: the novel *O Primo Basílio*, published in 1878, and the homonymous film, directed by Daniel Filho and released in 2007. We select scenes that are reproduced in the two works and we tried to understand how the process of constitution of two characters takes place: Luísa and Leopoldina (Leonor, in the film). We analyzed how the spaces of circulation of the feminine conform in the Portuguese context, in the work of Eça de Queirós, and in the Brazilian context, in the film set in São Paulo in the late 1950s. For this, we consider literature and cinema as processes of social reflection, which allow to be analyzed and problematized in the interrelationship between the work and society.

### **Keywords**

The Primo Basílio. Cinema. Gender. Feminine.

---

Recebido em: 22/06/2018  
Aprovado em: 20/09/2018

# *Entre castas e voluptuosas: as mulheres no teatro rodrigueano*

Juliana M. G. Carvalho Nascimento<sup>96</sup>

Universidade Federal do Ceará (UFC)

## **Resumo**

Este artigo propõe um trabalho de análise textual do teatro de Nelson Rodrigues, focando-se em determinadas personagens femininas de sua obra dramática. A análise aqui desenvolvida parte de duas categorias de personagens femininas do teatro rodrigueano: as mulheres castas, frias e fiéis, que repudiam a própria beleza e a sexualidade feminina; e as mulheres voluptuosas, belas e transgressoras, que não se enquadram nos padrões de esposa recatada e fiel, experienciando sua sexualidade mediante a traição ou a prostituição – e sendo violentamente punidas por isso. Supõe-se, aqui, que d. Eduarda (da peça *Senhora dos afogados*) é uma personagem emblemática do teatro de Nelson, na medida em que é constituída por uma ambivalência que a faz possuir traços das duas categorias referidas acima, além de ser vítima de uma violência punitiva e trágica. Supõe-se também que, através dessas personagens e dos seus desfechos trágicos e marcados pela violência de gênero, o teatro rodrigueano reflete o tratamento machista e punitivo que a sociedade brasileira dispensa às mulheres que saem do padrão de esposa/mãe recatada.

## **Palavras-chave**

Nelson Rodrigues. Personagens femininas. Sexualidade feminina. Violência de gênero.

---

<sup>96</sup> Juliana Carvalho Nascimento é atriz e diretora teatral. Bacharel e mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará, tem doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (2016). É professora efetiva da Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte (ICA), da Universidade Federal do Ceará (UFC).

## 1 Introdução

A obra teatral de Nelson Rodrigues aponta um dado inquietante: doze de suas dezessete peças trazem personagens mulheres no centro do conflito dramático; duas destas doze peças são compostas apenas por mulheres. Uma visada geral sobre essas mulheres mostra que as personagens rodrigueanas partilham vários traços em comum, que se repetem, gerando categorias bastante específicas. Aqui, destaco e trabalho com duas grandes categorias que se opõem, mas que também se misturam, sobretudo a partir de sua relação com a fruição da sexualidade feminina, quais sejam: 1) A categoria que denomino de “mulheres castas”, que no texto rodrigueano se mostra por meio de personagens que cultivam a vergonha do próprio corpo, no que ele remete à sensualidade, ao prazer sexual e até mesmo à condição biológica de gerar filhos. 2) A outra categoria, oposta à anterior, é a das mulheres voluptuosas, que são belas, sensuais e transgressoras, na medida em que põem em xeque padrões normatizadores da sexualidade feminina (como o casamento, a fidelidade e a monogamia).

Esta segunda categoria foi subdividida em duas (as infiéis e as prostitutas), a partir de alguns traços específicos que diferenciam essas personagens na experiência da sexualidade, que é vivida sempre à margem dos padrões sociais que, no início do séc. XX, definiam a ideia de mulher honrada e séria. Este padrão preconizava que as mulheres deveriam ser meigas, frágeis e castas, devendo preservar a sua virgindade para o casamento; após casarem-se, deveriam ser fiéis e submissas ao marido, evitando o pecado da luxúria e conservando certa frieza sexual. Nelson leva esse padrão ao extremo através das mulheres castas, ao passo que a categoria de personagens que lhes é oposta também exacerba a volúpia e a experiência sexual pelas vias do adultério ou da prostituição.

O padrão das personagens castas, no qual predomina a vergonha do próprio corpo feminino, pode ser relacionado à vergonha embutida pela Igreja Católica nos corpos, brancos e frios como o mármore, das sinhas do período colonial (PRIORI, 1989). Esse padrão remete-se também ao *complexo honra-vergonha*, que segundo a historiadora Sueann Caulfield (2001, p. 46) foi um dos principais alicerces da família patriarcal de elite, no período colonial latino-americano, e que “[...] dá aos homens uma ampla liberdade sexual, ao passo que exige das mulheres a castidade e a submissão à autoridade masculina. A mulher não possui honra, somente vergonha [...]”.

A historiadora Mary Del Priori (1989, p. 16), por sua vez, indica que no Brasil Colônia houve a consolidação e a imposição de um discurso, sobre os corpos femininos e seus



prazeres, que visava domesticar as mulheres na relação conjugal, elegendo “[...] um modelo feminino de corpo obediente e recatado, e carnes tristes.” Del Priori (1989) relata uma série de orientações e pregações de padres condenando os enfeites e adornos das mulheres, os decotes e as transparências dos vestidos na altura do colo, e a exibição dos pés femininos – todos os adornos e pequenas exhibições de recortes do corpo serão associados pela Igreja à prostituição. Assim, a beleza da mulher não deveria ser reforçada mas, sim, ser escondida e tornada austera. Se me dedico a esse tema que envolve a regulação dos comportamentos de gênero no Brasil Colônia é por supor que o teatro rodrigueano indica que esses padrões calcados no *complexo honra-vergonha* permaneceram ativos e vivos na sociedade brasileira do século XX, ainda que não fossem hegemônicos e que outros modos de ser mulher se apresentassem.

As personagens castas, em geral, são mais rígidas e tipificadas em sua caracterização dramática: elas não mudam de posição e se alguma delas ameaça transitar para o outro polo (do arrebatamento sexual), ainda que seja somente em devaneio fugaz, é rapidamente eliminada por outra personagem similar – é o caso de Maura e Carmelita, mortas pela irmã (D. Flávia), na peça *Doroteia* (1949). Já as personagens voluptuosas são marcadas pela ambiguidade e, em muitos casos, transitam entre esses dois polos opostos: passam (ou desejam passar) de voluptuosas a castas e vice-versa. É possível localizar, ainda, uma espécie de personagem que, numa ambiguidade extremada, é capaz de abarcar traços, ações e características das duas categorias.

Nelson, em sua obra, cria uma enorme gama de personagens mulheres que escapam a essas categorizações e que fundam outras, mas esta análise dramática parte desse recorte de personagens que se posicionam em polos opostos em relação ao corpo e à sexualidade. Mais ainda, destaco esses polos na medida em que eles se entrelaçam gerando uma categoria de personagens ambíguas e potentes, que confrontam os padrões normatizadores da sexualidade feminina, mas que, ao mesmo tempo, expõem a reação opressiva e violenta da sociedade machista diante da quebra desses padrões.

Nesta análise, deixo-me guiar pelo olhar metodológico da Psicanálise, na busca dos traços significantes, das repetições, das setas do desejo e na construção de cadeias associativas de interpretação, agregando a esse olhar um outro: o da atriz e pesquisadora de teatro. Nesta seara, a minha prática de análise do texto teatral se inspira em Constantin Stanislavski que, além de propor um destrinchamento das motivações psíquicas das personagens, leva o ator a buscar contextualizar o meio em que essas personagens se inserem, de modo a articular os aspectos sociais, históricos etc. Ademais, me proponho a um entrelaçamento das diversas

peças do Nelson, bem como uma articulação de suas crônicas autobiográficas, na construção dessa rede de significações.

### 1.1 O pudor e a negação da sexualidade – as mulheres castas

A avó de *Senhora dos afogados* (1947), d. Marianinha, insere-se na linhagem das mulheres loucas, presentes nas peças *A mulher sem pecado* (1941) e *Perdoa-me por me traíres* (1957). D. Marianinha é mãe de Misael, o patriarca da família Drummond, e avó de Moema e Paulo. Ela enlouqueceu há dezenove anos, no dia em que viu o filho assassinar uma prostituta com um machado. Para Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993b, p. 58), “A loucura representou para avó o refúgio da responsabilidade de ter testemunhado o crime do filho”.

A avó (D. Marianinha) é marcada pelos traços do pudor e da negação da própria feminilidade. Para ela, que na juventude tinha vergonha de sua beleza e de tudo o que era mulher nela mesma, o pudor é tão forte que na sua família “[...] as mulheres se envergonham do próprio parto [...]” (RODRIGUES, 1993b, p. 674), acham-no imoral. As mulheres dessa família são marcadas por dois traços fortes e recorrentes: são frias e fiéis.

O pudor marcará uma série de personagens femininas rodrigueanas, como as irmãs da peça *Dorotéia* (1949) e as tias de *Toda nudez será castigada* (1956). Primas de Dorotéia, elas são três irmãs viúvas (d. Flávia, Maura e Carmelita) que vivem juntas numa casa que não tem quartos, só salas. “*Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis*” (RODRIGUES, 1993b, p. 627, grifo do autor). Esta rubrica aponta para a ideia de um recalque tão potente da sexualidade, que até o sono é suprimido de suas vidas, bem como objetos que suscitem o sonho, a intimidade e o sexo, como os quartos, a cama e a bacia para o banho íntimo.

Da mesma forma que a avó, as primas de Doroteia cultivam a “vergonha eterna” de saber que possuem “[...] um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, magro...” (RODRIGUES, 1993b, p. 635). São mulheres que “[...] não têm quadris, nem querem...” (RODRIGUES, 1993b, p. 634); também possuem mãos que não acariciam. Segundo Nelson, as três irmãs vestem-se de luto, do modo a esconder as curvas femininas – o dramaturgo sugere que elas usem máscaras horrendas sobre o rosto. Elas repudiam a beleza feminina e numa espécie de comportamento invertido, exaltam entre si a feiura e desprezam a beleza de Doroteia como se fosse uma doença incurável.

Tanto as três irmãs quanto D. Marianinha são implacáveis com aquelas que fogem ao seu padrão de castidade e vergonha: elas julgam e condenam as mulheres que usufruem de sua

beleza e de sua sexualidade. Assim, é possível observar nos discursos e traços dessas personagens, oriundas de peças diversas, uma negação de atributos considerados feminis, como os quadris, as curvas do corpo e a própria maternidade – atributos estes que se associam à sensualidade feminina e ao que desperta o desejo sexual no outro mas que, no caso do parto, remetem ao lado animalesco e instintivo da mulher, associado à maternidade. O pudor, a castidade, a vergonha e a negação da feminilidade são traços que fundam essa categoria de personagens bastante recorrente na obra rodrigueana.

## 1.2 As mulheres voluptuosas

No teatro rodrigueano há uma dicotomia patente entre ser mãe e ser mulher, esta última compreendida como aquela que passa pela fruição do prazer sexual. Em geral, o “ser mulher” é atravessado pelos traços da perdição e da prostituição. Quando essas duas instâncias da feminilidade (mãe e mulher) se unem em uma só personagem, o gozo de “ser mulher” geralmente se realiza fora do casamento, sob a marca da traição. Assim, nessa categoria das mulheres que são voluptuosas e transgressoras, há as que enveredam pela prostituição, para satisfazer suas pulsões sexuais ou por uma imposição sócio econômica, sendo-lhes vetada a experiência do casamento (ou do amor a dois), como é o caso de Doroteia e das quatro irmãs mais velhas de Silene, da peça *Os sete gatinhos* (1958).

Grosso modo, as prostitutas rodrigueanas que ousam embarcar na experiência do amor têm um desfecho trágico: a prostituta morta (*Senhora dos afogados*) é degolada pelo amante; Madame Clessi (*Vestido de Noiva*, 1943) é assassinada com uma navalhada no rosto, também pelo amante; Geni (*Toda nudez será castigada*) se suicida após ser abandonada pelo enteado e amante. Há ainda as mulheres que se casam, mas que só se realizam sexualmente na traição: como Lídia (*A mulher sem pecado*, 1941); D. Senhorinha (*Álbum de família*, 1945); Virgínia (*Anjo negro*, 1946); d. Eduarda (*Senhora dos afogados*); Zulmira (*A falecida*, 1953); e Judite (*Perdoa-me por me traíres*, 1957). A maioria destas mulheres também paga um alto preço pela beleza e sexualidade vivida à revelia da norma: D. Senhorinha foi espancada e humilhada pelo marido; Virgínia traiu a prima e foi entregue pela tia para ser estuprada por um homem (que se tornou seu marido e continuou a estuprá-la); D. Eduarda teve as mãos amputadas como castigo; Judite foi envenenada pelo cunhado e estuprada por ele enquanto agonizava. (Em nenhuma dessas peças os agressores ou assassinos são punidos).

Neste artigo, irei me debruçar sobre algumas das personagens elencadas anteriormente, a partir de duas sub categorias (a da prostituta e a da infiel), traçando seus perfis, fábulas e

modos de funcionamento, de maneira a destacar como elas refletem determinadas construções de gênero arraigadas na sociedade brasileira.

### **1.2.1 As prostitutas**

Doroteia é a “ovelha negra” da família de mulheres castas que sentem uma náusea na noite de núpcias. Ela não é feia como suas primas – é linda<sup>97</sup>, tem a pele macia (sem manchas) e o hálito cheiroso – e, sobretudo, ela não tinha o defeito de visão das outras mulheres: desde menina ela via os homens e mentia; tinha medo de não ter a náusea e ouvia vozes lhe chamando para a perdição. Doroteia fugiu com um rapaz e depois que este morreu, passou a se prostituir – estas informações são narradas pela personagem, que tenta comover suas primas para que elas a deixem entrar na sua casa. Na trama, ela chega à casa das primas tentando provar que pertence a essa linhagem de mulheres e pedindo-lhes acolhida, mas d. Flávia teve visões que lhe mostraram a prima em perdição e por isso nega-lhe acolhimento. Doroteia conta que teve um filho pequeno que adoeceu, ela chamou um bom médico para atendê-lo e disse que pagaria o que fosse preciso para salvar a vida do filho, porém o homem recusou seu dinheiro e exigiu-lhe que ela reconhecesse a sua profissão (de prostituta) – no lapso de tempo em que atende à exigência sexual do médico, seu filho morre. Doroteia lembrou de sua família e jurou que “[...] havia de ser uma senhora de bom conceito...” (RODRIGUES, 1993b, p. 633). A culpa pela morte do filho em meio ao exercício da profissão é o que parece mover Doroteia a mudar de vida.

Ela quer ser uma mulher honesta e voltar a pertencer a essa família<sup>98</sup>; sua perdição é narrativa de um passado próximo e ameaçador, pois teme ser perseguida pelo jarro que pertencia ao seu quarto e que lhe aparece sempre que um homem vai entrar em sua vida. Seu desejo é conseguir transitar do polo da perdição para o da castidade e se ver livre da sexualidade que a persegue, encarnada no jarro. Encabeçadas por D. Flávia, as três irmãs viúvas exigem que Dorotéia, a prima perdida, vá ao encontro de um homem doente para adquirir dele chagas horrendas, que destruirão sua beleza – só assim ela irá expiar a culpa por não ter tido a náusea do homem e por ter sucumbido à sua sexualidade. A beleza de Doroteia é elemento-chave, pois ela é tão linda que, sozinha num quarto, seria amante dela mesma (RODRIGUES, 1993b); foi por conta de sua beleza que o médico quis receber seu pagamento

<sup>97</sup> A beleza física, traduzida pelo vocábulo ‘linda’, é um traço que marcará todas as personagens arrebatadas pela sexualidade, ou seja, tanto as prostitutas quanto as adúlteras.

<sup>98</sup> Desejo de pertença a uma família de mulheres castas, que d. Eduarda (de *Senhora dos afogados*) se esforça em cultivar, como poderá ser visto adiante.

antes de atender o bebê doente; para as primas, é a beleza de Doroteia que a leva à perdição, por isso a beleza tem que ser destruída – é preciso considerar também que as primas são feias e exaltam sua feiura como uma qualidade, diferentemente de Doroteia, que se orgulha da própria beleza. No teatro rodrigueano a beleza feminina, que está no rosto e num corpo macio e cheiroso, se mostra perdição para as mulheres, porque as alimenta de um amor narcísico e porque suscita no outro masculino um desejo incontrolável – no fim das contas, a mulher é culpada por ser bela e a beleza é um estigma que se carrega como a uma cruz.

Seria preciso ter vergonha da própria beleza, como indica a avó de *Senhora dos afogados*: “[...] eu quando era moça e bonita, como és agora, eu tinha vergonha de mim mesma... Tinha vergonha de tudo que era mulher em mim... [...] E tu? Tens vergonha? De teu próprio corpo, tens?... Ou despes o teu busto diante do espelho para namorá-lo?” (RODRIGUES, 1993b, p. 675-676). Há nesta fala da avó, assim como na fala em que Doroteia afirma que sua beleza a levaria a ser amante de si mesma, uma menção a um fascínio narcisista e, implicitamente, a concretização desse narcisismo em ato, ou seja, não só em olhar, mas em acariciamento e masturbação do próprio corpo, como se a mulher bela pudesse se bastar sexualmente<sup>99</sup>. Para a avó (de *Senhora*) e para as primas (de *Doroteia*), isso é motivo de vergonha.

Em *Senhora dos afogados* (1947) há a referência constante a outra prostituta, nomeada de *prostituta morta*. Trata-se de uma personagem ausente, que só existe através dos discursos narrativos de outras personagens, principalmente do noivo (seu filho), de Sabiá, do vendedor de pentes, mas também pelas falas de d. Eduarda e de Misael. A *prostituta morta* foi assassinada há dezenove anos, quase degolada com um machado pelo juiz Misael Drummond (quando ele ainda era um jovem advogado). A peça se passa no dia do aniversário de 19 anos de morte dessa mulher e as cenas são permeadas pelo alarido de gritos, choros e rezas das mulheres do cais, como se ela tivesse acabado de morrer.

Filha de uma cafetina da beira do cais, a *prostituta morta* é descrita como uma mulher linda, liberal e geniosa que virou a cabeça de vários homens, mas que “[...] tinha um rabicho tremendo pelo dr. Misael” (RODRIGUES, 1993b, p. 718); no dia do casamento de Misael com d. Eduarda, a *prostituta* “[...] jurou que havia de experimentar a cama antes da noiva...” (RODRIGUES, 1993b, p. 718). Ela exigiu que o amante a levasse na sua casa, deitou-se na

---

<sup>99</sup> Este tipo de discurso, que aponta a beleza como uma indecência e que sugere o fascínio narcisista da mulher pelo próprio corpo, surge no teatro rodrigueano pela primeira vez em uma fala de Olegário, da *Mulher sem pecado* (1941). O fato de Olegário e a avó terem em comum essa visão moralista da beleza pode indicar que se trata de um pensamento machista que visa o disciplinamento da sexualidade feminina, pensamento este que foi absorvido por algumas mulheres para fins de transmissão das relações de gênero.

cama dos noivos; a prostituta fez uma operação arriscada: ousou transitar de lugar, saiu da posição de amante (mulher da vida) e ocupou o lugar da noiva, inclusive foi meiga como nunca fora. Ele sentiu que ela devia morrer, então arrastou-a pelos cabelos até a praia e, com um machado, abriu-lhe o pescoço – ela morreu de olhos abertos. É possível afirmar que a prostituta foi morta porque ousou sair do papel que lhe foi destinado pela profissão; ela também foi punida por romper com o padrão social imposto às prostitutas, que não podem jamais pensar em amor e casamento, pois são mulheres públicas – como dirá Herculano, de *Toda nudez será castigada*. O noivo de Moema, filho da *prostituta morta*, afirma que, depois de morrer, a mãe foi para a ilha das prostitutas mortas, que passam a eternidade se acariciando entre si.

