



MINHA PROFISSÃO É A LITERATURA

TRAVESSIAS DA AUTORIA FEMININA

Moema Rodrigues Brandão Mendes
Nícea Helena de Almeida Nogueira
Patrícia de Paula Aniceto
Rafaela Kelsen Dias
(Organizadoras)

**MINHA PROFISSÃO
É A LITERATURA**
TRAVESSIAS DA AUTORIA FEMININA

Moema Rodrigues Brandão Mendes
Nícea Helena de Almeida Nogueira
Patrícia de Paula Aniceto
Rafaela Kelsen Dias
(Organizadoras)



Juiz de Fora

2021

© Editora UFJF, 2021

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora. O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es), são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

REITOR

MARCUS VINICIUS DAVID

VICE-REITORA

GIRLENE ALVES DA SILVA



DIRETOR DA EDITORA UFJF

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE

CONSELHO EDITORIAL

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE (PRESIDENTE)

ANDRE NETTO BASTOS

CHARLENE MARTINS MIOTTI

CLAUDIA HELENA CERQUEIRA MARMORA

CRISTINA DIAS DA SILVA

ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO

JAIR ADRIANO KOPKE DE AGUIAR

MARCO AURELIO KISTEMANN JUNIOR

RAPHAEL FORTES MARCOMINI

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

MALORGIO STUDIO DESIGN & COMMUNICATION



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Minha profissão é a literatura : travessias da autoria feminina /
Moema Rodrigues Brandão Mendes ...[et al] (organizadoras.)
– Juiz de Fora, MG : Editora UFJF, 2021.
Dados eletrônicos (1 arquivo: 722 kb)

ISBN 978-65-89512-34-9

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Mulheres na
literatura. I. Mendes, Moema Rodrigues Brandão. II. Título.

CDU 869.0(81)(091)

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



EDITORA UFJF

RUA BENJAMIN CONSTANT, 790

CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400

FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



SUMÁRIO

NO TECER DA PALAVRA:

AS VOZES DA AUTORIA FEMININA _____ 7

Moema Rodrigues Brandão Mendes, Nícea Helena de Almeida Nogueira,
Patrícia de Paula Aniceto, Rafaela Kelsen Dias

REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *CARTA A MINHA FILHA*, DE MAYA ANGELOU _____ 11

Aguida Heloiza Almeida de Paula, Geraldina Antonia Evangelina de Oliveira

O TEATRO DE CIDINHA DA SILVA _____ 18

Alessandra Aparecida Muniz Dornelas

UM ENCONTRO ENTRE DOIS “MARXISTAS MÍSTICOS”: LINGUAGEM, RISO E TAGARELAR FEMININO DE VIRGINIA WOOLF A WALTER BENJAMIN _____ 25

Davi Pinho, Isabela Pinho

ARQUIVO LITERÁRIO DA ESCRITORA MINEIRA MARIA DE LOURDES ABREU DE OLIVEIRA _____ 41

Emânia Aparecida Rodrigues Gonçalves

O OLHAR CRÍTICO DE ALICE MUNRO _____ 48

Felipe Monteiro de Oliveira

O SILÊNCIO QUE SUSSURRA E DIZ E GRITA EM *OUTROS JEITOS DE USAR A BOCA* _____ 54

Fernanda Barroso e Silva

DALILA ROUFI _____ 63

Fernanda Roberta Rodrigues Queiroz

SUMÁRIO

WRITING, FEMALE BODY, AND SEXUALITY IN <i>AMERICANAH</i> BY CHIMAMANDA ADICHIE _____	70
Gabriela de Souza Pinto	
AUTORIA FEMININA E PSICANÁLISE: A PALAVRA <i>BURACO</i> NA ESCRITA <i>O DESLUMBRAMENTO DE LOL V. STEIN</i> DE MARGUERITE DURAS _____	76
Júlia Simone Ferreira	
O REALISMO ANIMISTA EM <i>HISTÓRIAS DE LEVES ENGANOS E PARECENÇAS,</i> DE CONCEIÇÃO EVARISTO _____	84
Luciana de Oliveira Rodrigues	
NO DESERTO DA PROMESSA: NOTAS PARA UM CONFRONTO ENTRE UM LIVRO E UM FILME _____	91
Luiz Fernando Medeiros de Carvalho	
VIRGINIA WOOLF E AS ONDAS DOS FEMINISMOS _____	96
Maria Aparecida de Oliveira	
MUITAS SÃO AS VOZES, MAS QUANTO A NOZES... CARTAS DE COSETTE DE ALENCAR E LAÍS CORRÊA DE ARAÚJO _____	111
Moema Rodrigues Brandão Mendes, Wagner Lopes da Silva	
O TEXTO VIAJANTE DE CLARICE LISPECTOR _____	123
Nícea Helena de Almeida Nogueira	
AS OUTRAS VOZES NAS POESIAS DE ELISA LUCINDA _____	130
Patrícia de Paula Aniceto	
METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: SABERES FEMININOS REVISITADOS NA LITERATURA DE LÍNGUA INGLESA _____	149
Rafaela Kelsen Dias	

SUMÁRIO

MERGULHADA EM ÁGUAS PROFUNDAS:

“O LAGO DA LUA” DE PAULA TAVARES _____	155
Sônia Maria Ferreira de Matos	

LOU ANDRÉAS-SALOMÉ _____	167
Stetina Trani de Meneses Dacorso	

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS) _____	175
---------------------------------------	------------

NO TECER DA PALAVRA: AS VOZES DA AUTORIA FEMININA

MOEMA RODRIGUES BRANDÃO MENDES
NÍCEA HELENA DE ALMEIDA NOGUEIRA
PATRÍCIA DE PAULA ANICETO
RAFAELA KELSEN DIAS

Em *Profissões para as mulheres**, Virginia Woolf reflete sobre as condições que levaram a arte da escrita a ser um dos primeiros ofícios socialmente aceitos para as mulheres¹. No mesmo ensaio, a autora elenca as conquistas e desafios da mulher escritora ainda na primeira metade do século XX. Entre a defesa pelo extermínio do famigerado “anjo do lar” e a reiteração da busca por um “teto todo seu”, Woolf destaca que a permissão para escrever e a obtenção de condições mínimas de trabalho seriam apenas passos iniciais para o verdadeiro traçar de uma tradição literária feminina.

De fato, após a fala de Virginia Woolf, quase um século se passou e, nesse curso, a escrita de autoria feminina tomou destinos diversos: repensou-se a condição da mulher escritora; questionou-se a estabilidade do próprio signo mulher e problematizou-se tanto o objeto quanto a inscrição social de sua escrita. Na mesma medida, enquanto o teto reivindicado pela escritora inglesa tornou-se realidade de muitas, para outras, a simples possibilidade de fala ainda é negada.

Em que pesem todos esses obstáculos, em certa medida antevistos pela genialidade de Woolf, ainda ao início de *Profissões para as mulheres*, a autora dispõe uma declaração que prenuncia a postura de enfrentamento característica da escrita de autoria feminina em toda a sua história. Ciente do peso da escrita para as mulheres de seu passado, presente e futuro, Woolf autoafirma-se ao sentenciar: “Minha profissão é a literatura” (WOOLF, 2016, p. 9).

Inspirado pela força dessa afirmação e acreditando no ecoar dessas palavras no solo plural da escrita de autoria feminina hodierna, em setembro de 2019, o Grupo de Pesquisa “Travessias e Feminismo(s): estudos identitários na autoria feminina” organizou o seu I Encontro de Autoria Feminina na Universidade Federal de Juiz de Fora. Na oportunidade, palestrantes e ouvintes puderam partilhar de momentos de valorização da literatura produzida por mulheres, entrando em contato com estudos interdisciplinares, nos quais, entre outros temas, abordou-se: manifestações literárias em outras mídias, jornalismo, psicanálise e textos de diferentes frentes identitárias e

¹ *Profissões para as mulheres* é um ensaio que nasce de um discurso de Virginia Woolf na Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 1931. A tradução consultada para esta apresentação pode ser acessada em: WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre, RS; L&PM, 2016.

culturais, como a afro-brasileira, a mineira e a de língua inglesa. Fruto do evento em questão, este livro reúne textos produzidos a partir das falas dos palestrantes e também apresenta estudos que, embora não tenham sido apresentados originalmente no encontro, dialogam intimamente com os propósitos do I Encontro de Autoria Feminina. Cabe ressaltar que, contribuíram para esta obra, tanto pesquisadores, membros do Grupo “Travessias e Feminismo(s)”, quanto estudiosos convidados que, gentilmente, aceitaram enriquecer o debate proposto.

No primeiro capítulo, está presente a pesquisa “Representação feminina em ‘Carta a minha filha’ de Maya Angelou”, de Aguida Heloiza Almeida de Paula e Geraldina Antonia Evangelina de Oliveira. O estudo traz reflexões sobre a representação feminina na escrita de Maya Angelou, particularmente nessa obra em tom confessional, e sobre quais mulheres ela toma para si, abraçando-as independentemente da cor, credo ou nacionalidade.

A seguir, temos o texto de Alessandra Aparecida Muniz Dornelas, intitulado “O teatro de Cidinha da Silva”. Nele, a autora analisa o conteúdo narrativo da peça de teatro “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, de Cidinha da Silva, e problematiza a situação da mulher negra no Brasil contemporâneo, bem como sua condição na nossa literatura e no teatro brasileiro.

Davi Pinho e Isabela Pinho assinam o terceiro capítulo de título “Um encontro entre dois ‘marxistas místicos’: linguagem, riso e tagarelar feminino de Virginia Woolf a Walter Benjamin”. No texto, os pesquisadores dissertam sobre as aproximações possíveis entre a obra da escritora inglesa e o crítico alemão.

Logo após, Emânia Aparecida Rodrigues Gonçalves, em seu texto “Arquivo literário da escritora mineira Maria de Lourdes Abreu de Oliveira”, vai descrever sua pesquisa no curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Desse modo, por meio da investigação, tenciona buscar nos arquivos literários da obra da referida escritora, os manuscritos inéditos de uma seleção de contos com a proposta de analisá-los sob a perspectiva de autoria feminina.

No quinto capítulo, “O olhar crítico de Alice Munro”, Felipe Monteiro de Oliveira analisa o conto “Móbiilia de Família”, de Alice Munro, presente na coletânea Ódio, amizade, namoro, amor, casamento (2001). Em sua análise, Oliveira utiliza como aparato a Ginocrítica de Elaine Showalter, apontando as convergências entre essa abordagem crítica e as possibilidades de leitura do trabalho de uma autora.

Em “O silêncio que sussurra e diz e grita em outros jeitos de usar a boca”, Fernanda Barroso e Silva aponta a ausência de voz como elemento preponderante na obra *Outros Jeitos de Usar a Boca*. O texto mostra as estratégias críticas que a poeta utiliza para representá-la, denunciá-la e desconstruí-la por meio das palavras e das imagens. Cumpre ressaltar que o título grafado inicialmente com letra minúscula revela o aspecto subversivo da escritora indiana Rupi Kaur.

O estudo “Dalila Roufi”, de Fernanda Roberta Rodrigues Queiroz, vem em sequência apresentando a trajetória da escritora mineira, radicada em Juiz de Fora, com destaque particular para seu projeto estético e sua defesa da valorização da literatura infantil.

“*Writing, female body, and sexuality in Americanah by Chimamanda Adichie*”, de Gabriela de Souza Pinto, é o sétimo estudo apresentado neste livro. A autora volta sua atenção ao romance *Americanah* (2013), de Chimamanda Adichie e analisa de que modo a constituição da protagonista da narrativa - pertencente a inúmeros grupos minoritários - rompe com as tradicionais representações das mulheres na literatura.

Em “*Autoria feminina e psicanálise: a palavra buraco na escrita o deslumbramento de Lol V. Stein de Marguerite Duras*”, Júlia Simone Ferreira tece considerações sobre as questões históricas e culturais que consolidaram a supremacia do patriarcado trazendo como consequência o silenciamento das mulheres. Afirma ser necessário desconstruir essa realidade de silêncios e, por meio da produção da escritora Marguerite Duras, defende que a voz feminina se faz ouvir.

No capítulo seguinte, Luciana de Oliveira Rodrigues analisa a presença do insólito, do estranho e do imprevisível nos contos e na novela que compõem a obra “*Histórias de leves enganos e parecenças*” (2016), da escritora mineira Conceição Evaristo. Ao analisar esses elementos, Rodrigues defende a manifestação do realismo animista dentro das narrativas pesquisadas. O capítulo em questão leva por título “*O realismo animista em Histórias de leves enganos e parecenças, de Conceição Evaristo*”.

Em “*No deserto da promessa: notas para um confronto entre um livro e um filme*”, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho tem como propósito analisar os contos “Destino”, “Pronto” e “Silêncio”, de Alice Munro e estabelecer um diálogo com o filme “Julietta”, dirigido por Pedro Almodóvar. Ao mergulhar no universo dos contos e da linguagem fílmica, o autor centraliza o olhar nas personagens Julieta e Juliet e, a partir daí, apresenta uma curiosa intercessão entre elas, sem, contudo, deixar de apontar também as discordâncias nas obras.

Maria Aparecida de Oliveira é a autora do capítulo seguinte: “*Virginia Woolf e as ondas dos feminismos*”. De maneira detalhada, a estudiosa discute a obra de Virginia Woolf em consonância com as diferentes fases ou ondas do feminismo. Dentre outros elementos, Oliveira destaca a inserção do ensaio *A room of one's own* (1929) no contexto da primeira onda, a recuperação da obra de Woolf na segunda onda e a afirmação da atemporalidade do pensamento da escritora inglesa em razão do retorno ao romance *Orlando* (1928) nas discussões de gênero empreendidas na terceira onda.

Em “*O texto viajante de Clarice Lispector*”, Nícea Helena de Almeida Nogueira faz um levantamento crítico do conjunto completo das crônicas publicadas por Clarice Lispector, no *Jornal do Brasil*, no período de 19 de agosto de 1967 a 29 de dezembro de 1973, documentos que se encontram depositados na Fundação Casa de Rui Barbosa no fundo da titular e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A pesquisadora nos sugere que Clarice Lispector utilizou o texto jornalístico para compor suas produções literárias, viajando por diversos meios impressos, a mesma escrita pode ser uma crônica, um conto ou um trecho de um romance. Nícea Helena, para além da recolha de dados, analisa, nos textos claricianos, o papel que a mulher desempenhava na sociedade da sua época.

“*As outras vozes nas poesias de Elisa Lucinda*” é o décimo terceiro capítulo presente neste livro. Nele, Patrícia de Paula Aniceto propõe analisar a voz nas poesias da capixaba Elisa Lucinda dos Campos Gomes (1958), demonstrando que a voz enunciativa será o sujeito do próprio discurso, bem como abandonar a posição secundária de ser o Outro ao protagonizar os versos. Nas últimas décadas do século XX, constatou-se que a mulher como voz autoral passou a estabelecer um diálogo com sua própria história.

Logo após, apresenta-se o texto “*Metaficção historiográfica: saberes femininos revisitados na literatura de língua inglesa*”, de Rafaela Kelsen Dias. No estudo, a pesquisadora analisa como o debate da igualdade de gênero nas ciências e o conceito de história são ressignificados em três romances contemporâneos de língua inglesa: *Cartas de Yellowstone* (1999), de Diane Smith, *Seres Incríveis* (2014), de Tracy Chevalier e *A assinatura de todas as coisas* (2013), de Elizabeth Gilbert.

Em “*Mergulhada em águas profundas: ‘O lago da lua’ de Paula Tavares*”, Sônia Maria Ferreira de Matos pensa a escrita da poetisa e narradora angolana Paula Tavares e observa como a escritora se debruça sobre o passado e sobre as tradições de sua terra para representar, em sua obra, sujeitos não valorizados pela sociedade, de um modo particular, as mulheres.

A psicanalista Stetina Trani de Meneses Dacorso apresenta sua pesquisa “*Lou Andreas-Salomé*” que traça a trajetória da escritora e psicanalista que conviveu com Freud e discutiu com ele as questões de suas teorias em posição de igualdade. A mente brilhante da autora de *O erotismo* é investigada na análise de seus muitos escritos como foco na Psicanálise, seja em forma de ensaios ou poemas e romances.

Esta coletânea finda-se com a pesquisa intitulada “*Muitas são as vozes, mas quanto a nozes... Cartas de Cosette de Alencar e Laís Corrêa de Araújo*”, de Moema Rodrigues Brandão Mendes e Wagner Lopes da Silva. Em seu texto, os estudiosos revelam a importância do arquivo e, a partir dele, apresentam o diálogo construído entre as escritoras mineiras Laís Corrêa de Araújo e Cosette de Alencar, através das correspondências trocadas entre elas.

Para encerrar esta apresentação, gostaríamos de agradecer imensamente a todos que colaboraram na realização do I Encontro de Autoria Feminina e para a produção deste volume.

Desejamos a todos uma ótima e provocadora leitura!

REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CARTA A MINHA FILHA, DE MAYA ANGELOU

AGUIDA HELOIZA ALMEIDA DE PAULA
GERALDINA ANTONIA EVANGELINA DE OLIVEIRA

A memória contemporânea está chamando as mulheres a romper seu silêncio e a transformar seu destino histórico [...]. Elas devem reconciliar sua biografia com a geografia de seus corpos” (PIÑON, 2000).
A considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas (ZOLIN, 2009, p. 106).

O presente estudo traz, de forma breve, reflexões sobre a representação feminina no livro de Maya Angelou, *Carta a minha filha*, e quais mulheres ela toma para si, tais como filhas adotadas e espalhadas pelo mundo. Essas mulheres são abraçadas independentemente da cor, credo ou nacionalidade. No livro, percebemos, ainda, questões relacionadas com preconceito, família, relacionamentos, violência, política e diversidade cultural que são apresentados em forma de cartas ficcionais de maneira simples e precisa. A autora, ao mesmo tempo, arranca risadas e provoca reflexões em seu leitor. Diante do exposto, este documento tem como objetivo analisar e confrontar situações vivenciadas pela personagem dos textos com acontecimentos atuais. Mostra ainda que os negros escravizados que cruzaram o oceano Atlântico para trabalhar nas colônias, tais como as inglesas e portuguesas, por exemplo, trouxeram e tentaram manter viva a sua cultura. Esse movimento diaspórico, que tem como origem o continente africano, possui o fenótipo que é um determinante que combina experiências e práticas ao propiciar o surgimento de uma criação literária que pode dialogar entre si. Se de um lado temos Maya Angelou representando a literatura afro-americana, do outro, temos uma pequena conversa da literatura afro-brasileira da autora Carolina Maria de Jesus. Buscamos nos pautar em pesquisadores contemporâneos, tais como: Lúcia Castello Branco, bell hooks, Mary Del Priore.

Publicado há pouco mais de uma década, esse livro nos passa a impressão de que ainda estava no prelo, como se fosse escrito para os dias atuais, pois sua escrita dialoga com situações que acontecem na atualidade. De uma maneira comprometida e humana, a autora, que é mãe de um

único filho, adota várias mulheres, tais como se fossem suas filhas. Maya é capaz de perceber uma ligação entre ela, essas filhas fictícias e um mundo onde experiências possam ser compartilhadas e vivenciadas, como observamos no fragmento abaixo:

Eu dei à luz a uma criança, um filho, mas tenho milhares de filhas. Vocês são negras e brancas, judias e muçulmanas, asiáticas, falantes de espanhol, nativas da América e das ilhas Aleutas. Vocês são gordas e magras e lindas e feias, gays e héteros, cultas e iletradas, e estou falando com vocês. Eis aqui minha oferenda (ANGELOU, 2010, p. 10).

No decorrer da leitura, identificamos relatos sobre amadurecimento, emergências, alguns poemas e histórias que provocam reflexões e questionamentos. Logo no início, deparamos com a temática da alteridade, quando a autora argumenta acerca da submissão, ou seja, a ideia de que pessoas negras são inferiores a pessoas brancas assim como nos afirma Pacheco:

A diferenciação, portanto, é responsável por (re)construir/(re)produzir a alteridade, por definir quem é o “outro”, e torná-lo identificável, (in)visível, previsível. Ao dividir, separar, classificar, normalizar, a diferenciação resulta na hierarquização. Fixar uma determinada identidade como a norma, é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças, pois normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais, as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa (PACHECO, 2010, p. 2-3).

Ratifica-se, ainda, a questão da alteridade, quando a autora cita: “Aprendi que um amigo pode estar à espera por trás de um rosto estranho” (ANGELOU, 2010, p. 59). O fato de respeitar e, porventura, aceitar o outro resulta em empatia. Percebemos aqui a questão do desprendimento, o doar-se para alguém.

O ato de escrever tem o poder de despertar em nós, sentimentos tais como: alegria, fuga e dentre tantos outros, o poder de reflexão e de curar mágoas, o que a autora provoca através das suas cartas: “Eu pareço ter mais do que preciso e você parece ter menos do que precisa” (ANGELOU, 2010, p. 16). No tocante ao respeito, nós ainda nos deparamos com a seguinte afirmação: “Numa cultura que não nos é familiar, é sábio não propor inovações, sugestões ou lições” (ANGELOU, 2010, p. 69). Destaque para fatos relacionados à realidade de raça e racismo porque de acordo com HOOKS (2018, p. 69), “Elas sabem que a única razão para mulheres não brancas estarem ausentes/invisíveis é o fato de não serem brancas”. Isso pode ser comprovado no fragmento abaixo, quando Maya nos revela:

Na manhã seguinte, Dolly e eu fomos deixadas no aeroporto cedo o bastante para tomar café da manhã no restaurante local. Fomos levadas a uma mesa e pedimos café. Ficamos sentadas sem ser servidas por mais de meia hora. Percebi que éramos os únicos clientes negros no lugar (ANGELOU, 2010, p. 85).

Logo em seguida, ao referenciar a cidade Winston-Salem, no estado da Carolina do Norte, comenta que, nesse lugar “o racismo ainda rosna por trás de rostos sorridentes, e, em alguns círculos, as mulheres ainda são consideradas convenientemente bonitas” (ANGELOU, 2010, p. 88).

O preconceito aparece associado à verdade em uma das cartas. O simples fato de perguntarmos a uma pessoa se está “tudo bem” não significa que se a resposta for positiva a pessoa está realmente bem. Em nosso dia a dia, “precisamos ter a coragem de dizer que a obesidade não é engraçada e que a vulgaridade não é divertida” (ANGELOU, 2010, p. 35).

No início do século XX, o padrão de beleza adotado era geralmente a mulher branca, magra e de cabelo liso. É possível encontrar pessoas com esse pensamento e adeptas desse perfil, mas hoje, outros movimentos de grande representatividade conseguiram dissolver essa ideia de beleza, passando a valorizar outros tipos de corpos e de cabelos, tais como os cabelos crespos, coloridos, cacheados, entre outros. Não tem que existir um padrão, como descreve Maya em: “Minha mãe usava o cabelo liso e muito curto. Minha avó não acreditava em ferros quentes para encaracolar os cabelos femininos, então eu cresci usando tranças” (ANGELOU, 2010, p. 16). O ideal seria se a mulher fosse reconhecida pelos seus valores éticos, morais, sua inteligência, capacidade e que o corpo torneado não fosse o mais relevante.

FAMÍLIA, RELACIONAMENTOS E VIOLÊNCIA

Maya Angelou nasceu em Saint Louis, no Missouri, mas, a partir dos 3 anos, mudou-se para Stamps, no Arkansas, onde cresceu ao lado de sua avó paterna, Annie Henderson, com o irmão de seu pai, tio Willie, e com seu único irmão, Bailey. Quando se lembrava da avó, as recordações eram dotadas de afeto e era dela a influência de como Maya enxergava o mundo.

Aos 13 anos, foi morar com sua mãe em São Francisco. Mais tarde, partiu para estudar em Nova York. Ao longo dos anos, viveu em Paris, Cairo, África Ocidental e em todo os Estados Unidos. Esse movimento diaspórico, contribuiu de forma significativa, para sua vida como escritora, estudiosa, professora e palestrante.

Pelo fato de ter sido criada com a avó, não teve muito contato com sua mãe. Ao chegar à casa da mãe, agora também sua casa, depara-se com uma pessoa totalmente diferente da avó, como podemos perceber no trecho abaixo:

Na Califórnia, minha mãe usava batom e blush e botava pra tocar, alto, jazz e blues numa vitrola. Sua casa era cheia de gente que ria muito e falava alto. Eu definitivamente não pertencia àquele lugar; andava por aquela atmosfera mundana com as mãos cruzadas às costas, o cabelo puxado para trás numa trança apertada, cantando baixinho uma canção cristã (ANGELOU, 2010, p. 17).

Percebemos, claramente, o estranhamento que a autora sentiu e viveu naquela casa, morando com a sua mãe, uma pessoa com a qual ela não tinha convivência desde pequena e que

percebia ser uma mulher diferente dela e da avó. Mesmo que fossem pessoas tão diferentes, após demonstrações de afeto, ela consegue perceber o carinho e o amor que a mãe tem por ela.

Assim como muitas mulheres, Maya Angelou, ainda na sua adolescência, deparou-se com a temática do assédio sexual. No auge dos seus dezesseis anos, casualmente, ela conheceu um garoto, morador do mesmo bairro, e, que sempre pedia para ter intimidades com ela; depois de tanto insistir, ela resolveu aceitar. Numa determinada manhã, o garoto telefonou-lhe e ela disse sim, sem ao menos conhecê-lo. Foram juntos até o apartamento de um amigo do garoto e lá ela teve a sua primeira experiência sexual, que durou menos de 15 minutos e, logo, já estava vestida e de pé, pronta para sair. Foi neste único encontro que Maya engravidou do seu único filho. Essa relação nos remete há tempos passados, onde a mulher vivia à sombra da figura masculina e servia apenas de objeto sexual e de reprodução para os homens, tal como podemos observar no trecho a seguir “O que estava em jogo em todo esse discurso da aparência é a transformação do corpo feminino em objeto de um desejo fetichista” (DEL PRIORE, 2011, p. 115). Podemos perceber que a cultura patriarcal ainda se faz presente e, apesar dos avanços históricos referentes às conquistas femininas, as injustiças e desigualdades perante a vida das mulheres continuam a fazer parte do cenário mundial conforme podemos perceber na passagem abaixo:

Quando lançamos um olhar um pouco mais atento sobre a cultura ocidental, verificamos uma espécie de vácuo em relação à presença feminina. Aliadas da História do mundo, as mulheres, até bem pouco tempo, não possuíam o espaço adequado à inserção de sua figura no movimento de interações sociais. A tomada de consciência por algumas poucas mulheres, ao longo do desenvolvimento da humanidade, finalmente, culminou, no século XX, no chamado Movimento Feminista, com diferentes fases e ênfases (PEREIRA, 2014, p. 31).

A autora, por meio de seus textos, nos faz refletir sobre a situação de muitas mulheres que ainda sofrem violência doméstica por parte de seu companheiro ou que permanece sob a pressão do machismo que lhe é imposto dentro de casa. Mulheres, que pelo fato de dependerem financeiramente do marido ou até mesmo pela sua fragilidade psicológica, não conseguem libertar-se do relacionamento. Com relação a isso, podemos observar uma passagem vivida pela personagem do livro que nos é relatada no trecho abaixo:

Saí do carro e, quando ele disse “vem cá”, fui na mesma hora.
Ele disse:
Você tem outro homem e anda mentindo para mim.
Comecei a rir. Ainda estava rindo quando ele me bateu. Antes que eu pudesse respirar, ele tinha me socado no rosto com os dois punhos. Vi estrelas antes de cair. Quando voltei a mim, ele tinha tirado a maior parte da minha roupa e me empurrava contra uma rocha. Segurava uma ripa de madeira e estava chorando (ANGELOU, 2010, p. 10).

Mesmo hoje, vivendo em uma era globalizada e moderna, em muitas famílias, a mulher ainda desempenha um papel secundário, vivendo à sombra do marido, do mesmo modo como

aconteceu com essa mulher A liberdade de fazer o que realmente quer, ainda permanece sob o aval da figura masculina. Por vezes, o pensar e o falar ainda não conseguem ser externados temendo represálias.

A política abordada no decorrer dos textos é bem acrônica. O espírito nacional e a expectativa de um futuro promissor retrocederam tanto lá nos Estados Unidos quanto aqui no Brasil. Fatos assim, como o comportamento de certos representantes políticos atuais, nos levariam a grandes e inflamados debates. Valores morais são constantemente questionados diante de uma imensidão de atitudes onde acusações, especulações grosseiras, vulgaridade, a criminalidade e, principalmente, a questão da indiferença, da opressão e extermínio de outros povos. Atitudes tais como estas, provocam reflexões de apoio ou repúdio claramente visível quando a autora afirma “Os políticos precisam ouvir que, se continuarem a se afundar na lama da obscenidade, seguirão sozinhos” (ANGELOU, 2010, p. 92). A escritora Carolina Maria de Jesus, homenageada no I Encontro de Literatura de Autoria Feminina da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que resultou nesta publicação, também trata desse tema na obra *Quarto de despejo* (2014). Nele, a autora faz vários comentários acerca de questões políticas, como podemos observar no fragmento a seguir:

Se você passar por debaixo do arco-íris você vira homem.

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciando. Igual políticos distante do povo. Eu cançava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cançar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo (JESUS, 2014, p. 54).

Das mulheres reveladas no livro, muitas ainda estão presentes em nosso cotidiano. Durante muitos anos, a educação da mulher limitava-se ao mínimo e necessário para que se tornassem esposas fiéis, prenyadas e boas mães. Confinadas ao espaço doméstico, as mulheres não escreviam e, as poucas que ousavam fazê-lo, era sob o pseudônimo do marido, de um irmão, de algum outro familiar que fosse do sexo masculino. Maya cita a amiga e escritora Decca Mitfort, autora do livro *Hons and Rebels* (Heróis e rebeldes) e *The American way of death* (O modo americano de morrer). Ela coloca que não há idade para dedicar-se à cultura quando afirma: “E agora, mais de quarenta anos depois, sem música e pela simples leitura, sou capaz de ler poesia e agradar ao público” (ANGELOU, 2010, p. 62). Todas as mulheres apresentadas trazem em si sua individualidade, seus problemas e sua luz interior. Algumas carregam em si uma simples lamparina, outras uma lâmpada incandescente e há aquelas com uma grande estrela a iluminar nosso mundo da escrita. Em especial, nos referimos às mulheres que, além de multifacetadas, ainda encontram um quarto que nem sempre é todo seu ou um canto onde possam produzir suas escritas que nos levam a sonhar, fugir e refletir, tal como estamos fazendo agora. A escrita era produzida em um barraco, em alguma favela paulistana, tal como a do Canindé, onde viveu Carolina, uma sonhadora que fazia questão de afirmar que sempre escrevia, e que estava sempre em contato com as letras, tal como podemos comprovar a seguir:

27 de Julho: “Esquentei a comida para os meninos e comecei a escrever. Procurei um lugar para eu escrever sossegada. Mas aqui na favela não tem estes lugares. No sol eu sentia calor. Na sombra sentia frio. Eu estava girando com o caderno na mão quando ouvi vozes alteradas. Fui ver o que era (...)” (JESUS, 2014, p. 101).

Dentre tantas outras, uma primeira e simples homenagem para Carolina Maria de Jesus, uma das primeiras escritoras negras e considerada uma das mais importantes do Brasil. A segunda homenagem vai para Maya, que afirma sua faceta escritora quando nos mostra que:

Ele disse que tinham uma amiga hospedada com eles, uma escritora afro-americana, de Nova York. Bruce perguntou: “Ela é alta?” Bob respondeu: “Tem 1,80”. “ Louise Meriwether tem um 1,80m, é negra e escritora.” (ANGELOU, 2010, p. 58).

Reforça esse pensamento na seguinte afirmação: “Com três meses de ensino, tive uma enorme revelação: percebi que não era uma escritora que ensina, e sim uma professora que escreve” (ANGELOU, 2010, p. 87).

Diante de uma imensidão de situações, relatadas aqui ou não, podemos perceber e reconhecer que, por trás de seres humanos tidos como frágeis e emotivos, pode existir uma escritora ou um escritor, capazes de produzir uma escrita feminina, que nos leve a identificar particularidades que possam ser declaradas femininas pela semelhança e sintonia do modo de vida tal como das mulheres, como nos afirma Lucia:

Quando me refiro à escrita feminina, não entendo feminino como sinônimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria de textos que revela esse tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres [...] Entretanto [...] estou admitindo *algo relativo às mulheres* ocorrendo por aí, embora esse *relativo às mulheres não deva ser entendido como produzido por mulheres* (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 12, grifo da autora).

Diante do exposto, concluímos que a escrita feminina continuará a dar voz às mulheres que possuem a capacidade e sensibilidade de externar conhecimentos que servirão de combustível para que escritoras potenciais possam se equiparar a escritoras reais contribuindo para uma Literatura mais igualitária.

REFERÊNCIAS

ANGELOU, Maya. *Carta a minha filha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina? São Paulo: Brasiliense, 1991.*

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/%C3%81guida/Downloads/bell%20hooks%20-%20O%20feminismo%20%C3%A9%20para%20todo%20mundo%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/%C3%81guida/Downloads/bell%20hooks%20-%20O%20feminismo%20%C3%A9%20para%20todo%20mundo%20(4).pdf). Acesso em: 17 out. 2019.

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

PACHECO, Joice Oliveira. Identidade cultural e alteridade: problematizações necessárias. *Revista eletrônica dos discentes de história*, Santa Cruz do Sul, p. 1-11, [2010]. Disponível em: http://www.unisc.br/site/spartacus/edicoes/012007/pacheco_joice_oliveira.pdf. Acesso em: 17 out. 2019.

PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. Mulher, feminino e feminismo: o lugar e a voz na cultura ocidental. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 15, n. 26, p. 31-48, ago./dez. 2010. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/viewFile/558/628>. Acesso em: 10 out. 2020.

PIÑON, Nélida. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 2000. p. 81-94.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista e literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; STEARNS, Peter N. *História das relações de gênero*. São Paulo: Contexto, 2015.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/dinab/Downloads/19188-Texto%20do%20artigo-79698-1-10-20100330.pdf>. Acesso em: 12 out. 2020.

O TEATRO DE CIDINHA DA SILVA

ALESSANDRA APARECIDA MUNIZ DORNELAS

Este texto é um pequeno recorte de uma pesquisa que cominou na dissertação intitulada *A representação do feminino negro na escrita de Cidinha da Silva e Conceição Evaristo*, de minha autoria. Assim sendo, o presente trabalho tem por objetivo fazer uma breve análise do conteúdo narrativo da peça de teatro *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas*, de Cidinha da Silva, e problematizar a situação da mulher negra no Brasil contemporâneo, bem como sua condição na nossa literatura e no teatro brasileiro.

A peça *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas*, de Cidinha da Silva, foi inspirada em entrevistas feitas com cerca de sessenta mulheres negras em condições sociais, grau de escolaridade e nacionalidade diferentes. Os depoimentos dessas mulheres foram utilizados como material de pesquisa para que a autora criasse, a pedido da companhia de teatro “Os Crespos”, perfis que representassem as narrativas recorrentes. Atendendo ao pedido, Silva criou cinco personagens que contam o seu passado, falam como estão no presente e as expectativas para o futuro. Essas personagens compõem não apenas uma depoente, mas sim, uma coletividade, o que permite que cada mulher que assista à peça ou a leia, identifique-se de alguma forma com as histórias contadas, visto que, através de uma personagem, podemos identificar várias vivências de mulheres distintas. Os dramas narrados por cada personagem é o que as interligam a um eixo em comum, todas sofrem preconceitos sociais, raciais e de gênero, porém, nem sempre, de forma explícita, por vezes a violência sofrida se dá de maneira velada. As personagens não possuem nomes, porém são identificadas através de seus papéis sociais.

A primeira personagem que entra em cena é a “A dona do salão de cabeleireiros”. Ela representa a mulher bem-sucedida, por ser dona três de salões. Ela, na infância, foi uma criança que teve uma boa educação e pôde fazer tudo o que queria: viagens, aulas de natação e balé. Ela é filha de mãe branca com pai negro, a mãe sempre lhe dizia que ela era quase branca, e por isso ela não teria problemas ao se envolver com um homem branco. Com o intuito de embranquecer a família, a mãe a estimulava a ter paciência com um namorado usuário de drogas, dizia a ela que a família dele a aceitaria melhor se ela o ajudasse,

Eu perguntei “como assim”? Além de realizar o desejo de minha mãe de clarear a família, eu era quase branca, por que a família dele teria dificuldades para me aceitar? Foi aí que vi na minha mãe o olhar determinado e prático da advogada pra dizer: “os brancos sempre sabem quem é negro; negro é que se confunde”. Aquilo ficou dias [...] na minha cabeça. Eu fui deixando de alisar meu cabelo. Quando ele encrespou mesmo, meu pai abriu um sorriso grandão, me abraçou e disse

que eu estava linda. Esse dia foi muito esquisito pra mim. Se meu pai me achava tão linda negra por que ele gostava tanto de mulher branca? [...] (SILVA, 2014, p. 117).

A próxima a apresentar-se ao público é a “A puta”, que começa a contar sua história dizendo que seu pai a entregou a um homem com apenas quinze anos, tempos depois do falecimento de sua mãe. A perda da figura materna acarreta, por si só, em um vazio na vida de qualquer jovem, somados à vida conjugal com um estranho, longe de seu país de origem, não é um processo tranquilo e de equilíbrio emocional. A menina, natural de Angola, vem para o Brasil depois que um homem, seu marido, pagou por seu dote; segundo ele o pagamento feito foi “um dote de escrava, não um dote de esposa” (SILVA, 2014, p. 109). Por essa passagem podemos afirmar que a vida da Puta foi solitária, mesmo tendo um companheiro. Com ele, ela teve treze filhos, cinco morreram devido às surras que levava durante a gestação. Sua trajetória foi marcada por abusos, maus tratos e solidão. Ao ser abandonada pelo marido e entregue à mercê da sorte aos 32 anos de idade, com oito filhos para cuidar e sem conseguir qualquer emprego, a prostituição foi o que lhe havia restado como meio de vida, foi:

O trabalho que me deu dignidade. Pela primeira vez em muitos anos, desde que me casei, meu nome próprio voltou a fazer algum sentido. Eu era uma esperança com um machado às mãos que me permitiria cortar a lenha, comprar o pão e alimentar meus filhos. (SILVA, p. 119, 2014).

Na sequência temos a “A princesa do carnaval” que sonhava em mudar de vida através da beleza. Queria sair da favela, queria estudar e sonhava em ser como as moças das novelas. Sempre se relacionava com homens negros, pois os brancos com os quais ela se deparava não eram bonitos. Porém, em um ensaio da escola de samba, conheceu um branco lindo, metido a poeta, achou que ele era diferente e envolveu-se com ele. A princípio, tudo caminhava bem no relacionamento, até que ela engravidou. Uma vez que a criança não havia sido planejada e nem desejada, a Princesa não a queria. Afinal de contas, cito, ela “nunca foi do tipo que ia casar e ter mil filhos. A irmã é que era assim, ela não! E filho atrapalharia tudo. Ela não ia ter tempo para estudar, estrelar um programa infantil, ser rainha do carnaval e ainda ser mãe. Nananinanã!” (SILVA, p. 110). Enquanto que o branco, metido a poeta, dizia a ela que ele tinha de deixar uma “sementinha” no mundo, que era para ela não tirar a criança, pois ela tinha sorte de ter um filho com homem branco. Sabendo que não teria apoio desse homem, ela decide que:

Vai tirar, não vai querer criar um filho sozinha. Se um dia tiver um filho, quer amar o homem e o filho. Por aquilo que carregará na barriga não vai sentir amor, nem ódio, apenas a certeza de que não quer ter. Porém terá dúvidas, medo de tomar remédios, de não dar certo e a criança nascer com deficiência. Medo da mãe não a apoiar, da irmã tirar sarro, medo de ser punida por Deus. Embora saiba que é necessário. (SILVA, 2014, p. 114).

A quarta personagem a entrar em cena é “A alcóolatra” que inicia sua fala narrando os abusos que sofreu quando pequena. Ela era estuprada pelo pai e, quando o abuso acabava, era

espancada pela mãe, para que não falasse nada e nem sentisse raiva do agressor. Para aliviar a angústia que sentia, usava drogas, pois o efeito da droga anesthesiava o seu corpo fazendo com que a dor parasse. Com muito custo e por ter se apaixonado por uma mulher, deixou o vício de lado, mas a vergonha e o medo de se envolver com uma pessoa do mesmo sexo a fez se entregar para o álcool e também para um homem, com o qual teve uma filha e também foi abandonada. Sem apoio e sozinha, foi violentada na hora do parto, como tantas outras mulheres negras que são mal tratadas em hospitais por conta de sua cor.

Fiquei sozinha, com você. A barriga crescendo. Quando você nasceu senti dor demais. Me cortaram até o cu, me costuraram sem anestesia. Eu me senti um bicho sangrando no matadouro. Sofri demais, mas aquela coisinha tão linda que saiu de mim era meu tesouro, minha força pra viver. (SILVA, p. 115, 2014).

Por fim, temos “A moradora de rua” que se registra aos quinze anos com o nome de Darlene Glória, “igual à estrela do cinema”. Ainda muito nova, Darlene e sua irmã foram deixadas pela mãe com a avó na Bahia. Sonhando com uma vida melhor, a mãe partiu para São Paulo, onde se casou e, anos depois, foi buscar as duas filhas. Sem a mãe ou pai para protegê-la, Darlene, com nove anos, era molestada pelo tio pouco mais velho que ela. Após voltar a morar com a mãe, passou a ser estuprada pelo padrasto. Darlene queria ter um filho, e teve, para ser seu companheiro, para dar-lhe todo o amor que carregava consigo pela mãe, mas que não pode lhe dar.

Darlene projetou em seu filho o amor que não teve e o amor que não pôde dar. A maternidade para essa mulher é a possibilidade de se sentir acolhida e acolher. Porém, a condição de rua não facilita a vida dos que nela precisam sobreviver. Não tendo escapatória, certo dia, ela aceita a ajuda de um homem branco, com cara de bom, que ofereceu abrigo a ela e ao seu filho, dizendo que lá teriam comida e conforto. Ao chegar à casa do homem branco, Darlene foi estuprada na frente do filho. O homem justificou a violência dizendo que aquilo era para mostrar quem mandava naquele lugar, e, em seguida, impôs suas condições, dizendo que se ela ficasse na casa, teria comida, mas em troca ela teria que ficar à disposição dele. Dessa forma, a personagem aguentou vários tipos de violência para sustentar seu filho e tentar dar-lhe uma vida digna, fora das ruas, mas depois de aguentar abuso do tio, do padrasto e do homem branco, ela o mata, como se estivesse matando um porco, como sua avó fazia.

Ao analisarmos o cenário no qual Cidinha da Silva insere suas personagens, percebemos que a ambientação reflete a fragmentação da sociedade. As personagens, além de não terem nomes, o que as torna imperceptíveis para o social, não interagem umas com as outras, elas estão sozinhas, e o cenário da peça ilustra muito bem o isolamento imposto a mulheres negras. Temos em cena um prédio de dois andares, com alguns apartamentos, um salão de beleza e um bar, que funcionam como uma alegoria da cidade de São Paulo, lembrando que a cidade, a rua, é o lugar comum a todos, onde muitos se cruzam, mas não tem interação. Ao pensarmos o espaço da narrativa, temos que levar em consideração que os grandes centros urbanos, como São Paulo, são espécies de vitrines

que nos estimulam, a todo o momento, ao consumo, no mesmo instante em que nos revelam as desigualdades que a modernização desenfreada das grandes cidades provocou nesses lugares. E por conta dessa desigualdade e da propaganda feita em prol do consumo, as cinco mulheres que, têm suas vidas contadas na trama, sofrem com a imposição dos padrões de beleza, sofrem pelos parceiros que elas não conseguem ter, pela vida tranquila que são vendidas pela televisão através das novelas. As mudanças de cenas são feitas com trechos de novelas famosas, que vendem vidas e estereótipos perfeitos, e que acabam sendo espécies de acalanto:

O beijo da novela nos restitui a humanidade, o desejo. Não é ópio, é sonho de padaria, espelho de realidade forjada que não nos reflete. O beijo na novela é o doce que se pode comprar clicando o power da TV [...]. (SILVA, p.114, 2014).

No decorrer de quatro atos, cada personagem conta sua história, e, em alguns momentos, a trama conta com projeções de textos curtos que falam sobre a dor e a resistência da mulher negra. Há, também, a intervenção de uma DJ, que é quem conversa com o público e que é dona da voz centralizadora da peça, a voz dela é a voz de todas as mulheres:

Várias mulheres vivem em mim. Uma mulher que sabe da sua condição no mundo, e que muitas vezes está alheia a isso; uma mulher que agarra tudo que vem à sua frente, outra sem paradeiro; uma mulher sufocada, uma mulher desgostosa da vida com muita sede de viver; uma fêmea extremamente vulnerável e triste, algumas vezes conformada, outras revoltadas, às vezes até feliz; sábia, determinada, forte; uma mulher carente de amor, que ama. (SILVA, p.108, 2014).

Ao contrário das outras, que contam as suas histórias, a Dj aparece como uma porta voz, é a que contém todas as dores e esperanças, é a que fala por todas, para dizer que mesmo no silêncio e no anonimato, a luta da mulher negra pode ser solitária, mas não é individual, ela é coletiva. Não ser nomeada e não ter sua história contada sugere que as questões de que trata a peça podem ser vistas como inerentes a toda a classe que a Dj representa e não apenas a ela. Além disso, a ausência de particularizações evidencia o fato em si, dando destaque para a luta feminina.

Além da representação coletiva, a falta de nomes nos alerta para outra questão: o silenciamento e a ausência da mulher nas narrativas. Quando não nomeamos alguém, tiramos a identidade dessa pessoa, e o que a faz singular no mundo. Aqui se faz uma crítica à coisificação da mulher, que é vista como “aquela que faz/fez/é aquilo” ou “fulana filha/esposa/mãe de alguém”, mas quase nunca como sujeito de sua história.

Percebemos, na literatura brasileira, que as narrativas ainda são majoritariamente de autoria masculina, branca e de classe média alta, e com personagens de iguais características. A presença masculina é superior à feminina, até mesmo, entre os personagens. O que se agrava ainda mais quando se trata de escritoras e/ou personagens femininas negras, que quando personagens, quase nunca são retratadas como as protagonistas e/ ou narradoras, a maioria são personagens

secundários. O que revela e comprova a ausência, o silêncio, e a omissão da literatura para com a nossa história.

Tanto quanto na literatura, o teatro é um espaço de ausência e exclusão. Abdias do Nascimento percebendo o não lugar do negro (a) em nossa sociedade e, principalmente, nas artes, funda, em 1944, o Teatro Experimental do Negro (TEN). O TEN teve um importante papel social na sociedade da época, não só pela visibilidade que deu ao ator negro, mas por ir além do teatro em si. A grande preocupação do TEN era denunciar os “equivocos e a alienação dos chamados estudos afro-brasileiros e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido” (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

Assim como o TEN foi durante sua existência, os grupos de teatro negro são importantes meios de discussão, debate, resistência e propagação da cultura negro-brasileira. Os espaços mistos, comuns a todos, são importantes por serem meios de troca e construção coletiva com o outro, sem que um diminua ou fale pelo outro. Por outro lado, é no espaço exclusivo - como o espaço do TEN ou dos Os Crespos - que se tem a identificação e o reconhecimento das identidades, é o local que se reconhecem as histórias, é nesse espaço que se discute e pode-se perceber que as opressões do dia-a-dia são parecidas dentro daquela comunidade, e, que junto, o grupo pode fortalecer-se e lutar dentro de uma coletividade, contra o seu opressor.

Ao apresentar-nos cinco narrativas inspiradas na vivência de mulheres reais, a peça nos faz refletir sobre questões que são particulares e caras às mulheres negras. Dessa forma, é preciso pensar a peça como algo cujo intuito é dar voz a narrativas silenciadas pela sociedade. Ela dá a visibilidade que a história negou às mulheres negras. Sueli Carneiro, importante intelectual negra, ao pensar a condição da mulher negra na América Latina, sob a ótica do feminismo negro, nos fala que:

As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (CARNEIRO, 2011)

Dessa forma, temos que nos questionar sobre quais mulheres estamos falando, pois a dor, a vivência, a reivindicação da mulher branca não será a mesma da mulher negra. Carneiro nos alerta para essa questão:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho

tarados. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. (CARNEIRO, 2011)

A maternidade é outra questão muito cara à mulher negra. O título da peça de Cidinha da Silva, *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas*, já nos alerta para a questão da maternidade na peça. O título faz referência aos versos do poema de Maria Tereza Moreira, - poeta negra paulistana, homenageada por Cidinha. Seus versos revelam a emblemática trajetória da mulher-menina, mulher-mãe, mulher-madura: “Engravidei e Pari cavalos, Pari com força, Pari sem dor. Pari entre um sonho e outros. Depois virei outra pessoa. Em respeito a mim mesma, Aprendi a voar sem asas (Maria Tereza)” (SILVA, 2014, p. 108).

O poema de Maria Tereza nos remete às fases de uma gestação e às transformações que esta causa na mulher. Também, pode-se dizer, que é o percurso de uma vida, na qual se gesta, mas também se é gestado, e como as pessoas estão em constante metamorfose, a transformação é inevitável. Logo, é preciso se conhecer e ressignificar a si e às coisas o tempo todo, o que é íntimo à mulher, principalmente a negra. Todas as personagens citadas representam mulheres conscientes de seus corpos como sujeitos políticos. São mulheres que se adaptaram às intercorrências da vida, se mantiveram firmes e lutaram para a manutenção de suas famílias.

Ao dizer que “Pari com força, Pari sem dor. Pari entre um sonho e outros”, Maria Tereza nos leva a refletir para além do parto em si. Assim, podemos pensar em um contexto social no qual muitas situações limitam as mulheres, negras ou não negras, só pelo fato de serem mulheres, obrigando-as a serem firmes para manterem seus lugares de fala, o que pode ser tão desgastante, física e mentalmente, quanto um parto, mas que, no limiar da gestação, da situação, se faz inevitável. Então, a mulher mantém-se firme perante os abusos sociais, para que possa ter o direito de sonhar e almejar algo melhor para si e para os seus.

A maturidade para a mulher negra, no contexto da peça e do poema, chega como sopro de conhecimento, de sabedoria, sobre a sua própria condição. Dessa forma, vemos que a autora ressignifica a solidão dessas mulheres em idade adulta, a partir da ótica da resiliência e não do vitimismo, mostrando-nos como a condição de vida de cada uma delas as perpassa de maneira distinta, e como estas mulheres aproveitam do que lhes é dado/imposto da melhor forma possível, seja para o seu autoconhecimento ou para se recuperar de traumas, como é o caso da Alcoólatra, que, ao se internar em uma clínica de reabilitação, opta por estar só para reerguer sua vida.

Dessa forma, após vivenciar os ciclos da vida - infância, adolescência, passar pela gravidez - ou não - e chegar à idade adulta, à maturidade - essas mulheres se transformam em outras, que em respeito a elas mesmas, como nos diz Maria Tereza, aprendem a voar sem asas, pois se libertam das amarras sociais que as impediam de serem felizes. Assim, elas se reconhecem, aceitam suas trajetórias, entendem e respeitam suas histórias.

Portanto, o texto de Cidinha da Silva nos apresenta vozes de um coletivo que, através da luta, da militância, tomou a posição de sujeito de sua história, assumindo a sua trajetória que durante muito

tempo foi contada por terceiros, de forma estereotipada e pejorativa, deixando a cultura e a identidade do negro de lado, como se houvesse verdade única e que obedecesse a um senhorio responsável por traçar o seu destino. A autora perpassa por questões de âmbito social e denúncia da ordem vigente, posicionando-se como sujeito político que tem o controle de sua história, liberta das amarras sociais que ainda insistem em dizer qual é o papel da mulher, do negro e do pobre na sociedade, problematizando, dessa forma, teorias engessadas, identidades fixas e lugares pré-estabelecidos.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf. Acesso em: 30 ago. 2017.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n.50, p. 209-224, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019>. Acesso em: 30 ago. 2017.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (org.). *Teatro experimental do negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966.

SILVA, Cidinha da. Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas. *Legítima Defesa*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 105-128, 2014.

UM ENCONTRO ENTRE DOIS “MARXISTAS MÍSTICOS”: LINGUAGEM, RISO E TAGARELAR FEMININO DE VIRGINIA WOOLF A WALTER BENJAMIN

DAVI PINHO
ISABELA PINHO

*O riso puro, tal como ouvimos nos lábios das crianças
e de mulheres bobas, anda em descrédito. (WOOLF, 2014)*

Mulheres falantes são possuídas por uma língua louca. (BENJAMIN, 1977)

1 POR QUE WOOLF E BENJAMIN?

São inumeráveis os momentos em que a crítica woolfiana recorreu a Walter Benjamin nos últimos quarenta anos, apesar de ainda não se ter notícia de que a inglesa e o alemão conheciam o trabalho um do outro. Apenas recentemente, no entanto, as aproximações se tornaram verdadeiramente comparativas, criando “constelações” entre Woolf e Benjamin em torno das críticas à modernidade que marcam as obras de ambos. Respondendo ao chamado de Leslie Hankins para que novas leituras fizessem Woolf e Benjamin “colidir, conspirar, transformar e renovar as narrativas e críticas de um e de outro, com a cultura de hoje em mente” (HANKINS, 2000, p. 7) ¹, Angeliki Spiropoulou, por exemplo, desfaz a herança de Georg Lukács - um dos responsáveis por propagar a noção de que a qualidade formalista do dito “modernismo” partilharia da ideologia individualista capitalista² - ao publicar um estudo dedicado a revelar que Woolf e Benjamin delineiam “filosofias da história” contíguas, “profundamente imbricadas em suas resistências à cultura enquanto herança consagrada, veículo de ideologia ou *commodity*” (SPIROPOULOU, 2010, p. 15). Para Spiropoulou,

¹ As traduções não apontadas nas referências são de nossa responsabilidade.

² Cf. LUKÁCS, Georg. “The ideology of modernism” (1957).

ler Woolf em “constelações” com Benjamin revela que “o pensamento histórico de ambos oferece oportunidades perspicazes e radicais para uma crítica da cultura contemporânea por meio da lembrança de injustiças passadas e de sonhos utópicos que aguardam por reconhecimento e realização no presente” (2010, p. 15).

Muito antes de Hankins e Spiropoulou, no entanto, Jane Marcus, precursora dos estudos woolfianos materialistas, afirmou que “Virginia Woolf, como Walter Benjamin, era tanto ‘marxista’ quanto mística” (MARCUS, 1981, p. 5). “Marxistas místicos” essa expressão oximorônica que Marcus emprega para caracterizar e aproximar Woolf e Benjamin é verdadeiramente sagaz, já que certo misticismo desestabiliza qualquer ortodoxia marxista (e *vice-versa*) na obra de ambos. Marcus foi uma das primeiras críticas woolfianas a sugerir que, “como Benjamin, Woolf trabalha topograficamente contra um imperativo patriarcal e genealógico”, permitindo que, em suas obras, o “forte desejo da esquerda por mudança social seja acompanhado por mitos visionários e símbolos de ordem e comunidade” (MARCUS, 1981, p. 6). Para Marcus, ao “ver” Woolf “com Benjamin e Proust, Brecht e Kafka, e não com Forster e Lawrence, estamos fazendo um trabalho topográfico acertado enquanto críticos” (1981, p. 7).

É verdade que, como afirma a também precursora Toril Moi, as aproximações entre Woolf e Benjamin por meio de investidas biográficas que Jane Marcus ocasionalmente faz, especialmente, ao aproximar os suicídios dos dois, podem soar “sensacionalistas” (MOI, 1985, p. 17). No contexto da polêmica em torno da questão da androginia que Woolf (1929) elabora em *A room of one’s own*, Moi recusa as leituras de Marcus por insistirem em binômios que Woolf tentava suplantar por meio da escrita (MOI, 1985, p. 16). Se, hoje, evitamos as incursões sensacionalistas apontadas por Moi, ao mesmo tempo, apostamos no trabalho topográfico sugerido por Marcus - por isso Woolf e Benjamin.

