

ESTAÇÃO LITERÁRIA

v. 25

JAN./JUN. 2020

CORPO E LITERATURA

SUMÁRIO

04. apresentação

CONHEÇA NOSSO VOLUME

12. dossiê #1

CORPORALIDADE NEGRA NA POÉTICA DE CRISTIANE SOBRAL | Amanda Gomes do Amaral e Maria Carolina Godoy

26. dossiê #2

ENTRE A DANÇA E A TRAGÉDIA: ANÁLISE DAS PERFORMANCES *ÉDIPO* E *CIRCUITO IAGO* COMO TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DAS TRAGÉDIAS *ÉDIPO REI* E *OTELO* | Fernando Borges Barcellos e Leonardo Francisco Soares

44. dossiê #3

NEGRAS MARIAS E FILHAS DE OXUM: O CORPO DE VIVÊNCIAS E RELIGIOSIDADE NO POEMA "MEU ROSÁRIO", DE CONCEIÇÃO EVARISTO |

Pedro Henrique Braz e Wilma dos Santos Coqueiro

56. dossiê #4

CORPO-PENSAMENTO: A HISTÓRIA COMO REMINISCÊNCIA SENSÍVEL EM *JAMAIS O FOGO NUNCA*, DE DIAMELA ELTIT | Camila Carvalho

70. dossiê #5

UMA VIAGEM ENTRE RETRATOS E ESPELHOS: METÁFORAS DO CORPO QUE ENVELHECE | Carlos Antônio Magalhães Guedelha e Jozilena Farias dos Santos

88. dossiê #6

A VIOLÊNCIA NAS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *É PROIBIDO COMER GRAMA*, DE WANDER PIROLI | Thainara Cazalato Couto e Cilene Margarete Pereira



104. dossiê #7

CORPOS ENCANTADOS: A RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO EM CONTOS MARAVILHOSOS DE MARINA COLASANTI | Kelio Junior Santana Borges

122. dossiê #8

DO CORPO AO CORPUS: PRECARIEDADE E ESCRITA EM JOÃO GILBERTO NOLL | Evandro Sant'Anna



134. dossiê #9

O DIÁRIO DO CORPO EM VERGÍLIO FERREIRA: ANOTAÇÕES SOBRE VELHICE, MORTE E ESCRITA | Constance von Krüger

146. dossiê #10

REPRESENTATIVIDADE ESTILHAÇADA: UMA LEITURA DE *MULHER NO ESPELHO*, DE HELENA PARENTE CUNHA | Patrícia Cristiane Hoff

158. dossiê #11

UM CORPO-PAISAGEM: A ÉTICA DO DESEJO E A ESTÉTICA DA NATUREZA EM GILKA MACHADO | Suzane Moraes da Veiga Silveira



176. gare #1

O COMPORTAMENTO DE NORMAN BATES NO FILME "PSICOSE", DE ALFRED HITCHCOCK | José Bezerra de Souza e Charles Albuquerque Ponte

194. gare #2

DESCREVER A CIDADE: A PRESENÇA FÍSICA E A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA NO PROJETO LIEUX, DE GEORGES PEREC | Tatiana Barbosa Cavalari

210. gare #3

A SUBVERSÃO FEMININA EM *A ESTRELA SOBE*, DE MARQUES REBELO | Ana Paula Lima Carneiro e Manoel Freire Rodrigues

228. expediente

ESTAÇÃO LITERÁRIA

Editora-Gerente **NATASHA F. F. ROCHA**
Editora-Adjunta **NATALIA G. B. GOMES GODOI**

Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Vol. 25 (jan./jun. 2020) | Publicação semestral, *on-line*, desde mar. 2008. 000 f.
ISSN: 1983-1048
Revista Acadêmica de Estudos Literários e Culturais | CDU 82(05)

APRESENTAÇÃO

Fluidos, fluxos, imagens ou “até perder de vista o que não seja corpo”

Qualquer apresentação que comece pela poesia é um modo de elaborar as entradas-saídas de um sistema escritural de fluxos de leituras e afetações. Um poema que é sempre um jogo de repetição, uma guerra de formas e deformações que se bifurcam para encontrar novos sentidos, produzir e alimentar um corpo (“a poesia é para comer”, como grita a portuguesa Natália Correia). E pela indigestão também se faz corpo. Um poema da paulistana Lubi Prates, presente no livro *um corpo negro* (2018), potencializa o mal-estar:

arrancaram meus olhos
e cada pelo do meu corpo,
cortaram minha língua.
arrancaram unha a unha,
dos pés e das mãos.
cortaram meus seios e o
clitóris,
cortaram minhas orelhas,
quebraram meu nariz.
encheram minha boca e os
outros vácuos
de monstros:
eles devoraram tudo.
só restou o oco.
então, eles comeram este
resto,
limparam os beiços.

depois, vomitaram.

A obra de Prates, a partir de certos condicionamentos, ilustra a produção de um corpo (negro, feminino) intermediado pela vida e a morte, pela inteligibilidade e a exclusão. Faz falar sobre racismo e violência, destrona o silêncio, tematiza uma negritude inevitavelmente combativa, cujo poema-corpo-território reclama, se inscreve socialmente e mostra as entranhas (do Brasil).

Conjeturar o corpo como elemento é colocá-lo em trânsito, como em “More Than Organs”, de Kay Ulanday Barrett, poeta filipino-americano, portador de necessidades específicas e autoidentificado como *queer*: “O corpo é uma carta/ dobrada para trás, todos os ângulos estranhos e confissões/ sangrando pela superfície, sem sentido. Assim, eu/ pareço algo que sempre estará lá, mas/ consegue se perder de qualquer forma” (BARRETT, 2017, p. 7-8, tradução nossa)¹. É imprevisível, oblíquo; um corpo em estado de impermanência, nomeado pela indefinição. Flexuoso e, também, erótico. Aqui, práticas corporais, escriturais e narrativas se (con)fundem, é “essa coisa de trabalhar a língua” em todos os seus sentidos e fluidos possíveis, como nos lembra Lori, personagem do inocentemente obsceno *O caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst.

Há os corpos que encenam relações primordiais com o mundo, num jogo de presença/ausência, os corpos encarcerados e violentados

1 The body is a letter/ folded backwards, all strange angles and confessions/ bleeding through the surface, making no sense. Like this, I/ am something that feels like it'll always be there but/ manages to get lost somehow (BARRETT, 2017, p. 7-8).

pela força estatal, historicizados no silêncio ecoante de palavras insuficientes, como no poema “Canção para ‘Paulo’ (À Stuart Angel)”, de Alex Polari: “Eles queimaram nossa carne com os fios/ e ligaram nosso destino à mesma eletricidade./ Igualmente vimos nossos rostos invertidos/ e eu testemunhei quando levaram teu corpo/ envolto em um tapete.” (POLARI, 1979, p. 36); ou, até mesmo, no “cruzamento de teorias, moléculas e afetos” que questiona os próprios limites desse corpo como dado pré-discursivo e natural, evocado por Paul B. Preciado (PRECIADO, 2018, p. 144-145):

Escrevo sobre o que mais me importa em uma língua que não me pertence. Isso é o que Derrida chama de monolinguismo do outro; nenhuma das línguas que falo me pertence e, no entanto, não há outro modo de falar, não há outro modo de amar. Nenhum dos sexos que incorporo possui qualquer densidade ontológica e, no entanto, não há outro modo de ser corpo. Despossuídos desde o começo.

Os corpos nos textos de Prates, Barrett, Hilst, Polari e Preciado, todos eles linguagem e f(r)icção, são exemplos das ligações estabelecidas com a escritura, com as formas de figuração e sensibilidade capazes de provocar e excitar, de produzir imagens difusas sobre corpos carregados de especificidades de raça, imigração, desejo, saúde, doença, finitude, tecnologia e gênero – e, mais do que isso, de manobrar as rotas e curvas que (con)tornam um corpo.

Dessa forma, pensar o corpo como um elemento múltiplo e fugidio às significações

totalizantes torna-se inevitável: antes de qualquer afirmativa, o corpo é uma indagação. Em cada momento histórico, o corpo adquire diferentes caracteres e formatos, discursos e figurações. Em Breve história do corpo e de seus monstros (1999), Ieda Tucherman afirma-o como uma das categorias fundamentais na organização da nossa cultura, ansiosa por produzir “espelhos e imagens legisladoras de princípios de inclusão e exclusão, natureza e cultura, mesmo e outro” (TUCHERMAN, 1999, p. 15). Entranhada por processos econômicos, éticos, históricos, jurídicos, políticos, estéticos, religiosos, culturais e filosóficos, a “matéria corpórea” registra todo o debate e embate da constituição humana – ainda que essa operação esteja atravessada por processos de invenção, deslocamento e conformação –, da estruturação do que se chama “civilização ocidental” ou os próprios limites dos investimentos técnicos e científicos para a compreensão, regulação e definição do corpo e de simbolização do mundo.

Longe de ser definida a partir de noções globalizantes, a matéria teórica do corpo constitui-se por caminhos conflitantes nos discursos da biologia, da filosofia e de suas representações na literatura, no cinema, nas artes plásticas e na dança. A presença do corpo e sua representação, chamada por António Pinto Ribeiro (1997, p. 27) de “corporeidade”, articulam-se no conglomerado desses discursos conceituais. A arte expressa papel substancial ao longo do tempo, não somente por representar alegórica e metaforicamente, mas por buscar “traduzir o sensível do corpo” (RIBEIRO, 1997, p. 18), ainda que sua conceituação seja meramente impossível.

O Ocidente, com o pensamento estruturado nas culturas grega e judaico-cristã, tem sido uma máquina milenar de indagar e produzir

imagens de corpo ideal, legislado, ilegal, cristão e monstruoso – e, paralelamente, fazer circular discursos estratégicos de unicidade, consistência e inteligibilidade. Sabe-se, no entanto, que essa corporeidade não é una, nem integral e nem total. A noção de unidade corpórea é a engrenagem de um grande “moedor de carne”: quando se fala de integridade, de qual corpo se fala? Quais corpos estão/são produzidos na “totalidade” e quais avançam no campo da monstruosidade e da negatividade? Que operações discursivas estão em jogo na produção de sentido sobre os corpos?

Em seu livro, Ieda Tucherman atravessa períodos históricos para estabelecer as diferentes corporeidades criadas e mantidas pelos discursos e imagens circundantes, bem como observa o componente estrutural dessas produções. A arte grega, como explica a autora, expressava um corpo radicalmente idealizado, mas também constantemente treinado, construído com vistas ao aprimoramento. Para além de uma “natureza”, o corpo grego, como valor universal, era “idealizado, mobilizado e julgado por princípios externos a ele, transcendentais, antes pensados do que vividos” (TUCHERMAN, 1999, p. 25), e imprimia-se como um artifício indissociável do campo político: o treinamento corporal estava relacionado ao domínio (de si e do outro), à exposição, ao conhecimento e à identidade. Evocava-se a produção do “cidadão”, um desejo expresso voluntariamente pelos sujeitos a partir de uma moral não-normativa que intuía a “virtude”. O corpo, entre a pedagogia e o poder, era o componente mediador das relações que configuravam a política grega.

No Cristianismo, diferentemente, a imagem do Filho de Deus, crucificado na cruz como sacrifício para a salvação da humanidade,

potencializava o corpo a partir de uma perspectiva teológica que conjurava a dor enquanto relação espiritual e purificadora. Cristo, como “verdade”, “vida”, “santidade” e “sacrifício”, figurava uma moral simétrica em relação ao corpo: os desejos e prazeres passam a ter relação direta com a carne, representando o pecado e a contrariedade às ordenações divinas. Por outro lado, a “alma” deveria ser fortalecida e trabalhada, porque nela residia a “promessa da ressurreição” (TUCHERMAN, 1999, p. 29) e, desse modo, o corpo deveria ser levado ao seu limite: os jejuns, as autoflagelações e a punição de corpos símbolos do mal (quando a Inquisição queimava “bruxas”, queimava, sobretudo, corpos de mulheres) relacionavam-se ao processo de “penitência interior”, de “ruptura com o pecado” e de negação ao “maligno”.

Tucherman chama a atenção para o fato de que a Idade Média também produziu outras imagens díspares sobre o corpo (e, logo, outros corpos), destacando o debate estabelecido entre a medicina medieval e o trovadorismo em relação à paixão e ao desejo carnal. Tal aspecto apresenta, teoricamente, uma noção de que o corpo, bem como a sua temporalidade histórica, constitui-se a partir de especificidades que podem não estar traçadas no âmbito histórico geral. Em outras palavras, entre o pensamento medieval e a entrada da modernidade e do capitalismo, as imagens sobre o corpo pouco mudaram – o que não quer dizer que não existiram tentativas de reconfiguração e deslocamento dessas imagens.

Na modernidade, especialmente, o corpo adquire novo peso: nesse contexto, ele é o primeiro instrumento de comunicação e de sentido, é a matéria principal de análise e produção de “verdade” e “identidade”. As instituições tornaram-se máquinas de elaborar discursos e saberes.

Celebrada ou negada,² a arte moderna, principalmente com a literatura e a pintura, teve papel fundamental na construção e na manutenção de certos discursos sobre o corpo. Deslocado do espaço meramente carnal, o corpo, na modernidade, constitui-se como uma potência a ser disciplinada, em paralelo aos processos de organização dos espaços públicos e privados. Novas formas de controle e administração percorreram esse corpo, símbolo da própria sociedade: os investimentos científicos dividiram o corpo em pedaços, estabeleceram funções, catalogaram e definiram. A vida “biológica” passa a ser administrada como objeto político. Não é mais o “corpo pecador” o elemento de tensão, mas o corpo doente. A ideia de “corpo ideal” perpassa, então, por noções médicas de saúde, docilidade e produtividade, transformando-se em uma arena de ação do poder que se articula ao corpo coletivo e individual.

Tal operação não deixa de demarcar e reafirmar que a imagem do corpo moderno, totalizante e integrado, está em crise em nossos tempos: o que significa ser um corpo? O que é ter um corpo na contemporaneidade? A crise do corpo, explica Tucherman (1999, p. 16), se relaciona intrinsecamente às “crises do sujeito” e dos fundamentos da nossa cultura, especialmente pela virtualidade das redes, as afetações da ciência e a ingestão de tecnologias corporais (hormônios, cirurgias plásticas, implantes,

próteses) que tendem a desfigurar os limites do corpo, as noções de organicidade e não-organicidade, “humano” e “máquina”, produzindo novas posições, engenharias corporais e subjetividades que impactam a vida social.

Neste número 25 da Estação Literária, apresentamos um dossiê sobre corpo e literatura, dividido em dois volumes: este primeiro apresenta onze textos que versam sobre o tema proposto, além de outros quatro textos na seção “gare, de caráter livre.

A potência de um dossiê que discute as intersecções entre o corpo e a arte literária em suas diversas modalidades e gêneros reside, desse modo, na capacidade de olhar por lentes simbólicas de análise e construir um espaço de (des) contorno das intimidades, erotismos, espasmos, nervos, cortes, (de)composições. Nestes textos, pulula uma diversidade de corpos, cada qual marcado e atravessado por especificidades e demandas: corpo que transita entre espaços e desejos, corpo-memória, corpo-pensamento, corpo em deriva identitária, corpo abjeto, precário, violado, corpo recriado, corpo encantado, corpo envelhecido, corpo-presença, corpo-fragmento, corpo-linguagem.

Logo no primeiro artigo, intitulado “Corporalidade negra na poética de Cristiane Sobral”, Amanda Gomes do Amaral e Maria Carolina de Godoy analisam os aspectos do corpo em três poemas de Cristiane Sobral, e a forma como a escritora, atriz e dramaturga, a partir de um trabalho especificamente estético, ressignifica o corpo negro, estigmatizado canônica e historicamente, e produz “práticas discursivas contestatórias para além do eu”.

“Entre a dança e a tragédia: análise das performances *Édipo* e *Circuito lago* como traduções intersemióticas das tragédias *Édipo Rei* e *Otelo*” é

2 É importante citar, por exemplo, as ideias presentes no documentário *Undergångens arkitektur* [Arquitetura da destruição] (1989), de Peter Cohen, o qual narra a relação de Adolf Hitler com a arte, bem como a utilização dela na propaganda nazifascista a partir da negação da arte moderna (considerada vulgar) e a celebração dos modelos clássicos (considerados virtuosos). No centro desse discurso estava o corpo: o pensamento nazista, a partir de modelos da arte clássica, estruturou uma ideologia médica e estética de “corpo saudável” que tanto representaria o modelo de “raça ariana” quanto estabeleceria, automaticamente, a destruição de corpos “detratores” considerados inúteis, ou seja, pessoas com problemas físicos ou mentais, que seriam, entre 1939 e 1941, executadas com injeções letais ou em câmaras de gás

o segundo texto deste volume. Nele, Fernando Borges Barcellos e Leonardo Francisco Soares investigam os processos de (re)criação das performances de dança *Édipo* e *Circuito Iago*, analisados enquanto traduções intersemióticas das tragédias *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Otelo*, de William Shakespeare, respectivamente.

Ao focalizar a poética da escritora Conceição Evaristo, Pedro Henrique Braz e Wilma dos Santos Coqueiro vislumbram, em “Negras Marias e filhas de Oxum: o corpo de vivências e religiosidade no poema “Meu Rosário” de Conceição Evaristo”, as relações do eu-lírico com o corpo feminino negro, de modo a destacar, por meio do lirismo presente, a configuração de uma identidade negro-brasileira valorizada em sentido amplo.

Os modos de construção de um “corpo-ruína” guiam as inquietações de Camila Carvalho em “Corpo-pensamento: a história como reminiscência sensível em *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit”. Neste texto, Carvalho investiga como Eltit estrutura, na voz corporal de sua personagem principal, uma releitura histórica da ditadura militar chilena, as tensões entre presente e passado, além da edificação de uma crítica à racionalidade hegemônica.

As metáforas criadas pela poeta Astrid Cabral são o ponto de partida do artigo “Uma viagem entre retratos e espelhos: metáforas do corpo que envelhece” de Carlos Antônio Magalhães Guedelha e Jozilena Farias dos Santos, cujas reflexões giram em torno do corpo feminino e da velhice, nas quais o retrato e o espelho expressam as angústias de um corpo que envelhece.

O corpo feminino, atravessado por abusos, também é matéria reflexiva de Thainara Cazolato Couto e Cilene Margarete Pereira.

Tomando como corpus de análise dois contos do escritor Wander Piroli, presentes no livro *É proibido comer grama* (2006), o artigo das autoras reflete sobre as relações entre violência e gênero, os modos de naturalização das relações de dominação, bem como analisa as assimetrias de gênero e classe social das personagens.