A *prostituta morta* é a segunda prostituta que surge no teatro rodrigueano e que foi assassinada pelo amante. A primeira é Madame Clessi, prostituta de luxo de *Vestido de Noiva* (1943), cafetina de um bordel de 1905, mulher que teve fama, homens, muito dinheiro e foi assassinada por um amante com uma navalhada na cara. O amante era um adolescente de dezessete anos, de família rica, muito parecido com o filho morto da cafetina; ele não pagava, ao contrário: recebia dinheiro de Clessi.

Além de ter sido assassinada por um amante, Madame Clessi tem em comum com a *prostituta morta* o seguinte traço: é uma mulher da vida que exerce fascínio sobre uma mulher casada e dona de casa tradicional. Madame Clessi surge no plano da alucinação, no sonho de Alaíde à beira da morte. Alaíde é uma jovem da década de 1940 que encontrou no porão da casa de seus pais, antigo bordel de Clessi, uma mala com o diário da cocote, um espartilho rosa, dentre outros objetos. Casada com um rico industrial que lhe trai com a própria irmã, Alaíde sofre um atropelamento e, em coma, antes de morrer, tem um sonho no qual vai ao encontro de Clessi, misturando memória e alucinação.

O assassinato de Madame Clessi foi um crime passionnal muito noticiado nos jornais cariocas do início do século XX, o que fascina Alaíde tanto quanto o diário, de modo que Clessi lhe pergunta: “Quer ser como eu, quer? ALAÍDE (*veemente*) – Quero sim. Quero. CLESSI (*exaltada, gritando*) – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?” (RODRIGUES, 1993b, p. 355). Esse fascínio por uma prostituta assassinada também marca a personagem d. Eduarda, de *Senhora dos Afogados*.

A prostituta morta, assim como Doroteia, parece trazer a referência espacial da prostituição no bairro do Mangue, mais popular, em oposição ao espaço que o bordel de luxo de Clessi evoca, a saber, a Lapa – dois espaços conhecidos no Rio de Janeiro até meados do séc. XX. Um elemento une os dois espaços e suas mulheres: o crime passionnal. Se Clessi e a

prostituta morta fascina essas senhoras casadas, é talvez por indicarem o lugar da liberdade e do excesso na experiência sexual feminina, pois foram mulheres lindas que enlouqueceram os homens e tiveram muitos amantes, supostamente vivendo de dar e receber prazer – inclusive o que fascina D. Eduarda é a ilha onde as prostitutas mortas passam a eternidade se acariciando entre si, sem homens, numa volúpia sem fim.

Outra prostituta marcante da dramaturgia de Nelson é Geni, de *Toda nudez será castigada* (1956). Trata-se de uma personagem que, em sua curva dramática, consegue abarcar traços das diversas categorias elencadas aqui: prostituta, casta, honestíssima, virgem, fiel e infiel. A peça é um grande *flash back*, encenado a partir de uma gravação de áudio em fita cassete, que Geni deixou para seu marido (Herculano), na qual narra a versão completa dos fatos (e fantasias) que envolvem o relacionamento dos dois, desde o dia em que se conheceram. Antes de se configurar como materialidade cênica, Geni é uma voz que produz um saber sobre a verdade insondável do desejo de uma mulher, desejo por excelência ambíguo e dissonante. Essa voz se apresenta como pertencendo a um sujeito que já morreu, interpelando o outro a partir da ignorância dele: “Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. [...] Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! [...]” (RODRIGUES, 1993b, p. 1052). E o que ela conta é para o marido, mas é também para ela própria saber.

Herculano é um homem casto, recém-viúvo, católico praticante, que só teve uma mulher na vida e por quem cultivava uma devoção mórbida, junto com o filho. Patrício, seu irmão, um cliente de Geni assíduo e devedor, convence a prostituta a entrar num jogo de sedução que a levará a ganhar muito dinheiro de Herculano. Patrício deixa no quarto do irmão um litro de uísque e uma foto de Geni nua – e é assim que, bêbado, Herculano vai ao bordel e passa dois dias tendo relações sexuais com a moça da foto. Porém, ao acordar de sua embriaguez, Herculano destrata Geni, rebaixando-a pela sua condição de prostituta, ao que ela replica com deboche, lembrando ao cliente as coisas que ele contou sobre a falecida esposa: que ela era um “bucho”, uma chata sexual, que tinha varizes que o enojavam. Ao se dar conta do que fez com Geni e do que lhe disse, Herculano se desespera pelo filho casto e pela esposa que morreu com um câncer no seio.

Desde o início, quando só ouviu falar dele e de sua esposa morta, Geni se interessou por Herculano, como indica o seguinte comentário da personagem:

Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. **Talvez porque havia uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras. Eu mesma não me entendo.** Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Senti

que não há ninguém mais nu do que certos cavalos (RODRIGUES, 1993b, p. 1056, grifo nosso).

Geni se mostra como um mulher sem meios termos, ela se lança impulsivamente; porém não é o dinheiro de Herculano que a fisga, mas a esposa morta com sua ferida no seio – no primeiro diálogo entre os dois, após as duas noites no bordel, Geni fala a Herculano da cisma que tem desde menina, de que vai morrer com um câncer no seio. (Cabe pontuar que aqui também se repete a imagem de uma morta entre um casal, porém essa morta desperta o desejo, ao invés de afugentá-lo, como acontece em *Senhora dos Afogados*.) A suspeita de ferida no seio é a desculpa que ela utilizará para trazer Herculano de volta ao bordel, apesar das resistências dele. Por outro lado, Geni é a mulher que sabe que os seios são o que ela tem de mais belo.

No comentário citado, é interessante também a reflexão que ela faz acerca de sua diferença e da falta de entendimento que tem de si mesma – a narrativa que gera a peça mostra, inclusive, uma personagem que muda de humor e de opinião bruscamente e que, sobretudo, não mede as palavras e as ações. O cavalo de corrida que a fascinou na infância e que vem associado no discurso ao sem sentido de sua personalidade, é uma imagem potente e enigmática. Não é qualquer cavalo, mas é de corrida, ou seja, um cavalo de raça, belo e forte que, por ser veloz, ainda deve conservar o elã selvagem dos que correm livres pelos campos; por outro lado, é também domesticado, pois precisa ser comandado e cavalgado por alguém. E o que se sobressai nele, e que a espanta, é a sua nudez, que ninguém supera. Por que “certos cavalos” têm uma nudez incomparável? O que esse fascínio diz de Geni, que em diálogo posterior irá afirmar que nunca foi menina?

No dizer de Patrício, Geni é uma das poucas mulheres que não é uma “chata sexual”. Nos encontros que tem com Herculano, antes de se casar, ela se mostra intensamente libidinosa, expondo sua necessidade premente de ter relações sexuais com ele e, muitas vezes, frisando que precisa se satisfazer sozinha. No encontro que os dois têm na rua, ele lhe pergunta se ela gosta dele, ao que ela responde sempre no sentido sexual, o que incomoda Herculano, como mostra o seguinte diálogo:

GENI – [...] Só de olhar pra você – e quando você aparece, basta a sua presença – eu fico molhadinha!

HERCULANO (*realmente chocado*) – Oh, Geni! Por que é que você é tão direta, meu bem?

GENI (*despertada pelo desejo*) – Vocês homens são bobos! Está pensando o quê da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (*muda de tom*) Olha as minhas mãos como estão geladas. Segura, vê. (*ofegante*) Geladas!

HERCULANO (*amargurado*) – Amor não é isso!



GENI (*furiosa*) – Me diz então o que é que é amor?

HERCULANO – Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. Insinuar. Mas não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher (RODRIGUES, 1993b, p. 1074-1075).

Geni ama no corpo, que exige dela a satisfação imediata, tanto que lhe é muito difícil promover um adiamento dessa satisfação, negando os seus favores sexuais a Herculano, como lhe orientara Patrício. No encontro do referido diálogo, Geni logo se desespera e tenta convencer Herculano a se relacionar sexualmente com ela no meio da rua, em pé, mas ele é quem se nega, pois só poderá ter algo sexual com ela sob duas condições: a primeira é que ela abandone o bordel e sua posição de mulher da vida; e a segunda é que ela se case com ele – só depois ela terá a noite de núpcias e seu defloramento simbólico, que marcará o início da sua nova vida, como uma mulher honesta. Nessas exigências, parece implícita uma fantasia de Herculano de salvar a moça de si mesma e dos caminhos que a levaram à devassidão. Geni aceita o acordo e Herculano a leva para morar numa casa que ele tem no subúrbio; ele irá visitá-la, mas não dormirá com ela e nada pode acontecer entre os dois antes do casamento.

O diálogo acima e a proposta de Herculano dizem muito do que cada um dos dois espera e entende do amor. Geni é muito clara e direta, ela diz algo que Herculano não quer (e não suporta) ver: que até a mulher mais recatada e séria tem uma tara sexual por alguém, ainda que oculta, ou seja, que as pulsões sexuais também são urgentes para as mulheres. Se Herculano não suporta ver a urgência sexual dessa mulher, nisso provavelmente ele reflete uma negação de nossa sociedade machista. O corpo de Geni, que manifesta sua urgência sexual nas mãos geladas e na genitália molhada, esse corpo que precisa ser satisfeito a qualquer custo e em qualquer lugar, me remete ao cavalo de corrida nu, que em sua selvageria precisa correr solto e veloz e que ao se deparar com uma égua no cio não será capaz de nenhum adiamento. Mas o que a civilização espera de uma mulher é o disciplinamento das pulsões, ou mais ainda: é a capacidade de adiar a satisfação dessas pulsões – Herculano traduz bem essas demandas quando fala que “delicadeza é tudo na mulher”. Ele pede que ela deixe de ser o que é e que ela espere, inclusive lhe impõe um período de abstinência sexual intolerável – Herculano não suporta sequer a possibilidade de Geni se satisfazer sozinha, pois isso lhe remete à mulher que ela deve abdicar. Inclusive a proposta da noite de núpcias e do defloramento de Geni reforça o ideal de mulher de Herculano, que deseja demarcar bem a diferença entre a vida de Geni antes e depois do casamento, disciplinando as exigências sexuais da amante e fazendo dela uma mulher delicada e honesta. “Bela, recatada e do lar”.

O casamento, contudo, demora a acontecer, pois Herculano sequer tem coragem de dizer às tias e ao filho da existência de Geni. Depois de ficar um longo período reclusa e sozinha em sua nova casa, Geni recebe a visita do noivo, que lhe interpela se ela saiu e com quem. Inicia-se uma terrível discussão, na qual Herculano se posiciona como um marido que exige satisfação e obediência, ao passo que Geni mostra toda sua rebeldia e descontentamento, pois não compreende o fato dele não estar sendo homem para ela. Ele explica novamente que está tratando do casamento, porém lhe pede mais um tempo, mais um adiamento. Geni explode e recrimina a si mesma, implacável: “Burra, burra! Pensei que podia me casar. **Mulher da zona não se casa!** Tudo me acontece! E quem sabe não está nascendo agora, agora, neste momento (*Geni abre a blusa e apanha os dois seios*), a ferida no seio?” (RODRIGUES, 1993b, p. 1083, grifo nosso). Ela, então, se assume mulher da zona em seu linguajar e agride verbalmente Herculano, ameaçando de bater na sua cara e exigindo que ele seja homem naquele momento, caso contrário ela vai embora e se entrega ao primeiro que encontrar na rua. Herculano cede, beija os seus pés e eles passam três dias e três noites tendo relações sexuais sem parar e batendo na cara um do outro, numa tara sexual vulgar e selvagem. O surpreendente é que após essas três noites, fumando um cigarro, Geni decide que vai voltar pra zona, pois seu lugar não é ali – ela resolve isso de repente e só muda de ideia quando chega uma das tias e diz que Serginho, filho de Herculano, os viu nus no jardim, tomou um porre, foi preso e violado na prisão pelo ladrão boliviano.

O estupro de Serginho provoca uma virada no enredo da peça; com remorso, Herculano passa a desprezar Geni, afirmando para o filho: “Se alguém te disse que eu ia casar com essa mulher, é mentira, calúnia! Jamais me passou pela cabeça essa ideia. E nem é minha amante! Uma prostituta não é amante, é a mulher que todos usam – mas pagando. Nunca seria minha esposa” (RODRIGUES, 1993b, p. 1094). Nesta fala, Herculano sintetiza o preconceito de toda uma sociedade machista. Serginho não quer perdoar o pai e culpa ele e sua amante por tudo que lhe aconteceu na prisão. Porém, induzido pelo tio Patrício, o rapaz exige que Herculano se case com Geni, para que ele possa se vingar do pai lhe corneando com sua esposa, afinal “Prostituta não trai!” (RODRIGUES, 1993b, p. 1099).

No primeiro encontro entre Geni e Serginho, ainda no hospital, quando o rapaz lhe pede que conte tudo que ela e o pai fizeram, afirmando que ela fará o mesmo com ele, Geni se mostra mais contida, querendo se resguardar de fazer com ele certas coisas que podem levá-lo a ter nojo dela. Ela confessa ainda que às vezes tem nojo dela mesma e que quando vê uma colega de profissão despida, sente um enjoo enorme – são atitudes que destoam de sua profissão e de sua conduta, e que têm mais a ver com as mulheres castas. Essas falas, ao

mesmo tempo que apontam o caráter ambivalente de Geni, prenunciam uma mudança de posição que torna a personagem ainda mais ambígua.

A partir da exigência de Serginho, Geni se casa com Herculano e muda de figura: no dizer de uma das tias, adquire modos tão bonitos que nem parece que foi mulher da zona. Este comentário é veementemente reprimido pelas outras tias, que afirmam que Geni nunca foi da zona, ao contrário, é honestíssima e até se casou virgem! A própria Geni percebe sua mudança, depois que se casou e tornou-se amante de Serginho, como indica a seguinte fala:

Sou outra mulher, por sua causa. Eu não prestava. Mudei, você não sente que eu mudei? Te juro! Quer ver uma coisa? Ontem, eu saltei do automóvel e caiu um frasco de perfume que eu tinha acabado comprar. Então, sem querer, eu disse: merda. Não era nem palavrão. Se você soubesse a vergonha, o remorso que tive. Vergonha, remorso, por nós, pelo nosso amor. Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais (RODRIGUES, 1993b, p. 1104).

Na cena em que há esta fala, Geni diz ainda que não há mulher mais fiel do que ela, ao que Serginho lhe interpela se ela não o trai com o pai dele. Ela responde então: “[...] (veemente) – Isso não é trair. Traído é o velho!” (RODRIGUES, 1993b, p. 1102). E assim é que Geni se configura como uma personagem que é, simultaneamente, fiel e infiel, pudica e devassa. Cabe destacar também, na citação acima, essa separação entre a prostituição e o amor, como se um inviabilizasse o outro, vetando à prostituta a experiência do amor.

Geni amou Serginho pela sua juventude, pela sua pureza e, sobretudo, por pena, pois como disse no hospital: “Herculano, eu preciso ter pena. O meu amor é pena. Estou morrendo de pena. [...] Pena de ti e do teu filho!” (RODRIGUES, 1993b, p. 1091). O sofrimento de Serginho e a pena que lhe causou fez Geni descobrir um outro tipo de amor, que não se restringe à urgência e à vulgaridade da carne; um amor que faz com ela tenha vergonha de dizer até um palavrão e que a faz deixar finalmente de agir como uma prostituta. Inclusive ela se sente fiel a esse amor, ainda que seja infiel ao marido. Se Geni revela tudo isso a Herculano e se mata, é talvez porque se descobre também traída pelo seu amor, que a abandona para viajar com o ladrão boliviano, o violador. O suicídio talvez seja a única saída que Geni encontre para escapar do vazio no qual foi lançada por Serginho, afinal, por que ela acreditou que uma prostituta podia amar e ser amada?

### 1.2.2 A infiel

A lista de mulheres adúlteras no teatro rodrigueano é extensa e já se inaugura, timidamente, na primeira peça de Nelson, *A Mulher sem pecado* (1941), com a personagem

Lídia. Em uma de suas crônicas, Nelson afirma que, depois de um ano como repórter policial, já

[...] tinha um prodigioso elenco de adúlteras. Um traíam por vingança, outras por passatempo, ou tédio, ou experiência erótica, ou dinheiro. Uma pequena e seletíssima minoria era infiel por amor. Eis o que aprendi lidando com o sangue e o excremento da crônica policial: – o marido enganado perdoa muito menos o adultério por amor. Se a mulher vive uma aventura estritamente física, carnal, se trai por um, digamos assim, capricho erótico, ele sofrerá menos. Mas o amor ofende, agride muito mais (RODRIGUES, 1993a, p. 208).

Apesar da extensa lista de personagens infiéis, abordarei aqui somente dona Eduarda (*Senhora dos Afogados*), como exemplo marcante dessa categoria de mulheres rodrigueanas. Esta personagem é tomada aqui como um dos eixos centrais, porque sua composição dramática me leva a supor que ela traz em seu bojo traços característicos e ações que pertencem às duas grandes categorias de personagens mulheres aqui debatidas, pondo em evidência a ambiguidade inerente às mulheres rodrigueanas, pois ela está entre o dever da tradição familiar (e maternal) e o apelo das pulsões e das paixões. A meu ver, D. Eduarda contém traços, simultaneamente, das mulheres castas, recatadas, fiéis, e das mulheres voluptuosas e transgressoras (as prostitutas e as adúlteras). Como pretendo mostrar a partir dessa análise, d. Eduarda é casta, fiel, tem o corpo rígido como o das mulheres castas, mas não é fria, o desejo escapa pelas suas mãos indomáveis. É uma mulher de família, mas também é adúltera e equipara-se a uma prostituta; não é possível afirmar com certeza se ela gozou sua sexualidade, pois nunca foi amada e acariciada pelo marido, porém ao menos um homem a possuiu com desejo.

Em rubrica, Nelson descreve d. Eduarda como uma mulher “[...] *ainda formosa, apesar de alguns cabelos grisalhos, casta e severa no seu luto fechado*” (RODRIGUES, 1993b, p. 673, grifo do autor). Assim como a filha (Moema), D. Eduarda não usa maquiagem e tem “[...] *uma palidez quase sobrenatural*” (RODRIGUES, 1993b, p. 673, grifo do autor). Ambas estão de luto, posicionadas de maneira rígida e hierática. Apesar de não possuírem nenhuma semelhança entre si, mãe e filha têm em comum a movimentação das mãos, que ocorre ao longo da peça de maneira idêntica e simultânea, o que as irrita sobremaneira.

Em diversos momentos o texto fornece indícios de que as mãos de D. Eduarda e, conseqüentemente, as de Moema, atraem e fascinam os personagens masculinos: Misael (pai) só repara nas mãos depois que a esposa já foi mutilada e morta, tem saudade dela ao olhar as mãos da filha e se acende nele um desejo antigo e abafado; Paulo (filho e irmão) confunde mãe e irmã pelas mãos, acha as duas parecidas como duas chamas e tem um amor devoto

pelas duas; o noivo beija e acaricia as mãos de Moema, como se fosse noivo somente de suas mãos, mas através delas ele cobiça d. Eduarda. Se exercem tanto fascínio, talvez devam ser mãos belas, que se movimentem como numa dança delicada e que contrastem com a aparência geral dessas mulheres, que o dramaturgo sugere que seja rígida, hierática e de luto. Ou podem ser movimentos estranhos, que beirem o grotesco? Que tipos de movimentos podem ser estes, que atraem as personagens masculinas e que ligam mãe e filha irremediavelmente? O diálogo abaixo, além de exemplificar o fascínio que as mãos exercem sobre o Noivo, mostra também três ações indicadas pelo dramaturgo para essa movimentação:

MOEMA (*em sonho*) – Diz que me ama... E me beija as mãos... Quase não olha para o meu rosto... Como se fosse noivo apenas de minhas mãos... Não me beijou nunca na boca... (*olha as próprias mãos como se estas tivessem um mistério; aperta a cabeça entre as mãos, atormentada*) E por que, meu Deus, por quê?