Mesmo estudos mais recentes que articulam Virginia Woolf e Walter Benjamin, como o livro de Spiropoulou, não se debruçam sobre a jovem Virginia Stephen e seu ensaio “O valor do riso” (1905), um texto que dialoga com a obra benjaminiana de maneira singular, pois se aproxima de um Benjamin que também contribuiu para pensar o feminino como porta de acesso a uma cultura e a uma linguagem outras. Afinal, se Woolf foi considerada por muitos anos como uma autora para quem questões materialistas eram menores, Benjamin foi acusado de participar da “construção patriarcal do modernismo”³. Com essas lacunas da crítica em mente e no intuito de desfazer os nós do passado, começaremos por breves considerações sobre a linguagem em Woolf e Benjamin. Em um segundo momento, partiremos dos ensaios “O valor do riso” (1905), de Woolf, e “Metafísica da juventude” (1913), de Benjamin, para pensar o riso das mulheres e a tagarelice feminina como paradigmas para um questionamento da linguagem instrumental e da cultura patriarcal. Riso e tagarelice, de Woolf a Benjamin, serão mobilizados para pensar uma linguagem feminina como indicação da comunicabilidade da linguagem, para além de seu caráter instrumental.

³ Cf. Spiropoulou (2010).

2 A LINGUAGEM COMO MEIO

Em 1937, aos 55 anos, já como autora de alguns dos romances mais celebrados da década de 1920, Virginia Woolf aceita o convite de George Barnes para participar de uma série de transmissões da rádio BBC sobre a arte da escrita. A série é simbolicamente intitulada “Words fail me”, as palavras me faltam, ou me falham, e o texto de sua fala, publicado como o ensaio “Craftsmanship” (1937), discerne duas concepções da linguagem, para além das quais Woolf tenta apontar ou performar. Woolf demonstra que, por um lado, há entre os seres humanos, um uso das palavras que tenciona meramente comunicar uma mensagem, um emprego das palavras que só as quer “úteis”. Ela introduz esse caráter instrumental da linguagem desde a primeira página do ensaio, ao registrar o primeiro sentido de *craft* que tentará desconstruir ao longo do texto: a palavra como “oficiosa”, “utilitária”, como objeto criado para fins específicos por um artesão (*craftsman*) e que só assim é real (WOOLF, 1937, p. 198). Mas, por outro lado, se há na própria natureza das palavras algo que resiste a essa comunicação utilitária, essa resistência nunca produz “mentiras”, um segundo sentido que Woolf anota também em sua primeira página e que irá desconstruir: *craft* como “adulação, artimanha, engano” (WOOLF, 1937, p. 198), marca de desonestidade, como no adjetivo em inglês *crafty*.

Já que “falar de *craft* em conexão com as palavras implica juntar duas ideias incongruentes, que caso se desposem só poderão engendrar um monstro”, Woolf sugere um segundo título para sua fala: “uma divagação [ou passeio, *ramble*] em torno das palavras” (WOOLF, 1937, p. 198). Percebe-se, então, que, de início, seu texto procura por uma terceira via que poderia abraçar “as verdades” da palavra, aquelas verdades outras que se deixam perceber por meio dos sons ou dos significados alheios à mensagem que elas acumulam ao longo do tempo. Ao encadear seu texto a partir do desejo de desconstruir os dois significados de *craft* que são insuficientes para caracterizar a linguagem humana - a palavra -, Woolf infere um terceiro sentido de *craft* que não registra, mas apenas performa ou sugere: a “magia” ou bruxaria da linguagem, *witchcraft*. No único registro que temos de sua voz, nessa transmissão da BBC de Londres, ela nos diz: “as palavras não vivem no dicionário, elas vivem na mente”; ou seja, no inconsciente (WOOLF, 1937, p. 204).

Se essa discussão parece evadir-se de interferências materiais, basta lembrar que é em “Craftsmanship” que Woolf celebra a “natureza altamente democrática da palavra”, sua “liberdade”, chamando atenção para a “qualidade misteriosa” que lhe permite viver “diversa e estranhamente” em nossas “mentes”, “casando-se” entre classes, línguas e raças. “Palavras da realeza desposam palavras plebeias. Palavras inglesas casam com palavras francesas, com palavras alemãs, palavras indianas, palavras negras, se assim quiserem” (WOOLF, 1937, p. 205), ela afirma. Em 1937 - enunciado do coração de um Império Britânico que demorava a dar seu último suspiro e no contexto de uma Europa nazifascista à beira de uma nova guerra - esse “poder diabólico” (WOOLF, 1937, p. 202) da palavra revela a radicalidade do pensamento woolfiano, seu impulso,

não apenas para forçar as palavras aos limites da significação - um impulso que alcinharíamos de “modernista” ao decorrer do século XX - ,mas, também para produzir as interferências políticas (de classe, gênero e raça) inscritas em sua produção.

A questão da linguagem que Woolf começa a elaborar desde muito cedo e, que ganha contornos claros em 1937, pode ser aproximada do ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, de 1916, no qual o jovem Benjamin produz uma decomposição da linguagem em dois âmbitos, ancorada em duas palavras para “meio” em alemão: *Mittel*, meio para a comunicação, e *Medium*, meio sem fins. Já de início, Benjamin (1979) apoiará seu “pequeno tratado” no significado abrangente que a palavra *Sprache* possui em alemão, que, como a palavra inglesa *language*, significa tanto língua quanto linguagem, e torna indistinta a divisão que temos em nossa língua entre uma língua humana e as linguagens da música ou dos pássaros. Benjamin considera burguesa uma concepção de linguagem (*bürgliche Auffassung der Sprache*) em que o meio (*Mittel*) da comunicação é a palavra, o objeto é a coisa, e o destinatário é outro ser humano (cf. BENJAMIN, 2011, p. 55).

Para Benjamin, antes da linguagem funcionar como instrumento, antes de comunicar qualquer conteúdo *através* de si mesma (*durch sich selbst*), ela comunica, *em* si mesma (*in sich selbst*), sua comunicabilidade pura e simples. Seguindo seu exemplo, quando dizemos “lâmpada”, não temos acesso à própria lâmpada, à “coisa lâmpada”, mas sim ao *Medium* em que expressamos a lâmpada, e esse *Medium* é a comunicabilidade da própria linguagem. Ou seja, se a linguagem não comunica a “coisa em si”, mas sim a coisa na linguagem, a coisa na expressão, a linguagem comunica-se a si mesma. A linguagem comunica a linguagem: Benjamin pretende levar a sério essa tautologia. Fazemos a experiência de que há linguagem para além e aquém de toda e qualquer comunicação, ou seja, experimentamos esse - *Medium da linguagem* - quando, por exemplo, ouvimos palavras de uma língua estrangeira desconhecida. Há, então, uma experiência de pura comunicabilidade da linguagem para além de toda significação, de toda comunicação, de toda instrumentalização.

Em sua releitura do *Gênesis* bíblico, o “marxista místico” Benjamin fará corresponder o *Medium* da linguagem à linguagem paradisíaca anterior à queda. O surgimento da linguagem humana como comunicação - *Mittel*, meio para fins - coincide com a queda do paraíso, fazendo com que, ao comunicar, permaneçamos em uma relação de dívida/débito (*Schuld*) com a comunicabilidade da linguagem, com o fato de que há linguagem. Ao comunicar, o falante está em dívida com uma experiência da comunicabilidade da linguagem enquanto tal. O que subjaz na comunicação como inefabilidade é a experiência da existência da linguagem, do fato que a linguagem é. Essa linguagem na origem, esse *logos* na *arkhé*, é o que está em questão tanto na origem do mundo, segundo a leitura benjaminiana do *Gênesis*, quanto na origem do humano, definido desde Aristóteles como o “vivente que possui linguagem” (*zôon échon lógon*).

Se, em 1916, Benjamin concebe o *Médium* da linguagem como uma origem paradisíaca perdida diante da qual nos encontramos em uma relação de débito ou culpa, no ensaio “A tarefa do

tradutor”, de 1921, o *Médium* da linguagem será concebido como afinidade supra-histórica entre as línguas históricas (*überhistorische Verwandtschaft der Sprachen*) indicando um aspecto político da tarefa de traduzir (BENJAMIN, 1921). O *Médium* da linguagem não será mais concebido como inefabilidade, como aquilo que não pode ser dito, constitutivo de todo dizer, mas como a pura palavra que nada mais expressa nem significa:

No interior dessa pura língua que nada mais visa e que nada mais expressa [*die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt*] – mas que, enquanto inexpressiva palavra criadora [*ausdrucksloses und schöpferisches Wort*], é o visado em todas as línguas –, toda comunicação [*alle Mitteilung*], todo sentido [*alle Sinn*] e toda intenção [*alle Intention*] atingem finalmente um mesmo estrato, no qual estão destinadas a extinguir-se (BENJAMIN, 1921, p. 116).

Para além das barreiras entre as línguas históricas, a tradução tem em vista a “língua pura”, uma experiência comum entre todos os falantes da Terra, mais além das fronteiras políticas e linguísticas que os separam. Se, por um lado, as línguas históricas são imprescindíveis para a constituição das identidades nacionais em seu vínculo território-Estado-nascimento, a língua pura, por outro lado, indica uma experiência comum para além de toda diferença.

Poderíamos aproximar essa língua pura daquilo que Woolf chama de “espírito humano” em *Três guinéus*, publicado em 1938, no ano seguinte à sua transmissão para a BBC e depois de perder seu sobrinho Julian Bell na Guerra Civil Espanhola. Após aproximar o nazi-fascismo da Europa continental às instituições patriarcais inglesas, a missivista ficcional de Woolf diz ao seu interlocutor: “mesmo aqui, mesmo agora, sua carta nos tenta (...) a ouvir não o latido das armas e o relincho dos gramofones, mas as vozes dos poetas, respondendo uns aos outros, assegurando-nos de uma unidade que apaga as divisas como se fossem apenas marcas de giz” (WOOLF, 1938, p. 365). Se voltarmos a Benjamin, “em nome da pura língua, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas [*morsche Schranken*] da sua própria língua: Lutero, Voss, Hölderlin, George ampliaram as fronteiras [*die Grenzen*] do alemão” (BENJAMIN, 1921, p. 117). Ao ver Benjamin ao lado de Woolf, fica evidenciada a dimensão política da linguagem: para além das barreiras e fronteiras entre as línguas históricas, “a tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira” (BENJAMIN, 1921, p. 117)⁴, ou “discutir com vocês a capacidade do espírito humano para transbordar fronteiras [*overflow boundaries*] e fazer unidade da multiplicidade” (WOOLF, 1938, p. 365), mesmo que assim fazê-lo se trate “de sonhar o sonho recorrente que assombra a mente humana desde os primórdios do tempo; o sonho da paz, o sonho da liberdade” (WOOLF, 1938, p. 365).

As palavras escondem seu poder mágico, com Benjamin, ou “diabólico”, com Woolf, se pensarmos naquele terceiro sentido “escondido” em “*Craftsmanship*”. “As palavras carregam uma

⁴ Para mais sobre a relação entre tradução e política em Benjamin, cf. PINHO, Isabela. “Traduzir é um ato político? Algumas considerações a partir de Walter Benjamin” (2019).

tonalidade afetiva [*die Worte einen Gefühlston mit sich führen*]” (BENJAMIN, 1921, p. (114), nos diz Benjamin. Ou seja, do ponto de vista literário, há uma relação, não de arbitrariedade, mas de afecção entre aquilo que se quer dizer (o visado, “coisa”) e a maneira como se diz (o modo de visar, “a palavra”). Essa tonalidade afetiva, com Benjamin, ou esse poder diabólico das palavras, com Woolf, parecem constituir a esfera da pura língua para além das barreiras históricas entre as diferentes línguas.⁵

Entre Woolf e Benjamin, para além tanto do aspecto comunicativo das línguas quanto das diferentes línguas históricas - seja português, inglês ou alemão - as palavras podem indicar um traço comum subjacente e constitutivo de todos os seres falantes: o fato de que há linguagem, a língua pura. Aqui, a qualidade radical do ensaio de Woolf, “Craftsmanship”, pode entrar em conversa com Benjamin. Afinal, o que a escritora inglesa propõe é um “casamento” entre palavras de diferentes raças, de diferentes línguas, procurando fazê-las desposar-se para além de suas marcações identitárias em uma época de guerras entre Estados-Nação, entre línguas. E, assim como Woolf fala em casamento, a metáfora amorosa também pode ser encontrada na “Tarefa do tradutor”, quando Benjamin afirma que a tradução é um encontro amoroso entre as línguas. Ou seja, entre Woolf e Benjamin, essa experiência diabólica ou mágica da linguagem é mobilizada para pensar uma experiência comum que desfaz as fronteiras políticas e linguísticas que separam os seres falantes. Em que sentido essa linguagem pode ser pensada como feminina é o que veremos a seguir.

3 O RISO DAS MULHERES NA JOVEM WOOLF E A LINGUAGEM FEMININA NO JOVEM BENJAMIN

Em 1905, aos 23 anos de idade, a aspirante a romancista Virginia Stephen publica “The value of laughter”, ou “O valor do riso”, no *The Guardian*. A jovem Virginia, cujo primeiro romance só seria publicado dez anos depois, tinha se mudado para Bloomsbury há pouco tempo, onde os amigos de Cambridge de seu irmão Thoby Stephen, inclusive seu futuro marido, Leonard Woolf, se reuniam frequentemente para as famosas discussões dos *At homes*, nas quais “rir” das tradições inglesas se torna um mote, algo que une os amigos. Se o tipo de riso cultivado pelo *Bloomsbury Group* pode encontrar um diálogo proveitoso com o precedente de Henri Bergson - já que o filósofo francês também pensa a função social do riso nos ensaios que publica em um livro de 1900, *O riso* -, o ensaio assinado por Virginia Stephen parte de uma questão de gênero que tensiona a comunidade humana sobre a qual Bergson se debruça - bem como faz Camila Von Holdefer atualmente, quando comenta que “mais de cem anos depois da publicação do livro de Bergson, descobrimos que o humor, pelo menos o humor em suas variantes menos domesticadas, não é propriamente humano:

⁵ Para pensar esse poder mágico das palavras em relação à noção de homofonia translinguística no chamado último Lacan, cf. PINHO, Isabela. “Sobre o tagarelar feminino: de Walter Benjamin a Jacques Lacan” (2018).

ele é masculino” (2016, n.p.)⁶. No ano seguinte à publicação de seu ensaio sobre Bergson, Camila Von Holdefer vai a “O valor do riso” para investigar outro registro do humor: “todo humor em uma mulher, qualquer que seja o tema e o viés, é sempre (e às vezes à revelia) uma forma de resistência e uma ferramenta ou ação de mudança. É um recado e um convite” (2017, n. p). Isso é análogo a algo que as irmãs Virginia e Vanessa Stephen, que não estudaram em Cambridge, perceberam desde muito cedo, antes mesmo dos encontros com os amigos do irmão em Bloomsbury⁷. Mas é a jovem Virginia quem faz o convite a esse outro tipo de humor, cujo paradigma é o riso das mulheres.

Se a comédia “representava as fraquezas da natureza humana” e “a tragédia retratava os homens como maiores do que eles são”, Virginia Woolf abre “O valor do riso” com a afirmativa de que, para “pintar” os seres humanos “de um modo verdadeiro”, será preciso “chegar a um meio-termo [*strike a mean*] entre as duas; o resultado é algo muito sério para ser cômico, muito imperfeito para ser trágico, e a isso podemos chamar de humor” (WOOLF, 1905, p. 34). O meio (*mean*) que o ensaio de Woolf pretende atingir (*strike*) se anuncia como uma questão de gêneros literários, mas diz respeito especialmente ao problema da linguagem e de como ela comunica nossa humanidade: ou débil ou heroicamente. Desde seu primeiro parágrafo, como de costume em sua obra, a questão de gênero (*genre*) - marcadamente “modernista”, por revelar um interesse em inflexões trágicas no cômico, e cômicas no trágico, bem como do drama na prosa e *vice-versa*, em busca de “novas” formas de narração em conversa com a tradição - já se confunde com uma questão de performances de gênero (*gender*): “O humor, como a nós foi dito, é negado às mulheres. Trágicas ou cômicas elas podem ser, mas a mistura específica que constitui um humorista é para encontrar-se somente em homens” (WOOLF, 1905, p. 34). O tom irônico e risível da frase pode ser encontrado no ensaio como um todo, criando, portanto, frases que riem de si mesmas, por assim dizer.

A jovem Virginia constrói uma rede simbólica que qualifica como masculino ou feminino esses gêneros dramáticos, dramatizando a própria questão de gênero. Como atingir o meio-termo do verdadeiro humor se a tragédia - um “ingrediente necessário” que não é mais “comum como na época de Shakespeare” - se tornou “solenidade” masculina na modernidade tardia, um substituto que se sente melhor “de sobrecasaca e cartola” do que chafurdando-se “em sangue” (WOOLF, 1905, p. 35)? Eis o problema. O “espírito de solenidade” não só é masculino - “se os espíritos têm gênero, não há dúvida de que esse é masculino” (WOOLF, 1905, p. 35) - como também é burguês, cujos

⁶ Há muitos pontos em comum entre o livro de Bergson e o ensaio de três páginas da jovem Virginia. Clive Bell e Leonard Woolf afirmaram que Virginia Woolf nunca leu Bergson e que não reconhecia o pensador como uma influência (Cf. Kumar: 1962), mas é improvável que a obra de seu contemporâneo francês, que estava em voga na Inglaterra, não tenha chegado a ela via leitores com os quais frequentemente debatia literatura e filosofia, como Lytton Strachey e T. S. Eliot. Este último, por sinal, foi assistir às palestras de Bergson em Paris, entre 1910 e 1911. Entre muitas outras provas de que o *Bloomsbury Group* esteve às voltas com as ideias de Bergson, por mais que Virginia Woolf não lhes desse lugar em sua leitura, está a publicação de *The Misuse of Mind: A Study of Bergson's Attack on Intellectualism* de 1922. A autora é a psicanalista Karin Stephen, que, ao se casar com Adrian Stephen, em 1914, havia se tornado cunhada de Virginia Woolf. Mas, talvez, Woolf não tenha dado atenção ao livro de Karin Stephen. Em carta para Jacques Raverat datada de 03 de outubro de 1924, Virginia Woolf assim descreve Karin Stephen: “há uma surdez de espírito nela, que esgota mais do que arrastar uma tonelada de carvão escada acima. Ela é tão calorosa, bem-humorada, sensata. A pobre-diaba me interessa por ter tentado viver com Adrian e por ser desarticuladamente consciente de sua própria obtusidade” (L 3, p. 137).

⁷ Para uma discussão sobre o lugar das irmãs Stephen no *Bloomsbury Group*, cf.: PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (2015).

símbolos podem ser a “sobrecasaca e cartola”. Ou seja, esse substituto da tragédia não lida mais com adagas, com as paixões, mas posa apumado, vestido de *gentleman*. Já a comédia “é do sexo das graças e das musas” (WOOLF, 1905, p. 35), portanto, de um âmbito culturalmente feminino. Nesse complexo de imagens e metáforas - que poderíamos qualificar com a expressão oximorônica de Jane Marcus para Woolf e Benjamin, “místico marxista” - estaria Woolf retrazendo um momento (shakespeariano) anterior às construções burguesas de “feminilidade” e “masculinidade”, em que o humor conseguiria ocupar esse meio-termo, fazendo do palco-mundo um lugar “comum” (ordinário e comunitário) onde o cômico e o trágico se encontravam para desfazer os gêneros?⁸

Talvez a cena de “O valor do riso” que melhor exponha então o lugar da mulher em direção a um novo humor seja a seguinte: descrevendo a comédia com o pronome pessoal “ela” (*she*, não *it*), Woolf afirma que essa comédia-mulher, quando confrontada pela solenidade dos nobres “cavalheiros”, “olha e ri e olha de novo, até que a risadaria irresistível a domina e ela foge para esconder sua alegria [*merriment*] no regaço [*bosoms*] das próprias irmãs” (WOOLF, 1905, p. 35). Aqui, a tradução de Leonardo Fróes, esconde a excitação (*merriment*) do riso feminino abafado nos seios (*bosoms*) das amigas, uma imagem sensual e sexual. Em “O valor do riso”, é por meio desse riso entre mulheres, dessa gozação, que Woolf aventa a possibilidade de manter um “senso de proporção” (1905, p. 37), escapando, portanto, da relação especular que faz a mulher refletir a imagem do homem “duas vezes maior que seu tamanho real”, como diz em *A Room* (1929, p. 45).

Seria esse riso feminino a porta de entrada para o retorno do trágico e, portanto, para a desconstrução da “solenidade”? Seria ele um riso que revelaria a vulnerabilidade do homem? Parece que sim. “É assim muito raro que o humor venha ao mundo, e dura é a luta da comédia por ele”, diz Woolf:

O riso puro, tal como ouvimos nos lábios das crianças e de mulheres bobas, anda em descrédito. É tido por ser a voz da tolice e da frivolidade, não se inspirando nem em conhecimento nem em emoção. É um riso que não passa mensagem, que não transmite informação; é um som inarticulado como o latido de um cão ou o balir de um carneiro, e exprimir-se assim é indigno de uma espécie que se dotou de linguagem. (WOOLF, 1905, p. 35)

Irônica, essa passagem emula a voz do *gentleman*, que acumulou “riqueza e posição” (WOOLF, 1905, p. 37), e que aposta em uma linguagem que apenas comunica sua suposta superioridade, sua identidade - de classe e gênero, mas também de “espécie” -, sua ilusória “dignidade” humana. Exprimir-se pelo riso é aqui o oposto dessa linguagem humana civilizatória, que não reconhece sua própria vulnerabilidade. Para quem aposta na linguagem “digna”, esse riso das crianças e das “mulheres bobas” é sinal de barbarismo, fazendo do riso uma forma de expressão que a civilização não consegue castrar por completo. De fato, esse “riso puro” nada comunica senão sua força vital, força essa comum entre todos os seres vivos. Trata-se, portanto, de um som que revela que “ele”

⁸ Para uma aproximação desse humor “comum” ao conceito de androginia que Woolf apresenta em *A Room of One's Own*, cf. PINHO, Davi. “Uma leitura recumbente de ‘O valor do riso’” (2020).

- o “espírito solene” do patriarcado, do Estado, do Império, enfim, do grande Pai - também é ser vivente, de carne e osso e sangue, feito do mesmo material transitório que dá corpo a suas irmãs. Essa é uma passagem tipicamente conversacional, que emula a voz do *masculino* para corrigi-la logo no próximo parágrafo, por meio de uma concessão: “Mas há coisas que estão além das palavras, e não por baixo das palavras, e uma delas é o riso. Pois o riso é o único som, por inarticulado que seja, que nenhum animal pode produzir” (WOOLF, 1905, p. 35, nossa ênfase).

Se o *gentleman*, em sua linguagem solene, tenta reduzir o riso das mulheres a uma condição inumana e animalizante, Woolf radicaliza sua posição anti-humanista. Se há no riso algo que partilha da força vital do animal, ele ainda assim “pertence exclusivamente a homens e mulheres”, “o riso é a expressão do espírito cômico que existe dentro de nós, e o espírito cômico se interessa pelas esquisitices e excentricidades e desvios do padrão reconhecido” (WOOLF, 1905, p. 36). Há, então, um espírito cômico - que provém de um âmbito feminino - e um trágico - que provém historicamente de um âmbito masculino transformado em “solenidade”, na norma - em nós, mulheres e homens. Mas Woolf não fala de um riso especificamente masculino no ensaio de 1905, por mais que ele possa tocar o homem também. É o riso das mulheres que opera como uma instância da linguagem que comunica algo para além das identidades de gênero.

O meio entre trágico e cômico começa a se deixar ver quando, citando John Bunyan, Woolf lamenta que não tenhamos tempo para “pensar”, “para analisar a impressão que o espírito cômico registra”, pois, caso tivéssemos, “sem dúvida constataríamos que o que é superficialmente cômico é fundamentalmente trágico e, enquanto houvesse nos lábios o sorriso, em nossos olhos haveria água” (WOOLF, 1905, p. 36). Para Woolf, o riso é uma forma de expressão que tem nas “mulheres e crianças” - e poderíamos acrescentar aqui todos os que estão à margem da educação formal, das instituições, da solenidade, em situação de múltipla precariedade - “os principais ministros do espírito cômico, porque nem seus olhos foram toldados pela erudição nem seu cérebro obstruído pelas teorias dos livros, e assim homens e coisas preservam ainda os fortes contornos originais” (WOOLF, 1905, p. 36). Trata-se de um riso que tem nas *outsiders* seu paradigma, como seria a sociedade de “filhas de homens instruídos” que Woolf imaginaria em *Três guinéus* (1938).

Chamamos atenção para o fato de que as mulheres são mobilizadas como figuras paradigmáticas para repensar a linguagem, indicando uma linguagem do riso para além da linguagem como mera comunicação, porque algo bastante similar ocorre em um texto de juventude de Benjamin, redigido entre 1913 e 1914. Em “Metafísica da juventude” parece ser justamente como marca da diferença na cultura, como figura que permaneceu à margem da macrohistória, que a mulher é mobilizada para repensar a linguagem: “o que é uma cultura feminina? O que sabemos nós da mulher? Tão pouco quanto da juventude. Nós ainda não temos a experiência de uma cultura da mulher, assim como nós ignoramos uma cultura da juventude” (BENJAMIN, 1979, p. 61). Tanto na jovem Woolf quanto no jovem Benjamin, a marginalidade das mulheres empíricas transforma a mulher em uma personagem culturalmente excêntrica, uma figura que é mobilizada literariamente para indagar outra possibilidade de linguagem.

Redigido em um momento de questionamento intenso da figura paterna, a mulher e a juventude serão pensadas como figuras paradigmáticas para uma cultura outra, apenas imaginada, e para uma linguagem não comunicativa. Em “Metafísica da juventude”, ensaio inacabado e não destinado à publicação, Benjamin parte da diferença sexual para pensar feminino e masculino como princípios axiológicos, marcando o imbróglio em que consiste essa questão. A linguagem feminina é concebida como tagarelice ao passo que, a linguagem masculina é pensada como uma “violenta e cruel dialética”, que prevaleceu na história. Não por acaso, o título da primeira seção do ensaio de Benjamin, dividido em três partes, é “*Gespräch*”, “conversa”, e não “*Dialog*”. Não por acaso também, Woolf qualifica sua escrita como “a conversa [*converse*] perpétua que eu sustento” (WOOLF, *D 4*, p. 57).

Em um diálogo, a língua é concebida como um instrumento para comunicar algo por meio de si mesma, como indica a etimologia da palavra *dia* - (através de) - *logos* (língua). O vocábulo “conversar”, por sua vez, do latim *conversare*, é formado pelo prefixo “*con*” (junto a, na companhia de) e pelo verbo “*versar*”, que significa “voltar”, “virar”, “girar em torno de um objeto”. O depoente latino *conversari*, por sua vez, significa “coabitar”. Daí vem o vocábulo inglês *converse* (que, como substantivo, ainda significa “contraditório”) usado por Woolf: sua escrita, portanto, sustenta essa coabitação contraditória, a conversa entre opostos⁹. Já no alemão de Benjamin, o vocábulo “*Gespräch*”, formado pelo prefixo *ge* (correspondente ao *con* latino) e pelo radical *sprach* (de *Sprache*, linguagem, língua), tem o mesmo sentido: falar em conjunto, compartilhar uma companhia na linguagem. Com Woolf, poderíamos dizer que a conversa é um passeio (*ramble*), “uma divagação em torno das palavras”, aquele segundo possível título para “*Craftsmanship*”.

Em “Metafísica da juventude”, a inesperada dramatização de uma conversa travada entre duas importantes personagens do ensaio - o gênio, que representaria a juventude intelectual, e a prostituta, que representaria o feminino - é exemplarmente diferente de um diálogo socrático em que, através da língua, Sócrates dá à luz o conhecimento em seu interlocutor. Como paradigmas dessa linguagem outra, Benjamin mobiliza duas figuras femininas paradigmáticas: a prostituta, figura importante no contexto cultural da República de Weimar, e a poeta Safo. “Como falavam Safo e suas amigas? Como as mulheres chegaram a falar?”, pergunta-se Benjamin (1977, p. 95). É a partir da relação sexual entre mulheres e do ato sexual da prostituta - os quais são meios em si, pois não têm em vista a procriação - que Benjamin pensará uma linguagem que é puro meio e não meio para fins, comunicação. O amor que não procria corresponde a uma linguagem que não é comunicativa. A relação sexual entre as mulheres e o erotismo feminino, flagrantes nos textos de Benjamin e de Woolf, funcionam como paradigmas para essa outra possibilidade de linguagem.

No ensaio “*Men and women*”, publicado em 1920 como uma resenha do livro *La Femme Anglaise au XIXème Siècle et son Evolution d’après le Roman Anglais Contemporain*, de Léonie Villard, Woolf repete a frase da heroína de *Far from the madding crowd* (1874), de Thomas Hardy, para pensar o problema da linguagem:

⁹ Para uma discussão sobre as acepções de *converse* e sobre a conversa enquanto um princípio metodológico da escrita woolfiana, cf.: PINHO, Davi. “A conversa como ‘método’ filosófico em Virginia Woolf” (2020).

“Tenho os sentimentos de uma mulher”, diz Bathsheba em *Far From the Madding Crowd*, “mas só tenho a linguagem dos homens”. Desse dilema surgem inúmeras confusões e complicações. A energia foi liberada, mas em quais formas ela deve fluir? Uma tarefa que deve ser realizada para que haja liberdade ou conquista é a de experimentar as formas estabelecidas, descartar as inadequadas, e criar outras mais adequadas. Além disso, é bom lembrar que a mulher não foi criada pela primeira vez no ano de 1860. Grande parte de sua energia já está totalmente direcionada e altamente desenvolvida. Derramar qualquer excedente de energia que ainda possa existir em novas formas sem desperdiçar uma gota é o difícil problema que só pode ser resolvido pela evolução e emancipação simultâneas do homem. (WOOLF, 1920, p. 67)

O que Woolf chamaria, em *A room* (1929), de uma sentença feminina que ri de uma sentença masculina, pode ser lido, assim, como uma sentença que ri da “violenta e cruel dialética” sobre a qual Benjamin fala, por sua vez, um outro tipo de tagarelice que surge no vocabulário woolfiano: “o sexo tagarela [*garrulous*], ao contrário do que se pensa comumente”, ela diz, “não é o feminino, mas o masculino; em todas as bibliotecas do mundo ouvimos o homem falando consigo mesmo e, na maioria das vezes, sobre si mesmo” (WOOLF, 1920, p. 65). Ao longo da história, ao menos até o século XIX, Woolf diz que “a literatura tomou quase completamente a forma de um solilóquio, não de um diálogo” (WOOLF, 1920, p. 65), já que personagens mulheres seriam apenas receptáculos das angústias e desejos de seus autores - homens, em sua grande maioria. Se essa dialética (ou melhor, esse solilóquio masculino) fez da linguagem do mundo público (incluindo a literária) um âmbito de homens para homens por muito tempo, ao longo de sua vida, Woolf pensará nas formas (estéticas e políticas) que poderiam cumprir a tarefa que descreve em “Men and women”: experimentar as formas estabelecidas, descartar as inadequadas, e criar outras mais adequadas em uma *conversa* (nem solilóquio nem diálogo) que emancipasse mulheres e homens.

Já em Benjamin (1977), a linguagem feminina oscila entre silêncio e tagarelice, mas uma tagarelice conversacional, não ensimesmada, como a tagarelice masculina apontada por Woolf. Ao mesmo tempo em que aparecem caracterizadas como mulheres silenciosas cuja escuta é a fonte inapropriada de sentido, quando chamadas a falar na língua do outro, necessariamente masculina, caem em tagarelice, tornam-se tagarelas (*Sie werden geschwätzig*). Ao prazer de falar, de tagarelar sem compromisso, de não comunicar, corresponde o prazer como um meio em si mesmo e não procriador. Podemos, então, jogar com a ambivalência do termo “língua” que significa tanto o órgão do corpo quanto a linguagem. É esse prazer da língua que o tagarelar feminino indica. “Mulheres falantes são possuídas por uma língua louca [*wahnwitzigen Sprache*]” (1977, p. 95), continua Benjamin. Como raiz do vocábulo *wahnwitzigen* encontramos o *Witz*, o chiste, aquilo que faz furo na linguagem como comunicação e que é da ordem do duplo sentido, dos equívocos, em todas as suas variantes: homofonia, homografia, homossemia.

Assim como o riso puro em Woolf não transmite nem mensagem nem informação, a língua feminina em Benjamin não comunica, mas é uma língua chistosa. Por um lado, o “puro riso” em Woolf pode ser pensado como uma manifestação involuntária do sujeito, por outro, o chiste também

pode ser concebido como pura manifestação, como aquilo que é dito para além da intenção do sujeito. O chiste não somente interrompe o caráter instrumental da língua como também produz um efeito hilário, faz rir. Riso e chiste não somente orbitam em torno da figura da mulher, em Woolf e Benjamin, como, também, indicam uma experiência de pura comunicabilidade da linguagem, para além de seu caráter comunicativo.

O “espírito de solenidade”, cuja voz Woolf emula, considera o riso como som inarticulado, “indigno” de uma espécie que se dotou de linguagem. No entanto, Woolf dirá que o riso é o único som, por mais inarticulado que seja, que nenhum outro animal pode produzir. Se para Woolf o riso é o que está para além das palavras, poderíamos dizer, com Benjamin, que ele é da ordem daquilo que chama de “tonalidade afetiva das palavras” na “Tarefa do tradutor” (1921). E, se Aristóteles define a voz humana como voz articulada (*phoné engramatós*), o riso continua a ser um som, uma voz inarticulada e, no entanto, eminentemente humana. É também da ordem dos sons das palavras que os chistes são feitos, de onde provém seu efeito hilário.

Em 1905, mesmo ano de publicação do ensaio de Woolf, Freud publica *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Aqui, Freud comenta longamente sobre o caráter de unificação sonora dos chistes: “a unificação, que afinal não é outra coisa que uma repetição na esfera das conexões materiais, foi reconhecida [...] como fonte do prazer [*Wollust*] nos chistes” (FREUD, 1996, p. 127). Essa fonte de prazer se dá por um relaxamento das tensões impostas pelo super-eu (instância da segunda tópica freudiana) que representa os valores morais e civilizatórios: “espero ter [...] demonstrado que as técnicas do chiste, que utilizam o absurdo, são uma fonte de prazer. Necessito apenas repetir que tal prazer procede de uma economia na despesa psíquica ou de um alívio da compulsão da crítica”, da faculdade crítica ou da racionalidade (FREUD, 1996, p. 130). Seria a esse alívio da compulsão crítica, aquilo a que Woolf se refere quando diz que o riso “lembra-nos sempre que somos apenas humanos, que não há homem que seja um herói completo ou inteiramente um vilão”? (WOOLF, 1905, p. 36-37). Entre a fragilidade da comédia e a solenidade da tragédia, e para além dos valores morais e civilizatórios, o riso assim como o chiste remetem à errância, constitutivamente humana. *Words fail me*.

Para elaborar o caráter de unificação sonora dos chistes, Freud trabalha com inúmeros exemplos, dentre os quais os chistes fônicos (*Klangwitze*). Assim, Freud reporta o chiste fônico que teria ouvido de um professor dos anos de juventude:

Acabei de ouvir um excelente chiste, disse ele. Um jovem, parente do grande Jean-Jacques Rousseau, de quem ele trazia o nome, foi apresentado em um *salon* de Paris. Tinha, além do mais, os cabelos vermelhos. Comportou-se, entretanto, de maneira tão desajeitada que a anfitriã comentou criticamente para o cavalheiro que o apresentou: ‘*vous m’avez fait connaître un jeune homme roux et sot, mais non pas un Rousseau* [você me apresentou um jovem que é *roux* (ruivo) e *sot* (tolo), mas não um Rousseau]. (FREUD, 1996, p. 38)

O chiste, que consiste na homofonia entre o nome “Rousseau” e as palavras *Roux* (ruivo) e *sot* (tolo), é, sem dúvidas, hilário. Ler o texto de Freud sem dar boas risadas é tarefa quase impossível,

provavelmente porque os chistes narrados indicam uma experiência de prazer da língua, de jogo com suas tonalidades afetivas, com seus sons unificadores. Assim como Woolf coloca o puro riso nos lábios de crianças e mulheres bobas, Freud indica esse prazer eminentemente infantil de brincar com a língua:

o período em que uma criança adquire o vocabulário da língua materna proporciona-lhe um óbvio prazer de experimentá-lo brincando com ele [...]. Reúne as palavras, sem respeitar a condição de que elas façam sentido, a fim de obter delas um gratificante efeito de ritmo ou de rima. (FREUD, 1996, p 128-129)

A experiência infantil da língua materna indica uma experiência de prazer com o ritmo e a rima das palavras, para além do imperativo da significação. Esse prazer com o ritmo e rima das palavras também pode ser encontrado no chiste fônico atribuído ao romântico Schleiermacher, cujo único caráter distintivo consiste em dar às mesmas palavras - *Eifersucht* (ciúme) e *Leidenschaft* (paixão) - sentidos múltiplos: “*EIFERSUCHT ist eine LEIDENSCHAFT, die mit EIFER SUCHT, was LEIDEN SCHAFT*” (FREUD, 1996, p. 42). Pode-se traduzir por: “o ciúme [die EIFER] é uma paixão [LEIDENSCHAFT] que com avidez [EIFER] busca [SUCHT] o que causa [SCHAFT, do verbo SACHFFEN] a dor [das LEIDEN].” Numa tradução “transcriadora”, como a chama Haroldo de Campos, em que o chiste é preservado em sua “matéria de linguagem” e em sua semantização fônica, temos: “o CIÚME CAUSA uma DOR, que ASSUME com GUME o seu CAUSADOR” (CAMPOS, 2005, n.p.). É desse *Sprachmaterial*, dessa matéria de linguagem, que os chistes são feitos. Nas palavras de Freud: “as palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas” (1996, p. 42).

O puro riso é concebido como “a voz da tolice e da frivolidade”, noz diz Woolf e, por isso, orbita em torno da tagarelice feminina. Novalis, no célebre fragmento “Monólogo”, escreve que “o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem” (1998, p. 195-196), e segue afirmando que “quando alguém fala apenas por falar, pronuncia as verdades mais esplêndidas, mais originais” (NOVALIS, 1998, p. 195-196). Schlegel, por sua vez, indica o caráter de interrupção do *Witz* no encadeamento lógico da língua. “Os melhores achados frequentemente provocam uma pausa desagradável na linguagem” (SCHLEGEL, 1997, p. 126), escreve Schlegel. O riso, para Woolf, também tem caráter interruptivo: “não há nada tão difícil como o riso, de fato, mas nenhuma característica é mais valiosa. Ele é uma faca que ao mesmo tempo poda e instrui e dá simetria e sinceridade aos nossos atos e à palavra escrita e falada” (WOOLF, 1905, p. 38-39).

Compreendidos, tanto como interrupção na língua instrumental quanto como corte, chiste e riso, tagarelar feminino e risada das mulheres, podem indicar uma experiência de dizibilidade da língua. Entre silêncio e comunicação: tagarelar e puro riso indicam uma experiência da língua como puro meio, como comunicabilidade de si mesma. Seria possível mobilizar essa experiência da língua para conceber um laço social para além das barreiras históricas entre as línguas? Com essa questão, concluímos sem concluir nossa conversa e nosso passeio - nossa divagação entre Woolf e Benjamin e entre o irmão e a irmã por trás deste texto.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W.; GAGNEBIN, J. (orgs.). *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages. São Paulo: 34, 2011. [1921]
- BENJAMIN, Walter. *Correspondances I (1910-1928)*. Tradução Guy Petitdemange. Paris: Éditions Aubier-Montaigne, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Metaphysik der Jugend*. In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften, II, I*. Edição Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do humano. In: BENJAMIN, W.; GAGNEBIN, J. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: 34, 2011. p. 212-156
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2018. [1900]
- CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de *lalíngua* (Freud, Lacan a escritura). *Afreudite: Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada*, Porto, v. 1, n. 1, mar. 2005. Disponível: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824> Acesso em: 25 ago. 2020.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e a sua relação com o inconsciente. In: FREUD, S. *Obras completas: edição standard brasileira* (v. VIII). Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. [1905]
- GILBERT, Geoff. *Before modernism was: modern history and the constituency of writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- HANKINS, Leslie Kathleen. Virginia Woolf and Walter Benjamin selling out(siders). In: CAUGHIE, Pamela (ed.). *Virginia Woolf in The Age of Mechanical Reproduction*. New York: Routledge, 2000. p. 3-36.
- KUMAR, Shiv K. *Bergson and the stream of consciousness novel*. London: Blackie, 1962.
- LACAN, Jacques. *Séminaire 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre (1976-1977)*. Disponível em: <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-l-insu-que-sait-de-l-une-bevue-s-aile-a-mourre-1976-1977,262>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- LUKÁCS, Georg. The ideology of modernism. In: EAGLETON, T.; MILNE, D. (orgs.). *Marxist literary theory*. Tradução John e Necke Mander. Cambridge, EUA: Blackwell, 1996, p. 141-162. [1957]

MARCUS, Jane. Thinking back through our mothers. In: MARCUS, Jane (ed). *New feminist essays on Virginia Woolf*. Lincoln: University of Nebraska, 1981. p. 1-30.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. New York: Routledge, 2002. [1985]

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. Monólogo. In: NOVALIS, F. V. H. *Pólen, fragmentos*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. [1798]

PINHO, Davi. A conversa como um ‘método’ filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, D.; OLIVEIRA, M. A.; NOGUEIRA, N. (orgs). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape’ku, 2020. p. 11-31.

PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.

PINHO, Davi. Uma leitura recumbente de “O valor do riso”. In: PINHO, D.; MONTEIRO, M. C. (orgs). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*, v. 5. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. (no prelo)

PINHO, Isabela. Sobre o tagarelar feminino: de Walter Benjamin a Jacques Lacan. *Gewebe: Cadernos Walter Benjamin*, Fortaleza, v. 20, n. 20, jan./jun. 2018. Disponível em: http://gewebe.com.br/cadernos_vol20.htm. Acesso em: 25 ago. 2020

PINHO, Isabela. Traduzir é um ato político? Algumas considerações a partir de Walter Benjamin. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, v. 10, n. 20, p. 467-483, jul./dez. 2019.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SPIROPOULOU, Angeliki. *Virginia Woolf, modernity and history, constellations with Walter Benjamin*. New York: Palgrave MacMillan, 2010.

VON HOLDEFER, Camila. O valor do riso. *Blog do IMS*. São Paulo, 26 out. 2017. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/o-valor-do-riso/>. Acesso em: 02 set. 2020.

VON HOLDEFER, Camila. Para compreender o riso. *Blog do IMS*. São Paulo, 05 dez. 2016. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/para-compreender-o-riso>. Acesso em: 02 set. 2020.

WOOLF, Virginia. *A room of one’s own & Three guineas*. Morag Shiach (ed.). Londres: Oxford University, 1992. [1929] [1938]

WOOLF, Virginia. Craftsmanship. In: WOOLF, V. *The death of the moth and other essays*. Leonard Woolf (ed.). London: Harcourt Brace Jovanovich, 1970. [1937] p. 198-207.

WOOLF, Virginia. Men and women. *In*: WOOLF, V. *Women and writing*. Michèle Barrett (ed.). London: 1979 [1920]. p. 64-67.

WOOLF, Virginia. O valor do riso. *In*: WOOLF, V. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. [1905]. p. 34-39.

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf*, v. 4. Anne Olivier Bell (ed.). New York: Penguin, 1983.

WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf*, v. 3. Nigel Nicolson e Joanne Trautmann (eds.). New York: Harvest, 1980.

WOOLF, Virginia. The value of laughter. *In*: WOOLF, V. *The essays of Virginia Woolf*, v. 1. Andrew McNeillie (ed.). London: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. p. 58-60.

ARQUIVO LITERÁRIO DA ESCRITORA MINEIRA MARIA DE LOURDES ABREU DE OLIVEIRA

EMÂNIA APARECIDA RODRIGUES GONÇALVES

Este texto destina-se a apresentar a pesquisa que ora me dedico no curso de Doutorado do programa de pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Minha pesquisa tem como objeto de estudo textos inéditos, manuscritos, da escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira.

A referida escritora conquistou vários prêmios importantes na área da literatura, como, por exemplo, o prêmio *João-de-barro*, com a obra *O menino da ilha*, prêmio *Bloch*, com o romance *Antigamente, no porão*, e diversas outras premiações com alguns contos que, posteriormente, possibilitaram a produção da antologia *Colar de contos premiados*. A produção literária de Maria de Lourdes apresenta uma diversidade de gêneros, tais como: crônicas, contos, romances, ensaios críticos sobre teoria literária e outras publicações indicadas para o público infantil e infanto-juvenil.

Na atualidade, a obra literária intitulada *Bravo Brasil* (2005), um romance histórico - da referida escritora - reeditado em 2015, tem atraído o público, não só brasileiro, como também repercutido positivamente no âmbito internacional. O romance está sendo traduzido para língua alemã a convite para, posteriormente, tratar a publicação germânica. Trata-se de uma história que narra a saga de um engenheiro alemão destemido e aventureiro, um herói real cuja vida se mescla ao contexto histórico-social do Brasil do século XIX, pano de fundo da obra. Suas publicações mais recentes são: o livro infanto-juvenil *Os sete desafios no outro lado da ilha* (2017), o romance *Nem tão claro enigma* (2018) e o livro infantil *O garoto que tinha asas nos pés* (2018) – publicado com selo FLIP.

Tomar conhecimento das obras literárias dessa escritora, nascida em Maria da Fé e juiz-forana por adoção, foi o aspecto motivador para o desenvolvimento do objeto de pesquisa delimitado para a dissertação de Mestrado em Letras, cuja área de concentração é Literatura Brasileira que culminou na proposta de estudar o romance *Antigamente, no porão* de sua autoria.

A dissertação de Mestrado resultante desta investigação foi intitulada *Antigamente no porão: o manuscrito e o impresso - uma questão de variantes*, defendida em 16 de dezembro de 2014, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Moema Rodrigues Brandão Mendes, no Centro de Ensino de Juiz de Fora - CES/JF.

Ao desenvolver a pesquisa de mestrado tive a oportunidade de conhecer o arquivo pessoal da escritora Maria de Lourdes e, dessa maneira, constatar que havia muito a ser pesquisado sobre suas produções literárias. constatar que havia muito a ser pesquisado sobre suas produções o arquivo pessoal da escritora Maria de Lourdes e desta maneira um arquivo silenciado pelo tempo com produções inéditas que merecem ser resgatadas.

Considerando o arquivo como “lugar” que habita os textos, esta pesquisa em sua pretensão, propõe uma investigação do arquivo literário da escritora mineira Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, onde estão os contos inéditos que serão objetos de estudo da Tese de doutoramento a ser desenvolvida a partir desta pesquisa.

A escolha do tema da Tese de doutoramento pode ser justificada pelo interesse em continuar os estudos sobre a obra literária de Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, com a proposta, agora, de reunir contos inéditos da escritora que retratam nessas produções assuntos relacionados às questões sociais, tais como violência urbana, marginalidade do menor abandonado, papel da mulher na estrutura familiar, conflitos existenciais do ser humano, desigualdades de classe social e preconceitos.

A obra de Maria de Lourdes Abreu de Oliveira é ainda pouco conhecida, bem como a sua participação no cenário literário local, regional e nacional e, por isso, percebe-se a necessidade de divulgação de sua produção assim como a necessidade de trabalhar o prototexto do manuscrito inédito que aguarda estabelecimento adequado para, então, disponibilizá-lo para o público leitor, assim como para pesquisadores e estudiosos da obra da escritora.

O objetivo geral do estudo apresentado é elaborar uma edição *princeps/príncipe*, integral e autorizada fundamentada na teoria da Crítica textual e Crítica genética, registrando os contos inéditos, escritos nas décadas de 1950 e 1960 - cujos manuscritos estão lotados no arquivo pessoal da escritora, doados ao Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM-UFJF) - de modo a tornar público um acervo literário que contribui para a preservação e divulgação do legado intelectual da escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, bem como investigar o lugar ocupado pela escritora enquanto intelectual atuante no cenário mineiro de seu tempo e, conseqüentemente, acrescentar dados significativos à história cultural mineira.

Pretende-se, portanto, para cumprir tal objetivo:

- Recolher os contos manuscritos da escritora e relatar a importância da preservação de manuscritos de obras literárias custodiadas em acervo público;
- Resgatar a memória cultural e o fazer literário da escritora mineira;
- Investigar o lugar ocupado pela escritora enquanto intelectual atuante no cenário mineiro de seu tempo;
- Disponibilizar acesso aos leitores a contos inéditos e ampliar a fortuna crítica da produção literária da escritora.

Será problematizado, no que diz respeito ao conteúdo do *corpus* em estudo: como os contos inéditos da escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira preservam a memória coletiva e individual na

cidade de Juiz de Fora? E, no que se refere à forma, quais os critérios para o estabelecimento do texto para elaborar uma edição príncipe dos contos selecionados da escritora e as condições físicas dos mesmos?

O lote de manuscritos inéditos dos contos produzidos por Maria de Lourdes Abreu de Oliveira constitui uma documentação em bom estado de preservação e integralidade suficientes para fundamentar a elaboração de uma edição *princeps*? A partir da proposta é possível (re)visitar e resgatar a memória individual e coletiva de parte da história de Juiz de Fora?

A partir da leitura prévia dos manuscritos, pressupõe-se que o lote de contos inéditos de Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, que, se encontra em bom estado de conservação, constitua material suficiente para a elaboração de uma edição *princeps* dos referidos manuscritos. O estado físico do conjunto documental apresenta pequenas deteriorações, efeito da ação de insetos de papel, entretanto, em nada comprometem o entendimento e integralidade do documento. A memória, sob a manifestação do texto escrito, tem mais chances de ganhar voz e de ser ouvida, quando, metonimicamente, é revisitada. Acredita-se que a interface da memória individual e memória coletiva, permita que se possa conhecer, constituir e recontar parte da história de Juiz de Fora e dos protagonistas dos contos eleitos para a pesquisa.

Esta pesquisa terá como fundamentos teóricos os estudos de Crítica Genética, Crítica Textual e Memória. No que se refere à Crítica Genética, são os estudos desenvolvidos pela autora Almuth Grésillon em sua obra *Elementos de crítica genética* (2007); apoiados nas teorias de Antonio Candido, desenvolvidas na obra *Noções de crítica genética* (2005), na qual o estudioso discute a importância da autoria e na obra *Indicionários do contemporâneo* (2018) no que se refere ao estudo de arquivo literário. Pesquisadores como Maria Zilda Ferreira Cury, Roberto Zular e Philippe Willemart sustentarão paralelamente os preceitos com textos relacionados à teoria em estudo. Em relação à Crítica textual, a pesquisa estará embasada nos estudos de César Nardelli Cambraia em sua obra *Introdução à crítica textual* (2005), e em artigos científicos relacionados ao assunto estudado. No que se refere ao estudo da Memória, a pesquisa será baseada nos estudos de Maurice Halbwachs, traduzido por Beatriz Sidou, *A memória coletiva* (2003) e outros autores que se fizerem necessários para a qualidade da pesquisa.

A investigação também terá como fontes de estudo a Dissertação de Mestrado intitulada *Uma experiência de vida: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira* (2000), a qual apresenta a fortuna crítica da escritora. Esse estudo foi realizado por Leila Rose Marie Batista da Silveira Maciel, então, Doutora em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e o livro *Dois olhares para uma escritora plural: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira* (2013) de autoria das pesquisadoras Leila Maciel e Moema Mendes, ambas estudosas da obra de Maria de Lourdes. A dissertação de mestrado da pesquisadora deste projeto, intitulada: *Antigamente no porão: o manuscrito e o impresso - uma questão de variantes* (2014), além de parte do arquivo pessoal da escritora, doado oficialmente no ano de 2018, que está sob a custódia do Museu de Arte Murilo Mendes, na cidade de Juiz de Fora.

A realização deste estudo propõe recolher os contos inéditos, em situação de manuscritos e organizar uma edição príncipe, ou seja, uma antologia dos referidos contos, objetivando tornar público um material de singular importância literária, ora desconhecido. No que se refere ao estudo dos manuscritos, Grésillon

definiu progressivamente seu objeto próprio: os manuscritos de trabalho dos escritores enquanto suporte material, espaço de inscrição e lugar de memória das obras. [...] O manuscrito recobre uma zona de segredo, de desejo obscuro, alguma coisa da face noturna da obra que gostaríamos de colocar ao abrigo dos olhares indiscretos e *Voyeurs* e, ao mesmo tempo, expor à luz do dia para comunicá-lo aos espíritos sutis. Da parte do pesquisador, há um desejo de comunhão: compartilhar do segredo da criação, descobri-lo e transformá-lo em conhecimento (2007, p. 12-14).

É importante salientar que o estudo do texto manuscrito não intenciona moldar o processo de criação dentro de uma teoria literária. Para Zullar, “as preocupações teóricas que as ensejam não têm por objetivo reduzir a criação artística a determinados critérios e conceitos, nem estabelecer os critérios de produção que conduzem às grandes obras” (2002, p. 14).

O autor, ainda, afirma que, apesar de a imprensa ter surgido no século XV, somente a partir do século XVIII houve a generalização dos textos impressos, consagrando essa distinção entre o manuscrito e o impresso, pois, os primeiros eram inicialmente entendidos como documentos privados só compartilhados e publicados em livros e jornais. Diante dessa realidade concreta, Zullar acrescenta que “ainda que possa parecer uma ‘secreta despedida nostálgica’ dos manuscritos, é preciso salientar a liberdade que a página em branco, a própria materialidade do papel e a escrita manual possibilitam” (2002, p.17).

Ao realizar um trabalho de pesquisa em literatura, que envolve a teoria de Crítica Genética, faz-se necessário pensar em arquivos, uma vez que este é o lugar onde estão depositados os objetos de estudo desta teoria (os manuscritos) - sejam eles arquivos públicos ou privados.

A obra *Indicionários do contemporâneo* - fruto de um trabalho conjunto entre ensaístas - pesquisadores - professores, que teve início em um simpósio internacional realizado na Universidade del Valle (Colômbia) em julho de 2012 - contempla um capítulo intitulado “Arquivo”. O texto foi escrito a várias mãos, um trabalho efetivamente coletivo que traz inúmeras contribuições para o entendimento da relevância do arquivo no estudo da literatura. De acordo com esses estudiosos

O arquivo é um território de disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade da enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade – não a sua conservação, como almejam os arquivos positivistas. Nesse sentido, revela-se que o arquivo não representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói. As formas de arquivamento e de seleção falam a respeito da construção desse passado, através de um exercício de memória, sempre seletivo, e que comporta uma nova escritura, um novo relato suplementar. O novo relato estrutura o conteúdo pressuposto e, ao mesmo tempo, cria um passado (ANDRADE *et al*, 2018, p. 22).

Ao se abordar o arquivo como o lugar que “habita” a obra, faz-se necessário pensar nas políticas de preservação dos mesmos. O artigo de Aloísio Arnaldo Nunes Castro, intitulado “A preservação documental no Brasil: notas para uma reflexão histórica”, traz um panorama histórico sobre as pesquisas e implementações relacionadas à preservação de documentos em suporte papel que fazem parte do patrimônio histórico cultural do Brasil no final século XIX e início do século XX. De acordo com Castro (2010), se avaliarmos as produções científicas, dos últimos anos, relacionadas à preservação do patrimônio cultural do Brasil, constataremos que poucos são estudos nesta área do conhecimento e que há uma necessidade de aprofundamento no campo temático relativo à memória cultural expressa no suporte papel e, acrescenta, “um estudo minucioso sobre a história da preservação documental no Brasil ainda está por vir” (CASTRO, 2010, p.32). Diante do exposto, destaca-se a relevância de uma preocupação em pesquisas de conservação dos arquivos.

Ao reproduzirmos um texto manuscrito para uma edição impressa devemos considerar os tipos de edição. De acordo com Cambraia (2005) devemos considerar seis categorias para impressão de uma obra. A primeira a ser considerada baseia-se no material utilizado - dimensão e qualidade. A segunda Categoria mencionada pelo autor diz respeito ao sistema de registro impresso ou digital/eletrônico/virtual. A terceira categoria fundamenta-se na publicação da edição. A quarta categoria é a questão da permissão do autor - uma edição é considerada autorizada se a mesma tem a permissão do autor ou dos detentores dos direitos autorais, ao passo que uma edição que não possui tais autorizações é considerada clandestina/ espúria/ pirata. A quinta categoria diz respeito à integridade do texto. Por último, e não menos importante, a sexta categoria que trata da reelaboração do texto, em que uma edição pode ser revista por ter sido modificada pelo autor ou editor; atualizada, por ter substituições de dados ultrapassados; ou ainda ampliada/aumentada por ter acréscimos.