Com foco no expediente sobrenatural de três narrativas de Marina Colasanti, Kelio Junior Santana Borges observa o processo de resignificação do corpo feminino e a forma como, nos contos de Colasanti, a representação desses corpos encantados assume importante valor estético e político ao possibilitar a desconstrução de um discurso patriarcal que historicamente produz e mantém a lógica de passividade e subalternidade às mulheres.

Evandro Sant’Anna, a partir de uma leitura do romance *A fúria do corpo* (2008), de João Gilberto Noll, investiga as relações entre “precariedade”, “corpo” e “escrita”, destacando os modos pelos quais o escritor une forma e sentido narrativo como um recurso que confere aos seus textos uma corporeidade.

A longa série de diários do português Vergílio Ferreira, intitulada *Conta-Corrente*, é o cerne das discussões propostas por Constance von Krüger no texto “O diário do corpo em Vergílio Ferreira: anotações sobre velhice, morte e escrita”. A partir do conjunto de práticas do “corpo sem órgãos” (CsO), criado por Antonin Artaud, desenvolvido filosoficamente por Gilles Deleuze e Félix Guattari e apropriado por Jean-Luc Nancy, a autora apresenta o corpo de Vergílio Ferreira, velho e pronto para a morte, como uma potência na construção da escrita dos diários.

Já Patrícia Cristine Hoff visita o romance *Mulher no espelho* (1983), da autora Helena Parente Cunha para analisar a (im)possibilidade

de construção da representatividade da mulher, sem nome, que narra e protagoniza a obra. A partir dos conceitos “sujeito do feminismo”, de Teresa de Lauretis, e “performatividade”, de Judith Butler, Hoff sugere que o jogo de vozes espelhadas presente no romance instaura o conflito que impede a afirmação de uma identidade unificada e definida para a narradora-protagonista.

Finalizando a seção temática – num revelar e esconder de corpos –, Suzane Morais da Veiga Silveira debruça sobre a poesia de Gilka Machado para analisar a ressonância dos pressupostos da filosofia romântica presentes nas obras, investigando como a autora trabalha em seus poemas uma nova forma de razão poética que alia uma ética do desejo enquanto movimento criador incessante e uma estética da natureza como *locus* poético, a fim de construir um corpo-paisagem.

Abrindo a “gare”, seção livre de textos, José Bezerra de Souza e Charles Albuquerque Ponte discutem o comportamento do personagem Norman Bates, do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Apoiados na teoria freudiana do complexo de Édipo, os autores expandem a análise explicativa do comportamento de Norman Bates como resultado de um diálogo com sua infância e sugerem como a própria fixação materna do personagem serviu de combustível para sua psicose – com base nas técnicas utilizadas pelo diretor para evidenciar tal comportamento, bem como expor a presença de uma simplificação da psicanálise presente na maioria dos filmes.

Em “Descrever a cidade: a presença física e a escrita autobiográfica no *Projeto Lieux*, de Georges Perec”, Tatiana Barbosa Cavallari discute como a presença física no projeto autobiográfico

do escritor francês Georges Perec constitui fator decisivo para a observação e a descrição de diferentes lugares de Paris. Na tese da autora, cria-se uma “autobiografia oblíqua”, que parte da observação do outro e dos arredores. O corpo do escritor, assim, torna-se personagem: insere-se em uma série de fatos e acontecimentos motivadores, em certa medida, da reconstrução da memória, tanto pessoal quanto aquela pertencente a grande parte de sua geração.

Para fechar este volume, Ana Paula Lima Carneiro e Manoel Freire Rodrigues abordam *A estrela sobe* (1939), romance de Marques Rebelo. A partir da descrição e análise das ações da protagonista Leniza, centradas em concepções de base sociológica e na teoria feminista, o artigo destaca os aspectos relacionados à subversão feminina potencializada pela obra: a personagem é uma mulher avessa ao casamento e à maternidade, recusando seguir os valores tradicionais vigentes.

O que este dossiê faz, não obstante, é produzir corporeidades. Não é somente buscar representar algo complexo e fragmentado, mas farejar e olhar com atenção “o que fica como rasto no espaço e no tempo, o comportamental com pressupostos de comunicação e de expressão” (RIBEIRO, 1997, p. 23). Na literatura, pensar no/ sobre/o corpo é estar frente a frente com a fratura, o movimento, o incomensurável.

Entretanto, a nossa mais dura contemporaneidade é pandêmica, genocida e consternada. Na semana em que o Brasil bate a marca de 200 mil pessoas mortas por Covid-19 (doença causada pelo novo coronavírus), com hospitais e funerárias lotadas, caixões lacrados, escrevemos esta apresentação. Nos jornais, na TV e nos escritos diários, o corpo está no centro da discussão: o cuidado, o sadio, o doente, o corpo enlutado, os corpos e lugares estigmatizados, o vírus como

metáfora da paranoia, do enfraquecimento da democracia e da intensificação de desigualdades históricas, da destruição de certos corpos.

Mais do que demarcar um espaço de recusa ao silenciamento fustigado pela ineficiência e da negação completa do governo federal em manejar estratégias de sobrevivência, proteção e informação às pessoas, abrimos uma fresta às palavras, à comunicação. Que possamos, pelas palavras, lutar contra a positividade tóxica, a intransitividade, o aviltamento e a naturalização das mortes diárias – desses corpos que se amontoam nas costas de todos e todas que não conseguem ler nada além de números e “cordéis de caixões”.³

Que possamos resistir ao silêncio das palavras – num exercício contínuo de insistência na linguagem – e fazer delas um organismo de cuidado de si e do outro.

REFERÊNCIAS

BARRETT, Kay Ulanday. *More than organs*. The Deaf Poets Society, n. 3, 2017, p. 7-8. Disponível em: <https://www.deafpoetsociety.com/archives-1>. Acesso: 06 jan. 2021.

FOSTER, S. L. *Dancing Bodies*. In: DESMOND, J. C. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham/ London: Duke University Press, 1997, p. 235-257.

³ Convidamos todos e todas a visitarem o memorial *Inumeráveis* (<https://inumeraveis.com.br/>), um espaço online dedicado à história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil. O projeto conta com uma rede voluntária de jornalistas, estudantes, escritores e contadores de história, de Norte a Sul do país, cujo objetivo é narrar as histórias de cada pessoa, de forma sensível e particular, a partir do compartilhamento dos familiares.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 1979.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. São Paulo: Nosotros Editorial, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo; n-1 edições, 2018.

RIBEIRO, António Pinto. *Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Editora Veja, 1999.

Luiz Henrique Moreira Soares, doutorando e mestre pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Ibilce, e Natasha Fernanda Ferreira Rocha, doutoranda e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Londrina - UEL

Dezembro/2020



CORPORALIDADE NEGRA NA POÉTICA DE CRISTIANE SOBRAL

AMANDA GOMES DO AMARAL*

MARIA CAROLINA DE GODOY**

RESUMO: A literatura afro-feminina tem sido campo literário plural produzido por autoras como Cristiane Sobral. Ela renova o meio literário contemporâneo quando se propõe ressignificar um corpo estigmatizado canônica e historicamente. Escolhemos os três poemas “Wanadi”; “Luxúria” e “Janaína Flor” com objetivo de analisar o corpo e seus aspectos, ligado à cultura afro-brasileira sem perder o labor com a especificidade estética. Espera-se mostrar porque Sobral é um dos importantes nomes da literatura afro-brasileira. Usamos como principais aportes teóricos: Berth (2018); Borges (2013); Carneiro (2011); Hall (2015) e Spinoza (2019).

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Literatura; Afro-feminina; Poesia.

BLACK CORPOREALITY ON CRISTIANE SOBRAL'S POETRY

ABSTRACT: Afro-feminine literature has been a diversified literary domain created by authors as Cristiane Sobral. As per the contemporary literary domain's renewal, through a redefinition of a canonical and historical stigmatized body. Three poems were chosen “Wanadi”; “Luxúria” and “Janaína Flor” with the objective of analyze the body and its aspects, bound to afro-Brazilian culture, not dissociated to the labor with aesthetic expertise. The purpose of this analysis is to demonstrate the reason why Sobral is considered one of the hugest names of the afro-Brazilian literature. Fundamental theoretical studies: Berth (2018); Borges (2013); Carneiro (2011); Hall (2015) e Spinoza (2019).

KEYWORDS: Body; Literature; Afro-feminine; Poetry.

*Mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: amanda._amaral@hotmail.com

**Professora adjunta do departamento de Letras Vernáculas e Clássicas e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: mcdegodoy@uol.com.br

INTRODUÇÃO

A literatura afro-brasileira feita por mulheres tem se mostrado cenário fértil quando decide colocar o corpo como centro das desconstruções de estereótipos racistas e, ao delinear esses corpos, cria um novo modo de olhá-los. Esses novos modos de representar o corpo desafiam tanto o campo das análises literárias, pois impulsionam outros ângulos de estudos, quanto o cenário de produção literária, em vista de serem representados de formas diversas por autoras contemporâneas.

Cristiane Sobral chama atenção por ter o duplo exercício artístico: atriz e escritora. Considerando a criação artística como possibilidade de demonstrar um engajamento social, sem ignorar a necessidade do tratamento estético nas artes e a urgência de agir por meio delas, a autora insere-se no universo artístico renovando seu escopo. Carioca e residente de Brasília desde os anos 90, Sobral mescla lirismo e resistência em sua obra, e talvez por isso, está em ascensão dentro do cenário afro-brasileiro, sendo um nome recorrente em feiras e eventos literários. Antes de sua primeira publicação no volume 23 dos *Cadernos*, no ano de 2000, o teatro já aparecia como elemento alicerce no caminho de Sobral, pois foi a primeira atriz negra formada pelo Departamento de Artes Cênicas na UnB e, em entrevista, a autora fala sobre a mescla entre literatura e teatro, demonstrando a necessidade em trabalhar com ambos, sem se tornar criação panfletária:

Esse é o meu mundo. Imagens e sensações. O entendimento não é obrigatório, não faço uma literatura nem um teatro para passar mensagens [...] O teatro não deve apenas representar a realidade, deve também contribuir para sua modificação. Hoje, eu já sou adepta desta concepção, pois a literatura e o teatro não existem simplesmente para mostrar como é o mundo. Acho que eu preciso tocar a sensibilidade das pessoas, fazê-las sentir, num mundo tão solitário, tão frio. (SOBRAL, 2016, p. 37).

Seus livros publicados até o momento são: *Não vou mais lavar os pratos* (2010) [poesia]; *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011) [contos]; *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz* (2014) [poesia]; *O tapete voador* (2016) [contos]; *Terra negra* (2017) [poesia]; *Uma boneca no lixo* (2018) [teatro]; *Teatros negros: estéticas na cena teatral brasileira* (2018) [teórico]; *Tainá, a guardiã das flores* (2018) [infantil]; *Dona dos Ventos* (2019) [poesia]. As participações em antologias também são de importância, pois coadunam para o conhecimento do trabalho da autora, algumas delas são: *Olhos de azeviche* (2006), *O Negro em Versos: antologia da poesia negra brasileira* (2004) e onze edições dos *Cadernos Negros* – importante antologia que começa a sistematizar o movimento literário afro-brasileiro a partir de 1978. No ano de 2019 a autora passou uma temporada nos Estados Unidos sendo convidada por várias universidades americanas como Harvard, da Georgia, Tennessee e Iowa, para explicar em palestras sobre as rasuras no cânone através da escrita negra e suas performances.

Por acreditar que não exista narração e história sem corpo, se faz urgente que as teorias e pesquisas literárias também englobem as várias representações corporais. Considerando o corpo como instrumento simbólico e relacional com o seu entorno, a literatura tem mostrado o quão metafórico ele pode se tornar, explorando seus lados carnis e subjetivos. Segundo a seguinte afirmação de Breton, “o corpo é o lugar onde o mundo é questionado” (LE BRETON, 2003, p. 44), percebemos como o corpo é o marco zero das relações para com o mundo, e no caso do corpo negro feminino, esses questionamentos são contornados por elementos opressivos com suas especificidades

como o racismo, o machismo e os padrões criados pelo moralismo cristão (incoerente às crenças fundadas por religiões de matriz africana), pois interferem diretamente na vivência desse corpo.

O corpo atualmente transforma-se num espaço que antes se moldava por limites enrijecidos ou óbvios, para agora, configurar cartografias mais amplas e plurais. A percepção do eu inserido no mundo passa pela percepção do corpo e ao construí-la sob o ângulo da corporalidade, constrói-se também uma arte baseada nessas consciências do eu-corpo, no caso de Cristiane Sobral, do eu-corpo-negro.

É importante ressaltar que, para a cultura ocidental, o existir e o refletir sobre a existência se dão pela prerrogativa do corpo como matéria que se desdobra em suas percepções, por isso muito das concepções corpóreas se baseiam em dualidades clássicas afirmadas na antiguidade por Platão e reafirmadas por Descartes num tom mais racional durante a Idade Moderna. Se antes o verbo que imperava era o ser - sou um corpo -, hoje pensamos também no ter - eu tenho um corpo -, onde se cria uma possibilidade mais ampla de além de se constituir enquanto corpo, ser além dele, mas não de maneira indiferente ou alheia.

Segundo Corbin; Courtine; Vigarello (2008), na antiguidade, o corpo acaba se contrapondo às matérias mais elevadas como inteligência, beleza e amor, isso tudo coaduna com as ideias de Aristóteles (que distingue forma e matéria, está sendo desmedida e a primeira relacionada com a potência do criar, do existir) e com as do anteriormente citado, Platão - que iniciou a distinção entre alma e corpo, olhando para ele como aprisionamento da alma que não é mortal, como a corrupção que deturpa a alma eterna e sagrada, numa relação de matéria e não matéria. Os teóricos dizem que, o pensar, questão importante para a crítica filosófica, também era prejudicado quando a razão não se favorecia aos falsos sentidos do corpo, responsáveis pelos vícios e desvios que a matéria pode pressionar, desejando com menos elevação do que o campo da racionalidade. Outra questão basilar para o ocidente é a figura ausente de Cristo, pois, tendo o cristianismo grande influência no mundo, a ausência deste corpo no túmulo encontrado pós-ressureição pode gerar ausência por extensão nos outros corpos, reafirmando tal filosofia onde o corpo é deixado em segundo plano, e quando possível, ausentado.

Corpo anulado em suas formas, coberto de camadas e camadas de tecido, nunca desnudo, nunca exposto, exceto em raras situações. Não é difícil perceber que lidar com o desejo, nesse caso, constitui sempre algo bastante problemático, uma vez que este se liga diretamente aos agenciamentos corporais e às urgências que se ligam, por sua vez, à irracionalidade. Contrapõe-se, ab ovo, a vida material, humana, corpórea, imperfeita à vida divina, espiritual, imaterial. Assim, o corpo cristão é apenas um lugar de passagem, estadia transitória da alma para um destino bem mais glorioso, que se situa além do corpo (BORGES, 2013, p. 19).

Passando pelas questões basilares do corpo, é possível nos perguntarmos, e como essas crenças, muitas vezes até inconscientes, resvalam no corpo hoje, feminino, feminista e negro? Segundo Vásquez (2014), a segunda onda do feminismo tenta reformular e refutar a identidade feminina ligada à figura da mãe. Com raízes na problemática dualista da antiga tradição cartesiana, o corpo feminino fica relegado ao universo das emoções e irracionalidades, enquanto o seu oposto, o masculino, a razão e temperança. Para a teórica, a segunda onda conseguiu “reelaborar, ao menos parcialmente, as representações sobre a maternidade e ampliou o que poderia

chamar de ‘identidade feminina’, uma vez que até este momento histórico a maternidade era a peça fundamental na construção do sujeito mulher” (VÁSQUEZ, 2014, p. 175). Tanto por isso que Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949), cogita a necessidade de superar o corpo enquanto barreira para o alcance da autonomia feminina, anulá-lo faria sentido, considerando que na época, o biológico muito influenciava - negativamente - nas questões políticas. Atualmente, não encaramos a anulação como caminho viável e que vá solucionar as diferenças, mas sim, incluir o corpo como pauta a ser discutida e representada, reivindicando para que consigamos não cair no reducionismo e criarmos os contornos que o corpo produz atrelados às suas subjetividades.

Quando pensamos na vivência do corpo negro, o feminismo anteriormente citado não contempla todas as suas urgências, e é por isso que surge o feminismo negro; nele, o corpo ganha importância quando ajuda a reafirmar o lugar de fala no discurso. Quando observamos a recorrência na produção literária das mulheres negras de reformular os significados do corpo negro, precisamos nos atentar às diferenças quando se encara tal corpo. Diferente do que citamos anteriormente, na corrente feminista de Beauvoir, teórica branca que pontuou sua pesquisa considerando o corpo branco. Carneiro (2011) aponta para a necessidade de um feminismo enegrecido, que contemple o corpo que não advém do Adão, que não foi considerado na literatura canônica como musa ou como belo esteticamente pela existência de simulacros racistas que condições históricas (como a escravidão) deixaram como marca nos indivíduos. No site Geledés, a pesquisadora pontua:

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. (CARNEIRO, 2011).

O CORPO QUE SENTE É O CORPO QUE CRIA

Para entendermos como se constrói a poética de Sobral centrada nesse corpo que por muitos foi deixado de lado literariamente, começamos com o poema “Wanadi”. O título faz referência a um deus dos Ye’kuana, conforme informações retiradas do site “Povos Indígenas no Brasil” -, população indígena que habita o Brasil, a noroeste do estado de Roraima, e se estende também ao território da Venezuela. O *site* descreve sua cosmologia, quando o pai Sol, deixara cair três ovos mágicos sobre a terra (*nono*), de um saiu Wanadi, do outro seu irmão, e o terceiro é jogado por Wanadi na floresta, por não ter quebrado de início, apenas se deformado. Na segunda queda, o terceiro ovo se abre e liberta o irmão *Cajushawa*, a representação negativa do sobrenatural, carregado de ressentimento, sendo o oposto de Wanadi, a expressão sobre-humana do bem. Os três são considerados os primeiros xamãs da terra, e

o destino dos Ye'kuana é, no momento de pós morte, encontrar Wanadi, sem objetivos de crenças redentoras (o conceito de redenção é mais comum em filosofias cristãs por estar atrelado ao conceito de pecado), apenas para voltar ao seu xamã inicial. Vamos ao poema:

Wanadi

Eu pedi para ser bonita
Quando derramei pó dourado
Em minha pele preta

Pedi para ser rainha
Diante de um girassol
Passando as pétalas no meu corpo
Adensando as curvas das minhas margens fêmeas

Eu bela e cada dia mais negra
Depois do banho de cachoeira
Da tarde que passei com as cobras do meu quintal
Esculpi meu rosto com as pedras da lua
Pintei minhas unhas com mel

Eu pedi a beleza
Os cabelos encrespados no orvalho
A limpeza e a cura no mar
Para ser bonita me fiz oferenda
Deitei na cama de folhas
Renasci.
(SOBRAL, 2017, p. 46).