(*Olha novamente as mãos, com espanto; d. Eduarda tem exatamente o mesmo movimento. E, por um momento, as duas esquecem de tudo para examinar as próprias mãos.*)

MOEMA (*para d. Eduarda*) – Por que não paras com essas mãos? Por que não lhes dás sossego?

D. EDUARDA (*desesperada*) – Eu não mando nas minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim!

(*Mãe e filha, com uma expressão de sofrimento profundo, têm o mesmo gesto fúnebre; unem as mãos na altura do peito e entrelaçam os dedos.*) (RODRIGUES, 1993b, p. 679-680).

Nessa cena, apertar a cabeça com as mãos está mais próxima a uma ação agressiva contra ela mesma; já a ação de entrelaçar as mãos no peito em gesto fúnebre talvez indique a vontade das personagens de aquietar essas mãos, como se fosse possível abafar ou matar o desejo que se deixa trair pelos movimentos delas – desejo mortífero ou voluptuoso. Aquietar as mãos e seus movimentos idênticos e sincrônicos seria também pôr um fim à única coisa que liga mãe e filha.

Outro ponto que chama atenção no diálogo acima é o fato de d. Eduarda não ter domínio sobre suas próprias mãos, que agem à sua revelia, ou seja, as mãos agem nela, sem que ela queira e sem que possa fazer nada contra isso. Esta autonomia das mãos faz com que elas adquiram, a meu ver, o estatuto de um ser independente que existe e age na personagem, como o sujeito do inconsciente encarnado em uma parte do corpo. É possível supor, inclusive, que as mãos de Eduarda tenham um desejo próprio, que irradia sobre a personagem e a faz desviar-se de seu caminho de mulher honesta: este desejo é acariciar.

Ao final da peça, Moema reflete sobre o papel ativo das mãos, afirmando: “As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E

rápidas... E sensíveis... Correm o corpo...” (RODRIGUES, 1993b, p. 710). Porém, a peça mostra que se as mãos são ativas na carícia, elas também o são na violência.

D. Eduarda é esposa de Misael (um juiz), mãe de Moema e Paulo, e pertence à família Drummond há dezenove anos. Os Drummond são uma família tradicional, na qual a fidelidade deixou de ser um dever e virou um hábito de trezentos anos – família de mulheres castas e frias, que negam a própria feminilidade. Eduarda é diferente, ela não é fria, como as Drummond, mas é fiel.

Num primeiro plano, ela parece desejar pertencer à família Drummond, ser fria como uma Drummond, pois em algumas falas ela busca afirmar sua pertença à família. Um exemplo disso é quando Moema afirma que seu pai não chora, que sua “[...] família chora pouquíssimo” e D. Eduarda replica: “Minha filha morreu e eu não chorei ainda” (RODRIGUES, 1993b, p.676). Em outra cena, Misael olha para a esposa e constata que ela é diferente das mulheres da família, ao que ela responde: “Sou diferente. Mas uma coisa tenho das outras mulheres da família – sou fiel... Nenhum homem me acariciou, nem meu próprio marido. Meu próprio marido me possuiu sem me acariciar... [...] Me reconheces fiel?” (RODRIGUES, 1993b, p. 693).

Seu filho, Paulo, a ajuda na busca de concretizar esse desejo de pertença, vendo nela uma mulher pura e instigando-lhe o exercício da fidelidade. Misael, seu marido, faz dela uma mulher casta, que em dezenove anos de matrimônio nunca foi acariciada e sempre foi possuída nas trevas. Ser possuída sem carícias é uma imagem forte que inevitavelmente remete ao estupro, a um ato sexual seco, no escuro, onde os corpos não são vistos e a beleza de Eduarda é obscurecida pela imagem de uma morta. D. Eduarda inclusive recusa-se, com visível rancor, a rememorar sua noite de núpcias, marcada no discurso do marido pela ausência de prazer, e já perdeu a conta de quanto tempo faz que Misael não a procura sexualmente. Como outras mulheres rodrigueanas, também ela foi submetida a um longo período de abstinência sexual. O sexo no escuro e sem carícias lembra o costume medieval de se utilizar um lençol próprio para o ato sexual, que cobria o corpo mas permitia a penetração através de um buraco situado na altura da genitália.

Apesar de sua castidade e fidelidade, a sogra (a avó louca) e Moema não a reconhecem como uma Drummond, reiterando seu estatuto de estrangeira e tentando eliminá-la. Moema sutilmente instiga a mãe a se apaixonar pelo noivo e ser infiel.

Em um diálogo com Misael, Eduarda denuncia seu enleio pelo noivo, afirmando que quando ele chega ela sente sua presença no ar que respira, que sente também cheiro de mar

nos próprios cabelos e tem vontade de cheirá-los. Se D. Eduarda queria que Moema desmanchasse o noivado, era para proteger a si mesma do seu desejo por ele.

O noivo tem um elemento em comum com Eduarda: ele também é um estranho nessa família. O que Moema sabe dele é pouco: que ele foi oficial da Marinha, que a mãe mora numa ilha e que não se sabe do pai; tem algo nos olhos e na boca do noivo que a atrai – se algo nele atraía Moema, era talvez sua semelhança ao pai, denunciando mais uma vez o amor incestuoso da moça. A pedido de d. Eduarda, os vizinhos disseram a verdade sobre ele: o noivo passa o dia bêbado, com várias “mulheres da vida”; “Diz que talvez se case, mas só com uma mulher da vida. Só acha graça nesse tipo de mulher” (RODRIGUES, 1993b, p. 679). Neto de uma velha cafetina, ele é referido por Misael como um “vagabundo de cais”, “[...] o deus das mulheres da vida” (RODRIGUES, 1993b, p. 699) que tem, em todas as partes do seu corpo, tatuagens com nomes de prostitutas que conheceu. (No começo do segundo ato, o noivo mostrará o peito nu, revelando que só há um nome tatuado no seu corpo, repetido muitas vezes dentro de corações flechados: o de sua mãe, a prostituta morta por Misael).

É o noivo quem fala de uma ilha linda, onde vivem sua mãe e outras prostitutas mortas, numa eternidade de mar e carícias. Ele é o filho bastardo de Misael com a amante morta, que denuncia o pai pelo assassinato e colhe sua vingança, levando d. Eduarda para ser sua amante. “A prostituta deitou-se na cama da noiva e agora a noiva deita na cama da prostituta” (RODRIGUES, 1993b, p. 718). Aliás, antes de consumir sua vingança, o noivo precisa humilhar e rebaixar d. Eduarda, degradando a sua imagem de mulher pura e fiel, equiparando-a a uma meretriz. O noivo é um homem marcado pela

[...] insígnia da mãe, tudo o que ele faz é em nome da mãe. Se Eduarda lhe encanta é talvez porque, como esposa do pai, represente um substituto materno, como se ele não pudesse escolher uma mulher que não pertencesse ao pai. Na cena que se passa no bordel do cais, a mãe do noivo será descrita sempre em comparação à D. Eduarda, como se as duas tivessem uma beleza semelhante [...] (NASCIMENTO, 2011, p. 31).

Em meio à humilhação de d. Eduarda, o noivo afirma que ela só está ali por ódio e por vingança, ao que ela responde que a vingança também é dela, afirmando: “Eu também estou me vingando... Deles, todos!... Daquela casa, e dos parentes, vivos e mortos... do meu marido! Da minha filha! E me vingo também de mim mesma... Me vingo da minha própria fidelidade... [...] Só não me vingo do meu filho...” (RODRIGUES, 1993b, p. 717). Na mesma cena, em fala anterior, Eduarda diz que só não quer que o filho a julgue pelos seus atos, pois ela não tem nada a ver com eles. Se a traição como uma vingança contra a família e contra ela mesma traz um caráter racional e até premeditado do adultério, por outro lado, a afirmação de

que seus atos lhe são alheios e por isso não podem ser julgados, remete mais uma vez à ideia de um sujeito que age nela (e por ela) à sua revelia, como suas mãos.

Cabe retomar que a prostituta morta e sua ilha também fascinam D. Eduarda, que lembra do caso e de como a mulher foi morta em vários momentos da peça – aliás, as lamúrias e a reza das mulheres do cais não a deixam esquecer essa prostituta. Já o fascínio pela ilha, manifesta-se claramente no seguinte pedido de Eduarda ao noivo: “[...] se eu morrer, quero que tu me ensines o caminho da ilha... [...] ...essa ilha onde tua mãe está... Onde tua mãe vive depois de morta...” (RODRIGUES, 1993b, p. 719). O desejo dissonante de Eduarda se situa nessa ilha de prazeres, desejo associado à fantasia da prostituta e de uma sexualidade excessiva e voluptuosa; ilha sem homens, só de mulheres, o que exacerba a imagem de uma sexualidade transgressora, liquefeita num mar de carícias femininas. Por outro lado, para essa ilha só vão as prostitutas mortas, como se só depois da morte essas mulheres pudessem se entregar de fato aos seus próprios prazeres.

D. Eduarda trai o marido somente uma vez e é severamente punida por ele que, incitado pelo ódio de Moema, amputa-lhe as mãos com um machado. O vendedor de pentes, única testemunha do crime, afirma que ela o viu e quis se abraçar a ele, para se igualar às mulheres do cais e ir para a ilha das prostitutas mortas, acrescentando que ela “morreu de saudades das próprias mãos...” (RODRIGUES, 1993b, p. 723), sem poder entrar na ilha, já que não tinha mãos para acariciar nesse paraíso onde as mulheres passam a eternidade em carícias. Assim, o noivo, a traição/vingança e o bordel se configuram apenas como um trampolim para o desejo de acariciar, desejo das mãos indomáveis de D. Eduarda, que traem e suplantam a personagem, extravasando toda a volúpia contida em dezenove anos de casamento. É lógico que se na ilha elas se acariciam entre si, o acariciar pressupõe o ser acariciada, ausência que marca o discurso e o corpo da personagem.

D. Eduarda, ao tentar se igualar a uma prostituta para conseguir passar a eternidade na ilha das meretrizes mortas, atualiza o que Nelson (1993a) chamou em uma de suas crônicas de a “nostalgia da prostituta”, presente em sua obra desde *Vestido de Noiva*, através do fascínio de Alaíde, também uma mulher de família, por Clessi, uma prostituta assassinada por amor. Assim, o dramaturgo tece uma fantasia – da prostituta que existe em toda mulher – a partir de dois pontos de vista: do homem e da mulher. Do ponto de vista da mulher, a fantasia da prostituta parece denunciar (ou encobrir) uma vocação para o excesso, para a busca da satisfação absoluta, para um deixar-se arrebatado pela força das pulsões, de modo que D. Eduarda e Alaíde abandonam os seus bens com brilho fálico (família, marido, filhos, dinheiro



etc.), para se lançarem na busca de uma paixão sem objeto, paixão pela volúpia e pelo gozo – parafraseando Nelson, elas ficam “doentes de voluptuosidade”.

Se elas são tomadas por uma ânsia voluptuosa e abandonam esses bens, é porque nas duas peças, de maneira diversa, o casamento se dá à custa da negação da sensualidade das mulheres. Nelson denuncia os destinos que a cultura impunha (ainda impõe?) à sexualidade feminina, destinos de exclusão e de recalque. Assim, o ponto de vista masculino da fantasia da prostituta que existe em toda mulher expõe um misto de fascínio e repulsa que separa a mulher vulgar, a que se destina ao sexo, e a mulher sublime, destinada ao casamento e à maternidade. Bibelot (*Os sete gatinhos*), sintetiza bem essa fantasia: “Não te disse que precisava sempre ter uma mulher em casa e outra na zona?” (RODRIGUES, 1993b, p.873).

Para a maioria das personagens adúlteras, a infidelidade tem seu preço e as mulheres são punidas; nos casos mais extremos, como de D. Eduarda e Judite (*Perdoa-me por me traíres*), elas pagam com a própria vida. Este é um fantasma com o qual as mulheres convivem ainda hoje: o de que a mulher que sai da moldura, ou que não admite ser encaixada nos padrões de honestidade e de submissão ao desejo masculino, pode ser duramente punida, sem contar com a proteção da lei. Desde o século passado, Nelson já denunciava essa tentativa de abafar os anseios de emancipação feminina através de uma violência “justificada” e impune, que se sofisticou ao longo dos tempos.

## Referências

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social, 2000.

NASCIMENTO, Juliana M. G. C. **Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues: uma articulação entre o teatro e a psicanálise**. Fortaleza: [s.n.], 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-graduação em Psicologia. Disponível: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2232>

PRIORI, Mary del. **A Mulher na História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1989. (Coleção Repensando a História).

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela. Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

\_\_\_\_\_. **Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993b.

## **BETWEEN CASTES AND VOLUPTUOUS: WOMEN IN THE THEATER RODRIGUEANO**

### **Abstract**

This article proposes a work of textual analysis of the theater of Nelson Rodrigues, focusing on certain female characters of his dramatic work. The analysis developed here is based on two categories of female characters in the Rodrigue theater: chaste, cold and faithful women who repudiate female beauty and female sexuality; and voluptuous women, beautiful and transgressive, who do not fit the standards of a modest and faithful wife, experiencing their sexuality through betrayal or prostitution - and being violently punished for it. It is assumed here that d. Eduarda (from the play *Senhora dos afogados*) is an emblematic personage of the theater of Nelson, since it is constituted by an ambivalence that makes it possess traces of the two categories mentioned above, besides being a victim of punitive and tragic violence. It is also assumed that, through these characters and their tragic endings marked by gender violence, the Rodriguean theater reflects the macho and punitive treatment that Brazilian society exempts from women who leave the modesty of a modest wife / mother.

### **Keywords**

Nelson Rodrigues. Female characters. Female sexuality. Gender violence.

---

Recebido em: 20/06/2018  
Aprovado em: 02/09/2018

# Senhora: uma articulação cultural da representação feminina no século

XIX

Taciana Ferreira Soares<sup>100</sup>

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

## Resumo

Consagrado e fecundo autor da estética romântica no Brasil, José Martiniano de Alencar é conhecido por criar os chamados “perfis de mulher”, dos quais fazem parte as obras *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), que retratam a ascensão da classe burguesa carioca, o que, pouco a pouco, altera diversos costumes das elites, especialmente o olhar sobre a mulher e o seu papel social. O trabalho aqui proposto destina-se a discutir como esta mulher burguesa é representada na obra publicada em 1875; e como esta representação reflete os costumes e ditames do Rio de Janeiro do século XIX, diante de três eixos escolhidos para este estudo: o domínio dos homens sobre o feminino; a apresentação e a educação femininas; a relação entre a burguesia e o casamento. Diante disso, observar-se-ão as mudanças ocorridas nos costumes da sociedade brasileira, que passa de aristocrática e rural para burguesa e urbana, através da narrativa escolhida para a presente investigação.

## Palavras-chave

Representação feminina. Romantismo Brasileiro. Senhora. José de Alencar

---

<sup>100</sup> Mestranda do Programa de Pós Graduação em teoria da literatura (PPGL/UFPE). Especialista em literatura brasileira pela FAFIRE. Graduada em letras pela UPE.

## Introdução

Autor fecundo no cânone literário brasileiro, José de Alencar insere-se num período de ampliações temáticas e formais das nossas letras. A produção escrita nacional, que no movimento árcade caracteriza-se como um lirismo extremamente próximo do europeu ou aos indígenas épicos que, mesmo ambientados em seu lugar de origem, são sombras do colonizador (ainda que a épica árcade seja frequentemente esquecida nos estudos literários relacionados ao século XVIII), é renovada no movimento romântico, visando o início de uma identidade artística própria, relacionada às questões políticas e às transformações pós 1822.

O contraponto em prosa do canto indigenista de Gonçalves Dias é constituído pelos romances de José de Alencar: nos quais não só ecoa a nota indianista (sempre a mais sugestiva, a mais diferente), mas onde o Brasil todo, dos campos e das cidades, dos negros e dos índios, da burguesia e do povo, encontra sua própria dimensão, sua íntima razão literária. (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 199)

A questão é que, enquanto a maior parte dos autores românticos, como Gonçalves Dias, limitou-se a temáticas singulares, Alencar produziu uma escrita plural, na qual abordava temas diversos, colaborando, assim, para a expansão da prosa de ficção no país, que ainda engatinhava neste período, mesmo que já mostrasse o desejo de autonomia e consistência. Mais que isso, “a ficção brasileira foi criada no Romantismo” (COUTINHO, 1988, p. 173) e este autor é um dos grandes responsáveis pelo seu desenvolvimento e propagação entre o público leitor que começava a se cristalizar.

Dentre as inovações experimentadas pelo autor, uma das mais relevantes é o tratamento dado às mulheres, através da construção de personagens femininas fortes e expressivas dentro das tramas. Se com Tomás Antônio Gonzaga, no movimento anterior, a mulher é um fantasma mudo e imóvel que existe para dar vasão aos anseios do narrador masculino, como é o caso da *Marília de Dirceu*, diante do apelo sentimental do Romantismo, a figura da mulher ganha destaque, visto que ela é o elemento que fica em frente aos holofotes no mundo burguês, parcela da população que consumirá as narrativas de ficção que começam a se desenvolver.

Como afirma Bosi (2006, p. 139), Alencar “crê nas razões do coração” e vai ultrapassar alguns escritores do mesmo período. Enquanto que em romances como *A moreninha*, de Macedo, ou *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, a personagem feminina nomeia a narrativa, mas é um pretexto para que a personagem masculina aja e encaminhe a

trama, mostrando todo o seu heroísmo, em *Senhora* os elementos masculino e feminino competem em pé de igualdade e são igualmente profundos e esféricos.

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (BRANDÃO, 2004, p.11)

Naturalmente, a heroína esculpida por Alencar, que ama mais o ideal do amor que o próprio homem, não condiz com a realidade da maior parte das mulheres leitoras do século XIX, bem como toda a fantasia que culmina no *happy-ending* característico do movimento romântico. Porém, através de personagens como Aurélia, temos a percepção de novos rumos para as representações femininas, ainda que construídas pelo imaginário masculino, tendo em vista que era dado aos homens o maior direito de escrever e que eram deles as produções que seriam levadas a sério. Dessa forma, as possibilidades ampliam-se, fazendo com que as personagens femininas deixem de encarnar apenas aquelas moças langorosas e casadoiras, que ficam a esperar marido enquanto tocam piano.

O conceito de gênero, “como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1995, p.2), é o ponto central deste trabalho. As questões culturais encontradas no romance *Senhora* e analisadas aqui estão diretamente ligadas aos papéis desempenhados, e compreendidos como naturais no século XIX, pelo masculino e feminino no que tange aos fatores de dominação, educação/ apresentação e matrimônio.

## 1 A mulher no século XIX: sob as ordens dos homens

O século XIX, de forma geral, foi palco de grandes e significativas transformações que mudaram as relações econômicas, sociais e familiares, entre outros aspectos formadores da sociedade brasileira. É o momento em que o país inicia mais fortemente um processo de urbanização, seguindo os modelos das cidades europeias, o que também altera as relações interpessoais e de educação diante do indivíduo de fora do ambiente doméstico.