Ao propor uma pesquisa que objetiva produzir a elaboração de uma edição príncipe dos contos manuscritos e inéditos de Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, com base na teoria apresentada, pode-se afirmar que esta edição será: impressa, autorizada e integral. Além disso, poderá contar com as contribuições significativas da autora, por meio de entrevistas, no que se refere a quaisquer esclarecimentos sobre o conteúdo dos textos manuscritos.

Considerando ainda que estudar arquivo é, também, de alguma maneira, estudar a memória que o sustenta, a teoria literária sobre o estudo da memória é de fundamental importância para a constituição da pesquisa proposta, uma vez que, segundo Maurice Halbwachs podemos pensar as memórias individuais e memórias coletivas caso

as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais. Portanto, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas (2003. p. 71).

Diante do exposto há que se buscar informações, fazer um trabalho investigativo, desconstruir para construir. O que se pretende com o estudo das teorias é, por meio dos documentos de processo da escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, conhecer, estudar, interpretar e, sobretudo, revelar os contos inéditos, ora guardados no silêncio dos arquivos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, A. *et al.* Arquivo. In: PEDROSA, C. *et al* (orgs.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 15-55.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual: leitura e crítica*. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio de Mello e Souza. *Noções de crítica genética*. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 79-112.

CASTRO, Aloisio Arnaldo Nunes de. *A preservação documental no Brasil: notas para uma reflexão histórica*. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 31-46, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/br/component/tags/tag/revista-acervo.html>. Acesso em: 13 maio 2019.

GONÇALVES, Emânia Aparecida Rodrigues. *Antigamente, no porão: o manuscrito e o impresso – uma questão de variantes*. Orientadora: Moema Rodrigues Brandão Mendes. 2014. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior, Juiz de Fora, 2014.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

MACIEL, Leila Rose Márie Batista Silveira. *Uma experiência de vida: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira*. Orientadora: Thereza da Conceição A. Domingues. 2000. 280 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2000.

MACIEL, Leila Rose Márie Batista Silveira; MENDES, Moema Rodrigues Brandão. *Dois olhares para uma escritora plural: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira*. Curitiba: Appris, 2013.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão (org.). *Colar de contos premiados: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2006.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. *Colar de Contos premiados*: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira. Um Olhar crítico genético. Orientadora: Eliane Vasconcellos. 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Antigamente, no porão*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Bravo Brasil*. São Paulo: Fundamento, 2005.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Nem tão claro enigma*. Rio de Janeiro: Betel, 2018.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *O garoto que tinha asas nos pés*. Rio de Janeiro: Selo Off Flip, 2018.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *O menino da ilha*. 2. ed. Juiz de Fora: Franco, 2010.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Os sete desafios no outro lado da ilha*. Juiz de Fora: Franco, 2017.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Lindolfo Gomes: um escritor à espera de fortuna crítica. Revista *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 19. p. 271-279, 2011.

WILLEMAR, Philippe. Como se constitui a escrita literária? In: ZULLAR, Roberto (org.). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 73 -93.

ZULAR, Roberto. A pluralidade da escrita. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

O OLHAR CRÍTICO DE ALICE MUNRO

FELIPE MONTEIRO DE OLIVEIRA

Eu quero que a história tenha vários níveis, para que o leitor possa recuar e talvez, ao invés de pensar no que vai acontecer no desenvolvimento da narrativa, pense em outra coisa sobre a vida... Este pode ser um jeito difícil de escrever ficção.
(HOWELLS, 1998, p. 10, tradução nossa).

O presente estudo analisa o conto *Móvel de família*, de Alice Munro, presente na coletânea *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento* (2001). A premiada autora é reconhecida por sua recorrente temática feminista empregada em narrativas curtas onde aborda diferentes problemáticas sociais, e, para a leitura de sua obra nesta investigação, foi utilizado como aparato a *Ginocrítica* de Elaine Showalter (1994) pontuando os traços dessa abordagem crítica que a caracterizam como uma das possibilidades de interpretação do trabalho de uma autora.

O objetivo deste estudo, ao discutir a obra de Alice Munro, é entender a necessidade de uma crítica literária que se esforce em compreender como a autoria feminina difere da já explorada tradição literária, e porquê este trabalho consiste em um novo campo de conhecimento, com distintas motivações e fontes imaginativas, ao preencher uma antiga lacuna dos estudos literários ocidentais. Nesse processo, a trajetória da autora é brevemente apresentada antes de introduzir o conto investigado para, subsequentemente, apresentar a ferramenta de análise dessa investigação, buscar estabelecer paralelos entre a narrativa e as proposições teóricas de Showalter através de uma análise dos aspectos psicossociais e, por fim, expressar as considerações finais dos achados deste estudo.

1 A TRAJETÓRIA DE MUNRO

Alice Munro é uma premiada contista canadense, chamou atenção nos Estados Unidos ao ser publicada na revista *New Yorker*, em 1977, e ganhou reconhecimento mundial ao receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 2013. Foi amplamente adaptada para outras mídias e seus contos inspiraram o longa-metragem *Julieta* (2016), dirigido pelo prestigiado cineasta hispânico Pedro Almodóvar. A obra de Munro é povoada por personagens femininos ricamente construídos e retrata dilemas contemporâneos através de uma linguagem simples, mas onde as motivações nunca são de um caráter bidimensional, a complexidade do texto reside nas camadas, no não-dito, no parcialmente à mostra. Afinal, sua principal fonte de inspiração é o que pode ser genericamente rotulado como uma cultura das mulheres e por isso representa um território selvagem, historicamente negligenciado pela tradição literária.

Munro escreve suas narrativas curtas a partir de um lugar muito íntimo, tão pessoal que podem soar autobiográficos em comparação com a vida da autora. Na coletânea *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento* (2001), da qual foi extraído para análise o conto *Móbilias de Família*, é fácil perceber a presença de experiências vividas pela autora em sua obra, visto que ela escreve sobre os lugares que melhor conhece, onde cresceu e onde vive. Nasceu em Ontario, cenário de muitos de seus contos, casou-se muito jovem, como Queenie - do conto homônimo -; já sua protagonista em *Urtigas*, assim como ela, passou por um divórcio com filhas pequenas e casou-se novamente, além de ambas serem filhas de fazendeiros, o pai da personagem criava martas e, o de Alice, raposas; e sua mãe sofreu uma doença degenerativa como a mãe da protagonista de *Móbilias de família*. Quando questionada sobre o caráter autobiográfico de suas obras, Munro responde que, na incidência dos fatos, não são, mas emocionalmente sim.

Em *Alice Munro*, Coral Ann Howells (1998), afirma que enquanto escritora, Munro está sempre consciente da forma como meninas e mulheres pensam, seus sentimentos e seus corpos. Ela evidencia, em suas narrativas, a subjetividade feminina intimamente atrelada à sexualidade e ao desejo, e as contradições desses desejos pulsantes são seus principais tópicos. Toma objetos tradicionais da ficção feminina, reconhece o seu apelo e poder imaginativo, e subverte suas histórias em narrativas de aprisionamento e fuga, dando às mulheres uma perspectiva de espãs, forasteiras ou alienígenas. Seu sigilo e silêncio são estratégias camufladas de resistência às convenções sociais. Essas histórias fazem o leitor ver que há sempre algo mais, que ainda não foi mapeado, mas que figura parcialmente no imaginário.

2 SINOPSE DO CONTO

A obra selecionada para análise, *Móbilias de família*, acompanha uma jovem protagonista inserida em um contexto familiar conservador, no qual, sua tia Alfrida é uma figura que ela admira por ser uma mulher independente que vive na cidade. Nesse cenário, Munro apresenta ao leitor as expectativas de comportamento impostas ao sexo feminino pela sociedade da época e, ao denunciá-las, incita uma reflexão. Posteriormente, encontramos a personagem em um novo contexto, depois de sair da casa dos pais e ir para a faculdade. Nesse enredo, a autora explora a psicodinâmica dos vínculos entre mulheres como fonte imaginativa para a escrita, investiga a relação mãe-filha, os contextos sociais e os conflitos ideológicos geracionais.

3 FERRAMENTA DE ANÁLISE

A escrita de Munro parte de um terreno autenticamente feminino, orgulhosa de o fazer, e, para compreendê-lo, é necessário reconhecer que a experiência feminina não pode ser acomodada por modelos androcêntricos. Considerando esse impasse, para viabilizar uma leitura aprofundada do

texto de Munro, a Ginocrítica de Elaine Showalter foi adotada como ferramenta por ser uma crítica literária feminista que não está preocupada em revisar erros e omissões da tradição literária, mas sim buscando uma forma de interpretação alternativa. A Ginocrítica estuda a mulher como escritora e investiga as conexões entre textualidade e sexualidade, está preocupada com a importância do corpo como fonte para a imaginação e em compreender como as mulheres se conceptualizam na sociedade, argumentando a partir das próprias premissas.

São quatro os vieses nos quais Showalter subdivide a Ginocrítica: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural. Esses foram também os parâmetros para a análise da narrativa curta *Mobília de família*, apresentados em paralelos com a história. Em uma nota de esclarecimento vale ressaltar que o conto é apresentado através de uma narrativa homodiegética conduzida pela protagonista e o leitor não é informado o nome da mesma, doravante referida como “a protagonista” ou “a narradora”.

4 AS SUBVERSÕES DE MUNRO

Logo no início do conto somos apresentados, sob a perspectiva da narradora, à Alfrida, que trabalha como escritora em um periódico e tem sua própria coluna autointitulada, além de dividir a *Flora Simpson Housewives' Page* com o obituarista Horse Henry, sob o mesmo pseudônimo. Alfrida tem uma personalidade forte, é descrita como uma mulher de carreira e da cidade, ela zomba das leitoras de Flora Simpson. Ao abordar o campo cultural, Showalter pontua a importância de discutir a distinção entre os papéis e comportamentos prescritos a cada gênero e, em uma afirmação de igualdade, Munro subverte as expectativas do contexto histórico apresentado ao introduzir essa personagem, que rompe com as expectativas impostas a ela. Em suas obras, Munro vai por diversas vezes descrever contextos sociais corriqueiramente tidos como padrões para depois subvertê-los em sua narrativa sob um olhar crítico, a própria coluna escrita pela personagem funciona como uma sátira às atividades e gostos supostamente femininos, voltados ao cuidado do lar e ao bem-estar da família, e são ridicularizados por Alfrida.

A narradora contrapõe a prima de seu de pai com os demais familiares, elucidando a ruptura representada por Alfrida, por exemplo, para os demais familiares, o principal assunto dos encontros era a comida e, qualquer outro tema, poderia ser considerado rude; já Alfrida estava sempre disposta a falar sobre política e tudo o que estava acontecendo no mundo. Em outras palavras, Alfrida não hesitava em adentrar um espaço teoricamente reservado ao sexo masculino e esse é um debate que preocupa a Ginocrítica em diferentes campos, dentre eles, o campo linguístico. Virginia Woolf exemplifica o desejo de adentrar esses espaços com uma metáfora, presente no ensaio *A room of one's own (Um teto todo seu)*, de 1977, quando sua protagonista vai a uma biblioteca universitária, reservada ao sexo masculino no dado contexto histórico, e tem sua entrada negada, ela então afirma que, por mais que seja desagradável ser impedida de entrar, é, talvez, pior ser impedida de sair. A Ginocrítica partilha deste pensamento com Woolf e, Showalter defende, amparada por Annie

Leclerc, a necessidade de se inventar uma linguagem que não seja opressiva (1994, p. 36), visando abrir e ampliar o campo linguístico das mulheres e, ao abordar esses temas, Munro o faz de uma forma metalinguística ao discutir isso dentro e fora da sua narrativa, pois ao escrever sobre Alfrida ela exercita o mesmo desejo de ampliar esse campo.

Então, nessa ampliação, torna-se impossível negligenciar o aspecto biológico porque há uma necessidade de reinventar a linguagem fora da estrutura falocêntrica. Munro não apaga a sexualidade de suas personagens, Alfrida, que nega as tradicionais expectativas do casamento e da vida do lar, é uma mulher independente e fora da curva, por isso não é bem vista pela família, com exceção de seu primo, de quem recebe duras críticas. A personagem goza de uma liberdade de expressão que a torna um exemplo para a filha de seu primo, a narradora do conto, que se sente amparada para expressar-se na presença dos pais quando a tia está presente. No entanto, devido a este conflito de ideologias sobre como uma mulher deveria agir em relação ao próprio corpo na sociedade, as visitas da tia são interrompidas. Especula-se que ela tenha pedido para levar seu “amigo” e eles tenham negado, o conflito estaria, supostamente, em eles estarem morando juntos, ou que o homem estivesse tendo um caso extraconjugal com ela, de qualquer forma, ela seria uma “mulher barata” e o sexo é tratado com tabu na família da narradora, ela conta que a mãe tem horror a sexo, não reconhecia o tema nem dentro do casamento, e o pai, também, sempre julgou o sexo casual. Munro enfatiza que o valor da mulher nesse contexto está condicionado às suas relações e a sua autonomia sobre o próprio corpo, ao abordar o viés biológico, Showalter destaca a importância do corpo como fonte para a imaginação e para compreender como as mulheres se veem na sociedade.

Referente à psicodinâmica dos vínculos entre mulheres, objeto de estudo do viés psicanalítico da Ginocrítica, Munro estabelece diferentes relações neste conto. A figura de Alfrida é uma referência, mesmo que inconsciente, para a narradora e, através desse exemplo, ela encontra a força necessária para seguir suas próprias vontades em detrimento do que era esperado dela, enfrentando as adversidades sociais. A mãe da protagonista sofre com uma doença degenerativa e, enquanto ainda está em casa, a narradora se dedica com afinco ao serviço doméstico para manter tudo como era antes e, em parte, se enganar. Sua frustração não é nem reconhecida pela família porque ela está constantemente desempenhando o papel vinculado à figura feminina, entretanto, a configuração mãe-filha é subvertida por Munro como fonte criativa, encarregando a filha do papel da mãe, e, explorar tal configuração, é destacado por Showalter como um interesse da Ginocrítica, assim como superar o modelo freudiano. Quando a protagonista consegue uma bolsa de estudos, ela se muda rapidamente para a mesma cidade onde Alfrida mora, mas apesar dos diversos convites da tia, ela nunca a visita. A narradora tenta manter-se afastada de todos que conheceu antes porque, em sua concepção, ela era uma nova pessoa. Para ela foi necessário deixar a configuração familiar em que estava inserida para ter autonomia, visto que não era uma voz ativa nas tomadas de decisões, e até mesmo a figura da tia deixa de ser um exemplo e passa a compor o quadro familiar do qual ela quer se desvincular.

Apenas quando sua bolsa de estudos acaba, a narradora decide encontrar-se com Alfrida e, ao chegar na casa da tia, depara-se com um contexto o qual ela jamais teria previsto. Alfrida morava com um homem casado, no subúrbio e desempenhava o papel feminino do qual fazia sátira, a narradora chega a descrever a casa como muito semelhante à das outras tias, mas não por acaso, com o falecimento da mãe, Alfrida herdou a mobília que agora abarrotava sua pequena residência. Esse recurso utilizado por Munro funciona como uma metáfora para as convenções sociais que condicionam as relações entre os sexos na sociedade e, por mais que Alfrida tenha tentado ir na contramão, no fim, ela herdou a “mobília” de sua mãe. Não só a casa se assemelhava as tias, mas também Alfrida, que se demonstra desapontada ao saber que a narradora viajou até Toronto para ver a peça *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams, descrito por ela como imundo. Munro enfatiza aqui que estes comportamentos prescritos, apontados pela Ginocrítica, são valores passados de uma geração para a outra e, para o indivíduo imerso nesse contexto, são tidos como a ordem natural. Ao afastar-se da família, a protagonista estava negando essa herança e construindo uma nova percepção de mundo, posteriormente, no texto, é revelado que ela inventa uma desculpa para encerrar a visita mais cedo e decide caminhar sozinha, acaba tomando um café reaquecido na rua, que ela descreve como um sabor medicinal, justamente o que ela precisava; é fácil perceber que a autora emprega, pelo texto, metáforas sobre como a mulher percebe-se no contexto social, e o processo da personagem se distanciando para percebê-lo por conta própria.

No fim da narrativa, a narradora vai ao enterro de seu pai e encontra uma mulher que a lembra sua tia Alfrida, pensa ser talvez a irmã dela e, por fim, quando conversam, descobre que na verdade é a filha de sua tia. Filha que Alfrida deixou para a adoção, pode-se assumir que, talvez, por não estar disposta a desempenhar o papel pré-concebido de mãe ou integrar um arranjo familiar tradicional. Nesse ponto, Alfrida impôs seu desejo em uma afirmação de igualdade entre os sexos, se recusando a abrir mão de suas conquistas pessoais e de sua carreira, mas, mesmo assim, apesar de tudo o que viveu, Alfrida ainda veio a reproduzir os pensamentos herdados da família. Parece que Munro deseja enfatizar que a negação dessa herança, para assegurar um direito à autonomia de pensamento e escolha, é um exercício constante de nadar contra a corrente, pois a sociedade em que estamos inseridos ainda corre na direção oposta. O texto de Munro é, na verdade, uma denúncia descrita pelo viés cultural da Ginocrítica como um lugar de linguagem revolucionário, de tudo que é reprimido, da experiência feminina como desvio.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Munro apresenta um novo olhar sobre um velho mundo, ela fala a partir de um lugar autenticamente feminino e exige a atenção do leitor para compreender a pluralidade de signos que o seu texto carrega. Neste conto em particular, sua obra parece tratar sobre as convenções sociais que pré-determinam os papéis e atividades prescritos a cada gênero, destacando que estes costumes são

como uma herança passada de uma geração para a outra e levanta perguntas pertinentes, não há no texto uma resposta definitiva, mas sim, um desejo de incitar a reflexão. Ao comparar esses costumes com a mobília-herança, Munro nos leva a refletir o espaço que ela ocupa e se somos capazes de comportá-la, pois em uma casa onde todos os cômodos já estão ocupados por uma antiga herança não há espaço para nada novo. Esse pode ser um ambiente sufocante, como a descrição da casa de Alfrida, onde a personagem tem que se adequar ao ambiente ao invés de buscar um ambiente adequado a ela, tal busca - ou por que não ruptura? - é representada pela protagonista através de um caminho solitário e de um despertar. A abordagem de Munro está intimamente atrelada aos desejos da Ginocrítica de Showalter, ambas almejam expandir a perspectiva para além dos limites restritos pelo espaço patriarcal, ao seu modo, a partir de uma prerrogativa própria.

REFERÊNCIAS

HOWELLS, Coral Ann. *Alice Munro*. Manchester: Manchester University, 1998.

MUNRO, Alice. Family furnishings. In: MUNRO, Alice. *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*. Toronto: McClelland & Stewart, 2001. p. 84-117.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, 1994. p. 23-56.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. London: Grafton, 1977.

O SILÊNCIO QUE SUSSURRA E DIZ E GRITA EM *OUTROS JEITOS* *DE USAR A BOCA*

FERNANDA BARROSO E SILVA

1 A ATMOSFERA QUE CIRCUNDA KAUR

Rupi Kaur, escritora que ficou conhecida a partir da publicação de seu livro *Milk and Honey* (2014), editado no Brasil como *Outros Jeitos de Usar a Boca* (2017), é um expoente no Instagram - mídia social na qual pessoas compartilham fotos e vídeos - e que é um dos grandes responsáveis pelo reconhecimento da escritora ao redor do mundo. Além de poeta, Kaur também é artista plástica e performer, carregando em si uma história de imigração que muito marcou a sua trajetória com a saída da Índia em direção ao Canadá, aos cinco anos de idade. Em relação a esse tópico, é relevante considerar as tantas questões culturais que envolvem a mulher indiana e, não obstante, envolvem Rupi e sua família. Inevitavelmente, esses aspectos perpassam a sua produção e, em maior abrangência, o seu estilo de escrita, que é igualmente único e complexo.

Ao se pensar sobre a obra mencionada da artista, uma questão extremamente importante ganha destaque: o silêncio, que se apresenta como um produto do ser mulher e do ser mulher em um país culturalmente misógino. Esse fato não é exclusivo das culturas que cercam Kaur, sendo uma realidade que, infelizmente, está presente em inúmeras sociedades. Nessa perspectiva, é necessário compreender que mais até do que um mero silêncio, ele é apresentado para os leitores como um forte e imperioso silenciamento - processo historicamente sofrido pelas figuras femininas ao longo dos séculos e que persiste até hoje. Às mulheres sempre foi relegado um lugar secundário, até mesmo na construção de suas próprias histórias, permeado por obrigações e raramente direitos. Por essa e tantas outras razões que seriam incansavelmente listadas aqui, esse fazer calar deve ser questionado e enfrentado, e é isso o que encontramos em *Outros Jeitos de Usar a Boca*.

A trajetória percorrida ao longo da obra faz direta relação com a história das mulheres, uma vez que retrata a sobrevivência e o lidar com experiências amargas transformando-as em aprendizado e em empoderamento. Como resultado, fortes poemas, associados a ilustrações também de autoria de Kaur, constroem um todo extremamente representativo da força e luta femininas. A relação de complementariedade entre a riqueza do conteúdo e o toque único das

construções imagéticas resulta em uma obra prima que encanta pelo dito e também pelo não dito, embebedando o leitor em uma inesgotável fonte de exuberantes e necessárias reflexões. Essas e mais questões, associadas às argumentações de Branco (1985;1991), Showalter (1985) e Zolin (2019) serão consideradas na análise a ser desenvolvida a fim de que se estabeleçam conexões que levem ao pensar e ao ouvir as mulheres.

2 A QUESTÃO DO SILÊNCIO E A LUTA FRENTE A ELE

Muito poderia ser levado em consideração para se analisar a escrita feminina proposta, contudo, para melhor aproveitamento, o olhar crítico estará restringido ao silêncio e, em extensão, ao silenciamento, como apontado. Nesse viés, destaca-se que ao se abordar a literatura de autoria feminina é fundamental, em um primeiro momento, compreender que o campo literário é um território contestado, como apontado por Zolin (2019), sendo um local de busca por direito de expressão. Em relação às mulheres, isso decorre do silenciamento histórico ao qual elas foram submetidas pelo sistema patriarcal, resultando em produções estética e cultural pautadas na visão sociocultural das próprias mulheres e com tendência extremamente subversiva. Há, desse modo, no conteúdo produzido por essas figuras, uma importante e crucial revisão de valores da sociedade em geral. Dessa forma, a estudiosa avalia que:

a literatura de autoria feminina, à medida que vai se consolidando, vai conferindo novos contornos à representação da mulher, compondo outros rostos, nem sempre subjetificados, mas, em sua heterogeneidade, mais próximos da ideia de que o pensamento feminista vem construindo em torno da categoria 'mulheres' (ZOLIN, 2019).

Somada a essa abordagem, as considerações de Branco (1991) acerca dessa situação de exclusão vivenciada pelas mulheres se fazem igualmente necessárias. Como abordado, a relação direta entre Literatura e os contextos históricos e sociológicos é algo que se destaca e deve, portanto, ser discutido. Quanto à figura feminina, deve-se pensar que, ao longo da história, a ela não foi permitido ter voz, restando nada além do sufocante silêncio. Sob essa ótica, tal imposição não se fazia presente apenas no literário, mas em todas as esferas da vida da mulher. E, como resultado, vislumbra-se um buscar pela territorialização frente à exclusão histórica; um buscar pelo direito de fala e de lugar na sociedade.

Além disso, é preciso também considerar que a escrita de Kaur apresenta substancialmente uma construção específica, o que torna relevante considerar os apontamentos de Branco (1991) acerca do ritmo e da dicção ali presentes - fortes instrumentos da construção poética de autora que funde traços visuais e signos linguísticos em uma unidade com característico tom de reivindicação. Sobre esse tópico, torna-se pertinente considerar as fases definidas por Showalter (1985) em relação à tradição literária de autoria feminina, mais especificamente no que diz respeito às maneiras pelas

quais a autoconsciência do feminino foi traduzida na Literatura. Nessa lógica, a estudiosa aborda um caminho percorrido por três grandes fases: a feminina, de imitação e internalização dos valores e padrões vigentes, com a reduplicação da tradição no que se refere às questões éticas e ideológicas; a feminista, de protesto contra os padrões vigentes e defesa dos valores das minorias; e a fêmea, que, com uma nova forma de representar a mulher, trata da autodescoberta e da busca de identidade própria. Tais categorias, é preciso ressaltar, não são estanques: misturam-se e interseccionam-se, como será evidenciado por meio da análise de poemas da poeta canadense.

Em acréscimo, será considerada a tentativa de dizer o indizível - traço recorrente da escrita feminina. Kaur, na obra analisada, faz uso de uma linguagem e de construções simbólicas que dialogam com a sua tentativa de “encostar a palavra à coisa e atingir o além do signo” (BRANCO, 1985, p. 31). Há, portanto, um trabalho com as palavras no que diz respeito a sua materialidade (som, ritmo, materialização), como apontado por Branco (1991), o que acaba por acrescentar aos poemas força através de um apoderar das palavras, um escolher e um lançar, que são totalmente significativos. Desse modo, objetiva-se olhar para o que está por trás desse silêncio e para como ele é arquitetado nos versos da escritora a partir de uma respiração lenta e precipitada que é audível para os leitores. Como sugere o título da pesquisa, esse silêncio sussurra, diz e grita: tanto carrega, tanto aponta.

3 A LUTA DE KAUR CONTRA A IMPOSIÇÃO DO CALAR

Antes de aprofundar a análise do silêncio nas produções da poeta canadense, é proveitoso vislumbrar a situação a qual ela se refere. A sociedade na qual ela se insere - e que nós nos inserimos até hoje -, como tratado anteriormente, é edificada em pensamentos e condutas extremamente patriarcais. São essas as bases que orientam toda uma teia social e que, conseqüentemente, relegam às mulheres a condição de subjugada e de mera expectadora de suas vidas. Diante disso, Kaur divide *Outros Jeitos de Usar a Boca* em quatro partes, sendo elas intituladas: a dor, o amor, a ruptura e a cura. Todos os poemas que serão apresentados a seguir se encontram na seção “a dor”, o que é assaz significativo e representativo, mostrando-se em total consonância com a análise desse trabalho, na qual o silêncio é visto como imposição e como fonte de sofrimento.

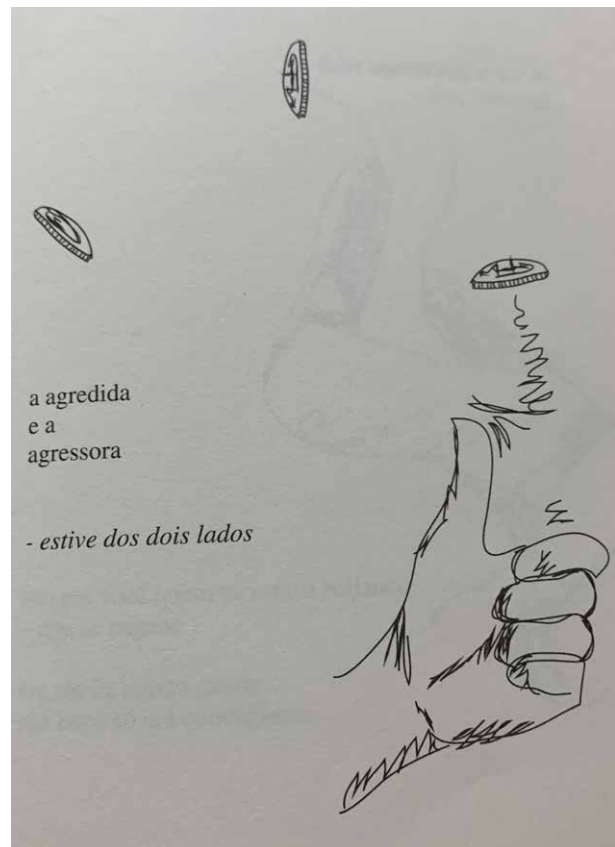
Somado a isso, a ausência de pontuação, que desencadeia uma fluidez notável, dialoga de maneira singular com o ritmo e com a dicção ímpares criados nas produções da poeta, criando uma teia poética mergulhada nos cinco sentidos e nas sensações que as unidades e o todo despertam a partir da leitura. Por fim, é também necessário compreender a magnitude das palavras que, em todos os seus substratos, carregam e são presença, sendo, além de signo, uma representação que antecede todos esses aspectos. A união de todos esses elementos colabora ricamente para a construção da poeta, construindo uma inflexão na voz que escreve e que lê.

Figura 1 - Museu

eu sou um museu cheio de quadros
mas você estava de olhos fechados

Fonte: KAUR, 2017, p. 108.

Figura 2 - A passagem

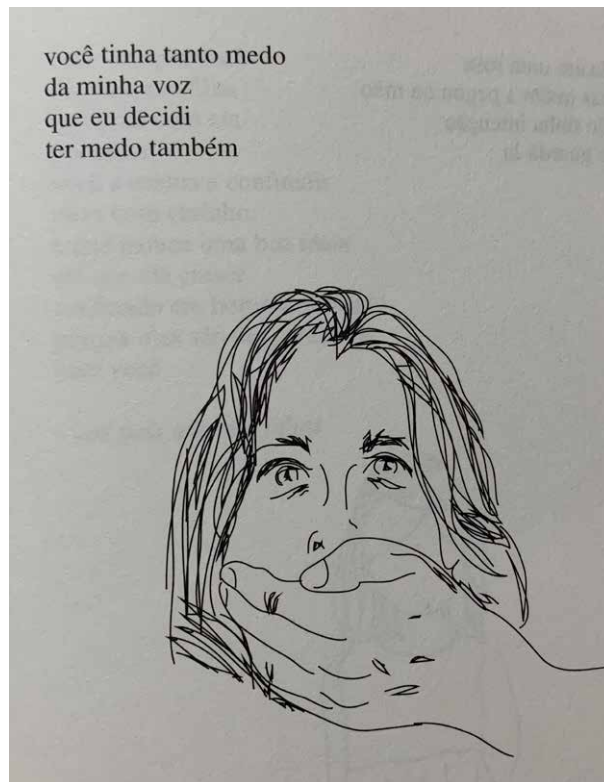


Fonte: KAUR, 2017, p. 1.

Os dois poemas acima retomam, respectivamente, a história das mulheres e a passagem, marcada pela necessária ruptura, que elas vivenciam enquanto lutam por seus direitos. Os olhos fechados, no primeiro excerto, podem direcionar para essa recusa de olhar para a mulher e reconhecê-la como detentora de autonomia, individualidades e, principalmente, de si mesma. Há o que ser visto, mas não se direciona o olhar para tal. A figura feminina, portanto, é esquecida e jamais ouvida ou considerada, e há “em lugar de uma impossibilidade de escrita, a escrita de uma impossibilidade” (BRANCO, 1985, p. 31).

Aliado a isso, a disposição do segundo texto dialoga com o ritmo a ele fornecido, sendo que não são precisas, inclusive, muitas palavras para constituir a carga semântica que o poema carrega e que acaba por transpassar a folha de papel ou a tela de um dispositivo eletrônico. A dicção única da escrita feminina está ali: no espaço escolhido, na respiração que conseguimos ouvir (e até sentir) e no tom oralizante que encontramos. Assim, o todo poético, com seu belo cruzamento entre imagem e escrita, carrega a força e a crueza também sentidos no ritmo da própria construção. Consequentemente, tem-se a arquitetura de uma linguagem híbrida que diferentes semioses, culminando na construção de uma poesia fluida que dialoga com aquele que a lê.

Figura 3 - Silenciamento

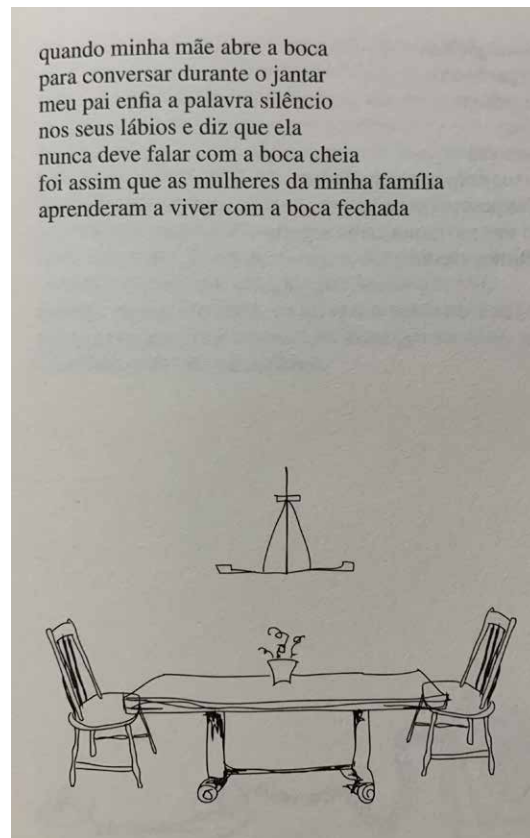


Fonte: KAUR, 2017, p. 25.

O excerto fornecido acima evidencia, de forma magnífica e direta, a voz que é forçadamente silenciada - em um intencional paradoxo, considerando que o processo de silenciamento já é naturalmente forçado. Nessa perspectiva, a ilustração de uma mão, aparentemente masculina, tampando a boca de uma mulher estabelece uma memorável relação de complementariedade com as palavras. Isso, porque, a partir do cruzamento dessas interfaces, torna-se possível formar uma textualidade mosaica que sugere e também leva ao inquietante. Vislumbra-se, assim, de maneira palpável a temática a que Kaur, e este capítulo, se propõe.

É importante apontar, ainda, que, ao se observar a expressão do olhar da mulher desenhada, percebe-se que há sim muito a ser dito, o que demonstra que o silêncio imposto é um incômodo que claramente "sufoca a voz como um amargo travo na garganta" (BRANCO, 1991, p. 17). Ler o poema permite sentir o sôfrego, o fragmento, o cortante e permite também ter a certeza de que não se fala sobre uma escolha, mas sobre uma impetuosa e violenta imposição. Palavra e imagem, portanto, interseccionam-se para evidenciar de maneira mais vívida a perda do direito e o estado de desconforto: a dor que dá nome à parte do livro - o que também será visto nos próximos poemas que serão objetos de análise.

Figura 4 - Hereditariedade

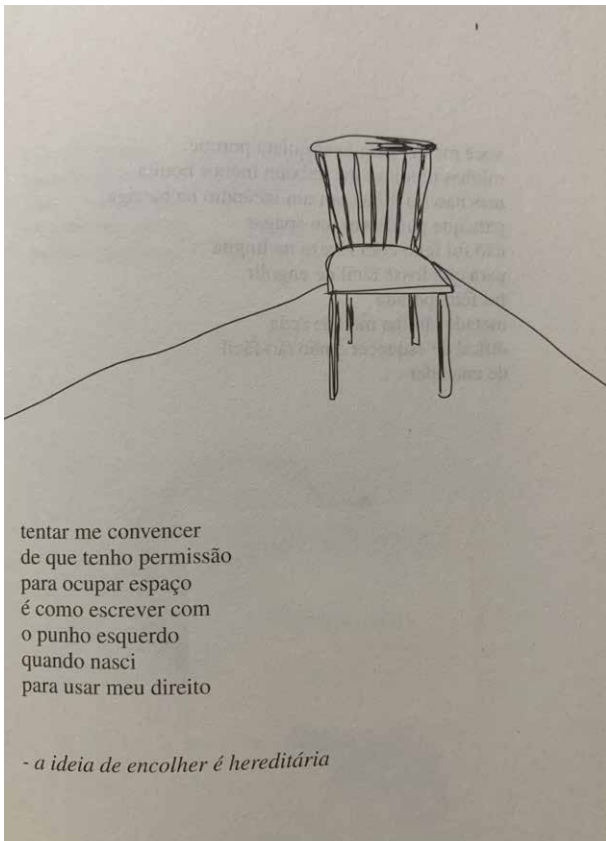


Fonte: KAUR, 2017, p. 43.

A produção acima não poderia deixar de ser analisada ao passo que aponta de maneira tão lúcida e direta para a construção da sociedade patriarcal. O ato de a “palavra silêncio” estar sendo empurrada pelo homem da casa para a figura materna, que deve se calar mesmo diante do desejo de falar, é algo extremamente significativo e que representa crucialmente os entremeios da teia patriarcal. Como complemento, destaca-se que “foi assim que as mulheres da minha família/ aprenderam a viver com a boca fechada” (KAUR, 2017, p. 43). O silêncio é, desse modo, ensinado, como a lógica (de)manda. Ele deve ser seguido, vivido, repassado, perpetuado. Deve ser visto como começo e fim, partida e destino: um ciclo que se deseja manter ininterrupto.

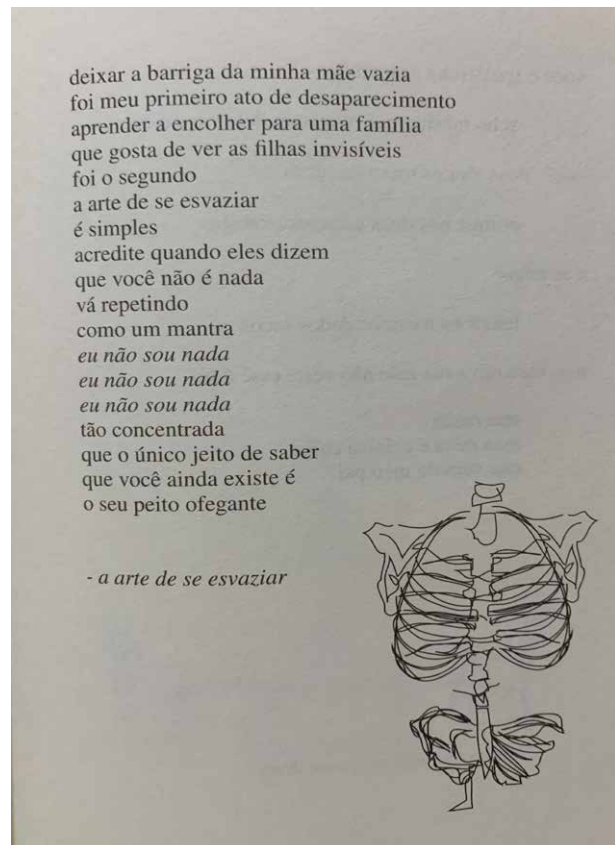
Diante desse cenário, torna-se pertinente ressaltar o fato de que as mulheres, independentemente de quais sejam as suas vivências individuais, compartilham a consciência acerca desse silêncio que a elas vem sendo imposto ao longo dos séculos, como destacado por Miller (2013). Nota-se, assim, que a sociedade sempre fora um “fazer calar” tirano e extremamente poderoso, fazendo essa escrita feminina carregar o grito sufocado, a voz silenciada, o incômodo por tanto tempo sentidos. Esse vazio que é forçado às mulheres - sendo o silêncio a ausência do som e do falar - também se faz presente nas cadeiras desocupadas na ilustração feita pela autora. Imagem e palavras novamente se interligam e constroem uma teia mosaica que possibilita maiores diálogos no universo da própria poesia, e a extrapolando ao atingir o leitor.

Figura 5 - A ideia de encolher



Fonte: KAUR, 2017, p. 37.

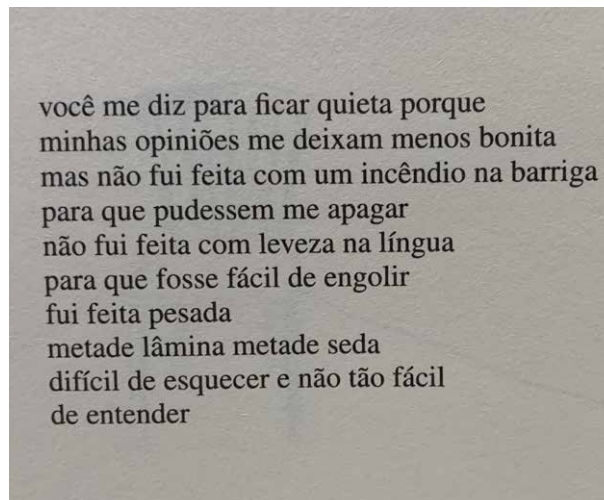
Figura 6 - A arte de se esvaziar



Fonte: KAUR, 2017, p. 41.

Os dois excertos dispostos acima estão apresentados lado a lado por apontarem, de maneira metaforicamente igual, para o encolher como uma forma de silenciar. O “hereditário”, presente no primeiro, somado ao “eles dizem/ que você não é nada” (KAUR, 2017, p. 41) e à repetição dessa fala como um mantra retomam o que foi discutido sobre o patriarcalismo que ensina e sempre reforça uma suposta (melhor dizendo, imposta) pequenez da mulher que deve ser ensinada e sempre revivida. O “ato de desaparecimento” muito se relaciona ao que às mulheres é dito: devem ser sombra e invisíveis, sempre atrás da figura masculina. Não devem ter voz, lugar ou vez. Nessa perspectiva e dialogando com o que foi apontado na produção anterior, o vazio novamente se destaca: a cadeira desocupada à esquerda e o “esqueleto” de um corpo à direita contribuem para evidenciar de maneira singular o forte simbolismo presente no verbo encolher. Mostram, desse modo, o não-preenchido, a ausência, o vazio, o esvaziar-se - enfim, “a arte de se esvaziar” (KAUR, 2017, p. 41). Esses são aspectos tão paradoxalmente presentes na vida da mulher.

Figura 7 - Poema-lâmina



Fonte: KAUR, 2017, p. 38.

Por fim, essa última seleção apresenta um poema que grita. Vislumbra-se a voz que é silenciada e precisa e deve falar tomando o seu lugar; o lugar que a ela foi negado há tanto tempo. Existe, desse modo, um claro apontamento para os aspectos apresentados por Showalter (1985), visto que Kaur apresenta um tom de reivindicação, de afirmação de si e do feminino, o valor da mulher - remetendo a uma bela mistura das fases feminista em fêmea, que dialogam nessa construção e na obra como um todo. Ao mesmo tempo em que resiste e mostra-se subversiva, propõe o amor a si mesma e auto aceitação, sempre reafirmando as fases analisada por Showalter. Destaco que, caso me fosse dada a difícil tarefa de nomear esse poema, que permite tantas construções e ramificações, chamá-lo-ia de “o abraço de si”. Ouvir-se e falar é se aceitar e se reconhecer, é ver além e lutar. Por isso, o incentivo de Kaur é claro: é necessário construir um espaço para si, o que é também sinônimo de abrir espaço para todas as outras.

4 O CAMINHO DESBRAVADO E INDICADO POR KAUR

Considerando o que foi explanado, de maneira ainda breve, neste artigo, pode-se perceber que, em *Outros Jeitos de Usar a Boca*, Kaur apresenta pensamentos de uma mulher que, como as demais, enfrenta um mundo de violência, tabus e falsos amores. Há, desse modo, um caminho percorrido para lidar com a dor e, assim, alcançar a cura de mágoas e de pensamentos que perpetuam na sociedade excludente e sexista na qual vivemos. Assim, por meio de poesias sensíveis e em sua maioria curtas e associadas a belas ilustrações, a poeta constrói uma teia de ritmo singular, tom e dicções próprios que são utilizados em prol de abordar pautas que dizem respeito ao universo do feminino e às suas reivindicações para conquistar o lugar que a elas é de direito. Além de evidenciar o sofrimento (a dor, como nomeada a seção da obra), Kaur usa as palavras como instrumento de luta e de, mais ainda, busca pela cura que não é e nem deve ser apenas sua, mas compartilhada por

todas as mulheres. O signo, portanto, se diz e diz além, buscando ser presença e ação, sendo um caminho que devemos seguir. Sob essa ótica, ela inicialmente apresenta a realidade silêncio imposto - o silenciamento - para, ao final, propor a cura, a aceitação, o realmente ser mulher em plenitude.

REFERÊNCIAS

BRANCO, Castello Lúcia. A (im)possibilidade da escrita feminina. *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 4, p. 30-41, 1985. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4172. Acesso em: 27 maio 2020.

BRANCO, Castello Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. v. 1.

KAUR, Rupi. *outros jeitos de usar a boca*. Tradução Ana Guadalupe. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2017.

MILLER, A. *Poetry's Beyoncé: on Rupi Kaur and the Commodifying Effects of Instapoetics*. Axon, 2019.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University, 1985.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?* In: Encontro de Literatura de Autoria Feminina, 1., 2019, Juiz de Fora.

DALILA ROUFI

FERNANDA ROBERTA RODRIGUES QUEIROZ

Ao produzir uma história, ao publicar um livro, não estou apenas escrevendo. Estou dizendo à criança que ela ocupa os meus pensamentos, que ela tem o meu carinho, respeito, atenção e admiração. Amo escrever para as crianças.
(ROUFI, 2019, n.p.).

Dalila Rodrigues Figueiredo herdou o nome de sua avó materna. Ela nos relata que durante a sua infância escutou muitas piadas sobre o seu nome em função da passagem bíblica que traz os personagens Sansão e Dalila. Sempre que a autora vai às escolas apresentar a sua obra e conversar com os pequenos leitores sobre seus livros, conta essa história de quando era pequena para as crianças, inclusive, relata que alguns de seus textos recuperam as lembranças de sua infância.

A escritora nasceu na cidade de Leopoldina, Minas Gerais, e radicou-se em Juiz de Fora, onde segue escrevendo e contando histórias para o público infantil. A autora desenvolve esse trabalho também no Rio de Janeiro e no Paraná. Em sua jornada, sempre levanta a bandeira de que “a Literatura Infantil não tem nada de inferior em relação à literatura voltada para os adultos”. (ROUFI, 2018).

Escritora de histórias e poesias infantis, a autora explana em suas rodas de conversa sobre o amor que sente pelo o que faz, sobre a importância da Literatura Infantil em sua vida e sobre escrever e contar suas próprias histórias para as crianças. Quando Dalila entra em uma sala para fazer as contações de histórias, ela transforma-se, entra na narrativa e apresenta, por meio de seus textos, contos que misturam realidade e imaginação, deixando as crianças passearem pela sua narrativa e extravasarem suas emoções.

A autora possui um projeto que tem por objetivo a aproximação da criança com o livro e com o prazer de ler. Esse projeto se chama *Eu vou contar o que escrevi* e é por meio dele que Dalila leva suas publicações infantis para as escolas que visita. A presença da escritora nas escolas é uma prática muito importante dentro da Literatura Infantil, pois ter o contato com quem elaborou aquele determinado texto, faz com que a criança entenda o poder da imaginação e aonde ela pode nos levar, ou seja, descobre que ela também é capaz de realizar uma escrita e aprende que o livro nasce do pensamento de alguém. Clarice Lispector nos fala, por exemplo, que, quando era criança, achava que os livros nasciam das árvores e no momento que descobriu que os livros eram escritos por pessoas, logo decidiu que era isso que ela queria ser, isto é, escritora. Percebemos, portanto, como isso pode marcar a vida dos pequenos leitores.

Na expansão dos seus projetos para outros estados, a escritora relata que essas experiências ficam dentro dela para toda a vida. Para Dalila, quando ela encontra profissionais com o mesmo objetivo, que é o de estimular a leitura entre as crianças, tudo fica mais fácil e assim a autora garante ter encontrado grandes parcerias nesse caminho já percorrido, “fico muito feliz de ver o meu projeto, o meu livro e a minha literatura como instrumentos estimuladores e formadores de leitores” (ROUFI, 2015, não paginado). O comprometimento com uma literatura que traz crescimento para as crianças é o que faz dessa autora um sucesso nos meios literários infantis.

Desde 2006, Dalila publica pela sua própria editora, que lança exclusivamente suas obras, e foi nesta data que ela publicou o seu primeiro livro intitulado *Histórias D’Roufi* volume 1. Esse livro abre uma coleção que tem como objetivo estimular o imaginário das crianças e avaliar os seus sentimentos, seus valores e a construção de conceitos por meio de experiências do cotidiano.

Em 2007, Dalila lançou o segundo livro dessa coleção também com o nome de *Histórias D’Roufi* volume 2, composto por seis contos. Faremos uma síntese com o objetivo de estimular a leitura desse livro entre as crianças. No primeiro conto, vê-se a questão da regalia com o príncipe Heraldo; no segundo conto, através da história de uma girafa, aborda-se a tristeza; no terceiro conto, a ênfase é dada à felicidade e à alegria; o quarto conto, por sua vez, traz Mário e seu aprendizado quanto à hora de falar e a hora de ouvir; no quinto conto lemos sobre Pedro Carepes e suas viagens; e, por fim, no sexto conto, temos uma história de amor.

O livro *Protestos de Emy*, publicado em 2010, conta sobre uma menina de doze anos que adorava muitas coisas na vida e, dentre elas, estava escrever. Ela nos convida a ler seus escritos e fala principalmente aspectos sobre o planeta Terra, que julga estar muito doente. Dalila publicou, em 2011, o livro *O melhor lugar do mundo*. Esse livro traz a história de um menino chamado Pedro que, com muito cuidado, viveu intensamente tudo o que surgiu pelo seu caminho.

A literatura infantil tem como uma das funções, resgatar antigas brincadeiras, nessa lógica, Dalila escreveu o livro *Bernardo, o assustador que virou assustado* em 2012, resgatando uma viagem que fez na sua infância em uma época de brincadeiras, cantigas de roda, fadas, bruxas e traquinagens.

A autora publicou, em 2013, *A menina do sim, o menino do não*, esse livro traz dois personagens: Joana, que só gostava de ouvir sim, e Carlinhos, que só gostava de dizer não, os dois são protagonistas. No mesmo ano, outro livro foi publicado, *Era uma vez uma criança feliz*. Nele, Dalila convida as crianças a construir brinquedos e brincadeiras de uma forma alegre e simples.

Em 2015, foi à vez da publicação do livro *Chico bobeira*, a história de Francisco, um menino que não pensava direito. Logo em seguida, em 2016, Dalila lançou *As invenções do gênio imêmore*, obra que recebeu o prêmio da Lei Murilo Mendes/Funalfa (Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage), da Prefeitura de Juiz de Fora, e que conta uma história de anos atrás, quando a natureza era livre e lá estava o Homem, o gênio de todas as criações. Dentre tantas criações, o homem se tornou um gênio imêmore, ou seja, esqueceu quem era. As ilustrações desse livro foram feitas com figuras de barro como forma de homenagear o artesanato brasileiro e fotos das estampas de tecidos de uma

histórica fábrica têxtil de Juiz de Fora também entraram na ilustração, trazendo a importância dessa empresa à cidade no início do século XX.

O livro *Será medo?* foi publicado em 2017. Nele, Dalila conta a história de Maria e João, duas crianças incansáveis, alegres e proseadores e, devido a suas curiosidades, as aventuras são iniciadas. Em 2018, Dalila publicou *Tudo em Luiza ganhou metro*, obra que iremos analisar em nosso estudo. A história apresenta Luiza, uma menina curiosa e descobridora.

Além de escrever e publicar diversos livros para os jovens leitores, Dalila Roufi também leva adiante o seu projeto que foi concebido em 2006, *Eu vou contar o que escrevi*. Esse projeto é destinado às crianças dos quatro aos onze anos e tem como objetivo integrar as crianças e aproximá-las da leitura.

Dalila está sempre presente com a sua literatura nas escolas de rede pública e privada de Juiz de Fora, ela leva as suas publicações e conta histórias para o público infantil. Para a autora, os livros precisam estar nas mãos das crianças o quanto antes for possível dentro do processo educativo escolar. Às vezes, por ter ilustrações atraentes, serve de enfeite, o que não ocorre somente nas casas e quartos de crianças, mas também nas escolas. Atualmente, os educadores trabalham no sentido de motivar colegas e funcionários do ambiente escolar a deixarem os livros nas mãos das crianças, recomendando as mesmas terem todo cuidado e afeto por eles, mas ressaltam que devem aproveitar ao máximo o que os livros têm a oferecer.

A autora tem recebido várias críticas positivas por onde passa com o seu projeto literário. Para os profissionais da educação, ela possibilita uma ação mediadora extraordinária.

Roufi sempre ressalta que a contação de histórias leva ao ouvinte o conhecimento de pessoas diferentes, lugares remotos, valores incomuns e a uma magnífica viagem ao seu mundo interior, pois, por meio da história, a criança passa a resolver seus conflitos internos de forma mais tranquila, o que favorece a promoção do seu discernimento. Ainda segundo a escritora, a história trabalha o caráter, o raciocínio, a imaginação, a criatividade, o senso crítico, a disciplina e amplia a comunicação com o mundo exterior.

Dalila Roufi também ressalta a marginalização da Literatura Infantil e fala da importância dos adultos que propagam esse gênero literário, pois sabem da relevância do mesmo. Ela destaca que a literatura é um meio de dar liberdade às crianças para que construam e reconstruam as suas emoções. Para a autora, a Literatura Infantil não vem para ensinar, mas para ser sentida - ler é um ato individual. O medo de não infantilizar a sua escrita a persegue durante toda a criação de um novo texto: “quando escrevo quero tocar o âmago do leitor, chamá-lo à reflexão, à construção de si mesmo, quero ajudá-lo a encontrar suas próprias respostas, caminhos e felicidade”. (LOURES, 2018).

Dalila relatou em uma entrevista ao jornal *Tribuna de Minas*, que espera que as pessoas possam ler por vontade própria o livro *Tudo em Luiza ganhou metro*, pois ela não acredita na leitura imposta, a leitura tem que estimular, tem que servir de ponte para o diálogo, nos distanciando de prisões e modelos prontos. Quando a escritora visita as escolas para o lançamento de um novo livro, ela instiga as crianças, e até mesmo os adultos, a lerem suas publicações. Ela conta a história

“entre linhas” para que os leitores fiquem curiosos em conhecê-la. Seguindo a orientação de que a leitura não deve ser imposta, ela traça um caminho que aguça a curiosidade das pessoas e, assim, o interesse pela história e seu desfecho fica bem mais interessante e deleitoso.

TUDO EM LUIZA GANHOU METRO

A autora inicia a história referindo-se à gestação da mãe da protagonista. Depois de nove meses de espera, “Luiza chegou como se chega: da crescida e acolhedora barriga da mãe” (ROUFI, 2018, p. 4). A personagem é uma menina muito curiosa que observava tudo ao seu redor, sua característica mais marcante. Sabemos que, nos primeiros anos de vida, há uma interferência complexa do novo com a criança. A infância representa a etapa da evolução humana, momento em que os adultos devem trabalhar suas potencialidades de uma forma branda, sem imposições e apressuramentos. Dalila traz em Luiza toda essa fase do desenvolvimento infantil, uma criança curiosa, esperta, que de tudo quer saber, muito observadora e questionadora - tudo para Luiza é intenso, por isso tudo ganha metros.

Os cabelos de Luiza são cacheados e a autora faz questão de relatar que são belos, com ondas na cabeça: “Os encantos da menina não param por aí: mirar os olhos de Luiza é avistar jabuticabas” (ROUFI, 2018, p. 18). Essa história nos lembra muito o livro *Menina bonita do laço de fita* (2001), pois, nele, Ana Maria Machado quebra todo o estereótipo de beleza com elogios a uma menina de cabelos encaracolados e olhos pretos de jabuticaba. Dalila segue o mesmo modelo, na medida em que ela enaltece a beleza de Luiza dentro desses padrões.

Nesse trecho do livro, a autora trabalha a questão do corpo, da identidade da criança, desconstruindo padrões pré-estabelecidos pela sociedade, já que ela nos apresenta uma menina linda de cabelos encaracolados e olhos de jabuticaba. A relevância desse texto para a construção de beleza é de suma importância, porque ela não precisa ter cabelos loiros ou lisos e nem os olhos verdes para que a beleza esteja nela - ela é linda com as suas características naturais. Assim, a criança entende que ela não precisa de modelos prontos para ser aceita em seus grupos sociais. Essa quebra de estereótipos é necessária para que as futuras gerações consigam ver a beleza em várias formas e não somente nos padrões vigentes. A autora termina com questões significativas para as discussões e reflexões no dia a dia das crianças:

Luiza conhece o sim e o não?
Com toda certeza! Como se eles fossem o arroz e o feijão.
Luiza acerta, erra, aprende?
É claro que sim! Todos os dias.
Luiza é feita de histórias?
Desde o princípio! E para sempre será.
Luiza tem sorriso no olhar?
Sim! Mil vezes sim.

Para Luiza falta algo?
Não! É sério! Não falta nada não.
Luiza é menina afortunada?
Ainda pergunta? É claro que é! É claro que sim.
(ROUFI, 2018, p. 26).