De início, o título já começa aumentando os limites de um universo lexical que muito se pauta em limites colonizados, e nos faz refletir: a cultura indígena tentou ser dizimada por terceiros de maneira tão violenta e colonial que nós, corpos compostos também pela cultura indígena, muitas vezes nos vemos distantes de nossas raízes fundadoras. Intitular “Wanadi” é trazer para perto, fazer reexistir a cultura indígena muitas vezes adormecida em nós, para lembrarmos que eles também resistem, assim como a cultura africana no Brasil, ambas são parte desse corpo heterogêneo criado em território brasileiro. Estruturado em quatro estrofes, e numa contagem de versos que cresce a cada estrofe (a primeira se inicia com três e a última finaliza o poema com seis versos), essa contagem numa crescente numérica pode se relacionar com o movimento de intensidade no processo do corpo afirmativo, vai aumentando ao passo que o reconhecimento enquanto belo, através da conexão com a ancestralidade, também aumenta.

A primeira estrofe é curta, em apenas três versos o eu lírico demarcado pela primeira pessoa toma a própria voz para narrar e dominar a ação poética que seguirá. O pedido acontece, sai do corpo e tem relação direta com sua estética: quer-se enquanto bela e esse corpo é ferramenta que faz parte desse processo quando recebe o “pó dourado”, corpo já bem demarcado no terceiro verso pela pele preta, não intenciona ser um corpo universal como já conhecido

em antigos poetas. A segunda estrofe continua sendo iniciada com o refrão “Eu pedi para”, reafirma o poder da ação e aumenta o poder do corpo quando se considera rainha, local de não subordinação, de alto nível. O elemento girassol compõe a imagética do poema e con-torna esse corpo com suas pétalas, denotando mais uma característica corpórea: corpo fêmea.

A imagem que percorre o poema, antes citada, muito fortemente se caracteriza pela junção das cores amarela - através dos elementos: pó dourado, girassol e mel - e azul: margens (palavra comumente usada ligada aos rios), cachoeira, mar. Uma ligação muito possível é feita pelas bases da religiosidade afro-brasileira, Oxum representa a força do poder feminino no can-domblé. Dona do ouro, é *Iyálode*, grande mãe entre os orixás, reside nos rios e pode ser evocada quando o poema é carregado dos elementos da beleza, da cor amarela, das águas e do corpo feminino, fortes características de Oxum. A vaidade e o movimento sensual são arquétipos da orixá que se estendem ao corpo do poema. O corpo nomeado no poema tem caráter duplamente sagrado, quando os versos evocam sua relação com Wanadi, considerado vivendo num plano inacessível, para além da terra, alheio aos problemas da terra, e Oxum, orixá com presença de rainha, ele é impulsionado nesse processo de empoderamento de um corpo antes silenciado.

É importante, mesmo que rapidamente, entendermos o que seria esse caminho de empoderamento, por ser citado com recorrência nos proces-sos que envolvem identidades e o feminino, não podemos deixá-lo esvaziar-se:

Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação das características culturais e esté-ticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo em volta e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (BERTH, 2019, p. 21).

Ou seja, no momento em que Sobral cria em sua literatura práticas discursivas contestató-rias para além do eu, práticas que chegam a outras mulheres e homens negros, criando uma rede de apoio que ressignifica o corpo, é considerado como empoderamento. Sua obra atua coletiva-mente, quando cria uma rede entre leitores, tematizando o corpo que durante anos foi transpas-sado pelas marcas da violência e do regime escravista. Leitores estes que, negros ou não, entrarão em contato com uma nova perspectiva e poderão criar diálogos e pontes para disseminar novas formas de tratar o corpo negro. Este corpo, antes retratado para ser argumentação de abusos econômicos, coloniais e políticos; agora, na voz da poeta negra, impõe rasuras nesses estereóti-pos largamente difundidos, estruturados inconscientemente em nossas psiques de colonizadas.

Para Berth (2019), a comparação foi feita método para atingir o propósito da colonização, com objetivo muito bem específico, usou-se o comparativo do corpo negro: “[...] Como o nariz, a boca, a cor da pele e o tipo de cabelo, com os do branco europeu e colonizador que, naquele contexto, serviu de argumento para a formulação de um padrão de beleza e de fealdade que nos persegue até os dias atuais” (BERTH, 2019, p. 114). E, para a teórica, a representatividade atua também como forma de empoderar, pois à medida que são criados novos olhares, mais subjetivos e sensíveis sobre assuntos que foram carregados de preconceitos e violência, o novo olhar positivo cria a possibilidade de conceber a autoimagem como positiva também, sem os antigos denominadores estereotipados.

O corpo, na penúltima estrofe, afirma que agora, sendo belo e intensificando sua cor no processo de embelezamento, “cada dia mais negra”, também adentra mais ainda ao campo da natureza, seu rosto é feito de lua e suas unhas pintadas com mel, não é um corpo biológico padrão como a tradicional biologia considera. As metáforas vão alinhando o leitor com a fonte de onde nascem as bases corpóreas do eu lírico: vem do banho de cachoeira, do passeio com animais muito comumente renegados, como as cobras, vem do campo do natural. Após isso, esse corpo que vai sendo construído poeticamente coaduna com sua imagem de força e imponência, pois ao fim, ele volta a afirmar que essa beleza vem de um clamor, não é dada como presente, através de construções sociais que possibilitam e facilitam essa consideração de beleza como ideal, é o próprio corpo que a pede, é o próprio corpo que consegue, potencializado pelo natural.

O adjetivo “bonita” do primeiro verso da primeira estrofe se transforma no substantivo “beleza” na última estrofe, mudando do mais palpável para o mais conceitual, já que ela agora detém o substancial, o teórico, o belo. Seus cabelos são crespos e reafirmam esse novo padrão do belo, com sua manutenção pela cura e limpeza vindas do mar, território de Oxum. Ao fim, o corpo se faz oferta, ele quer ser ressignificado e se oferece para a orixá (a escolha do termo “oferta” conclui as referências a umbanda ou ao candomblé) como forma de entrega e intensa conexão com o sagrado. A ação se finda em “Deitei na cama de folhas / Renasci”. A cama de folhas também é território sacro, é pela ação sagrada de ofertar, como apadrinhada pelas bênçãos da orixá, que esse corpo se refaz, renova seus sentidos e se reafirma enquanto contornos de beleza.

Em “Lúxuria”, o corpo conecta-se com o erótico e descreve o insinuante encontro com o sexual de um corpo que antes experimentava a solidão no campo do carnal. De início, vamos ao poema:

Luxúria

Portas pretas solitárias
Lambem a rotina
Lânguidas, femininas
Com entradas úmidas

Portas pretas
Ainda trancadas
Convidativas
Como orquídeas deitadas

Línguas negras tesas
Pincelaram as portas pretas
Penetraram falanges de dedos
Escrutinaram o prazer

As portas pretas
Foram visitadas
Agora grutas molhadas
Escorrendo o mel da vida.
(SOBRAL, 2017, p. 48).

Neste poema, não encontramos a primeira pessoa demarcada como no poema anterior, aqui há uma ação mais descritiva e impessoal de algo que se é alheio ou como a pintura de uma imagem de prazer. A luxúria, substantivo escolhido para intitular o poema, recorre a um campo caro e visto, em alguns contextos, como tabu: o erotismo. Este, está ligado a atração dos corpos, ao desejo, diferente do sentimento do amor, que tem relação unicamente com os denominados não corpóreos. Não que o erótico descarte a possibilidade de amorosidade, ou vice-versa, mas no poema, observamos que os elementos ligados ao corpo são mais recorrentes. É comum no livro *Terra Negra* (2017) a ilustração de um erotismo pelo viés do afeto. Quando pensamos no erótico do corpo negro no poema de Sobral, seus contornos tomam particulares traçados.

O título “Luxúria” remete a um dos sete pecados capitais do cristianismo, e este, enquanto doutrina, precisa novamente ser citado, pois, para além de influenciar muito na maneira como pensamos o corpo – como citado na introdução –, ele também, por consequência, acaba, muitas vezes, esvaziando o conceito de erotismo. A figura feminina como espelho de uma virgem capaz de gerar um filho, já anula o sexo como necessário, tendo apenas a função de procriar e fazer com que a humanidade se preserve. O dualismo de pecado e divino, corpo e espírito entram como importantes argumentos na dissociação do prazer e do ato sexual. O prazer, construído através da figura da virgem sagrada, não é alcançado pelo contato dos corpos, exclui a matéria, retira-se seu direito ao prazer carnal e o atrelam ao êxtase com o sagrado, no momento em que seu corpo se une ao divino. O corpo é, simbolicamente, castrado para a liberdade da alma, para uma vida longe do pecado. É necessário pensarmos, mesmo que de maneira rápida, sobre esse contexto cristão, pois, apesar de não estar explícito no poema, ele influencia a maneira como o corpo é tratado também no âmbito das artes. Não reproduzir os moldes cristãos aludidos logo a cima por meio de uma reformulação na maneira que evidencia o corpo e colocar como título um elemento considerado como pecado para muitos, demonstra uma provável insurgência em “Luxúria”.

Estruturado por quatro estrofes de quatro versos cada, na primeira encontramos um corpo feminino, sem encontro com o outro; porém, ele vai além, sua descrição já é transgressora quando não mais escolhe anular esse corpo. Embora Maria, enquanto figura concreta desse corpo santificado não esteja mencionado, trato o corpo do poema como o extremo oposto de um ideal cristão. Sabemos que essas portas são pretas, são de um corpo feminino e se encontram solitárias, sem energia ou vigor. O verbo *lamber* começa a criar relações com um campo semântico ligado às ações eróticas e, quando a primeira estrofe termina com o adjetivo “úmidas” para caracterizar as entradas dessas portas, podemos inferir que se trata das vulvas. Na segunda estrofe, é inserido mais um elemento que afasta esse corpo de um caráter passivo ou sagrado, sem ação; apesar das portas pretas ainda se encontrarem trancadas, ou seja, sem o encontro com outro corpo, elas são “convidativas” isso faz o desejo recair sobre o corpo em foco, um corpo feminino que deseja é um corpo que contraria o modelo feminino “ideal”.

Outra questão renovadora diz respeito ao momento em que vivemos, já que com o capitalismo e a velocidade do mundo contemporâneo, é recorrente associarem o corpo como simples objeto quando inserido num contexto erótico, ainda mais depois do advento e propagação em massa da pornografia. Porém, o poema é isento de hipersexualização ou estereótipos para com o corpo feminino, ele consegue descrever o corpo antes, durante e depois da sugestiva ação sexual, e continua desassociado de um olhar violento, machista

ou objetificado. A imagem da orquídea também ajuda a compor o universo do corpo feminino, pois, tal flor é relacionada ao feminino, quando se assemelha ao órgão genital.

Outra característica também percebida nas escolhas dos vocábulos é a repetição das consoantes “p” e “l” causando aliteração pelas palavras “pinclaram”, “portas”, “pretas”, “penetraram” e “lambem”, “lânguidas”, “línguas”; tais palavras cumprem a função de criar e caracterizar a temática sexual das ações no poema. Na terceira estrofe, vemos indícios do possível início ao momento em que o corpo central se relaciona com outro corpo, corpo este que, quando aparece, tem o plural marcado em sua descrição: “línguas negras tesas”, talvez não sejam só dois corpos que se relacionem no momento sexual descrito. A força da luxúria como transgressão amplia-se ao deixar sem definição o gênero do corpo que se aproxima dessas portas. Pode-se pensar em duas mulheres - mais uma quebra de padrão. A relação mostrada no poema aproxima-se dos conceitos que Deleuze (2002), em seus cursos, – embasados na *Ética* de Spinoza – chama de afecção (*affectio* no latim) e afeto (*affectus*), pois, o primeiro diz respeito necessariamente ao encontro de dois corpos quando definido como “estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro” (DELEUZE, 1978) e o segundo como a consequência desse encontro inicial, baseado numa dinâmica relacional. Esses afetos, para Spinoza, precisam acontecer, eles são úteis ao bem-estar dos corpos e, no poema, observamos tanto o encontro entre os corpos como o afeto gerado advindo de uma natureza positiva:

É útil ao homem aquilo que dispõe o seu corpo a poder ser afetado de muitas maneiras, ou que o torna capaz de afetar de muitas maneiras os corpos exteriores; e é tanto mais útil quanto mais torna o corpo humano capaz de ser afetado e de afetar os outros corpos de muitas maneiras. E, inversamente, é nocivo aquilo que torna o corpo menos capaz disso. (SPINOZA, 2019, p. 182).

Assim como as línguas são negras, demarcadas por suas cores, os corpos que visitam o corpo principal não são neutros. Suas línguas se aproximam sensivelmente da metáfora dos pinéis, possível referência a cena da prática do sexo oral; e os dedos também aparecem para compor a imagem desse encontro sexual, que tem como finalidade o prazer dos corpos. Por fim, as portas pretas, as vulvas, se tornam grutas com a capacidade de expelir o chamado, poeticamente, “mel da vida”. A descrição do corpo em movimento de desejo, sem a expectativa da sexualidade para a concepção, dessacraliza o corpo feminino e confere-lhe direito ao sexo (com outro gênero, o mesmo, ou vários simultaneamente) para alcançar o prazer, “o mel”, por vezes pecaminoso aos olhos de uma sociedade patriarcal. Distante sobremaneira da visão da imagem santificada da mulher-modelo Maria. Se no poema anterior o mel era adereço que compunha a beleza do corpo que se queria enquanto belo, agora ele é substância final que conclui o encontro corpóreo.

O último poema foi escolhido por trazer novamente esse corpo enunciador não distante do corpo narrado, como observamos no primeiro poema, e intensificar a relação entre corpo e religiosidade, observemos:

Janaína Flor

Depois de mais morte no meu corpo negro

Caboclo me encontrou no chão
Fez cama de folhas de linho egípcio
Banhou meu corpo com ervas da Jurema
Cicatrizou minhas feridas
Tatouou flores em minhas cicatrizes

Foi meu caboclo quem me ressuscitou
Com óleo néctar do rio fez brilhar minha pele preta
Abriu meus olhos e meus ouvidos
Acariciou meus cabelos
Fez crescer meus índios pelos
Colocou sete flechas na minha mão

Caboclo me colocou de pé
Fêmea firme fênix força
Atendeu minhas demandas
Sussurrou à minha alma nascente
Estarei sempre à sua frente

Caboclo me ensinou
A ser filha da terra
Menina no coração
Preparada para a guerra
Janaína Flor
Forjada na dor.
(SOBRAL, 2017, p. 59).

Começamos nos perguntando: quem é Janaína? Ao longo do poema, percebemos o eu lírico contando como renasceu através do caboclo, importante guia espiritual ligado à sabedoria e à força. Na umbanda, geralmente são associados aos índios e suas práticas se baseiam na cura feita por banhos de ervas e folhas, como observamos no quarto verso da primeira estrofe. O corpo em questão afirma que já encarou muitas mortes, talvez estas, mortes metafóricas, como uma vivência não baseada em afetos positivos, potentes. A ação do poema é centrada no cuidado que o corpo recebe desse saber não terreno, ancestral, distante das tradições cristãs. Caboclo recebe esse corpo ferido e, através de linhos egípcios – elemento que gera certo sentido de poder e riqueza para a prática – e ervas da Jurema, restaura o corpo (as ervas citadas são uma junção de várias, usadas pelos caboclos normalmente para energizarem uma casa de umbanda ou fazerem um banho espiritual para alguém). Para substituir as cicatrizes, em seus lugares deixa flores tatuadas, o título do poema começa a se explicar, as flores são como marcas-presente deixadas por caboclo para tatuar positivamente esse corpo.

Colocar um novo corpo como ressuscitado quebra mais uma vez o padrão, não vemos mais Cristo ou um corpo ausente, é um corpo preto, que ressuscita por um outro modo: recebe óleos da natureza, é guiado por um referente indígena, sente o toque do mesmo e conecta-se novamente com essa base ancestral brasileira, a cultura indígena e africana ressignificadas: “Fez crescer meus índios pelos / Colocou sete flechas na minha mão”. O número sete aparece

repetidamente em outras entidades na umbanda, como “sete encruzilhadas”, “sete gargalhadas”, “sete portões” ou “sete folhas”. Colocar o corpo como receptor do cuidado é intensificar essa relação entre ele e a religiosidade, pois, “O corpo não é um objeto dentre outros na indiferença das coisas, ele é o agente tornando o mundo possível [...] Ele é engajado no funcionamento de cada sentido.” (LE BRETON, 2016, p. 61). Sendo assim, ele convoca os sentidos em sua totalidade, potencializa o seu entorno como receptor que delinea o conjunto da sensorialidade que o rodeia, que o toca, num sentido também subjetivo. Sobral não nos apresenta um poema formado de simples toques, corriqueiras ações que o corpo recebe dos verbos como “encontrar”, “banhar”, “cicatrizar”, “tatuar”, “ressuscitar”, “acariciar”, “colocar”, “atender”, “sussurrar” e “ensinar”, o contato vai além disso. Vemos que o corpo se revela pelas memórias advindas dos afetos entre o eu lírico e o caboclo, estamos encarando um *ethos* cosmológico, uma relação cosmológica com os elementos identitários sem uma visão eurocêntrica como sustentação.

O corpo é colocado de pé, restituído de suas capacidades, atrelado ao espiritual como engrenagem. Uma corporalidade que não se sustenta apenas por elementos materiais ou sociais, modelo mais homogêneo que encontramos na sociedade atual. Esse corpo revela um – emprestando o termo de Hall (2015) - *hibridismo cultural*. Isso demonstra como somos formados por corpos cruzados em nossas culturas, nossas religiões, em nossos referenciais. Vemos como a diversidade compõe de maneira intensa esses corpos que se querem enquanto livres, enquanto possíveis de ressignificar um totalitarismo cultural que não engloba inúmeras identidades consideradas fora do escopo do “poder”. Consideramos que trazer corpos híbridos culturalmente para a literatura possa ser “uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado”. (HALL, 2015, p. 53).