A mulher do início século XIX, descrita por Gilberto Freyre, ainda presava pelos princípios do século anterior, conectada majoritariamente aos costumes das famílias aristocráticas do ciclo do açúcar:

O tipo mais comum de mulher brasileira durante o Império continuou o daquela boa Dona Manuela de Castro, mulher do Barão de Goiana. Muito boa, muito generosa, muito devota, mas só se sentindo feliz entre os seus parentes, os íntimos, as mucamas, os muleques, os santos de seu oratório; conservando um apego doentio à

casa e à família; desinteressando-se dos negócios e dos amigos políticos do marido, mesmo quando convidada a participar de suas conversas. Quando muito chegando às margens sentimentais do patriotismo e da literatura. Alheia ao mundo que não fosse o dominado pela casa – a família, a capela, os escravos, os moradores pobres do engenho, os negros dos mucambos mais próximos. Ignorando que houvesse Pátria, Império, Literatura e até Rua, Cidade, Praça. (FREYRE, 1996, p.112)

Essa mulher, ligada ainda ao ambiente doméstico e à rotina dos engenhos, que comandava a cozinha e todo o serviço da casa, cujas relações limitavam-se aos parentes mais próximos e ao confessor (figura que aliviava o peso de uma existência sobrecarregada pelos afazeres e pelas regras da família e da religião) aos poucos, com o avançar do século XIX, sobretudo no Segundo Reinado, tem a rotina alterada pela ascensão da mentalidade burguesa que passa a reger a sociedade. Esta nova forma de pensamento, atrelada àquela classe que vinha ganhando força econômica e política, remodela as relações sociais referentes à vida íntima e à mulher, que anteriormente tinha as oportunidades de sociabilização e contatos restritas. Esta mulher, agora, sai de dentro das casas e sobrados para ir aos teatros e bailes, assim como Aurélia, que se torna a *Rainha dos Salões*, vivenciando, finalmente, a *Rua, a Cidade e a Praça*, ainda que isto não acontecesse sem a presença de um pai, irmão, ou parente que zelasse pela honra das moças, conseqüentemente, da família.

Interessante é lembrar a personagem D. Firmina Mascarenhas, parenta viúva da protagonista de *Senhora* que ocupa exatamente este espaço na narrativa, cuidando da jovem órfã: “Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina” (ALENCAR, 1997, p. 17). Notamos no trecho, presente na primeira página do romance, além de uma síntese do comportamento burguês diante da figura feminina, uma crítica velada do autor à sociedade do período. É por conta destes pensamentos progressistas que Alencar, além de outros autores românticos que defendiam que “a união dos sexos promovida somente pelo amor seja tão santa e pura como a que a religião e a sociedade consagra” (FREYRE, 1996, p. 132), será criticado e a leitura de suas obras proibidas por diversas famílias.

A mulher, o ser lânguido e doméstico, o sexo fraco e belo, nos anos de 1800 também passa a ter a delicadeza exagerada e valorizada, além da exaltação da graciosidade e da doçura. Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, defende que essa visão do feminino, própria do pensamento burguês, existe por conta da necessidade de extrema diferenciação física entre os sexos dentro do regime patriarcal (coisa que não acontecia, por exemplo, nas comunidades indígenas brasileiras, ainda segundo o autor), o que vai dar origem a uma fêmea franzina, dengosa e de beleza mórbida. Nesta postura, o “homem patriarcal se roça pela

mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, mais sexo nobre, mais sexo dominador” (FREYRE, 1996, p. 98). A vida da mulher é sempre regida pela imagem que o ser masculino tem e espera dela. Seja como esposa ou como mãe, seu papel na sociedade burguesa é o de gerar desejo ou de cuidar.

Mas todo um conjunto de fatos nos autoriza a concluir pela artificialidade ou pela morbidez do tipo da mulher franzina, langue, criado pelo sistema patriarcal de sociedade e em torno do qual desabrochou, no Brasil como em outros países de formação patriarcal, não só uma etiqueta de cavalheirismo exagerado de Minha Senhora, Exma. Senhora Dona, Excelentíssima, como uma literatura profundamente erótica de sonetos e quadras, de novelas e romances, com a figura de Elvira ou Clarice, de Dolores ou Idalina, ora idealizada em extremo, ora exaltada pelas sugestões de seu corpo especializado para o amor físico. De seus pezinhos mimosos. De suas mãos delicadas. De sua cintura estreita. De seus seios salientes e redondos. (FREYRE, 1996, p. 97)

Não são poucos os trechos e exemplos que se podem extrair do romance de Alencar para confirmar o que é dito acima. Podemos falar inicialmente das descrições do corpo de Aurélia: “ela caminhou para as janelas, e com petulância nervosa suspendeu impetuosamente as duas venezianas, que pareciam um peso excessivo para sua mão fina e mimosa” (ALENCAR, 1996, p.23), ainda em “colocou-se diante do seu cavalheiro e entregou-lhe a cintura mimosa” (ALENCAR, 1996, p.183), entre tantos outros excertos que contenham descrições físicas femininas; ou do próprio tratamento de Fernando Seixas para com a esposa, exclusivamente enquanto “senhora” durante os primeiros e turbulentos meses de casamento. Naturalmente, este tratamento também se deve à diferença econômica que existe entre eles e aos problemas de convivência do casal, e Seixas tem plena consciência disso: “O súdito diz à soberana, como o servo à sua dona, senhóra”. (ALENCAR, 1996, p. 178).

Além disso, percebemos a sensualidade inocente, porém provocativa para Seixas, da esposa inacessível (também característica chave do Romantismo já tão martelada pelas aulas de literatura da escola básica: a idealização da mulher inalcançável), graças à sua conduta de não valorização do amor sagrado e idealizado pela moça, quando o casal ainda namorava:

Na posição em que estava, olhando por cima da espádua da moça, ele via na sombra transparente, quando o decote do vestido sublevava-se com o movimento da respiração, as linhas harmoniosas desse colo soberbo que apoiavam-se em contornos voluptuosos. (ALENCAR, 1996, p. 166).

Aqui, a sensualidade que começa a figurar no romantismo alia-se à situação curiosa da narrativa criada por José de Alencar, residindo exatamente na quebra do padrão de dominação patriarcal do homem-marido, que tem sua voz, sua soberania e seu desejo sexual

reprimidos pela situação imposta por Aurélia, a esposa, por conta do fator econômico. Seixas é um falso-burguês, haja vista sua vida de aparências anterior ao casamento. Seu papel masculino e tudo o que isso representava na sociedade brasileira e patriarcal do século XIX, é resumido por Aurélia: “Precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o.” (ALENCAR, 1997, p. 75). A protagonista, por sua vez, vive uma vida de privações até os 18 anos, quando recebe a herança, e torna-se verdadeiramente burguesa, ainda que odiasse toda a torpeza que o dinheiro representa. Para Fernando, diante desse quadro, Aurélia é a deusa inalcançável. Próxima, porém impossível.

A moda feminina também muda e assume uma delineação característica neste período:

A mulher patriarcal do Brasil – principalmente a do sobrado - embora andasse dentro de casa de cabeção e chinelo sem meia, esmerava-se **nos vestidos de aparecer aos homens**<sup>101</sup> na igreja e nas festas, destacando-se então, tanto do outro sexo como das mulheres de outra classe e de outra raça, pelo excesso ou exagero de enfeite, de ornamentação, de babado, de renda, de pluma, de fita, de outro fino, de jóias, de anel nos dedos, de bichas nas orelhas. (FREYRE, 1996, p. 98-99).

As vestimentas e acessórios eram delas, mas o gosto era ditado por eles, para chamar a atenção deles, como se a mulher tivesse nascido para agradar ao homem, símbolo de privilégios e força física e econômica. O ideal de beleza e moda, na segunda metade do século XIX, começa a se transformar. Neste período, a inspiração vem da França e chegam aqui através das atrizes que se apresentavam nos palcos da côrte. Freyre também afirma que “foi, em parte, subproduto da influência de rapazes brasileiros que iam estudar leis, Medicina, Filosofia, Comércio nos centros europeus. Vinham cheios de novidades, algumas das quais comunicavam às mulheres” (1997, p. 102), mais uma vez reiterando a ideia de que o sexo feminino é criado para satisfazer e ser agradável ao masculino. O ideal, anteriormente citado, da extrema diferenciação física entre os sexos toma cada vez mais espaço no imaginário burguês, o que reflete na maneira de vestir das moças. Se as senhoras donas de casa ideais eram vistas como as matronas gordas e de formas arredondadas, a moda das moças procurava exagerar a marcação das cinturas extremamente finas, através do uso de espartilhos, e as ancas largas. Mas ambas – moças e senhoras burguesas – usavam em excessos acessórios diversos, penteados elaborados, tecidos finos, rendas e rostos pintados com maquiagem.

As duas moças lembrando-se que iam passar a noite face a face, instintivamente sem propósito, por uma irresistível emulação, haviam-se esmerado. Ambas estavam no esplendor de sua beleza. Mas curiosa antítese: Adelaide, a pobre, vinha no maior apuro do luxo, com toda a garridice e requintes da moda. Aurélia, a milionária,

---

<sup>101</sup> Grifo nosso



afetava extrema simplicidade. Vestiu-se de pérolas e rendas; só tinha uma flor, que era a sua graça. (ALENCAR, 1996, p. 171 – 172).

Enfim, as pessoas da burguesia precisavam aparecer e se distinguir das demais. Vale lembrar que Adelaide sempre foi uma moça burguesa (no trecho acima é tratada como pobre apenas comparativamente em relação à fortuna possuída por Aurélia) e, por conta disso, reflete tais costumes e exageros, próprios da moda da época desta classe social. Aurélia era a moça pobre que virou milionária ao ganhar uma herança. Ainda que seus trajes sejam requintados, ela é simples, equilibrada e serena, demonstrando o dinheiro que possui na qualidade dos vestidos e joias, não na quantidade de adereços, como faz a sua rival.

Aurélia estava ali como sempre, deslumbrante de formosura, de espírito e de luxo. Seu traje era um primor de elegância; suas joias valiam um tesouro, mas ninguém apercebia-se disso. O que se via e se admirava era ela, sua beleza, que enchia a sala, como um esplendor. (ALENCAR, 1996, p. 165)

Os trajes da protagonista refletem não somente seu padrão econômico, mas quem ela é de fato em seu íntimo, desde quando ainda era a *menina bonita de Santa Teresa*, agindo de forma recatada, contida, respeitável. Lembremos que este seu comportamento aparece, sobretudo, em público, visto que Aurélia tem uma conduta diferenciada com as pessoas de seu convívio mais íntimo pós-herança, como o tio e o marido.

## 2. Os novos moldes da apresentação e educação feminina

Como visto anteriormente, o corpo da mulher e a moda usada por ela estavam atreladas diretamente ao desejo masculino, assim como o seu comportamento em sociedade, seja nos teatros, nos cafés ou nos salões dos sobrados, que as famílias, com a ascensão da burguesia, passam a abrir aos amigos e a oferecer bailes. Assim será também com a educação feminina: aulas de canto; de piano; de francês; de dança; porém, sem nada que fosse relacionado ao conhecimento acadêmico ou científico. É no século XIX, período no qual se passa o romance, que encontramos, segundo CAMPOS (2009), as primeiras escolas femininas fundadas pela Missionária Martha Watts, que buscavam fazer das moças boas mães e boas esposas. A instrução das mulheres deveria ser voltada para os dotes domésticos que seriam úteis no comando do lar.

Para muitos grupos que compunham a sociedade do século XIX, **as mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas**; segundo eles, não havia a necessidade de a mulher ter acesso a conhecimentos além daqueles que serviam para consolidar a sua moral e os bons princípios, não eram considerados seus desejos ou

necessidades, mas sim sua função social, vista como o pilar de sustentação do lar. (VIEIRA, 2012, p.13, grifos nossos).

Estas novas disciplinas, além de serem prendas das moças casadoiras e características que garantiriam melhores partidos, futuramente seriam instrumentos de entretenimento para o marido, visto que estas prendas (trabalhos de agulhas, piano, dança e um pouco de línguas, por exemplo) – que eram ensinadas pelas famílias e escolas de mulheres – como afirma STEIN *apud* PEREIRA (2015) eram necessárias para garantir a composição social e ornamental da mulher, além de também serem requintes necessários para apresentar nas salas.

Apesar das grandes mudanças acontecidas na dinâmica da sociedade – sobretudo urbana – no século XIX, a educação feminina em muito ainda se parecia com aquela das mulheres da aristocracia açucareira. Eram seres domesticados (podemos citar como exemplo deste comportamento doméstico, personagens do próprio Alencar, como Carlota, de *Cinco Minutos* ou Berta, de *Til*) e não incentivadas a refletir ou agir dentro da sociedade. A protagonista de *Senhora*, aqui, mais uma vez desvia do padrão das mulheres deste século tão bem retratadas na literatura, já que possuía, por exemplo, habilidade com a matemática, considerada um saber masculino, e já questionava o funcionamento da sociedade ainda quando pobre; e muito mais depois de rica. Podemos falar também da influência e da maestria com que ela controlava Lemos, seu tio e tutor, que se refere à protagonista, em determinada passagem do romance, como “você é uma feiticeirazinha, Aurélia; faz de mim o que quer” (ALENCAR, 1997, p. 31).

Apesar da permanência de uma educação de outrora que visava o silenciamento feminino, este novo formato de educação também ajudou a ampliar o leque de contatos e a vida fora do ambiente caseiro das jovens. “Alargou-se a paisagem social de muita iaiá brasileira no sentido de maior variedade de contatos com a vida extradoméstica. Este alargamento se fez por meio do teatro, do romance, da janela, do estudo de dança, de música, de francês.” (FREYRE, 1997, p. 111). Ressaltamos ainda que devido à essa nova ordem educacional, consequentemente social e cultural, “há grande aumento de salas de teatro, cuja frequência era obrigatória para os que tinham pretensões de posição social”(ANDRADE, 2013, p. 65), eram os ambientes nos quais as pessoas podiam demonstrar o seu *status*. As mulheres, ao frequentar os ambientes fora do seio doméstico, deixaram de ser vigiadas apenas pelos pais e irmãos, e passaram a ser observadas pela sociedade, pelas famílias de seus pretendentes.

Sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada. Nas casas, domínios privados e públicos estavam presentes. Nos públicos, como as salas de jantar, e os salões, lugar das máscaras sociais, impunham-se regras para bem receber e bem representar diante das visitas. (D'INCAO, 2012, p. 228).

Além dos eventos que promoviam o contato direto, ainda que apenas visual em alguns casos, com pessoas – e conseqüentemente pretendentes – de fora do convívio familiar, o desenvolvimento dos romances e folhetins no Brasil, primeiro formato de publicação de *Senhora*, foi de extrema importância para a distração das mocinhas urbanas e do seu imaginário com relação ao amor e à vida conjugal, dando a estes eventos uma aura imaginária, de sonhos, centrada na idealização e no sentimento: “A mulher, entre os românticos, aparece convertida em anjo, em figura poderosa, inatingível, capaz de mudar a vida do próprio homem” (PROENÇA FILHO, 1995, p.47). Assim como é Fernando Seixas no romance aqui analisado, que passa por uma revolução em seu caráter por causa da convivência conjugal com Aurélia e sua dualidade: de um lado a mulher rancorosa e ferida, do outro lado, a esposa que ama e que quer experimentar a felicidade do casamento.

Vale lembrar que os folhetins eram publicados nos jornais e que a imprensa tinha grande influência na formação da população, conseqüentemente das mulheres, ajudando a preservar e afirmar costumes e tradições. A leitura, fosse das notícias ou fosse dos folhetins, era transpassada pelos valores daquela sociedade, ainda que a escolha dos romances não fosse bem vista, já que eles eram considerados fúteis. “Estes eram considerados inadequados, pois poderiam suscitar nos leitores fantasias e imaginações indesejadas” (SILVA, 2013, p. 14). A fantasia e os devaneios, por sua vez, eram vistos no período como características próprias da alma e identidade feminina, logo, percebidas socialmente de forma negativa. Esse pensamento sobre os romances era típico do Realismo e um dos motes dessa estética literária, tanto na Europa como no Brasil.

O consumo deste gênero literário se torna majoritariamente feminino por conta do ócio entre as mulheres da elite, o que alimenta o hábito de ler entre bordados e pianos, e o discurso dos romances, naturalmente, refletia o pensamento burguês centrado na família, na religião, nas tradições. Dessa maneira, os romances escritos por burgueses e para burgueses funcionam como um espelho no qual esta parcela da sociedade podia se ver refletida, representando e reafirmando os seus costumes. A grande problemática para estas leitoras era “como suportar, depois de tantas leituras sobre heroínas edulcoradas, depois de tantos suspiros à janela, a rotina da casa, dos filhos, da insensibilidade e do tédio”(ANDRADE, 2013, p. 73). A vida real não fazia parte dos livros. E é exatamente por conta desta visão que tais romances

foram combatidos com muita força pelo movimento posterior, o Realismo, já que se dizia que estas leituras degeneravam as moças com tantas fantasias e ideais de amor.

### 3 A Burguesia e o casamento

*Senhora* é uma das últimas obras de José de Alencar, sendo publicada em 1875, num período em que a classe leitora ainda estava se estabelecendo no Brasil, para um público muito seletivo, como afirma Bosi:

O romance romântico brasileiro dirigia-se a um público mais restrito do que o atual; eram moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente médias; (...) eram, enfim, um tipo de leitor à procura de entretenimento, que não percebia a diferença de grau entre um Macêdo e um Alencar Urbano. (BOSI, 2006, p. 128).

O fato é que esses leitores de folhetins com moldes franceses buscavam, cada um a seu modo e com suas exigências, “reencontrar sua existência pela auto-idealização a partir da obra, projetando-se como herói ou heroína em peripécias com que não se depara a média dos mortais” (BOSI, p. 129). Alencar se vale de tal circunstância para, na obra, abrir críticas aos valores e comportamentos da sociedade burguesa fluminense que emergia economicamente, fazendo duras críticas ao casamento por interesse e à ascensão social por meio deste. Essas críticas começam já na tão comentada titulação dos capítulos do livro – *O Preço; Quitação; Posse; Resgate* – que sugerem uma transação comercial. A ascensão do pensamento burguês no Brasil remodela também a maneira de pensar sobre o amor, tornando o enlace matrimonial através do sentimento mais valorizado que os arranjos feitos pela família, principalmente entre as iaiás a quem se destinava a maior parte dos romances folhetinescos. Por conta disso, é perceptível até mesmo o aumento do rapto de moças na segunda metade do século XIX.

Eram moças a quem os pais não consentiam, ou por questão de sangue, ou de situação social, o casamento com homens de sua predileção sexual ou sentimental. Elas, porém, já não se sujeitando, com a doçura de outrora, à escolha de marido pela família, fugiam romanticamente com os namorados, que nem as moças das novelas; e muitas vezes com homens de situação inferior à sua e até de cor escura, sendo elas alvas, louras ou de um moreno claro ou pálido. (FREYRE, 1996, p. 129)

As sinhazinhas, dentro do imaginário Romântico, enxergavam-se (ou pelo menos gostariam de se perceber e viver aventuras e o amor desta maneira) como Iaiás Garcia, Isauras, Carolinas, Helenas, Emílias, entre tantas outras mocinhas folhetinescas, nas vidas das quais o amor sempre triunfava no final. Interessante é apontar que as mulheres, dentro destes romances, tendem a se dissolver no amor, no marido, na vida conjugal, perdendo parcela da

sua essência, enquanto os mocinhos tendem a cristalizar-se como pessoa ou completar-se com a figura da esposa. Talvez seja exatamente por conta deste motivo que a maior parte dos romances românticos se encerre com o casamento ou com a realização da felicidade depois dele. Ótimo exemplo disto é o nosso Fernando Seixas, que se transforma diante da presença, da cobrança e da vingança de Aurélia, tornando-se um homem digno.