Esse trecho do livro nos mostra a riqueza de conteúdos a serem trabalhados com as crianças. A psicologia nos fala que até os sete anos a criança está com sua formação mais apurada, então se torna importante abrir discussões sobre esse tema, usando a Literatura para trabalharmos a aceitação do “não”, ou seja, que nem sempre conseguimos o que queremos, ou que nem sempre certas coisas nos são permitidas e que às vezes as coisas dão certo, às vezes não. Também nos mostra o quanto as crianças precisam da literatura em seu desenvolvimento, bem como a importância que devemos dar às histórias criadas por elas.

A questão do questionamento é bem característica da infância: “Não há como negar a realidade, Luiza tomou rumo na vida. Do sol à lua, a pequena vistoriava ao redor. No início, o alinhavo juntava não mais que o agora. Aos poucos, vieram outros solos e leituras.” (ROUFI, 2018, p.10).

Quem trabalha com Literatura Infantil sabe da importância desse texto para as discussões entre os pequenos e dos diversos ensinamentos que traz para o mundo infantil. Esse é o verdadeiro objetivo da Literatura para crianças, textos que abrem discussões perto do mundo delas, dentro daquilo que elas vivem e de suas realidades, só assim conseguimos atingir o entendimento dos pequenos e a história passa a ser interessante para eles.

A escritora refere-se à Luiza como sendo uma menina encantadora, pois foi inspirada em sua neta. Segundo a autora, Luiza chega ao mundo investigando tudo, desperta a curiosidade do leitor, que passa a ser um sujeito do texto ao indagar como Luiza ganhou metro. A poesia infantil surge com a intenção de estimular o sentimento das crianças, o que representa um avanço dentro da escrita para o público infantil, já que muitos trabalhavam esse gênero com a desvalida técnica da memorização, quando as crianças eram obrigadas a decorar as poesias, causando-lhes intimidação. Hoje, a poesia tem outros objetivos dentro da Literatura Infantil.

Esse livro tem um destaque, pois, diferentemente dos seus demais livros, a autora foi quem o ilustrou. A história gira em torno de Luiza e é contada em terceira pessoa. Por ser uma história que fala sobre uma menina, a autora relata que não vê nenhum problema de a personagem ser do sexo feminino e ser lida por um menino, pois, para ela, a literatura não é caracterizada pelo sexo do personagem, mas, sim, pela escrita estética que propõe. O poema tem a intenção de chamar a atenção para as coisas simples da vida, segundo a autora. Luiza retrata essa simplicidade: “viva, tudo fica feliz quando Luiza está por perto”. (ROUFI, 2018, p. 22). Essa frase vem acompanhada da imagem de Luiza segurando balões, com peteca, livro, boneca, coisas simples da vida que ela dá muito valor e a mensagem que tiramos é que precisamos observar melhor o que nos cerca para sermos felizes.

A autora nos diz que a ilustração é um ato de linguagem e acrescenta que usou a simplicidade a seu favor para ilustrar esse livro porque vê a ilustração como um elemento a mais na história. Luiza é a personagem principal dessa narrativa, pois todo o enredo gira em torno da menina - seus atos são o que trazem sentido à história. Ela se destaca pelo seu jeito de ser, alegre, questionadora e isso é o que prende a atenção do leitor. Nessa narrativa, existem mais dois personagens, a mãe e o médico, que representam papéis secundários. Luiza é também uma personagem *tipo*, pois é identificada como sendo uma menina que corresponde à categoria que lhe foi dada.

O tema dessa história já nos chama a atenção logo de início, *Tudo em Luiza ganhou metro*, bem sugestivo, o que será que ganhou metro em Luiza? O tamanho? Os acontecimentos? Isso já instiga a criança, e até mesmo os adultos, a quererem ler o texto. A história se inicia com o nascimento de Luiza e finaliza com uma menina já com os seus seis anos de idade: “a noite vai, o dia vem: o ciclo perdura. Enquanto isso [...] nesse vai e vem, tudo em Luiza ganhou metro: as prosas, as perguntas, as respostas, as vontades e a cabeleireira.” (ROUFI, 2018, p. 12).

A autora nos apresenta uma narrativa cheia de situações do mundo infantil, um livro com o qual as crianças possam se identificar e viver a história. Essa é a verdadeira proposta dentro do mundo literário para crianças, histórias que elas possam “viajar” junto aos personagens, se identificarem e se emocionarem junto deles.

REFERÊNCIAS

FONTES, Rosa Maria Miguel. *Conta uma história*, Blog de Literatura infantil. Entrevista, 2018.

LOURES, Marisa. Dalila Roufi: acredito na leitura que nos distancie de prisões e estereótipos. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 11 dez. 2018. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/blogs/sala-de-leitura/11-12-2018/dalila-roufi-acredito-na-leitura-que-nos-distancie-de-prisoas-e-estereotipos.html>. Acesso em: 21 out. 2020.

ROUFI, Dalila. *A menina do sim, o menino do não*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2013a.

ROUFI, Dalila. *Arte literária: sobre a autora*. 29 jan. 2019. Disponível em: <https://dalilaroufiempreendedora.blogspot.com/2019/01/sobre-autora.html>. Acesso em 12 out. 2020.

ROUFI, Dalila. *As invenções do gênio imêmore*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2016.

ROUFI, Dalila. *Bernardo, o assustador que virou assustado*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2012.

ROUFI, Dalila. *Chico bobeira*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2015.

ROUFI, Dalila. *Era uma vez uma criança feliz*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2013b.

ROUFI, Dalila. *Histórias D'Roufi, v.1*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2006.

ROUFI, Dalila. *Histórias D'Roufi, v.2*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2007.

ROUFI, Dalila. *O melhor lugar do mundo*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2011.

ROUFI, Dalila. *Protestos de Emy*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2010.

ROUFI, Dalila. *Será medo?* Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2017.

ROUFI, Dalila. *Tudo em Luiza ganhou metro*. Juiz de Fora: Dalila Rodrigues Figueiredo, 2018.

WRITING, FEMALE BODY, AND SEXUALITY IN *AMERICANAH* BY CHIMAMANDA ADICHIE

GABRIELA DE SOUZA PINTO

Chimamanda Ngozi Adichie is a Nigerian writer that has been gaining the attention of the public and the critic in the past decade. She has won several prizes such as *The Commonwealth Writers' Prize* and *The Hurston/Wright Legacy Award*, for her book *Purple Hibiscus*, and *The Orange Prize for Half of a Yellow Sun*.

Her most recent book, *Americanah* (2013), not only won *The National Book Critics Circle Award for Fiction* and *The Chicago Tribune Heartland Prize for Fiction*, but was also chosen as one of the ten best books of the year by the *New York Times*. The novel, which we intend to analyze in this paper, tells the story of Ifemelu and Obinze, two young people that fall in love in their youth, but are eventually compelled to follow different paths in the post-independence dictatorial Nigeria.

The narrative is not linear and right from the beginning, Ifemelu is presented to the reader as a successful woman living in the USA. The character is an immigrant, black woman coming from a turbulent postcolonial context that establishes herself professionally and intellectually in a developed country, finding her voice in her career as blogger talking about race.

Her journey will be revealed to the reader throughout the narrative, as the story goes back and forth to construct her path, along with her multiple identity. By bringing this character that can be considered part of different minorities to the center of the narrative, Adichie breaks the tradition of women's representation in several ways. In this paper, we intend to discuss how these ruptures in her representations of the female identity take place, considering her relationship with her role in society, her body, her sexuality and her writing.

As previously stated, Ifemelu is depicted in the narrative in diverse moments of her life. Chronologically speaking, the reader first meets her as a teenager back in Nigeria. Since then, it is perfectly clear that the character is far from the conventional role of the angel that was socially and literarily established as desirable for woman. As explained by Susan Gilbert and Susan Gubar (2000), the literary scenario was, for a long time, dominated by male authors that produced extreme stereotyped versions of female characters. That is to say, women had to either fit into the category of angels, in which they had to be fragile, docile, selfless, and submissive, or else they would be considered monsters, aberrations that had to be contained and punished.

In Adichie's work, it is possible to see the process, also pointed by Gilbert and Gubar (2000), of deconstructing and reconstructing these images from women, inherited from male literature. In the novel, it is possible to perceive Ifemelu's questioning character. She will not refrain from asking questions and speaking her mind, even though some male characters around her try to silence her and put her back into the submissive women's role. That becomes evident in her dialogue with her father when he tells her

You must refrain from your natural proclivity towards provocation, Ifemelu. You have singled yourself out at school where you are known for insubordination and I have told you that it has already sullied your singular academic record. There is no need to create a similar pattern in church (ADICHIE, 2013, p. 63)

When one of the boys at school, Obinze, takes an interest in her and asks his colleague about her, he tells him that she "is a fine babe but she is too much trouble. She can argue. She can talk. She never agrees. But Ginika is just a sweet girl" (ADICHIE, 2013, p. 73). He suggests, then, that Ifemelu will not submit and accept the desires of her partner without questioning and that, because of this, Ginika and her sweet conformity would be a better fit for him. Contrary to what was expected, however, Obinze proceeds with his interest in Ifemelu and makes it clear that her personality is exactly what made him like her, suggesting that this non-angelic woman can not only live perfectly in a society without punishment, but also be loved and desired but one of the most popular boys at school.

As a matter of fact, Ifemelu is so rebellious that her mother says, after an episode when Ifemelu confronts an important authority in her church, "that it would be better if she was a boy, behaving like this." (ADICHIE, 2013, p. 64).

Another interesting and subversive characteristic of Ifemelu is the ownership of her own sexuality. Even as a teenager, when she first starts to date Obinze, she tells him, in an internal joke, that she would always see the ceiling when she was with other guys, but not with him, to which he remarks that "other girls would have pretended that they had never let another boy touch them, but not her, never her" (ADICHIE, 2013, p. 24). This shows that she not only does what she pleases with her body, but has also no intention of hiding it and pretending to be the pure girl boys would want her to be.

Later in life, as an adult living in America she would also own to her actions and her sexual desires with no shame. After cheating on her first American boyfriend, they have a serious argument and he accuses her, by saying she had given the man what he wanted. She gets angry at his position and immediately thinks

It was an odd thing for Curt to say, the sort of thing Aunty Uju, who thought of sex as something a woman gave a man at a loss to herself, would say. In a sudden giddy fit of recklessness, she corrected Curt. 'I took what I wanted. If I gave him anything, then it was incidental.' (p. 357)

In this passage, it is possible to see clearly her position about sex and the questioning of the role women play in sex. In her speech, women are not passive beings that engage in sexual activity solely by an obligation to please men. Therefore, in this field of life Ifemelu is also not conforming to the patriarchal imposed patriarchal role of passivity highlighted by both Showalter (2009) and Gilber and Gubar (2000).

Even though she is not afraid of speaking her mind and being who she is, later, in her adult life, Ifemelu comes to question herself and her 'normality' exactly for not being what is expected of her. After cheating on her perfect American rich boyfriend with her neighbor because she was curious about him, she is accused by her friends of self-sabotage and of being crazy for destroying a relationship with a man who loves and warships her. At this moment in the narrative, she goes to a bar and observes a female bartender that, according to her description, could be the angelic woman prescribed in male texts. She observes:

She would also be seamlessly, harmlessly faithful; if she had a man like Curt, she would not be interested in a curiosity copulation with a stranger who played unharmonious music. Ifemelu stared into her glass. There was something wrong with her. She did not know what it was, but there was something wrong with her. A hunger, a restlessness. An incomplete knowledge of herself. The sense of something farther away, beyond her reach. (ADICHIE, 2013, p. 358)

In this quote, it is possible to notice her search for a female self-awareness, such as pointed by Elaine Showalter (2009) as a characteristic of the "female phase" of women's writings. According to the author, this is a moment in women's literature in which the idea that a female self-awareness might emerge through literature in a courageous exploitation of the female self. Through the characters identity, Adichie depicts this search of the woman for herself, this attempt to understand her experience and her place in the world.

It is also possible to see the acceptance of the female identity as fragmented. Toril Moi (1989) criticizes the assumption of many feminist theoreticians, Showalter (2009) included, that women's identity and, consequently, women's writing have to constitute a whole, with a clear beginning, ending, and well-defined limits. On Ifemelu's remark, however, we may interpret a longing for something else, an incompleteness, and the doubts and inconstancies of a woman who is, at times, confident, but also allows space for self-doubt.

The internal contradictions of her identity become even clearer on the coach episode. At a certain point in the narrative, Ifemelu's economic situation in the USA is really complicated. She is in a foreign country, without a job (even after several attempts to get one), without a family that could provide her with money and without any other resources she could turn to in order to get money to pay her tuition and her rent, as well as food and other basic necessities. Then, she finds a newspaper announcement of a tennis coach who needs help to relax. The first time she meets the coach, her economic situation is not in such a terrible state and the power balance is still tilted on her favor, so she goes into the man's house, realizes that his intentions are related to sex and decides to leave.

When her situation gets to a desperate level, however, she returns to the coach's house, knowing she should leave the minute she gets there. She claims that "the power balance was tilted in his favor, had been tilted in his favor since she walked into his house" (ADICHIE, 2013, p. 189) and when she says she cannot have sex she states that her voice felt unsure of itself, revealing how owning herself and her sexuality is also a relative concept. Even though she made a choice to go there, this choice was made under very critical circumstances that threatened her permanence in the USA and her survival. She was compelled to go there by her situation, showing that the balances of power, patriarchy and the female identity are not monolithic and stable constructs, as previously pointed by Moi (1989). According to this author, if patriarchy was indeed such a construct there would be no space whatsoever in which woman could speak and empower themselves. Here, we can see that these spaces are unstable, gaps or contradictions inside the patriarchal ideology that will allow woman to empower themselves in certain circumstances and yet be completely subjected in different ones. This becomes clearer when she reflects on her experience saying

She did not want to be here, did not want his active finger between her legs, did not want his sigh-moans in her ear, and yet she felt her body rousing to a sickening wetness. Afterwards, she lay still, coiled and deadened. He had not forced her. She had come here on her own. [...] Now, even after she had washed her hands, holding the crisp, slender, hundred-dollar bill he had given her, her fingers still felt sticky; they no longer belonged to her. (ADICHIE, 2013, p 189-190)

As the narrative goes on, it is possible to perceive how, as pointed by Gilbert and Gubar (2000), patriarchal socialization makes women sick, mentally and physically. After this episode, Ifemelu wallows in her silence, her guilt and in a newly developed self-loathing of her own body that will lead her to a depression that will confine her in her bedroom and cause her to shut away all her loved ones. These feelings are clearly stated when she says "she wished she had told Ginika about the tennis coach, taken the train to Ginika's apartment on that day, but now it was too late, her self-loathing had hardener inside her. She would never be able to form the sentences to tell her story" (ADICHIE, 2013, p. 195) and that "she would have to tell him [Obinze] what happened, and she could not bear the thought of telling him what happened. She felt shamed. She had failed" (ADICHIE, 2013, p. 196-197).

Gibert and Gubar (2000) point out that, for a long period of time, "women were deprived of the language and the consciousness to talk about their experience" (p. 22) and were, therefore, symbolically paralyzed. As previously shown, Ifemelu has the consciousness and the power to use language to talk about her experience, even the sexual ones that were pointed by Showalter (2009) as something close to a taboo on previous women's writing, but after this episode, the character has trouble finding her voice and the language to express this experience. One more time, it is possible to notice the fragmented structures of patriarchy, identity and women's writing, in the sense that some experiences are yet to be voiced, either because language fails women in the attempt to voice

them or because there are too many social constricts that impose guilt, self-hatred and, therefore, silence on women's who have experienced such things.

These internal contradictions could also be visible on other moments and aspects of the narrative. One of them is her relationship with her body. When talking to a man on the train she shows her conscience of beauty standards by stating that "it was absurd how women's magazine forced images of small-boned, small-breasted white women on the rest of the multi-boned, multi-ethnic world of women to emulate" (p. 219). Nevertheless, she still tries to fit in this artificially built standard when she goes back to Nigeria and she postpones calling Obinze saying she believes she has to lose some weight before doing so. Even after meeting him, she highlights how much weight she has put on in America and how fat she is now.

Concerning Ifemelu's writing in the narrative, these internal contradictions continue to be present. In her blog posts, some of which appear fully on the book, she talks about race, an important issue that escapes the realms of private and domestic life in which women's writings were once confined, according to Showalter (2009) and Gilbert and Gubar (2000), and she speaks her mind plainly, using a bold language to do so. Her language and her style give the reader the impression that she is a very confident writer, but when she reflects on her writing, it is possible to point how she suffers from an "anxiety of authorship", defined by Gilbert and Gubar as "a radical fear that she cannot create, that because she can never become a 'precursor' the act of writing will isolate or destroy her" (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 49).

This anxiety shows itself when she first publishes in her blog and, after realizing nine people had read her text, decides to delete the post before reading it again. The belief in feminine literary sterility pointed by Gilbert and Gubar (2000) as a result of feelings of inferiority, inadequacy and self-doubt that are induced in women's socialization can be clearly identified when Ifemelu confesses to herself that some readers made her few nervous and eager to impress and that sometimes she did not believe in herself when writing, stating that "the more she wrote, the less sure she became. Each post scraped off yet one more scale of self until she felt naked and false. (ADICHIE, 2013, p. 6).

Writing in the 21st Century, Ifemelu still hides behind the anonymity of the blog as many of her precursors attempting to establish a literary tradition in the 18th / 19th Century did (SHOWALTER, 2009). Her identification as simply 'The Blogger' allows her to express her opinions freely, but does not come without cost. Her relationship with her profession as a writer is one of uneasiness, as were the ones from the early female writers pointed by Showalter (2009). Ifemelu contends that

Always identified simply as The Blogger, she felt subsumed by her blog. She had become her blog. There were times, lying awake at night, when her growing discomforts crawled out from the crevices, and the blog's many readers became, in her mind, a judgmental angry mob waiting for her, biding their time until they could attack her, unmask her. (ADICHIE, 2013, p. 379)

Also talking about the interviews she did over the phone about the blog, she says she was always apprehensive, afraid the person would realize she was simply playing a professional role and accuse her of being a fraud.

In light of the aspects of Adichie's character here discussed, it is possible to state that women's writing has come a long way, conquering ground not only in terms of new language and new themes, previously reserved for male literature, but also in the sense of bringing the courageous self-exploration of female identity pointed by Showalter (2009) to a deeper level, bringing even a new understanding of female criticism inside of the literary text. In Ifemelu's search for a place of belonging, for an understanding of herself, and for an identity of her own as a black, Nigerian, immigrant woman, we can understand Showalter's claim that the history of women's writing is bound to continue and that "its narratives will continue to be reimagined, rewritten, and revised in ever-expanding contexts" (SHOWALTER, 2009, p. 273).

REFERENCES

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. New York: Anchor, 2013.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The mad woman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century writer*. New Haven and London: Yale University, 2000.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. London: Routledge, 1989.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 2009.

AUTORIA FEMININA E PSICANÁLISE: A PALAVRA *BURACO* NA ESCRITA *O DESLUMBRAMENTO DE LOL V.* *STEIN DE MARGUERITE DURAS*

JÚLIA SIMONE FERREIRA

Durante séculos o campo literário sempre foi um espaço restrito, marcado pelo poder masculino. Por questões históricas, culturais e pela supremacia do patriarcado, muitas mulheres permaneceram silenciosas, às margens da escrita. Talvez por um sentimento de autodesvalorização ou até mesmo de pudor, pois elas interiorizaram, de certa forma, os silêncios e os desejos que as envolviam. Duras já mencionava que o silêncio é comum das mulheres, talvez pelo fato de viver uma posição subordinada ao homem. Neste sentido, Michèle Perrot declara que:

As mulheres são feitas para esconder a sua vida na sombra do gineceu, do convento ou da casa. E o acesso ao livro [...] lhes foi por muito tempo recusado ou parcimoniosamente cedido [...]. O silêncio imposto pela ordem simbólica [fálica], não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, [o do] gestual ou da escritura. [...] O silêncio era o mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias, dos corpos, da regra política, do social, do familiar, - as paredes da casa abafam os gritos das mulheres e das crianças agredidas (PERROT, 2005, p. 10).

Márcia Hoppe Navarro aponta justamente que a literatura era escrita para leitores que pensavam como os homens, uma classe dominante que na realidade excluía “as mulheres, os negros, os índios e os pobres, pois [estes] não liam e não escreviam e conseqüentemente, não eram críticos literários” (NAVARRO, 1995, p. 198). Por um lado, quando os homens escreviam sobre as mulheres, por exemplo, eles tinham uma concepção enganosa do mundo feminino. Por não saber o que deseja uma mulher, em que o sujeito da enunciação é sempre outro, pois “[a mulher] está sempre perdida nos abismos de seu desejo desconhecido e [profundo]” (CASTELO BRANCO; SILVIANO BRANDÃO, 2004, p. 12).

É preciso desconstruir esta realidade da escrita. Lutar contra este espaço soberano e percepção de mundo patriarcal, parecera então crucial para as mulheres. Felizmente, a voz feminina já se faz ouvir. A especificidade na escrita faz transparecer a imagem de um desejo íntimo, na qual

fantasias e sonhos ganham formas no mundo da escrita. Com efeito, Clarice Lispector reconhece bem essa escrita em que as entrelinhas e as figuras de linguagem tornaram-se recursos essenciais para que as mulheres, de muitas épocas, pudessem revelar, de forma figurada, aquilo que mais as inquietavam. Por outro lado, Virginia Woolf também (2018, p. 28) já se questionava: “Talvez [as mulheres] quisessem se libertar, enquanto escreviam das expectativas tirânicas em relação ao seu sexo”. Neste sentido, Marguerite Duras, atenta aos murmúrios e sussurros das mulheres em sua obra, declara que:

Quando escrevia, era preciso evitar falar de livros. Os homens não suportam isso: uma mulher que escreve. É cruel para os homens. É difícil para eles. (DURAS, 1994, p. 18). [Quando escrevo], não me importo com o sentido, com a significação. [...] A palavra é mais importante que a sintaxe. São antes de tudo palavras, sem artigos [...]. O tempo gramatical segue-as. Não é consciente. São brancos, vazios, buracos que se impõem (DURAS, GAUHIER, 1988, p. 11). Penso que talvez fosse alguma coisa de mulher. Quem sabe! [E Duras conclui]: Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que a si mesmo para abordar a escrita. É uma coisa estranha sim. [...] A escrita é o grito das feras noturnas, a de todos, a de você e eu, o grito dos cães. [...] A escrita é um estado de dor sem sofrimento. Se não tivesse escrito, teria me tornado uma alcoólatra incurável (DURAS, 1994, p. 22-24).

1 ESCRITA FEMININA INTIMISTA

Na escritura de Marguerite Duras existe um desejo incessante de compreender o que não se pode ser compreendido. Desvendar algo, de natureza íntima, que se não pode ser desvendada. Com efeito, são nos silêncios e nos não-ditos da linguagem que a escrita durassiana aproxima-se da escrita de mulher. Assim, a escrita tenta compreender o mundo interior das personagens femininas. Em outras palavras, Duras tenta descobrir o que se encontra no “*dedans* e que não cessa de ressoar, secretamente, silenciosamente, o *fort intérieur*, [o eu feminino, este] algo que é mais profundo do que em qualquer homem” (CIXOUS, 2010, p. 60). Assim, Duras procura entender no *fort intérieur* da heroína os acontecimentos traumáticos latentes, algo de natureza profunda, e que se encontram nas zonas obscuras. A autora tenta buscar os acontecimentos ancorados na memória e no esquecimento. Esta região que a própria Duras denomina de “sombra interna e que cada um traz consigo mesmo e que não consegue sair” (DURAS, GAUTHIER, 1988, p. 38). Para ela, a “sombra interna” tem relação com a “vida vivida” do ser. Essa “massa vivida”, relacionada ao mundo interior, está associada às angústias, à dor, à ausência e à perda. Para, Danielle Bajomé (1999, p. 8) “a dor é para Marguerite Duras a manifestação essencial do ser”. Nesse sentido, veremos que a dor, inscrita no inconsciente, se transforma em “representações e fantasias”, (BELLEMIN-NOEL, Jean, 1996 p. 51) da heroína do texto *Lol V. Stein*.

Assim, escrita de Duras busca traduzir às cicatrizes indeléveis internas, marcadas pela ausência. É através dessa dor interna que a escrita faz com que nos aproximemos do silêncio e do grito existencial, em que a lógica da hipérbole faz unidade de sentido.

Segundo Freud (2010), os sonhos, os lapsos, os atos falhos e os não-ditos são de ordens do inconsciente. É justamente nestes elementos de sentido latente, que Duras tenta compreender o que se encontra obscuro na vida da protagonista Lol V. Stein. Assim, quando a escrita se aproxima do sentido da palavra, ela se direciona para outras palavras e que por sua vez, referem-se a outras palavras enigmáticas. A autora tenta decodificar o que elas não exprimem nos turbilhões:

De uma palavra-ausência, de uma palavra-buraco, escavada no seu centro para um buraco, neste buraco onde todas as palavras teriam sido enterradas. Não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio. [...] É também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne (DURAS, 1986, p. 35).

Jacques Lacan (1965) já teria alertado que Marguerite Duras “não deve saber o que escreve. O que está escrevendo, por que ela se perderia. E isto seria a catástrofe” (DURAS, 1994, p. 20). O que a escrita tenta traduzir é o sofrimento ou a dor existencial da heroína Lola V. Stein, causada pela perda ou pela ausência do ser amado. Nesse sentido, a escrita não consegue descrever o trauma vivenciado, ou “a supressão da dor”, aquilo que não pode ser traduzido em palavras: o Amor *in absentia*. Duras descreve, ela mesma, o efeito *troumático*, “le trou”, o “buraco” vazio na vida íntima da protagonista Lola Valérie Stein, ao ver “seu próprio noivo se apaixonar por outra [...] durante o baile em S. Tahla e ela ficou marcada pelo resto da vida” (DURAS, GAUTHIER, 1988, p. 17). E a autora conclui:

Lol V. Stein ficou destruída pelo baile de S. Tahla. Ela ficou edificada pelo baile. [...] No momento do baile, [ela] ficou tão transportada pelo espetáculo de seu noivo [com] aquela desconhecida de preto que Lol se esqueceu de sofrer. [...] É a partir desta supressão da dor que ela vai enlouquecer (DURAS, 1989, p. 35).

Percebe-se que existe aí uma dor e um sofrimento causados pela perda ou pela separação do ser amado. Ao longo do texto, tudo vai acontecer como se a heroína, “aquela adormecida de pé” (DURAS, 1989, p. 24) estivesse enclausurada no tempo, vivendo num estado de adormecimento de si mesmo. As imagens da separação ou da perda do seu noivo, no momento do baile, deixarão marcas indeléveis e profundas na heroína. Com efeito, a imagem obsessiva do baile e a partida do noivo, Lol viverá numa constante angústia, que lhe causará um desequilíbrio de natureza psíquica. Neste sentido, em *o deslumbramento de Lol V. Stein* a paixão é vivida sob o signo da impossibilidade de se viver, de se realizar. Ela conduz a protagonista numa busca de um amor exclusivo, ocasionando assim o obsessivo. É nesse sentido que o obsessivo a transporta à loucura simbólica. A paixão-amorosa, o amor-paixão ou o desejo é para Marguerite Duras “o amor [...] sem limites - é por definição - sem outra finalidade que a morte” (BLOT-LABARRÈRE, 1992, p. 88). A visão que nos revela Marguerite Duras da condição humana, em relação ao amor, ao desejo ou a paixão é, portanto, a desilusão ou a frustração.

2 LE TROU, O TRAUMÁTICO, O BURACO VAZIO EM LOL V. STEIN

Desde abertura do texto *o deslumbramento de Lol V. Stein*, o narrador-personagem, Jacques Hold, evoca a presença de uma música em que ouvimos no rádio num programa intitulado: “música-souvenir”. É justamente esta música simbólica que transformará, ao mesmo tempo, em dança e baile que nos indicará os caminhos para compreender a *inquietante e estranha* vida de Lol. V. Stein.

Na sala do baile do Casino de T. Beach, Lol vê, aproximando-se, uma desconhecida, Anne-Marie Stretter: “aquela graça abandonada, encurvada, de um pássaro morto. Era magra e de vestido preto, bastante decotado. Admirável ossatura de corpo e de rosto”. O noivo de Lol, Michael Richardson, completamente “hipnotizado e fascinado” pela misteriosa do baile, “dirigiu-se para ela e caminharam-se para a pista de dança” (DURAS, 1986, p. 10-12). Lol, “golpeada pela imobilidade”, contempla “deslumbrada” o espetáculo de dança entre Anne-Marie Stretter e seu noivo. A heroína percebe algo de estranho e inquietante na dança. Os corpos em movimento, ela sente um desejo nascente e ardente que circula entre os futuros amantes, pois: “eles tinham dançado. Dançado mais uma vez. Ele, com os olhos abaixados na região nua de seu ombro. Ela [...] só olhava ao longe do baile” (DURAS, 1986, p. 13).

No fundo, é o desejo ardente dos amantes do baile que Lol contempla fascinada, o deslumbramento, mas essa fascinação apresenta-se sob outra ordem. Com efeito, a imagem do desejo dos amantes do baile, pela dança dos corpos em movimento, vai transformando-se, inconscientemente, em perda, em abandono. Na verdade, o *deslumbramento* de Lol será interpretado como um *troumatismo*, pois, “golpeada”, abandonada e traída pelo noivo, a dança coloca em cena a perda, o vazio e até mesmo, sua própria morte simbólica. Ao invés de manifestar uma reação violenta, diante da traição de seu ex-noivo, Lol *sorri*. Este gesto dissimula um profundo constrangimento, um mal-estar, uma forma de pudor que, na verdade, disfarça um sofrimento, recoberto de raiva ou de ódio, uma violenta emoção interna que se faz sentir nas entrelinhas do texto: “Aplanar o terreno, escavá-lo abrir sepulturas onde Lol se finge de morta, parece [...] mais justo, já que se faz necessário inventar os elos que [...] faltam na história de Lol V. Stein. Do que erguer montanhas, edificar obstáculos, acidentes” (DURAS, 1986, p. 27).

Uma vez que o baile termina, os amantes partem e Lol “não mais os viu, cai ao chão, desmaiada” (DURAS, 1986, p.15). Desamparada, abandonada, começa então a verdadeira existência de Lol: entre lembranças e fantasias, entre melancolia e abatimento, entre memória e esquecimento, da famosa noite traumática do baile de T. Beach. Com efeito:

Pensamentos penetram em sua casa, incomodo-a, ela é forçada a sair. Os pensamentos chegam. Pensamentos nascentes e renascentes, cotidianos, sempre os mesmos, que vêm em enxurradas. Ganham vidas [nos] confins vazios. [...]. O baile tremia ao longe, velho, úmido destroço de um oceano agora tranqüilo, na chuva, em S. Taha. [...] O baile ganha um pouco de vida, treme, agarra-se a Lol. Ela aquece-o, protege-o, alimenta-o, ele cresce, sai de seu esconderijo, espreguiça-se. [...] Ela penetra nele. Penetra todos os dias. Penetra na luz

artificial, prestigiosa, do baile de T. Beach. E recomeça: as janelas fechadas, lacradas, o baile murado em sua luz noturna os teria contido, todos os três e apenas eles. E recomeça: Teria sido preciso murar o baile, fazer dele esse navio de luz no qual toda tarde Lol embarca, mas que permanece lá, neste porto impossível, preso às amarras para sempre [...] com seus três passageiros (DURAS, 1986, p. 33-35).

Na verdade, o que a protagonista mais deseja é conservar a lembrança dos corpos, a dança, os movimentos sensuais e o desejo dos amantes. Em outras palavras, confusa e obcecada pelas imagens do baile, tudo leva a crer que Lol deseja participar do espetáculo, ou seja, “penetrar” no desejo dos amantes do baile, até mesmo ver o acasalamento dos amantes, “nesta viagem impossível, com os três passageiros” que representa o seu verdadeiro “deslumbramento”.

Na medida em que o texto avança, descobriremos que o seu desejo transformar-se-á, inconscientemente, em cenas de *voyeurismos*. As cenas podem ser definidas como a realização do imaginário. Como observou Roland Barthes (2006), o imaginário é a própria inconsciência do inconsciente. Com efeito, entre realidade e imaginação, Lol fantasia cenas de nudez e de acasalamento entre o seu ex-noivo e a desconhecida, Anne-Marie Stretter. Assim:

Michael Richardson, todas as tardes, começa a despir outra mulher que não é Lol e quando outros seios aparecem brancos, sob o vestido preto, permanece lá, ofuscado, um Deus cansado por esse gesto de tirar a roupa. [Ou]: Ele a teria despido de seu vestido preto com lentidão e o tempo em que o tivesse feito uma grande etapa da viagem teria sido cumprida. [Ou ainda]: O corpo longo e magro da outra mulher estaria aparecendo pouco a pouco. E em uma progressão rigorosamente paralela e inversa, Lol teria sido substituída por ela junto ao homem de T. Beach. Substituída por aquela mulher [...]” (DURAS, 1986, p. 36-37).

Percebe-se que, nesta imagem de desnudamento, a protagonista se encontra totalmente excluída da cena. Descartada, ela foi “substituída [por] outra, pelo corpo longo e magro da mulher” do baile. No fundo, o que Lol deseja é “penetrar” na intimidade dos amantes, para “ver” a realização do gozo. Para Roland Barthes (2006), a escrita do gozo é sempre insuportável, pois se coloca em jogo a morte, a perda, a destruição do sujeito. Neste sentido, só lhe resta então ser observadora *voyeuse* da cena dos amantes:

Aquele gesto não teria ocorrido sem ela: ela existe com ele carne a carne, forma a forma, os olhos selados em seu cadáver. Ela nasceu para vê-lo. Outros nasceram para morrer. Aquele gesto, sem ela para vê-lo, morre de sede, pulveriza-se, cai, Lol está em cinzas. [...] Á medida que o corpo da mulher aparece [para] esse homem, o seu apaga-se, apaga-se, volúpia, do mundo (DURAS, 1986, p. 36-37).

A personagem participa da cena de desnudamento ou da cena erótica como mera observadora *voyeuse*. No fundo, o que Lol deseja ver é a morte do casal, depois da “volúpia” do gozo e, em seguida, sentir a sua própria morte, pois Lol está em “cinzas”. Todavia, “este aniquilamento,

de sua própria pessoa, [ela] nunca conseguiu concluí-lo” (DURAS, 1986, p. 36). Só lhe restará então fantasiar uma nova cena do *deslumbramento*.

3 O CAMPO DE CENTEIO OU A REENCENAÇÃO DE NOVAS FANTASIAS

Para tentar preencher o *trou* existencial, um vazio causado pela ausência do ser amado, Lol embarca numa nova “viagem”: inquietante e misteriosa. Com efeito, durante as “caminhadas tardias pelas ruas de S. Taha”, perto do “Hotel des Bois”, a protagonista “reconhece” uma velha amiga do colégio, Tatiana Karl. Ela está acompanhada por Jacques Hold, seu amante. Neste Hotel “de má reputação, [...] em que os casais [iam] com toda segurança”, “Lol o reconhece muito bem, pois “na juventude se encontrava com Michael”, seu ex-noivo” (DURAS, 1986, p. 45 e p. 46). É justamente neste reencontro fortuito que a Lol V. Stein tentará cicatrizar, ou curar uma ferida outrora incurável. Com efeito, entre passado e presente, entre lembranças e delírios, entre memórias e desmemórias, a heroína vai *transferir* sua história íntima para a nova história do casal do Hotel des Bois, Tatiana e Jacques.

Só lhe resta então recomeçar ou imaginar novas cenas de nudez ou cenas eróticas entre os novos amantes. Assim, nas fantasias da heroína, Tatiana tomará o “lugar” de Anne-Marie Stretter e Jacques, por sua vez, assumirá o papel de Michael Richardson. Assim, “deitada” no campo de centeio, Lol “sente a lembrança de certa memória”. Ela olha e imagina através “de uma pequena janela retangular” no Hotel des Bois:

Tatiana nua em seu cabelo preto atravessa o palco de luz lentamente. [...] A sombra do homem passa através do retângulo de luz. [...] Tatiana ainda nua, pára, se curva, com a cabeça ligeiramente levantada. [...] Os seios, em relação à sua magreza, são pesados, já estão bastante danificados, úmidos nesse estado em todo o corpo de Tatiana. [...] O homem se aproxima enquanto ela toca os cabelos, se inclina envolve a cabeça na massa sedosa e abundante beija, quanto ela, deixa-o fazer, continua e larga. Tatiana se afasta da janela para reaparecer [...] vestida de preto (DURAS, 1986, p. 47-48).

Alongada no campo de centeio, olhando o ângulo da janela do quarto dos amantes, Lol relembra o espetáculo de dança ou a cena erótica dos amantes do baile. As palavras empregadas pelo narrador-personagem possuem uma conotação simbólica, pois: “palco de luz” e “retângulo de luz”, traduzem, na verdade, o espetáculo de dança, em que a luz do baile refletia sob o casal: Anne-Marie e Michael. Com efeito, o paralelismo entre “os cabelos pretos” de Tatiana, que recobre seu “corpo nu”, a sua “magreza” e seu “vestido preto” manifestam, na verdade, o “vestido preto de Anne-Marie”. A “sombra do homem” na janela projeta inconscientemente a imagem de Mickael. No fundo, o que Lol olha e imagina é a representação de um espetáculo vazio que não se concretiza, mas através do qual ela se realiza e se satisfaz plenamente.

Finalmente, a “loucura” simbólica de Lol revela-se através desse “simulacro de realização como uma satisfação”, (BORGOMANO, 1985, p. 131) na qual ela se *deslumbra*. No fundo, é através da reencarnação de uma nova história de amor ou de outras histórias de encontro que Lol preenche um vazio existencial, deixado pela ausência do ser amado: o Amor *in absentia*.

Enfim, tudo leva a crer que a personagem se satisfaz plenamente através do triângulo amoroso. É justamente aí que ela encontra o seu “repouso e sua verdade”, pois amar para ela é “ver” o Outro ou se “ver” vendo em outras histórias de amor, no eterno gozo feminino.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2006.

BAJOMÉE, Danielle. *Duras ou la douleur*. Bruxelles: Duculot, 1999.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF, 1996.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris: Seuil, 1992.

BORGOMANO, Madeleine. *Duras, une lecture des fantasmes*. Belgique: Cistre, 1985.

CASTELO BRANCO, Lúcia e SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010.

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento, le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. Tradução Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas, conversas sem compromisso*. Tradução Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1988.

DURAS, Marguerite. *A vida material*. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

FREUD, Sigmund. *Conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris: Folio, 2010.

LACAN, Jacques. *Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein, Cahiers Renauld-Barrault*. Paris: Gallimard, n. 52, 1965.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFMG, 1995.

PERROT, Michèle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

WOOLF, Virginia. Mulheres romancistas. In: WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres feministas*. Tradução Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM, 2018 p. 25-31.

O REALISMO ANIMISTA EM *HISTÓRIAS DE LEVES ENGANOS E PARECENÇAS*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

LUCIANA DE OLIVEIRA RODRIGUES

Histórias de leves enganos e parecenças (2016), da escritora mineira Conceição Evaristo, compõe-se de doze contos e uma novela, nos quais os elementos do insólito, do estranho e do imprevisível se entranham nas narrativas, levando-nos a observar a presença de traços do realismo animista em sua obra. Sua escrita é compreendida como um discurso de resistência, na qual utiliza a poeticidade e a escrevivência. Essa produção literária aproxima-se da estética presente nas literaturas africanas perpassadas por uma consciência animista, traço reforçado pela retomada da ancestralidade africana presente na escrita da autora.

Inicialmente, vale ressaltar que a existência de um realismo animista resulta numa visão particular de mundo. Garuba (2012) evidencia que o termo animismo é, muitas vezes, definido pela crença em objetos, como pedras, árvores ou rios, pela simples razão de que deuses e espíritos são localizados e incorporados nesses objetos, ou seja, os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. Ele não indica nenhuma religião em específico, pois, ao invés de instituir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo, dando assim ao espírito uma habitação local. Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura, além de suas propriedades naturais e de seu valor de uso.

O anseio animista pode ter sido religioso em suas origens, mas os significados sociais e culturais que se associaram aos objetos frequentemente se distanciam de ser puramente religiosos e adquirem uma existência própria, como parte do processo geral de significação da sociedade. Essa postura animista permite compreender que, segundo Paradiso (2015), nas religiosidades de matrizes africanas, homens e deuses estão em um mesmo plano. Os objetos possuem vida, ou seja, o imprevisível advém de uma tradição animista transmitida pelos mitos, contos e rezas das populações africanas. Essa compreensão ampla, que percebe a *anima* além dos seres vivos e permite que os acontecimentos sobrenaturais ou fantásticos, pela lógica europeia, sejam compreendidos como elementos presentes na realidade.

Na África, as literaturas de Língua Portuguesa atreladas ao imprevisível e calcadas nas crenças religiosas dos antepassados são compreendidas como literaturas de realismo animista.

Essas literaturas possuem a africanidade como traço distintivo e de grande importância no cenário pós-independência dos países africanos colonizados por Portugal, sendo estratégia de articulação de um projeto de descolonização literária.

Uma concepção animista da realidade e de mundo é definida por Garuba (2012) como uma maneira das histórias africanas buscarem ressignificar os modos de vida dos antepassados e ampliar as possibilidades de estabelecer relação entre a tradição e a modernidade. Para o autor, esse tipo de escrita subverte as convenções do realismo, e o uso do termo realismo animista parece ser a maneira mais apropriada de classificar essa narrativa, onde os elementos da cultura tradicional africana coexistem com os elementos modernos.

Na escrita literária, a expressão realismo animista, referindo-se à arte africana, foi sugerida inicialmente pelo escritor angolano Pepetela, na sua obra *Lueji, o nascimento de um império* (1989). No enredo, as personagens são artistas angolanos, também formados na Europa, que pretendem montar um balé de temática histórico-africana, cujo título coincide com o do romance *Lueji*. O projeto, tendo por base as tradições culturais africanas da pré-colonização, tais como ritos, danças, guerras, entre outros, quase fracassa devido a um coreógrafo tcheco que insistia numa leitura dos ritos ancestrais dentro de uma essência europeia. Por fim, o espetáculo se concretiza com total sucesso em virtude da radical mudança formal, incluindo o próprio coreógrafo, coreografia e música, tudo amparado em uma vasta pesquisa histórica que apontou uma forma adequada de representação artística daquele conteúdo tradicional, com base na história de sua cultura animista.

No livro de contos de Conceição Evaristo, *História de leves enganos e Parecenças* (2016), as inserções de elementos imprevisíveis que irrompem a lei natural das coisas e que tendem a provocar no leitor a “hesitação” podem levá-lo a uma possível leitura pela via crítica ocidentalizada, enquadrando-o como literatura fantástica pela ocorrência do insólito. Todavia, a incursão da imprevisibilidade, isto é, do estranho nos contos e na novela, parece mais se aproximar do que se concebe como realismo animista, perspectivado em diversas narrativas africanas. Isso, porque, a existência da atuação de forças da natureza e a crença em entidades capazes de intervir na rotina dos personagens são estratégias concebidas por um *modus operandi* revelador da maneira de pensar, de ser e de existir de uma dada comunidade.

Esse entendimento nos remete às considerações de Assunção de Maria Sousa e Silva, no prefácio de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016, p. 8, grifo da autora): “Esse modo de apreensão dos mitos, rituais e valores ancestrais tende a recusar uma nova colonização e validar um modo de ser e existir revigorado no ato da ‘escrivivência evaristiana’”.

A obra reafirma tais estratégias e as retrata por meio dos contos sobre as culturas de matrizes africanas, utilizando o insólito e o alegórico. No conto intitulado “Inguitinha”, a personagem homônima, uma frágil moça, está cansada de tanta zombaria por causa de seu nome. Um dia decide revidar e enfrenta, com toda sua força, aqueles que a afrontam. O imprevisível acontece quando

diante de uma zombaria referindo-se ao seu nome, uma parede imensa repentinamente desaba, tão misteriosamente como havia surgido entre a personagem e o zombador, jogando-o no chão.

A dotação de forças sobrenaturais às suas protagonistas, sempre figuras femininas, funciona como reivindicação dos ameaçados, vencidos ou injustiçados para além dos limites da trama enredada. A concepção de uma cosmogonia híbrida e plural, em que os contatos culturais são mediados pelo sincretismo em meio ao conflito, faz com que a ordem hierárquica seja subvertida. O insólito aparece no conto cujo título é “Nossa Senhora das Luminescências”, onde a virgem, vendo uma criança sufocada com um espinho agarrado na garganta, surge de repente, trazendo alívio. Com uma cuia plena de luzes, ilumina a boca da criança e o motivo do engasgo é expelido repentinamente.

Nessas narrativas, os idosos são os sábios da comunidade, aqueles que possuem o conhecimento e podem garantir a continuidade do grupo. Os ancestrais influenciam diretamente a vida de seus descendentes por meio das tradições, dos costumes, dos valores e das marcas identitárias das comunidades africanas. Essas são definidas de acordo com a relação que o grupo estabelece com seus antepassados.

O conto sob o título “Fios de Ouro” evidencia a sabedoria dos mais velhos e a ancestralidade na descrição da vivência de escravidão da personagem Halima. Ela relata que após o desembarque, é posta para venda no mercado da escravidão, porém, antes tivera a cabeça raspada, indicando sua nova condição. Escravizada, passa vários anos trabalhando, e, ao ficar mais velha, torna-se sem importância para a casa-grande. Um dia, Halima acorda, vê seus cabelos surgirem imensos, tão imensos que pisava sobre eles, e depois de um período, os fios começaram a tomar um brilho de ouro. De tempos em tempos, uma pessoa do clã de Halima nascia com cabelos de ouro, que só apareciam depois de longo processo de maturação, quando o tempo começasse a lhe oferecer a dádiva do sábio envelhecimento.

Na estratégia desse tipo de narrativa, o realismo animista se relaciona com o modo de pensar e viver a realidade, num contexto que Garuba (2012, p. 238) denomina como “inconsciente animista”. Nesse contexto, a produção literária está inserida numa esfera maior, que é a da produção material na qual se manifesta o pensamento animista - o materialismo animista.

Para explicar sobre essa materialização de ideias no contexto animista, o qual Garuba (2012) define como uma prática usual na cultura africana, destacamos no conto “Rosa Maria Rosa” de Evaristo a personagem Rosa, que vive uma espécie de “trancamento do corpo” ao manter os braços cruzados como grades de ferro sobre o próprio corpo. Certo dia, por descuido, ela levanta os braços como se fosse uma ave em ensaio de voo. Todas as pessoas que estavam por perto viram e a cada gota de suor que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento. Portanto, as ‘gotas de pétalas de flores’ materializam as ideias nesse conto, evidenciando que o modo de representação animista na estrutura dos textos africanos não é apenas um modo de representação, e sim uma estrutura profunda, tendo o inconsciente animista em sua base.

No conto intitulado “A moça de Vestido Amarelo”, a exploração da religiosidade sincrética e do recurso do fantástico sinaliza a sobreposição de elementos associados a figuras distintas no passado, porém, convergentes no sincretismo do presente. Nele, a personagem questiona a cor do manto sagrado da virgem na fé católica, no qual, para ela, um detalhe não se ajustava bem. Observava que a Senhora Católica nunca havia aparecido de amarelo como em seus sonhos. Um padre é chamado para o diagnóstico da protagonista e evidencia que cada qual sonha com o que está guardado no inconsciente. Afirma também que no inconsciente, nem a força do catecismo, da pregação e nem as do castigo são capazes de tudo apagar.

No pensamento de Weber, a intelectualização e a racionalização geral não significam, pois, um maior conhecimento geral das condições da vida, mas algo de muito diverso:

O saber ou a crença em que, se alguém simplesmente quisesse, poderia, em qualquer momento, experimentar que, em princípio, não há poderes ocultos e imprevisíveis, que nela interfiram; que, pelo contrário, todas as coisas podem – em princípio - ser dominadas mediante o cálculo (WEBER, 1982, p. 165).

Com isso, o filósofo havia proposto um desencantamento de mundo, ou seja, um desencantamento religioso, em que o mundo deixa de ser concebido como permeado por forças ocultas, que podem ser manipuladas magicamente a fim de que seja controlado apenas através da ciência e da tecnologia.

Todavia, Garuba (2012) contrapõe-se a esse pensamento num processo segundo o qual ‘elementos mágicos do pensamento’ não são deslocados, mas, ao contrário, constantemente assimilam novos desenvolvimentos na ciência, tecnologia e na organização de mundo dentro de uma cosmovisão basicamente mágica. Em vez de desencantamento, um persistente reencantamento ocorre, portanto, o racional e o científico são apropriados e transformados no místico e no mágico. Assim, o inconsciente animista opera por meio de um processo que envolve o reencantamento contínuo de mundo proposto por Garuba. No interior dessa transformação, a ancestralidade renegocia identidades anteriormente esquecidas pelo cânone e pela narrativa oficial da nação.

Outros manifestos do imprevisível tomam forma na novela intitulada “Sabela”, na qual Conceição Evaristo emenda o mito cristão com o mito africano, associando crenças e cultura. Os acontecimentos giram em torno de um grande dilúvio, o qual fora previsto por Sabela. A ancestralidade faz-se presente através da repetição da palavra Sabela, a qual é uma maneira de fortalecer a identidade negra. A mulher que nasce com o nome de Sabela está herdando uma forma de celebrar a ancestralidade. Quem possui esse nome, transporta no corpo os saberes que são transmitidos de geração em geração. O enredo é formado por três gerações de mulheres Sabelas; a primeira, oriunda dos navios tumbeiros para as terras das Américas, a guardiã da memória ancestral e transmissora dos saberes mágicos; a segunda é a herdeira de conhecimento e depositária de

saberes ancestrais que repassou seu legado para sua filha mais nova; e, por último, Sabela, a narradora-personagem, a qual desde pequena aprendeu a investigar a palavra e compreender que nasceu dotada de mistérios, assim como suas ancestrais.

Sabela tem a visão de um dilúvio, que virá como uma tormenta abater a população e o lugar. Imediatamente, avisa sobre o temporal ao prefeito da cidade, levando-o a tomar algumas precauções, conforme relata o seguinte trecho, em que o “homem ordenou à imprensa falada, lida e assistida que instruisse a todos como deveriam agir. [...] E antes mesmos que brutalmente as águas chovessem, o prefeito decretou estado de calamidade pública na cidade” (EVARISTO, 2016, p. 61). Numa tarde, a força da natureza apresenta-se de forma voraz e, se não fosse pela interferência da mãe de Sabela, todos da cidade teriam sido engolidos pelo grande temporal, que devastou quase toda cidade e a maioria da população. Sobretudo, mesmo assim, muitos moradores sentem-se revoltados com Sabela mãe, pois ficaram prejudicados pelo resultado das chuvas e decidem queimar viva a Sabela filha.

Neste momento, a Sabela mãe recebe a ajuda dos mais velhos da cidade, herdeiros dos milenares tempos, que, em reunião, decidiram guardar a criança. Para tanto, fazem um casulo de proteção com suas barbas, no intuito de esconder a menina Sabela das pessoas da cidade. Enquanto isso, a Sabela mãe esconde-se na periferia entre os povos que sempre ajudou com suas previsões. Nesse local, mais uma vez o imprevisível acontece ao receber um olhar de cada uma das mulheres como forma de ajuda, com os quais se reveste a fim de que nunca possa ser encontrada pelos moradores da cidade que a perseguiam. É possível relacionar tal passagem com o desenho dos vários olhos na capa da obra, nos remetendo à simbolização dos povos negros e das mulheres na obra de Conceição Evaristo. A ancestralidade negra na novela Sabela indicia a tentativa da escritora em manter vivos os fluxos culturais de uma matriz africana. Essa tradição articula-se aos mitos de fundação do mundo. Tal conhecimento é introduzido na narrativa como forma de despertar o encantamento na literatura africana e afro-brasileira.

No realismo animista, Garuba (2012) afirma que os rios e toda natureza ganham um significado espiritual dentro da sociedade, assumindo uma existência própria. Assim, essa ligação com as águas vem desde as terras de além-mar, com as ancestrais de Sabela. A conexão com a natureza das águas fez-se presente, desde quando Vovó Sabela derramou as águas do parto dentro do rio, fazendo-a reviver. A partir daquele dia, as águas do rio tornaram-se sagradas e férteis (EVARISTO, 2016). A água é simbólica para a construção da narrativa, pois é um elemento da natureza que significa a força vital para a manutenção da vida. Assim, os relatos dos personagens formam uma teia de escrituragens que se unem para manter e perpetuar a memória ancestral. O realismo animista apresenta-se na novela como forma de delinear a tradição milenar dos antepassados com o mundo atual.

Em Sabela, percebemos uma ‘escrita oralizada’ (LEITE, 2012, p.35), carregada de metonímias, hipérboles e repetições de palavras próprias da oralidade. No decorrer da narrativa,

há o uso constante de “[...] exclamação e interrogação, que criam prerrogativas para a criação de uma poética predominante vocal e fática” (LEITE, 2014, p. 104). Com isso, Carmo (2019) aponta que a narrativa legitima o sujeito da enunciação no tocante à visibilidade da literatura afro-brasileira. Assim, promove espaços para surgimento de ‘lugares de fala’ para o homem e a mulher negra, visto que muitos desses textos são considerados contranarrativas, porque, desfazem paradigmas da literatura ocidental.

Nessas produções, é perceptível a subversão da autoridade da ciência Ocidental, conforme descreve (GARUBA, 2012), em que a lógica cartesiana torna-se insuficiente, ao reinscrever a autoridade da magia nos interstícios do racional / secular / moderno. A cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que no presente ainda está para ser inventado. Sobre a percepção animista como parte do ato gerador da produção literária de Conceição Evaristo, Ponce e Godoy (2017) destacam a escrevivência, entendida como escrita a partir da experiência e da escrita, que tem como princípio valorizar a voz daqueles que foram silenciados pelos discursos hegemônicos.

Por meio das narrativas da obra *Histórias de leves enganos e parecenças*, observamos elementos do realismo animista, uma vez que esse conceito tem uma ligação com o passado e o presente para representar toda uma cosmovisão acerca da cultura africana. A natureza está vinculada às histórias contadas pela narradora de causas que insere nas narrativas uma força espiritual que participa da trajetória das personagens das narrativas. A autora apropria-se dos elementos imprevisíveis e os coloca em lugar de destaque, salientando a retomada de uma ancestralidade africana não apenas temática, mas no tratamento dado ao tema por meio da apropriação de traços de um modo animista de compreensão de mundo e de construção narrativa, proporcionando uma nova experiência de representação da identidade negra na literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras dessa autora,,encontramos, uma estreita relação das protagonistas com seus ancestrais, dos quais recebem influência que refletem na renegociação de uma identidade e na maneira como elas se relacionam com o mundo e consigo mesmas. Nessas relações, as identidades estão em jogo com a diferença, e daí podem surgir significados posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim (HALL, 2009). Assim, ao reverenciar os seus antepassados, as narrativas de Evaristo estabelecem um elo entre passado e presente, a vida e a morte, a continuidade e a mudança. Nessa nova relação, sabemos que os significados não podem ser fixados. Transitoriamente, portanto, emerge uma outra fala, performativa, que, entretanto, renegocia espaço, heranças e identidades anteriormente negligenciadas pela narrativa nacional estabelecida.

REFERÊNCIAS

CARMO, Wilany Alves Barros do. *Oralidade e ancestralidade: uma análise de Histórias de leves enganados e parecidos*, de Conceição Evaristo. 2019. 133 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2019. Disponível em: <http://sistemas2.uespi.br:8080/bitstream/tede/184/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Completa>. Acesso em: 01 set. 2020.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganados e parecidos*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GARUBA, Harry. Explorações do realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução: Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada: Letras em Revista*, v. 2, n. 19, out., 2012, p. 235 - 256. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451673021>. Acesso em: 11 set. 2019.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2009.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. 2. ed. Lisboa, Colibri, 2014.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. *Estação Literária*, Londrina, v. 13, p. 268-281, jan., 2015.

PEPETELA. *Lueji, o nascimento de um império*. São Paulo: Leya, 2015.

PONCE, Eduardo Souza; GODOY, Maria Carolina de. Entre as parecidos e o realismo animista: os fios que se entrelaçam em “Sabela” de Conceição Evaristo. ENCONTRO NACIONAL DE DIÁLOGOS LITERÁRIOS: um olhar para as poéticas contemporâneas. 1., Campo Mourão: UNESPAR, ago. 2017, p. 524-530. Disponível em: <https://literaturaafro.files.wordpress.com/2018/02/anais1c2baencontro nacionaldialogosliterarios-compressed.pdf>. Acesso em: 11 set. 2019.