Na penúltima estrofe, em seu segundo verso, a assonância ressurgue como no segundo poema, agora no momento de se definir: corpo feminino que se aproxima da figura de fênix, sem resquícios de fraqueza advinda das antigas feridas, ele se transforma e renasce quando já se encontrava morto. Caboclo é nomeado como fonte de força espiritual para esse corpo, que se amplia em sua carne, estando em sua frente, abrirá os caminhos e o amparará. A última estrofe sintetiza os ensinamentos vindos de Caboclo e apreendidos pelo eu lírico: “ser filha da terra/ Menina no coração/ Preparada para a guerra”. O primeiro verso tem como cerne uma cosmologia de filosofia aterrada, ligada ao que é natural, forte referência às religiões de matrizes africanas nas quais os elementos espirituais estão intimamente ligados com a natureza, com as entidades e suas sabedorias. Corpo que retira da terra o seu alimento, físico e espiritual; o segundo verso diz respeito ao lado subjetivo desse corpo que talvez precise ter leveza de menina para encarar a guerra - do terceiro verso - e não ser apenas dureza e força, ser menina para o corpo não enrijecer nos momentos que precisar ser combativo.

O corpo se nomeia, ao fim, conhecemos que todo o percurso corpóreo descrito foi de Janaína Flor, um corpo entre os vários que habitam o tecido literário que Cristiane Sobral arquiteta em sua obra. Janaína representa o corpo que recebe as feridas, as mortes, e ele mesmo encara o renascimento amparado por caboclo. A escrita de Sobral parece teorizar um corpo que é início, meio e fim, ressignificando também essa premissa de base cristã, ele sofre e ele se cicatriza por uma metodologia que vem pelo ancestral, pelo caboclo, distante de filosofias que apaguem as marcas corpóreas (anulando para sublimar a vivência do corpo) ou

carnais (como o sexo e o desejo – no segundo poema - ou a restauração de uma vaidade corpórea que atua no momento de resguardar e empoderar identidade – como no primeiro poema).

CONCLUSÃO

A tendência ocidental onírica da evasão, tanto do corpo, quanto do sujeito, sem condições de lutar, advém das bases de tradições românticas, de um pensamento social burguês. A teoria literária clássica tem muito de suas raízes pautadas nesses denominadores, e é por esse motivo que as literaturas afro-centradas necessitam urgentemente de um novo olhar, exigindo novos tatos, novos tratos, e novas maneiras de nos relacionarmos com elas quando produzirmos pesquisas. As crises do referente, do eu e suas comunicações, antes conhecidas literariamente, partem desse eu fragmentado desde o século XX, porém, na literatura produzida por Sobral, existem questões diferentes que acometem esse corpo negro, com bases religiosas, culturais e políticas múltiplas.

O que as análises trouxeram foram possíveis leituras, não acreditamos que haja um significado encerrado em si mesmo ou apenas uma interpretação, a ideia é que o artigo fomente novas pesquisas de autoras negras. A expressão afro-brasileira analisada no presente artigo mescla a escrita sobre o corpo e pelo corpo, pois usa a temática corpórea, como base nos poemas, e ao mesmo tempo, não deixa neutro ou apagado o cerne de onde vem essa escrita. Tal escrita nasce e passa pelo corpo, corpo este que se quer enquanto mulher negra marcada em seus versos, em seus parágrafos e seus atos, líricos ou de escritora. Importante lembrar que, apesar da literatura negra ser embasada num coletivo, quando escolhe representar uma cultura em território brasileiro - que tentou ser aniquilada no processo escravocrata -, quando resgata uma ancestralidade baseada numa relação com o coletivo e usa da memória como instrumento de existir e resistir, a literatura não deixa de ser também individual. Dessa forma, é importante o recorte, seja escolhendo uma autora ou comparando várias, em momentos de análises, para entendermos como esse cenário coletivo se constrói por vozes únicas e subjetivas.

As literaturas que nascem da oralidade, do coletivo, da troca com o outro, demonstram a necessidade de afirmação e negam o lugar do apagamento e homogeneidade. Não deixa de ser um esfacelamento de um eu, como vemos na literatura pós-moderna, mas de um eu que está ligado à identidade que afirma o coletivo. Um corpo que não carrega as bases morais, sexuais e religiosas recorrentes da literatura canônica, um corpo que pede espaço para existência e se contrapõe com as correntes antes instituídas. Encerramos o presente artigo com as afirmativas palavras da pesquisadora Gizêlda Melo do Nascimento, que nos faz entender o motivo de Sobral demonstrar em sua obra um tecido discursivo de grande potência na literatura afro-brasileira contemporânea:

[...] são inúmeras as obras, sobretudo literárias, operando a desestabilização dos valores que se queriam indiscutíveis – vozes escapadas das fendas do tempo linear e excludente. Neste sentido, literatura, não temos dúvida, aproxima-se bem mais do real que a própria História oficial. Os estudos centrados na cultura e na literatura afro-brasileira vêm a ser mais uma tentativa de se colocar em pauta as discussões em torno do imperialismo discursivo, ao mesmo tempo que se torna uma via possível para uma melhor compreensão de nossa constituição enquanto americanos,

sobretudo latinos, sobrevividos do processo de colonização; o que implica também dizer emersos do processo de assimilação e submissão a parâmetros imperiosos. (NASCIMENTO, 2006, p. 75).

REFERÊNCIAS

- BERTH, Joice. Empoderamento. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BORGES, Luciana. (De)composições do feminino: A boneca e a construção do corpo in(animado). In: BORGES, Luciana; JÚNIOR, Antônio Fernandes. Org.) O corpo (na Literatura e na Arte: Teorias e Leituras. Goiânia: FUNAPE, 2013.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/> Acesso em 06 mai. 2020
- COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George. História do corpo. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL. Povos indígenas no Brasil. <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ye'kwana> Acesso em 14 mai. 2020.
- LE BRETON, David. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas: Papius, 2003.
- LE BRETON, David. Antropologia dos sentidos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. Poéticas Afro-femininas In: CORREA, R.H.M.A (Org.) Nem fruta Nem flor. Londrina: Edições Humanidades, 2006.
- SOBRAL, Cristiane. A escrita e o espaço da cena: caminhos da reconstituição da identidade negra. In: DUKE, D. A Escritora Afro-Brasileira: ativismo e arte literária. Belo Horizonte: Nandyala, 2016
- SOBRAL, Cristiane. Terra Negra. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- SPINOZA, Benedictus de. Ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- VÁSQUEZ, Georgiane. Maternidade e Feminismo: notas sobre uma relação cultural. Revista Trilhas da História, Três Lagoas, v. 3, n. 6, p.167-181, jan-jun. 2014.

RECEBIDO EM 26/05/2020 E APROVADO EM 19/05/2020

ENTRE A DANÇA E A TRAGÉDIA: ANÁLISE DAS PERFORMANCES ÉDIPO E CIRCUITO IAGO COMO TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DAS TRAGÉDIAS ÉDIPO REI E OTELO

FERNANDO BORGES BARCELLOS (UFU)*

LEONARDO FRANCISCO SOARES (UFU)**

RESUMO: Neste artigo, os processos de criação das performances de dança *Édipo* e *Circuito Iago* são analisados como traduções intersemióticas das tragédias *Édipo rei*, de Sófocles, e *Otelo*, de William Shakespeare, respectivamente. Tais traduções serão investigadas como recriações (CAMPOS, 2006). Para contribuir com essa abordagem, também são exploradas as noções de intermedialidade, de Clüver (2006) e de tradução como manipulação, de Aslanov (2015).

PALAVRAS-CHAVE: Tradução intersemiótica; Recriação; Tragédia; Dança contemporânea.

BETWEEN DANCE AND TRAGEDY: ANALYSIS OF THE PERFORMANCES
ÉDIPO E CIRCUITO IAGO AS INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS OF THE
TRAGEDIES ÉDIPO REI E OTELO

ABSTRACT: In this article, the creation processes of the dance performances *Édipo* and *Circuito Iago* are analyzed as intersemiotic translations of the tragedies *Oedipus the King*, by Sophocles, and *Othello*, by William Shakespeare, respectively. Such translations are approached as recreations (CAMPOS, 2006). To contribute to this approach, the notions of intermediality by Clüver (2006) and translation as manipulation by Aslanov (2015) are also explored.

KEYWORDS: Intersemiotic translation; Recreation; Tragedy; Contemporary dance.

* Fernando Barcellos é bailarino, coreógrafo, diretor e professor. Licenciado em Artes Visuais, Mestre em Artes (UFMG) e Doutorando em Estudos Literários (UFU). Site: <http://fernandobarcellos.com>. E-mail: fbarcellos@ufu.br.

** Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), área de Literatura Comparada, possui Graduação e Mestrado em Letras pela mesma Universidade. E-mail: leonardo.soares@ufu.br.

INTRODUÇÃO

Desde 2016, tenho criado performances¹ de dança a partir de obras literárias. Como artista da dança e pesquisador no campo dos Estudos Literários, particularmente no âmbito da relação entre a Literatura e outras Artes e Mídias, mais do que a comparação entre duas obras, interessa-me analisar o modo como tomo uma obra literária e a transponho para uma performance de dança. Em outras palavras, importa-me analisar os processos de criação das performances de dança que construo a partir de obras literárias.

Concordando com a discussão de Fayga Ostrower (2008), entendo que o *modo* como criamos – e, dessa maneira, compreendemos, relacionamos, ordenamos, configuramos e significamos – constitui um processo criativo. Em arte, o caminho que percorremos desde nossas intuições e ideias inspiradoras até a obra artística, bem como todos os mecanismos que utilizamos para organizar e conduzir a criação, configura o que chamamos de *processo de criação*. Nas palavras de Ostrower:

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem [...] toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, tratam-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma (OSTROWER, 2008, p. 10).

Uma vez conscientes, tais processos podem ser estudados como *procedimentos*, o que implica decodificar as estratégias a partir das quais manipulo materiais diversos (movimentos, sons, palavras, ideias, objetos etc.) para gerar uma performance de dança. Utilizo o verbo “manipular” em um dos dois sentidos empregados por Cyril Aslanov (2015) ao discutir a tradução de textos de uma língua para outra como manipulação. Para o autor, o ato de traduzir é uma “difícil negociação entre uma transparência ideal e a tentativa de enganar o leitor que não tem acesso ao texto original” (ASLANOV, 2015, p. 11), já que aquele que lê tem pouca ou nenhuma garantia de que o texto alvo reflete translucidamente o texto fonte. Logo, o primeiro sentido da palavra “manipulação” utilizado por Aslanov (2015) aproxima-se de “enganação”. O segundo – apenas sugerido por ele, mas de grande interesse para meus estudos sobre processos de criação – aproxima-se da ideia de procedimento ou experimento:

Nesse espaço escabroso entre as línguas, o tradutor manipula não só o leitor, mas também o próprio texto. Aí aparece outra acepção do termo “manipulação” além do sentido de “engano”. Trata-se do uso dessa palavra num sentido, se não positivo, ao menos não necessariamente negativo, que se encontra, por exemplo, nos termos “farmácia de manipulação” ou, mais próximo das nossas categorias modernas,

1 Adotarei o termo performance para designar meus trabalhos de dança, em consonância com a abordagem de Richard Schechner (2002). O artista e pesquisador analisa atividades humanas oriundas de campos do conhecimento distintos, tais como as artes visuais, o teatro, a dança, a literatura, a linguística, a política e as culturas populares, como se fossem performances, sendo “consideradas como práticas, eventos e comportamentos, não como ‘objetos’ ou ‘coisas’” (SCHECHNER, 2002, p. 2).

“manipulação genética” (ASLANOV, 2015, p. 14).

Aproximando-me do campo dos Estudos Literários, em especial das discussões sobre intermedialidade, entendo ser possível estudar os processos de criação de meus trabalhos artísticos como traduções intersemióticas. A tradução intersemiótica pode ser entendida como a *transmutação de signos* (termo de Roman Jakobson) de um sistema ou processo semiótico para outro sistema ou processo, de diferente natureza, tais como música, cinema, dança, literatura, fotografia, ilustração etc (QUEIROZ & AGUIAR, 2016). Claus Clüver (2006), ao contrário de Jakobson, distingue tradução e transposição intersemiótica, a partir da terminologia de Leo H. Hoek. Para Clüver, no caso da tradução, o texto alvo (em qualquer sistema sígnico) “se aproxima” mais do texto-fonte, e na transposição os textos-alvo são mais “autônomos” (CLÜVER, 2006). Uma vez que meus processos de tradução se dão entre sistemas semióticos muito diferentes (literatura e dança), entendo que, para minhas investigações, a diferenciação entre tradução e transposição proposta por Clüver é pouco operativa, pois a passagem de um sistema semiótico para outro inevitavelmente resulta em diferenças marcantes entre as obras fonte e alvo, sendo muito complicado analisar a “proximidade” entre elas. O próprio Clüver problematiza a questão da proximidade ao discutir que:

Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original (CLÜVER, 2006, p. 17).

Sendo assim, neste trabalho utilizarei o termo “tradução intersemiótica”, seguindo a terminologia proposta por Jakobson.

Ao estudar os processos de criação das performances de dança que construo a partir de obras literárias, a pergunta inicial que estabeleço é: quais procedimentos utilizo para traduzir A (obra literária) em B (performance de dança)? Com o intuito de fornecer pistas para o desvendamento dessa questão, recorro à teoria da recriação² de Haroldo de Campos (2006), procedimento já empregado por Aguiar (2017). Acredito que a teoria de Campos dialoga com o pensamento de Ostrower (2008) sobre processos criativos e com as ideias de Aslanov (2015) sobre tradução. Para Campos (2006), o ato de traduzir corresponde a dar forma (criar) um texto autônomo a partir do texto fonte. Todavia, o texto alvo não reflete o texto fonte completamente. Ainda, o tradutor manipula o texto fonte, fazendo escolhas e criando a partir delas, gerando o texto alvo, que só pode ser, assim, uma recriação.

2 No texto *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora* (apresentado pela primeira vez em uma conferência de 1985 e publicado em 1987) Campos (2015) constrói uma espécie de revisão dos trabalhos sobre os problemas da tradução poética elaborados por ele desde 1962, ano de publicação de *Da tradução como criação e como crítica*, ensaio em que ele lança a noção de recriação, a qual mais tarde se desdobraria no conceito de transcrição. Em *Da transcrição*, o autor lista uma série de neologismos para nomear suas diferentes operações tradutoras: *recriação* e *transcrição* (ambos mais genéricos); *reimaginação* (no caso da poesia chinesa); *transtextualização*; *transparadisação* (*transluminação*) (para dar conta das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso*, de Dante Alighieri); e *transluciferação* (para dar conta das operações praticadas com as duas cenas finais do *Segundo Fausto*). Como o termo recriação é recorrentemente utilizado por Campos como sinônimo dos outros neologismos propostos (Ibidem), e o ensaio que utilizo como referência deste artigo é *Da tradução como criação e como crítica*, no qual adota-se recriação, este será o termo adotado neste texto.

Na perspectiva de Campos (2006), toda tradução de textos literários criativos (poesias e prosas que, segundo o autor, consideram a palavra como *objeto*) será uma recriação. O autor acredita que esses textos não podem ser traduzidos literalmente, pois reconhece que não é possível separar forma e conteúdo nos processos de tradução. Quando a língua de um texto é modificada, seu conteúdo não se mantém intacto, ou seja, é impossível alterar-se a forma e preservar-se integralmente o seu conteúdo. Isso ocorre, segundo Campos (2006), porque os textos não possuem apenas a camada semântica, o significado literal das palavras. Há diversas outras variantes (fonética, rítmica, visual etc.) que devem ser consideradas no processo de tradução. Assim, o papel do tradutor é penetrar profundamente o texto que deseja traduzir, engajando-se numa leitura atenta desse, *a mais atenta*³, para traduzir não apenas o significado, mas o próprio signo, “sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual)” (CAMPOS, 2006, p. 35). Nessa leitura atenta, o tradutor identifica as camadas do texto, faz escolhas e as traduz, gerando uma obra autônoma, mas que possui relações isomórficas⁴ com a obra fonte.

Reconheço cruzamentos entre o pensamento de Campos (2006) e as discussões contemporâneas sobre dramaturgia na dança de Marianne van Kerkhoven. Ao discutir sobre o tipo de dramaturgia ao qual se sente afiliada, tanto no teatro quanto na dança, a dramaturgista nos revela que ela:

Tem um caráter de “processo”: escolhemos trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias, etc.); o “material humano” (os atores/os bailarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos “performers”, mais do que suas capacidades técnicas, é considerada como fundamento da criação. O encenador ou o coreógrafo se lança no trabalho com esses materiais; durante o processo de ensaio, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente no final desse processo que aparece lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; essa estrutura final não é conhecida de antemão (KERKHOVEN, 2016, p. 183).

Podemos considerar que a dramaturgia processual de Kerkhoven é, assim como os textos literários criativos para Campos, estruturada em camadas, constituídas pela combinação dos “materiais de origens diversas” que ela lista. Ainda, podemos tecer uma analogia entre o tradutor em Campos (2006) e o encenador ou o coreógrafo em Kerkhoven (2016), pois estes últimos também lançam-se em uma “leitura atenta” dos materiais em seus processos dramaturgicos, trabalhando sobre eles para gerar, ao final, a estrutura “mais ou menos definida” da obra. Nos processos de criação de performances de dança, compreendo que, ao traduzir textos literários, construo a dramaturgia de minhas obras.

Uma vez que a teoria da recriação de Campos (2006) e as considerações contemporâneas sobre dramaturgia da dança parecem não estar tão apartadas, entendo ser possível deslocar a teoria de Campos da tradução de textos literários de uma língua para outra para a tradução intersemiótica, particularmente no que diz respeito à recriação de um texto literário em uma per-

³ “Traduzir é a maneira mais atenta de ler” (SUBIRAT apud CAMPOS, 2006, p. 43); Campos cita J. Salas Subirat, tradutor para o espanhol de *Ulysses*, de Joyce.

⁴ Conceito que Campos (2006) toma emprestado da mineralogia. Duas substâncias diferentes que formam o mesmo cristal, e.g., o grupo das olivinas: forsterite (MgSiO₄) e faialite (FeSiO₄).

formance de dança. Assim, neste artigo, analisarei os processos criativos de duas performances de minha autoria – *Édipo* (2016) e *Circuito lago* (2017) – como traduções intersemióticas, recorrendo à teoria de Campos (2006) para descrever como esses processos de tradução se deram.