Por conta da influência que essas histórias causavam nas moças em idade de casar, alguns autores passaram a ser mal vistos, como é o caso do próprio Alencar, como foi comentado anteriormente. D. Ana Ribeiro de Góis Bettencourt, no ano de 1885, citado por FREYRE (1996, p. 132), no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, aconselha os pais das jovens, graças aos alarmantes números de fugas de moças com os namorados, que evitassem as más influências que pudessem pôr algum tipo de ideia nas cabeças das mocinhas. “O mau teatro. Os maus romances. As más leituras. Os romances de José de Alencar, por exemplo, com ‘certas cenas um pouco desnudas’ e certos ‘perfis de mulheres ativas e caprichosas’”. Para D. Ana, estas obras podiam fazer com que as jovens ansiassem imitar os “inconvenientes” na vida real. Inconvenientes porque a vida real não tinha as emoções e o sentimento encontrados e idealizados pelas mocinhas nos palcos e nos folhetins, já que um elemento importante da composição destas narrativas não estava presente nas suas vidas e realizações matrimoniais: a escolha dos cônjuges, feita pela eleição e por amor das partes envolvidas.

O casamento, para a parcela burguesa da sociedade, além de monogâmico e indissolúvel, único espaço legítimo para a eclosão do amor conjugal, era também uma ferramenta econômica, “preservando o patrimônio da recém-formada classe burguesa ao regular a transmissão de bens entre os herdeiros, conjugando matrimônio e patrimônio” (THIENGO, 2008, p. 6). O próprio Alencar sugere sutilmente esse costume no primeiro capítulo do romance, onde usa as expressões *mercado matrimonial* e *empresa nupcial*, quando Aurélia fala do possível valor de seus pretendentes. A questão é que em diversas ocasiões a mulher era vista pelas famílias (pais, irmãos, tios ou homens que fossem responsáveis pelos arranjos matrimoniais) como uma mercadoria ou moeda de troca, que asseguraria a preservação do patrimônio dentro do próprio grupo familiar ou a ascensão deste, caso a união fosse com um membro de uma família mais bem-sucedida.

Graças a essa necessidade de preservação do patrimônio da família, podemos notar o casamento entre primos ou tios e sobrinhas, definido por Freyre (1996, p. 126) como endogamia patriarcal. Há este costume em *Senhora: o desejo* de Lemos em casar-se com Aurélia, sua sobrinha. A diferenciação no romance se faz do costume burguês já comentado

pelo fato de que a protagonista era ainda pobre - porém já lembrada pela sua beleza, que será reafirmada ao longo de toda a obra- quando foi cortejada pelo tio:

O velho acreditou que a sobrinha, como tantas infelizes arrebatadas pelo turbilhão, estava à espera do primeiro desabusado, que tivesse a coragem de arrancá-la da obscuridade onde a consumiam os desejos famintos, e transportá-la ao desejo do luxo e do escândalo. Apresentou-se pois francamente como empresário dessa metamorfose, lucrativa para ambos; e acreditou que Aurélia tinha bastante juízo para compreendê-lo. (ALENCAR, 197, p.87).

Manuel Lemos, o irmão que abandona a mãe de Aurélia quando esta se casa com Pedro Camargo a contragosto da família, crê que a heroína aceitaria a investida para sair da miséria, enquanto ele ganharia uma esposa. Tudo solucionado dentro da própria família. Porém, não sabia ele que Aurélia só se posicionava na janela para alegrar D. Emília, não por desejar um casamento.

A valorização do matrimônio no imaginário burguês se dá, sobretudo, pelas questões econômicas, como já foi discutido, visando à conservação do patrimônio da classe que estava se estabelecendo. Os burgueses eram os comerciantes, os banqueiros, os lojistas, industriais, que necessitavam de uma instituição que defendesse seus interesses:

O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade ser esquecidos e artificialmente eliminados. Ali, tanto a aristocracia quanto a burguesia viviam seus simulacros: a primeira, tentando manter as aparências de uma antiga opulência e a segunda, imitando os gestos e gostos da primeira, para garantir o aparato de sua riqueza e seu poder recente. Ali, em meio aos objetos e rituais domésticos, a família pequeno-burguesa podia manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, consagração do ideal burguês. (ANDRADE, 2013, p. 66)

É este um dos motivos de termos tantas descrições de ambientes e objetos nos romances românticos, pela precisão de demonstrar o esplendor das casas, que por sua vez eram recheadas de objetos e ornamentações que indicassem riqueza e nível, legitimando a harmonia e a prosperidade em que vivia a instituição mais importante do mundo burguês: a família. “Um sólido ambiente familiar, lar acolhedor, filhos educados e a esposa dedicada ao marido e sua companheira na vida social são considerados um verdadeiro tesouro” (D’INCAO, 2012, p. 225).

A posição da mulher burguesa no matrimônio, durante o período em que se passa a obra, era de total passividade e dependência, daí a necessidade masculina para o provento econômico da casa e até mesmo de um homem da família para fazer os arranjos matrimoniais (porém é preciso pontuar que as mulheres pobres necessitavam trabalhar para ajudar a prover o sustento da casa, ainda que com serviços vistos como exclusivamente femininos, como lavar roupas para fora ou costurar. Dentro do romance, Aurélia e sua mãe são exemplos disso). No

século XIX, a imagem da mulher era de ser fortemente submisso: “Na época, a mulher estava sempre à disposição e à espera do seu amado, mas sem demonstração do seu querer.” (RÊGO, 2006, p. 17), além disso, na instituição do casamento “é a mulher quem tem o dever matrimonial de se dedicar e respeitar o marido (culto e adoração), transformando o lar em um território santificado por meio de suas virtudes.” (PEREIRA, 2015, p. 6). Para Auad,

O casamento origina-se, portanto, desse pacto desigual no qual a esposa obedece ao marido, e ele, em troca, a protege das adversidades, das guerras, da fome etc. O que sustenta esse modelo de casamento é o pressuposto de que a mulher sempre concordará em se submeter como esposa porque o homem é o mais forte e poderá desfrutar da “superioridade do seu sexo.” (AUAD, 2003, p. 23).

Apesar da falta de submissão ao homem, particular do período, e da inexistente necessidade de um marido provedor (visto que a protagonista fica milionária depois de receber a herança do avô), assim acontece com a nossa Aurélia: um casamento não apenas pela questão da vingança, mas pela necessidade da figura masculina para apoiá-la e protegê-la perante a sociedade fluminense. Apesar da independência econômica da protagonista, o casamento era tão primordial para ela quanto para as suas contemporâneas. Notamos isto desde os primeiros capítulos, quando percebemos o tom irônico em que Aurélia fala sobre a instituição do casamento, ou nos capítulos em que temos a apresentação da vida da personagem principal anterior ao recebimento do espólio. Apesar da independência financeira da protagonista, vejamos o que Dona Emília, sua mãe, aponta sobre doença que carregava e a falta do amparo masculino para a filha (ainda no período em que a moça não havia recebido a herança):

Nestas circunstâncias, a mãe só via para a filha o natural e eficaz apoio de um marido. Por isso não cessava de tocar a Aurélia neste ponto, e a propósito de qualquer assunto.

Se vinha a falar-se de sua moléstia que fazia rápidos progressos, dizia Emília à filha:

- O que me aflige é não ver-te casada. Mais nada.

Quando lembravam-se que o dinheiro deixado por Pedro Camargo e a esmola do fazendeiro haviam de acabar-se um dia, ficando elas na indigência, acudia a viúva:

- Ah! se eu te visse casada!

Aurélia é quem suportava todo o peso da casa. Sua mãe, abatida pela desgraça e tolhida pela moléstia, muito fazia, evitando por todos os modos tornar-se pesada e incômoda à filha. Envolvera-se ainda em vida em uma mortalha de resignação, que lhe dispensava o médico, a enfermeira e a botica. Os arranjos domésticos, mais escassos na casa do pobre, porém de outro lado mais difíceis, o cuidado da roupa, a conta das compras diárias, as contas do Emílio e outros misteres, tomavam-lhe uma parte do dia; a outra parte ia-se em trabalhos de costura. Não lhe sobrava tempo para chegar à janela; à exceção de algum domingo em que a mãe podia arrastar-se até à igreja à hora da missa e de alguma volta à noite acompanhada pelo irmão, não saía de casa. Esta reclusão afligia a viúva, que muitas vezes lhe dizia:

- Vai para a janela, Aurélia.

- Não gosto! respondia a menina. (ALENCAR, 1996, p. 83).

O coração de Aurélia não havia desabrochado para os assuntos de casamento, como define o narrador, porém ela acreditava que este deveria acontecer por amor, não por arranjo, como era o costume geral entre as famílias, sobretudo, burguesas. Ainda assim, por conta da pressão de dona Emília e da própria reflexão de como seria sua vida, caso perdesse o amparo da mãe e do irmão, pondera:

Reconheceu que não tinha direito de sacrificar a um sonho de imaginação, que talvez nunca se realizasse, o sossego de sua mãe primeiro, e depois seu próprio destino, pois que sorte a esperava, se tivesse a desgraça de ficar só no mundo? (ALENCAR, 1996, p. 84).

Ainda sobre a questão dos arranjos matrimoniais, vemos esta maior necessidade dos acordos entre as famílias da burguesia que, como já comentado, precisava conservar ou multiplicar o patrimônio. Nicota, irmã de Fernando, precisa do dote (que fora deixado por seu pai antes de morrer e Seixas havia gastado em sua vida de aparências) para conseguir casar e não entrar no *aleijão social*, ou seja, não casar, como a outra irmã, Mariquinhas, que já havia passado da idade em que conseguiria um matrimônio. Porém seu noivo é, também, um rapaz pobre e a relação dos dois não foi feita de maneira arranjada pela família, mas pelo querer dos dois namorados. Nenhuma das famílias tinha o que perder, já que nenhuma delas tinha patrimônio para conservar ou aumentar pela via do casamento.

Independente e acima das questões que a levam para este final – morte da mãe e do irmão; desamparo perante a sociedade; aleijão social ou *ficar para a titia*; desejo de vingança - assim completa-se parte do destino da protagonista e motor do romance de Alencar aqui analisado: um casamento por arranjo, como o de várias moças burguesas do século XIX.

## Conclusão

A obra literária, principalmente no período histórico em que foi escrito o romance aqui investigado, se molda como um forte instrumento na configuração do imaginário coletivo, dados o volume e a frequência com que eram consumidos os folhetins e a importância do jornal impresso no século XIX, além da própria importância do movimento romântico para a criação de uma identidade nacional brasileira. Ao final da análise, percebemos que o Romantismo e seus temas até hoje ecoam entre nós: em alguns costumes e tradições ainda enraizados, no nosso lazer, no nosso imaginário, nos nossos objetos de entretenimento, na maneira em que idealizamos os nossos relacionamentos afetivos. E são esses aspectos críticos que tornam a obra, escrita na segunda metade do século XIX, ainda tão



sutilmente atual. Pensar sobre uma obra como a de Alencar é refletir, ainda, sobre o nosso tempo, sobre nossos costumes e sobre nossas relações interpessoais, mesmo com estes quase 150 anos que nos separam de Aurélia e das outras personagens que povoam este romance.

## Referências

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática, 1997.

ANDRADE, M. C. M.. O Século XIX: O Mundo burguês/ O casamento/ A nova mulher: O contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro. **Evidência**, Araxá, v. 9, p. 63-80, 2013.

AUAD, Daniela. **Feminismo: que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. “Passageiras da voz alheia”. In: BRANDÃO, R. S.; BRANCO, L. C. **Amulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CAMPOS, Y. S. S. Gênero e educação no século XIX: o ofício da mulher em foco nas fontes históricas. **Imburana**, Natal, v. 1, n. 1, p. 98-105, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 2002. p. 223-240.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

PEREIRA, C. M. **Um retrato na parede do Segundo Reinado**: a imagem da família e do casamento em “A mulher de preto”, de Machado de Assis. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 11, p. 3-20, 2015.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura** (Através de textos comentados). São Paulo: Editora Ática, 1995.

REGO, Florita. **Leituras numa ótica feminina**. Recife: Baraúna, 2006.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2 jul./dez., 1995.

SILVA, Gisele Elaine da. **Bordar e Casar**: as representações da educação das mulheres nos romances (1820 – 1830). 2013. 97 f. Dissertação (mestrado em educação) – Universidade Federal de São João Del-Rei, Minas Gerais, 2013.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

THIENGO, Mariana. **O perfil de mulher no romance Senhora, de José de Alencar**. Travessias (UNIOESTE. Online), v. 3, p. 1-17, 2008. Disponível em: <e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3016/2362> Acesso em: 01/07/2017.

Página |  
312

VIEIRA, Luana Larissa. **A desconstrução do perfil romântico feminino em “Lucíola” de José de Alencar**. 2012. 24 f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba.

## **SENHORA: A CULTURAL ARTICULATION OF THE FEMININE PORTRAYAL ON THE XIX CENTURY**

### **Abstract**

Established and fruitful author of the romantic aesthetic in Brazil, José Martiniano de Alencar is known for creating the so called "Women profiles", which has novels like *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) and *Senhora* (1875), that portrays the ascension of the bourgeoisie class from Rio de Janeiro, that, little by little, changes several habits from the elites, especially the look on women and her social role. The investigation proposed here is destined to discuss how this bourgeois woman is represented in the novel published in 1875; and how this portrayal reflects the habits and dictates XIX Century Rio de Janeiro, along the three axis chosen for this study: the domain of men over the feminine; the female portrayal and education; the relationship between marriage and the bourgeoisie. In face of this, the changes that occurred in the habits of the Brazilian society which passes from rural aristocracy to urban bourgeoisie will be observed, through the chosen narrative for the present investigation.

### **Keywords**

Feminine portrayal. Brazilian Romanticism. *Senhora*. José de Alencar.

---

Recebido em: 26/05/2018  
Aprovado em: 01/10/2018

## ENSINO

A seção **ENSINO** publica artigos e ensaios sobre o Ensino de Literatura (brasileira ou estrangeira) no Brasil ou em outros países. Esses textos são publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em dossiês, quando a temática dos artigos e ensaios dessa seção dialoga com temática dos dossiês.

# *A (não) presença da literatura de* *autoria feminina nos livros* *didáticos de ensino médio*

Ana Cristina Steffen<sup>102</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

## **Resumo**

Este trabalho tem por objetivo analisar de que forma a literatura de autoria feminina é abordada nos livros didáticos do componente curricular “Português” – que abrangem também o estudo da literatura - do Ensino Médio, em específico nos livros das três coleções mais distribuídas no país do Guia do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) 2015. Visando contextualizar essa análise, foi feita uma pesquisa de caráter bibliográfico sobre a mulher enquanto escritora, sobre a presença da autoria feminina na história da literatura brasileira e por fim sobre a crítica feminista. A hipótese desta pesquisa é a de que o fenômeno - amplamente estudado - do apagamento da literatura produzida por mulheres da história literária brasileira manifesta-se atualmente, de maneiras diversas. Uma delas seria o pouco espaço reservado à escrita feminina dentro da história literária traçada nos livros didáticos. A hipótese confirma-se ao fim da análise, visto que apenas um ínfimo número de escritoras recebeu, nos livros analisados, algum tipo de estudo que ultrapassasse a simples menção de seu nome.

## **Palavras-chave**

Autoria feminina. Livro didático. Crítica feminista. História da literatura brasileira.

---

<sup>102</sup> Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e respectivas Literaturas pela PUCRS (2017) de Porto Alegre-RS. Atualmente, aluna do mestrado em Teoria da Literatura pela mesma universidade, bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

## 1 Introdução

Desde mais ou menos os 10 anos de idade, a leitura literária sempre foi uma constante nos meus dias. Porém, somente bem mais tarde, durante a graduação no curso de Letras, percebi que um número pequeno das obras lidas por mim até então era de autoria feminina. Tal constatação me causou grande surpresa, visto que, além de ávida leitora, também muito me interessavam as causas feministas e pautas relacionadas às mulheres e suas produções artísticas. Como apontado em pesquisa recente<sup>103</sup>, escritoras mulheres ainda hoje são minoria publicada no Brasil. Além disso, é fato que o cânone literário é composto majoritariamente por escritores homens. É fato também que na história da literatura brasileira há o apagamento das obras de autoria feminina. Porém, conforme investigação por mim realizada, são raros os estudos que analisem se, em materiais didáticos, a negligência à literatura escrita por mulheres se faz presente. Em tempos de frutíferos debates no país sobre o feminismo e sobre as bases curriculares da educação básica, é urgente trazer esse tópico à tona.

Considerando essas questões, este trabalho traz uma proposta de pesquisa e estudo sobre a presença da literatura de autoria feminina nos livros didáticos. O objetivo central é analisar de que forma essa produção é abordada nas obras, em específico nos livros das três coleções mais distribuídas no país do Guia do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) 2015<sup>104</sup>, referente ao componente curricular “Português” do Ensino Médio. Optou-se por analisar os livros de nível médio pois é neles que acontece de fato o estudo da literatura, bem como o de sua história. É também nesse nível que os alunos iniciam seu contato de forma mais intensa com a história da literatura e com as chamadas obras canônicas, constituindo, então, um período importante para a formação do indivíduo como leitor. Para a realização deste trabalho, foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre a mulher enquanto escritora, sobre a presença da autoria feminina na história da literatura brasileira e, por fim, sobre a crítica feminista. As referências adotadas apresentarão, em parte, essas questões além das fronteiras do Brasil. Porém, o foco será direcionado para a realidade brasileira. Essas questões contextualizarão a análise dos livros escolhidos, observando quais são as autoras presentes e de que forma são colocadas.

<sup>103</sup>Segundo a pesquisa *Um Território Contestado: Literatura Brasileira Contemporânea e as Novas Vozes Sociais*, de Regina Dalcastagnè (2012), de todos os romances publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras brasileiras de maior importância, 72,7% dos autores eram homens (120 em 165 obras).

<sup>104</sup>Esta pesquisa, realizada durante o ano de 2016, utilizou os dados do até então mais recente Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio, que se referia ao ano de 2015. Até o presente momento não há informações divulgadas sobre as coleções mais distribuídas do novo PNLD, que data de 2018.

Há diversos estudos que tratam do apagamento da literatura produzida por mulheres da história literária do país, e a hipótese deste trabalho é a de que tal fenômeno manifesta-se ainda nos dias atuais, de diferentes formas. Uma delas seria o tratamento omissivo dado a tal literatura nos livros didáticos de Língua Portuguesa e Literatura, seja pela baixa frequência de textos literários escritos por mulheres, ou pela presença pouco significativa de autoras dentro da história literária traçada nessas obras.

## **2 A mulher escritora**

Até o começo do século XIX, não havia no Brasil escolas públicas que pudessem ser frequentadas por mulheres. Apenas em 1827 surge a primeira legislação que autorizava a abertura de instituições femininas. Antes disso, existiam apenas alguns conventos ou ensino particular. E foram as poucas mulheres com acesso privilegiado à educação que enfrentaram a corrente dos que defendiam a leitura e a escrita como não necessárias ao sexo feminino (DUARTE, 2003). Muzart (2011) aponta que a vivência da literatura no século XIX era uma importante fonte de lazer e cultura para as classes altas, privilegiadas. As mulheres dessas classes, como leitoras, ouvintes, nos salões e nos teatros, não eram excluídas. Porém, não participavam como produtoras de literatura, por preconceito, pelos limites do papel que deveriam desempenhar na sociedade, ou ainda por motivos religiosos. Também Muzart (2000), em *Escritoras Brasileiras No Século XIX*, afirma que, mesmo de uma forma incipiente, a literatura feminina no Brasil sempre esteve ligada ao feminismo, por constituir uma das formas de reivindicar um espaço que, originalmente, não era da e para a mulher. Isso porque, segundo a autora, as mulheres que tentavam viver da escrita nesse período demonstravam uma cabeça pensante e subversiva - somente pelo fato de desejarem sair do ambiente doméstico, que lhes era designado.