SILVA, Assunção de Maria Sousa. A fortuna de Conceição. In: EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganados e parecidos*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Tradução: Waltensir Dutra. H.H. Gerth e C. Wright Mills (orgs). 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

NO DESERTO DA PROMESSA: NOTAS PARA UM CONFRONTO ENTRE UM LIVRO E UM FILME

LUIZ FERNANDO MEDEIROS DE CARVALHO

Os contos de *Fugitiva* (2014), de Alice Munro, formam um tríptico narrativo em torno da personagem Juliet. O cineasta Almodóvar (*JULIETA*, 2016) encontrou na leitura dos três contos de *Fugitiva* praticamente toda a trama de seu filme “Julieta”, de 2016. Nos créditos finais do filme não são mencionados dois dos três contos que compõem a trama: “Ocasião”, “Daqui a pouco” e “Silêncio”. Só este último é mencionado.

Toda a primeira parte do filme é narrada em flashback, a partir do primeiro conto “Ocasião”, título aberto a múltiplas significações. Nesse conto narra-se o encontro com o futuro parceiro, Eric, num vagão de trem. Antes desse encontro, a personagem Juliet está concentrada lendo um ensaio sobre os gregos. Ela tem formação em letras clássicas e está imersa em seu habitat, a leitura, quando um passageiro desconhecido aproxima-se e tenta desenvolver uma conversa:

[...] Você está viajando sozinha? Que nem eu?
Ele ficava batendo as mãos uma em cima da outra.
– Estou. – Estava, pensa ela. Estava.
– Essa é a primeira vez que faço uma viagem grande para qualquer lugar. Uma senhora viagem para fazer sozinho.
Juliet não disse nada.
– Vi que você estava toda sozinha lendo seu livro e pensei: de repente ela está sozinha e o caminho é longo, então será que a gente podia quem sabe fazer companhia um para o outro? (MUNRO, 2014, p. 62).

Ao ouvir a expressão “fazer companhia um para o outro”, Juliet entendeu que ele não estava tentando seduzi-la. Mas queria uma companhia para iniciar uma conversa.

Julieta sabia que, para muita gente, ela talvez parecesse esquisita e solitária – e ela era assim, de certo modo. Mas ela também tinha tido a experiência, durante boa parte de sua vida, de sentir-se cercada de pessoas que queriam sugar sua atenção, seu tempo e sua alma. E, normalmente, ela deixava. Seja disponível, seja afável (ainda mais se você não for popular) – era isso que ela tinha aprendido numa cidade pequena, e também num dormitório de meninas. Acomode qualquer pessoa que queira sugar você inteira, mesmo que ela não

tenha a menor ideia de quem você é. Ela encarou diretamente o homem e não sorriu. Ele percebeu a determinação dela, houve um espasmo de preocupação em seu rosto.
“É bom esse livro? É sobre o quê?”
[...] Ela disse: – Eu realmente quero ler. Acho que vou para o vagão panorâmico” (MUNRO, 2014, p. 62-63).

Como não deseja dar continuidade à conversa, sai do vagão e vai para o outro. Após uma breve parada, o trem movimentar-se, mas precisa bruscamente interromper a sua marcha porque um corpo foi cortado pelas rodas. Era o passageiro que tinha entabulado a conversa.

No conto “Ocasão” essa passagem se narra e se entrelaça com o sangue menstrual que surge e obriga Juliet a ir ao banheiro. Há referências ao sangue jorrado nos trilhos e o sangue menstrual em passagem brilhante do texto narrativo. Como se a narrativa acompanhasse o íntimo ou o incômodo de uma mulher em meio a uma situação aflitiva para todos. A arte e, em especial, a literatura, tem esse poder de entrar no íntimo da personagem. A personagem volta para o vagão e acaba dormindo, sendo acordada por um outro homem, o personagem Eric que pede desculpas por ter sido grosseiro ao responder rapidamente sobre o suicida. Os dois desenvolvem conversas e vão se interessando um pelo outro até se beijarem, quando Eric volta ao vagão de origem.

No filme de Almodóvar (JULIETA, 2016) essa cena chega ao clímax sexual. Em Alice Munro (2014) são desdobramentos sutis de uma contingência em que Eric não insiste. A não consumação do ato, no texto narrativo, implica vários motivos. A personagem encontra-se em desconforto menstrual e sentindo uma certa culpa por não ter conversado com o suicida. A cena em Alice Munro (2014) reveste-se de uma grande complexidade, uma vez que se configura um romance erótico envolvendo as estratégias do pudor. Para Jean-Luc Nancy (2017), o pudor faz parte de uma atividade erótica, porque se movimenta pelo interdito, o entredizer das palavras, o inter-dito, mais do que interdição ou censura. Essa leitura de Nancy é muito instigante, na medida em que aponta para a função do pudor:

O sexo tende a se dizer pouco, a linguagem tende a dizê-lo pouco. O pudor pertence a Eros e a pornografia (a grafia prostituída, texto ou imagem) consiste em mostrar aquilo que se oculta. É bem isso que o pudor sugere, aquilo que ela suscita ou mesmo excita por seu retraimento; porém ela o sugere por delicadeza ou mesmo por refinamento. O termo pudor se aparenta de alguma forma ao estupor, ao controle diante do limite quando a passagem se torna inevitável. Porque esse inevitável se sabe ao mesmo tempo impossível- mais exatamente como não-possível.

Dizer ou mostrar o estupor, a comoção feita de estupefação, de perturbação e de tormenta- o desejo se atormentando a si próprio, excedendo-se segundo seu mais íntimo movimento, significa dizer ou mostrar o inter-dito: aquilo que cai entre as palavras., lá onde não se pode mais mostrar, se todo mostrar quer dizer “eis aqui”.

Porque o “eis aqui!” se esgota no seu gesto- e por esse fato seu gesto, por ser somente o gesto que quer ser, se exacerba em si mesmo. Assim também o gesto visual, que desenha, pinta, fotografa ou filma, é com frequência ameaçado de se esgotar em sua exibição, de se mostrar ele próprio metamorfoseado em ereção, ou jorro, ou suor, ou baba, e certamente como olhar exorbitado (2017, p. 101-102).

As afirmações de Nancy ajudam a perceber a complexidade das cenas que envolvem a personagem Juliet dentro do trem, no banheiro, e depois em conversa com Eric. No filme de Almodóvar (JULIETA, 2016), ao contrário, constrói-se o que Nancy denomina de “Eis aqui”, a exibição do ato sexual. Em Almodóvar (JULIETA, 2016) há um desfazimento da complexidade erótica sutil da narrativa de Alice Munro. No texto de Alice Munro (2014), a interrupção ou delicadeza de gestos de Eric provoca nela, no entanto, o desejo de visitá-lo. Nessa altura, a mulher de Eric falece, eles se envolvem e têm uma filha, Penélope.

No segundo conto, a filha já tem um ano e Juliet vai visitar seus pais. O ápice desse conto é o debate com um pastor diabético, em convulsão após uma discussão com uma mulher agnóstica. O conto é todo estruturado na ambiência de uma tensão existente entre a cidade em que Juliet vive com Eric e a cidade em que vivem os pais de Juliet, Sam e Sara. A experiência da viagem até a cidade de Sam e Sara é a experiência da luta contra a repressão que se manifesta nos diálogos com os pais. Nesse conto há uma cena de constrangimento máximo a que um indivíduo é submetido numa cultura patriarcal: a visita de um pastor e o confronto que se dá entre um crente e um agnóstico.

O terceiro conto consiste na culminância e na convergência de vários fluxos narrativos. O cerne dramático gira em torno da separação de mãe e filha, justificando o título do conto “Silêncio”. Por seis meses, a filha, Penélope, se afasta da mãe. Até receber um cartão no qual se marcava um encontro numa comunidade espiritual. A diferença no tratamento dessa cena entre narrativa literária e fílmica é significativa. Em Alice Munro (2014), a cena marca uma oportunidade de fazer revelar a interpretação violenta sobre o outro. Em Almodóvar (JULIETA, 2016) há a alteração do nome da filha, para Antia, não mais Penélope, como no conto, o que faz perder a lógica simbólica dos fios narrativos relacionados com a Grécia e com os estudos da personagem.

O cerne do conto “Silêncio” é o diálogo entre a líder espiritual e Juliet. O conto é a quebra do autocontrole imaginário que a mãe pensa ter sobre filhos. Recebe um cartão de Penélope propondo um encontro e dá um sentido que não está fechado no bilhete: “é hora de ir para casa” assim lê Juliet umas das frases lacônicas escritas pela filha: “Espero te ver no domingo. É hora.” Em resposta a essa expectativa ansiosa da mãe, vem a frase “Penélope não está aqui”. Não escrito, mas proferido por uma líder espiritual. E não deixa de ser uma ironia narrativa porque a Penélope de Homero sempre está no mesmo lugar, à espera. Essa Penélope do conto não espera a mãe: “Aonde quer que ela tenha ido. O que quer que ela tenha decidido, vai ser a coisa certa para ela. Vai ser a coisa certa para a espiritualidade e para o crescimento dela” (MUNRO, 2014, p.139), disse a líder espiritual. Juliet está diante da violência ética da interpretação:

Não sou eu que digo, Juliet. É o que Penélope diz. Penélope é uma menina ótima e querida, mas chegou a nós com uma sede enorme. Uma sede das coisas que não estavam disponíveis em sua casa. Lá estava você com sua vida maravilhosa, ocupada, cheia de sucesso... Mas, Juliet, preciso dizer que a sua filha conheceu a solidão. Ela conheceu a infelicidade (MUNRO, 2014, p. 139).

Essa violência ética julgadora é o ápice - já no início do terceiro conto. O livro trata da violência ética e dos modos de subjugar uma pessoa. As descrições surgem aos olhos do leitor de maneira sutil, quase imperceptíveis, porém carregadas de crueldade. Essa é uma característica das narrativas de Alice Munro: mostrar quão violentas são as relações cotidianas, na maioria das vezes sentidas intimamente, mas consentidas e caladas. Todos os dias ocorre esse *modus operandi*: as pessoas ofendem as outras, ressentem-se, mas não há um aprofundamento sobre os motivos das agressões, que se naturalizam. No máximo há queixas a terceiros, quando acontece.

Ao final, após cinco anos de silêncio, a personagem Juliet está conformada com a separação da filha, mas há uma abertura potencial no deserto da promessa. A frase do conto “ela continua tendo esperanças de que Penélope se manifeste, mas sem se desgastar muito com isso”, cria essa abertura. É por essa brecha que Almodóvar (JULIETA, 2016) investe no desfecho reintegrativo, recuperativo, eivado de latinidade apaixonada com a inserção, ao final do filme, de um *cante hondo* e a letra falando em possível retorno.

O narrador do conto, ao expressar a mente da personagem, atribui esperança na espera, mas do “jeito que as pessoas que já aprenderam sua lição esperam por bênçãos imerecidas, remissões espontâneas, coisas desse tipo” (MUNRO, 2014, p. 166). Esperam, talvez, a irrupção do acaso do acaso fortuito. Mas essa crença desfaz a própria noção de acaso pois ele não advém de um cálculo. O acaso, muitas vezes, vem em má hora e engendra um acontecimento.

O parágrafo final aponta para uma crença mínima na promessa enquanto categoria do tempo que luta contra a sua ruína, que luta contra a ameaça de sua transformação em ruína. O tesouro é mencionado pelo narrador como sendo o mais recôndito, o mais íntimo acalentado pela personagem Juliet. O tesouro conteria algo de natureza secreta que daria a motivação pela qual se movem os indivíduos. “Poucas pessoas, muito poucas, possuem um tesouro, e se você possui, precisa cuidar dele. Você não pode se permitir entrar numa cilada, e ter o tesouro levado de você” (MUNRO, 2014, p. 166).

Com esse pensamento, a personagem retorna para aquele centro de vida íntima que era o seu estar muito bem nos estudos de cultura clássica, a despeito de os professores recomendarem que ela mantivesse contato com o mundo real. A sua mãe insistia para ser popular e o seu pai instava para que ela se integrasse, ordens que as mulheres ainda hoje recebem de forma velada.

Nos contos de Alice Munro (2014), Juliet é uma personagem determinada, por conta desse vínculo com o seu “tesouro”, enquanto Julieta, de Almodóvar (JULIETA, 2016) é, de algum modo, comandada pelos fatos envolvendo a filha. Enquanto Almodóvar (JULIETA, 2016) busca motivos para justificar o desaparecimento da filha, nos contos de Alice Munro (2014) não há pistas concretas para a saída da personagem, tampouco um tempo resiliente de reequilíbrio existencial. O tempo narrativo de Alice Munro consiste em demorar na aporia. Almodóvar (JULIETA, 2016) busca solucionar a aporia construída pela narrativa de Alice Munro, ao optar por um desenlace recuperador do equilíbrio existencial, e ao direcionar a trama para um contexto espanhol, com uma bagagem

emocional carregada de *pathos*. A filha é achada em estado de penúria, o que dá sentido ao resgate empreendido por Julieta. O tempo narrativo de Alice Munro, ao contrário, habita o indecível, o desafio de demorar na experiência do impasse.

REFERÊNCIAS

JULIETA. Direção: Pedro Almodóvar. Intérpretes: Emma Suárez, Adriana Ugarte, Daniel Grao. Roteiro: Pedro Almodóvar. [S.l.]: El Deseo; Warner Bros; Universal Pictures. 2016. 1 vídeo (96min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYXH49S2IFs>. Acesso em: 27 nov. 2020.

MUNRO, Alice. *Fugitiva*. São Paulo: Cultrix, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *Sexistence*. Paris: Galilée, 2017.

VIRGINIA WOOLF E AS ONDAS DOS FEMINISMOS

MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA

O presente artigo tem como objetivo discutir a obra de Virginia Woolf em consonância com as diferentes fases ou ondas do feminismo. Se pensarmos na primeira onda, cuja principal reivindicação era o voto, a educação e as oportunidades para as mulheres, pode-se constatar como *A room of one's own* está inserido nesse contexto. Já na segunda onda do feminismo, a partir de 1960, observa-se como a crítica feminista recuperou a obra de Woolf, revisitando-a e recriando-a, (re) significando seus valores e colocando-a em um patamar de “mãe do feminismo”. Já a terceira onda do feminismo é marcada por um imenso pluralismo e uma grande diversidade, colocam *Orlando* no centro das discussões de gênero e mostram como Woolf estava à frente do seu tempo e como sua obra é atemporal e universal.

É importante ressaltar alguns textos fundamentais do feminismo, a começar pelo livro de Mary Wollstonecraft, publicado em 1792, *A vindication of a woman's right*. Passando pelos ensaios de Virginia Woolf, *A room of one's own* e *Three guineas*. O livro de Kate Millett, publicado em 1970, *Sexual Politics*, seria um marco na segunda onda do feminismo, com o slogan “O político é pessoal e o pessoal político”. Elaine Showalter no livro *A literature of their own*, publicado em 1977, fundamenta a base da Ginocrítica, como um modelo para a teoria feminista. Na mesma direção, *The madwoman in the attic*, de Susan Gubar e Sandra Gilbert, livro lançado em 1979, marca a crítica feminista, trazendo uma análise de autoras como Emily Dickinson, Emily Bronte, Jane Austen e Mary Shelley. Para abordar o feminismo negro, trago à baila duas autoras fundamentais, bell hooks em *Ain't I a woman* (1982) e Alice Walker, *In search of our mother's garden* (1982). Ao tratar o feminismo pós-colonial, discutirei brevemente o texto de Gayatri Spivak, “Can the subaltern speak?” e o texto de Chandra Talpade Mohanty, publicado em 1988, “Under western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses” e, finalmente, debatarei o Queer theory, por meio de *Gender trouble* (2000), de Judith Butler.

1 MARY WOLLSTONECRAFT

O movimento feminista tem alcançado uma reforma notável em termos legislativos e civis, como o direito ao voto, à educação e à inserção no mercado de trabalho. Para um grupo minoritário e excluído, essas realizações representam muito em apenas um século. Mas deve-se considerar

que a revolução sexual passa por um longo período de gestação no útero do tempo, ela nasce com o *A vindication of the rights of woman* de Mary Wollstonecraft, passa pelo movimento sufragista na Inglaterra e pelo movimento antiescravagista nos Estados Unidos, o que permite às mulheres um engajamento político, inicialmente ligado ao voto e ao reconhecimento de sua condição. Passa, também, pelo movimento pelos direitos civis na década de 60, pelo movimento LGBTQ, pelo pós-colonialismo e enfrenta hoje uma grande diversidade. Um dos livros fundamentais considerados textos fundadores do feminismo na Inglaterra, seria *A vindication of the rights of woman* de Mary Wollstonecraft, escrito em 1792, o qual iria influenciar no desenvolvimento do feminismo moderno, principalmente, no slogan usado na segunda onda do feminismo “O pessoal é político e o político é pessoal”. O texto discute a questão da educação disponível para a mulher naquele momento e a questão da subordinação feminina. Além disso, o texto preconizava a independência intelectual e financeira da mulher, o que ocorreria por meio de uma educação adequada. O texto de Mary Wollstonecraft é fruto da revolução francesa, cujos ideais estavam sendo disseminados na Inglaterra, dentro desse cenário de lutas e conquistas, a autora acreditava que a mulher também deveria emancipar-se, deixando de ser coadjuvante da conquista masculina. Wollstonecraft é uma das primeiras pensadoras a questionar o “Eu” presente no projeto do iluminismo e a perceber a exclusão feminina da perspectiva liberal humanista. Wollstonecraft considerava que somente por meio de uma educação adequada a mulher poderia desenvolver-se intelectualmente, melhorando sua condição. Para Wollstonecraft, a falta de uma educação pública e gratuita era a principal razão para a opressão feminina, assim como a instituição do casamento, já que as jovens desprovidas de uma educação apropriada, eram levadas a acreditar em um casamento romântico, realidade comum em muitos romances daquela época. Soma-se a isso, o fato de que a mulher não tinha o direito à propriedade privada, o que contribuía para a manutenção da desigualdade econômica da mulher. A solução de Woolstonecraft para a opressão sistemática era: a transformação igualitária da família; mudança de algumas práticas culturais e legais da sociedade patriarcal, como casamento, herança e a criação dos filhos, destinada somente às mulheres; expansão de oportunidades econômicas para as mulheres; extensão dos direitos iguais políticos e civis para as mulheres; reforma social a longo prazo das normas de classe e gênero por meio de uma educação pública e gratuita.

2 VIRGINIA WOOLF

A room of one's own originou-se a partir de duas palestras proferidas por Virginia Woolf em Cambridge, em 1928. Publicado em 1929, apesar de não ser muito bem compreendido na época, hoje permanece como um dos textos fundadores e mais apreciados da crítica feminista. O principal argumento de *A room of one's own* é que a mulher deveria ter condições materiais adequadas e certa privacidade, caso ela optasse por escrever ficção, pois tais condições poderiam afetar os aspectos psicológicos da escritora e o próprio processo criativo. O que a mulher necessitava para

escrever: papel e caneta, diz Woolf. O maior problema é que as mulheres eram privadas de uma boa educação e lhes era negado o direito de publicar, já que o mercado editorial era um ambiente marcadamente masculino. Ainda pior, as mulheres só eram admitidas nas bibliotecas de Cambridge ou Oxford (Oxbridge, como ironizava Virginia Woolf) se elas estivessem acompanhadas por um aluno ou se tivessem uma carta de aceitação da faculdade. Virginia Woolf enfatizava a importância da disponibilização de oportunidades para mulheres das mais variadas classes sociais nos diferentes períodos da história, tanto para as mulheres ou filhas de homens educados, quanto para aquelas da classe operária. Woolf questiona como a exclusão feminina dos espaços públicos, das esferas políticas e, conseqüentemente, da literatura e da história. No capítulo III, Woolf cria uma personagem fictícia, Judith Shakespeare, para falar que qualquer mulher que tivesse o mesmo talento de Shakespeare teria enlouquecido, devido à grande repressão que sofreria, pois, a sociedade da era elisabetana, ironicamente, não estava preparada para aceitar uma mulher escritora. Já no capítulo V, Woolf problematiza a questão da tradição literária feminina, percebendo a ausência de uma tradição de escritoras mulheres, ela afirma “*We think back through our mothers if we are women [...]*”, tal frase tornou-se uma das principais razões do resgate de escritoras na segunda onda do feminismo na busca de uma criação de uma tradição literária feminina. Outro ponto fundamental do ensaio de Woolf é a questão do lesbianismo que estava em pauta no movimento feminista na década de 20 e que a autora traz para seu ensaio, ao criar uma escritora fictícia Mary Carmichael que em seu livro também fictício *Life’s adventure*, em que “Chloe liked Olivia”. E por fim, no capítulo VI, ao observar um homem e uma mulher entrando em um táxi, a autora elabora toda a sua teoria sobre a androginia, argumentando que um escritor deve ter ambos lados da mente equilibrados, tanto o feminino, quanto o masculino.

Virginia Woolf em *Three guineas* procura responder à questão que foi lançada a ela sobre como se pode evitar a guerra. Virginia Woolf dedica ironicamente três simbólicas moedas a diferentes causas. Inicialmente ela discute sobre a construção de faculdades para mulheres, sobre as profissões para mulheres e, finalmente, ela tece considerações sobre as associações que combatiam o fascismo¹.

3 KATE MILLETT

Um dos textos fundadores da segunda fase do feminismo é o texto de Kate Millett, *Sexual Politics*, nele a autora analisa o discurso misógino de D. H. Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller e Jean Genet, observando como ocorre o processo de construção da imagem das mulheres nessas obras. Kate Millett (1970), em *Sexual Politics*, afirma que o termo “político” refere-se às relações de poder, nas quais um grupo de pessoas é controlado por outro. Para compreender tais relações, Millett (1970) assegura que seria necessária uma forma de filosofia e psicologia mais relevante

¹ Aprofundo mais essa discussão no livro *A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o discurso político e o estético*. São Paulo: Paco, 2017.

das relações de poder. Além disso, Millett (1970) considera a importância de uma teoria do patriarcado para provar que o sexo é uma categoria com implicações políticas. Ela nota que cada esfera de poder, tais como o poder militar, o industrial, o tecnológico, o universitário, o científico, o político e o financeiro - está inteiramente em mãos masculinas e, que nossa civilização tem sido construída pelo poder masculino, na qual o homem exerce o domínio sobre a mulher. Desse modo, o patriarcado como instituição é um construto social, em que os papéis paternos em sua posição de poder estão claramente definidos. A família é a unidade principal e mais importante deste sistema de estratificação e o mecanismo social pelo qual ele é mantido. Nesse sistema, o papel da mulher não é claro, mas é sempre subalterno. Millett (1970) constata que uma das principais estratégias do governo patriarcal é manter o controle econômico sobre as mulheres, isto é, garantindo sua não existência econômica, privando-as do direito à propriedade e do próprio sustento. Nas sociedades capitalistas, as mulheres têm servido como reserva da força de trabalho, muitas vezes têm substituído as vagas de imigrantes e, além disso, elas competem com as minorias raciais. Outro fator importante seria o controle das instituições educacionais, enquanto as humanidades e ciências sociais têm sido destinadas às mulheres, já as ciências exatas e tecnológicas têm sido povoadas por homens. Como resultado, as posições de poder e prestígio têm pertencido a esses últimos, e esse controle, é claro, é uma questão de poder político. De acordo com Millett (1970), uma das maiores armas do patriarcado é simplesmente sua universalidade e sua longevidade. Contudo, Millett contesta que tais armas devem ser expostas e questionadas para que sejam alteradas e substituídas por outras formas sociais que não estejam baseadas nessa relação de poder de um grupo sobre o outro. Para tanto, Millett (1970) propõe uma revolução sexual que questionaria os papéis e estereótipos sexuais, a instituição do casamento, a família patriarcal e sentido de propriedade, conseqüentemente, tal revolução iria abolir a ideologia da supremacia masculina, afetando a autoridade e a estrutura financeira patriarcal.

Entretanto, Millett (1970) analisa que a arena da revolução sexual ocorre mais no âmbito da consciência humana, do que nas instituições que são construídas socialmente. Para ela, o patriarcado está tão arraigado nas estruturas sociais, que cria em ambos os sexos mais um hábito ou vício da mente e um modo de vida, do que um sistema político. Mas, como sistema político, o patriarcado que permeia as estruturas sociais, acaba por ter um efeito devastador no modo de vida, que resulta num modo de agir e de pensar que são extremamente condicionados. Desse modo, o objetivo da revolução sexual seria promover uma conscientização da mulher, algo que ocorreria de modo gradual e implicaria em uma mudança cultural que deveria ocorrer lentamente e não de forma radical como propunha a revolução francesa. Se por um lado, Millett (1970) nota que a revolução sexual não penetra profundamente na subestrutura da ideologia e da socialização patriarcal, por outro lado, ela ataca seus abusos mais óbvios na superestrutura legal, econômica e política.

4 ELAINE SHOWALTER

O texto de Elaine Showalter (1977) lida com a questão da identidade sexual e textual, questionando a autoridade literária feminina e o subtexto no discurso feminino. Showalter aponta que toda a crítica feminista é de alguma forma revisionista, seu objetivo é questionar a adequação de estruturas conceituais aceitas. Sua maior ambição é desmistificar as perguntas e respostas disfarçadas que sempre sombream as conexões entre textualidade e sexualidade, gênero literário e gênero, identidade sexual e autoridade cultural.

Showalter (1977) analisa a crítica feminista inglesa, a francesa e a americana e nota que a primeira acaba por incorporar o feminismo francês e a teoria marxista e está voltada para a interpretação textual e salienta a opressão; a francesa é essencialmente psicanalítica e salienta a repressão; já a americana que é essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminismo de suas associações estereotipadas com a inferioridade. Showalter (1977) observa que a teoria da escrita de autoria feminina utiliza quatro modelos de diferença: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural. Cada um representa um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto feminino. Com isso, a autora procura investigar: a escrita e o corpo da mulher; a escrita e a linguagem; a escrita e a psique da mulher; a escrita e a cultura da mulher. E pergunta-se como seria a história se fosse vista através dos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem. Para revisar a história, seria necessário transmutar o silêncio feminino em fala, transformar a zona selvagem num espaço de arte, crítica e teoria que esteja centrada na mulher. Desse modo, a linguagem revolucionaria aquilo que estava antes reprimido e o transformaria em arte, para isso seria preciso cruzar o outro lado da fronteira, o espaço desconhecido da zona selvagem.

Enquanto Gubar e Gilbert (2000) desenvolvem a ideia do subtexto, Showalter (1977) entende que a escrita feminina é um “discurso de duas vozes”, uma que personifica sempre as heranças sociais, literárias e culturais, outra que subverte esses mesmos valores. Tal discurso engloba tanto a voz do silenciado, quanto a do dominante. A escrita de autoria feminina não está dentro e fora da tradição masculina, mas está, sobretudo, subjacente a ela. Cada passo em direção à definição da escrita das mulheres é, ao mesmo tempo, um passo em direção a uma compreensão de si mesma; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária feminina tem uma significação a fim de encontrar nosso lugar na história e na tradição crítica.

Assim como Virginia Woolf buscou delinear um perfil da ficção de autoria feminina, Showalter (1977), em sua análise desde Brontë ao momento atual, compreende que o desenvolvimento da tradição literária feminina é semelhante ao desenvolvimento de qualquer subcultura literária. Ou seja, uma subcultura dentro de uma estrutura da sociedade que está unificada por valores, convenções, experiências e comportamento. É importante analisar a tradição literária de autoria feminina, ressalta a autora, em termos amplos em relação à evolução da autoconsciência feminina

e ao modo como um grupo minoritário encontra seu direcionamento de auto expressão em relação à sociedade dominante. Bem como Virginia Woolf, Showalter (1977) procura delinear o perfil da romancista e os estranhos espaços de silêncio que as separam. Para ela, a inexistência e fragmentação da tradição literária feminina devem-se ao fato de a crítica literária concentrar-se em apenas algumas grandes escritoras.

Showalter (1977) adota a seguinte terminologia para essas diferentes fases: *feminine*, *feminist* e *female*, sendo elas: 1) *Feminine*: o período em que aparece o pseudônimo masculino, período de 1840 à morte de George Eliot em 1880; 2) *Feminist*: o período de 1880 a 1920 com o direito ao voto; 3) *Female*: o período de 1920 ao momento atual, iniciando uma nova fase de autoconsciência. Todo tipo de categoria traz consigo uma generalização que nem sempre pode ser contemplada. Principalmente quando se trata de Virginia Woolf, cuja obra que é tão contraditória, ambivalente e foge de qualquer tipo de categorização. Assim, pensamos que nem todas as escritoras que eram contemporâneas à George Eliot utilizaram pseudônimos. Jane Austen, por exemplo, usava o próprio nome, entre outras que já foram mencionadas por Woolf em *A room of one's own*. Algumas escritoras eram contra do sufrágio, ao contrário, algumas pensavam que a mulher deveria ampliar sua visão além do âmbito doméstico, para que pudesse tomar a decisão de quem poderia governar a nação.

5 SUSAN GUBAR E SANDRA GILBERT

Pretende-se estabelecer uma relação entre a teoria feminista woolfiana e a crítica feminista de *The madwoman in the attic* (GILBERT; GUBAR, 2000), a começar pelo tratamento dado à tradição literária de autoria feminina, passando pela questão da autoridade, da representação feminina, a questão do pseudônimo e do subtexto literário. Para abordar a questão da angústia feminina em relação às convenções literárias essencialmente masculinas, trabalharemos a relação autor-autoria. Ao discutir a angústia feminina literária, Gilbert e Gubar (2000) retomam esse aspecto crucial da teoria poética que é a relação entre autor e autoridade, como apresenta Harold Bloom em *A angústia literária*. Se partirmos dessa concepção patriarcal da teoria literária, devemos nos perguntar sobre o espaço reservado à tradição literária de autoria feminina, e logo se pode constatar uma enorme angústia em muitas gerações de mulheres que ousaram segurar a pena como instrumento de trabalho. Segundo as autoras, a pena que funciona como instrumento de poder nas mãos masculinas, seria como um objeto estranho ao universo feminino. Ainda em consonância com as autoras de *The madwoman in the attic*, devido ao fato de a pena sempre estar nas mãos masculinas, a mulher não está apenas excluída do mundo da escrita, mas, sobretudo, ela está subjugada ao poder patriarcal. Nesse sentido, as mulheres têm sido historicamente reduzidas a meras propriedades, como personagens-marionetes, elas estão enclausuradas em seus textos, pois são geradas a partir das expectativas masculinas. Personagens como a Eva de Milton, a Beatriz de Dante e Laura de Petrarca são produtos da tradição patriarcal, criadas para e a partir da mente masculina. Por conta

disso, o paradoxo final da metáfora da paternidade literária jaz no fato de que, ao mesmo tempo, ele cria e aprisiona suas criaturas ficcionais, o escritor tem o poder de dar voz a elas, mas, também, de silenciá-las. Do mesmo modo que ele lhes dá vida, ele as priva de autonomia. Assim, a pena é tão poderosa quanto a espada, pois assim como cria suas personagens, ela pode muito bem aniquilá-las. As autoras enfatizam que, como uma criação do patriarcado, a mulher tem sido sentenciada nos textos masculinos. Não apenas sentenciada, mas também enclausurada, emoldurada e engendrada pela sua escrita, grifos e códigos. Porque a mulher foi sendo incorporada em tantas representações, ela acaba por tornar-se uma entidade misteriosa, que a cultura confronta às vezes com idolatria, outras com temor. Essa alteridade desconhecida foi representada ao longo da tradição literária como anjo ou monstro.

Woolf (1929), em *A room of one's own*, ao afirmar que as mulheres que desejavam se dedicar à escrita deveriam ter um espaço próprio e um salário digno que possibilitasse a realização dessa tarefa. Mas, antes de tudo, ela deveria se libertar da imagem do anjo do lar. Para Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), as mulheres deveriam libertar-se dessa prisão literária, deixando de ser objetos, para tornarem-se sujeitos, reformulando alternativas para esse tipo de autoridade que as têm enclausurado. Seria necessário, como sugere Woolf, não simplesmente matar essa imagem de anjo do lar, mas, compreender a natureza dessa imagem, examiná-la, assimilá-la e transcendê-la, para que se possa chegar a um processo de auto definição da tradição literária feminina. A imagem de anjo do lar, segundo Virginia Woolf (1993), seria a imagem mais perigosa que os escritores impuseram às mulheres, porque ela está próxima da representação do ideal de pureza, da Virgem Maria, cuja réplica terrestre seria um anjo doméstico. É possível, de acordo com as autoras, estabelecer uma linha literária que descende das Virgens divinas ao anjo doméstico, passando pela Beatriz de Dante, pela Eva de Milton, pela Laura de Petrarca e tantas outras. O problema dessa representação feminina é que ela implica um ideal vazio de conteúdo, essa pureza feminina é denotada pela falta de identidade de um sujeito sem história. Isso seria o mesmo que uma vida em morte ou uma morte em vida. O auto sacrifício do anjo do lar destina a mulher tanto para a morte, quanto para o paraíso. A falta de identidade, nesse caso, é um sacrifício que leva à nobreza, mas também à morte. Pois está se falando de alguém que morreu para os próprios desejos e que é forçada a uma vida póstuma durante o próprio período de vida.

Para a escritora, há uma necessidade de ouvir os ecos de uma tradição literária feminina, para que a escritora possa definir sua escrita, ouvindo as ressonâncias do seu processo de escrita. Ela nega a tradição literária masculina, mas deve adequar-se a ela, seguindo a tradição e o modelo pré-estabelecido e aceito ao longo da história literária, para que depois possa subvertê-lo. Nesse sentido, as escritoras, desde Brontë à Dickinson, procuram lidar com as questões especificamente femininas, sem trair sua própria condição. Elas negaram a mera imitação do modelo masculino e optaram por produzir textos que rompessem com o modelo pré-estabelecido. Mesmo quando utilizam o modelo, há sempre um subtexto nas entrelinhas do texto, que constitui um significado

submerso velado e cifrado, que deve ser revelado pelo leitor. Do mesmo modo que o texto pode ser apreciado, sem que esse subtexto nunca venha à tona. Por exemplo, podemos ler Jane Austen sem nos determos ao poder subversivo que o texto apresenta, concentrando-nos apenas na narrativa convencional que trata do casamento. Ao escapar da simples imitação do discurso masculino, as escritoras estariam definindo sua escrita, legitimando e consagrando seu discurso literário, além de transcender a angústia da influência. Desse modo, ao subverter o discurso masculino para imprimir sua marca no emaranhado do texto, nos entremeios do discurso patriarcal, a mulher está criando sua trama e tecendo sua teia de discursos literários na tentativa de dar origem a uma tradição literária feminina, partindo de uma revisão e redefinição da tradição do patriarcado.

6 TORIL MOI

Moi (2006) considera Woolf como uma grande romancista e declarada feminista, além de ser uma grande leitora da obra de outras grandes escritoras. Ela entende que a crítica de Showalter em relação ao texto de Woolf não oferece ao leitor a segurança que deveria. O estilo de Woolf, ao contrário, tende a ser desconstrutivista, uma vez que expressa a natureza dual do discurso. O texto da escritora, nos mostra Moi, ilustra como a linguagem resiste à possibilidade de um significado essencial. Qualquer tentativa de buscar tal significado deveria ser considerada metafísica. A livre combinação de significantes nunca irá dar lugar a qualquer significado final que poderia explicar qualquer um dos anteriores. Essa teoria textual e linguística pode lançar uma luz sobre as diferentes perspectivas empregadas por Woolf em seus ensaios e romances. Em relação à consciência de Woolf sobre a natureza da linguagem, o texto woolfiano é completamente contra o essencialismo metafísico imanente da ideologia machista, que glorifica Deus, o pai e o falo como significantes transcendentais.

Além disso, Woolf não poderia acreditar no conceito machista e humanista de uma identidade fixa e imutável. Pois se o significado é um jogo infinito da diferença, ambas, ausência e presença são os fundamentos da linguagem. Woolf também estava em contato com as ideias de Freud, ela teria publicado por meio de sua editora a primeira tradução de seus trabalhos. Ela estava consciente dos desejos e dos impulsos do inconsciente e da influência deles sobre nossos pensamentos e ações conscientes. O desejo humanista por uma visão e por um pensamento unificados podem ser redutivos e simplistas, oposto à visão de Virginia Woolf, cuja linguagem experimental propõe revolucionar não apenas a linguagem, mas uma visão de mundo, que não é nada unificada, mas que é completamente múltipla, fragmentada e contraditória.

Moi (2006) assume que, em *Three guineas*, Woolf estava consciente dos perigos do feminismo liberal e radical, em sua defesa da terceira posição. Contudo, Moi percebe que Woolf estava a favor dos direitos das mulheres em nome da independência econômica, por uma educação mais apropriada e que permitisse maior acesso a todas as profissões - principais reivindicações do movimento feminista nas décadas de 20 e 30. Na sua tentativa de recuperar a imagem de Woolf

como feminista, Moi recorre à Michèlle Barrett, Jane Marcus e, por fim, a Perry Meisel, cujo trabalho ela considera um dos maiores avanços, teoricamente falando. Inicialmente, Moi refere-se à Michèlle Barrett, em *Women and Writing*, dizendo que ela compreendeu bem o ensaio de Woolf, apresentando um estudo perceptivo de suas predecessoras e escritoras femininas contemporâneas e suas insistentes reivindicações sobre as condições materiais das mulheres que confinavam suas consciências. No entanto, Moi percebe que Barrett não leva em consideração os romances de Woolf, o que seria um grande erro separar sua estética de seu ponto de vista político.

Jane Marcus, por outro lado, opta por uma leitura radical da obra de Virginia Woolf, mas, em seus argumentos, reconhece Woolf como feminista e tenta associá-la ao socialismo, em oposição à sociedade capitalista inglesa. No entanto, todo seu argumento está mais baseado na biografia da escritora do que em seus textos, assim Moi afirma que é difícil considerar a posição radical feminista que é baseada num método tão tradicional. De acordo com Moi (2006), o melhor método de interpretação seria o anti-humanista, para uma compreensão mais ampla da natureza política e estética de Woolf. Porém, ela percebe que esse método ainda não foi produzido e nota que o trabalho de Perry Meisel é um dos primeiros a compreender os aspectos subversivos dos textos de Woolf, pois ele investiga a influência de Walter Pater em Virginia Woolf. Para ele, a diferença conceitual em Woolf e em Pater está inclusa na linguagem da sexualidade.

Finalmente, Moi conclui que a crítica feminista deveria levar em conta tanto os aspectos políticos, quanto os estéticos, pois ambos estão intrinsecamente relacionados na obra de Woolf. Além disso, ela pontua que as feministas de hoje se encontram em uma posição que é impossível não interpretar Woolf como uma grande escritora feminista. Por isso a intenção dela é fazer justiça e prestar uma homenagem a Woolf como “*a mother of us all*” e “*a great sister*”. Porém, como veremos a seguir, é importante refletir sobre esse processo de construção da imagem de Woolf, enquanto feminista, ao invés de reduzirmos Woolf a apenas um discurso, é necessário percebermos como seu discurso é múltiplo e que nos possibilitaríamos considerá-la feminista, contudo, não podemos limitá-la a uma única categoria.

7 BELL HOOKS

O texto de bell hooks, *Ain't a woman? Black women and feminism* está baseado no discurso de Sojourner Truth (1797-1883). Seria necessária uma pausa para nos debruçarmos sobre a vida fascinante de Sojourner Truth, pseudônimo usado pela autora, seu nome era Isabella Baumfree. Truth foi escrava, empregada doméstica e escritora. Como abolicionista, lutou pela libertação dos escravos e pelos direitos das mulheres negras. Em 1851, proferiu seu mais famoso discurso “*Ain't I a woman*” na Convenção dos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, assim percorreu todo o país, advogando em favor dos direitos das mulheres. Em 1799, foi o início do processo de escrita da legislação sobre a abolição, contudo, somente em 1827, ocorreu o processo de emancipação dos

escravos. Após ter sido vendida por 105 dólares e, depois, por 175 dólares, Truth fugiu em 1826 com a sua filha mais jovem, deixando seus outros quatro filhos para trás, e começou a trabalhar como empregada doméstica. Em 1850, ela começa a ditar suas memórias, que deram origem ao livro *A narrativa de Sojourner Truth: Uma escrava nortista*. Em seguida, veremos um trecho de seu discurso em 1851 para Convenção dos Direitos das Mulheres:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subirem em uma carruagem, é preciso carrega-las ao atravessarem um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir em uma carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E eu não sou uma mulher? (TRUTH *apud* RIBEIRO, 2017, p. 20)

O discurso da escritora está pautado nos direitos iguais para as mulheres, respondendo ao discurso masculino anterior, de que as mulheres eram muito frágeis para os trabalhos manuais, pois eram fisicamente inferiores aos homens. Em sua resposta, Sojourner Truth parte da sua experiência de vida pessoal para evidenciar suas habilidades para trabalhar de forma igual ao homem, sua capacidade para superar e enfrentar perseguições, abuso físico, estupro, tortura, sua capacidade não apenas para enfrentar esses obstáculos, mas sair deles triunfantemente. Sobretudo, a escritora nota a diferença de tratamento entre a mulher branca e a mulher negra, evidenciando a sua exclusão e o processo de apagamento da identidade de sua posição subalterna.

Bell hooks parte dessa exclusão, pois não se via incluída na pauta do movimento feminista, para falar sobre como o racismo estrutural e a opressão institucionalizada tornaram-se ferramentas políticas do colonialismo e do imperialismo. Desse modo, Hooks aborda o machismo e a experiência da mulher negra como escrava; a contínua desvalorização da feminilidade negra; o imperialismo do patriarcado; racismo e feminismo e, por fim, a mulher negra e o feminismo. A autora observa como o machismo institucionalizado e o mercado de escravos tiveram um grande impacto nas relações políticas, econômicas e sociais. A objetificação do corpo da mulher negra, que era utilizado como uma moeda de troca, a coloca em uma posição de subalternidade em relação ao homem, seja ele o senhor do engenho ou o senhor da casa. Seu corpo é utilizado para o trabalho, para o sexo, para o parto e para o leite materno. A autora percebe que são raros os autores que abordam o impacto político, social e sobretudo, político do status da mulher negra em relação à exploração sexual. Para a autora, Susan Brownmiller, em *Against our will*, comenta que o estupro na escravidão era mais do que uma ferramenta de violência, era um crime institucionalizado, parte de um pacote de subjugação do homem branco em relação à mulher negra para vantagens econômicas. Desse modo, a subjugação e opressão da mulher negra seguiu por séculos e séculos, mesmo depois da escravidão, como se o homem tivesse um direito histórico e ancestral sobre aquele corpo. Além disso, Hooks percebeu que os homens pobres das classes mais baixas também eram capazes de oprimir e agredir as mulheres, não apenas o senhor dos engenhos. Contudo, era conveniente

ao homem negro reconhecer o machismo do homem branco, mas não o seu próprio machismo. Pois, para ele, era difícil reconhecer o machismo dos negros em relação às mulheres negras, assim estariam reconhecendo que o racismo não era a única forma de opressão. Isso me lembra a pirâmide comentada por Djamilia Ribeiro, no topo da pirâmide temos os homens brancos, seguidos pelas mulheres brancas, pelos homens negros e, por fim, as mulheres negras que estariam na base da pirâmide. Ler o texto de bell hooks me faz pensar em nossas escritoras negras, como em Carolina Maria de Jesus, em Conceição Evaristo e em tantas outras, mas, sobretudo, me lembra esse poema de uma jovem escritora, Patrícia Aniceto. O poema *Teste de Resistência* (2019, p. 47) fala a partir de uma dor ancestral, que ocorre em nossas veias femininas e em nosso sangue brasileiro e toca profundamente em feridas que continuam abertas em nossa história.

Para bell hooks, feminismo é uma luta para acabar com a opressão machista, uma luta necessária para erradicar a ideologia de dominação que permeia a cultura ocidental e um compromisso para reorganizar a sociedade, assim o autodesenvolvimento das pessoas pode tornar-se precedente ao imperialismo, à expansão econômica e aos desejos materiais. Um compromisso com o feminismo exigiria que cada indivíduo adquirisse uma consciência política e crítica, baseada em ideias e crenças. O slogan “o pessoal é político” enfatizava que a realidade diária da mulher é informada e delineada pela política e tornou-se uma forma de encorajar as mulheres a pensar que a experiência de discriminação, exploração e opressão corresponde a um entendimento do aparato institucional e ideológico, que determina o status social. Para a autora, deve-se desenvolver uma compreensão da realidade política das mulheres, assim, perspectivas mais amplas só podem emergir quando examinamos tanto o pessoal, quanto o político. As políticas da sociedade como um todo e as políticas revolucionárias globais. Se o feminismo for definido dessa forma, chamará a atenção para a diversidade da realidade política e social das mulheres, centralizando as experiências de todas as mulheres, especialmente, aquelas condições sociais que tem sido escrita, estudadas ou mudadas pelos movimentos políticos. Desse modo, feminismo, para bell hooks, é a luta para acabar com a opressão machista. Seu objetivo não é apenas beneficiar um grupo de mulheres, nem, muito menos, privilegiar as mulheres em detrimento dos homens. O feminismo tem o poder de transformar de uma maneira significativa todas as nossas vidas. Ao emancipar as mulheres, também estaremos emancipando os homens das amarras dos papéis ditados pela sociedade patriarcal, bem como já havia dito Virginia Woolf em *Professions for women*.

8 ALICE WALKER

Alice Walker (1983), em busca da herança matriarcal, utiliza o ensaio de Woolf como base para seu trabalho, cuja importância é inquestionável, além de ser um texto poético e, fundamentalmente, político e crítico. Ao refletir sobre esse processo de matrilinearidade em *In search of our mothers' gardens*, ela aborda a exclusão dentro da exclusão, ou seja, a ausência das escritoras negras dentro da tradição literária feminina proposta por Woolf em *A room of one's own*, ela questiona:

Virginia Woolf, em *A room of one's own*, escreveu que para escrever ficção, a mulher deve ter duas coisas: um teto todo seu (com fechadura e chave) e dinheiro suficiente para se manter. O que dizer da Phillis Wheatley, uma escrava, que não possuía nem a si mesma?

(...)

Virginia Woolf vai além, escrevendo, não sobre a nossa Phillis, é claro, que qualquer mulher que possuísse o dom no século XVI [inseririmos “século XVIII”, inserimos “negra”, inserimos “nascida ou feita escrava”] teria certamente ficado louca. (WALKER, 1983, p. 235, tradução nossa)²

Ao seguir os passos de Virginia Woolf, Walker (1983) também procura rever a tradição literária de escritoras negras. E, assim, ela reinscreve, nos espaços vazios do próprio texto de Woolf, a presença das escritoras negras que eram punidas pelo simples fato de ler ou escrever, que não tinham a liberdade de pintar, esculpir ou mesmo de cantar. Não é fácil imaginar, como propôs Woolf, como essas mulheres, que poderiam ter sido poetisas, romancistas, ensaístas, pintoras, escultoras e cantoras, puderam sobreviver a todos esses anos e muitas morreram com seus talentos reprimidos dentro delas.

Alice Walker encontra no jardim de sua mãe uma alternativa para o trabalho criativo, não institucionalizado. Proibida de penetrar o espaço da biblioteca e na impossibilidade de produzir livros, sua mãe produz em seu jardim um magnífico trabalho de criação poética. Em seguida, para discutir a questão do feminismo pós-colonial selecionamos a discussão a partir de dois textos fundamentais *Can the subaltern speak?* e *“Under Western Eyes”* de Chandra T. Mohanty.

9 GAYATRI C. SPIVAK – CAN THE SUBALTERN SPEAK?

O texto de Spivak concentra-se no âmbito da Índia pós-colonial, momento em que ela deixa de ser semifeudal e entra para o sistema capitalista, nesse momento de mudança, os estudos do subalterno propõem a reflexão sobre a simples exclusão do sujeito feminino como corpo submisso, inferior, subjugado. Além disso, o texto propõe o que autora chama de *“female solidarities”*, as solidariedades femininas, a noção de territorialidade e resistência. Se em um primeiro momento, o camponês era a vítima e o herói da resistência contra o imperialismo na Índia, no momento de conflito entre as estruturas patriarcais tradicionais e o capitalismo transnacional é a mulher, subproletária, o sujeito na configuração da divisão internacional do trabalho. Spivak alega que por meio de vários exemplos de territorialidade e modos comunitários de poder, a figura da mulher move-se de clã para clã, de família a família passando de filha para irmã, esposa, mãe refletindo a continuidade patriarcal, mesmo que ela seja destituída da sua própria identidade. Seu artigo, *“Can the subaltern speak?”* tem como objetivo analisar o modo como o Ocidente procura problematizar a questão de como o sujeito do terceiro mundo é representado no discurso ocidental. Para tanto, a autora ressalta que a produção intelectual do Ocidente está em consonância com os interesses

² No original: “Virginia Woolf, in her *A Room of One's Own*, wrote that in order to write fiction she must have two things, certainly: a room of her own (with key and lock) and enough money to support herself. What then are we to make of Phillis Wheatley, a slave, who owned not even herself? (...) Virginia Woolf wrote further speaking of course not of our Phillis, that any woman born with a great gift in the sixteenth century [insert “eighteenth century,” insert “black woman,” insert “born or made a slave”] would certainly gone crazed.”

econômicos do mundo globalizado. Assim, a autora oferece uma análise alternativa das relações entre os discursos do Ocidente e a possibilidade de fala da mulher subalterna na Índia.

Na mesma direção que Gayatri Spivak, Chandra Talpade Mohanty, questiona como as mulheres do terceiro mundo são representadas dentro do discurso ocidental. Em seu famoso ensaio *“Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse”* compreende que a prática feminista transnacional deveria depender da construção de estratégias unificadas para lutar contra um sistema patriarcal global e das solidariedades feministas para além das fragmentações de lugar, identidade, classe, trabalho e religião. Nesses tempos obscuros em que as nossas pobres democracias estão sendo violadas, tais construções são fundamentais e mais importantes do que nunca. Mohanty (1988) analisa a categoria ‘mulher’ e seu instigante artigo nos leva a pensar se somos todas mulheres em batalha, como devemos entender a luta feminista das mulheres, não como um grupo idêntico, mas com diferentes interesses, desejos e anseios, levando em consideração, a classe, a etnia e a raça. A posição de Mohanty é crucial para uma chamada política urgente para a formação de coalisões estratégicas para além das fronteiras nacionais, de classe e de raça.

10 QUEER THEORY

Em *Feminisms and Gender studies* (2005), os autores declaram que, assim como bell hooks deu voz ao marginalizado, pois não se via incluída na luta do movimento feminista da década de 1970, as críticas lésbicas não se viam contempladas nesse mesmo discurso e, também, protestavam contra a exclusão de mulheres gays. A reivindicação delas era política e social, lutando contra a homofobia e contra os privilégios heterossexuais. O termo teoria *queer* reflete uma aliança entre os homens gays e lésbicas em oposição aos estudos masculinos e aos estudos feministas. *Queer theory* é um termo mais inclusivo e seus assuntos principais seriam as práticas sexuais consideradas anormais ou estranhas para a opinião convencional em um esforço para desafiar as visões tradicionais das identidades sexuais. O termo “queer” que a princípio era visto como depreciativo, usado para unir a luta de gays e lésbicas, foi transformado em um slogan ligado ao Orgulho Gay. O termo rejeita as convenções sexuais ocidentais e um bom exemplo literário seria os textos de Oscar Wilde. Já em *Sexual Politics*, Kate Millett chamava a atenção para as distinções entre os sexos, percebendo que o gênero é uma construção social, assim como a noção de identidade não é fixa ou estável, ela é formada pela cultura e está constantemente mudando. Em conformidade com as ideias de Kate Millett estão aquelas de Judith Butler, que diz que a identidade sexual não é inata, pelo contrário, ela é performativa e está constantemente mudando ante a pluralidade de possibilidades. Butler chama a atenção para uma ação política e social que reveja as normas e os termos binários masculino/feminino. Assim, muitos gêneros ou identidades sexuais estão disponíveis demonstrando que são muito mais complexos do que o simples termo binário masculino/feminino. As discussões sobre gênero no mundo estão se expandido para uma ampla discussão que rompe com as fronteiras tradicionais, enquanto no Brasil, parece que estamos voltando à Idade Média, queimando as bruxas feministas ou qualquer forma de sexualidade que esteja fora do padrão

convencional. Nesse sentido, *Orlando* de Virginia Woolf tornou-se um exemplo para abordar as muitas possibilidades de identidades sexuais, como afirma Woolf, a sexualidade seria como uma roupa ou uma fantasia que pode ser escolhida a sua própria conveniência.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto *Feminisms and gender studies* (2005), os autores mencionam que, com a crescente diversidade das teorias feministas, não cabe mais definir feminismo como uma única série de suposições, pertencentes unicamente à classe média burguesa, branca, heterossexual anglo-americana, a transformação do feminismo na pluralidade e diversidade de feminismoS torna-o uma perspectiva mais inclusiva e mais global. A fase de recuperação de textos de mulheres, deu espaço a uma nova era, na qual o objetivo é a recuperação de culturas inteiras de mulheres, cujo principal objetivo é retirar a mulher de uma posição de marginalização, de silenciamento, anulação e exclusão.

Fiola Tolan (2006) questiona o feminismo atualmente, após estudos de Judith Butler, os quais procuram desconstruir o binarismo homem/mulher, partindo para a diversidade e pluralidade sexual, como construir uma política feminista positiva e poderosa, uma vez que a categoria “mulher” foi perdendo sentido? Se, para alguns, o pós-feminismo finalmente transcendeu a divisão entre homem e mulher, para outros, a terceira onda do feminismo começa com a necessidade de se opor a essa ideia. Contudo, entendo que, atualmente, o feminismo ainda enfrenta um grande desafio, os números de feminicídio crescem de modo alarmante, e me parece que, enquanto houver mulher no mundo, o feminismo será uma luta necessária.

No Brasil, agora avançamos com o feminismo negro, tanto difundido por Djamila Ribeiro em *O que é lugar de fala?* publicado pela série *Feminismos Plurais*, demonstrando que a categoria mulher não é única e universal, mas que deve levar em conta várias intersecções, como raça, orientação sexual, classe e de identidade de gênero. Lélia Gonzalez, citada por Djamila Ribeiro, também reflete sobre a ausência da mulher negra e da mulher indígena no feminismo hegemônico e critica intelectuais e ativistas a voltarem-se para um modelo europeu e mesmo, americano, ignorando a importância de se pensar na realidade dessas mulheres em países colonizados. A própria Angela Davis, em visita ao Brasil, afirma que o feminismo negro não precisa voltar-se às feministas americanas, e que, já tem no país, referências como Lélia Gonzalez, a qual defende diferentes estratégias de resistência dessas mulheres e defende um feminismo afro-latino-americano.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GUBAR, Susan.; GILBERT, Sandra. *The madwoman in the attic: the woman writer in the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University, 2000.

HOOKS, Bell. *Ain't I a woman*. New York: Routledge, 2015.

MILLETT, K. *Sexual politics*. New York: Doubleday, 1970.

MOHANTY, Chandra T. Under western eyes, feminist scholarship and colonial discourses. *Feminist Review*, 30, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1395054>. Acesso em: 17 out. 2017.

MOI, Toril. *Teoria literaria feminista*. Madrid: Catedra, 2006.

OLIVEIRA, M. A. *A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o discurso político e o estético*. São Paulo: Paco, 2017.

RIBEIRO, Djamil. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SHOWALTER, E. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University, 1977. p. 263-297.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds.) *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan, 1988.

TOLAN, Fiona. Feminisms. In: WAUGH, P. *Literary theory and criticism*. Oxford: Oxford University, 2006.

TRUTH, Sojourner. *Narrative of Sojourner Truth*. Delaware: Literary Touchstone Classics, 2007.

WALKER, Alice. In search of our mother's gardens. In: WALKER, Alice. *In search of our mother's gardens: womanist prose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A vindication of the rights of woman, with strictures on political and moral subjects*. New York: Norton, 1975.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own and Three guineas*. Introd. Michele Barrett. London: Penguin Books, 1993.

MUITAS SÃO AS VOZES, MAS QUANTO A NOZES... CARTAS DE COSETTE DE ALENCAR E LAÍS CORRÊA DE ARAÚJO

MOEMA RODRIGUES BRANDÃO MENDES
WAGNER LOPES DA SILVA

INTRODUÇÃO

Dentre os textos que redefiniram e expandiram o conceito de literatura, a correspondência de escritores tem se mostrado um campo fértil de reflexão sobre a criação e repercussão de autores e obras (VASCONCELLOS; SANTOS, 2017, p. 52).