ÉDIPO

Em 2016, enquanto eu era diretor do Grupo Jovem de Dança de Ibirité, dirigi um espetáculo do grupo intitulado *Em trânsito*. Esse trabalho era composto por quatro peças coreográficas assinadas por quatro coreógrafos diferentes. Utilizo o termo peça coreográfica para designar as performances de dança de curta duração (cerca de dez minutos) que compunham o espetáculo. Entendo que elas funcionam como peças de um quebra-cabeça: separadas, têm formas autônomas, mas, “encaixadas”, formam um todo, também autônomo. No caso de *Em trânsito*, a equipe de coreógrafos reuniu-se diversas vezes antes de iniciar os processos criativos das peças coreográficas, e se definiu que o tema central das criações seriam as relações humanas na contemporaneidade. A partir daí, cada coreógrafo conduziu sua criação à sua própria maneira. Decidi, então, tomar *Édipo rei* como obra fonte, pois naquele momento compreendia que essa era uma tragédia cuja teia de relações refletia de algum modo minha leitura sobre as relações humanas contemporâneas.

Assim, uma das peças coreográficas que compunham *Em trânsito* era *Édipo*, assinada por mim. Baseada na tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles, *Édipo* foi minha primeira tradução intersemiótica de uma tragédia em performance de dança, fato que, naquele momento, eu ignorava, pois desconhecia tal conceito. Hoje, como pesquisador desse campo, acredito ser possível analisar o processo de criação de *Édipo* como uma tradução intersemiótica que toma como obra fonte *Édipo Rei*.

Datada de 430 a. C. (MAGALDI, 2008), a tragédia *Édipo rei* conta a história de Édipo, rei de Tebas, e seu destino catastrófico. No passado, o então rei de Tebas, Laio, abandonou seu filho recém-nascido, Édipo, na tentativa de evitar acontecimentos desastrosos revelados por um oráculo: no futuro, seu filho lhe mataria e desposaria a própria mãe. O menino foi encontrado por um pastor e adotado pelo rei de Corinto. Quando adulto, durante uma viagem, encontrou-se com Laio na estrada e, após um desentendimento, matou-o sem saber que se tratava de seu próprio pai. Chegando a Tebas, o futuro governador do lugar desvendou o enigma da esfinge que ameaçava a cidade, e tornou-se rei, desposando Jocasta, que desconhecia ser sua mãe. A tragédia de Sófocles se passa anos mais tarde, quando se instaurou uma praga que faz Tebas perecer. Ao procurar um adivinho, o célebre Tirésias, em busca de respostas para tamanha crise, este revela a Édipo toda a verdade desconhecida, motivo da desgraça de Tebas. Porém, há um embate “discursivo” entre o adivinho cego e o rei cegado pela arrogância: Tirésias diz a verdade, mas não a diz diretamente, e Édipo “prefere”, enquanto pode, não a enxergar. Quando ignorar os fatos torna-se insustentável, Édipo, desesperado, cega-se, exilando-se em Colona, e Jocasta se mata.

A partir da ideia de Campos (2006) de que o tradutor sempre faz escolhas e manipula o texto a partir delas, acredito ser fundamental desvendar as que fiz no processo de criação de *Édipo*. Para Campos (2006, p. 43-44), a escolha do texto a se traduzir não é indiferente, mas reveladora. Os “móveis do tradutor” são uma “operação de crítica ao vivo”, tal

como nos elucidada o trecho a seguir, que ressalta a importância de compreender os procedimentos do tradutor, isto é, os modos como ele manipula o texto fonte para gerar o texto alvo:

A tradução da poesia é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela frágil beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2006, p. 43).

Revelar as escolhas que fiz no processo de manipulação de *Édipo rei* para gerar *Édipo* significa desvendar como minha performance de dança é, na verdade, uma tradução crítica da tragédia. Crítica pois, ao fazer escolhas, ao manipular o texto fonte, imprimo minhas marcas sobre ele, que figura, como em um palimpsesto, apenas como borrões ao fundo.

Transcrevo a seguir a sinopse de *Édipo*, elaborada por mim, a qual consta no programa do espetáculo *Em trânsito*. Considero esse texto um valioso ponto de partida para revelar minhas escolhas no processo de tradução:

Livremente inspirado na tragédia grega *Édipo*, de Sófocles, este trabalho funciona como um espectro imagético do pensamento de *Édipo* no momento em que ele se cega. Presenças como a da mãe, da esposa, do oráculo, das filhas, do coro e do próprio rei se atravessam compondo um ballet trágico de delírios e alucinações (BARCELLOS, 2016, s/p).

Ao definir *Édipo* como *livremente inspirada em Édipo rei*, sugiro que a performance de dança resultante da tradução intersemiótica da tragédia é uma livre manipulação dos elementos que selecionei de *Édipo rei*, o que entendo aproximar-se de uma recriação. Na sequência, afirmo que a performance de dança funciona como um “espectro imagético do pensamento de *Édipo* no momento em que ele se cega”, o que evidencia minha primeira escolha como tradutor. No início da performance de dança, o bailarino que personifica *Édipo* encontra-se deitado no chão, rodeado pelas bailarinas que personificam as diferentes presenças que figuram a tragédia: Jocasta, Tirésias, as filhas, o coro (Figura 1). Minha intenção era a de simular uma espécie de vigília em torno do corpo frágil do rei que acabara de se cegar. Logo, minha escolha foi a de não seguir a ordem cronológica dos acontecimentos da tragédia, tomando a imagem final como ponto de partida da performance de dança. Em meus processos de tradução, não me interessa tomar a história contada pela tragédia e reproduzi-la em dança, mas considerar o texto trágico como um valioso conjunto de materiais (imagens, textos, sons, palavras, ações, relações, movimentos) os quais eu posso manipular livremente em função da dramaturgia que desejo criar. Em outras palavras, importa-me, a exemplo do que nos relata Kerkhoven sobre seus procedimentos como dramaturgista, “buscar um caminho pelo qual conseguimos ‘arrumar’ e estruturar todo o material que aparece ‘sobre a mesa’ ao trabalharmos numa produção,

tentando, sobretudo, ‘não refazer hoje o que fizemos ontem’” (KERKHOVEN, 2016, p. 182).



Figura 1 - Cena inicial de "Édipo", foto de Marco Aurélio Prates (2016).

Tal modo de manipular a tragédia *Édipo rei*, recriando-a, é salientada pela minha escolha em definir a performance de dança *Édipo* como um *espectro imagético*. A performance não encena a trágica história

do rei, mas desenha em cena uma espécie de espectro de imagens que se organizam dramaturgicamente de forma não-linear, fragmentada, dando a ver não apenas o que a linguagem do texto-fonte revela, mas também o que a não-linguagem esconde⁵. No caso de *Édipo*, a tentativa era de promover atravessamentos entre as relações humanas presentes na tragédia fonte (*Édipo/marido/filho* e *Jocasta/esposa/mãe*; *Jocasta* e as filhas; *Édipo/pai/irmão* e as filhas/irmãs; *Édipo/rei* e o coro; *Édipo* e *Tirésias*) e minha leitura das relações humanas na contemporaneidade. Interessava-me, assim, criar “um ballet trágico de delírios e alucinações” que fosse produto da reação entre as relações humanas presentes na tragédia e as relações contemporâneas, tentando, além de traduzir em performance o que é da ordem da linguagem em Sófocles, revelar, por meio da performance, o que é da ordem da não-linguagem, isto é, o *tom* de *Édipo rei*. Esse termo foi empregado por Hugh Kennert para analisar as traduções de Ezra Pound, que, para ele “não traduz palavras, permanece tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom” (KENNERT apud CAMPOS, 2006, p. 37).

Nesse sentido, entendo que algumas das escolhas dramatúrgicas que fiz no processo de tradução buscam revelar o que, talvez intuitivamente, eu tenha identificado como o tom de *Édipo rei*, o que a linguagem do texto trágico não revela diretamente. Em termos de movimentos, escolhi privilegiar as quedas, as torções, espasmos e suportes (Figuras 2, 3 e 4), tentando traduzir a atmosfera de vertigem, desespero e dependência que identifico tanto em *Édipo rei* quanto nas diversas relações humanas contemporâneas. No que tange ao projeto de iluminação, escolhi trabalhar com cores frias e pouca intensidade de luz (Figuras 1 e 4), numa tentativa de simular a sensação de uma madrugada fria e escura que se instauraria em Tebas após a descoberta da verdade pelo rei. Musicalmente, a trilha sonora de *Édipo* foi composta por uma colagem de barulhos e sons diversos (sinos, zumbidos de abelhas, explosões), vozes, gritos e músicas com instrumentos de percussão, objetivando criar um ambiente sonoro que compusesse com a construção dos movimentos. Os figurinos, looks modernos pro-

⁵ “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem.” (FABRI apud CAMPOS, 2006, p. 31).

duzidos em um estilo high-low (mistura de peças que remetem à alta costura, como blazers, com outras mais urbanas, como calças de moletom), deslocam o tom da tragédia para a contemporaneidade, num esforço de, juntamente com as demais camadas dramatúrgicas citadas, demarcar a iterabilidade de *Édipo rei*, característica da estrutura de alguns textos que, segundo Jacques Derrida, “a um só tempo, finca raízes na unidade de um contexto e, imediatamente, abre esse contexto não saturável para uma recontextualização” (DERRIDA, 2014, p. 98).



Figura 2 - Salto de Jocasta no duo de Édipo e Jocasta em Édipo, foto de Marco Aurélio Prates (2016).



Figura 3 - Queda de Édipo no duo de Édipo e Jocasta em Édipo, foto de Marco Aurélio Prates (2016).



Figura 4 - Espasmos e torções na cena da vigília de Édipo em Édipo, foto de Marco Aurélio Prates (2016).

CIRCUITO IAGO

Circuito Iago é uma performance de dança solo criada por mim em 2017, a qual se configura como uma tradução de *Otelo* (1603), de William Shakespeare. Otelo, um general mouro a serviço da República de Veneza, casa-se com a bela Desdêmona. Nomeado governador de Chipre, o protagonista indica Cássio como seu tenente. Desse modo, incita a inveja de Iago, um de seus

oficiais subalternos, que trama então uma cruel vingança, insinuando a Otelo que sua mulher o traiu com o novo tenente. Tal como explícito na sinopse, presente no programa da performance:

“Circuito Iago” propõe-se a investigar relações entre tragédia e dança contemporânea, partindo das ações de Iago em “Otelo”, de William Shakespeare. O performer articula em cena (1) sua leitura da obra, (2) acontecimentos contemporâneos que ele considera trágicos e (3) sua prática em dança-teatro, para produzir cinco células coreográficas que podem ser apresentadas em espaços não-convencionais ou espetaculares. Juntas, constituem um circuito que envolve artista e público nas ações desenvolvidas (BARCELLOS, 2017, s/p).

A exemplo da análise desenvolvida a partir de *Édipo*, partirei da sinopse de *Circuito Iago* para discutir as escolhas feitas por mim no processo de recriação da performance.

Inicialmente, reconheço que não está evidente na sinopse de *Circuito Iago* que a performance trata-se de uma tradução intersemiótica de *Otelo*: propor-se a investigar relações entre tragédia e dança contemporânea não é a mesma coisa que utilizar procedimentos de manipulação das camadas de um texto fonte (literário) para gerar um texto alvo autônomo (coreográfico), porém isomorficamente conectado ao texto fonte. Entendo que, no máximo, estabeleço o caráter intermediário da performance, ao indicar que ela pretende operar, pelo menos, entre duas mídias (tragédia e dança contemporânea). Vale observar que trabalho com a definição de mídia de Jürgen Müller apresentada por Clüver, segundo a qual “mídia” é aquilo “[...] que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais” (MÜLLER apud CLÜVER, 2006, p. 24). Segundo tal definição, tanto tragédia quanto dança contemporânea podem ser tomadas como mídias; na realidade, tal classificação é bastante abrangente. Clüver aponta que:

No discurso midiático, o conceito de ‘mídia’ abrange nitidamente categorias diversas, embora intrinsecamente ligadas entre si, que só devem ser diferenciadas de modo mais categórico quando o interesse da pesquisa assim o exigir. É importante insistir que essa definição coloca o peso principal sobre os processos de comunicação e não sobre as técnicas de produção (CLÜVER, 2006, p. 24).

Assim, mais interessante do que categorizar as técnicas de produção que constituem as mídias “tragédia” e “dança contemporânea” é compreender como se constituem seus processos de comunicação, até mesmo porque, insistindo na definição de Müller, tanto um texto literário trágico quanto uma performance de dança contemporânea são mídias extremamente complexas, formadas elas mesmas por uma variedade de outras mídias. Ainda, transmitem verdadeiros complexos sógnicos não absolutos, isto é, que poderão variar dependendo do leitor ou espectador. A partir dessa abordagem, *Circuito Iago* seria uma mídia complexa formada pela relação das mídias “tragédia” e “dança contemporânea”, o que está dentro do conceito de intermedialidade de acordo com Helbig apud Clüver (2006).

Todavia, *Circuito Iago* não se limita às relações entre as duas mídias citadas; é, de fato,

uma transposição de uma para a outra (ou uma tradução intersemiótica), categoria também coberta pelo conceito de intermedialidade segundo Helbig apud Clüver (2006). A continuação do texto da sinopse evidencia tal característica da performance, considerando que descrevo brevemente o procedimento geral a partir do qual recriei *Otelo* em *Circuito Iago*, manipulando alguns elementos da tragédia e de outras mídias para gerar a dramaturgia da performance.

O primeiro elemento que afirmo “articular em cena” (termo que substituirei por “manipular”, utilizando o segundo sentido proposto do Aslanov (2015)) é minha leitura da obra *Otelo*. Esta seria a “leitura mais atenta”, aquela na qual, segundo Campos (2006), o tradutor engaja-se, destrinchando as camadas do texto fonte para posteriormente escolher como manipulá-las, gerando a recriação. O segundo elemento que manipulo são alguns acontecimentos contemporâneos que considero trágicos, quais sejam: o processo de impeachment de Dilma Rousseff em 2016; os protestos e pannels pelo país que clamaram pela queda da presidente; o linchamento e assassinato da travesti Dandara dos Santos, no Ceará, em 2017, cujo corpo foi jogado em um carrinho de mão e despejado em um terreno baldio; casos diversos de feminicídio; e o incêndio criminoso de uma creche em Janaúba, no norte de Minas Gerais, provocado pelo segurança da instituição. Na verdade, penso que, além de manipular tais acontecimentos, eles guiaram as escolhas de tradução que fiz a partir da leitura de *Otelo*, em consonância com a ideia de Campos (2006) de que as escolhas do tradutor são sempre reveladoras. O modo como manipulei as camadas do texto fonte a partir dos acontecimentos contemporâneos que elenquei revela o interesse em enfatizar a iterabilidade de *Otelo*, que contém temas característicos de seu contexto (a subalternização do negro e da mulher e as disputas de poder), mas que se abrem para a recontextualização na contemporaneidade. O terceiro elemento que manipulo é minha prática em dança-teatro, ou melhor, minha prática entre a dança e o teatro⁶, que seriam as ferramentas técnicas que utilizo em cena, tais como a improvisação, a manipulação de objetos, a execução de sequências coreográficas, a comunicação verbal, a operação da trilha sonora, as trocas de figurinos, as reconfigurações espaciais, entre outras.

O resultado do processo de manipulação dos elementos descritos é um tipo de dramaturgia que chamo de “circuito”: um conjunto de cinco células coreográficas⁷ (além de um prólogo e um epílogo), cada uma correspondente a um ato de *Otelo*. Entendo que essas células correspondem às estações de um circuito, tal como em um circuito de treinamento físico, um circuito elétrico ou até mesmo um circuito de reações bioquímicas, insistindo na analogia celular. Como performer, percorro esse conjunto de células juntamente com os espectadores, gerando o que denomino de “circuito interativo”, que pode ser apresentado tanto em espaços públicos, tais como praças, pátios de escolas, saguões e

⁶ Compreendo que a dança-teatro (tanztheater) é um movimento artístico complexo e diverso que se originou nas práticas de artistas da dança moderna alemã, a partir do início do século XX, tais como Rudolph Laban, Kurt Jooss e Pina Bausch. Sendo assim, não considero adequado tomá-la como uma categoria de dança homogênea, como o texto da sinopse pode sugerir. Além disso, nunca estudei ou trabalhei com nenhum artista da tanztheater, e minha prática frequentemente emprega elementos que não são utilizados pelos artistas da tanztheater. Sendo assim, acredito ser mais adequado afirmar que minha prática encontra-se entre a dança e o teatro, e não que é uma prática de dança-teatro.

⁷ Utilizo o termo célula coreográfica em uma analogia à célula biológica: uma unidade autônoma, independente, complexa, mas que em articulação com outras unidades constitui um organismo ainda mais complexo.

espaços de convívio, como espetaculares, tais como galpões cênicos e espaços multiuso⁸.

Feita a apresentação inicial do processo de recriação da dramaturgia de *Circuito Iago* a partir de *Otelo*, analisarei brevemente cada ato da performance, tecendo relações entre o texto fonte e o texto alvo, tentando evidenciar minhas escolhas como tradutor. Antes, porém, acredito ser fundamental salientar e discutir uma escolha geral que fiz: a de tomar como referência na tradução as ações de Iago em *Otelo*. Na performance, não me limito a reproduzir as ações de Iago, mas gero diversas ações (que remetem a diversos outros personagens da tragédia e da contemporaneidade) a partir das ações do “vilão”. Na realidade, mais do que um “vilão”, leio Iago como um perspicaz arquiteto de um engenhoso circuito de vingança. É a partir dessa leitura que construo a dramaturgia de *Circuito Iago*. Não é à toa que no prólogo da performance pergunto aos espectadores se Iago seria um vilão de uma tragédia shakespeariana que se passa em Veneza, ou um coreógrafo maquiavélico, que lança tudo e todos para o seu circuito. Para elaborar esse questionamento, apropriei-me da definição de Jan Kott, que formula Iago como um “diretor de teatro infernal” ou um “diretor maquiavélico”, pois:

“Não basta a Iago urdir a tragédia, ele quer também encená-la até o fim, distribuir os papéis a todos a seu redor e ele mesmo atuar. [...] Suas razões de agir são ambíguas e dissimuladas; suas razões intelectuais, claras e precisas. Ele as formula já nas primeiras cenas, monologando em voz alta: ‘Só de nós mesmos depende ser de uma maneira ou de outra. Nossos corpos são jardins e nossa vontade é o jardineiro’” (KOTT, 2003, p. 110).