Ainda sobre a mesma questão, conforme Freitas (2010), a escrita seria também uma forma da mulher de sair da clausura, de adentrar território libertário - e ao mesmo tempo clandestino - das palavras. A mulher, apesar de ser personagem principal na literatura do século XIX, não tinha voz. Escrevia-se sobre sua vida e suas ações - de forma idealizada - e de uma perspectiva unicamente masculina e muitas vezes equivocada. E muito das primeiras produções literárias femininas acabava por reproduzir esse discurso e/ou personagens. De acordo com Silva (2009), a presença feminina na vida pública acontece de fato somente no século XX. Isso porque, apesar da abertura de escolas para meninas datar do século XIX, no Brasil até 1916 as mulheres eram consideradas pelo Código Civil como “menores perpétuos

sob Lei”, ou seja, submissas à vontade do marido, pai ou irmãos. A inserção na vida pública, ainda que tardia, é reflexo dos movimentos de mulheres iniciados em nosso país - e em alguns outros da América Latina na mesma época – após as já mencionadas reivindicações iniciadas no século anterior. Com a maior presença em sociedade, aumenta também o número de publicações de autoria feminina em jornais e revistas, que traziam ensaios, crônicas, poemas, dentre outros. Muito dessa produção literária feminina, no entanto, não resistiu ao tempo em nossa história literária. Apenas recentemente iniciou-se um trabalho de resgate de autoras apagadas de nossa historiografia, bem como o questionamento dos critérios de valor de inclusão/exclusão no cânone, conforme será visto a seguir.

## **2.1 O apagamento da autoria feminina da história da literatura**

Apesar da incipiente educação formal dispensada às mulheres até o início do século XX, a literatura produzida por essas se faz presente no Brasil desde o período colonial. É o que aponta Batista (2011) em seu artigo *A Produção Literária Feminina Brasileira nos Séculos XVII e XVIII*. A autora cita nomes como Ângela do Amaral Rangel, Maria Josefa Barreto e Beatriz Francisca de Assis Brandão, exemplos de escritoras que foram marginalizadas e/ou excluídas da historiografia oficial. Vinculado a isso, Batista estabelece uma importante relação com a educação básica:

A respeito da produção feminina na Literatura Brasileira, no Período Colonial, nada se tem encontrado nos livros didáticos utilizados no Ensino Médio. Isso se deve não porque não haja uma produção literária feminina nesse momento histórico, mas porque o cânone não as privilegiou, criando, assim, a falsa ideia de que a cultura só era realizada por homens. A lacuna literária que tal atitude provocou precisa ser preenchida de alguma forma. É inaceitável que, em pleno século XXI, nossos alunos saiam da Educação Básica sem o conhecimento dessas que contribuíram para a construção artística e cultural de nossa nação, seja no Período Colonial, seja nas épocas subsequentes (BATISTA, 2012, p. 804).

O ensino, cabe ressaltar, desempenha papel de suma importância na afirmação de determinada cultura e/ou obra, pois determina o que é digno de ser transmitido aos indivíduos em formação. Acerca disso, Bourdieu declara:

[...] o sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero fato de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e ilegítima de abordar as obras legítimas (BOURDIEU, 2007, p. 120).



Além das autoras mencionadas por Batista, é indispensável citar Teresa Margarida da Silva e Orta. Escritora do século XVIII, Orta é autora das *Aventuras de Diófnes*, que data de 1752. Nascida no Brasil, mudou-se aos cinco anos de idade para Portugal e, ainda assim, sua obra é considerada por muitos como o primeiro romance da literatura brasileira. Independentemente de se concordar ou discordar dessa afirmação, fato indiscutível é a ausência da autora na parte mais significativa de nossa historiografia literária (SCHMIDT, 1995). Já na visão de Xavier (2002), Maria Firmina dos Reis (1825 – 1917) é a primeira romancista brasileira, autora também do primeiro romance abolicionista do país: *Úrsula* (1859). Cabe aqui uma nota biográfica: além de mulher, Reis era negra e filha “bastarda”. Tais fatos por si só contribuiriam para a marginalização de qualquer indivíduo na época e certamente contribuíram para a ausência da autora em nossa historiografia (CORREIA, 2013). Reis é uma das escritoras esquecidas para as quais, hoje, é feito o trabalho de resgate e análise de sua obra. A autora, porém, é uma exceção à regra: a maior parte da produção literária feminina recuperada atualmente “está numa estrutura de classe social e raça bem definida uma vez que as escritoras eram, via de regra, provenientes da classe média” (SCHMIDT, 2002, p. 114) e, obviamente, brancas.

Atualmente, contudo, são as autoras Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Francisca Júlia (1871-1920) aquelas consideradas como marcos no que diz respeito à produção literária feminina no Brasil; é com elas que se inicia a tradição da escrita de mulheres. Porém, a escrita dessas autoras era vista pela crítica como um *hobby*, e não uma atividade séria e respeitada como a produção literária masculina (SILVA, 2009). Apenas recentemente teve início um esforço no sentido do resgate dessas obras, principalmente em relação à Júlia Lopes de Almeida, à qual estudos e pesquisas têm sido dedicados. Almeida, injustamente esquecida, foi depois de Machado de Assis, o escritor brasileiro mais importante no final século XIX (MUZART, 2011).

Novamente sobre Júlia Lopes de Almeida, é necessário recuperar o fato de que a autora integra o grupo de intelectuais responsável pela criação da Academia Brasileira de Letras (ABL). O marido da escritora foi um dos fundadores e ocupante da cadeira de número três da instituição. Almeida, todavia, teve seu ingresso na ABL impedido, pelo simples fato de ser mulher (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, [2007?]). Apenas em 1977 a primeira mulher ingressa na ABL: Rachel de Queiroz. A autora, apesar de nunca ter admitido a legitimidade do movimento feminista, construiu personagens femininas com traços de emancipação, raras para a época (DUARTE, 2003). A entrada de Rachel de Queiroz na ABL, dentre outros fatos diversos – muitos anteriores a esse, inclusive - permite afirmar que a

literatura escrita por mulheres começou a ser reconhecida no Brasil apenas no século XX. As escritoras de períodos precedentes, principalmente aquelas do século XIX, foram excluídas do cânone literário, forjado somente pela crítica e pela historiografia masculinas (MUZART, 2000).

Conforme Schmidt (2008), nas obras de cunho historiográfico e crítico da literatura brasileira há o silenciamento em torno da literatura escrita por mulheres no século XIX. Tal questão é mais crítica quando se considera que essas obras exerceram papel fundamental na construção do cânone nacional que confere, ou não, um estatuto prestigiado em nossa literatura. Além disso, é esse cânone o responsável por fixar “as fronteiras de um campo de identidade e de valor concebido como parte substancial da memória cultural da nação” (SCHMIDT, 2008, p. 132). Também sobre isso, Schmidt, em estudo de 2002, afirma que o questionamento do modelo atual de história literária

[...] implica uma revisão dos discursos críticos e seus pressupostos valorativos, já que são eles responsáveis, em última análise, pela manutenção de uma certa definição de literatura que garante a legitimidade de certas obras, não por coincidência as de autoria masculina (SCHMIDT, 2002, p. 110).

Duarte (1987) afirma que a reflexão proposta pelos trabalhos envolvendo literatura e mulher se faz necessária, uma vez que tais questões são consideradas pertinentes para compreender e modificar a condição feminina. Acerca do apagamento das obras de autoria feminina, a autora ainda levanta importantes questionamentos:

Se passarmos os olhos nas antologias mais clássicas de nossa literatura e não vemos escritoras, isto apenas significa que elas nunca existiram? Se existiram algumas, sua produção foi sempre inferior à dos escritores contemporâneos para justificar sua não-inclusão nessas antologias e maiorias dos manuais de literatura? (DUARTE, 1987, p. 16).

Conforme será visto mais adiante neste trabalho, é fato que a maior parte das escritoras estudadas nos livros didáticos está situada no século XX. Para Silva (2009), a década de 1930 é apontada como um período em que a produção de autoria feminina encontra-se em um estágio de maturidade,

[...] tanto pela qualidade dessa produção quanto pelo número de mulheres que atuam como escritoras. Desse período fazem parte as poetisas Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, bem como as prosadoras Patrícia Galvão (Pagu) e Raquel de Queiroz, entre outras. No âmbito da crítica literária, porém, nota-se ainda uma certa lacuna, com exceção de Lúcia Miguel Pereira que, além de se dedicar à prosa literária, também exerce notavelmente a atividade de ensaísta (SILVA, 2009, p. 45).

Por outro lado, Xavier (2002) defende que é somente em 1960, com a publicação de *Laços de Família*, de Clarice Lispector, que são postas em questão as relações de gênero.

Segundo a autora, foi Lispector quem rompeu com a reduplicação de padrões éticos e estéticos da, até então, literatura construída em alicerces patriarcais. A pesquisadora portuguesa Gândara (2002) também é categórica ao afirmar que é a partir dos anos 60 que o Brasil começa a contar com inúmeras escritoras de grande qualidade. Dentre estas, são citadas Núbia Marques, Rachel Jardim, Lupe Garaude, Myriam Fraga, Heloísa Maranhão e Edla von Steen. Para Muzart (2011), também a questão do valor estético deve ser observada apenas a partir do século XX. Segundo a autora, as narrativas escritas por mulheres no século XIX devem obrigatoriamente ser pensadas considerando-se a educação feminina dessa época, as leituras cerceadas por moral e religião e a vida restrita ao ambiente doméstico. Pois, “Se estudadas conferindo-se o valor estético, esses romances pioneiros serão condenados ao ostracismo” (MUZART, 2011, p. 19). Já para Duarte (1987), essas obras interessam por permitir novos estudos e conseqüentemente novas conclusões a respeito da tradição literária feminina. Segundo a autora, um determinado texto não vai deixar de ser medíocre somente por ter sido escrito por uma mulher; ao mesmo tempo, não se vai rotulá-lo antecipadamente de medíocre “porque alguém, sabe-se lá em que circunstâncias, assim o considerou” (DUARTE, 1987, p. 21). Além disso, podemos ainda apontar a consideração de Schmidt (1995) de que, até a década de 1970, somente as escritoras Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meireles tinham recebido o devido reconhecimento da crítica.

É importante observar que o apagamento da escrita de mulheres da história literária não é fenômeno exclusivo do Brasil. A pesquisadora holandesa Ria Lemaire, abordando de forma universal a literatura do Ocidente, em seu artigo *Repensando a História Literária*, afirma que “as mulheres, mesmo que tenham [...] escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres ‘normais’” (LEMAIRE, 1994, p. 59). Ainda no mesmo texto, a autora declara que a historiografia literária cria a ilusão de uma só história e de uma única tradição. Ilusão essa que seria reforçada a cada nova publicação de uma obra da história da literatura. Segundo Lemaire,

[...] a política da edição do texto único, verdadeiro e autêntico, é uma parte essencial dessa tendência de definição da paternidade cultural. Por este motivo ainda, muitos textos medíocres foram incluídos no cânone e usados na consolidação do mito da continuidade e unidade de uma tradição masculina que dataria dos tempos de Homero. Por esta mesma razão, as literaturas não-ocidentais, assim como a contribuição feminina, foram, até muito recentemente, excluídas do cânone e das discussões acadêmicas. A história literária tem sido – com pequenas exceções – fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica (LEMAIRE, 1994, p. 60).

A crítica feminista, de acordo com o tópico tratado a seguir, é quem se encarrega, tanto no Brasil quanto em outros países, do resgate das escritoras ausentes das histórias da literatura. O trabalho feito por essa linha de estudos possibilitou que muitas obras condenadas ao ostracismo fossem, nos dias de hoje, conhecidas pelo público leitor e estudadas no meio acadêmico – motivando pesquisas e novas edições de obras, conforme já colocado.

## 2.2 A teoria e crítica feminista

Nas últimas décadas, os estudos culturais aproximaram as contingências histórico-sociais daqueles segmentos marginalizados pelo sistema e pela cultura dominantes – não somente as mulheres, mas os negros, os homossexuais, etc. No entanto, ainda não foi dada resposta satisfatória ao problema, conforme apontado por Queiroz (2002). Segundo a autora, a crítica feminista das representações talvez tenha sido, dentro dos estudos culturais, quem mais abordou teoricamente uma problematização da noção de gênero na literatura, “com a inescapável aliança entre o sujeito real mulher que subscreve, seja a autoria da obra, seja a encenação de personagens femininos” (QUEIROZ, 2002, p. 65).

Segundo Zinani (2012), a crítica feminista desenvolveu-se com maior precisão somente na segunda metade do século XX, e deu-se basicamente em duas linhas:

[...] uma visa ao resgate de obras escritas por mulheres e que, no decorrer do tempo, foram relegadas ao ostracismo; a outra tem por meta fazer uma releitura de obras literárias, independentemente da autoria, considerando a experiência da mulher, ou seja, procura detectar, através do estilo, da temática e das diferentes vozes do texto, a relevância da voz feminina e os traços de patriarcalismo que perpassam a obra (ZINANI, 2012, p. 407).

Pode-se dizer que uma linha aborda a mulher enquanto escritora e a outra enquanto leitora. É o que também afirma Elaine Showalter em *A Crítica Feminista no Território Selvagem* (1994). Segundo a autora, a primeira das formas de crítica feminista é ideológica e

[...] diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher signo nos sistemas semióticos (SHOWALTER, 1994, p. 26).

Já a segunda forma consiste no estudo da mulher como escritora, abordando “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994,

p. 29). A esta forma a autora atribui o nome de “ginocrítica”. A ginocrítica é marcada pela “relação entre a escrita de autoria feminina e o posicionamento de suas respectivas escritoras” (SILVA, 2008, p. 87). Segundo Silva (2008), ela marca o segundo período da crítica feminista; o primeiro período teria iniciado na década de 1960, quando se procurou verificar a representação da mulher em obras escritas por homens, e o terceiro e último/atual período – a partir de 1980 - “ênfaticamente as questões referentes ao gênero, bem como as relações de poder e repressão” (SILVA, 2008, p. 87).

Para Zinani (2012), o resgate e a análise das autoras silenciadas pela história possibilitaram redimensionar os parâmetros de inclusão do cânone. Ou seja: a crítica literária feminista contribuiu para a discussão da historiografia das obras canônicas, uma vez que levantou “questões sobre o apagamento de autoras cuja produção apresentava qualidade estética suficiente para referendar sua inclusão nessa categoria” (ZINANI, 2012, p. 414). Conforme Schmidt (2002), a questão do resgate das autoras esquecidas teve início a partir do “transplante” da teoria feminista anglo-americana – neste caso, a teoria proposta por Elaine Showalter, já mencionada - para o contexto brasileiro. Showalter, a partir de suas pesquisas sobre a tradição literária inglesa, propõe as categorias do feminino, feminista e feminil (ou fêmea)<sup>105</sup> no que diz respeito à produção literária de mulheres em momentos diversos. Ao se tentar aplicar essas categorias às diferentes fases da produção literária de autoria feminina no Brasil, depara-se com um absoluto desconhecimento do evoluir de tal produção, ou mesmo do existir desta. É a partir de então que a crítica feminista brasileira é marcada por uma “virada historiográfica”. Em outras palavras,

[...] o resgate da autoria feminina através da recuperação e visibilidade de obras excluídas da literatura formal e marginalizadas pela historiografia literária. Tal resgate da voz e presença das mulheres escritoras no período pós-independência, a preocupação com a representatividade e representações de e por mulheres nas redes sociopolíticas e culturais do século XIX, os debates sobre configurações do cânone e o poder dos críticos em lhe conferir legitimidade têm sido, inquestionavelmente, o grande investimento da crítica feminista, a qual emerge como uma das formas vitais de intervenção na construção nacional/cultural das subjetividades, na medida em que coloca em questão as determinações ideológicas dos códigos interpretativos e de valor que autorizaram a atividade literária como um privilégio de homens letrados (SCHMIDT, 2002, p. 109).

Apesar do espaço que a crítica feminista vem conquistando nas últimas décadas, ela ainda enfrenta grande resistência. Schmidt (2002) afirma que, mesmo reconhecida por Jonathan Culler, um dos maiores críticos contemporâneos, “como o movimento crítico que mais impacto tem tido na história literária e como uma das mais poderosas forças de

<sup>105</sup>Segundo Showalter, “feminina” corresponderia à fase de imitação da escrita masculina; “feminista”, à fase de protesto; e “feminil” à fase da autorrealização (DUARTE, 1987).

renovação na crítica contemporânea” (SCHMIDT, 2002, p. 107), a crítica feminista, tal qual aconteceu e acontece com muitas escritoras, é posta à margem. Segundo a autora

[...] fora do circuito de suas praticantes, ainda é estigmatizada como mais um modelo estrangeiro ou bandeira de moda, chegando a ser desqualificada por força de interpretações equivocadas do politicamente correto norte-americano e da conexão automática que é feita entre essas interpretações e uma ideia vaga, para não dizer falaciosa, do que seja crítica feminista (SCHMIDT, 2002, p. 107).

Ainda assim, a crítica feminista conseguiu, nos departamentos literários, conquistar alguns espaços e produzir um pensamento crítico em relação ao saber literário institucionalizado, bem como em relação aos seus preconceitos, resistências e contradições (SCHMIDT, 2002). E foi a conquista de tais espaços que possibilitou a realização deste trabalho, bem como a análise crítica de livros didáticos, conforme será tratado a seguir.

### 3 A autoria feminina nos livros didáticos

Como objeto de análise deste trabalho, foram escolhidos os livros das três coleções mais distribuídas no país do Guia do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) 2015, referente ao componente curricular “Português” do Ensino Médio. São essas coleções: *Português: Linguagens*, de autoria de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, da editora Saraiva, *Novas Palavras*, de autoria de Emília Amaral, Mauro Ferreira, Ricardo Leite e Severino Antônio, da editora FTD e *Português: Contexto, Interlocução e Sentido*, de autoria de Maria Luiza M. Abaurre, Maria Bernardete M. Abaurre e Marcela Pontara, da editora Moderna, respectivamente, primeira, segunda e terceira coleção mais distribuída. Elas incluem, além de Língua Portuguesa, os conteúdos de Literatura para os anos que constituem o Ensino Médio e estão divididas em três volumes – um para cada ano. Nessas obras foi observado como é abordada a literatura de autoria feminina, quais são as autoras citadas, se há presença de seus textos, dentre outros aspectos relevantes.

Ao todo, 54 diferentes escritoras foram identificadas nos nove livros didáticos. Dessas, porém, apenas 16 aparecem em mais de um dos volumes. A coleção em que há maior presença de escritoras é *Português Linguagens* – 36 autoras no total. Em *Novas Palavras* são 33 e *Português: Contexto, Interlocução e Sentido*, 24 – esta última, curiosamente, é a única das três coleções que tem exclusivamente mulheres como autoras e é também aquela em que há menos escritoras presentes. Clarice Lispector foi a autora com maior presença: foram encontrados estudos sobre a autora ou trechos de suas obras em todos os nove volumes analisados. Em segundo lugar, Cecília Meireles, presente em seis livros. Mas, como foi

possível analisar, a frequência repetida de uma escritora não é sinônimo de que sua obra foi abordada com profundidade. É o caso, por exemplo, de Ana Miranda; a autora foi encontrada em quatro dos livros, mas apenas citada na maior parte das vezes. Também presente em quatro dos livros analisados estão Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst e Marina Colasanti.