Cada vez mais, pesquisadores têm se dedicado aos estudos das cartas de autoria feminina. Por meio do advento epistolográfico, a voz da mulher tem recebido maior atenção e tem conquistado significativas publicações no campo literário. Em outras áreas do conhecimento, as publicações têm sido recorrentes e reconhecidas por estudiosos e pesquisadores sem distinção de gênero. A proposta para essa reflexão é conhecer parte do carteadado trocado entre duas vozes de mulheres esquecidas de Minas: Cosette de Alencar e Laís Correa de Araújo.

Alencar nasceu em Juiz de Fora, MG, em 18 de janeiro de 1918 e morreu em 10 de julho de 1973. Filha de Gilberto de Alencar, assim como o pai, seguiu a profissão de escritora. Autodidata na Língua Francesa, tornou-se tradutora da Editora Itatiaia e manteve correspondência com grandes nomes da literatura nacional, a citar Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. Escreveu para jornais do Rio de Janeiro, de São João Del-Rei, e, principalmente, em jornais juiz-foranos. Colaborou na *Gazeta Comercial* (1938 a 1939) e *Diário Mercantil* (1939 a 1973), nos quais manteve colunas diárias como *Canto de página*, *Letras e livros* e *Rodapé Dominical*. Em 1967, recebeu o prêmio de melhor cronista do estado de Minas Gerais.

Seus dois romances publicados foram *Giroflê*, *giroflá*, obra indicada ao prêmio Walmap, sem conquistá-lo, entretanto, em 1969, e o folhetim semanal *Diário de Ana*, que circulou no suplemento dominical do *Diário Mercantil*.

Cosette de Alencar dedicou-se à publicação de vários textos e contos em outros periódicos, deixando os leitores juiz-foranos informados sobre os acontecimentos e notícias de interesse geral.

Teve grande influência no meio literário, uma vez que, desde a infância, viveu no mundo das letras e conviveu com literatos, construindo significativas amizades com escritores, críticos e poetas, com os quais mantinha muitas correspondências. As relações com os cataguasenses Enrique de Resende e Eduardo Frieiro, por exemplo, foram essenciais para o seu amadurecimento literário.

A signatária, Laís Corrêa de Araújo, nasceu em Campo Belo, MG, em 3 de março de 1927 e faleceu em Belo Horizonte em 2006. Em 1936, fixou residência na capital mineira onde exerceu as funções de professora, poetisa, cronista, tradutora, crítica literária, jornalista, ensaísta e escritora de literatura infantil.

A pesquisadora Maria Esther Maciel (2004) nos conta que Laís Corrêa de Araújo soube fazer de seu trabalho um campo aberto às potencialidades criativas da linguagem e que extraiu de sua história pessoal algumas dessas questões. Nunca deixou de se arriscar na criação de novos caminhos poéticos e na prática sempre ousada de atividades intelectuais nos campos da crítica, da ficção e da tradução.

Como uma das raras vozes femininas da vanguarda poética brasileira dos anos de 1950 e 1960, participou ativamente no contexto cultural mineiro, cotidianamente atenta, aos principais acontecimentos estéticos do país e do mundo. Chamamos a atenção neste contexto, que Laís Corrêa foi a única representante feminina da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em agosto de 1963, quando integrantes do movimento da Poesia Concreta e da revista mineira *Tendência* reuniram-se em Belo Horizonte para articular uma frente ampla de poesia de vanguarda que pudesse conciliar as propostas de inovação e experimentação estética (MACIEL, 2004).

Tais atividades ,no campo do jornalismo-literário, estenderam-se por vários anos e ampliaram-se a partir do momento em que, como uma das fundadoras do *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*, na década de 1960, Laís assume o cargo de membro-fundador de redação do jornal, ao lado de Murilo Rubião (1916-1910) e Ayres da Matta Machado Filho (1909-1985).

Além de seu trabalho de redatora, exerceu as tarefas de resenhista, selecionadora de textos, tradutora e crítica literária. A coluna que manteve, sob o nome de *Roda Gigante*, no próprio *Suplemento* consistia em construir um exame cuidadoso e não complacente de todas e quaisquer obras que lhe chegassem aos olhos de leitora, fossem novos livros de autores conhecidos ou trabalhos de novos poetas e escritores, assim como Cosette de Alencar registrava em sua coluna *Letras e livros*.

Isso tudo, em meio à sombria atmosfera que a censura crescente nesses anos de ditadura militar trazia para as redações dos jornais. E foi nesse momento que Laís iniciou também um trabalho

profícuo no campo da tradução, vertendo para o português, textos de Cortázar, Pound, Eliot, Sartre, Breton, Barthes, García Lorca, dentre outros eminentes representantes do cânone literário da modernidade (MACIEL, 2002).

Os documentos, independentemente de seu suporte, garantem a existência de um grupo social. É fundamental ter ciência de que a correspondência trocada entre Cosette de Alencar e Laís Corrêa de Araújo é constituída por relatos referentes a aspectos da vida pessoal e íntima, discussões literárias de produções próprias e de terceiros, censura, política de publicações, ou seja, assuntos que legitimam a reconhecida importância das correspondentes e a formação desta identidade feminina que influencia uma nova visão historiográfica da literatura nos cenários regional, nacional e internacional.

O período integral da troca de correspondência entre as escritoras é datado entre 15 de setembro de 1967 e 14 de maio de 1973, e é constituído por 125 cartas, totalizando 321 *fólios*, assim distribuídos: no Acervo da Família Alencar, custodiado pelo Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) em Juiz de Fora, no Fundo da titular, a correspondência localizada data de 16 de setembro de 1967 a 14 de maio de 1973, sendo constituído por 63 correspondências totalizando 186 *fólios*.

No Arquivo da Família Ávila, sob a guarda do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais (AEM/UFMG), no Fundo da titular, foram localizadas 62 correspondências, totalizando 135 *fólios*, datados de 15 de setembro de 1967 a 10 de maio de 1973. Estes dois acervos mineiros constituem-se como lugares de memória, como espaços de preservação que emergencialmente necessitam ser divulgados por representarem ambientes de construção de identidade e cidadania femininas. A identidade, enquanto fenômeno sociocultural, forma-se e se consolida por discursos e práticas que utilizam a memória como uma das fontes de sua elaboração. Conforme Brito (2017), a identidade como objeto de estudo evoluiu com o decorrer do tempo em consonância com as ciências que a estudavam. Apesar dessas mudanças de perspectivas, a relação entre identidade e memória sempre se manteve como indissociável influenciando uma à outra.

É a mulher e o seu lugar de fala por meio da memória-epistolográfica!

Sobre o armazenamento da memória e a complexa relação entre os homens e seus documentos, no caso as cartas, é discutida por Philippe Artières (1988), em artigo intitulado, *Arquivar a própria vida*. Para o autor, o anormal é o sem-papéis, prejudicial é o homem que se livra do controle gráfico, e escrever cartas significa conservar as lembranças, caracterizando assim a memória materializada. O registro do narrar-se, por meio de uma carta e seu conteúdo, transforma-se inevitavelmente em arquivo pessoal. O teórico chama atenção para o fato de que o arquivamento do eu é, ao mesmo tempo, uma prática de construção de si mesmo e de resistência que implica três aspectos: a injunção social, a prática de arquivamento e a intenção autobiográfica. Portanto, sendo o arquivo um lugar da memória, a escrita epistolar constitui-se efetivamente num ato social memorialístico.

Algumas pessoas, principalmente os literatos, guardam, por sua vez, outros documentos que eles consideram que tenham importância para a memória cultural de um país, de um povo: juntam-se às cartas, diários, fotografias, manuscritos autógrafos, datiloscritos, cópias tipográficas entre outros.

Ratificando, com a intenção de preservar tais itens, arquivos, bibliotecas e museus começaram a perceber a importância da salvaguarda desta documentação, visando à preservação da memória social. Esses lugares de memória garantem, assim, a perpetuação desses agentes no cenário nacional.

Louis Hay (2003) revela que os documentos literários sempre foram colecionados a partir do momento em que o culto ao grande escritor surgiu no imaginário coletivo.

O correspondente epistolar, por sua vez, atua, mesmo que involuntariamente, como um manipulador de sensações e de realidades, e, esclarece que a verdade que importa é cada vez mais a que está no cerne do sujeito, no lugar privado do indivíduo, de onde se compreende que provenha a fala e a escrita.

Segundo Mendes (2015), a importância das cartas não está apenas em explicar e orientar o leitor com revelações biobibliográficas, mas, também, em apresentar riqueza de ideias e elaborações estéticas, projetos e intimidades do pensamento de mulheres-poetas-prosadoras, que foram expressões importantes na formação da literatura brasileira como Cosette de Alencar e Laís Corrêa de Araújo.

De acordo com Matildes Demétrio dos Santos (1998), pode-se, por meio da correspondência, rastrear posicionamentos e surpreender momentos em que o remetente se desnuda para o outro, projetando o que estava escondido ou o que lhe preocupava no momento como registram as cartas. Araújo se desnuda,

Como você disse bem, cá estou ainda a mexer com o Suplemento, apesar de todas as irritações e esgotamentos. Vício terrível! Como confessou certa vez o Drummond: “às vezes gosto de escrever. Às vezes (quase sempre) não gosto.” Mas o caso é que a gente não consegue escapar a esta injunção do temperamento, do sangue, do hábito, sei lá. O que acontece comigo é que eu não tolero me ler! Depois de escrita qualquer coisa, eu tomo verdadeiro nojo dela, não gosto de olhá-la mais, nunca mais, acho tudo de uma inutilidade e de uma mediocridade terrível, mas recaio no vício, o organismo sente falta do tóxico literário, e lá vai besteira!

Respeito muito o Affonso, admiro-o, sei que êle é mesmo um escritor, nasceu para isto, quer ser isto, dedica-se quanto pode a isto, mas eu gostaria de ser simplesmente a sua mulher, uma espôsa doméstica e estável; ao invés, não sou boa dona de casa, passo por fases eufóricas e depressivas alternadamente, gasto meu tempo em ler e pensar, quando deveria estar a costurar, a lustrar o chão, ou ao menos a embelezar-me para o seu uso... No entanto, somos felizes, se se pode, com tanta facilidade, falar de felicidade: coisa rara. Mais modestamente: que êle me tolera, isto sim, e com alguma satisfação, parece...

Porque não me manda a sua seção de livros? Gostaria de vê-la e aqui não se encontra jornal de J. Fora. Se somos “colegas” também nisso, precisamos trocar idéias... (ARAÚJO, [Correspondência], Belo Horizonte, 15 fev. 1969, grifo da autora).

Ao que Cosette responde:

Agora, falando de você, assunto consideravelmente mais interessante: sua inquietação parece-me natural e boa água. Só os insatisfeitos progridem. Penso que não deva cingir-se aos deveres domésticos que o lar lhe exige: pode, perfeitamente, harmonizá-los com os

labores do espírito. Como já está a fazer. Acredito mesmo que este dualismo nada tem de prejudicial: será benéfico, pelo contrário. E que importa ser o seu Afonso um verdadeiro escritor? Você também será uma verdadeira escritora, se já não o é. Não consigo vê-la limitada a lustrar o chão, remendar lençóis, pentear o cabelo; você consegue? Não lhe mando a minha secção de livros, boa droga que ela é. É raro sair nela alguma coisa válida. Tudo comercial, uma porcaria, de acordo com as porcarias impressas que me mandam. O Martins de Oliveira mandou-me o seu A RETIRADA DA LAGUNA. O livro está feio graficamente, mas o Martins escreve muito bem, um pouco elaborado, um pouco “belle époque”, mas fluente, elegante, escorreito. Ainda não lhe li este volume. Falta de tempo. Por isto mesmo, ainda não li também o livro de Vivaldi, hoje menos bom escritor que há dez anos atrás. Há dez anos atrás, ia êle no caminho de Eduardo: castiço, enxuto, cristalino. Ganhou pêso, perdeu clareza, ficou enxundioso, meio enjoado. Isto acontece.
(ALENCAR, C. de. [Correspondência]. Juiz de Fora, 25 mar. 1970, grifo da autora).

Não nos cabe aqui, comentar a crítica elaborada pelas signatárias, quanto aos temas tratados, mas sim, confirmar teórica e praticamente que não é sem razão que os atuais estudos de historiografia se valem cada vez mais da escrita epistolar como forma de desvendar as particularidades da crítica literária.

No caso especificamente desse carteadado mineiro, estamos falando das missivas que se encontram nos arquivos privados de escritores que em momento algum perderam suas características: não deixaram de ser cartas, mas transformaram-se em documentos de pesquisa. Qual a finalidade de se guardar esses escritos? Nesta reflexão, tomaremos como definição de arquivos pessoais elaborada pela pesquisadora Lúcia Maria Velloso de Oliveira que afirma: “Entendo ‘arquivo pessoal’ como um conjunto de documentos produzidos, ou recebidos, e mantidos por uma pessoa física ao longo de sua vida e em decorrência de suas atividades e função social” (2012, p. 8). E continua, “os arquivos pessoais refletem não somente o que as pessoas fazem ou pensam, mas quem são, como veem e experimentam suas vidas” (2012, p. 8).

Prosseguindo, Diaz (2007) nos informa que “o amador de correspondências tolera das cartas o que o irritaria alhures: as lamentações, as inconstâncias do humor, do tom, a rispidez”. Analisando o lote de correspondências referente ao ano de 1969, encontramos Laís Corrêa reclamando muito de doenças e de percalços da vida, escreve,

Cosette,

A gripe está tão forte que até tenho medo de estar mandando alguns vírus para você neste papel. É um mal estar, uma dor de cabeça, zoeira nos ouvidos, corpo mole, tudo o que faça da gripe uma doença humilhante porque nem sequer é doença mesmo e nos abala tanto. Eu andava contando farol, dizendo que não tivera ainda a famosa Hong Kong, mas o castigo de meu orgulho veio logo. Portanto, escrevo com grande sacrifício, na cama, apenas para lhe dizer que estou viva e recebi sua carta. O que acho mais terrível nessa “doença” é que nem ler consigo, pois os olhos não aguentam o esforço. E é sufocante ficar deitada sem nada para fazer.
(ARAÚJO, L.C. de. [Correspondência]. Juiz de Fora, 5 jul. 1969, grifo da autora).

E, em missiva enviada em setembro de 1969, Laís continua as lamentações:

Cosette,

Há quatro dias estou com dor-de-cabeça, coisa que me atormenta e atrapalha as minhas atividades normais. Já me aconselharam a procurar o Arigó... já que os médicos não deram conta do recado. Mas acredito que seja um problema da idade ou de meu trabalho, que exige muito da vista e da própria cabeça. Enfim, vou tomando as minhas aspirinas e consolando-me com o pensamento de que Einstein, João Cabral e outros “cobras” também sofreram ou sofrem do mesmo mal...

(ALENCAR, C. de. [Correspondência]. Juiz de Fora, 29 set. 1969, grifo da autora).

Cosette de Alencar, em suas missivas, é raro lamentar sobre a vida, porém, em carta de maio de 1969, registra um comentário sobre exames de saúde, o que nos leva a acreditar que já estivesse sentindo os primeiros sintomas da doença que viria levá-la à morte em 1973, a leucemia:

Prezada Laís,

Menos, naturalmente a estafa. Desta, resultam doenças, crises hepáticas, enxaquecas, pouca disposição para a máquina de escrever. Até mesmo tive de levar um corte no pescoço, tendo me surgido um gânglio cervical, que logo alarmou todo mundo. Tirei o caroço, mandei examiná-lo e até hoje não fui saber o bicho que deu.

(ALENCAR, C. de. [Correspondência]. Juiz de Fora, 01 maio. 1969).

Moema Mendes (2016) afirma que “a correspondência ativa e passiva de um escritor é de grande importância para o estudo de sua obra e da obra de terceiros citados pelos signatários”. Laís Correa em carta de 7 de janeiro informa à Cosette de Alencar:

Cosette,

Também no fim de ano e princípio de outro, quase não se publicam livros, é um programa das editoras. E a gente fica sem saber o que falar. Li o livro de Orígenes Lessa, por sua causa. Não gostei. Depois que o Henry Miller começou a circular no Brasil, todos os romancistas resolveram soltar as línguas e falar de temas escabrosos. Porém, sem o talento do americano, não convencem. Que é o livro do O. Lessa, afinal? Uma estória de greve, mas nada. Nem mesmo a miséria, a pena, a tristeza estão ali, há uma gratuidade em tudo. Não, não gostei mesmo.

(ARAÚJO, C. de. [Correspondência]. Juiz de Fora, 7 jan. 1969).

Nas palavras de Marcos Antônio de Moraes (2001), o diálogo epistolar é um canteiro de obras - os arquivos da crítica - onde se podem divisar elementos seminais para a compreensão de um ideal estético ou se descobrem intenções capazes de explicitar passos obscuros do processo de criação da arte-fazer.

Acreditamos que essa missivista esteja criticando o livro *A noite sem homem*, publicado por Orígenes Lessa em 1968, que se constitui em uma das obras mais desafiadoras no campo da ficção a tematizar sobre a prostituição naquela época. O livro narra a surpreendente história de um grupo de mulheres que faz uma verdadeira revolução na casa de prostituição em que atuavam. Após a decisão do chefe do bordel de aumentar o preço do programa a fim de alterar o perfil dos seus frequentadores para um patamar mais refinado, elas decidem não mais trabalhar, até que o dono repensasse sua decisão e voltasse a adotar preços mais modestos, a fim de não espantar a variada clientela que sempre povoou a casa. Ainda em relação ao livro citado, prossegue Laís Corrêa na mesma carta:

De resto, nem poderia falar a respeito no jornal (mesmo contra) porque estamos, como todos, sob censura. Política, moral, religiosa, uma estupidez para este já sufocante Brasil. Como escreverei? Não posso falar de livro que toque em fome, miséria, revolta. Nem de livro “imoral”, nem contra a fé sacrossanta e o amor à pátria idolatrada. Difícil encontrar um livro que não toque nisto tudo e seja bom. Fico pelas periferias, falando besteiras, de besteiras. Isso me irrita ainda mais. Enfim, são os tempos de mediocridade que temos de atravessar, enfiando os pés na lama da burrice. Com o risco de nos deixarmos contaminar. (ARAÚJO, C. de. [Correspondência]. Juiz de Fora, 7 jan. 1969).

Neste fragmento epistolográfico, podemos inferir que Laís Correa revolta-se contra a censura imposta por um regime que durou de 1964 até 1985, ratificando ser a censura um tema recorrente nesse carteadado.

Ao que Cosette de Alencar responde:

Laís,
De resto, o momento não é muito brilhante neste setor das letras nacionais. Muitas são as vozes, mas quanto a nozes... Penso que nós não temos exatamente o mesmo gosto, embora tenhamos certamente uma filosofia literária parecida. Você não gostou do Orígenes Lessa: eu acho que sua novela é dos pontos altos da escassa safra da nossa ficção no ano passado. Li que você apreciou o romance da Dinah Silveira de Queiroz: achei-o ruinzinho (ALENCAR, [Correspondência]. Juiz de Fora, 10 fev. 1969).

Um dos temas centrais, quando se fala em regimes de exceção, é a censura, que funciona como instrumento para que as críticas ao regime não apareçam, evitando que seja constituída uma força de oposição (ORIGENS DO GOLPE, 2019).

No Brasil, a censura fez-se presente com sua face mais violenta durante o regime militar, onde os meios de comunicação de massa sofreram graves ataques de mordação. A censura esteve presente em todas as formas de expressão que pudessem, de algum modo, contestar o poder vigente, e os artistas e os intelectuais que foram censurados sentiam-se impactados. Foi o que se acredita que tenha acontecido com Laís Corrêa de Araújo no ano de 1969 como podemos ler em outra carta datada de 8 de maio, na qual Laís Araújo informa à Cosette de Alencar:

Cosette,

Fazia a Roda Gigante como um trabalho qualquer. E, em qualquer trabalho, procuro ser honesta e dar o máximo de mim. Mas nenhum trabalho vale, a meu ver, o sacrifício de uma honestidade mais intrínseca, a honestidade do pensamento, a coerência entre este e um estilo de vida. Pois quiseram fazer-me sacrificar – a bem do ídolo revolucionário – esse único patrimônio que julgo possuir. Murilo Rubião achou que a última seção que eu escrevera ofendia a Santíssima pátria (embora eu estivesse falando de um escritor do Equador e sobre o contexto de miséria, analfabetismo e subdesenvolvimento daquele país) e agiu de modo incorreto, levando a minha seção para ser censurada pelo diretor da Imprensa Oficial, o Paulo C. Guimarães, que nada entende de nada, ainda mais de literatura! Naturalmente, senti-me ferida em meus brios, não só pela censura, injusta, mas ainda pelos caminhos de “denúncia” que tomou. Imediatamente redigi uma carta dizendo que não mais escreveria a seção e pedindo me fosse designado outro serviço. Até hoje não tive resposta da minha carta nem solução alguma, pois – segundo soube – Murilo acha justíssima a censura literária, justificando-se em nome do bem maior que é a continuidade de aparecimento do SL. Tem razão até certo ponto: acho que o SL deve, merece continuar. Mas não à custa de uma concessão ética e moral de minha parte, avessa que sempre fui a quaisquer restrições da liberdade de pensamento. E acho que ele continuará sem mim muito bem. Quem quiser que escreva, que se sujeite à censura, isto é questão de foro pessoal. Mas aquela pessoa que ele pensava muito humildezinha (sou humilde sim, mas não a esse ponto) simplesmente se recusa a colaborar com aqueles que se julgam donos da verdade, do direito de pensar pelos outros, de impedir a “subversão” alheia.

Estou lhe contando isto, porém, peço-lhe encarecidamente, é um segredo que deve conservar para você. Não quero que uma coisa destas transpire (vai transpirar um dia, eu sei) pondo-me eu na posição de mártir e Murilo na de algoz. Nem ele nem eu temos culpa da situação do país. Ele se acha com a razão, pensando que entre os males se escolha o menor. E o menor é a continuidade do SL, que faz muito bem à cultura, apesar de tudo. Eu me acho com a razão porque não acredito que se possa fazer nada em matéria literária sob controle governamental (ARAÚJO, [Correspondência]. Belo Horizonte, 8 maio 1969).

Como vemos, Laís Corrêa de Araújo lança um desabafo forte, posicionando-se como intelectual¹, permitindo-nos inferir sobre a situação política, cultural e social deste período. Evidente que não podemos esquecer que este é o ponto de vista da autora, pois como diz Walnice Galvão, (2008) “a carta apresenta a verdade do indivíduo em uma determinada situação, em face de um determinado interlocutor”.

¹ Ivete Lara Camargos Walty e Maria Zilda Ferreira Cury (2008), por seu turno, acrescentam que intelectual é o ser que além de observar a sociedade, expressa suas opiniões, fazendo uma leitura crítica do mundo em tudo que escreve, e, as estudiosas trazem explicações à etimologia da palavra: Do latim *intellectualis*, de que a palavra intelectual deriva, conservou-se o sentido de “relativo à inteligência”. Decompondo-se a palavra temos: *intus*, para dentro e *lectus*, participio passado de *legere* (ler). Ler (para) dentro das coisas, para seu interior. Mas, o sentido etimológico do verbo *legere* “postula certa intensificação do fato social”, na medida em que aponta para uma dimensão de exterioridade. Ler, pois, pressupõe um movimento para o exterior, para comunicar-se com os outros, fazendo uma leitura do mundo, o que dota a palavra intelectual dos dois movimentos: para dentro de si e para fora de si. Alargando o sentido ainda a partir da etimologia da palavra, salienta-se a condição intermediária do intelectual, sua função mediadora (WALTY; CURY, 2008, p. 12-13).

Em resposta a 13 de maio de 1969, Cosette de Alencar, utilizando um tom irônico, comenta:

Prezada Laís,
Penso que será lamentável você interromper seu trabalho, com tanto carinho realizado, da Roda Gigante. E por uma tolice ainda! O acertado, a meu ver, será não exagerar a importância do ocorrido; episódio trivial, sobretudo quando se trata de um departamento de serviço público. [...]. Assim não se dê por achada e reassuma seu lugar no suplemento. Não espere que a reconvoquem: você tem direitos de antiguidade. [...] Saiba que, tal como meu pai, faço vista grossa a injustiças que, no jornal, me pontuam o trabalho. Bem pequeno é o valor que nos dão, menor ainda a remuneração financeira. Que me importa? Trata-se de empresários mercantilizados, sem visão nem alcance; tal como fez meu pai, limito-me a desfrutar do ensejo de usar-lhes os recursos publicitários, sem dar qualquer significação a seu procedimento. Pode um pé de abacaxi dar rosas? Então?

Neste fragmento, podemos reconhecer duas tônicas na vida da cronista: o respeito e admiração ao escritor Gilberto de Alencar, seu pai e a aderência a uma campanha contra a não remuneração ao trabalho do escritor, no caso, escritoras conscientes e honradas, exercendo o esforço da crítica construtiva, elogiando o que é bom e reprovando o deplorável.

Pode-se afirmar que, ao longo de toda a trajetória intelectual, Laís Corrêa de Araújo e Cosette de Alencar nunca deixaram de causar estranhamento e inquietação. Elas atuaram fora dos limites socialmente demarcados para as mulheres de seu tempo - com singular militância nos campos da crítica literária, da tradução e do jornalismo cultural.

Nas produções dessas duas escritoras não se identifica um alheamento estético quanto às questões relativas às suas experiências vivenciadas enquanto mulher. Pelo contrário, nas cartas identificamos temas relacionados ao corpo, ao desejo, à memória e ao cotidiano, abordados de forma, muitas vezes, irônico-crítica.

As cartas, portanto, são uma espécie de guardiãs do ritmo e das batidas da vida presente e o amigo que as recebe é o árbitro que intercede, o mediador que interfere ou a testemunha que observa e atesta a veracidade das coisas contadas (SANTOS, 1998).

Observamos que, a historiografia da crítica literária vem transformando-se, movimentando-se em relação à conscientização da importância da epistolografia, quando utilizada como mais um dos documentos que entram na formação do desenvolvimento da pesquisa literária. O pesquisador brasileiro, em sua maioria, ainda é muito livresco, tem medo de papéis inéditos e jornais velhos, conclusão: publica-se muito, mas tudo repetido e sabido. A grande contribuição dos estudos genéticos sob o viés da epistolografia é o ineditismo.

O interesse epistolográfico é de significação muito especial, na medida em que propicia um jogo interessantíssimo de identificações e antinomias, reveladas nos conteúdos das missivas, suscitando outras constatações como a relevância das cartas nos estudos literários (MENDES, 2015) como apresentamos neste carteadado mineiro.

A partir dessas premissas, ratificamos o que se pretende nesta reflexão é mostrar a importância da epistolografia para os estudos literários a partir dos arquivos pessoais das escritoras

Cosette de Alencar e Laís Corrêa de Araújo, e também, identificar e analisar os componentes literários e culturais que podem ser encontrados no material arquivístico desse dossiê feminino e feminista.

Finalizando, assim, esta breve reflexão, entendemos que a amizade entre Laís Corrêa de Araújo e Cosette de Alencar foi fundamental para as duas escritoras, duas mulheres com objetivos e pontos semelhantes no mundo literário, traçando um caminho de extrema relevância para as letras. Portanto, estabelecer laços de amizade por meio da escrita e troca de correspondência permite ampliar as relações de sociabilidade, formar identidade, promover transformações e manter uma forte e constante conexão destas relações com o mundo da literatura.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Cosette de. [*Correspondência*]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Juiz de Fora, 10 fev. 1969. 1 carta.

ALENCAR, Cosette de. [*Correspondência*]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Juiz de Fora, 25 mar. 1969. 1 carta.

ALENCAR, Cosette de. [*Correspondência*]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Juiz de Fora, 1 maio 1969. 1 carta.

ALENCAR, Cosette de. [*Correspondência*]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Juiz de Fora, 13 maio 1969. 1 carta.

ALENCAR, C. de. [*Correspondência*]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Juiz de Fora Juiz de Fora, 29 set. 1969.

ALENCAR, Cosette de. *Giroflé, giroflá*. Belo Horizonte: Imprensa Publicações, 1971.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [*Correspondência*]. Destinatário: Cosette de Alencar. Belo Horizonte, 7 jan. 1969. 1 carta.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [*Correspondência*]. Destinatário: Cosette de Alencar. Belo Horizonte. 15 fev. 1969. 1 carta.

ARAÚJO, [*Correspondência*]. Destinatário: Cosette de Alencar. Belo Horizonte, 8 maio 1969.

ARAÚJO, L.C. de. [*Correspondência*]. Destinatário: Cosette de Alencar. Belo Horizonte Juiz de Fora, 5 jul. 1969. 1 carta.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [Correspondência]. Destinatário: Cosette de Alencar. Belo Horizonte, 7 jul. 1969. 1 carta.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [Correspondência]. Destinatário: Cosette de Alencar. Belo Horizonte, 29 ago. 1969. 1 carta.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, v.11, nº 21, 1988, p. 1-216.

BRITO, Augusto Cesar Luiz; MOKARZEL, Marisa de Oliveira; CORRADI, Ana Laura. O arquivo enquanto lugar da memória e sua relação com a identidade. *Ágora*, Florianópolis, v. 27, n. 54, p. 158-182, jan./jun., 2017.

DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? *Manuscrita: revista de crítica genética*, São Paulo, n. 15, 2007, p. 119-162.

GALVÃO, Walnice Nogueira. À margem da carta. *Teresa: revista de literatura brasileira*, v.8, n. 9, São Paulo, 2008, p. 14-29.

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 65-81.

LESSA, Orígenes. *A noite sem homem*: romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACIEL, Maria Esther (org.). *Laís Corrêa de Araújo*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MACIEL, Maria Esther. O pathos da lucidez: a trajetória poético-intelectual de Laís Corrêa de Araújo. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Inventário: 1951-2002*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 220-231.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão *et al.* Helena, de Machado de Assis e seus contornos epistolográficos. In: SILVA, Rodrigo Fialho (org.). *Do texto ao contexto: história, literatura e educação*. Leopoldina: UEMG, 2015, v.1, p. 127-142.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. Guarde as minhas cartas, Lúcio. In: NEVES, José Alberto Pinho; REDMOND, William Valentine; DEFILIPPO, Juliana Gervason (org.). *Lúcio Cardoso: a escrita sem limites*. Juiz de Fora: MAMM/UFJF, 2016.

MORAES, Marcos Antônio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MORAES, Marcos Antônio de. Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. *Patrimônio e memória*. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 115-128, jun. 2009.

OLIVEIRA, Lúcia Maria Velloso de. *Descrição e pesquisa*: reflexões em torno do arquivo pessoal. Rio de Janeiro: Mobile, 2012.

ORIGENS DO GOLPE. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/origens-do-golpe/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol*: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume, 1998.

VASCONCELLOS, Eliane; SANTOS, Marcelo dos. Papéis de escritor: segredo e arquivo literário. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 18, n. 31, p. 51-64, Jan./jul. 2017.

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. (orgs.). *Intelectuais e vida pública*: migrações e mediações. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

O TEXTO VIAJANTE DE CLARICE LISPECTOR

NÍCEA HELENA DE ALMEIDA NOGUEIRA

O conjunto completo das crônicas publicadas por Clarice Lispector, no *Jornal do Brasil*, no período de 19 de agosto de 1967 a 29 de dezembro de 1973, encontram-se depositados na Fundação Casa de Rui Barbosa no arquivo da escritora e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. No período em que manteve sua coluna semanal no jornal, Clarice produziu, ao mesmo tempo, cinco livros: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A mulher que matou os peixes*, ambos de 1969; *A vida íntima de Laura*, escrito em 1971 e só editado em 1974; *Felicidade clandestina* de 1971 e *Água viva*, em 1973.

A pesquisa mais extensa para o estudo das crônicas de Clarice Lispector, que o mundo acadêmico tem notícia até os dias atuais, é a pesquisa para dissertação de Mestrado de Célia Regina Ranzolin, intitulada *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*, realizada na Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação do Professor Dr. Raúl Antelo, em 1985. Com o objetivo inicial de resgatar a produção integral da autora para o Caderno B do *Jornal do Brasil*, sem a intenção de realizar uma análise interpretativa desses textos, Ranzolin recolheu todas as 329 crônicas que estavam, até então, esquecidas em jornais amarelados e ao acesso de poucos pesquisadores. A coluna das crônicas de Clarice só não foi publicada em três sábados, apenas no período entre 19 de agosto de 1967 e 29 de dezembro de 1973. A pesquisa de Ranzolin foi feita na Biblioteca Nacional, no período de março e abril de 1984. No final do mesmo ano, o filho mais novo de Clarice, Paulo Gurgel Valente, publicou a coletânea *A descoberta do mundo*, que obrigou Célia Ranzolin a dar novos rumos a sua pesquisa. Esta perdeu o caráter de resgate das crônicas dispersas no jornal. De posse do fichamento descritivo de todas as crônicas, Ranzolin constatou a ausência de um significativo número de crônicas no livro.

A leitura das crônicas de Clarice e dos seus livros, listados acima, sugere que a autora utilizou o texto jornalístico para compor suas produções literárias. Percebemos que o texto de Clarice viaja por diversos meios impressos: a mesma escrita pode ser uma crônica, um conto ou um trecho de um romance. Como exemplo desse procedimento, cito o conto “Felicidade clandestina”, que deu título ao livro homônimo de 1971 e cuja trama já havia aparecido como crônica quatro anos antes no *Jornal do Brasil* sob o título “Tortura e glória”. Há, também, a crônica “Uma esperança”, publicada no jornal em maio de 1969, que reapareceu, no mesmo livro de contos, sem nem ter seu título alterado.

Quando publicada em livro, a crônica assume uma reelaboração natural por parte de quem organiza a coletânea. Além disso, ela perde seu caráter de efemeridade, tornando-se mais duradoura, porque os textos que envelheceram devido à sua excessiva circunstancialidade não entram na seleção (SÁ, 2008). Os textos de Clarice Lispector, sejam veiculados em livro ou em jornal, trabalham extensivamente a introspecção feminina, porém, o leitor para qual seu discurso está dirigido é completamente diferente. Na crônica de 22 de junho de 1968, por exemplo, a própria autora comenta essa transformação:

Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado (LISPECTOR, 1999a, p. 113).

A declaração acima provoca os seguintes questionamentos que tornam a autora suspeita em sua veracidade: será que Clarice Lispector conseguiu realmente manter sempre essa diferença, no seu modo de escrever, tão distinta quando mudava do texto da crônica, a ser publicado no jornal, para o texto que viria a publicar em livro, já que visualizava outro tipo de leitor? Será que se satisfazia em apenas agradá-lo nas crônicas, sem conduzi-lo a reflexões mais interiores e complexas? Por que, então, utilizou textos de crônicas na íntegra para compor seu livro de contos *Felicidade clandestina*, editado enquanto trabalhava no *Jornal do Brasil*?

As crônicas em que Clarice Lispector fala diretamente sobre si mesma, sobre seus amigos e sobre seus familiares auxiliam também na compreensão sobre o contexto em que se dá a criação de suas obras. Essa aproximação informal entre autor e público permite, por exemplo, que se conheça qual a reação de Clarice diante das críticas recebidas sobre seu trabalho como cronista. Em 29 de março de 1969, na crônica “Perguntas grandes”, ela manifesta-se em relação ao comentário de alguns de seus leitores anteriores à publicação no *Jornal do Brasil*. É interessante observar, nesse trecho, a comparação de valor entre a autora de romances consagrados e a escritora que exerce uma atividade literária remunerada e considerada menor, na época: “Pessoas que são leitoras de meus livros parecem ter receio de que eu, por estar escrevendo em jornal, faça o que se chama de concessões. E muitas me disseram: ‘Seja você mesma’” (LISPECTOR, 1999a, p. 180).

A linguagem da cronista Clarice Lispector é a confirmação do projeto exploratório de sua escrita literária, de acordo com Maria Helena Mendonça (2002), em sua tese de doutoramento intitulada *A crônica e as cronistas brasileiras: questão de gênero(s)*. Entre os aspectos relevantes das crônicas de Clarice, Maria Helena Mendonça destaca que a autora questiona o que é crônica, elabora uma miscelânea de gêneros, chama atenção para o caráter solitário do cronista e reconhece a

diferença entre escrever para jornal e escrever livros, projetando a evolução de sua escrita. Comenta a maneira como Clarice Lispector comunica-se com seus leitores, nas crônicas, por meio de reprodução de trechos de outros autores, divagações distraídas, digressões longas ou rápidas, cartas enviadas e recebidas, comentários sobre fatos aparentemente corriqueiros, conversas ao telefone, diálogos inusitados com adultos e crianças, reflexões profundas e superficiais e estruturas próximas da ficção.

As crônicas de Clarice Lispector não se distanciam do discurso singular de seus contos e romances, onde a palavra constituía-se em sua quarta dimensão, a dimensão temporal. Assemelham-se a projetos estéticos, por vezes fragmentados, esboçados em uma forma mais compacta, mais condensada, que retoma textos ficcionais já publicados ou ainda em fase de escrita.

Há outro conjunto interessante de crônicas para que essa aproximação entre o público leitor e a escritora se estabeleça. São aquelas em que Clarice faz reflexões metalinguísticas, narrando algumas de suas atitudes como escritora, o que não seria claramente explicável pela simples observação do conto, por exemplo. Na crônica intitulada “A explicação que não se explica”, de outubro de 1969, Clarice conta ao leitor como foram feitos os contos reunidos em *Laços de família*.

A aproximação entre autor e leitores, característica do gênero crônica, permite que a autora fale de sua vida pessoal e de sua literatura de forma que o contexto de criação desses textos possa ser reconstruído para os leitores e para a crítica literária. Além disto, a análise das obras que serão alvo de reescrita e de republicação permite observar a gênese da obra literária e observar, senão o ponto de partida da criação, o ponto a que os leitores e críticos têm acesso.

COMPARAÇÃO COM OS LIVROS

O cotejo com as crônicas de *A descoberta do mundo* e as crônicas dos recortes do *Jornal do Brasil*, depositados no Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa, é de inegável importância (VASCONCELLOS, 1993). Na seleção das crônicas publicadas, posteriormente, como contos, trechos de romances e de livros infantis da autora, conclui que Clarice Lispector utilizou:

1) Trechos do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, aparecem de 1967 até o início de 1969 nas crônicas do *Jornal do Brasil*, antes de sua publicação na forma de romance em 1969.

A utilização desses textos pode ser evidenciada na crônica “A bravata”, publicada em 26 de outubro de 1968 no *Jornal do Brasil*, que estão também presentes na publicação do romance no ano seguinte. Há deslocamentos, reduções e ampliações de parágrafos, em um aproveitamento não simétrico do discurso, que resulta na especificidade desse na crônica e no romance. Os verbos oscilam entre o pretérito perfeito nas crônicas e o imperfeito no romance. Os adjetivos de *Uma aprendizagem* quase sempre desaparecem na crônica e o discurso direto, em forma de diálogo, marcado por travessão nas páginas do livro, aparece, na crônica, na fala do narrador que abre aspas quando cede lugar ao personagem.

2) Contos do livro *Felicidade clandestina* (1971) aparecem nas crônicas do *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973, ou seja, antes e depois da publicação do livro e por todo o tempo em que permaneceu como cronista do *Jornal do Brasil*. O ano em que Clarice mais utilizou desses contos foi 1969, dois anos antes do lançamento do livro, donde posso concluir que, para a autora, conto e crônica podiam ser compostos pelo mesmo texto.

3) Ainda de *Felicidade clandestina*, composto por 25 contos, apenas quatro contos não foram publicados como crônicas. Como exemplos do texto viajante desse livro, citamos:

– o conto “O ovo e a galinha” reúne os módulos da crônica “Atualidade do ovo e da galinha” no *Jornal do Brasil* em julho de 1969.

– o conto “A legião estrangeira” é a crônica “A princesa” no *Jornal do Brasil* de agosto de 1969.

– o conto “Os desastres de Sofia” é a crônica “Travessuras de uma menina” no *Jornal do Brasil* em janeiro e fevereiro de 1970.

– o conto “Macacos” é a crônica “Meus símios” no *Jornal do Brasil* em março de 1973.

4) Trechos de contos do volume *Legião estrangeira*, publicado em 1964, aparecem em crônicas no *Jornal do Brasil*. Como exemplo, há o trecho do conto “A repartição dos pães” e a crônica “Olhava longe, sem rancor”, publicada em 21 de junho de 1969, sublinhando as alterações:

Conto - “Era sábado e estávamos convidados para o almoço de obrigação. Mas cada um de nós gostava demais de sábado para gastá-lo com quem não queríamos. Cada um fora alguma vez feliz e ficara com a marca do desejo” (LISPECTOR, 1999b, p. 63).

Crônica - “Era sábado e estávamos convidados para o jantar de obrigação. Mas cada um de nós gostava demais de sábado para gastá-lo com um casal fora de moda. Cada um fora alguma vez feliz e ficara com a marca do desejo” (LISPECTOR, 1999a, p. 202).

5) Das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e que posteriormente compuseram o livro póstumo de crônicas *A descoberta do mundo*, apenas duas, de 1968, foram repetidas no mesmo jornal em 1973.

6) O texto “Ritual (trecho)” aparece como fragmento do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), sendo republicado no *Jornal do Brasil* em 1968 e 1973, além de integrar os livros de contos *Felicidade clandestina* (1971) e *Onde estivestes de noite* (1974), perfazendo um total de cinco utilizações.

7) O manuscrito “Objeto gritante”, de 1971, elaborado por Clarice Lispector a partir de crônicas e de textos de *A legião estrangeira*, jamais foi publicado no original. Ela o editou e reescreveu, transformando-o na obra *Água viva* (1973), em que radicaliza processos inovadores de escrita.

A partir dessa comparação, foi importante observar a metalinguagem presente nas crônicas, que é a fala sobre o próprio ato de escrever. Para Clarice, escrever é ser capaz de representar uma realidade mais sutil, mais complexa. Ela transpõe em sua escrita a realidade interior do ser humano, desvendando seus segredos mais íntimos, seus desejos reprimidos e seus pensamentos escusos,

penetrando, normalmente pelo fluxo de consciência, na intimidade mais profunda. Para executar esse percurso em direção aos pontos mais íntimos da alma humana, ela recorre a uma linguagem própria e bastante peculiar.

Percebe-se que nas crônicas “Exercício”, “Ainda impossível”, “Estilo”, “Escrever para jornal e escrever livro”, “Preguiça”, “Romance” e “Escrever”, do período de 1972, a metalinguagem é muito presente. É o exercício que a escritora desempenha ao debruçar-se sobre o próprio texto, permitindo-lhe discorrer sobre os encantos e perigos de escrever uma crônica.

A autora afirma que, a crônica, se constitui num texto leve, destinado a vários leitores. Em “Escrever para jornal e escrever livro”, de 29 de julho de 1972, Clarice cita os escritores Ernest Hemingway e Albert Camus, que, não obstante fossem bons jornalistas, não permitiram interferência desse fato em suas literaturas, ou seja, ela tinha um medo: “escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intacta. Pena que não sei fazer sapatos” (LISPECTOR, 1999a, p. 421). Ainda destaca a importância do leitor como um ponto fundamental para o ato de escrever. Havia, para ela, uma grande diferença entre a crônica e o romance. No romance, não precisava ter essa preocupação com o leitor, escrevia quase que para si mesma.

A MULHER NAS CRÔNICAS DE CLARICE LISPECTOR

Clarice descreve, em suas crônicas, o papel que a mulher desempenhava na sociedade de sua época. Conhecer e desvendar seus mistérios permitia vislumbrar as particularidades femininas. Nas crônicas, as mulheres transitam com mais mobilidade e liberdade por espaços públicos e tornam-se senhoras de sua condição em todas as classes sociais. A grande maioria das personagens é formada por mulheres comuns, daquelas que se pode encontrar diariamente, assim como as que passaram pela vida da autora. São empregadas domésticas e cozinheiras, como Aninha e Jandira, a jornalista Cristina e a italiana Rosa, uma órfã criada em convento que adoece ao se deparar com o mundo como ele realmente é. São mulheres determinadas que trabalham para contribuir com as despesas da casa. Isso significa dizer que Clarice retrata uma mulher que já não se submete aos padrões de vida semelhantes aos da mulher brasileira até a primeira metade do século XX, quando a visão androcêntrica do mundo subjugava-a ao restrito papel de esposa, mãe e administradora do lar.

Como cronista, concluímos que Clarice Lispector não conseguiu separar seus textos publicados em jornal dos textos em livros. Sabiamente, nas próprias crônicas, a autora autodefiniu-se como sendo um escritor sem sexo ou com os dois. Lucia Zolin argumenta que Clarice iniciou uma forma diversa de produzir Literatura dentro de um espaço tradicionalmente masculino. A pesquisadora destaca que é o início da fase feminista na Literatura Brasileira:

Chamá-la de feminista não significa, contudo, que as obras que nela se inserem empreendam uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, apenas, que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo (2019, p. 324).

Para concluir essa abordagem, retomo o pensamento de Judith Butler quando questiona: “Existe uma região do “especificamente feminino”, diferenciada do masculino como tal e reconhecível em sua diferença por uma universalidade indistinta e conseqüentemente presumida das ‘mulheres’?” (2015, p. 22). Em suas crônicas, Clarice evita essa noção binária de masculino/feminino que, segundo Butler (2015), constitui não apenas a estrutura única em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas, de todo modo, essa especificidade do feminino é recorrentemente descontextualizada e separada do que se constitui como classe, raça, etnia, além dos outros aspectos das relações de poder, as quais tanto formam a identidade como tornam equívoca sua noção singular.

O diferencial que Clarice tem em relação a outros cronistas faz com que o leitor espelhe-se em suas palavras e identifique-se com a escritora, que, de um ser diferenciado, dotado de vocação artística, passa a ser alguém comum, com suas alegrias, medos e tristezas. Sobre seus leitores, ela comenta na crônica “Dies Irae” (daizirai) ou Dia de Ira, de outubro de 1967: “[...] querem que eu seja eu própria, mesmo que remunerada para isso. Que muitos têm acesso a meus livros e que me querem como eu sou no jornal mesmo” (LISPECTOR, 1999a, p. 38). Com toda essa reciprocidade, Clarice ganhou forças para continuar a fazer da escrita uma forma de revelação do seu mundo exterior e interior, ganhando caráter universal e atemporal. Ao elaborar suas crônicas para um jornal, Clarice pensou ter a opção de se desfazer do rigor literário utilizado em seus livros, na medida em que pretendia ser ouvida por todos, do menos instruído ao mais intelectualizado. Ela apoderou-se desse tipo de escrita, viajou com ele, e mostrou ao seu público, seus companheiros de viagem, a mulher brasileira do século XX e de todos os séculos seguintes.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice . *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MENDONÇA, Maria Helena M. F. de. *A crônica e as cronistas brasileiras: questão de gênero(s)*. Orientadora: Elódia Xavier. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*. Orientador: Raúl Antelo. 1985. 372 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008. (Série Princípios).

VASCONCELLOS, Eliane (org.) *Inventário do arquivo de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993. (Série CLB, 5).

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: EDUEM, 2019. p. 319-330.

AS OUTRAS VOZES NAS POESIAS DE ELISA LUCINDA

PATRÍCIA DE PAULA ANICETO

Neste artigo, propomos analisar a voz nas poesias da capixaba Elisa Lucinda dos Campos Gomes (1958). Tal experiência demonstra que a voz enunciativa passa a ser o sujeito do próprio discurso, bem como abandona a posição secundária de ser o Outro ao protagonizar os versos.

Nas últimas décadas do século XX, percebemos que a mulher como voz autoral passou a estabelecer um diálogo com sua própria história. Diante disso, na tentativa de fazer emergir sua voz que vem da margem, Lucinda busca a legitimação do seu discurso que reivindica, na maioria das vezes, visibilidade, representatividade e respeito.

Uma das ênfases do feminismo tem sido, a partir de uma perspectiva crítica, incentivar a descoberta da voz autêntica e libertadora da mulher e trazê-la para o centro das discussões a fim de que ela possa alcançar o leitor, bem como se fazer ouvir. Afinal de contas, como afirma bell hooks, “como objetos, permanecemos sem voz - e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros” (2019, p. 45). A respeito da recuperação dessa voz, quando Elisa Lucinda evidencia essas falas, em seus poemas, fortalece a resistência ao aliar-se às vozes desses outros sujeitos. Dessa forma, podemos constatar que, conforme assinala bell hooks, “esse ato de fala, de ‘erguer a voz’, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito - a voz liberta” (2019, p. 39). Por sua vez, é a partir do resgate da palavra silenciada que as vozes femininas, nas poesias de Elisa Lucinda, se fazem ouvir através da figura do sujeito da enunciação que, efetivamente, possui um olhar crítico e, não coincidentemente, representa a voz da margem.

Em *Pode o subalterno falar*, Gayatri Chakravorty Spivak afirma que “o subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (2018, p. 163). Entretanto, é importante não nos esquecermos de que a obra foi originalmente publicada em 1985 e recebeu o título de *Especulações sobre o sacrifício das viúvas*. Mais tarde, em 1998, ela foi republicada em *Marxism and the interpretation of culture*. Consequentemente, em razão dessa inclusão do texto de Spivak nesse livro foi suscitado um grande debate em torno do relato contextualizado da experiência de vida de uma indiana que, por não conseguir desvencilhar-se do contexto patriarcal e pós-colonial, era impossibilitada de se auto representar. Nesse sentido, a crítica e teórica indiana relaciona a mulher à figura do subalterno que, ao tentar falar, não encontra mecanismos favoráveis para que possa ser escutada e compreendida. Percebemos que essa afirmação, na atualidade, tem sido modalizada e

que Elisa Lucinda, assim como outras autoras, conferem outra feição ao pensamento de Spivak para acatar os possíveis enfrentamentos da mulher negra e também de outros sujeitos marginalizados no fulcro social e cultural. Desse modo, Lucinda refuta o pensamento de Spivak e demonstra seu ativismo quando dá voz a esses sujeitos distintos em suas poesias.

Considerando esses aspectos e a escrevivência de Elisa Lucinda, notamos que a voz autoral confunde-se com a própria voz lírica da poeta. Afinal de contas, a enunciação de Lucinda é autorizada por seu próprio lugar de fala que, sem dúvida, confere ao texto um caráter confessional, memorialístico e, ao mesmo tempo, híbrido. Desse modo, cumpre ressaltarmos que, antes de dar voz, Lucinda é a voz que reverbera por si e por todas outras vozes em sua poesia. Uma vez mais, as experiências vivenciadas pela poeta permitem que, ao mesmo tempo em que ela dê voz a esses sujeitos, demonstre ter uma percepção aguçada e capaz de ouvir as vozes interiorizadas:

Sem parar de falar aqui dentro
vozes me habitam
na calada da noite (LUCINDA, 2016, p. 448).

Nos versos acima, sinalizamos a ocorrência da metáfora em “calada da noite”, visto que “calada” está sendo empregada no sentido de silêncio. Desse modo, percebemos o jogo de palavras estabelecido entre a calada da noite em contraste com as vozes que, incessantemente, habitam o sujeito lírico e não param de falar. É importante esclarecermos que, as vozes na produção literária de Elisa Lucinda integram o exercício artístico da poeta e, sem dúvida, favorecem o reconhecimento de outras possíveis identidades capazes de revelarem múltiplas perspectivas em seus poemas.

Dessa forma, constatamos que é através da voz que se estabelece uma relação de alteridade entre o eu lírico e o Outro. Assim sendo, nos parece bem oportuna a afirmação de Janet M. Paterson, quando nos diz que “a alteridade é sempre uma construção” (2007, p. 14). Por essa razão, não podemos afirmar que o vínculo estabelecido nessa dimensão intersubjetiva seja efetivamente recíproco no processo de socialização e de construção cultural. Cabe, porém, ressaltarmos que a alteridade é edificada e incorporada na interação entre o Eu e o Outro, na poesia de Elisa Lucinda. Indubitavelmente, sabemos que a percepção que se tem do “Outro” e da alteridade é um debate frequentemente discutido em nossa literatura e em outras disciplinas. Isso posto, é importante nos reportarmos, mais uma vez, à Paterson quando questiona “se, de alguma forma, a literatura não é, por definição, uma exploração da diferença e da outridade” (2007, p. 16-17).

Na poesia de Lucinda, percebemos o compromisso e o cuidado da poeta ao direcionar o olhar para os diferentes sujeitos socialmente marginalizados e que, na maioria das vezes, são percebidos como outros. Eis, portanto, o motivo desse debate encontrar-se atrelado às questões de gênero, classe e raça. Por esse viés, verificamos que é de fundamental importância considerarmos, nesse momento, as relações de poder exercidas nas esferas sociais, bem como seus efeitos sobre esses sujeitos alijados do centro. Conforme observa Antonio Candido,

a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. A arte, sendo social, liga-se aos valores ideológicos vigentes que o artista utiliza nos seus temas e causa impacto quando se comunica com seu público. Por esse motivo, a obra está completa somente no momento de interação artista/público, quando seus efeitos se fizerem sentir nesse último (2000, p. 20).

Paralelamente a essa questão, quando Elisa Lucinda apresenta experiências “outras” sem, contudo, deixar de considerar o lugar de onde falam os sujeitos, temos que admitir que isso implica necessariamente no outramento e, por conseguinte, na ficcionalização das vozes que ela cria, recria e, ao mesmo tempo, representa poeticamente. Sobre esse aspecto, Regina Dalcastagnè observa que:

o problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 79).

Da mesma forma, percebemos esse tipo de preocupação da poeta com a voz que, sem dúvida, numa estratégia de intervenção, concita o leitor a refletir sobre o sujeito e seu lugar de fala em suas poesias. Desse modo, depreendemos a consolidação de várias temáticas abordadas em que a autora privilegia interações mediadas pela presença do Outro em contextos diversificados da sua poesia.

Nesses termos, o que percebemos em Elisa Lucinda é que, na relação de alteridade, o sujeito assume o papel de resgatar vozes em seus poemas e que, em alguns momentos, elas acabam por confundir-se com sua própria voz. Ao romper o silêncio, o discurso verbal é orientado pela sensibilidade na construção de imagens e, dessa forma, Lucinda o materializa através da escrita. Em “A vigília da palavra”, o poema é associado ao sagrado e comparado a um elemento transcendente que, percebido como uma prece, ao transformar-se em palavra-poema é também capaz de curar e salvar:

Escrevo este poema
para meu amigo ficar bom.
Escrevo este poema
como quem bate um tambor,
como quem recolhe hóstias,
como quem flore o mar,
como quem tateia no quarto escuro
as contas de um terço,
os cristais da fé, pra não desesperar.
[...]
Se escrevo este poema é pra você melhorar!
Meu Deus sabe que esta é minha novena,
conhece as minhas cenas,
meu jeito de pregar os joelhos na caneta da página e orar.

Grito este poema pra você acordar são,
bom como é da sua essência,
lúcido como viveu e viverá.
(Seja o que for isto que te atacou,
errou de alvo o malfeitor.)
Escrevo este poema para eu não chorar.
Rezo este poema pedindo a Deus pra não ter pressa
e te deixar inteiro por muito tempo ao nosso lado a iluminar.
Oro este poema porque conheço o esquema,
sei que um poema pode salvar (LUCINDA, 2016, p. 60-61).

Nesse metapoema, identificamos a anáfora, no início de alguns versos, para enfatizar o motivo pelo qual o eu lírico escreve: “escrevo este poema / para meu amigo ficar bom”. A sinestesia pode ser comprovada na percepção do sujeito lírico que, ao comparar o gesto de escrever, declara que escreve “como quem tasteia no quarto escuro”. Outro traço que assinalamos diz respeito ao fazer poético do eu lírico que, evidentemente, é apresentado em comparação aos elementos peculiares dos rituais religiosos e que fazem parte do campo semântico da palavra religião, tais como: o tambor, as hóstias, as contas de terço e os cristais de fé. Notamos que, sem especificar uma única religião, o eu lírico expõe suas intenções no poema “oração”: “para meu amigo ficar bom”, “pra não desesperar”, “pra você melhorar”, “pra você acordar são”, “para eu não chorar”. Por último, confessa seu pedido: “rezo este poema pedindo a Deus pra não ter pressa / e te deixar inteiro por muito tempo ao nosso lado a iluminar”. Diante do exposto, verificamos que o poema adquire um caráter plurissignificativo, pois, ora funciona como poema e ora como oração, capaz de salvar: “oro este poema porque conheço o esquema, / sei que um poema pode salvar”.