O primeiro ato de *Circuito Iago*, intitulado “A democracia brasileira é um ovo”, está relacionado ao primeiro ato de *Otelo*. Na tragédia, esse é o ato em que há a apresentação dos personagens, particularmente de Iago e seu ódio por Otelo. Um trecho do segundo monólogo de Iago foi o disparador para gerar as ações que desenvolvo no primeiro ato da performance: “Se as mostras exteriores de meus atos me traduzissem os motivos próprios do coração em traços manifestos, carregaria o coração na manga para atirá-lo às gralhas. Ficais certo: não sou o que sou” (SHAKESPEARE, 2008, p. 610). A partir desse trecho, associei Iago a todos os atores políticos corruptos que ajudaram a coreografar o processo de impeachment de 2016, e criei a figura de um vampiro que dança manipulando a frágil democracia brasileira, materializada na forma de um ovo sustentado por uma colher (Figura 6). Em um momento da ação, deixo o ovo cair, e percebe-se que ele não está cru, mas cozido. Pretendo gerar uma surpresa, conduzindo à ideia de que a democracia brasileira é aparentemente frágil e falsa, mas resistente. O ato é então finalizado com o enterro do ovo ao som do hino nacional brasileiro distorcidamente executado pela cantora Vanusa. Portanto, no primeiro ato de *Circuito Iago*, além de apresentar Iago como um coreógrafo maquiavélico, estabeleço relações entre ele e os atores da tragédia contemporânea que considero ter sido o processo de impeachment de 2016. Para além da interpretação mais imediata de sepultamento da democracia brasileira, compreendo que o enterro do ovo também funciona como a sementeira

⁸ São chamados espaços multiuso os locais espetaculares que podem ser adaptados para diferentes tipos de organização cênica: à italiana, arena, semi-arena, passarela etc.

do plano de Iago, elaborado por ele no monólogo final do primeiro ato da tragédia. Ele semeia seu projeto e aguarda que ele germine: “Pronto; já está gerado. A noite e o inferno à luz hão de trazer meu plano eterno” (SHAKESPEARE, 2008, p. 619).



Figura 5 - Vampiro dança manipulando a democracia brasileira no primeiro ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

No segundo ato de *Circuito Iago*, “Balé do panelaço”, estabeleço uma relação entre a execução do plano de Iago (que começa a tomar forma justamente durante o segundo ato de *Otelo*, com a ajuda de Rodrigo) e a conspiração política que conduziu à queda da presidente Dilma Rousseff em 2016. No segundo ato da tragédia, com o apoio de Rodrigo, Iago embecta Cássio e o incita a brigar com Montano, um soldado o qual Cássio fere gravemente. Tal fato faz com que o tenente perca a confiança de Otelo. Mais tarde, Iago manipulará Desdêmona para que ela suplique ao general que perdoe Cássio, o

que Iago utilizará para insinuar a ele que sua esposa o trai com o tenente. Na performance, convido dois espectadores para me ajudarem na criação de uma cena, intitulada “Pacto Nacional”.

Manipulando o enredo do segundo ato da tragédia, enquanto visto uma camisa da seleção brasileira de futebol, explico aos espectadores que Iago odeia Otelo e decide se vingar dando um golpe no general. Para que seu golpe possa se concretizar, ele se aliará a Rodrigo. Informo aos espectadores que a cena que faremos é um diálogo entre Iago e Rodrigo sobre o plano em execução. Peço então a dois espectadores que leiam o diálogo, cada um interpretando Iago e Rodrigo, enquanto danço uma sequência coreográfica. Na verdade, o que eles leem não é um diálogo entre os personagens shakespearianos, mas um conjunto de áudios vazados de conversas telefônicas de políticos e empresários que veio à tona durante o processo de impeachment de 2016. A sequência coreográfica que compus para este ato possui muitos movimentos de queda e recuperação, e é repetida exaustivamente conforme o diálogo se desenvolve, o que começa a me deixar visivelmente cansado e desgastado (Figura 6).

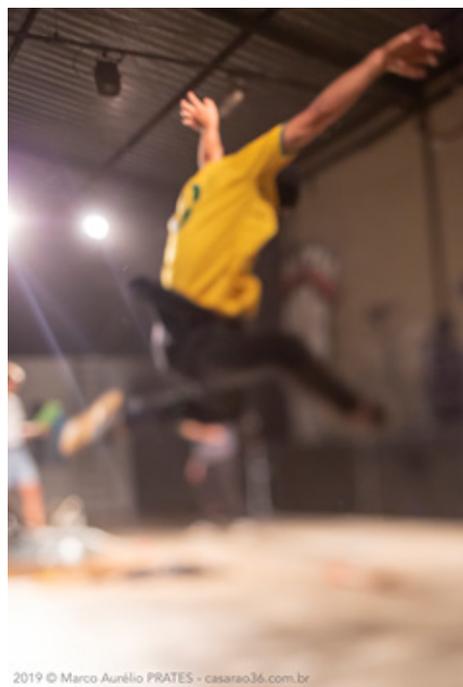


Figura 6 - Sequência coreográfica com repetidas quedas e recuperações no segundo ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).



Figura 7 - Coreografia ao som de um samba finalizada com um panelaço no segundo ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

Ao final da leitura, danço uma coreografia ao som de um samba, inspirada nas coreografias executadas por manifestantes pró-impeachment ao redor de todo o Brasil, enquanto seguro uma frigideira verde e uma colher amarela, terminando com um panelaço (Figura 7).

Distanciando-me dos temas políticos enfatizados nos dois primeiros atos de *Circuito Iago*, no terceiro ato da performance, “Dandara”, teço relações entre a segunda etapa do plano de vingança, que se desenvolve no terceiro ato da tragédia, e o linchamento e assassinato da travesti Dandara dos Santos, no Ceará, em 2017. Após fazer com que Cássio perca a confiança de Otelo, Iago incitará Desdêmona a conseguir o perdão do tenente junto ao marido. Paralelamente, Iago insinuará a Otelo que a esposa o faz não por piedade, mas por que

o trai com Cássio, o que faz surgir no general um ciúme avassalador. Para arrematar seu plano, Iago obriga sua esposa, Emília, ama de Desdêmona, a roubar um lenço de sua patroa, presente de Otelo. Iago planta então a peça de roupa no quarto de Cássio, que o encontra. É importante salientar que, no século XVII, um lenço de mulher era um artigo extremamente íntimo. Leio o terceiro ato de Otelo como o ápice da execução do plano de vingança de Iago: é quando ele manipula mais engenhosamente todos os personagens: estimula Cássio a seguir implorando a ajuda de Desdêmona; incita Desdêmona a seguir suplicando ao seu marido pelo perdão do tenente; infla o ciúme de Otelo; obriga sua esposa Emília a roubar o lenço da ama. Seu ódio e sua sede de vingança não reconhecem barreiras morais. O que mais me impacta no terceiro ato é como ele me gera um sentimento de desespero absoluto, que me faz questionar de onde vem tanto ódio. Esse é o mesmo questionamento que me arrebatou quando tomei conhecimento do assassinato de Dandara, viralizado na internet por um vídeo registrado pelos agressores. Após ser espancada por um coletivo de homens, seu corpo foi lançado em um carrinho de mão, despejado em um terreno baldio próximo ao local do espancamento e executado a tiros. Minha escolha para este ato foi criar o que chamei “*pas de deux*”⁹ com um carrinho de mão”. Compus uma sequência coreográfica em que danço com o carrinho de mão, sustentando-o, conduzindo-o, jogando-o para o alto, deixando-o cair, oscilando entre momentos de virilidade, vigor, fragilidade e vulnerabilidade (Figura 8). Anseio criar um *pas de deux* em que não se sabe ao certo se quem dança com o carrinho de mão é Desdêmona, é Dandara, são os assassinos ou é Iago. Ao final, porém, o corpo que jaz caído junto com o carrinho de mão é um corpo cansado, abandonado, sem forças, vulnerável, tal como o cor-

⁹ Termo utilizado no balé clássico para designar uma sequência de dança executada por um bailarino e por uma bailarina.

po morto de Dandara estendido no chão, tal como o corpo de Desdêmona sufocado em sua cama.

Na cena final do quarto ato de *Otelo*, há um diálogo entre Desdêmona e Emília em que ambas pressentem o assassinato da ama. Emília informa a Desdêmona que havia colocado em sua cama os lençóis que ela havia pedido, ao que à ama responde: “Está bem. Oh céus! Como por vezes somos loucas! Caso eu venha a morrer primeiro, envolve-me num lençol destes” (SHAKESPEARE, 2008, p. 650). Nesse momento, Otelo já estava completamente consumido pelo ciúme maquiavelmente alimentado por Iago, e Desdêmona teme por sua vida. A partir da leitura desse ato e particularmente do trecho citado, criei “Lençóis”, o quarto ato de *Circuito Iago*. Em minhas pesquisas sobre casos de feminicídio, um em específico me impactou: o marido havia enforcado sua mulher com os lençóis da cama dos dois. Relacionei então os lençóis de Desdêmona e Otelo aos lençóis do crime que havia me comovido e criei uma sequência coreográfica em que danço em direção a lençóis pendurados em uma árvore. Ao final, envolvo minha cabeça nos tecidos, apoio meus pés na árvore e sustento o peso de meu corpo pela cabeça, que está apoiada nos lençóis (Figura 9). Nessa sequência coreográfica, os movimentos são executados continuamente, mas subitamente são interrompidos por uma queda, uma suspensão ou um espasmo. Tentei, assim, criar uma cena em que Desdêmona dança em direção à sua morte inevitável.



Figura 8 – “Pas de deux com um carrinho de mão” no terceiro ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

No quinto e último ato de *Circuito Iago*, construí uma ação que funciona como uma recapitulação dos acontecimentos narrados em *Otelo*. No ato final da tragédia shakespeariana, o general, louco de ciúmes, sufoca Desdêmona com um travesseiro. Ainda, é nesse ato que o plano de Iago é revelado por Emília, que se arrepende ao ver a senhora morta. Desesperado, Otelo se apunhala. Acredito que o quinto ato da performance é aquele em

que os procedimentos de recriação que empreguei mais se distanciam dos procedimentos descritos para os quatro atos anteriores. O acontecimento contemporâneo que articulo com o quinto ato de *Otelo* não tem relação direta com os episódios da tragédia. Poucos dias antes da primeira apresentação de *Circuito Iago*, um segurança de uma creche da cidade de Janaúba, no Norte de Minas Gerais, havia trancado crianças e funcionários dentro da instituição e ateado fogo nela. Não teço relações entre esse acontecimento e os eventos de *Otelo*.



Figura 9 - Dança da morte de Desdêmona no quarto ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

Na verdade, extraí do acontecimento descrito uma imagem: um homem ateando fogo em pessoas, criou uma espécie de inferno particular; no caso da performance, o “Inferno de Iago”, título do quinto ato de *Circuito Iago*. Nele, enquanto narro os acontecimentos da tragédia, coloco pedaços de estopa dentro do carrinho de mão, sobre os quais borrijo álcool e ateo fogo ao final. Conforme tal ação se desenrola, meu tom de voz torna-se cada vez mais agressivo, até que finalizo a narrativa aos berros, gritando a frase: “Tudo pega fogo no inferno de Iago!”. O ato termina com uma sequência coreográfica que criei a partir da ideia de um corpo que dança enquanto é consumido pelo fogo (Figura 10).



Figura 10 - Sequência coreográfica do “Inferno de Iago” no quinto ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

A performance é então finalizada com um epílogo. Nele, sento-me, convido os espectadores a chegarem mais perto e converso com eles, tentando criar uma atmosfera de intimidade. Nessa conversa, oscilo entre três vozes: minha voz como performer, a voz de Otelo e a voz de Iago. Início o diálogo dizendo aos espectadores que estou cansado, e sigo declamando a letra da canção *Vapor Barato*, de Jards Macalé e Waly Salomão. A escolha da canção se deu basicamente por sua referência a um general, patente de Otelo. Além disso, ela foi bastante utilizada por mim durante o processo criativo em meus aquecimentos iniciais. Na sequência da conversa, pergunto aos espectadores se posso fazer dois pedidos a eles. Assim, começo a introduzir a voz de Otelo, por meio de uma fala que criei a partir da apropriação do monólogo final do general:

Docemente! Uma palavra ou duas antes de irdes. Prestei alguns serviços à República, o que é sabido. Mas sobre isso, basta. Peço-vos por favor que em vossas cartas, ao relatardes estes tristes fatos, faleis de mim tal como sou, realmente sem exagero algum, mas sem malícia. Então a alguém tereis de referir-vos que amou bastante, embora sem prudência; a alguém que não sabia ser ciumento, mas, excitado, come-teu excessos, e cuja mão, tal qual como o vil judeu, jogou fora uma pérola mais rica do que toda sua tribo; a alguém com olhos vencidos e que embora pouco usados aos sentimentos moles, maior número de gotas derramaram do que as árvores da Arábia fazer soem com sua goma medicinal. Contai-lhes isso tudo. E também que em Alepo, certo dia, um turco de turbante e malicioso bateu num veneziano e em termos baixos falou do Estado, e que eu, pela garganta detendo aquele cão circuncidado, o feri deste modo, assim... assim... (SHAKESPEARE, 2008, p. 659).

Finalizo, então, com a voz de Iago, apropriando-me de sua fala final: “Não me per-

gunteis nada; o que sabeis, já sabeis. Não direi, de agora em diante, nem mais uma palavra” (SHAKESPEARE, 2008, 258). O silêncio de Iago é, na verdade, a celebração de sua vitória, a comemoração solitária do triunfo de seu circuito de vingança, como analisa Kott:

Na última cena, Iago se cala. Para que falar? Tudo está claro agora. O mundo desabou. Mas unicamente para Otelo, não para ele. Irão triturar-lhe os ossos, mas ele pode triunfar. O suplício e a morte de Iago não são um ato de justiça. Em verdade, não servem para nada. Estão fora da tragédia, inclusive no sentido literal. Mas Iago obtém vitória não apenas no plano intelectual da peça, triunfa igualmente em sua trama, em sua linguagem (KOTT, 2003, p. 111).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que as análises das performances desenvolvidas indicam diferentes procedimentos utilizados para manipular os textos fonte em questão (*Édipo rei* e *Otelo*), recriando-os em performances de dança. É importante frisar que minhas performances de dança talvez distanciam-se do que geralmente se reconhece como característico do campo da dança. Frequentemente há ênfase na concepção de que obras de dança são compostas exclusiva ou majoritariamente por movimentos em fluxo no espaço e no tempo. Reconheço que essa é uma compreensão possível e recorrente, da qual inclusive lanço mão em meus processos criativos. Entretanto, interessa-me ampliar tal perspectiva, compondo obras de dança híbridas que se servem das mais diversas mídias em suas dramaturgias, e que não se submetem à concepção cinética¹⁰ de dança (LEPECKI, 2017), utilizando pausas e movimentos quebrados e interrompidos, por exemplo. A recorrência do uso da linguagem verbal em minhas performances, recurso frequentemente associado ao campo do teatro¹¹, por exemplo, aponta meu interesse em ampliar as fronteiras do que geralmente se concebe como dança. Entendo que o caráter híbrido de minhas performances não está dissociado dos procedimentos que utilizo para manipular os textos fonte e recriá-los em dança. Concordando com as ideias de Haroldo de Campos (2006), compreendo que o texto literário não é constituído exclusivamente por palavras e seus significados, mas por um emaranhado de camadas (sonoras, rítmicas, imagéticas, visuais etc.), o que aproxima o texto literário de certa hibrididade de mídias. Assim, em minhas performances, engajo-me na leitura das diversas camadas que compõem o texto literário e as traduzo em sons, movimento, palavras, imagens, cores, tecidos etc.

Um modo de operar recorrente em minhas recriações é a livre exploração do texto fonte, sem o compromisso absoluto com a representação dos enredos das tragédias que escolho recriar. Tanto em *Édipo* como em *Circuito Iago* sirvo-me das tragédias para construir novos textos, autônomos, dramaturgicamente independentes, ou, nos termos de Silvano Santiago, em “Eça, autor de *Madame Bovary*”, suplementos da diferença (SANTIA-

10 No livro *Exaurir a dança*, André Lepecki (2017) analisa como a concepção de que a ontologia da dança está calcada no movimento em fluxo no espaço e no tempo é uma invenção moderna, intimamente ligada à perspectiva cinética capitalista de que os corpos devem estar em constante movimento, sempre produtivos.

11 Ainda que a dança já tenha se apropriado largamente desse recurso e que diversas obras teatrais não a utilizem.

GO, 1978) em relação a *Édipo rei* e *Otelo*¹². Utilizo os textos fonte como se eles fossem uma complexa tabela periódica de elementos que eu, cientista, posso manipular livremente. Escolho os elementos que me forem mais convenientes e os manipulo como em um experimento, executando testes, reagindo-os entre si, verificando seu grau de reatividade.

Seria pertinente indagar o que pauta a escolha desses elementos que manipulo. A partir das análises de *Édipo* e *Circuito Iago*, é possível perceber que há um desejo de recontextualização das tragédias na contemporaneidade, buscando evidenciar sua iterabilidade, insistindo no conceito proposto por Derrida (2014). Logo, seleciono elementos das tragédias que me permitam tecer tramas com questões da contemporaneidade, gerando performances que dialogam com o presente, mas que estão isomorficamente conectadas ao passado. Compreendo que pautar minhas escolhas por esse desejo de recontextualização tem íntima relação com o modo peculiar de leitura dos textos clássicos, apresentada por Ítalo Calvino: “toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (CALVINO, 1999, p. 11). Identifico nas tragédias que escolho recriar uma potência ilimitada de (re)leituras que constantemente as renovam e as revitalizam.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, D. Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística e conceitual na criação em dança. In: Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA, V., Natal. Anais... Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, p. 350 – 364, 2017. Disponível em :<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2017-1.pdf> . Acesso em: 28 out. 2018.
- ASLANOV, C. A tradução como manipulação. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARCELLOS, F. Programa de Em trânsito. Belo Horizonte, 2016.
- BARCELLOS, F. Programa de Circuito Iago. Uberlândia, 2017.
- CALVINO, I. Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia de Letras, 1999.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CLÜVER, C. INTER TEXTUS/INTER ARTES/ INTER MEDIA. Aletria. Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 1 – 9, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>. Acesso em 31 de julho de 2019.
- DERRIDA, J. Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KERKHOVEN, M. O processo dramaturgic. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). Dança e dramaturgia[s]. São Paulo: Nexus, 2016.