Schmidt (1995), afirma que até da década de 1970, somente as escritoras Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meireles tinham recebido o devido reconhecimento da crítica. Apesar da afirmação referir-se aos anos 70, poderia ser utilizada para os dias de hoje. Além das três escritoras mencionadas, há um número ínfimo de autoras que têm suas obras estudadas com a devida atenção; muitas sequer são lembradas, como é o caso das escritoras do período colonial, estudadas por Batista (2011). Ainda, confirma-se o que declara essa autora: “A respeito da produção feminina na Literatura Brasileira, no Período Colonial, nada se tem encontrado nos livros didáticos utilizados no Ensino Médio” (BATISTA, 2012, p. 804). Cabe aqui a observação de que este - ou os demais aqui colocados - não é um parecer absoluto e definitivo sobre essas questões, mas, dentro da proposta do presente trabalho, uma análise qualitativa de obras significativas que, mesmo reconhecidas suas limitações, confirma a hipótese colocada na introdução deste trabalho: ainda hoje acontece o apagamento da literatura de autoria feminina da história da literatura, e uma de suas formas é o tratamento omissivo dado a essa nos livros didáticos.

Júlia Lopes de Almeida e Francisca Júlia, a título de exemplo, mesmo sendo referências no que diz respeito à escrita feminina, não constam nos livros didáticos: com exceção de um dos nove volumes em que é citada Francisca Júlia, essas autoras não são estudadas nos livros analisados. Não se pretende entrar na discussão sobre a qualidade literária dessas; independentemente disto, ambas são marcos históricos em nossa literatura e, assim como tantas outras escritoras, acabaram fadadas ao esquecimento por uma crítica e por uma historiografia que, ainda hoje, entende a autoria feminina como algo menor. Cabe ainda apontar que somente em um dos livros analisados - *Português: Linguagens*, v. 3 – acontece uma problematização acerca da presença da mulher na literatura:

Rachel de Queiroz na prosa e Cecília Meireles na poesia foram as primeiras mulheres a conquistar reconhecimento na literatura brasileira, sendo Rachel a primeira mulher a fazer parte da Academia Brasileira de Letras. O prestígio das mulheres como escritoras, entretanto, só seria definitivamente conquistado a partir da década de 1940, com o sucesso de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. Hoje, além dessas, nossas letras contam com muitos outros nomes femininos, como Adélia Prado, Lya Luft, Zélia Gattai. Outras mulheres aguardam ser ‘redescobertas’ pela crítica e pelo público, como ocorreu recentemente com Patrícia Galvão, a Pagu. Nessa situação se encontram, por exemplo, Henriqueta Lisboa, Adalgisa (esposa de

Ismael Nery) e a escritora comunista Eneida (CEREJA; MAGALHÃES, 2013, v. 3, p. 268).

Se por um lado é extremamente acertada a colocação sobre a presença da mulher na literatura brasileira, por outro lado talvez se tenha desperdiçado a oportunidade de apresentar com mais profundidade essas autoras que esperam ser “redescobertas”. Ainda assim, reitero, é o único livro a trazer essa questão. O número daquelas das escritoras que se repetem e, especialmente, daquelas que são de fato estudadas – não apenas citadas – é baixíssimo: apenas sete (Agustina Bessa-Luís, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Florbela Espanca, Lygia Fagundes Telles, Rachel de Queiroz e Sophia de Mello Breyner Andresen), considerando os nove volumes analisados – e, é importante ressaltar, dessas sete, três não pertencem à literatura brasileira (Agustina Bessa-Luís, Florbela Espanca e Sophia de Mello Breyner Andresen). Cabe também observar que todas essas sete escritoras são do século XX, o que vai ao encontro da afirmação de Muzart (2000), mencionada anteriormente neste trabalho: a literatura escrita por mulheres anterior ao século XX foi excluída do cânone literário. Enquadra-se nessa lógica a já citada Maria Firmina dos Reis, tida por alguns autores como a primeira romancista brasileira, mas ignorada nos livros didáticos – Reis não está presente em nenhuma das obras analisadas.

Conforme o discutido até aqui, confirma-se o que é assinalado por diversos estudos utilizados nesta pesquisa: somente escritoras do século XX recebem o devido reconhecimento. Porém, isso acontece somente em parte; mesmo grandes escritoras desse século são pouco estudadas ou estudadas com certa negligência, como é o caso, por exemplo, de Nélida Piñon e Adélia Prado. Temos ainda o caso, também a título de exemplo, de Lygia Fagundes Telles que, mesmo estando dentre as autoras mais presentes, é abordada com pouco cuidado, quando não apenas citada. Se em alguns casos coloca-se a questão estética em segundo plano, devido a todo contexto restrito e limitador das escritoras – conforme já exposto neste trabalho - aqui ela não é válida como argumento: a qualidade literária de Telles é inquestionável. Logo, a presença pouco significativa daquela que é considerada uma das maiores escritoras da literatura brasileira encontra justificativa apenas no fato de que as obras de autoria feminina ainda hoje são menosprezadas e preteridas àquelas escritas por homens.

Se analisarmos a situação de autoras, mesmo do século XX, para as quais é dado menor destaque, o cenário é ainda pior. Um exemplo disso são as “escritoras de grande qualidade” (Núbia Marques, Rachel Jardim, Lupe Garaude, Myriam Fraga, Heloísa Maranhão e Edla von Steen) apontadas anteriormente por Gândara (2002): nenhuma delas surge nos livros analisados. Outro dado importante é que, dentre aquelas sete escritoras mais estudadas,



praticamente inexistem mulheres oriundas de classes sociais menos privilegiadas, não brancas ou homossexuais. Ainda que os estudos culturais muito venham contribuindo para trazer à luz os escritos de tais “minorias”, conforme já discutido neste trabalho, a resposta dada ainda não é satisfatória, como fica aqui comprovado.

Por fim, cabe recuperar que, se as histórias da literatura têm papel fundamental na construção do cânone, da legitimação ou não de obras literárias (SCHMIDT, 2008), o sistema de ensino, do qual participa o livro didático, cumpre a função de legitimação cultural, estabelecendo o que vale ou não ser transmitido aos estudantes (BOURDIEU, 1982) que, é sabido, têm um dos seus únicos - se não o único - contatos com a literatura durante o período escolar. É sabido também que o livro didático é apenas um suporte em sala de aula, mas ainda assim assume importante função no trabalho do professor e no aprendizado dos alunos.

#### **4 Considerações finais**

A crítica feminista que se propõe resgatar a literatura escrita por mulheres, vale ressaltar, foi aquela adotada para a análise crítica proposta por este trabalho. Assim, a pesquisa propôs investigar de que forma as escritoras são apresentadas, ou não, na história literária do Brasil (SILVA, 2009) presente nos livros didáticos. Com o exame desses livros, ainda, pretendeu-se avaliar até que ponto se confirmam, ou não, as situações apontadas na contextualização que antecedeu a análise realizada.

Os livros didáticos, mesmo sendo publicações recentes, não escapam de reproduzir um modelo tradicional de história literária. Continua-se, ainda, a narrar uma história em que somente Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meireles merecem destaque. Essa abordagem confirma o postulado por Lemaire (1994): apresentam-se apenas os casos excepcionais da escrita feminina, pois num espaço forjado por homens não é dado acesso a mulheres “normais”.

Considerando-se a importância do ensino na formação não só leitora, mas cultural dos indivíduos, é expressivo o papel do livro didático tanto nessa formação quanto na legitimação do que deve ou não - e, conseqüentemente, do que tem valor ou não - ser transmitido aos alunos. Observando isso, é ainda mais crítico constatar que a presença da autoria feminina dos séculos XVIII e XIX, origem da escrita de mulheres no Brasil, é praticamente nula. E que, mesmo as autoras do século XX, surgem majoritariamente de forma pouco significativa, superficial. Ainda, não se observa - com apenas uma exceção - nenhum tipo de problematização a respeito da ausência ou do baixo número de escritoras: retomando

um dos questionamentos feitos por Duarte: “Se [...] não vemos escritoras, isto apenas significa que elas nunca existiram?” (DUARTE, 1987, p. 16). Sem a devida reflexão, a resposta a esta pergunta será apenas um categórico “sim, elas não existiram”.

O número total de escritoras registradas, 54, pode parecer alto. Porém, se considerarmos que grande parte das obras analisadas propunha-se a abarcar a produção literária no Brasil desde a chegada dos portugueses, esse valor fica pequeno. Ainda, volto a insistir no número de escritoras de fato estudadas, que ultrapassem uma simples menção: menos de 10. Por consequência, pode-se afirmar que este número, ínfimo, é o que corresponde à quantidade de autoras brasileiras que os livros didáticos consideram como dignas de serem com zelo estudadas.

Nestas páginas, reitero, não se pretendeu uma análise exaustiva ou definitiva da questão, considerando-se, principalmente, a pequena amostra de livros didáticos analisados. Além disso, há de se considerar o trabalho crescente que vem sendo feito no sentido de reverter a ausência das escritoras na história literária – do qual já resultaram algumas publicações e certamente ainda resultarão tantas mais. Dentre ela, dou especial destaque para *Escritoras brasileiras no século XIX*, de Zahidé Lupinacci Muzart, anteriormente citada nesta pesquisa. Essas obras podem servir de fonte para futuras edições de livros didáticos e, quem sabe, mudar essa realidade.

Isso posto, pode-se afirmar que a literatura feminina ainda permanece à margem, seja pelo pequeno número de escritoras de fato estudadas, seja pela ausência de autoras de séculos mais distantes. Nos dias de hoje, uma mulher escrevendo ainda representa uma transgressão. A crítica feminista, também marginalizada em muitos espaços, cumpre um importante papel de resistência e luta pela recuperação de nomes esquecidos ou pouco valorizados. Numa sociedade, ainda no século XXI, patriarcal e machista, esse é um trabalho que requer persistência, coragem e convicção de que o futuro pode ser diferente.

## Referências

ABAURRE, Maria Luiza M. ABAURRE, Maria Bernardete M. PONTARA, Marcela. **Português: contexto, interlocução e sentido**. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2013. 3 v.

AMARAL, Emília. FERREIRA, Mauro. LEITE, Ricardo. ANTÔNIO, Severino. **Novas palavras**. 2 ed. São Paulo: FTD, 2005. 3 v.

BATISTA, Edilene Ribeiro. A produção literária feminina

brasileira nos séculos XVII e XVIII. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 14.; SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 5., 2011, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: Universidade de Brasília, 2011. p. 801-811. Disponível em: <[http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/edilene\\_ribeiro.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/edilene_ribeiro.pdf)>. Acesso em: 16 ago. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução Sergio Miceli et al. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRASIL. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. **Coleções mais distribuídas por componente curricular – Português**. Disponível em: <<http://www.fnde.gov.br/programas/livro-didatico/livro-didatico-dados-estatisticos>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

CEREJA, William Roberto. MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português: Linguagens**. 5 ed. São Paulo: Saraiva, 2005. 3 v. v. 2.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 9 ed. São Paulo: Saraiva, 2013. 3 v. v.1, 3.

CORREIA, Janaína Santos. Maria Firmina dos Reis: uma contribuição para a escrita da história das mulheres e dos afrodescendentes do Brasil. **Feminismos**, Salvador, v.1, n.3, set./dez. 2013. Disponível em: <[www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/download/27/7](http://www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/download/27/7)>. Acesso em: 22 ago. 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@I: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, Paris, n. 2, 2012, p. 13-18. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iberical-Numero-2.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

DUARTE, Contância Lima. Literatura feminina e crítica literária. **Travessia**, Florianópolis, n. 21, 1990. p. 15-23. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17198/15769>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez. 2003, p. 151-172. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010)>. Acesso em: 30 mai. 2016.

GÂNDARA, Paula. O sexo do verbo?... In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 43-57.

FREITAS, Zilda de Oliveira. Literatura de autoria feminina: identidade, memória e linguagem no Quarto de Despejo. **Seara**, Salvador, v. 1, 2010. Disponível em: <[http://www.seara.uneb.br/sumario/arquivos\\_pdf/zildafreitas.pdf](http://www.seara.uneb.br/sumario/arquivos_pdf/zildafreitas.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2016.

JÚLIA Lopes de Almeida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, [2007?]. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa443758/julia-lopes-de-almeida>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Tradução Heloisa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras no século XIX: antologia**. 2. ed. rev. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. 3 v.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A ascensão das mulheres no romance. In: ARRUDA, Aline Alves et al. **A escritura no feminino: aproximações**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

QUEIROZ, Vera. Pactos do viver e do escrever: Ana Cristina César. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 64-69.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1995. p. 182-189.

\_\_\_\_\_. A crítica feminista na mira da crítica. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 42, jan./jun. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/7462>>. Acesso em: 4 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 32, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2003/1582>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/3vj9m/pdf/silva-9788579830327-04.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

SILVA, Jacicarla Souza da. Panorama da crítica feminista: tendências e perspectivas. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 4, n. 1, 2008, p. 84-103. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/100/488>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

XAVIER, Elódia. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 157-166.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9., 2012, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: Edipucrs, 2012. p. 407-415. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

## **THE (NO) PRESENCE OF FEMININE AUTHORSHIP LITERATURE IN THE TEXTBOOKS OF HIGH SCHOOL**

### **Abstract**

This work aims to analyze in which way the feminine authorship literature is approached in the textbooks of “Portuguese” curricular component – that also cover the study of literature – from High School, in specific in the books of the three most distributed collections in the country from the Guide of Textbook National Program (Guia do Programa Nacional do Livro Didático - PNLD) 2015. Aiming to contextualize this analysis, it was done a research of bibliographic approach about the woman as a writer, about the presence of feminine authorship in the history of the Brazilian literature and finally about the feminist criticism. The hypothesis of this research is that the phenomenon – broadly studied – of the erasure of literature produced by women of the Brazilian literary history still manifests nowadays, in several ways. One of them would be the little space reserved to the feminine writing inside the literary history traced in the textbooks. The hypothesis is confirmed in the end of the analysis, since that only a tiny number of writers received, in the analyzed books, some type of study that surpasses the mere mention of their names.

### **Keywords**

Feminine authorship. Textbook. Feminist Criticism. History of Brazilian Literature.

---

Recebido em: 20/06/2018  
Aprovado em: 13/09/2018

## CRIAÇÃO

A seção **CRIAÇÃO** abre espaço para textos curtos, em prosa ou em verso, selecionados pela Revista. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista.





## REFLEXÕES DAS ORGANIZADORAS

Na seção **REFLEXÕES DAS ORGANIZADORAS** são apresentadas discussões desenvolvidas pelas pesquisadoras responsáveis pela organização deste dossiê sobre a temática **Gênero e Literatura: da autoridade do cânone literário às potências narrativas**.

# Material/excedente: da potestas do cânone literário à potentia das narrativas<sup>107</sup>

Página |  
336

Eleonora Forenza<sup>108</sup>

Università degli Studi di Roma Tre

## Resumo

Refletiremos aqui sobre alguns nós e aspectos do mais recente debate italiano sobre a questão do cânone e de uma crise da crítica atual, à luz de uma interrogação-desconstrução dos mecanismos de produção e de seleção historiográfica que o pensamento da diferença de gênero produziu. Debateremos, portanto, acerca da considerável imunidade do cânone em relação a qualquer contaminação real com uma perspectiva de gênero, aspecto que sufocou a abertura a possíveis processos de transformação desse cânone ou do valor estético, e sufocou também a possibilidade de um questionamento mais radical sobre a função da crítica hoje. De fato, a colocação das relações de gênero em uma dimensão histórica, como veremos, é a condição indispensável para uma redefinição do cânone e da noção de literariedade.

## Palavras-chave

Cânone literário. Autoria feminina. Crítica.

---

<sup>107</sup> Este texto foi veiculado originalmente em *Dentro/ fuori, sopra/ sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, lançada em 2017 pela Longo Editore, em italiano e inglês, com organização de Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno. O texto original foi também transmitido, no Brasil, por Eleonora Forenza, na conferência da aula inaugural do semestre de 2017.2 do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. A tradução é de Ana Letícia Costa de Oliveira e Bárbara Costa Ribeiro.

<sup>108</sup> PhD em Estudos Italianos pela Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” e membra do Parlamento Europeu.

*L'enfasi sul piacere come principio guida della vita intellettuale, che io definisco la dimensione "epistemofilica" del pensare, cozza frontalmente contro il culto canonizzato dei morti.*  
(R. Braidotti)

Desejo refletir, nesta breve contribuição, sobre alguns nós e aspectos acerca do mais recente debate italiano sobre o problema do cânone e da crise da crítica, à luz da interrogação-desconstrução dos mecanismos de produção e de seleção historiográfica que o pensamento da diferença de gênero produziu. Irei contar, essencialmente, sobre um não-encontro, uma oportunidade perdida: como a (auto)concessão da *imunidade* a qualquer contaminação real de uma perspectiva de gênero tem limitado, neste debate, a abertura de possíveis processos de transformação, tem limitado uma interrogação mais radical sobre a função da crítica hoje e, conseqüentemente, a prática de percursos e horizontes capazes de lidar (sem retirá-los) com oscilações históricas e epistemológicas produzidas nos últimos trinta anos.

A *reação imunitária* à crise tem, assim, produzido fenômenos mórbidos, exaustos e exaustivos, entre o epigônico e o agônico, ao ponto de se falar em *eutanásia da crítica*, para retomar a lucidíssima provocação de Mario Lavagetto. Ele identifica, com extrema exatidão, as raízes da crise: a hiperespecialização e a autorreferencialidade. Para evitar o “suicídio preterintencional”<sup>109</sup>, ou seja, a afasia da crítica literária sobre a contemporaneidade, é preciso (para usar, com Lavagetto, uma “anticanônica” citação debenedettiana) voltar a pensar a explicação de uma obra como enriquecimento do “nosso conhecimento do destino”, do “sentido e das finalidades da vida”<sup>110</sup>.

Na passagem citada, Debenedetti assimilava *a crítica em busca do tempo perdido*, confiando ao ritmo da *memória involuntária* a possibilidade de entender e explicar o sentido de um texto literário. Acredito ser importante lembrar desta referência à função da memória involuntária: não como solução, mas como inevitável aporia que se deve levar em conta na análise do enredo, entre o debate sobre o cânone e aquele sobre a crise da crítica. O debate sobre o cânone, de fato, se desenvolve na Itália oferecendo-se como solução para o problema da crise<sup>111</sup>: e justamente a relação, assim posta, entre *memória seletiva* e função da crítica foi

<sup>109</sup> LAVAGETTO, M. *Eutanasia della critica*. Torino: Einaudi, 2005, p. 25.

<sup>110</sup> DEBENEDETTI, G. A proposito di «Intermezzo». In: CONTORBIA, F. (Org.). *Saggi 1922-1956*. Milano: Mondadori, 1982, p. 61.

<sup>111</sup> Acerca do debate sobre a crise, cf. SEGRE, C. *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* Torino: Einaudi, 1993.

o que produziu respostas à crise nostálgico-restauradora, firmemente colocadas no círculo dos imunes.

Penso que seja, portanto, lícito perguntar-se se o fato de se ter identificado, na definição do cânone, a função histórico-antropológica da crítica não implicou, mais do que uma saída da crise, o seu agravamento, por meio de uma resposta-reação regressiva e defensiva, e uma indevida sobreposição entre historiografia literária e definição da identidade nacional, entre crítica e autoevidência do valor estético<sup>112</sup>. E é preciso perguntar-se ainda se o trabalho crítico, adotando o cânone como elemento de sobre-ordenação, não se está aprisionando em uma função *monumental*, ou seja, de construção e defesa de um “monumento” que projeta sua sombra sobre o futuro: o patrimônio (a etimologia já assusta) *literário*. E, ainda, penso que seja lícito questionar-se se o olhar crítico, na utilização do cânone como instrumento de “redução da complexidade”, não tenha enfraquecido a sua própria força de conhecimento, tornando (para si) *invisíveis* alguns objetos. Se, por exemplo, ter ativado o mecanismo do cânone (“um campo de forte tensão teórica produzido pela própria natureza da categoria entre a sua forte pretensão de normatização e a inevitável provisoriedade e contingência que a caracteriza”<sup>113</sup>) não implicou uma *impermeabilidade* da crítica em relação à ruptura histórico-teórica do pensamento da diferença: configuraram-se, assim, os diversos experimentos de extensão do cânone como tentativas de “colocar o aparelho auditivo à estética de Benedetto Croce [...], ou seja, a teoria adaptada a recusar a escuta do que aquela orelha não parecia perceber”<sup>114</sup>.