Retomando a questão da representação da alteridade, Paterson elucida que “essa nova forma de representação da alteridade é muito significativa, pois dá voz às figuras marginalizadas” (2007, p. 16). Tendo em vista essa possibilidade, é por essa razão que Laura Padilha nos chama a atenção para o fato de que “nessa interação das duas vozes é importante não esquecer que o eu e o outro são seres absolutamente distintos e que é nessa alteridade que reside toda a possibilidade de compreensão” (1995, p. 2). Assim sendo, é importante não perdermos de vista a individualidade e a identidade desses sujeitos, bem como a intencionalidade de seus discursos. No que diz respeito à questão da alteridade e da identidade, vejamos a esse respeito que

alteridade e identidade são inseparáveis. Entretanto, essa relação depende da distinção entre diferença e alteridade. A diferença é inerente aos nossos processos cognitivos, pois nos permite distinguir entre dia e noite, guerra e paz, baixo e alto e quente e frio. Há muitos contextos nos quais uma pessoa é diferente da norma (raça, gênero, religião, identidade sexual, características físicas, etc.). Porém, como explica Landowski, o que está em jogo não é a diferença. Ou seja, é a atribuição de características (ou marcas) semânticas à diferença que produz alteridade (PATERSON, 2007, p. 16).

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos compreender que a produção da alteridade ocorre tanto no sujeito quanto na sociedade. Em razão disso, ela está intimamente relacionada à questão da diferença e, principalmente, aos sentidos e aos valores visíveis e perceptíveis a partir dessa última.

Assim sendo, o sujeito lírico reafirma seus valores de origem transmitidos de geração para geração desde a tradição oral. Curiosamente, esse comportamento nos remete à figura dos *griots*, ou seja, aos guardiões de toda uma cultura perpassada de geração para geração, mediante a uma vocação mediada, preservada e compreendida através da oralidade (JAGUN, 2018, n.p.). Dessa forma, o sujeito lírico, detentor de todo um passado histórico e cultural, legitima a voz ancestral da mulher negra que, até então, foi secularmente silenciada. Convém nos lembrarmos de que é no enfrentamento da resistência que a voz se consolida, porquanto ela demonstra uma preocupação coletiva. Vale notar que as práticas ancestrais são sedimentadas, no texto, através das marcas da oralidade, conforme assegura Laura Padilha: “a milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria” (1995, p. 15). Corroborando com esse pensamento, no poema “Vozes guardadas”, a memória e a voz conduzem essa análise, sobretudo nos versos a seguir quando se funda a voz poética que anuncia a polifonia ao fomentar e materializar a memória:

Creia-me, trago vozes antigas, vozes ancestrais
que dominam minhas páginas, as de papéis e as virtuais.
Quando quero dormir, roncam as mais inquietas,
ronronam as mais descansadas, gemem as mais caladas,
gritam as que querem ser libertas, forçando a porta da casa (LUCINDA, 2016, p. 19).

Além da prosopopeia, verificamos no 3º, 4º e 5º verso a elipse do substantivo “vozes” e assinalamos a antítese pautada na oposição dos vocábulos “caladas” / “gritam”. Por esse viés, à luz dessas reflexões, não se pode ignorar a tentativa de flagrar as vozes guardadas e indiretamente indicadas pelo sujeito lírico, bem como de registrá-las e de capturá-las na construção do texto. Ademais, trata-se também de um cruzamento entre vozes que contribuem para a reprodução da própria voz do sujeito lírico: “multidões de vozes me habitam com desenvoltura” (LUCINDA, 2016, p. 17). Dessa forma, o fio condutor dessa voz tenta recuperar outras vozes que a influenciam veementemente no discurso poético. Seja como for, penetrar no espaço interior do sujeito lírico, mesmo que pela via da escrita, chancela a urgência da elaboração de estratégias necessárias para a percepção e a compreensão de que não estamos diante de um poema monológico. Nesse sentido, o leitor é convidado a crer que, nas palavras do sujeito lírico, numa espécie de coro, outras vozes são convocadas no poema.

Nesse momento, é importante não nos esquecermos de que, ao reafirmar essas vozes que ecoam em seus versos, Lucinda não perde de vista os sujeitos de quem fala nos poemas. A partir dessas representações de alteridade, a poeta revela vozes heterogêneas com propósitos diferentes e tenciona efetivamente romper o silêncio das vozes subalternas.

No exercício de capturar essas vozes, a poeta revela a necessidade de também ouvi-las. Afinal de contas, algumas gravitam em torno da sua própria voz, mas há outras que se encontram dispersas ou até mesmo silentes diante da impossibilidade da palavra e do alcance da recepção de alguns elementos associados aos sujeitos marginalizados. Nesse sentido, a complexidade das relações estabelecidas nos poemas de Elisa Lucinda se dá a partir da reconstrução dessas vozes que buscam autenticar um discurso que engendre a existência e a presença desses sujeitos na estrutura cultural e social. Dessa forma, a poeta desperta no leitor a consciência crítica da opressão sofrida por esses sujeitos cujas vozes foram emudecidas. Desse modo, através da poesia, Lucinda interfere nesse espaço que as marginalizam dando-lhes acolhimento através da palavra. Cumpre, porém, ressaltarmos que, embora tenhamos conhecimento da linguagem inclusiva de gênero e que reconheçamos o ativismo de Lucinda, não adotamos, nesse momento, a prática desse princípio em nossa escrita. Isso porque na articulação e na ação do olhar da poeta, embora haja um apelo para a neutralidade dos gêneros, em alguns momentos, Elisa Lucinda decide representá-los categoricamente, enquanto construção social, de maneira binária justamente para legitimar os diversos conflitos existentes no processo de socialização desses indivíduos.

Evidentemente, olhar para o Outro implica também colocar-se no lugar dele e experimentar as condições de alteridade. Diante dessa experiência, ao buscar a frequência dessas vozes, em “O poema do semelhante”, o sujeito lírico opta pela proximidade entre o sagrado e o profano:

O Deus da aparência
que nos costura em igualdade
que nos papel-carboniza
em sentimento
que nos pluraliza
que nos banaliza
por baixo e por dentro,
foi este Deus que deu
destino aos meus versos
[...]
Esse Deus sabe que alguém é apenas
o singular da palavra multidão.
[...]
O Deus soprador de carmas
deu de eu ser parecida
Aparecida
santa
puta
criança
deu de me fazer
diferente
pra que eu provasse
da alegria
de ser igual a toda gente (LUCINDA, 1994, p. 13-15).

O título do poema ironiza a palavra “semelhante”, uma vez que a voz lírica aborda aspectos da diferença e apela por um “Deus da parecença”. É, portanto, a leitura do poema que favorece a compreensão do sentido contrário no poema. No decorrer dos versos, notamos que o Deus “que nos costura em igualdade” é também aquele que nos pluraliza. Isso porque, através da metonímia, o eu lírico afirma que “Deus sabe que alguém é apenas / o singular da palavra multidão”. Nesse sentido, é importante esclarecermos que

a exemplo do conceito de coletivo na língua portuguesa, que é um singular que representa plurais, assim são determinados seres que, por ancestralidade, por empatia, pelo seu olhar de compaixão à sua volta, embora singulares, representam plurais. Assim como a palavra cardume representa muitos peixes num rio ou num mar, uma pessoa pode representar muita gente em pouco tempo de vida num país (LUCINDA, 2018, n.p.).

Verificamos que essa pluralidade pode ser comprovada quando o eu lírico assume “ser parecida / Aparecida / santa / puta / criança”. Nessa composição, as palavras empregadas pela voz lírica revelam a descrença na semelhança entre os sujeitos. Afinal de contas, nesse poema que abre a obra *O semelhante* (1994), a poeta pressupõe ironicamente que, apesar de as diferenças pesarem sobre o eu lírico, é essa errância que funciona como ponto de interseção entre ele e os outros sujeitos. Nesse sentido, a voz lírica declara: “deu de me fazer / diferente / pra que eu provasse / da alegria / de ser igual a toda gente”. Assinalamos também a antítese formada a partir da oposição estabelecida entre as palavras “igual” e “diferente”.

Em “Poemeto do amor ao próximo”, quando o eu lírico se inclui no poema, não deixa de revelar os conflitos que afetam as relações entre nós e o Outro, a partir das fronteiras sociais e culturais da diferença. Sem dúvida, podemos notar que o papel do sujeito lírico é de desconstruir, através da voz, os aspectos semânticos que marcam a diferença negativamente e de reconstruí-los positivamente a fim de conduzir o leitor a uma mudança de postura e de oportunizar o respeito nas relações de alteridade e nas construções identitárias, como podemos perceber nos versos a seguir:

Me deixa em paz.
Deixe o meu, o dele, o dos outros em paz!
Qualé rapaz, o que é que você tem com isso?
Por que lhe incomoda o tamanho da minha saia?
Se eu sou índia, se sou negra ou branca,
se eu como com a mão ou com a colher,
se cadeirante, nordestino, dissonante,
se eu gosto de homem ou de mulher,
se eu não sou como você quer?
Não sei por que lhe aborrece
a liberdade amorosa dos seres ao seu redor.
Não sei por que lhe ofende mais
uma pessoa amada do que uma pessoa armada!?
Por que lhe insulta mais

quem de verdade ama do que quem lhe engana?
Dizem que vemos o que somos, por isso é bom que se investigue:
o que é que há por trás do seu espanto,
do seu escândalo, do seu incômodo
em ver o romance ardente como o de todo mundo,
nada demais, só que entre seres iguais?
Cada um sabe o que faz
com seus membros,
proeminências,
seus orifícios,
seus desejos,
seus interstícios.
Cada um sabe o que faz,
me deixe em paz.
Plante a paz.
Esta guerra que não se denomina
mas que mata tantos humanos, estes inteligentes animais,
é um verdadeiro terror urbano e ninguém aguenta mais.
“Conhece-te a ti mesmo”
este continua sendo o segredo que não nos trai.
Então, ouça o meu conselho
deixe que o sexo alheio seja assunto de cada eu,
e, pelo amor de deus,
vá cuidar do seu (LUCINDA, 2016, p. 229).

Notadamente, o sujeito lírico coloca-se no lugar de si mesmo, mas também no lugar do Outro que, assim como ele, sofre os efeitos da diferença. Na relação de alteridade, identificamos que o sujeito lírico contesta sua representação pelo viés da construção da figura do Outro. Afinal, “o Outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente” (SILVA, 2000, p. 97). Em suma: o Outro traz em si a marca da diferença. Desse modo, quando Lucinda apresenta os resultados da diferença, convoca o leitor a criar uma consciência crítica sobre o contexto da alteridade. Afinal de contas, repensar essas relações é uma tarefa que implica uma revisão das nossas convicções e questionamentos, bem como uma possível transformação da nossa própria subjetividade. É evidente, portanto, que

nossa sociedade pós-moderna demanda respeito pela heterogeneidade e pela diferença. A posição ética resultante dessa situação implica um questionamento de nossa relação com o outro. Implica uma transformação de nossa subjetividade, a qual começa com o confronto entre diferença e alteridade (PATERSON, 2007, p. 17).

Indubitavelmente, a inserção da temática da diferença e da alteridade não deixa de ser uma consequência do pensamento pós-moderno que, de acordo com Paterson, “tem nos tornado mais sensíveis às diferenças, às representações das vozes marginais e à importância da heterogeneidade”

(2007, p. 14-15). Nesse sentido, convém nos lembrarmos de que a diferença entre os sujeitos envolve diversos fatores que tangenciam as questões sociais e culturais de gênero e de raça.

Em “Vozerio”, Elisa Lucinda revela os conflitos existentes entre a voz e a palavra sem, contudo, deixar de expressar a voz através do grito:

Quero explicar meu desejo.
Palavras não me acodem.
Palavras exatas
não me esclarecem a contento.
Palavras que acredito,
palavras que invento!

Sem parar de gritar aqui dentro
vozes me agitam
na calada boca da noite.
Quero cantar os corações cheios,
entender seus enigmas,
traduzir as escolhas,
poetizar devaneios.
mas não sei.

Palavras me dissolvem,
palavras me comovem,
palavras exatas
não me socorrem
(LUCINDA, 2016, p. 448).

Nesse poema, percebemos o conflito entre o eu lírico e as palavras exatas que, para ele, não o “esclarecem a contento” e não o “socorrem”. Entretanto, ele não deixa de assumir o poder que elas exercem sobre ele quando confessa que as palavras o “dissolvem” e o “comovem”. É importante mencionarmos também a anáfora, ou seja, a repetição do vocábulo “palavras”, no início dos versos, enfatizando a polifonia poética.

No artigo “A fina lâmina da palavra”, Leda Martins refaz o percurso da palavra, bem como analisa o corpo negro a partir da poesia “Aviso da lua que menstrua”, de Lucinda. É importante destacarmos que, no artigo “A mulher em busca da sua totalidade: um estudo do poema Aviso da lua que menstrua de Elisa Lucinda”, *Patricia Maria dos Santos Santana* (2013) também analisa esse poema. Retomando o artigo de Martins, percebemos que a partir da relação estabelecida entre o corpo e a palavra, ela destaca que a palavra “ressoa como efeito de uma linguagem performática do corpo, inscrevendo o sujeito emissor” (2007, p. 80). Diante disso, a partir do seu próprio corpo como espaço de representação, Lucinda estabelece uma profícua relação entre a palavra e a voz que fala, grita e canta, enquanto as palavras diluem-se e liquefazem-se. No poema “A herança ou o último quilombo”, apresentando um olhar crítico sobre o tempo presente, a poeta revela a sobreposição da

voz ao silêncio. Assim sendo, sua palavra não pode ser silente e, tal como sua voz, é alta. Resistente, o sujeito lírico nega as prisões, as amarras e as máscaras, ainda que simbólicas. Afinal de contas, a palavra deve permanecer solta, como veremos a seguir:

Por mim, pelo gume de minha palavra alta e rouca
não se sobreporão fascistas, nazistas, racistas, separatistas
qualquer ista, qualquer um que me tente calar, amordaçar minha boca.

Não mais haverá prisões,
ó grande nave louca,
para a minha palavra solta! (LUCINDA, 2016, p. 239).

No final dos versos, indicamos a coincidência dos sons nas palavras “rouca” / “boca”, “louca” e “solta”. Numa espécie de juramento, o eu lírico declara: “por mim, pelo gume de minha palavra alta e rouca”. Diante do exposto, é possível percebermos a palavra comparada ao corte de uma lâmina afiada, ou seja, a um instrumento de luta. Ademais, a altura e a rouquidão da palavra revelam o confronto com o silenciamento. Cumpre ressaltarmos a assonância na repetição sequenciada e articulada das palavras “fascistas, nazistas, racistas separatistas”. Desse modo, o eu lírico demonstra uma postura intransigente perante àqueles que não aceitam as diferenças e que, de alguma forma, tentam veementemente silenciar, entrecruzar ou contaminar seu discurso. Não obstante, há uma distinção na projeção dessas vozes de tal modo que, no processo de interação, o leitor consegue encontrar a entonação que fideliza a locução e favorece a compreensão dessas vozes inquietas, conforme a expressão utilizada por Inocência Mata, na obra *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta* (2001).

Evidentemente, é importante pontuarmos que, mediante a essa bagagem simbólica de vozes também ancestrais, percebemos que a resistência é sedimentada pela tradição oral e é retomada por essa sabedoria que, via de regra, é relativizada e emaranhada pela própria voz do sujeito enunciativo que cumpre seu papel ao recuperá-las, resgatá-las e também guardá-las. Tal afirmativa pode ser comprovada nos versos que seguem, quando a poeta dá voz às mulheres que, via de regra, experimentam a violência:

Ainda
o homem matando a mulher
ainda o homem esculachando a
mulher
Ainda o homem espancando
Estuprando
Violentando
Arrombando
a casa que toda mulher é.

Não pensava que as velhas dores
seriam ainda dores do século 21.
[...]
Sabemos o que há e o que houve:
Woman is the negger [sic] of the world!
(LUCINDA, 2016, p. 266).

Notadamente, ao acessar os arquivos históricos em sua memória, o eu lírico constata que a violência atual é uma continuidade da violência do século passado. Para tanto, ele utiliza a anáfora, no início dos versos, para realçar a interrupção através da palavra “ainda”. Além disso, tal afirmativa pode ser também validada pela presença dos verbos “matando”, “esculachando”, “espancando”, “estuprando”, “violentando” e “arrombando” estarem no gerúndio. Considerando o último verso desse poema, é importante ressaltarmos que ser mulher negra não implica a mesma luta das mulheres brancas. Todavia, se levarmos em conta as políticas de dominação, especificamente, perceberemos que os homens brancos ocupam a posição superior na pirâmide ideológica. Em seguida, posicionam-se as mulheres brancas. Logo abaixo, seguem os homens negros. Por fim, a última posição é ocupada pelas mulheres negras. Essa realidade favorece a nossa compreensão, no último verso do poema, quando percebemos o porquê de a mulher ser “o negro do mundo”. Em virtude da deficiência de irmandade entre as mulheres e com o intuito de desconstruir a romantização em torno da palavra sororidade, não é à toa que Vilma Piedade cunhou o conceito de dororidade. Desse modo, ela explica que “sororidade, etimologicamente falando, vem de sóror- irmãs. Dororidade, vem de Dor, palavra-sofrimento” (PIEADADE, 2017, p. 17). Nesse sentido, o caráter emblemático de irmandade não significa a garantia de uma confiabilidade, aliança e responsabilidade diante dos interesses do coletivo. Em contrapartida, revela que a dor pode sim, unir as pessoas.

Se, por um lado, Elisa Lucinda dá voz aos problemas sociais da mulher, relacionados às questões de gênero, por outro lado, ela não fecha os olhos para os problemas enfrentados pelo homem negro. Dessa forma, dá voz também a esses sujeitos, vítimas das injustiças ocasionadas por questões étnicas. Em razão disso, aborda o genocídio como consequência da escravidão. Logo no início do poema “Carta negra ou o sol é para todos”, identificamos o incômodo da poeta ao deparar-se com os privilégios concedidos aos brancos e negados aos negros:

O menino preto queria ser engenheiro
mas o policial o mata primeiro.
Não tem apartheid?
Mas sabemos onde estão
cada uma destas etnias,
onde encontrá-las entre a justiça e seus pavios!
[...]
Trocando em miúdos,
depois do genocídio de índios,
seguido de quatro séculos de crudelíssima negra escravidão

provou-se o irreversível dessas primeiras asneiras,
pois ainda com elas matamos a justiça do presente e do futuro.
Uma danosa doideira,
com a obra das escravidões
rasga-se a bandeira brasileira
(LUCINDA, 2016, p. 264-265).

Elisa Lucinda também denuncia o genocídio e a escravidão como problemas estruturais. Para tanto, ressignifica o termo *apartheid* para nomear essa distinção social que, sem dúvida, também segrega os negros no Brasil. Vemos, portanto, que a diferença é inegável e que ela é um elemento fundante na organização social. Em vista disso, cumpre ressaltarmos outro traço pertinente que diz respeito à representação da alteridade quando percebida de maneira negativa. É preciso, no entanto, reconhecermos que a violência é um elemento definidor e intrínseco capaz de determinar e de revelar quais corpos importam para a sociedade ou não. A propósito dessa intolerância, Lucinda apresenta uma grande crítica ao passado do genocídio e da escravidão. Por conseguinte, ela aborda as nuances da violência que, de certo modo, apresenta-se de maneira cíclica e violando a integridade dos sujeitos. Ademais, menciona o gesto agressivo de rasgar, dessa forma, a bandeira. Ora, se existe uma continuidade na “obra das escravidões”, é contraditório que seu lema seja, então, ordem e progresso.

Em “Violência”, o sujeito lírico mantém sua voz direcionada para as questões sociais e, principalmente, para os meninos pobres e pretos do Brasil. Mais uma vez, a violência protagoniza e determina os conflitos sociais e de raça, nos versos de Elisa Lucinda, bem como articula a realidade desses meninos que, por várias razões, vivenciam experiências intrigantes num contexto que não lhes oportuniza o mérito dos mesmos benefícios de um sujeito rico e branco em seu país:

São meninos tornados homens cedo demais.
sofreram, fugiram, choraram,
assumiram o lugar dos pais.
Tão pequenos e já respondendo por educações,
confusões, tantas funções na casa:
separar as brigas, retirar a mãe bêbada na calçada,
uma indignidade, tantas incumbências sobre os miúdos ombros.

Precoces decisões,
uma maldade pra quem ainda não está pronto não.
Tanta responsabilidade sobre os seus outros irmãos
(LUCINDA, 2016, p. 236).

É importante sinalizarmos que os verbos “sofreram”, “fugiram”, “choraram” e “assumiram” indicam as ações que contribuíram para a transformação precoce desses meninos. Além disso, a voz lírica lista outros gestos e atitudes desses sujeitos em oposição aos “miúdos ombros” que possuem. É por essa razão que o eu lírico expressa sua indignação utilizando os advérbios de intensidade “tanto” e “tantas”, bem como estabelece uma rima entre os vocábulos “indignidade” / “maldade” /

“responsabilidade”. Desse modo, a poeta destaca o embate entre a insuficiência de elementos para a formação dos “meninos pobres e pretos do Brasil” e, ao mesmo tempo, apresenta a cobrança daquilo que não é oferecido para que esses sujeitos se tornem, de fato, cidadãos. Nesse sentido, o eu lírico demonstra seu descontentamento quando declara:

Tendo recebido nem a metade
exigimos dele um inteiro cidadão.
Não, não aguento mais!
Os meninos pobres e pretos do Brasil,
são tornados homens cedo demais
(LUCINDA, 2016, p. 236).

Destacamos a anáfora, ou seja, a repetição do advérbio “não” para intensificar o descontentamento com o contexto social brasileiro. Curiosamente, o amadurecimento forçado desses meninos nos remete ao poema “Lua nova demais”, poema-canção em que Lucinda dá voz às meninas que moram na rua e cujos corpos são vulneráveis e, constantemente, violados:

Dorme tensa a pequena
sozinha como que suspensa no céu
Vira mulher sem saber
sem brinco, sem pulseira, sem anel
sem espelho, sem conselho, laço de cabelo, bambolê
sem mãe perto,
sem pai certo
sem cama certa,
sem coberta,
vira mulher com medo,
vira mulher sempre cedo.
[...]
E tem medo
de ser estuprada
pelos bêbados mendigos do Aterro
tem medo de ser machucada, medo.
[...]
Sonha e acorda mal
porque menina na rua,
é muito nova
é lua pequena demais
é ser só cratera, só buracos,
sem pele, desprotegida, destrutada
pela vida crua
É estar sozinha, cheia de perguntas
sem resposta
sempre exposta, pobre lua
É ser menina-mulher com frio
mas sempre nua (2005, faixa15).

A plurissignificação da lua nova demais está diretamente associada à construção da imagem poética, capaz de estabelecer uma simetria entre as meninas e a lua. Ao compará-las, verificamos o crescimento solitário da lua e, do mesmo modo, o crescimento dessas meninas. Embora elas sejam estruturalmente marginalizadas, a poeta utiliza o recurso da anáfora para realçar o medo delas. Além das rimas, verificamos a assonância presente nos vocábulos “rua”, “lua”, “nua”. Como podemos perceber, a eclipse é responsável por marcar a omissão da oração “vira mulher sem saber”. Se, por um lado, a frequência da preposição “sem” indica uma anáfora que reforça a carência de afeto e de recursos materiais, por outro a repetição da palavra “vira” realça a ideia de que, mesmo desprovidas de quase tudo, essas meninas brutalmente transformam-se em mulher.

Com efeito, assim como os homens do poema “Violência” “são tornados homens cedo demais”, as meninas de “Lua nova demais” enfrentam de outra maneira um amadurecimento também precoce demais. Logo, a recorrência dessa temática reafirma a preocupação da poeta com a realidade dessas vozes silenciadas que, aparentemente, não importam para os detentores do poder.

É importante esclarecermos que, nas poesias de Elisa Lucinda, as demandas são coletivas. Consequentemente, a polifonia ocorre de maneira labiríntica em sua obra. Isso, porque a poeta se pulveriza e se despersonaliza para multiplicar-se em diversas experiências que nos possibilitam a percepção de vários *eus*, mas também de um *ele*, ocasionando uma espécie de “pulverização de vozes e perspectivas”, em seus poemas, conforme a expressão utilizada pela crítica literária Inocência Mata (2009, p. 201). Temos, portanto, que admitirmos que mais do que a enunciação do discurso é indubitável a representação do coro de outras tantas vozes que, no exercício das suas funções, condicionam o sujeito lírico a promover a ruptura do silêncio marginalizado e a relativizar a perspectiva do olhar da poeta Elisa Lucinda. Afinal de contas, se antes só existia a representação da voz do negro na oralidade, agora, cumpre-se materializá-la também na letra.

Evidentemente, Lucinda apresenta todo um cuidado com as vozes que são tão presentes em sua produção literária. Nesse sentido, é importante mencionarmos, mais uma vez, que um dos títulos das suas obras recebe o nome de *Vozes guardadas* (2016). Essa cristalização ocorre, na obra da poeta, em função da gestualização do eu lírico de guardá-las, de ouvi-las e, ao mesmo tempo, de ecoá-las e de transmiti-las ao leitor permitindo assim que essas vozes sejam revisitadas e, dessa forma, marquem presença na poesia no instante em que elas se tornam palavras. Sabemos, com Padilha, que “a peleja entre a voz e a letra ganha vulto e, ao fim e ao cabo, ambas se entrelaçam, formando o entrelugar onde a palavra ao mesmo tempo faz sua revolução e sua festa” (PADILHA, 1995, p. 172).

Notadamente, Elisa Lucinda abarca as experiências e os interesses coletivos do seu grupo étnico e os modela em seus versos sem, contudo, perder de vista a recordação que assinala as cicatrizes pungentes do passado escravocrata, como podemos perceber no poema “Mulata exportação”. Antes de mais nada, é importante ressaltarmos que no artigo “A poesia combatendo estereótipos: uma análise de ‘Mulata Exportação’ de Elisa Lucinda”, *Patricia Maria dos Santos Santana analisa o referido poema e o elege como o mais engajado da poeta*. Em “Mulata exportação”, verificamos que Lucinda traz à tona as tensões raciais que ainda persistem em nossa sociedade desde a época

da colonização. Para tanto, o eu lírico emprega palavras que, sem dúvida, pertencem ao campo semântico do escravismo e do seu resquício estrutural: “em mim tu esqueces tarefas, / favelas, senzalas, nada mais vai doer” (LUCINDA, 1994, p. 180). De certo modo, esse verso nos remete ao movimento de eugenia que, no Brasil, legitimava a segregação e o embranquecimento da raça negra. Nesse sentido, a crítica acirrada da poeta, muito provavelmente, concentra-se no processo de miscigenação que propunha a eliminação dos negros como consequente forma de eliminação dos aspectos ruins da sociedade brasileira. Em “Mulata exportação”, fica muito evidente a antítese, ou seja, a oposição do pensamento dos interlocutores, pois, se por um lado o homem negro quer esquecer o passado, por outro lado a voz lírica faz questão de lembrá-lo:

Olha aqui meu senhor:
eu me lembro da senzala
e tu te lembras da casa-grande
e vamos juntos escrever sinceramente outra história (LUCINDA, 2006, p. 181).

Regina Dalcastagnè nos chama a atenção para o fato de que “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles” (2002, p. 35). Entretanto, percebemos uma ruptura desse silêncio histórico quando essa mulher ganha voz na poesia e, em resposta ao torpe argumento do homem branco, recusa o esquecimento do passado. Dessa forma, a anáfora “lembro” / “lembra” no meio dos versos demonstra a insistência do eu lírico de lembrar e, ao mesmo tempo, de realçar a fenda que existe entre o passado desses sujeitos. Entretanto, no último verso do poema, a mulher negra sugere ao homem uma proximidade entre eles para que haja a reconstrução de uma outra história cujo final deve ser essencialmente diferente do anterior. Por essa razão, verificamos também que Lucinda “endossa que a mulher rompe com o silêncio, sedimenta sua voz e, a partir da subjetividade, adquire também uma consciência coletiva que visa uma tentativa de igualdade de direitos, de escolhas, de resistência e de autonomia sobre o próprio corpo” (ANICETO; NOGUEIRA, 2019, p. 313). É justamente a partir dessa abertura que ocorre a formação do corpo-discurso e da fala-escrita e que se funde, num só ato, a resistência. Daí é importante tangenciarmos nossa análise na indagação de Walter Benjamin quando nos diz que “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (1987, p. 223). No tocante a essa questão, temos que concordar efetivamente com Benjamin.

Como é sabido, é nas entrelinhas da literatura dita canônica que, muitas vezes, encontramos o silêncio dessas vozes. Todavia, a ausência dessa interlocução resulta num processo que reafirma a invisibilidade desses sujeitos historicamente subjugados. Nota-se, para tanto, que a partir dessa poética da alteridade, a rasura nessa lacuna silente permite a compreensão, a contribuição e o traçado de outras vozes experientes, numa relação de cumplicidade, na literatura de autoria negra. Notadamente, o conflito estabelecido a partir da alteridade faz com que esses corpos percebidos como elementos significativos expressem, ainda que de maneira não verbal, algum discurso. Assim

sendo, a palavra torna-se, pois, uma descoberta conduzida pela experiência performativa cuja centralidade do corpo funciona como um elemento performador que potencializa a palavra, a voz, o movimento e o próprio silêncio desses sujeitos. Por isso, nos parece legítimo afirmarmos que há uma superação da experiência perceptiva de Elisa Lucinda diante da materialidade da linguagem que se cumpre a partir dos movimentos que denotam uma experiência estética a partir daquilo que ela ouve ou vê.

Ao assumir o esforço de vivificar essas vozes através da literatura, não podemos negar que, embora Lucinda tenha plena consciência da importância do ressurgimento dessas vozes antigas, não podemos nos distanciar da seguinte assertiva: “a realidade mostra que a escuta é bem mais difícil e perigosa do que parece” (HOLLANDA, 2018, p. 241). Em sentido restrito, podemos considerar que o intuito dessa escritora é sublinhar, dessa forma, a ausência e a presença em seus poemas (HOOKS, 2019, p. 37). Seguindo essa linha de raciocínio, em “Suicidas invisíveis”, Lucinda demonstra um comportamento contemplativo a fim de inserir perspectivas para que possa, efetivamente, compreender os motivos que levam esses sujeitos socialmente inaudíveis a ceifarem suas vidas:

São jovens senhores e senhoras
se despedindo dos agoras.
Desembarcam da vida
antes que se cumpra o destino,
antes de escrito o percurso,
sem giletes, sem tiros,
sem cortar os pulsos,
sem se jogar dos edifícios,
sem abrir o gás
dão para trás na lida,
focados no passado e suas dores,
no pretérito de suas frustrações,
no fungo dos rancores.
Esses personagens e suas ações
vão dando cabo do viver,
começam a produzir a morte
e ninguém vê
(LUCINDA, 2006, p. 244).

Quando a voz lírica repete a preposição “sem”, sugere que mesmo sem praticar uma ação e sem ter um instrumento para tirar a própria vida, esses sujeitos silenciosamente produzem suas mortes motivados pelas “dores”, “frustrações” e, metaforicamente, pelo “fungo dos rancores”. É, portanto, a recorrência desse ressentimento e a indiferença dos outros que colaboram, de fato, para que eles desistam de viver. É importante assinalarmos também que Fernanda Hott (2008), em seu estudo “Morrendo durante a vida: Elisa Lucinda e Sylvia Plath”, analisa a temática da morte

nessas poetas. Entretanto, em Lucinda, Hott analisa o poema “No elevador do filho de Deus” que, sem dúvida, traz uma proposta bem diferente, no que diz respeito à percepção, à construção e à compreensão da morte de “Suicidas invisíveis”. Nesse poema, a voz lírica apresenta profunda empatia quando opta por olhar para a dor do Outro que, ao experimentar a indiferença, tenta desaparecer de si mesmo e, com efeito, precipita-se para a construção de sua própria morte, imperceptível aos olhos do Outro, “e ninguém vê”.

Demonstrando bastante lucidez em seus discursos, Elisa Lucinda utiliza uma fala desafiadora de vozes que não foram ouvidas, mas subjugadas e que “emergem da resistência constante e da profunda convicção de que essas forças podem ser curativas, podem nos proteger da desumanização” (HOOKS, 2019, p. 36). A partir desse gesto político, essas vozes contrariam o discurso opressivo do poder que acredita que “aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado” (HOOKS, 2019, p. 37). Há que se pensar, ainda, que a ênfase sobre essas vozes revela, resgata e legitima, através do discurso poético, a possibilidade de desestruturar as relações de poder que sufocam as estruturas sociais. Nesse sentido, essas vozes insurgentes, bem como a voz autoral de Elisa Lucinda revela a necessidade de uma revisão dos valores estéticos que fundamentam o cânone literário.

Para terminar, julgamos plausíveis e compreensíveis as considerações sobre a presença de outras vozes, nas poesias de Elisa Lucinda, além da voz do sujeito lírico em seus poemas. Entretanto, essa percepção só é possível a partir da representação da alteridade que, sem dúvida, alude às vozes anônimas cerzidas e engendradas no seio da cultura dos sujeitos líricos, bem como indicadas nos poemas analisados. Desse modo, Lucinda abdica de sua própria voz para criar vozes por meio de sujeitos líricos distintos que falam, cantam, gritam, rompem o silêncio compulsório e recriam novos pactos a fim de elaborar, com urgência, outros discursos de resistência sobre as rasuras e as lacunas de silêncio desconstruídas a partir da insurreição das referidas vozes. Diante da impossibilidade da construção de uma relativa unidade formal e semântica capaz de construir uma uníssona voz, o sujeito lírico dos poemas de Elisa Lucinda não deixa de exprimir que assim como a voz, o silêncio marca sua presença no discurso e transcende até mesmo o indizível.

REFERÊNCIAS

ANICETO, Patrícia de Paula; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. Uma leitura de Elisa Lucinda pelo viés do pensamento decolonial do corpo e do gênero. *Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, v. 11, nº 22, p. 303-321, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/7107>. Acesso em: 10 jan. 2020.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Queroz, 2000.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, v. 20, p. 33-77, jul./ago., 2002. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>. Acesso em: 17 abr. 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

HOTT, Fernanda de S. Morrendo durante a vida: Elisa Lucinda e Sylvia Plath. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: GM, 2008, v. 3, p. 189-194.

JAGUN, Márcio de. *Yorùba: vocabulário temático do candomblé*. Rio de Janeiro: Litteris, 2018.

LUA nova demais. Intérprete: Elisa Lucinda. Compositor: Elisa Lucinda. In: *Eu te amo e suas estreias*. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2005. 1 CD, faixa 15.

LUCINDA, Elisa. *O semelhante*. São Paulo: Massao Ohno, 1994.

LUCINDA, Elisa. *A fúria da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LUCINDA, Elisa. *Vozes guardadas*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

LUCINDA, Elisa. A herança da mulher-tribo. *Veja*, 26 mar. 2018. Disponível em: <https://complemento.veja.abril.com.br/pagina-aberta/mulher-tribo.html>. Acesso em: 30 abr. 2020.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte, v. 17, p. 55-84, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/221/showToc. Acesso em: 30 abr. 2020.

MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: Kilombelombe, 2001.

MATA, Inocência. Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução. In: CHAVES, Rita;

MACEDO, Tania (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2009. p.191-207.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana no século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

PATERSON, Janet M. Pensando o conceito de alteridade hoje. [Entrevista cedida a] Sandra Regina Goulart Almeida. Tradução Alcione da Cunha Silveira. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 16, p. 13-19, jul./dez., 2007.

PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.

SANTANA, Patricia Maria dos Santos. A mulher em busca da sua totalidade: um estudo do poema Aviso da lua que menstrua de Elisa Lucinda. *Desenredos*, Piauí, ano V, nº 16, p. 1-13, jan./fev./mar., 2013. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/16-artigo-ElisaLucinda-PatriciaSantana.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 73-102.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: SABERES FEMININOS REVISITADOS NA LITERATURA DE LÍNGUA INGLESA

RAFAELA KELSEN DIAS

1 INTRODUÇÃO

Em nenhum momento histórico anterior, seja no âmbito social ou no literário, concedeu-se tamanha atenção às questões de gênero e aos liames da escrita feminina. Assim, embora não seja ainda uma realidade pacificada, a inclusão da diversidade torna-se pauta de inúmeros diálogos travados na arena social e reverberados na literatura.

Notadamente, a prática científica e sua comprovada segregação sexual constitui-se em objeto propício às contemporâneas reivindicações pela igualdade de gênero. Afinal, se o acesso à educação cada vez mais se democratiza entre os sexos, as mulheres ainda constituem uma pequena minoria entre os profissionais das ciências e, particularmente, das ciências duras.

Atualizada em relação a essas latentes pautas de protesto, a literatura assume para si o debate e estimula a reflexão sobre os fundamentos e impactos da diferença sexual nas ciências. Neste estudo, interessa verificar como a temática em questão é desenrolada em três romances contemporâneos de língua inglesa: *Cartas de Yellowstone* (1999), de Diane Smith, *Seres incríveis* (2014), de Tracy Chevalier e *A assinatura de todas as coisas* (2013), de Elizabeth Gilbert.

Nessas obras, tem-se como pano de fundo um mesmo contexto histórico: o intenso debate científico configurado no século XIX. Ainda, as três narrativas possuem como ponto comum a problematização da inserção feminina nesse cenário de saber e poder. Os três romances são protagonizados por mulheres cientistas: Alexandria Bartram, Mary Anning e Alma Whittaker.

Sendo amplamente conhecidas as restrições impostas às mulheres no campo das ciências, é possível inferir a conflituosa relação existente nessas obras em torno da tradição científica e literária. O protagonismo que elas conferem a personagens femininas dos Oitocentos e, para, além disso, a singularidade desse protagonismo resulta, inevitavelmente, em uma intensa revisão do passado histórico.

A estrutura das obras, envolta pelo gênero metaficção historiográfica (do qual falarei adiante) parece ser sustentada pela tese defendida por Catherine Lappas segundo a qual: “para

resgatar o seu lugar na linguagem, [a mulher-escritora] deve jogar com a tradição que a excluiu, com o propósito de revelar, por meio de uma lúdica repetição, o seu lugar tanto dentro quanto fora da tradição” (LAPPAS, 1995, p. 12, tradução minha)¹.

A fim de compreender os movimentos que os três romances fazem no interior e além da ciência moderna, passemos a um breve panorama das três narrativas.

2 OS ROMANCES

Nas três obras, protagonizadas por personagens femininas, tem-se a problematização da segregacionista relação entre mulher e ciência na era moderna. No romance epistolar de Smith, situado em fins do século XIX, o leitor é dado a conhecer os preconceitos enfrentados pela naturalista Alexandria Bartram, ao ingressar em uma expedição científica pelo Parque Nacional de Yellowstone, nos Estados Unidos. Na expedição, majoritariamente composta por homens, Bartram terá que comprovar o seu valor e rigor científico ao mesmo tempo em que enfrentará olhares misóginos, de familiares e colegas de pesquisa, em torno de sua conduta empreendedora e avessa à sujeição à “espaços femininos”, como o matrimônio e o cuidado do lar.

Na narrativa de Gilbert, por sua vez, tais conflitos são apresentados por meio da história da também cientista norte-americana Alma Whittaker e, particularmente, através dos dilemas por ela enfrentados, a fim de satisfazer e superar os arquétipos impostos à mulher vitoriana. Sendo fortemente inclinada à especulação científica e, por esse motivo, continuamente rotulada como mulher imprópria ao casamento, a mesma Alma capaz de desvendar o processo da seleção natural das espécies viverá as angústias e humilhações impingidas à mulher Oitocentista em campos como a sexualidade, o amor e a emancipação intelectual.

No enredo concebido por Chevalier, por fim, haverá, novamente, a exposição dos desafios defrontados por uma pesquisadora ao tentar adentrar na esfera preponderantemente machista da ciência moderna. Nessa obra, no entanto, a personagem principal, Mary Anning, bem como a coadjuvante de maior destaque, Elizabeth Philpot, são, na realidade, representações de personalidades reais, que viveram na Inglaterra no século XIX. Ambas as personagens compartilharão o amor pela paleontologia e a revolta diante de sua exclusão dos púlpitos de onde emana o discurso científico oficial.

Dessa forma, apesar das relevantes descobertas científicas de Mary Anning, as exclusões que caracterizam seu cotidiano profissional e pessoal farão com que ela enxergue na amiga Philpot - uma mulher já de meia-idade, solteira e igualmente fascinada pela ciência - o espelho do qual ela é obrigada duplamente a aproximar-se e afastar-se, a fim de atingir seus ideais (socialmente impostos) de felicidade individual.

Embora as três obras remetam a uma realidade manifesta ainda na atualidade - a desigualdade de gênero, no campo das profissões - as relações dos três romances desenrolam-

¹ No original: “in order to reclaim her place in language / must play with the tradition that has excluded her, her goal being to reveal, by means of playful repetition, her place both within and outside of the tradition.”

se a partir de um espaço-tempo específico na história do pensamento humano: trata-se da era moderna. Há, nesse período, todo um complexo de valores que instituíram as estruturas sociais contemporâneas e, sobretudo, a maneira de se pensar a ciência ainda hoje.

Na perspectiva de Boaventura Santos, a principal característica dessa mentalidade moderna foi a instauração de linhas abissais. Essas linhas seriam responsáveis por isolar os saberes hegemônicos de crenças subalternizadas. Para o autor, “a característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha” (SANTOS, 2007, p. 4). Estabelecendo uma fronteira atroz entre um lado e outro da fronteira, o pensamento abissal

Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. [...] A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o Outro. (SANTOS, 2007, p. 3-4)

Não são necessários muitos esforços para inferir os elementos e discursos dispostos no lado prioritário da linha (a razão, a cultura, o masculino) em oposição àqueles inscritos no lado secundário (a sensibilidade, a natureza, o feminino). Nesse jogo de binarismos, o conhecimento ocupa lugar de destaque. Cabe à “ciência moderna [o] monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso” (SANTOS, 2007, p. 5). Paralelamente, seria privilégio dos estratos sociais hegemônicos (o homem ocidental, branco e cristão) o direito de realizar tal juízo.

O caráter revisionista dos três enredos aqui estudados, desse modo, atua no sentido de ressignificar os conceitos e valores binários estipulados pela perspectiva moderna de produção do conhecimento. Passemos, então, aos mecanismos empregados nesse trabalho de ressignificação.

3 ANJOS DO LAR REESCRITOS

A legitimação das protagonistas Mary Anning, Alexandria e Alma como cientistas custa, no nível de cada enredo, a eliminação de inúmeros dos paradigmas próprios do período vitoriano e da era moderna. Estudar, trabalhar, aventurar-se em pesquisas de campo não eram atividades priorizadas ou aconselhadas para elas. Os próprios relatos históricos evitam a apresentação da mulher Oitocentista em espaços de domínio masculino.

Acredito que a postura identificada nessas narrativas se coaduna de modo geral à forma como a história passa a ser estudada nas últimas décadas do século XX. Nesse período, tendo como alicerce os estudos de Michel Foucault e Jacques Derrida, surge nos Estados Unidos o Novo Historicismo. Tendo como seu fundador o crítico Stephen Greenblatt (1991), esse movimento surge para demolir três dos princípios-chave do Historicismo: a incapacidade do homem de alterar os processos da história, a imparcialidade do historiador e a veneração da tradição.

Essa outra interpretação da história levaria paralelamente a um olhar distinto sobre a produção literária e as convergências entre texto histórico e texto ficcional. Como esclarece Linda Hutcheon (1991), com a configuração da pós-modernidade, inicia-se realmente um movimento de aproximação dos dois campos. Passa-se a creditar ao texto histórico elementos comumente relegados à literatura, como a presença de convencionalismos narrativos, a utilização de padrões estruturais e a construção da “realidade” histórica por meio da linguagem.

De acordo com a estudiosa, esse cenário torna-se fértil para a proliferação de gêneros literários voltados à exploração do discurso histórico. Entre tais gêneros, a autora destaca aquele cunhado e teorizado por ela própria: a metaficção historiográfica. Tal gênero possui como traço principal a adaptação, no nível da narrativa, de personagens e episódios históricos, sempre se voltando ao questionamento do estatuto de verdade de tais acontecimentos e propondo outras versões para a mesma realidade.

Não se pode deixar de pontuar que os traços desse gênero, que Hutcheon considera como genuinamente pós-moderno, continuam a figurar em muitas das escritas produzidas na contemporaneidade. Nos romances de Dayane Smith, Tracy Chavalier e Elizabeth Gilbert, por exemplo, institui-se um singular desafio à história oficial da ciência. O que se pode destacar de forma concomitante nos três romances é justamente a sua capacidade de ficcionalizar fatos históricos, dando a eles um enlevo renovado, um enredo inédito no qual personagens femininas atuam como protagonistas.

Em *A assinatura de todas as coisas*, por exemplo, concede-se à protagonista Alma lugar de destaque em um dos maiores debates teórico-científicos oitocentistas. Embora jamais divulgue seus escritos, ao final de sua carreira, Alma Whitaker figurará entre dois nomes renomados da comunidade científica - Charles Darwin e Alfred Russel Wallace - na percepção de um fenômeno extraordinário: a seleção natural das espécies.

No romance *Seres incríveis*, por sua vez, tem-se a representação de uma figura real e de relevância indiscutível na história da paleontologia. Trata-se de Mary Anning, a inglesa que descobriria o primeiro fóssil de ictiossauro quando ainda era apenas uma adolescente. Ficção e realidade entrelaçam-se na medida em que a Mary Anning, disposta no romance de Tracy Chevalier, incorpora muitos dos relatos históricos sobre a paleontóloga inglesa, ao mesmo tempo em que cria os bastidores do trabalho científico de Mary Anning, e, especificamente, a resistência das cúpulas acadêmicas (completamente regidas por homens) diante de seu trabalho.

Em *Cartas de Yellowstone*, por sua vez, ao remeter às famosas expedições do século XIX no primeiro parque nacional da história, instiga-se o leitor a reconhecer as dificuldades femininas para adentrar em uma aventura de tamanho porte. Contrariando tais limitações, a heroína Alexandria Bartram ingressa em uma dessas expedições ao ocultar seu sexo nas cartas enviadas ao chefe da excursão. Apesar da autorrealização alcançada pela protagonista no campo de estudos, ela trava, ao mesmo tempo, uma luta constante contra os olhares de familiares, amigos e colegas que temem por sua integridade e reputação

Percebe-se, assim, que a revisão do passado proposta nesses três romances varia em conteúdo e intensidade. Os aspectos particulares de cada narrativa, todavia, não impedem que se identifique nelas os elementos apontados por Linda Hutcheon como característicos do romance pós-moderno: nelas, muitas vezes se esvai a divisa entre história e ficção; privilegia-se a história de um dos sujeitos mais subalternos nas relações do saber (a mulher) e se evidencia, na clara indistinção entre verdade e imaginação, o olhar político do sujeito autoral.

Acredito que o protagonismo conferido a essas personagens femininas não aconteça sem a existência de um intenso jogo entre os papéis sociais masculino e feminino. Nos três romances, verifica-se, nas protagonistas, o constante empenho para contradizer os discursos fundadores da feminilidade.

É interessante, em primeira instância, analisar a sua composição física dessas personagens: nenhuma delas é frágil. Alma, especialmente, possui uma estatura e uma força física incomuns às mulheres de sua época. Também não se descreve as protagonistas como pessoas correspondentes aos padrões de beleza da época. Na realidade, são marcantes as passagens em que as heroínas são classificadas por seu desajuste, pela dificuldade de inspirar o encantamento esperado de uma mulher.

Por outro lado, destaca-se constantemente a inteligência, o vigor e o desejo de vida presente nessas mulheres. Nenhuma delas satisfaria o ideal da musa tísica tão comum no imaginário romântico. Vejamos, por exemplo, como a pequena Alma nos é apresentada:

Tinha saído ao pai. Era o que diziam sobre ela desde o início. Em primeiro lugar, Alma Whittaker era igualzinha a Henry: cabelos ruivos, pele rosada, boca pequena, testa larga, nariz abundante. Era, de certo modo, uma situação lastimável para Alma, embora ela fosse levar alguns anos para percebê-lo.

[...]

Além disso, Alma era sagaz como ele. Vigorosa também. Um pequeno dromedário, ela era — incansável e incapaz de reclamar. Nunca ficava doente. Teimosa. A partir do momento em que aprendeu a falar, não se dava por vencida. (GILBERT, 2013, p. 32).

Na atuação profissional essa mesma tônica será mantida. Seja ao assinar os seus trabalhos, ao enfrentar as pesquisas de campo ou ao debater sobre argumentos científicos com os seus pares, as três estudiosas sempre buscam um tratamento igualitário. Na sua luta, ser mulher não é um quesito para exclusão e, muito menos, para condescendência. O que elas pedem é, simplesmente, o direito de pensar por si próprias.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao levarmos em consideração que a história oficial é tomada por relatos polarizadores, acredita-se que a escrita dos três romances analisados se constitua em discurso recriador. Afinal, as três obras não só remetem a um tempo histórico de intenso vilipendiar feminino, mas também propõem, nas vias da ficção, possíveis alternativas a tais discriminações.

Penso que, nos três romances aqui estudados, vigora uma noção de escrita de mulheres. Neles, o discurso grandiloquente da ciência é sempre confrontado por falas íntimas, por conflitos transcorridos no âmbito privado e na consciência das personagens, traços esses propostos por Lúcia Castello Branco (1991) em sua concepção de escrita feminina.

É preciso reconhecer que a ideia de ficção aqui estudada não se institui para apresentar um lugar improvável, inexistente, utópico. Ao contrário, as vias da imaginação pavimentadas nessas obras atuam de forma a evidenciar as possibilidades passadas que nunca foram desvendadas aos olhos da cultura.

A escrita dessas autoras, portanto, torna-se metaficção historiográfica por seu laço inegável com o passado, mas também e, principalmente, por seu compromisso político com o presente. Para Adrienne Rich (1972), revisar é também um ato de sobrevivência. Certamente, a luta pelo saber das mulheres resiste um pouco mais em cada página desses romances contemporâneos que lançam seus olhares para trás.

REFERÊNCIAS

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Tracy. *Seres incríveis*. Tradução Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

GILBERT, Elizabeth. *A assinatura de todas as coisas*. Tradução Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013

GREENBLATT, Stephen. O novo historicismo: ressonância e encantamento. Tradução Francisco de Castro Azevedo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAPPAS, Catherine. *Rewriting fairy tales: transformation as feminist practice in the nineteenth and twentieth centuries*. 1995. Tese (Doutorado em Inglês) – Saint Louis University, St. Louis, Missouri, 1995.

RICH, Adrienne. When we dead awaken: writing as re-vision. *College English*, [s. l.], v. 34, n. 1, Women, Writing and Teaching, p. 18-30, oct., 1972.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, p. 3-46, out. 2007.

SMITH, Diane. *Letters from Yellowstone*. New York: Penguin Books, 1999.

MERGULHADA EM ÁGUAS PROFUNDAS: “O LAGO DA LUA” DE PAULA TAVARES

SÔNIA MARIA FERREIRA DE MATOS

*Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar.
(BUARQUE, 1979, n.p.)*

Pretendemos, com este trabalho, pensar a escrita da poetisa e narradora angolana Paula Tavares e, diante de tantos caminhos possíveis de serem trilhados, escolhemos observar como a poetisa se debruça sobre o passado e as tradições de sua terra para dar voz aos sujeitos não valorizados pela sociedade, de um modo particular, às mulheres. O feminino toma forma, fôlego e vulto através do tecer poético de Paula Tavares. Assim, para realizar nosso propósito, escolhemos, em especial, seu livro *O lago da lua*, publicado em 1999. Esse texto foi produzido durante o projeto de pesquisa de Iniciação Científica orientado pela Professora Doutora Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira na Universidade Federal de Juiz de Fora.

Ana Paula Tavares nasceu na cidade do Lubango, na província de Huíla localizada no sudoeste angolano, região dos povos Muílas. De descendência portuguesa por parte da mãe e cuanhamas advindas de sua avó paterna, foi criada pela madrinha desde os nove meses e essa, embora vivesse em Angola, seguia os hábitos e costumes de Portugal. A poetisa vai conhecer mais profundamente as tradições angolanas a partir de leituras e de projetos de investigação histórica e arqueológica com os quais trabalha tanto na capital angolana, como em várias cidades do interior.

Em seu ensaio introdutório ao livro *África & Brasil: letras e laços*, Russel Hamilton traça “um contexto linguístico, sócio-histórico e cultural” (HAMILTON, 2000, p. 11) da literatura africana de língua portuguesa. Não só em Angola, mas em todas as demais nações africanas de língua portuguesa, essa literatura passou por várias fases. Ao longo de seu ensaio, Hamilton salienta a importância de vários escritores que deram origem à literatura africana e diz que: “alguns estudiosos mantêm que

Maia Ferreira, assim como outros escritores de origem portuguesa radicados em Angola e nas outras colônias, são os precursores dos que deveriam ser considerados os iniciadores de uma autêntica literatura africana de língua portuguesa.” (HAMILTON, 2000, p. 14). O processo de assimilação já existente nos territórios dominados pelos portugueses desde o século XVI e que, no início do século XX, foi oficializado por Antonio Salazar nas colônias com o intuito de “civilizar os selvagens” serviu, de acordo com os apontamentos de Hamilton, para proporcionar um: “impulso à conscientização social, cultural e política de muitos súditos negros e mestiços do regime colonial” (HAMILTON, 2000, p. 14), permitindo, assim, que a literatura caminhasse em direção a um questionamento reflexivo acerca da dicotomia *colonizador e colonizado*. Surgem, então, os movimentos pró-independência interligados às expressões literárias.

Com a independência, obras proibidas foram publicadas e, apesar de muitos escritores ainda escreverem com alguma reivindicação social ou cultural, outros já se preocupavam mais com a forma e menos com intenção panfletária. A partir daí, a arte de escrever começou a ser cultivada pela nova geração. Ainda segundo Hamilton: “Nos tempos coloniais havia pouquíssimas mulheres entre os poetas de Angola. Com a independência, apareceram várias poetisas, a mais conhecida, talvez, Ana Paula Tavares (n. 1952), [...]” (HAMILTON, 2000, p. 24).

A transculturação existente entre africanos e europeus proporciona um diálogo entre a herança da colonização portuguesa e a tradição oral do povo africano. São histórias passadas oralmente entre povos e gerações, são os provérbios, as metáforas de cunho moral, as frases sábias e curtas. Paula Tavares segue essa linha e reinventa liricamente esse imaginário cultural de seu chão, reinventando personagens, revalorizando-os, trazendo a seus lábios os gritos calados na garganta das mulheres angolanas. Segundo o jornalista Alex Rodrigues, a própria autora, ao participar do seminário *A Literatura Africana Contemporânea, que integrou a programação da 1ª Bienal Brasil do Livro e da Leitura, em Brasília, em 2012, comentou:*

Ainda hoje ouço aquelas vozes maravilhosas das mulheres falando numa língua que eu não entendia, mas que até hoje busco resgatar na minha poesia. Hoje, tento fugir dos estereótipos e falar das mulheres angolanas reais. Se possível, trazendo suas vozes para minha obra, porque desde sempre eu percebi que era diferente da grande maioria das mulheres angolanas pelo simples fato de ter conseguido ir à escola. (RODRIGUES, 2012, não paginado).

Laura Cavalcante Padilha, no texto “Paula Tavares e a sementeira das palavras”, afirma que: “As palavras, nos poemas de Paula Tavares, dançam danças antigas.” (PADILHA, 2000, p. 210). Essas danças retratam a história de uma nação. Com elas, Paula Tavares debruça-se sobre a tradição de seus antepassados, mergulha no silêncio de seu povo e seu lugar para trazer à tona vozes caladas, gritos contidos. Revolve as areias para fazer emergir sentimentos, tonalidades e possibilidades.

A partir de Barthes, que afirmou que “o título de uma obra é, naturalmente, um significante privilegiado” (BARTHES, 1978, p. 73), buscamos entender o jogo de símbolos situado por trás deste.

De acordo com o *Dicionário dos símbolos*, o lago “simboliza o olho da terra por onde os habitantes do mundo subterrâneo podem ver os homens, os animais, as plantas etc.” (CHEVALIER; GHEERBANT, 1997, p. 533). Já a lua:

Simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento (crescente da lua) (CHEVALIER; GHEERBANT, 1997, p. 561) [...] o crescente da lua simboliza a castidade e o nascimento, com o duplo aspecto, noturno e diurno de nascer. (CHEVALIER; GHEERBANT, 1997, p. 300).