12 Nesse texto, Santiago (1976) analisa Primo Basílio como “suplemento da diferença” em relação a Madame Bovary, lançando mão do conceito de suplemento (proposto por Derrida), que “põe fim às oposições simples do positivo e do negativo, do dentro e do fora, do mesmo e do outro, da essência e da aparência, da presença e da ausência. Sua lógica consiste mesmo em escapar sempre ao dualismo marcado, à identidade, na medida em que pode ser o dentro e o fora, o mesmo e o outro: sua especificidade reside, pois, nesse ‘deslizamento’ entre os extremos, na ausência total de uma essência” (SANTIAGO, 1976, p. 90).

KOTT, J. Os dois paradoxos de Otelo. In: KOTT, J. Shakespeare nosso contemporâneo. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEPECKI, A. Exaurir a dança: performance e política do movimento Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

MAGALDI, S. Sófocles. In: SÓFOCLES. Édipo rei/Antígona. São Paulo: Martin Claret, p. 13 – 22, 2008.

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 2008.

QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. Semiose e tradução intersemiótica. In: QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. (org.) Tradução, transposição e adaptação intersemióticas. São Carlos: Pedro&João Editores, 2016.

SANTIAGO, Silvano. Eça, autor de Madame Bovary. In: SANTIAGO, Silvano.. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, p. 49 -65, 1978.

SANTIAGO, Silvano (sup.). Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction. Nova Iorque: Routledge, 2002.

SHAKESPEARE, W. Otelo. In: SHAKESPEARE, W. Otelo. Tragédias : teatro completo. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SÓFOCLES. Édipo rei/Antígona. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.

RECEBIDO EM 14/10/2019 E APROVADO EM 20/05/2020

NEGRAS MARIAS E FILHAS DE OXUM: O CORPO DE VIVÊNCIAS E RELIGIOSIDADE NO POEMA “MEU ROSÁRIO” DE CONCEIÇÃO EVARISTO

PEDRO HENRIQUE BRAZ

WILMA DOS SANTOS COQUEIRO

RESUMO: Este trabalho de análise sugere a reflexão quanto a memória e religiosidade brasileira a partir do poema “Meu rosário”, que integra a obra *Poemas da Recordação e Outros Movimentos* (2008), de Conceição Evaristo, destacando as imagens e metáforas que transbordam nas configurações estéticas do poema. Desse modo, respaldando-se em estudos teóricos de Octávio Paz (2012), Cuti (2010) e Evaristo (2009), objetiva-se vislumbrar as relações do eu lírico com o seu corpo feminino negro, sensível à escrevivência da poeta, trazendo a história emocionada pelas sensações e emoções do eu lírico e valorizando o amplo espectro da identidade negro-brasileira pelo lirismo.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturanegro-brasileira; Poesia de autoria feminina; Conceição Evaristo.

BLACK MARIAS AND OXUM DAUGHTERS: THE BODY OF EXPERIENCES AND RELIGIOSITY IN THE POEM “MEU ROSÁRIO” BY CONCEIÇÃO EVARISTO

ABSTRACT: This analysis work suggests the reflection on Brazilian memory and religiosity from the poem “Meu rosário”, which is part of the book *Poemas da Recordação e Outros Movimentos* (2008), by Conceição Evaristo, highlighting how images and metaphors overflow in the aesthetic configuration of the poem. Thus, based on the theoretical studies of Octávio Paz (2012), Cuti (2010) and Evaristo (2009), the aim is to glimpse how the lyrical self is related to its black female body, sensitive to the poet's writing, bringing a emotional story by the sensations and emotions of the lyrical self and appreciation of the broad spectrum of black-Brazilian identity through lyricism.

KEYWORDS: Brazilian-black literature; Poetry from female poets; Conceição Evaristo.

INTRODUÇÃO

Em movimento contrário ao racismo e machismo enraizado nas artes e na sociedade brasileira, no final do século XIX e durante o século XX, a resistência dos negros brasileiros também cultivou na escrita literária o manifesto pela liberdade de expressão. Objetivando ir além dos estereótipos e das objetificações já engendradas na imagem da mulher negra e do homem negro entre os meios sociais e reiterados na e pela literatura, essa vertente literária negro-brasileira formou-se na constituição de “reações internas de forte carga emocional, capazes de dinamizar a linguagem rumo a uma identidade no sofrimento e na vontade de mudança” (CUTI, 2010, p. 94).

Desse modo, pela linguagem do poeta, que só a ele se revela por meio de sua própria busca interior (PAZ, 2012), os autores negros brasileiros vêm, por vezes narrando, outras versando essa literatura de marcada identidade autoral. Duarte (2011), ao defender a autoria enquanto um critério importante na avaliação de uma literatura afro-brasileira, ou negro-brasileira, assemelha-se aos estudos de Cuti (2010), que aborda a questão da verossimilhança nesta literatura, pelos sentimentos profundos de vivência do autor que promove reflexões a partir do texto literário.

Esse viés permite um adentro à ‘literatura das escrevivências’ de Conceição Evaristo, expoente escritora da literatura brasileira contemporânea. Ao vivificar um eu lírico negro e feminino em sua poesia, a autora explora temáticas memorialísticas como a religiosidade e as vivências do corpo, demarcando “o ponto diferenciado de emanção do discurso, o ‘lugar’ de onde fala” (CUTI, 2010, p. 25). Esse trabalho fortalece a expressividade de sujeitos negros na produção artística literária, dando sequência ao legado de resistência e persistência desse grupo étnico pela contemporaneidade.

ESCREVIVÊNCIAS: A MEMÓRIA E A RELIGIOSIDADE NA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA

As vivências e a religiosidade são temáticas historicamente marcantes na configuração da literatura negro-brasileira, estando sempre entrelaçadas ao passado histórico dos sujeitos afro-brasileiros. A consciência memorialística das vivências e da religiosidade perscruta a emotividade nessa literatura, apresentando ao leitor “não apenas a informação fria do historiador, mas a possibilidade de experimentarmos sensações e emoções de que as personagens ou os ‘eus’ líricos são dotados na obra” (CUTI, 2010, p. 93).

Assim sendo, a reflexão sobre a memória na produção de sentidos e discursos da literatura negro-brasileira é expressamente importante. A pesquisadora Silva (2010), ao estudar a vertente da literatura de autoria afro-feminina, em aliança à literatura afro-brasileira, discute a memória não somente como um ponto de resgate emocional, mas também como um caminho de (re)invenções, sendo subsídio para ambicionar um futuro de conquistas no quadro da secular resistência negra.

Nessa perspectiva, a memória e, por sua vez, as lembranças contribuem na constituição identitária dos sujeitos,

uma vez que “A narrativa duma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, está incrustada nas histórias dos grupos a partir dos quais os indivíduos adquirem sua identidade” [...] Dessa forma, o escritor afro-brasileiro, ao recontar seu passado de abusos, firma-se, ainda que à margem, como senhor de uma história que só poderia ser contada de forma tão incidente por aqueles que a viveram (JODELET, 1994 apud ROCHA, 2011, p. 56).

A poeta e prosadora Conceição Evaristo também discorre sobre o assunto à medida que discute aspectos da literatura afro-brasileira, que “traz o registro de uma memória social, enquanto lembranças de vários indivíduos” (EVARISTO, 2008, p. 6, apud ROCHA, 2011, p. 56). Portanto, tomamos como aporte teórico um posicionamento coletivo da memória, tal como postulou Halbwachs (1990) e desenvolveu Rocha (2011):

a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que eu ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 1990 apud ROCHA, 2011, p. 56).

Nesse sentido, o texto literário, que se pretende negro-brasileiro, carrega as experiências do grupo descendente de povos negros escravizados em terras brasileiras, ante o trabalho artístico-literário que envolve as memórias da identidade autoral. Assim, revela

que sentimentos nutrem as pessoas, que fantasias, que vivências, que reações, enfim, são experimentadas por elas diante das consequências da discriminação racial e de sua presença psíquica, o preconceito (CUTI, 2010, p. 39).

À vista disso, a memória na literatura negro-brasileira denota a significativa marca identitária expressa pelo lugar de fala do autor, feito que “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2019, p. 69) em relação às demais identidades, como a de homens brancos no mundo ocidental. Assim, testemunha-se pela literatura a realidade entre as experiências individuais e comuns desse grupo que secularmente esteve às margens na sociedade brasileira.

Esse movimento opõe-se à universalidade “que significa ser branco como metáfora do poder” (RIBEIRO, 2019, p. 69), assim como aos históricos conceitos coloniais que substanciam as noções de centro e margem: o “conjunto de valores fixos, homogêneos e estáveis” (BONNICI, 2005, p. 19), que excluem ou rotulam com desdém (às margens) o que foge desse padrão europeizado. Sendo assim, a literatura negro-brasileira mantém-se por décadas em resistência e persistência diante desse sistema literário marcado pelo racismo, assim como ao cânone literário ainda eurocêntrico, etnocêntrico e excludente.

Perante essa realidade, o tom denunciativo na literatura negro-brasileira propõe uma alteridade dessa vertente pelo seu aspecto verossímil, que precisa de uma referência: o autor, com base em seus referenciais próprios das experiências de vida. Portanto, os sentimentos mais profundos vividos pelos indivíduos negros são o aporte para a verossimilhança da literatura negro-brasileira (CUTI, 2010).

Essa experiência de vida, assunto ressaltado pelos estudiosos como importante característica dessa vertente literária, concorda com a matéria comum da representação literária de Maria da Conceição Evaristo: a escrevivência. Nas palavras da autora:

estou de pleno acordo, mas insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta (EVARISTO, 2009, p.18).

Na constituição de seu eu lírico e demais personagens, a expoente autora da literatura brasileira contemporânea realiza um trabalho processual de resgate histórico por caminhos expressamente corpóreos e subjetivos, traçando um percurso consolidado na memória. Desse modo, a prosa e a poesia evaristana revelam a subjetividade de um corpo de vivências, expressando diferentes demandas étnico-raciais, assim como as religiosidades, que constituem e circulam a vida da mulher negra brasileira desde a infância.

Neste trabalho, dentre as diversas vivências que constituem e marcam a mulher negra brasileira, atentamo-nos à religiosidade, temática de grande valor para a análise proposta. Para tal, é necessária uma reflexão acerca da constituição religiosa caracteristicamente brasileira ao passar dos séculos.

Desde os seus primórdios enquanto colônia de Portugal, e antes mesmo de ser plenamente apossada pelos portugueses, a “Terra de Vera Cruz”, atualmente expandido território brasileiro, carrega fortes marcas de religiosidades, até mesmo na primeira intitulação portuguesa para o que fora o “novo mundo”, do cristianismo culturalmente preservado por gerações. Além disso, em uma perspectiva temporal, tendo em vista a diversidade dos povos que constituíram o sistema colonial português, as crenças indígenas e as crenças de matriz africana elencaram-se enquanto paganismos, perante o

projeto salvacionista que se concretizou através de alguns empreendimentos fundantes no primeiro século, a começar pela catequese e a criação das irmandades religiosas, usados como instrumentos de evangelização, o catolicismo foi introduzido nas populações nativas, colonos e escravos (ANDRADE, 2009, p. 107).

Nesse cenário, o catolicismo introduzira-se em terras brasileiras trazendo novos hábitos, costumes, valores e obrigações, assim como elementos culturais, estabelecendo o inev-

itável sincretismo com as religiões nativas dos indígenas e africanas dos povos escravizados, que compuseram aquela sociedade. Macedo (2008) destaca que, mesmo anteriormente, o “catolicismo português já era delineado como sincrético. Ele era caracterizado como um catolicismo de forte apego aos santos e a eles nomeando forças da natureza” (p. 01). Logo, muitas dessas práticas religiosas já sincréticas realizadas em Portugal foram instauradas nas raízes da nova colônia, constituindo o que viria a ser o povo brasileiro, assim como as expressividades religiosas nativas e de matriz africana.

Com o insucesso da completa imposição católica frente às originárias crenças dos povos nativos e dos povos escravizados, que resistiram e resistem até os dias de hoje à intolerância religiosa, aos ataques e discursos de ódio noticiados recorrentemente no Brasil, o ideal hegemônico do cristianismo com o domínio português na sociedade trouxe uma histórica estrutura dicotômica entre religiosidade popular e religião oficial, uma divisão propriamente identitária e cultural entre os sujeitos que integravam aquela sociedade. Assim, estabeleceu-se “uma tensão entre ‘o uno e o múltiplo, o transitório e o vivido’ que caracteriza a relação entre crenças populares e a religião oficial” (MACEDO, 2008, p. 02).

Nesse cenário, uma religiosidade propriamente brasileira configurou-se sincreticamente

de um modo peculiar[...] o catolicismo no Brasil foi sincrético de uma maneira diferente. Encontros religiosos aqui se deram de uma maneira mais aberta, explícita, culturas se influenciando, se misturando e interpenetrando (SANCHES, 1997 apud ANDRADE, 2009, p. 14).

Desse modo, constituiu-se uma cultura propriamente embasada em ideais religiosos que refletem historicamente na memória e expressividade do povo brasileiro, especialmente na dos grupos de minorias, como os de negros e indígenas, que resistem ao manter suas raízes culturais religiosas, quando não desvinculados dos conhecimentos e crenças ancestrais. Na literatura negro-brasileira, a religiosidade, normalmente censurada enquanto “formas camufladas de identidade negra” (CUTI, 2010, p. 59) assim como a tradição africana, por vezes, ganha forma no sincretismo religioso aliado a subjetividade e vivências dos personagens ou eu lírico, como ricamente propõe o poema “Meu Rosário”, de Conceição Evaristo.

O PERCURSO PELO ROSÁRIO

Atualmente, a representação literária de Conceição Evaristo tem despertado interesse na crítica literária, no meio acadêmico e na educação básica, pela sua escrita esteticamente crua, que revela e denuncia ao leitor as grandes problemáticas da sociedade brasileira em relação a questões étnico-raciais, e mais marcadamente em relação às mulheres negras. O que poucos sabem é que essa destacada autora da literatura brasileira contemporânea está submersa no universo autoral desde a década de 1990, quando teve suas publicações iniciais na série *Cadernos Negros*. Ao passar dos anos, Conceição publicou outras obras como os romances *Ponciá Vivência* (2004) e *Becos da memória* (2006).

As escrituras de Conceição Evaristo alcançam o lirismo no ano de 2008, com a publicação da obra *Poemas da recordação e outros movimentos*. Em 2011, o racismo e as relações de gênero na sociedade brasileira reverberam na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Ademais, *Olhos D'água*, de 2014, foi livro finalista do Prêmio Jabuti na categoria contos e crônicas; em 2016, *Histórias de leves enganos e pareanças* reforçou a escrita sensível de Conceição perante a exclusão, as relações de poder e a estrutura social-histórica do Brasil; e, em 2018, publicou *Canção para ninar menino grande*, seu último romance até então. O protagonismo feminino é característico das obras evaristanas, implicando uma forte relação com a emancipação da mulher negra pela linguagem prosódica e poética.

Como discutido, a autora tem alcançado relevância só nos últimos anos, quase duas décadas depois de suas primeiras publicações, que hoje são mais reconhecidas e estudadas, não obstante são pouco impressas e pouco vendidas nas livrarias brasileiras. Conceição também concorreu a uma vaga na Academia Brasileira de Letras em 2018, e mesmo com uma grande campanha popular, perdeu.

Pensar nessa autora, e em outras escritoras negras, é importante para refletir sobre quais são as pessoas que publicam literatura no Brasil, e obtêm o devido reconhecimento e relevância em justo tempo, visto que muitos homens brancos, historicamente, têm preferência nas melhores editoras e livrarias do país, assim como as mulheres brancas, que mesmo quando jovens e “iniciantes” no meio literário, têm destaque nacional em curto tempo, o que demonstra um caminho de luta e conquistas diferentes. Essa questão não é atual, pois vem se repetindo desde Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e Carolina Maria de Jesus (1914-1977), ambas escritoras negras brasileiras muito tardiamente reconhecidas.

Nessa perspectiva, a literatura negro-brasileira expressa o lugar de fala de mulheres e homens, que se reconhecem enquanto sujeitos integrantes do grupo étnico de afro-brasileiros, ou negros brasileiros, por meio da linguagem poética, nas palavras que “são históricas: pertencem a um povo e a um momento a fala desse povo” (PAZ, 2012, p. 191). Nas palavras de Conceição Evaristo,

a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia em minha subjetividade (EVARISTO, 2009, p. 18).

Há um forte subjetivismo na sua obra *Poemas da Recordação e outros movimentos* (2008). Composta de 121 poemas, perscruta a situação racial brasileira, assim como questões de religiosidade, família, convívio social e, principalmente, a constituição de sujeito da mulher negra, condizendo “com a rescisão de um passado de representações figuradas pela depreciação de atributos étnico-raciais e de gênero, em um tom denunciativo e de dessilenciamento de vozes literárias negras femininas” (SILVA, 2010, p. 101).

Nesse sentido, o poema que compõe a mencionada obra e aqui apreciado, “Meu rosário”, na sua constituição formal, versa as vivências de um eu lírico feminino negro, que constrói os sentidos a partir de imagens da esfera religiosa em metáfora às vivências. Segue o

poema:

Meu rosário
Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo padres-nossos, ave-marias.
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do meu povo
e encontro na memória mal-adormecida
as rezas dos meses de maio de minha infância.
As coroações da Senhora, onde as meninas negras, apesar do desejo de coroar a Rainha,
tinham de se contentar em ficar ao pé do altar lançando
flores.
As contas do meu rosário fizeram calos nas minhas mãos,
pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas, nas casas, nas escolas, nas ruas,
no mundo.
As contas do meu rosário são contas vivas.
(Alguém disse que um dia a vida é uma oração, eu diria, porém que há vidas-blasfemas).
Nas contas de meu rosário eu teço entumecidos
sonhos de esperanças.
Nas contas do meu rosário eu vejo rostos escondidos por visíveis e invisíveis grades
e embalo a dor da luta perdida nas contas do meu rosário.
Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.
Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome
no estômago, no coração e nas cabeças vazias.
Quando debulho as contas de meu rosário,
eu falo de mim mesma em outro nome...
E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas, vidas que pouco a pouco descubro reais.
Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
que são pedras marcando-me o corpo-caminho.
E neste andar de contas-pedras,
o meu rosário se transmuda em tinta,
me guia o dedo,
me insinua a poesia.
E depois de macerar conta por conta do meu rosário,
me acho aqui eu mesma e descubro que ainda me chamo Maria.
(EVARISTO, 2017, p. 43-44).