Segundo uma perspectiva cultural, a Diferença foi, muitas vezes, o motor de uma reivindicação de “formas específicas de reconhecimento identitário”<sup>115</sup>: as minorias culturais puderam, assim, não só reivindicar a inclusão no cânone, mas também chegar à formulação de cânones alternativos. A Diferença de gênero, entendida como “multiplicidade de possíveis diferenças”<sup>116</sup>, é, em vez disso, irreduzível a qualquer mecanismo de definição/descrição identitária (e, portanto, irreduzível também à lógica de reivindicação das minorias culturais à inclusão no cânone): essa, na verdade, “pode se dar somente se deixa de se representar por meio de uma figura precisa do *ser* e começa a *devir* sem perder de vista a irreduzível

<sup>112</sup> Cf. LUPERINI, R. *Breviario di critica*. Napoli: Guida, 2002, p. 82-83.

<sup>113</sup> CRISPINO, A. M. Introdução. In: EAD. *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*. Roma: manifestolibri, 2003, p. 7.

<sup>114</sup> DEBENEDETTI, G. Probabile autobiografia di una generazione. (Prefazione 1949). In: \_\_\_\_\_. *Saggi*. Milano: Mondadori, 1999, p. 112.

<sup>115</sup> Cf. SIMONE, A. Differenze. In: BRANDIMARTE et al. *Lessico di biopolitica*. Roma: Manifestolibri, 2006, p. 116-117.

<sup>116</sup> BRAIDOTTI, R. *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*. Milano: Feltrinelli, 2003, p. 89.

materialidade” corpórea e experiencial da singularidade<sup>117</sup>. Segundo a perspectiva da crítica feminista, na verdade, a colocação das relações de gênero dentro de uma dimensão histórica é a condição *sine qua non* para uma redefinição de tais relações; conhecer historicamente a trajetória de uma construção das identidades sexuais é a única possibilidade para transformá-la, para imaginar processos de subjetivação não sobrecarregados pela prescrição identitária. A progressiva extensão dos domínios da antropologia, a contínua dissolução do conhecimento histórico no âmbito de uma espécie de olhar arqueológico acabaram por incluir, também, a construção das identidades de gênero.

O problema do cânone não nasce, na verdade, de uma necessidade documental de conhecer historicamente os momentos constituintes da subjetividade coletiva, mas de uma finalidade monumental voltada para a eternização de alguns *valores*, por meio de um processo de desistoricização-atualização-prescrição que muitas vezes se radicaliza e chega a constituir antropologicamente a *identidade*: cada discurso “canônico” se funda, de fato, ao longo das coordenadas de distinção-seleção do *valor* e da construção da identidade. Não só isso: a própria identidade, concebida como hipóstase do pertencimento, torna-se um valor *em si*.

Em primeiro lugar, não está disponível a uma leitura de gênero, portanto, aquele *valor estético* que, tornando-se *norma*, funda o cânone, qualquer cânone: a *literariedade*, ou seja, o valor meta-histórico que se torna parâmetro do mecanismo de seleção e identificação típico do cânone. E, se a literariedade é “a proposição metafísica de um modelo, que se torna norma para os objetos, e que, por isso, está muito longe de torná-los conhecíveis como objetos reais”<sup>118</sup>, a necessidade de conhecimento da singularidade e da historicidade das obras requer, segundo um olhar situado na história e no corpo, uma leitura coerentemente imanente da produção literária, requer a construção de percursos críticos *num outro plano*. Se, porém, a instauração de um estilo crítico, capaz de ler em uma perspectiva de gênero os processos históricos e encarnados, que se relacionam à produção *das escrituras e das histórias*, necessita de uma saída do nexo literariedade-cânone, é indispensável uma interrogação crítica das relações materiais, sexuais e culturais que contribuíram *historicamente* para a produção das diversas definições “absolutas” de literariedade.

Nesse sentido, a crítica feminista submeteu a uma verificação “o sistema literário no mérito de suas próprias regras, como também àquela escala de valores que rege a modalidade de inclusão e exclusão dos textos”, mostrando como a indevida universalidade-

<sup>117</sup> SIMONE, A., *op. cit.*, p. 116.

<sup>118</sup> LEONE DE CASTRIS, A. *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari: Laterza, 1991, p. 7.

neutralidade dos saberes e dos valores *produziu* a ausência de mulheres na tradição, a qual coincide, portanto, com a “memória histórica de um só sujeito”, daquele sujeito “que codificou a escala dos valores, que construiu, a partir das valências de seu próprio desejo, as imagens do feminino”<sup>119</sup>. O desvelamento dessa falsa neutralidade da escala de valores, a necessidade de nomear a parcialidade sexuada do olhar crítico, o questionamento crítico dos parâmetros de inclusão/exclusão são os terrenos sobre os quais articulou-se a desestruturação feminista da suposta normatização do cânone.

Assim, uma reivindicação de “literariedade” às escrituras femininas e, conseqüentemente, de dualização ou duplicação do cânone solaparia, a meu ver, a possibilidade de uma crítica radical (na raiz) do cânone: é o *valor literário em si*, de fato, enquanto fundamento de um discurso abstrato e desencarnado, que oculta o nexo entre a unicidade do eu encarnado e a unicidade da obra, essencial à possibilidade de autorrepresentar a diferença na escritura. A desconstrução feminista do cânone, penso, não pode deixar de implicar uma ruptura-desestruturação da persistência neoidealista na redução da crítica a um juízo de valor, da continuidade-contiguidade entre distinção (entre poesia e não-poesia) e seleção (dentro/fora do cânone).

Se para a pesquisa desconstrutiva feminista torna-se necessário mostrar como o valor-arte se *constrói historicamente* também por meio de relações entre gêneros que ocultaram as autorrepresentações singulares das mulheres, a historiografia neutra mostra, de modo *historicista*, quando tal valor se “*epifaniza*” na história: ou seja, garantida a função monumental-prescritiva do valor estético, tal historiografia sustenta (inclui na tradição) uma produção *documental*, por meio de uma não perturbadora convivência entre estética (variavelmente remodelada) e sociologia da literatura, ou crítica temática.

Uma vez preservada a hipóstase-arte, a diferença não pode, de fato, ser contemplada como hipóstase *de outra natureza* (o feminino como essência), de marca sociológica ou temática, acabando por ser admitida, no campo discursivo do cânone, através de diferentes mecanismos de *inclusão*: para assimilação (como neutralização da diferença: inclui-se à medida que se identifica, torna-se idêntico a si); para iconização (o feminino é, por sua vez, canonizado, torna-se uma identidade invariante de valor positivo ou negativo: é o Outro na literatura); para redução culturalista (a diferença exigiria somente ser descrita e englobada, com um enfraquecimento da sua carga conflitante: é a “museificação” da identidade e das diferenças, a redução da crítica a um inventário de intangíveis bens culturais).

---

<sup>119</sup> Cf. ZANCAN, M. *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino: Einaudi, 1998, p. X-XV.

É através, propriamente, do mecanismo de inclusão que o debate crítico neutro remove acuradamente o núcleo mais disruptivo e filosoficamente mais criativo do pensamento da Diferença, ou seja, a solicitação de uma refundação epistemológica, de um estilo teórico apto a conhecer, a ver (e não a ocultar) a *irreducibilidade ontológica da singularidade*<sup>120</sup>: a diferença é, necessariamente, material/excedente. O excedente é, de fato, resíduo entre os processos de subjetivação singular e o Feminino (Mulher universal), entre a historicidade e a multiplicidade das identidades *materiais*, e a prescrição meta-histórica e essencialista de uma identidade de gênero (naturalizada) que as oculta; é resistência/existência no que diz respeito a cada redução abstrata e definidora. Essa existência ativa um duplice movimento: de desconstrução do universal abstrato e de construção do singular concreto.

Se a diferença, portanto, não é uma identidade pré-existente à escritura, mas um processo (Devir) de subjetivação da *singularidade* que se produz na *singularidade da obra literária*, a operação de leitura requer uma constante ligação do produto intelectual ao material (histórico, corpóreo, sexuado), mas partindo do pressuposto de que não há, aí, qualquer *qualidade* intrínseca dedutível.

A canonização do feminino, das escrituras femininas, é, em vez disso, um mecanismo novamente de abstração. E, portanto, continua a tornar substancialmente invisível a singularidade das diferenças<sup>121</sup>. Se, de fato, não existe uma propriedade das escritas femininas que permita, por exemplo, nomeá-las aprioristicamente excêntricas ou excepcionais, da mesma forma não se pode entender a literariedade como um lugar ontologicamente ulterior e responsável pela desconstrução da linguagem neutra-masculina, porque capaz de ativar meta-historicamente a epifania da diferença.

O *conhecimento* dessas singularidades, materiais e excedentes, que chamamos obras literárias (em que o literário é entendido não como uma qualidade-valor, mas como a especificidade concreta e historicamente mutável de uma das formas do trabalho intelectual, conectada, de forma variada, à “intenção consciente de transfigurar em imagem o vivido e o pensamento de si”<sup>122</sup>), é o fundamento da necessidade de uma reformulação epistemológica, e também da necessidade de verificação dos estatutos neutros do saber, colocando essa reformulação em direção ao pensamento das mulheres, através de diferentes estratégias, no sentido de situar o olhar crítico e tornar visíveis àquele olhar alguns objetos, construindo narrações aderentes à materialidade/singularidade e ao desejo de transformação do existente.

<sup>120</sup> Cf. NEGRI, A. *La differenza italiana*. Roma: Nottetempo, 2005.

<sup>121</sup> Cf. ZANCAN, M., *op cit.*, p. XVI.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. XX.

Sistematicamente ocultada pelas nostalgias do intelectual-legislador como resposta-reação à crise, tal necessidade de refundação do estatuto da crítica literária e, de modo geral, do trabalho intelectual é, a meu ver, inevitável nessa fase de autorreflexão acerca da função da crítica: a refundação torna necessária uma *situação (da razão) crítica*.

“Pensar através do corpo”<sup>123</sup>, para citar Rosi Braidotti, reavaliando as raízes materiais/corpóreas da subjetividade, permite não só revelar o caráter sexuado de cada saber/olhar crítico, mas também nomear o inextricável cruzamento entre “estético e cognitivo”. É somente não ocultando a matéria histórico-corpórea, o desejo, o pré-discursivo – como elementos que determinam e, ao mesmo tempo, produzem *involuntariamente* conhecimento –, que se pode evitar que as pretensões normativas da memória seletiva impeçam de ouvir o soar da memória involuntária<sup>124</sup>. Praticar a “*imanência radical*”<sup>125</sup> da razão permite redefinir *a crítica como metamorfoses*, como processo molecular de “*modificação/transformação interior e coletiva, singular e ética*”<sup>126</sup> do sujeito conectado a qualquer operação de leitura; permite imaginar um sujeito crítico que se transforma conhecendo, se conhece transformando, estabelece nexos e relações “pontencializadores” entre os processos singulares do desejo e do devir.

Nesse sentido, acredito, pode-se nomear hoje a ruptura histórica feminista como (parafrazeando ainda Debenedetti) um *materialismo que não explica* e não define, não re(con)duz as histórias à História concebida como discurso abstrato e abstrativo (como filosofia da história): um materialismo ao quadrado (à raiz) que liga o pensamento à materialidade do corpo e da história.

A radical imanência feminista permite pensar em uma “história feita de histórias”<sup>127</sup>. Sem a hipoteca historicista da história (epifania-desenvolvimento) do valor, pode-se libertar a possibilidade de uma *história material*, ou seja, feita de singularidades em devir, que entrelaça duração e longa duração, corpóreo e simbólico; uma história liberta da “maldita *história*”, da ansiedade da *Aufhebung* e da *reductio ad unum* do dual e do múltiplo<sup>128</sup>.

Se a possibilidade de expressar, na unicidade da obra, a unicidade do eu encarnado torna, historicamente, as escritas femininas um laboratório de autorrepresentação da diferença, e o faz também por meio de uma busca de saídas da gaiola linguístico-estilística,

<sup>123</sup> BRAIDOTTI, R., *op. cit.*, p. 13.

<sup>124</sup> A dicotomia entre memória involuntária e memória seletiva, conecta-se também a distinção entre a construção de genealogias (o re-conhecer-se através dos “textos ternamente amados” deleuziano, por exemplo) e a definição do cânone. *Ibidem*, p. 84.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 13, grifo nosso.

<sup>126</sup> NEGRI, A., *op. cit.*, p. 19.

<sup>127</sup> ZANCAN, M., *op. cit.*, p. 5.

<sup>128</sup> NEGRI, A., *op. cit.*, p. 28; cf. também p. 14-15.



o trabalho crítico, se quiser preservar esses lugares de constituição da subjetividade pelos mecanismos abstratos que tornaram essas escrituras invisíveis (ou visíveis porque despotenciadas) ao olhar do cânone, só pode almejar configurar-se como estilo teórico capaz de conferir voz às diferenças singulares/sexuadas, capaz de ver essas práticas de construção da *singularidade em relação*.

Para imaginar um discurso segundo sobre a literatura (sobre cada obra específica) como *narração de narrações*, acredito que sejam fecundas as sugestões provenientes da *filosofia da narração*, de Adriana Cavarero. Na base de uma reelaboração aguçada da reflexão de Hannah Arendt, Cavarero distingue o registro discursivo de ordem filosófico-teórico, que “lança fora do seu estatuto epistêmico a unicidade encarnada”<sup>129</sup>, delineando-se como “saber definidor que diz respeito à universalidade”<sup>130</sup>, e o registro narrativo, ou seja, “o saber biográfico que diz respeito à identidade irrepitível” da singularidade: uma crítica como narração pode revelar (dar) o significado a cada história/vida/obra sem prendê-lo na armadilha da definição.

Repensar a função da crítica significa também, ao meu ver, entendê-la como *espaço político* (no sentido de Arendt) *de escuta e exposição das singularidades* autonarrativas, até agora consideradas inexistentes porque não expostas, ou seja, não reconhecidas pelo olhar do cânone e da teoria dos gêneros literários. É, pois, o *reconhecimento na relação* (a narração de nossa história feita pelo outro) que confere sentido à unicidade das diferenças singulares. Se a “identidade pessoal postula sempre como necessário o outro”<sup>131</sup>, também para a identidade autoral (a subjetivação na obra) se pode falar, “arendtianamente”, de coincidências entre o ser e o aparecer: não há dúvidas de que somente na relação com crítico/a, leitor/a, na narração da obra, se (re)produz o sentido (não se reduz, mas define-se) de um desejo de autorrepresentação. O espaço público da crítica, portanto, pode *funcionar* como lugar de exposição-potencialização das autonarrações femininas (material excedente ao cânone) transformadas em invisíveis (inexistentes) pela *tradição do valor*. Assumir que a função da crítica não consiste na reafirmação da *potestas normativa do cânone literário*, mas na potência das narrativas singulares (concebida tanto como infinita potencialidade do devir quanto como potencialização), permite imaginar o trabalho crítico como desenho processual de relações entre o fluir de desejos que escolhe

<sup>129</sup> CAVARERO, A. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli, 1997, p. 18.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 31.

intencionalmente um lugar de transfiguração, conhecimento de si, e a ligação desses à materialidade da história e dos corpos: como uma *cartografia materialista do excedente*.<sup>132</sup>

Penso em mo(vi)mentos narrativos (em narr/ações de movimentos) que desvelem e potenciem histórias singulares, conferindo espaço e significado a desejos (políticos) de subjetivação, para praticar (em uma ótica de gênero, ou seja, fora de qualquer *disciplina*) a dimensão necessariamente *militante* (“eticamente responsável”) do trabalho crítico: uma metamorfose voltada a transformar o existente, e, em primeiro lugar, a relação entre os gêneros. O êxodo da norma do cânone, a “alegre e generosa desobediência em lugar da trágica solenidade que caracteriza o respeito edípico para os idosos”<sup>133</sup> são o pressuposto para repensar o nexo entre trabalho crítico e construção da identidade, não em função regressiva, mas projetiva, como *ampliação da frente do possível*: “O ponto não é saber quem somos, mas o que, em última análise, queremos nos tornar, de que modo representar as mutações, as modificações e as transformações, mais do que o Ser no sentido clássico”<sup>134</sup>.

## Referências

BLOOM, H. **Il canone occidentale**. Milano: Bompiani, 1994.

BRAIDOTTI, R. **In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire**. Milano: Feltrinelli, 2003.

CAVARERO, A. **Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione**. Milano: Feltrinelli, 1997.

CRISPINO, A. M. Introdução. In: EAD. **Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile**. Roma: manifestolibri, 2003.

CROCE, B. Breviario di estetica. In: GALASSO, G. (Org.). **Aesthetica in nuce**. Milano: Adelphi, 1990.

\_\_\_\_\_. **Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro**. Palermo: Sellerio, 1983.

DEBENEDETTI, G. A proposito di «Intermezzo». In: CONTORBIA, F. (Org.). **Saggi 1922-1956**. Milano: Mondadori, 1982.

\_\_\_\_\_. Probabile autobiografia di una generazione. (Prefazione 1949). In: \_\_\_\_\_. **Saggi**. Milano: Mondadori, 1999.

LAVAGETTO, M. **Eutanasia della critica**. Torino: Einaudi, 2005.

<sup>132</sup> Cf. BRAIDOTTI, R., *op. cit.*, p. 10-15.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 10.

LEONE DE CASTRIS, A. **La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi**. Roma-Bari: Laterza, 1991.

LUPERINI, R. **Breviario di critica**. Napoli: Guida, 2002.

NEGRI, A. **La differenza italiana**. Roma: Nottetempo, 2005.

SEGRE, C. **Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?** Torino: Einaudi, 1993.

SIMONE, A. **Differenze**. In: BRANDIMARTE et al. **Lessico di biopolitica**. Roma: Manifestolibri, 2006.

ZANCAN, M. **Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana**. Torino: Einaudi, 1998, p. X-XV.

## **MATERIALE/ECCEDENTE: DALLA *POTESTAS* DEL CANONE LETTERARIO ALLA *POTENTIA* DELLE NARRAZIONI**

### **Riassunto**

Desidero riflettere, in questo breve contributo, su alcuni nodi e aspetti del più recente dibattito italiano sul problema del canone e della crisi della critica alla luce di quella interrogazione-decostruzione dei meccanismi della produzione e della selezione storiografica che il pensiero della differenza di genere ha prodotto. Dunque, parlerò qui dell'immunità del canone letterario a qualsiasi contaminazione reale con una prospettiva di genere, aspetto che ha soffocato l'apertura di possibili processi di trasformazione del canone o del valore estetico, e anche la possibilità di una più radicale interrogazione sulla funzione della critica oggi. Dalla prospettiva critica femminista, infatti, la collocazione delle relazioni di genere in una dimensione storica è la conditio sine qua non per una ridefinizione del canone e della letteratura; conoscere storicamente la vicenda della costruzione delle identità sessuali è l'unica possibilità per trasformare questa dimensione storica del canone, e per immaginare processi di soggettivazione, nella letteratura, non gravati dalla prescrizione identitaria.

### **Parole chiavi**

Canone letterario. Scrittura femminile. Critica.