Porém, Paula Tavares, assim como a lua que, no lago está invertida, está refletida, inverte a situação e usa esse “olho” que, segundo a simbologia, é usado para que o mundo subterrâneo veja o nosso mundo, para olhar o passado, para ouvir o barulho retido em sua profundidade. Como em um calidoscópio, esse “olho” deixa entrever a memória do tempo, as dores femininas, a força e a coragem, o ânimo e o desânimo, o bom e o mau, o claro e o escuro, o grito e o silêncio, a luta, a guerra e a paz. Enfim, os componentes da alma humana feminina com os quais, lindamente, Paula Tavares trabalha e vai desafiando e desvendando em “suas danças com as palavras”. Aqui, como afirma Prisca Agustoni de A. Pereira, em seu texto “A circularidade inacabada de Paula Tavares”: “A palavra torna-se então discurso simbólico, grito daqueles que não gritam, registro histórico e poético de uma cultura pressionada pelo seu olhar e pelo exterior da história” (PEREIRA, 2007, p. 88). O olhar da poetisa é transformado em palavra que é usada como o fio que tece e une o tradicional e o novo e, assim, dita o ritmo da dança que emerge com esse “revolvimento” ocasionado por ela.

No primeiro poema, homônimo do livro, a poetisa canta:

No lago branco da lua
lavei meu primeiro sangue
Ao lago branco da lua
voltarei cada mês
para lavar
meu sangue eterno
a cada lua

No lago branco da lua
Misturei meu sangue e barro branco
E fiz a caneca
Onde bebo
A água amarga da minha sede sem fim
O mel dos dias claros.
Neste lago deposito
Minha reserva de sonhos
Para tomar.
(TAVARES, 1999, p. 11)

Nele, a poetisa trata de um tema tabu, a menstruação, a transformação da menina em mulher, é o ciclo da vida, o ciclo feminino se mesclando ao ciclo da lua. O “sangue e barro branco” talvez simbolizem o casamento, a mistura do homem e da mulher, o depositário natural dos sonhos das jovens em encontrar “o mel dos dias claros”, o bom e os desejos da vida. Há o contraste das cores, o puro e o impuro, o branco e o vermelho para dizer do bom e do ruim da vida, o doce e o amargo. No último verso, “minha reserva de sonhos para tomar” deixa transparecer algo de rebeldia e ousadia com os quais a poetisa reveste seus personagens femininos que vão ganhando voz: beber ou agarrar os sonhos, beber ou tomá-los para si?

Para Georges Bataille, a sociedade humana é composta por dois mundos complementares, o profano e o sagrado: “o mundo profano é o mundo das proibições, o mundo sagrado abre-se para transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos reis e dos deuses” (BATAILLE, 1980, p. 60). Se o sagrado é o puro, o divino e o sublime e, por outro lado, o profano tende a ser o impuro e o pecado, Bataille reflete sobre o fato de que tudo se torna uma questão relativa, tudo depende de qual lado se olha. Acrescenta que “a sexualidade humana é toda ela imediatamente significativa do sagrado” e que “o pecado é, na sua origem, proibição religiosa e a proibição religiosa do paganismo é precisamente o sagrado.” (BATAILLE, 1980, p. 200).

Esse jogo entre o “sagrado” e o “profano” de que nos fala Bataille, é expresso em Paula Tavares com erotismo e sensualidade. Não um erotismo presente em toda sua essência, mas algo nas entrelinhas, metaforizado, representado “por jogos de escamoteamentos, piscadelas cúmplices e, o mais das vezes, como pura cintilação [...]” (PADILHA, 2002, p. 217). O desejo sagrado da mulher de fazer uso de si, de responder por seu corpo, de permitir o “passeio” do amado, de permitir que ele marque “fronteiras”. A presença do masculino se dá como o que vem de fora, o estrangeiro, o invasor, o que chega e parte:

O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro
Marca com o seu perfume as fronteiras do meu quarto.
Solta a mão e cria barcos sem rumo no meu corpo.
Planta árvores de seiva e folhas.
Dorme sobre o cansaço
Embalado pelo momento breve da esperança.
Traz-me laranjas. Divide comigo os intervalos da vida.
Depois parte.
.....
Deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro.
(TAVARES, 1999, p. 19).

Em outro poema, “Não conheço nada do país do meu amado”, o eu-lírico se entrega e não recebe de volta o mesmo comprometimento, existe a angústia da ausência, da despedida e da espera. A palavra “país” pode ter um duplo sentido, pode estar sendo usada como metáfora para o corpo, como uma sutileza no jogo de “escamoteamentos” (PADILHA, 2002, p. 217), no qual se entrevê o erotismo de Paula Tavares:

Não conheço nada do país do meu amado
Não sei se chove, nem sinto o cheiro das
Laranjas.
Abri-lhe as portas do meu país sem perguntar nada
Não sei que tempo era
O meu coração é grande e tinha pressa
Não lhe falei do país, das colheitas, nem da seca
Deixei que ele bebesse do meu país o vinho o mel a carícia
Povoei-lhe os sonhos de asas, plantas e desejo
O meu amado não me disse nada do seu país.
[...]
Nada me disse o meu amado
Chegou
Mora no meu país não sei por quanto tempo
É estranho que se sinta bem
E parta.
Volta com um cheiro de país diferente
Volta com passos de quem não conhece a pressa.
(TAVARES, 1999, p. 20-21)

Enquanto que a mulher é representada pela terra, a ligação com os antepassados, com a memória, com a mãe natureza, com o permanente, com o que fica. Em “Terracota”, a terra preparada, feita para durar, as “piscadelas cúmplices” (PADILHA, 2002, p. 217) revelam o jogo erótico de entrega, velado, ao qual se propõe o “eu-lírico”. É a busca de uma identidade, de um espaço particular em meio a tantas outras “trezentas mil virgens de terracota”:

Abre a terra
Deixa que me veja ao espelho
E encontre o meu lugar
No vazio
No meio das trezentas mil virgens de terracota

Abre a terra, meu amigo
Essa terra tecida de mil cores d’areia
Vinda do norte
Semente do tempo
Onde as mais velhas descansam
Deixando aos pés
A dança de apressar a vida.
(TAVARES, 1999, p. 18)

No poema “Ex-voto”, o corpo feminino ganha ares de “sagrado”, de oferenda, de altar. A tradição rural de sua região, a pintura nos corpos, os cabelos tecidos e enfeitados: “vale como oferenda/ meu corpo de tacula/ meu melhor penteado de missangas.” O desejo e a dor se misturam. As feridas do corpo não são nada comparadas às feridas da alma. Aqui já é perceptível o amor-

sofrimento que permeia a poética de Paula Tavares: “tropeço nas sandálias de couro de boi/ morro porque estou ferida de amor.” Esses versos vão se repetir em outros poemas. O mundo antigo, com ares de “profano”, com oferendas deixadas sobre pedras a deuses pagãos, se mescla ao “sagrado” corpo da mulher, gerador da vida, força-motriz que impulsiona a criação, o renovar, as novas gerações:

No meu altar de pedra
Arde um fogo antigo
Estão dispostas por ordem
As oferendas
Neste altar sagrado
O que disponho
Não é vinho nem pão
Nem flores raras do deserto
Neste altar o que está exposto
É meu corpo de rapariga tatuado.
(TAVARES, 1999, p. 12)

A tacula, árvore do gênero *Pterocarpus*, pertencente à família *Fabaceae* que se divide em umas 15 espécies, faz parte da tradição de Angola. Sua madeira foi muito comercializada, suas folhas são cozidas com legumes, sua raiz, resina e casca são usadas como remédio e, principalmente, dela é extraída a cor vermelha com a qual os corpos são pintados em vários rituais, como o momento do parto, do nascimento, do casamento e do funeral. O “corpo de rapariga tatuado” (TAVARES, 1999, p. 12) com a tacula é referenciado como oferenda em sacrifício, sacrifício este, tão presente na vida da mulher. E a mulher africana, juntamente com as crianças, foram as maiores vítimas das incontáveis e sangrentas guerras.

A dor e o sofrimento mesclam-se com o fogo do desejo. A savana e a tradição do boi, do rural dão colorido ao eu-lírico que, apesar de todas as feridas reais incrustadas na alma de um povo assolado pelas guerras, morre de amor. O amor saudoso do amado ausente, sempre “em trânsito”, nômade, o amor fugidio, errante, aquele que “deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro” (TAVARES, 1999, p. 19):

Meu pau de mundjiri
Tem o leite venenoso
De todas as plantas da savana
Escorre-me por dentro
Um ar de fogo
Mesmo assim não é disso que morro
Todas as feridas de sangue
Não esgotaram o meu rio
Tropeço nas sandálias de couro de boi
Morro porque estou ferida de amor.
(TAVARES, 1999, p. 13)

Mesmo com todo o “veneno”, a ferida que mata é o amor. O amor pela terra, pela tradição “das sandálias de couro de boi”, o rio da vida não se esgota nem com “todas as feridas”. O rio, tão presente e importante na vida do africano, segue seu fluxo. O poema que tem como epígrafe os versos “Amparai-me com perfumes, confortai-me com maçãs/ que estou ferida de amor...” do *Cântico dos cânticos*, revela uma oração, um pedido de socorro, de amparo, de alento. São feridas internas e incuráveis. Não é a dor física que mata, é a angústia da alma, do coração ferido. São vozes múltiplas, de todas as mulheres, encontrando ecos, ganhando força, se revelando, se expandindo:

[...]

É de mim que vem o grito.

Aspirei o cheiro da canela

E não morri, oh mães.

Escorreu-me pelos lábios o sangue do mirangolo

E não morri, oh mães.

De lábios gretados não morri

Encostei à casca do baobabe

A fina pele do meu peito

Dessas feridas fundas não morri, oh mães.

Venham, oh mães, amparar-me nesta hora

Morro porque estou ferida de amor.

(TAVARES, 1999, p. 22-23)

O pequeno poema em prosa “Muvi, o sábio, usa a minha cabeça como seu pau de adivinhar”, guarda em si, um mundo de significados e significantes. São tradições incorporadas desde os tempos gregos, antigos. “Noites antigas de acender fogueiras”, referência possível ao fogo sagrado que, segundo Fustel de Coulanges no livro *A cidade antiga*, cabia ao fundador da cidade: “assentar o lar, onde, para todo o sempre, devia brilhar o fogo sagrado.” (COULANGES, 1975, p. 113). Ainda segundo Coulanges: “Aqueles a quem os antigos denominavam Lares ou Heróis eram simplesmente as almas dos mortos, a que o homem atribuía um poder sobre-humano e divino. A lembrança de algum destes mortos sagrados achava-se sempre ligado ao fogo. Adorando um, não podia esquecer o outro” (COULANGES, 1975, p. 26).

Fogo sagrado e deuses Penates, os espíritos do lar, se confundiam e a poetisa canta: “Muvi, o sábio, escolhe a minha cabeça e roda-a entre as mãos sem parar. Espanta os espíritos, os do lar, e os que ainda não se tinham dado a conhecer.” (TAVARES, 1999, p. 14). A fogueira também pode referir-se às tradições de acender fogueiras, seguida pelos povos nômades e no meio rural. A tradição do fogo, aqui, pode não vir apenas da cultura grega, pois Paula Tavares teve uma formação cultural híbrida, mestiça, influenciada pela cultura ocidental e africana e a realidade histórica e cultural do interior de Angola é muito mais do que a tradição grega possa abranger.

Outros significados presentes no poema como no verso: “tem uma mancha sombria e velada como uma escarificação retocada pelo tempo” (TAVARES, 1999, p. 14) que nos remete às “escarificações” causadas pelo processo de colonização e pelas guerras civis que, nem o tempo consegue disfarçar e retocar. “É o reflexo aumentado da minha própria cicatriz azul, disfarçada debaixo do colar de contas triangular, colar dos dias de luto, que passei a usar todos os dias. Contas tecidas uma a uma, com mil mãos de seda [...]” (TAVARES, 1999, p. 14), é a tradição do uso do colar de contas escuras pelas mulheres viúvas e o tecer, a tarefa milenar atribuída ao feminino. Essa arte de fiar e tecer é articulada de forma naturalizada por Freud que aponta motivos inconscientes e natos da sexualidade feminina para esta capacitação produtora como podemos ler em “A feminilidade”:

Pensa-se que as mulheres contribuíram muito pouco nas descobertas e invenções da civilização. Cumpre, porém, lembrar que talvez tenham descoberto, pelo menos uma técnica: a de tecer e fiar. [...]. A natureza mesma forneceu à mulher o modelo para tal imitação fazendo com que ao atingir a maturidade sexual, cresça a vegetação pilosa imediata constitui em juntar uns aos outros saíam isolados da pele que oculta seus órgãos genitais. A fase imediata constitui em juntar uns aos outros aqueles fios que saíam isolados da pele. (FREUD, [1958], p. 139).

O poema “Canto de nascimento” traduz uma profusão de sentimentos, dores e vozes retidas. O tempo para ao redor da mulher em seu rito antigo de parturiente: “O dia parou a sua lenta marcha/ de mergulhar na noite” (TAVARES, 1999, p. 15). As contrações, as dores do parto e a paciência de esperar, transformar o leite em manteiga, o bater sem cessar, a repetição: “uma dor fina/ a marcar os intervalos de tempo/vinte cabaças de leite/que o vento trabalha manteiga” (TAVARES, 1999, p.15). Com o uso de antíteses, a poetisa joga com o estranho para deixar em evidência o repetir do ritual do nascimento, a sua “normalidade” impedindo o direito ao grito, à lamúria, ao expressar de um sentimento. Até mesmo aqui, quando o acontecimento justificaria o grito, este é convertido em silêncio e uma amordaça invisível impede sua expansão:

Uma mulher oferece à noite
O silêncio aberto
De um grito
Sem som nem gesto

Apenas o silêncio aberto assim ao grito
Solto ao intervalo das lágrimas [...]

Uma mulher arde
No fogo de uma dor fria
Igual a todas as dores
Maior que todas as dores.
Esta mulher arde
No meio da noite perdida
Colhendo o rio [...]
(TAVARES, 1999, p. 16).

Em outro poema, Paula Tavares proporciona à mulher o direito de exprimir o desejo, a liberdade de expressão metaforizada em asas, o “entoar” de seu canto, a voz simbolizada pelo silêncio do voo dos pássaros:

Aquela mulher que rasga a noite
Com seu canto de espera
Não canta
Abre a boca
E solta os pássaros
Que lhe povoam a garganta.
(TAVARES, 1999, p. 17)

No conjunto de poemas chamados *Mukai* (1), (2), (3) e (4), Paula Tavares, com suas palavras, “dança” a ciranda antiga do cultivar a terra. O corpo da mulher é mesclado com o “corpo” da terra, a matriz geradora da vida. Se a terra, o feminino, está sob o sol, o masculino, igualmente a mulher em um mundo tipicamente masculino, é subjugada ao homem e tem seu direito de voz tolhido. Em *o Dicionário dos símbolos*, a terra:

Simboliza a função maternal: *Tellus Mater*. Dá e rouba a vida. Segundo o Gênesis - matéria de que o Criador molda o homem. A terra é virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva o pelo sangue “sêmen do céu”. Universalmente, a terra é uma matriz que concebe as fontes, os minerais, os metais. (CHEVALIER; GHEERBANT, 1997, p. 878-879).

No primeiro poema da série *Mukai* (1), existe uma analogia entre o corpo da mulher e o da terra, ambos lavrados, penetrados. Das sementes nasce o bom cereal, o trigo, e o ruim, o joio. Nasce o típico de Angola, massambala, e o milho híbrido. A mulher se dobra, se cala, mas resiste:

Corpo já lavrado
Eqüidistante da semente
É trigo
É joio
Milho híbrido
Massambala

Resiste ao tempo
Dobrado
Exausto
Sob o sol
Que lhe espiga
A cabeleira.
(TAVARES, 1999, p. 30)

No segundo poema, o tempo passa, os afazeres domésticos, entre eles o ato de parir, vão escoando a vida. E o “eu-lírico”, num ato de rebeldia e desafio, “acorda a alma” e traz à tona a condição de silenciada da mulher, o seu “silêncio milenar”:

O ventre semeado
Deságua cada ano
Os frutos tenros
Das mãos
(é feitiço)
Nasce
A manteiga
A casa
O penteado
O gesto
Acorda a alma
A voz
Olha p’ra dentro do silêncio milenar.
(TAVARES, 1999, p. 31).

O terceiro poema *Mukai* (3), revela, mais uma vez, a dor do parto sendo silenciada. O “soluço” é “quieto”, o cordão umbilical é ligado à terra e a tristeza é exposta pelo ato sangrento de parir, de ver os filhos mortos, e outros por morrer, resignadamente por tempos a fio:

(mulher à noite)

Um soluço quieto
Desce
A lentíssima garganta
(rói-lhe as entranhas
um novo pedaço de vida)
os cordões do tempo
atravessam-lhe as pernas
e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos
Uns mortos e tantos por morrer
Que de corpo ao alto
Navega de tristeza
As horas.
(TAVARES, 1999, p. 32)

Fechando a série, o *Mukai* (4) retorna com a lua que ilumina tudo, que clareia as cicatrizes do tempo, que vislumbra o grito cortante que “espeta-se faca/ na garganta da noite” (TAVARES, 1999, p. 33). A necessidade de sobrevivência gera a força, a resistência, a secura das lágrimas, o silêncio:

O risco na pele
Acende a noite
Enquanto a lua
(por ironia)
Ilumina o esgoto
Anuncia o canto dos gatos
De quantos partos se vive
para quantos partos se morre.

Um grito espeta-se faca
Na garganta da noite

Recortada sobre o tempo
Pintada de cicatrizes
Olhos secos de lágrimas
Dominga, organiza a cerveja
De sobreviver os dias.
(TAVARES, 1999, p. 33).

A poética de Paula Tavares é perpassada pela angústia da perda, pela dor da espera, pela tradição. Ela trata do “corpo já lavrado”, do “ventre semeado”, “d’O risco na pele”. É a terra e a mulher reproduzindo e gerando a vida. São “os cordões do tempo”, o desfiar da vida, os cordões umbilicais interligando-se, tecendo e reconstruindo, é a roda do mundo girando, é a necessidade de deixar “que o fruto de maduro/ te caia no regaço.”, de contar, de bordar, de tecer de contar “as horas / na curva da baía.”. É a brevidade do momento, as chegadas e partidas.

Paula Tavares expõe a dor da mulher, de “ser” mulher em um mundo guiado pelo homem, torna audível a voz que sobressai dentro do silêncio dessa mulher. Os desejos, a sexualidade, a força e a resistência são dissecadas a cada palavra, a cada verso. A tradição e o novo gerando o som, o murmúrio, o grito:

Um gemido antigo inicia
Uma noite larga
Fêmea de tão sofrida
Há corpos que tilintam
Outros envelhecem
Este permanece nu
Na mão da cidade
A ninguém é permitido o sono [...]
(TAVARES, 1999, p. 35)

O sono poderia trazer o alento, o descanso. Porém, o sofrimento feminino permanece e não se permite o sono... a ninguém! Mesmo no silêncio quebrado apenas pelo “gemido antigo”, persiste e reside a resistência, a força e a coragem de “ser” mulher.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BATAILLE, Georges. *O erotismo o proibido e a transgressão*. 2. ed. Lisboa: Antígona, 1980.

BUARQUE, Chico. *Pedaço de mim*. 1979. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/86030/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

CHEVALIER, J.; GHEERBRAND, A. *Dicionário de símbolos*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma*. Tradução de Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca. São Paulo: HEMUS, 1975.

FREUD, Sigmund. A feminilidade. Tradução Odilon Gallotti, Isaac Izecksohn e Gladstone Parente. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Delta, [1958]. p.117-141. Tomo X.

HAMILTON, Russel. Introdução. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Tereza (orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. São Paulo: Atlântica, 2000. p. 11-36.

PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a semeadura das palavras. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. São Paulo: Atlântica, 2000. p. 254-302.

PEREIRA, Prisca Agustoni de A. A circularidade inacabada de Paula Tavares. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda (orgs.). *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2007. p. 73-96.

RODRIGUES, Alex. Poetisa angolana aponta pouco intercâmbio literário entre países africanos. *Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades - CEERT*. 17 abr. 2012. Disponível em: <https://ceert.org.br/noticias/educacao/2215/poetisa-angolana-aponta-pouco-intercambio-literario-entre-paises-africanos>. Acesso em: 11 nov. 2020.

TAVARES, Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.

LOU ANDRÉAS-SALOMÉ

STETINA TRANI DE MENESES DACORSO

Ah a vida... a vida é poesia.
(ANDREAS-SALOMÉ, 1985, p. 21)

INTRODUÇÃO

Lou Andréas Salomé nasceu em São Petersburgo no ano de 1861, como Louise von Salomé, falecendo com 76 anos em Gottingen/Alemanha, onde viveu com o marido, durante os 43 anos de sua união - professor universitário de línguas Friedrich Carl Andreas, 21 anos mais velho que Salomé.

Usar a psicanálise como aplicação teórica em obras de arte, autores ou personagens é um olhar com ressalvas porque não é uma leitura definitiva e, ainda, usando este material - seja ele qual for - para esta leitura estamos trabalhando com um único olhar subjetivado que é de quem o faz. Fazemos de forma petulante como S. Freud, são hipóteses e inferências.

Fiquei pensando nas razões de ter sido capturada por Lou, como gostava de ser chamada. Os motivos são muitos, o primordial antes de se iniciar uma possível sequência de razões é que Salomé viveu e comportou-se de uma forma que ainda hoje seria julgada com um olhar valorativo para conduta de uma mulher, ainda mais no final do século XIX e início do século XX. Sua vida combinava a eroticidade das relações com os homens explicitada em sua obra de 1900, *O erotismo*, e um brilhantismo e curiosidade intelectual que a impulsionava a percorrer todos os Círculos que efervesciam no período, sendo aceita e reverenciada em todos. A primeira década do século foi rica para Salomé em atividades literárias, filosóficas e mundanas. Até seu encontro com psicanálise e Sigmund Freud em 1911.

VEREDAS EXPERENCIAIS DE LOU

Em um diário antigo, Lou Andreas-Salomé escreveu “Sou fiel para sempre às lembranças, jamais o serei às pessoas”, esta forma de colocar-se nas relações fazia com que alguns a considerassem má e cega ao efeito que provocava nas pessoas - melhor dizendo, nos homens - à sua volta (DORIAN, 2015).

São olhares e análise contraditórios, tanto de muitos biógrafos como, daqueles, que conviveram com Lou e depois escreveram sobre ela. Os fatores que me levaram a ser capturada, seduzida por Lou são muitos. Podemos especificar alguns, outros caem no silêncio de um não

saber, mas um sentir curioso e por que não, apaixonado: a) Salomé possuía uma personalidade “exuberante”, adjetivo usado por todos que a conheceram, incluindo Sigmund Freud que considerou sua inteligência demoníaca; b) Frequentou os círculos de vanguarda que imperavam no fim do século XIX e início do século XX na Europa; c) aos 23 anos, Lou escreveu *Uma luta por Deus* (1885), que lhe deu sucesso e reconhecimento nos meios literários, d) Escreveu várias obras sobre o feminino antes de estudar psicanálise; e) Foi a primeira psicanalista a frequentar a reunião das quartas-feiras onde Freud e seus seguidores, todos homens, se reuniam para construir a teoria psicanalítica.

Aos 50 anos, em 1911, vai ao Congresso de Psicanálise na cidade de Weimar/Alemanha levada por Poul Bjerre, um de seus amigos íntimos e não se afasta mais de Freud nem da Psicanálise. Escreveu vários textos psicanalíticos sobre o feminino, religião, processo analítico, metapsicologia, a maioria não traduzidos e ainda assim historiadores da psicanálise silenciaram a psicanalista Salomé. Artigos sobre ela remetem às suas relações com os homens proeminentes de seu tempo. Seu editor referiu-se a ela como vivendo à sombra dos grandes homens que fizeram parte de seu universo particular. Não o creio. Como também não comungam com esta ideia seus biógrafos e os homens que com ela conviveram.

Salomé escreveu livros e artigos sobre o feminino, a condição difícil que as mulheres eram submetidas. Em 1892, escreve sobre os *Personagens femininos de Ibsen*, não traduzido (PETERS, 1986). Henrik Ibsen (1828-1906) foi um dramaturgo norueguês, cujos trabalhos caracterizavam-se por um estudo psicológico de seus personagens. Crítico da burguesia, capitalismo, costumes e moralidade da época. Um trecho contido em Peters, quando relata sobre a produção de Lou sobre as mulheres de Ibsen:

Era uma vez um sótão. Suas paredes baixas e inclinadas chegavam até o chão de madeira e a luz do dia tinha de abrir caminho pelas lucarnas cheias de teias e pelas frestas nas paredes. O chão, porém, estava coberto de palha fresca e havia sido colocada ali uma vasilha com água. Pois naquela mansarda eram mantidos presos animais de toda espécie, para que perdessem o hábito da vida natural em liberdade (PETERS, 1986, p. 148).

Esse é o início do trabalho de Salomé, no qual, se utiliza dos animais para se referir a trabalhos de Ibsen, onde cada animal representa uma mulher em obras distintas do dramaturgo, um pato selvagem é usado como emblema daquele que se revolta contra a prisão. Salomé considera que, Ibsen deu respostas diferentes à busca de liberdade das pessoas cativas. (PETERS, 1986). Os cativos aqui, são as mulheres que, presas aos seus pais ou maridos, não podem trabalhar, exprimir opiniões, deixar florescer seu potencial ou serem livres para ir e vir aonde o desejassem.

Como pode ser percebido, não é possível concordar com seu editor. A opinião de Ernest Pfeiffer pode ser considerada a de um homem típico deste período. Na autobiografia de Lou editada por ele, contesta todas as outras biografias escritas sobre Lou. Principalmente a de Peters, que julga ser romanceada e muito sexualizada: “Um modelo de demonstração pseudocientífica, não perde oportunidade de falsificar: no plano biográfico (entendendo-se sexográfico) no plano psicológico,

no tratamento de toda espécie de fatos e em tudo que se entende por equilíbrio” (PFEIFFER, 1973 *apud* ANDREAS-SALOMÉ, 1985).

Foi nomeada por Barbara Kraft, que fez um estudo sobre Lou, “como a primeira mulher moderna” (DACORSO, 2017). Na biografia escrita por Peters, em 1962, *Anais Nin (1903-77)*, com produções na área da eroticidade feminina, foi responsável pelo prefácio e escreve que Lou simboliza o transcender das convenções, modo de viver e pensar. Viveu todas as fases das relações amorosas, tinha o talento da amizade e do amor, mas não se deixou consumir por paixões românticas. Pelas atitudes, pensamentos e obras esteve sempre a frente de seu tempo. Copiou dos homens seu estilo de vida, mas não foi uma mulher masculina. Antes de filiar-se a Freud, Lou estava no grupo de A. Adler que trabalhava o “Complexo masculino” como origem de todas as patologias psíquicas. Lou separa-se de Adler por considerar que sua leitura do ser humano funda-se no Eu e não trabalha com nenhum mistério, o eu ergue-se sobre si mesmo não enfrentando nenhum enigma (ANDREAS-SALOMÉ, posição 785). Para Salomé, o inconsciente produzindo os enigmas e desconhecimento correspondiam à visão de homem com que se identificava, daí sua ligação e fidelidade a S. Freud.

Lou exigiu a liberdade de mudar, evoluir e crescer. Afirmou sua integridade contra o sentimentalismo e as definições hipócritas da fidelidade e do dever (DACORSO, 2017).

A frase que Lou repetia constantemente “Sinto-me a vontade na felicidade” definia seu estilo de vida. Era uma mulher bela e voluntariosa e segundo pessoas próximas, quando Salomé entrava numa sala, era como se o sol tivesse aparecido. Chamada de “feiticeira” por não apresentar as marcas do tempo e por viajar sozinha com outros homens estando casada (DACORSO, 2017).

A produção literária de Salomé é grande e premiada, pós-psicanálise, esta veia literária diminuiu. A maioria das obras de Lou Andreas Salomé não está traduzida.

Heinz Frederick Peters escreveu *Lou minha irmã, minha esposa* em 1962, recorrendo a todo material sob proteção de Ernst Pfeiffer e relatos de pessoas que a conheceram e estavam vivas no período de sua pesquisa. Peters catalogou toda a obra de Salomé. Publicou um total de 20 livros sendo que sua autobiografia, a correspondência entre Lou e Rainer e “Na escola de S. Freud” são publicações póstumas. E um total de 119 artigos e pós 1911 a sua produção vem com influência psicanalítica (PETERS, 1962).

Lou autora de si mesma. Sua autobiografia “*Minha vida*” foi organizada e editada por Pfeiffer em 1951. Denuncia sempre este desejo de viver, saber e ultrapassar desafios. Sua leitura do feminino e do erotismo feminino manteve-se e se aperfeiçoou com a psicanálise. Foi coerente em vida com essa análise, manifesta na sua relação com homens proeminentes de seu tempo: Gillot; Nietzsche; Rée, Rainer Maria Rilke; Dr Friedrich Pineles; Poul Bjerre; Tausk; seu marido Prof. Andreas e S. Freud.

Uma frase de Lou que penso representá-la em seu estilo pulsional- feminino de estar no mundo. Esse ser intenso e mergulhado no desafio de viver: “*Sinto-me a vontade na felicidade*”. Assim, com a psicanálise, ela amplia essa leitura. S. Freud, sobre o feminino, referia-se à lentidão com que as mulheres deixavam o Complexo de Édipo, provocando um Superego mais frágil no que

se refere à obediência às leis. Por sua vez, Lou Andreas-Salomé considera que essa situação descrita por Freud é um privilégio para as mulheres, articulando com o Complexo de Édipo, leva a uma sublimação melhor que no homem, já que a menina não tem necessidade de interiorizar com tanta força as coerções do superego porque não tem tanto confronto com o pai como o menino. A mulher é mais livre e feliz (DORIAN, posição 3710).

Para a psicanálise, a pulsão é uma força, pressão interna que nos faz ir em busca de algo que possibilite uma sensação de satisfação. Não há objeto fixo. Há um vazio preenchido com qualquer objeto que leve à sensação da satisfação. Em psicanálise, satisfação não tem relação como politicamente correto. A pressão interna da pulsão é constante e insatisfatória. O ser humano está sempre em busca de algo que o complete ou faça-o se sentir preenchido. Presente em homens e mulheres.

O ser humano é da ordem da incompletude, significando que não há objeto que possa dar fim a ânsia da busca. Porque não existe o objeto ideal é que existe o processo analítico e a possibilidade de mudança de situações. A inquietude humana nos apresenta o melhor e o pior da espécie humana.

Nossas pulsões entrelaçam-se nos objetos, valores, ideais, idealizações que o mundo à nossa volta nos possibilita e pressiona. Os seres humanos que passam para a história são aqueles que, convocados por suas forças pulsionais, transgridem as regras de seu universo. Deuses, heróis e bandidos possuem em si a mesma ânsia.

Lou viveu sua vida na busca daquilo que seu desejo apontava sem perder de vista o humano, extremamente humano “se fazemos guerra é porque já somos guerra em nós mesmos” (ANDREAS-SALOMÉ, 1985, p. 127).

Algumas análises encontradas na *Internet* sobre Salomé seguem uma linha crítica muito próxima da de Pereira (2016) que, ao investigar a leitura de Salomé sobre as mulheres, considera que ela falou baseada em sua vida e experiências vividas. Para a psicanálise, cada artista, em qualquer área, vai se expressar partindo de sua história, desejos conscientes e inconscientes, não há como ser diferente. Nossas escolhas de obras, escritos, temas a investigar são permeados por nosso inconsciente. Portanto, é a partir mesmo deste lugar que Lou Andreas-Salomé pode falar e/ou escrever.

S. Freud é considerado por sua produção como um pessimista, exposto em sua teoria na concepção de pulsão de morte, no narcisismo das pequenas diferenças, no desconforto provocado pela cultura e tantos outros conceitos e trabalhos. Salomé, por sua vez, era vista por S. Freud como uma otimista, que via o ser humano como aquele que se encontra em unidade maior com tudo que existe no universo.

Essa visão do ser humano entra em conflito em Lou pós 2GG quando sua fila de amigos rareia, e o ser humano exhibe do que é capaz. Freud lhe escreve:

O que você me diz agora dos irmãos? Diante de tudo isso, você, com seu jovial otimismo, poderá alguma vez voltar a ser alegre?

Dilacerada entre os povos em luta, no mais profundo isolamento e em conflito comigo mesma, pude apenas responder “Não”. (ANDREAS-SALOMÉ, 1985, p. 127).

A par desse sofrimento em decorrência da 1 GG, Salomé continuou a dedicar-se à psicanálise como sua atividade principal. Lou era percebida por Freud como possuindo uma segurança inabalável, vitalidade e curiosidade (DACORSO,2017).

Salomé, antes da psicanálise, já seguia seu impulso às paixões. Para a psicanálise, a paixão despertada nos leva a segui-la na busca de uma satisfação seja: um ideal social, projeto de vida; uma pessoa. Porque somos seres faltantes, a paixão apresenta-se como possibilidade de vida e morte; prazer e aniquilamento; expansão narcísica e ameaça de dissolução. Em Análise Leiga (1926) analisa Freud: “Decidir quando é mais oportuno dominar as próprias paixões e curvar-se à realidade ou ao contrário aceitá-las e preparar-se para defendê-las contra o mundo externo constitui o alfa e o ômega da vida”.

Lou decidiu por suas paixões mesmo após a revolução russa e pós os 60 anos, quando teve um câncer e uma gripe que a fizeram perder os cabelos. A paixão por dois objetos permaneceu: Psicanálise e a amizade profunda com S. Freud.

Para E. Roudinesco (2016) - historiadora da psicanálise - Freud ficou apaixonado por Lou, compunham uma parceria de complementariedade. Enquanto ele era a contenção das pulsões com um ideal que o pressionava de forma irrevogável, Lou, por sua vez, correspondia a sua parte feminina e as satisfações, na explosão pulsional pela vida claramente exposta em seu poema “Oração á vida”.

Tanto como se amam dois amigos/ Te amo, vida misteriosa/ Que tragas choro ou Regozijos/
Horas de sorte ou dolorosas/ Eu te amo e a teus dissabores/ Mesmo Que me tires o alento,/ deixo teus braços sem rancores/ Com adeuses de amigo atento./ Com força quero te abraçar!/ Acenda em mim as tuas chamas/ No afã da luta hás de deixar/ Me abrir o enigma da tua trama./ Milênios para ser e para pensar!/ Abraça-me tu com fervor!/ se sorte não vais me dar/ Pois bem, inda tens a tua dor (ANDREAS-SALOMÉ, 1985, p. 30).

Na leitura de Lou sobre a força das paixões pulsionais, referindo-se às colegas de gênero, analisa que existem três maneiras de consumação do amor: maternidade, casamento e a pura união erótica. Para Salomé, essa era a forma como muitas de suas conterrâneas encaravam a satisfação amorosa e a vida. Ela, por sua vez, anuncia que o seu caminho foi diferente, o amado, o esperado, o abraçado com todas as forças, era o viver. Um sentimento sem objeto e impregnado de alma à maneira dos estados amorosos.

A essa forma de estar na vida Salomé foi fiel. Em 1900, escreveu *Reflexões sobre o amor* e em 1910 escreveu o anteriormente citado *O erotismo*. Ambas as produções anteriores ao seu estudo de Psicanálise. Salomé expõe sua análise do feminino que mantém a *posteriori* - perceptível pelo que nos chegou em tradução - agora com conceitos da pulsão. Uma das críticas é que não reformulou suas leituras sobre o feminino a partir da teoria psicanalítica. Ora, ao chegar à psicanálise Lou já tinha se relacionado com homens admiráveis, sido amiga de mulheres progressistas; frequentado grupos de vanguarda em Berlim, Paris, Munique e por último, Viena; escrito novelas, críticas literárias, e, a maioria de suas obras, versavam sobre a condição do feminino!! E como ela mesma explicita na Carta Aberta a S. Freud quando esse comemorou 65 anos:

Graças ao senhor, para mim, que já havia feito um bocado de caminho no sentido inverso, a situação oposta tornou-se um acontecimento interior: foi seguindo os seus passos que o consciente se revelou em mim como provido de sentidos e do valor disto a que eu aspirava inconscientemente (ANDREAS-SALOMÉ, 1931, p. 53).

Em *Reflexões sobre o amor* (1900), Lou analisa o sacrifício das mulheres aos seus homens amados se contentando em ser “sua metade”. As metades sentem-se apertadas, dizem “nós” em vez de dizer “eu”. Isso acontece mesmo nas naturezas mais ricas. Adaptam-se um ao outro e, com o tempo, vem o tédio, e o amor entra em fuga. Assim, é compreensível como as mulheres desabrocham quando ficam viúvas! Para Birman (1996) ao enganchar-se no outro, o sujeito estabelece com ele uma relação de servidão, como forma de tentar evitar a dor do desamparo, afastando a angústia que lhe é correlata, ao preço de se submeter e escravizar-se ao outro.

Não temos o tempo para discorrer sobre o feminino na Psicanálise. As teorias sobre a mulher e a feminilidade enriquecem a Psicanálise. De Freud a Lacan; De Freud à escola Inglesa. Na clínica atual. Nunes (2000) pontuou que à medida em que Freud clinicava sua construção teórica sobre a mulher foi mudando de direção. O conceito de feminilidade passa a ser vinculado a homens e mulheres, e, portanto, à castração. Não mais sinônimo de mulher. Aqui Freud rompe com o ideário iluminista sobre as primeiras teorias sobre a mulher. E todas as características ditas femininas com o conceito de feminilidade dizem respeito ao humano: desamparo; experiência de angústia, vicissitude da condição humana enfim, um estatuto universal.

Salomé refere-se às mulheres e à pressão que sofrem pela cultura em seu tempo, quando emite sua análise sobre as mulheres, o faz antes da análise do conceito de feminilidade, mas como que a pré-anunciando!

A mulher sendo a maternidade (o gerar como símbolo da humanidade maior, a passividade metamorfoseada no extremo do poder criador); a virgem e a puta assemelham-se como caricatura do modelo vivo, submetidas a exigências do outro. A virgem servia aos rituais de deuses e parcerias de sacerdotes!

Salomé se refere à eroticidade como distinta do amor, que aquela deve ser satisfeita para não prejudicar o amor. A fidelidade para ela não combina com erotismo. Esta visão que implica em conviver com homens, que não seu marido, sentindo-se, inclusive, esposa de Rilke quando permaneceu casada com Prof. Andreas por toda a sua vida.

Sobre a arte, num sentido amplo, Salomé possuía a percepção da angústia da criação: “o artista utiliza de seus conteúdos mais profundos de sua psique e esta é sua realidade para produzir sua obra. O artista está dominado pela sua exigência de perfeição de sua obra e sofre pelas imperfeições da vida e de si mesmo” (1972, p. 86).

Segundo Ernst Pfeiffer, que a acompanhou na velhice até o fim, relata que Lou pressentindo o morrer disse: “Tudo, tudo está bem” (ANDREAS-SALOMÉ, 1985, p. 202). Fim.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os buracos do esquecimento não existem. Nada humano tão perfeito. E há simplesmente gente demais no mundo para tornar o esquecimento possível. Sempre alguém ficará vivo para contar a história. (ARENDR, 2018)

Nesta breve apresentação de Lou Andreas-Salomé fica clara a sua riqueza na produção literária e psicanalítica. As palavras não dizem tudo, mas os silêncios dizem o inominável. Existe um silenciamento sobre a obra de Salomé. Em todos os sentidos. E o silêncio pode ser muito mais barulhento que muitas palavras.

Viena, no final do século XIX, era um espaço contraditório, de um lado, uma sociedade direitista e burguesa e, do outro, grupos vanguardistas com pensadores e artistas. Nestes últimos grupos, foi onde Lou Andreas-Salomé circulou até chegar ao criador do “inconsciente humano” que revolucionou toda a leitura do ser humano principalmente. A modernidade vienense era composta por oposição de razão e desrazão, desejo e repressão, vida social e vida natural que compunham o cotidiano da vida da metrópole vienense (MUNK, 2008, p. 29).

As mulheres, em sua educação, passam pela exigência de silêncio, feitas para esconder sua vida, não podendo fazer queixas, não podendo fazer confidências, cuidando de sua honra, entendendo-se, como resguardar sua sexualidade para o marido - serem assexuadas.

Os pensadores marxistas, de forma geral, afirmam que a história é contada por vencedores e não por vencidos. As mulheres compuseram o grupo dos “sem voz” durante séculos. Sua história contada por homens, mulheres falando de si através da fala dos homens. Silêncio sobre seus traços, sua história. Quando uma mulher, por sua atitude, não consegue ser ignorada, emerge a prostituta, sedutora, perigosa e má. Salomé enquadra-se nesse grupo, basta analisar alguns trabalhos que a colocam neste lugar seja em relação a Nietzsche, a Raes, a Rainer e mesmo a S. Freud. Como percebemos os homens, definindo e usando um código de valor para seu lugar na história, mesmo que para isso, precisem ser desvalorizados porque, se dominados por uma mulher sem desconfiar, nenhum deles, tem de ser vistos como menos inteligentes e perspicazes.

Médicos, pediatras, religiosos, pedagogos escrevem sobre a mulher, principalmente, a partir de um olhar do exagero, do excesso, do a mais. Interessante esse olhar onde a mulher deve aparecer, mas discretamente, sem exagero nas roupas, na sexualidade ou no tom de voz. Esta exigência de discrição ocorria, inclusive, em grupos que investiam numa presença em cena da mulher no trabalho, na família, na sexualidade. Apareça, mas não grite, não faça estardalhaço. Lou foi gritante no seu viver mesmo que considerada discreta em sua fala, sua voz advinha de seus escritos premiados, de sua clínica de casos difíceis. Seu estilo de vida, seus amores, amigos, nada tinham de silenciosos.

REFERÊNCIAS

- ANDREAS-SALOMÉ, L. *Carta aberta a Freud* (1931). São Paulo: Princípio, 1972.
- ANDREAS-SALOMÉ, L. *Minha vida: antologias e biografias*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ANDREAS-SALOMÉ, L. *Reflexões sobre o problema do amor e O erotismo* (1900). São Paulo: Landy, 2005.
- BIRMAN, Joel. *Por uma estilística da existência*. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- DACORSO, Stetina. Lou Andreas-Salomé: o que você tem a nos dizer? *Estudos de Psicanálise*, n. 48, dez. 2017. Publicação do Círculo Brasileiro de Psicanálise.
- DORIAN, Astor. *Lou Andreas-Salomé*. Tradução Julia Darosa Simões. Biografias L&PM Pocket. Porto Alegre: L&PM, 2015. (Kendal).
- FREUD, S. Questão da análise leiga (1926) *In: FREUD, S. Um estudo autobiográfico. Inibição, sintoma e angústia e outros* (1925-1926). Direção geral da tradução de Jayme Salomão, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 205-285. (Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).
- FREUD, S. A dissolução do complexo de Édipo. *In: FREUD, S. O ego e o id* (1923-1925). Direção geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 217-229. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud.
- MUNK, Leonardo. *A Viena de Arthur Schnitzler: variações sobre a lei e o desejo, a razão e a desrazão*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- NUNES S.A. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PEREIRA, L.M.B. *O dialogo Freud – Lou Andreas-Salomé sobre a feminilidade e o erotismo*. Orientadora: Nina Virginia de Araújo Leite. 2016. 139f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em [http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIT/305681/1/Pereira-Lara Medeiros Borges_ D.pdf](http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIT/305681/1/Pereira-Lara%20Medeiros%20Borges_D.pdf)>. Acesso em: 30 ago. 2020.
- PETERS, H. F. *Lou, minha irmã, minha esposa* [1962]. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS)

ÁGUIDA HELOIZA ALMEIDA DE PAULA

Bibliotecária e Documentalista na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Letras: Literatura Brasileira pela UniAcademia, em Juiz de Fora. Bacharel em Biblioteconomia pelo Centro Universitário de Formiga (UNIFOR), MG. Especialista em Gestão do Conhecimento e Tecnologia da Informação pelo Centro Universitário de Formiga (UNIFOR). Atuou como Bibliotecária e Documentalista na Universidade Federal de Viçosa (UFV). Participa como pesquisadora no Grupo de Trabalho Arquivos literários: memória, resgate e preservação e no Grupo de Pesquisa Travessias e Feminismo(s): estudos identitários na autoria feminina, ambos registrados no CNPq.

E-mail: aguida.almeidaufff@gmail.com

ALESSANDRA APARECIDA MUNIZ DORNELAS

Alessandra Aparecida Muniz Dornelas é feminista e professora do Ensino Básico Estado de Minas Gerais. Graduiu-se em Letras: Língua Portuguesa e respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015), é mestre em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação da UFJF (2019), e membro de dois grupos de estudos: “Afrikas” e “Travessias e Feminismo(s): estudos identitários na autoria feminina”. Atualmente pesquisa a literatura negro-brasileira de autoria feminina e a representação do feminino negro na escrita de Cidinha da Silva e Conceição Evaristo.

E-mail: alessandradornelas7@gmail.com

DAVI PINHO

Professor Associado de Literatura Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ILE/UERJ). Atua como professor da área Estudos de Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição. Possui graduação em Letras Inglês-Literaturas (UERJ/University of Winnipeg), mestrado em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), e doutorado em Literatura Comparada (UERJ/University of London). Tem especial interesse na obra de Virginia Woolf e nos diálogos entre a literatura e a filosofia. É membro da Virginia Woolf International Society. Bolsista de Produtividade do Programa Prociência UERJ/FAPERJ.

E-mail: davifpinho@gmail.com

EMÂNIA APARECIDA RODRIGUES GONÇALVES

Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras: Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Graduada em Letras: Português e Espanhol pela UFJF. Professora da rede particular de ensino de Juiz de Fora. Pesquisadora da obra da escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira. Últimas publicações: Coautora do artigo *Escritas de autoria feminina: contos assinalados pelo não-dito (Ipotesi, 2019)* e Coautora do artigo *Manuscrito literário: uma rede de possibilidades (CES Revista, 2019)*.

E-mail: emaniarodrigues@yahoo.com.br

FELIPE MONTEIRO DE OLIVEIRA

Mestrando em Letras: Estudos Literários e Bacharel em Artes e Design (2016) e Cinema e Audiovisual (2017) pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente também cursa o Bacharelado em Letras na mesma universidade e atua como bolsista no projeto LABINT da Diretoria de Relações Internacionais da UFJF. Foi bolsista de iniciação científica com a pesquisa intitulada “A narrativa curta de autoria feminina: Estudos dos contos de Alice Munro” e é integrante do Grupo de Pesquisa “Travessias e Feminismo(s): Estudos Identitários de Autoria Feminina” do PPG Letras: Estudos Literários da UFJF.

E-mail: felipefelipemonteiro@gmail.com

FERNANDA BARROSO E SILVA

Atualmente é mestranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Licenciou-se em 2019 em Letras-Português, na mesma instituição, e continua sua graduação em Língua Inglesa. Seu interesse pela Literatura de Autoria Feminina surgiu em 2018, quando teve seu primeiro contato com estudos da área ao participar de um projeto de Iniciação Científica cujo objetivo era analisar uma obra de contos da escritora inglesa Angela Carter. Hoje, estuda Rupi Kaur e Ryane Leão, duas instapoetas que lidam com as lutas femininas e com a construção da identidade desse grupo.

E-mail: fernandabarroso2@gmail.com

FERNANDA ROBERTA RODRIGUES QUEIROZ

É Professora Efetiva da Rede Municipal de Juiz de Fora, Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Mestre em Letras: Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Especialista em Neuropsicologia Clínica e Educacional pelo CES/JF, Graduada em Pedagogia (CES/JF), com habilitação em Supervisão Escolar e Administração Escolar. Atuou como diretora da Escola Municipal Professor Tarcísio Glanzmann e Escola Municipal Centenário de Educação Infantil e Ensino Fundamental em Juiz de Fora (2012 a 2017). Autora do livro *A narrativa oral nas obras infantis de Clarice Lispector*, pela Novas Edições Acadêmicas.

E-mail: fernandaestudosacademicos@gmail.com

GABRIELA DE SOUZA PINTO

Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora. Atua como professora de Inglês no Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais - Campus Barbacena. Graduada na área de Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Mestre em Letras: Teoria literária e crítica da cultura pela mesma universidade. Interessada em estudos literários nas áreas de Literatura Comparada, Literaturas de Língua Inglesa, Estudos de Identidade, Crítica Feminista e Pós-colonial.

E-mail: gabrielaspsp@yahoo.com

GERALDINA ANTONIA EVANGELINA DE OLIVEIRA

Doutoranda em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora. Bibliotecária e Documentalista na Faculdade de Letras da UFJF. Mestre em Letras: Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Bacharel em Biblioteconomia pelo Centro Universitário de Formiga. Licenciada em Letras pelo Centro Universitário de Formiga (1994). Participa como pesquisadora no Grupo de Pesquisa “Travessias e Feminismo(s): estudos identitários de autoria feminina” (CNPq). Pesquisadora da obra da escritora Carolina Maria de Jesus.

E-mail: geraldina.antonio@ufjf.edu.br

ISABELA PINHO

Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ / CNPq), mestre e graduada em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (UFF / CAPES). Foi pesquisadora nos arquivos de Walter Benjamin em Berlim e do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Munique (CAPES / PDSE). É membro da Associação Americana de Literatura Comparada (ACLA), integrante do laboratório “Filosofias do tempo do agora” da UFRJ e do GT Desconstrução, linguagem e alteridade da ANPOF. Sua pesquisa consiste na interseção entre linguagem e feminino a partir de Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Jacques Lacan. Atualmente trabalha como tradutora no projeto do Dicionário dos intraduzíveis, coordenado pelo professor Fernando Santoro (UFRJ), e como professora de cursos de extensão da PUC-Rio.

E-mail: isabelaipinho@gmail.com

JÚLIA SIMONE FERREIRA

Possui mestrado e doutorado em literatura francesa pela Universidade de Nice Sophia-Antipolis, da França. Atua como professora Associada de língua e literatura francesa no Departamento de Letras Modernas (DLEM) da Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras em Estudos Literários da mesma Instituição. Pesquisadora da obra da escritora Marguerite Duras e da escrita do íntimo: segredos e silêncios em narrativas de autoria feminina. Analisa a imagem da mulher nas obras da escritora francófona caribenha Gisèle Pineau.

E-mail: juliasimonef@yahoo.fr

LUCIANA DE OLIVEIRA RODRIGUES

Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF). Graduada em Letras pelo CES-JF, graduada em Educação Especial pela Universidade Metropolitana de Santos (UNIMES), Especialista em Educação Especial e Inclusiva com Ênfase em Deficiência Intelectual e Múltiplas pelo Instituto Superior de Educação Ibituruna (ISEIB). Graduada em Pedagogia pelo Centro Universitário FACVEST. Professora de Língua Portuguesa e Professora de Apoio Educacional Especializado na Rede Estadual de Minas Gerais.

E-mail: luliorjf@gmail.com

LUIZ FERNANDO MEDEIROS DE CARVALHO

Pós-Doutorado em Paris-I Panthéon-Sorbonne, sob a supervisão de Sarah Kofman (1987) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (1987, 1994 e 1997), sob a supervisão de Jacques Derrida. Doutorado (1986) e Mestrado (1978) em Letras pela PUC-Rio, sob orientação de Silviano Santiago. Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Visitante no PPG Letras/Estudos Literários da UFJF (2018 e 2019). Professor Titular de Literatura Brasileira da UFF. Coordenador da Disciplina Literatura Brasileira II, no sistema EAD UFF/Cederj. Foi professor visitante no PPG Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

E-mail: luizf.medeiros@yahoo.com.br

MOEMA RODRIGUES BRANDÃO MENDES

Doutora em Letras (UFF/RJ), Pós-Doutoranda em Memória e Acervos Literários (FCRB/RJ), professora do Programa de Mestrado em Letras do Centro Universitário da Academia (UniAcademia/JF), professora da Faculdade de Ciências Médicas e da Saúde (FCMS/Suprema/JF). Líder do GT “Arquivos Brasileiros e Memória” e membro do GT “Travessias e feminismos: estudos identitários na autoria feminina” (UFJF), ambos registrados no CNPq. Autora do livro *Colar de contos premiados: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira* e coautora dos livros: *Lúcio Cardoso: a escrita sem limites*, *Literatura de Minas: vozes esquecidas* e *Dois olhares para uma escritora plural: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira*.

E-mail: moemarbmendes@gmail.com

MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA

Maria Aparecida de Oliveira é professora adjunta de língua e literatura inglesa na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nos anos de 2016-2017, realizou seu pós-doutorado na Universidade de Toronto. Sua tese *A representação feminina na obra de Virginia Woolf* foi publicada pela Paco Editorial em 2017, em inglês pela Lambert Academic Publishing no mesmo ano e em espanhol pela Cuarto Propio em 2020. Sua publicação mais recente é *Conversas com Virginia Woolf*, organizada por ela, Davi Pinho e Nícea Nogueira.

E-mail: mariaaoliv@yahoo.com

NÍCEA HELENA DE ALMEIDA NOGUEIRA

Professora da Faculdade de Letras e Coordenadora do PPG Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pós-doutora pelo PPG Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Doutora e Mestre em Letras: Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São José do Rio Preto, SP. Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), PR. Líder do Grupo de Pesquisa “Travessias e Feminismo(s): estudos identitários de autoria feminina” (CNPq). Membro da ACLA (Associação Americana de Literatura Comparada) e da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada).

E-mail: nicea.nogueira@ufff.br

PATRÍCIA DE PAULA ANICETO

Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela UFJF, bolsista PBPG da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras: Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Graduada em Letras: Português/Inglês pelo (CES/JF). Professora de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental, Médio e Superior. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Língua Portuguesa. É membro do Grupo de Pesquisa “Travessias e Feminismo(s): estudos identitários de autoria feminina”. Autora do livro de poesias *Corpos em movimento*.

E-mail: patricianiceto@yahoo.com.br

RAFAELA KELSEN DIAS

Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Possui mestrado em Letras e graduação em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei. É membro do Grupo de Pesquisa “Travessias e Feminismo(s): estudos identitários na autoria feminina”. Atualmente, é professora da área Português/Inglês no Instituto Federal de Minas Gerais - *Campus* Ouro Preto. Sua área de maior interesse é literatura e cultura, com ênfase nas escritas da contemporaneidade, concentrando-se nos seguintes temas: gênero; relações étnico-raciais e literaturas de expressão da alteridade.

E-mail: rafaela.dias@ifmg.edu.br

SÔNIA MARIA FERREIRA DE MATOS

Doutoranda em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Letras: Estudos Literários pela UFJF. Possui Graduação em Letras: Espanhol e Português e suas literaturas pela UFJF. Servidora técnico-administrativa da UFJF. Autora da pesquisa “A escrita revelando o amor e o corpo em uma leitura comparada: Lia Vieira e Mel Adún” (2018). Apresentou o texto “Um rio transbordando o sensual e a força da mulher: a escrita de Mel Adún” no V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero e II Colóquio de Imprensa Feminina (2020) em Teresina, PI.

E-mail: soniamfmatos@yahoo.com.br

STETINA TRANI DE MENESES DACORSO

Professora Titular da UniAcademia, Juiz de Fora-MG. Doutoranda em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras: Literatura Brasileira, pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF. Mestre em Psicanálise pela American World University. Exerce atividade técnico administrativa na Sociedade Brasileira de Psicoterapia Psicodrama e Dinâmica de Grupo de JF. Coordenadora de seminários sobre Psicanálise no Círculo Brasileiro de Psicanálise-RJ e na Sociedade Brasileira de Psicoterapia, Psicodrama e Dinâmica de Grupo. Membro do Círculo Brasileiro de Psicanálise-Nacional.

E-mail: sdacorso@gmail.com

WAGNER LOPES DA SILVA

Mestre em Letras: Literatura Brasileira pela UniAcademia. Graduado em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Especialista em Biblioteconomia pelas Faculdades Integradas de Jacarepaguá - FIJ. Licenciado em Letras: Língua Portuguesa pela Universidade Estácio de Sá - UNESA. Especialista em Docência na Educação Básica pela Faculdade de Teologia e Ciências Humanas - FATECH. É pesquisador de Epistolografia, Crítica Genética e da obra da escritora Laís Corrêa de Araújo. Membro do GT *Arquivos Brasileiros e Memória*, da UniAcademia.

E-mail: wagnerlopes1@yahoo.com.br