A poética de Conceição Evaristo oferece textos únicos e irrepetíveis, justamente pela forma como são trabalhados os fenômenos semânticos, sonoros, lexicais, sintático e visuais, aspecto que demonstra o trabalho da autora na perícia de linguagem. Assim, destaca-se como aparecem as temáticas de negritude em seus poemas, um caminho de análise que presume o trabalho de “destrinçar os estratos do poema [...] sentir sua poeticidade [...] sondar suas relações, suas repercussões” (CORTEZ e RODRIGUES, 2019, p. 67).

Em “Meu rosário”, logo a indício de titulação, exprime-se a relação de posse pelo pronome possessivo “Meu”, atrelado ao elemento sagrado da fé cristã católica (rosário), formado

por contas que guiam a reza/ oração dos mistérios da Virgem Maria e de Jesus Cristo de forma consecutiva. Historicamente, o rosário surge como uma fórmula lógica e contada para meditar preces em exercício de piedade. Esse objeto simbólico de culto sagrado é ressignificado pelo eu lírico no poema a partir do pronome possessivo, uma profanação pelo processo de apropriação do sagrado a favor do humano.

No poema, há caminhos que exploram a ambiguidade desse objeto, que sendo um elemento de culto da fé cristã católica, é abordado enquanto objeto de uma pessoa, o eu lírico que o apropria. Assim, versa o seu rosário de forma irônica e mimicamente: “Meu rosário é feito de contas negras e mágicas”. A subversão da linguagem permite que, ao apropriar-se do elemento para inverter o sentido original, a autora corresponda essas contas sagradas e lógicas do rosário para o catolicismo às contas “mágicas”, propriamente desconcertantes ao que propõe a racional e matemática meditação do rosário católico, além da metafórica negritude denotada na imagens das “contas negras”.

Seguidamente, o sincretismo religioso ganha forma pela diversidade impregnada nas contas do rosário, aludindo ao processo histórico da religiosidade brasileira e como isso interferiu na espiritualidade do povo negro, que reconhece a cultura ancestral africana e afro-brasileira, assim como a fé católica, que forçosamente se consolidou em solos brasileiros desde os primórdios do período colonial, como já dissertado. Assim, o sincretismo religioso é parte constituinte da identidade do eu lírico, que expressa a sua espiritualidade cantando para “Mamãe Oxum” – orixá do Candomblé, religião provinda da África para o Brasil durante o século XVI – e “padre-nossos, ave-marias” – orações do catolicismo.

Além de compreender o sincretismo religioso em suas contas, o rosário do eu lírico é propriamente ancestral, fazendo ecoar os “longínquos batuques” do povo negro. A ancestralidade é abordada ironicamente, quando a autora alia a essa meditação europeia – caracteristicamente silenciosa e sagrada – quando não, regida por sons transcendentais e calmos como o canto gregoriano católico – aos batuques poderosos e essenciais a cultos de religiões africanas e afro-brasileiras, que alarmam para o despertar de uma memória das origens. Esse trabalho revela um eu lírico que sente o seu pertencimento: “meu povo”.

Essa memória não é somente passadista, mas está presente, “mal-adormecida”, pois é por meio dela que o eu lírico explora as suas experiências nos versos. Ele reconhece a recordação que não tarda, das “rezas dos meses de maio de minha infância”, revelando as suas vivências de religiosidade, e como estas vivências compõem a sua identidade historicamente constituída.

Desse modo, uma das situações descritas nos versos seguidos, em que “As coroações da Senhora, onde as meninas negras,/ apesar do desejo de coroar a Rainha,/ tinham de se contentar em ficar ao pé do altar/ lançando flores”, manifesta a restrição da participação de meninas negras nos rituais católicos, que embora desejam ter essa experiência religiosa, são afastadas da representativa santidade e pureza aliada à imagem da escultura da “Senhora”, “Rainha”. O emprego de letra maiúscula como reverência a superioridade da figura mariana, diante da restrição das meninas negras, reflete a estrutura histórica do período colonial no qual não havia liberdade aos escravizados de conservarem suas religiosidades originais, pois “não deixou nunca de corresponder forte pressão moral e doutrinária da Igreja sobre os escla-

vos” (FREYRE, 1987 apud SOARES, 2009, p. 15).

Assim como todo o trabalho instituído na figura do homem negro ou da mulher negra durante o período colonial e pós-colonial, predominante um trabalho braçal também destinado em massa aos negros brasileiros na modernidade, calos historicamente herdados revelam-se no tatear das contas do rosário do eu lírico: “As contas do rosário fizeram calos/nas minhas mãos”. Essa imagem de cansaço e dor segue o movimento de profanação, compreendendo um objeto propriamente leve e sensível pela sua materialidade e simbologia sagrada, como um elemento de doloroso manuseio. Os versos seguintes reiteram essa imagem, aliando as contas do rosário à condição social do negro brasileiro na história do Brasil, sempre estando no “trabalho na terra, nas fábricas, nas casas, nas escolas, nas ruas, no mundo”.

Desse modo, as contas do rosário do eu lírico são contas vivas, devido a todas as associações que perpassam a ladainha em que se configura o poema. Dessa forma, “Meu Rosário” segue manifestando-se propriamente como

oração, ladainha, epifania, presença[...] Expressão histórica de raças, nações, classes[...] Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida [...] (PAZ, 2012, p. 21).

Na ambivalência entre o sagrado e profano, a antítese principal está nas vivências, pois imergem o eu lírico no percurso de sua vida. Isso se revela marcadamente no seguido verso parentético que, em quase digressão, mas reflexivo, a poeta confessa as vivências que se manifestam na lembrança pela oração: “(Alguém disse um dia que a vida é uma oração,/ eu diria porém que há vidas-blasfemas)”, embora continue reforçando em mímica e ironia o elemento (rosário) e o ato (oração) sagrado, como sugerem “vidas-blasfemas”.

Outro símbolo característico na poética evaristana é a imagem da água, que eleva a dramaticidade também por relações memorialísticas, justamente pelo seu caráter simbólico enquanto origem da vida, fertilidade, transformação e poder sagrado de purificação. É a partir dessa imagem simbólica que o eu lírico desenvolve um trabalho de tecer “entumecidos/sonhos”, ao lidar com o seu próprio rosário, ressignificando a dor da memória em “sonhos de esperanças”.

Ainda assim, a dor na “memória mal-dormida” destaca-se pela metafórica imagem das grades, uma perspectiva histórica que o eu lírico, pelas contas de seu rosário, vê “rostos escondidos/ por visíveis e invisíveis grades”, tal qual um país onde a desigualdade e a injustiça social assolam a população negra por séculos, entre grades visíveis e invisíveis, assim como a dos navios negreiros, das prisões, da falta de acesso a bens materiais, como a de voz e de presença reconhecidas na sociedade, afinal, os dados de pesquisas e noticiários não negam o atraso social e a desigualdade entre negros e brancos no Brasil. As imagens guiam essas temáticas que são marcantes nos poemas de Conceição Evaristo, anunciando o “dizer do poeta – independentemente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e sim uma revelação da nossa condição” (PAZ, 2012, p. 155).

Perante essa realidade, o ato de embalar “a dor da luta perdida nas contas” expressa a dor existencial e social do eu lírico, que canta, grita e cala, conflituosamente, sente a hiperbóli-

ca fome que borbulha “no estômago, no coração e nas cabeças vazias”, interstício denunciativo da fome que também é de conhecimento, de afeto, dos bens incompressíveis para se viver, como refletiu Candido (2011) em "O Direito à Literatura".

Os verbos utilizados para descrever o ato desenvolvido na reza/ oração do rosário denotam um trabalho que exige esforço físico e psicológico do eu lírico, como o emprego de “embalar” e “debulhar”, antitéticos à imagem sagrada do rosário em que apenas caminha-se matematicamente os dedos sob as contas, com o objetivo de transcendência pela meditação. Este trabalho com o rosário materializa a vida do eu lírico que busca manifestar as questões sociais, colocando-se no seu lugar de fala de mulher negra brasileira para falar de si e dos que não podem falar.

Conceição Evaristo constrói esse rosário intrínseco a uma visão crua da problemática realidade, abarcando pessoas reais ao passar dos versos: “E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas/ vidas que pouco a pouco descubro reais”. A vivência é caminho essencial para essa construção, pois ela constitui, assim como as experiências de religiosidade, um corpo histórico do eu lírico: “Vou e volto por entre as contas de meu rosário, que são pedras marcando-me o corpo-caminho”.

Portanto, o poema evidencia as experiências de vida responsáveis por insinuar a linguagem poética, “E neste andar de contas-pedras/ o meu rosário se transmuda em tinta,/ me guia o dedo/ me insinua a poesia”, que serve de alimento, ideia exposta no emprego do verbo pertencente à esfera alimentícia (macerar), na compreensão de identidade e lugar de fala que se manifestam na simbologia mariana de resistência e persistência das mulheres negras brasileiras. Logo, “o fato de serem linguagens faz as palavras, sem deixar de ser elas mesmas, transcenderem a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas” (PAZ, 2012, p. 31).

Da mesma forma que Maria, na cultura cristã católica, desbrava os mistérios gozosos, o eu lírico de Conceição Evaristo segue esse percurso em forma de ladainha, semelhante a repetitiva, soleníssima e gradual reza católica. Por conseguinte, a autora recorre à religiosidade para falar da mulher negra brasileira, suas vivências na sociedade, fruto dos diferentes processos históricos que corroboram nos preconceitos que prevalecem até os dias de hoje, possibilitando, em consonância com os mistérios gozosos de Maria, o reconhecimento do passado histórico, da condição presente, do pertencimento e de si mesma, assim como a esperança pela resistência e persistência do povo negro brasileiro. Portanto, “Meu Rosário” é uma negra ladainha que ecoa um rosário de vozes em resistência.

Analisar a poética evaristana na contemporaneidade, considerando as temáticas discutidas, tais como a memória e a religiosidade, leva ao entendimento da poesia contemporânea que é

em alguns sentidos, pensar e evocar o passado, seja em seu caráter arquetípico, em que os conteúdos poéticos advêm de uma organização dinâmica das imagens e são submetidos a um nivelamento social e histórico; seja na sua presentificação por mecanismos de retextualização, no processo de enfrentamento entre textos, cujo resultado implica sempre angústias de influências (FREY, 1973, BLOMM, 1991, apud SILVA e CAMILO, 2013, p. 60).

Portanto, no trabalho da escrivência, expresso no poema “Meu Rosário”, Conceição Evaristo explora a experiência com o sagrado pelo seu eu lírico negro feminino, que revela a sua própria condição e a do grupo ao qual pertence, redescobrando seu corpo negro em seus percursos, angústias, desejos, melancolia e persistente esperança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema “Meu rosário”, de Conceição Evaristo, apresenta as vivências e a religiosidade como caminhos viscerais à memória e à constituição identitária do povo negro brasileiro. Desse modo, reitera a conceituação por trás da escrivência evaristana, compondo um “discurso que subverte não só o sistema literário brasileiro, mas também contesta a história brasileira que prima em ignorar eventos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil” (EVARISTO, 2009, p. 24).

A poética da autora imerge o leitor na condição de homens e mulheres negras brasileiras na sociedade pós-colonial, estabelecendo a busca do “estado poético do poeta, a fim de que suscite no leitor outro ou similar estado poético” (CORTEZ e RODRIGUES, 2019, p. 63). Para isso, Conceição recorre a recursos metafóricos, imagéticos e rítmicos que miram o pleno estado emotivo, por um eu lírico feminino negro que, constituído de um corpo histórico, ou como é versado pela autora no poema analisado, “corpo-caminho”, afirma a batalha secular de resistência e persistência das mulheres negras brasileiras.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maristela Oliveira de. A Religiosidade Brasileira: o pluralismo religioso, a diversidade de crenças e o processo sincrético. CAOS. João Pessoa, n. 14, p. 106-118, 14 set. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/caos/article/view/46956>. Acesso em: 13 out. 2019.

BONNICI, Thomas. Conceitos-chave da teoria pós-colonial. Maringá: Eduem, 2005.

CAMILO, Vagner; SILVA, Sandro Adriano. Considerações sobre a lírica e modernidade. Revista Educação e Linguagens, Campo Mourão, v. 2, n. 2, p. 55-68, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/educacaoelinguagens/article/view/626>. Acesso em: 18 maio 2020.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas: 4. Ed. Maringá: EDUEM, 2019, p. 64-84.

CUTI. Literatura negro-brasileira. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília, n. 31, p. 11-23, 05 jan. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430>. Acesso em: 5 jul. 2019.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Scripta Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.puc-minas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em: 5 jul. 2019.

EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. 3. Ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

MACEDO, Emiliano Unzer. Religiosidade popular brasileira colonial: um retrato sincrético. Revista Ágora, Vitória, n. 7, 16 maio 2008. Disponível em: <http://www.publicacoes.ufes.br/agora/article/viewFile/1918/1430>. Acesso em: 13 out. 2019.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? São Paulo: Pólen Livros, 2019.

ROCHA, Paraguassu Fátima. O discurso da memória e a identidade feminina na literatura afro-brasileira. Entrelinhas. São Leopoldo, v. 5, n. 1, p. 54-61, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/view/1150>. Acesso em: 18 maio 2020.

SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. Via Atlântica. São Paulo, n. 18, p. 91-102, 30 dez. 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/iaatlantica/article/view/50743>. Acesso em: 5 jul. 2019.

SOARES, Geraldo Antônio. Religião, cultura e poder na obra de Gilberto Freyre. Dimensões. Vitória, v. 23, n. 22, p. 200-204, 05 jun. 2009. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/novembro2013/sociologia_artigos/soares_artigo.pdf. Acesso em: 13 out. 2019.

RECEBIDO EM: 31/05/2020 | ACEITO EM: 20/08/2020

CORPO-PENSAMENTO: A HISTÓRIA COMO REMINISCÊNCIA SENSÍVEL EM *JAMAIS O FOGO NUNCA*, DE DIAMELA ELTIT

CAMILA CARVALHO (UFMG)*

RESUMO: *Jamais o fogo nunca* (2007), de Diamela Eltit, é uma narrativa autodiegética na qual uma mulher sem nome revisita o passado da ditadura militar chilena ao mesmo tempo em que examina o colapsado presente que compartilha com seu companheiro. Funcionando como uma alegoria do desaparecimento, esse corpo-ruína que guia o romance relaciona-se com o passado por meio da embriaguez (Benjamin), aproximando-se da História de um modo que é, fundamentalmente, da ordem do sensível. Assim, interessa-nos especular de que maneira essa aproximação corporal se dá e em que medida oportuniza a edificação de uma crítica à racionalidade hegemônica.

PALAVRAS-CHAVE: *Jamais o fogo nunca*; Diamela Eltit; História; Corpo.

BODY-THOUGHT: HISTORY AS SENSIBLE REMINISCENCE IN *JAMAIS O FOGO NUNCA*, BY DIAMELA ELTIT

ABSTRACT: *Jamais o fogo nunca* (2007), by Diamela Eltit, is a first-person narrative in which an unnamed woman revisits the past of the Chilean military dictatorship while examining the collapsed present she shares with her partner. Functioning as an allegory of the disappearance, this body-ruin that guides the novel is related to the past through ecstatic trance (Benjamin), approaching History in a way that is fundamentally in the order of the sensible. Thus, we are interested in speculating how this bodily approach takes place and to what extent it makes it possible to build a critique of hegemonic RATIONALITY.

KEYWORDS: *Jamais o fogo nunca*; Diamela Eltit; History; Body.

*Bolsista FAPEMIG. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. ccamilacarvalho45@gmail.com

Constelações afetivas, pulsações, fluxos descontínuos. O atlas humano e a desagregação de suas partes. Corpo-matéria, corpo político, corpo-memória. Um corpo que é suporte, objeto e instrumento, ao mesmo tempo. Delirantemente lúcido, pensa pelos sentidos: um corpo-consciência que ignora o equilíbrio e a sensatez. Anacrônico, potente e inoperante. Contraditoriamente coerente, ativamente em suspensão. Um caleidoscópio orgânico ao qual se sobrepõem fragmentos, espaços e temporalidades. Assim se organiza a imagem central de *Jamais o fogo nunca* (2007).

Trazendo à luz uma releitura histórica que é, fundamentalmente, da ordem do sensível, o primeiro romance da chilena Diamela Eltit publicado no Brasil é uma narrativa autodiegética guiada pela voz corporal de uma mulher sem nome que, rejeitando qualquer compromisso com a cronologia e a linearidade, revisa episódios passados ao mesmo tempo em que examina o colapsado presente que compartilha com seu companheiro, a imagem alquebrada de um líder militante autoritário. O engajamento ideológico, intransigente e inflexível, lhes custara a morte do único filho. A existência civil clandestina impedira o casal de prestar socorro ao menino que, então, faleceu num cômodo pequeno diante dos pais; o mesmo onde, agora, a narradora realiza seu trabalho de memória.

Para esquadrihar a relação dialética que o passado estabelece com o presente e expor aquilo que incansavelmente atravessa o tempo histórico, Eltit se apropria de um dos traços mais angustiantes da ditadura militar chilena: a prática do desaparecimento. O corpo-ruína que guia o romance encena, portanto, desde sua constituição mesma, a existência paradoxal a qual Pinochet relegou cada um dos corpos que fez desaparecer. De modo lapidar, a autora edifica uma personagem sobre cuja existência o leitor não possui qualquer garantia. Feito fumaça, fogo em suspensão, a mulher habita um espaço desconcertante que se situa entre a vida e a morte: em certos momentos, parece ser mesmo uma narradora póstuma; em outros, toma os contornos de alguém que se encontra, ainda, no campo da vida:

Me alivia a luz no seu olho, me proporciona uma segurança consistente que eu lhe deixe o olho e a luz e a ligeira abertura, pequena, pequena, entre a sua pestana que mal se mexe, sim, ainda que oscile levemente enquanto a luz se manifesta, digo, o fio ralo da sua pestana e um pouquinho de olho. *Vamos morrer, você diz ou talvez diga: estamos mortos ou fomos mortos, você diz.* (ELTIT, 2017, p. 73, grifo nosso).¹

A escolha por uma voz narrativa que é, em si mesma, ambígua e duplamente marginal – porque feminina e desaparecida – não é fortuita. É ela que dá forma ao signo do silenciamento, talvez o traço mais característico dos Estados autoritários. Ao dar a um corpo-ruína a tarefa de *escovar a história a contrapelo* – para lembrar a expressão benjaminiana –, Eltit abre caminho para a edificação de uma crítica que extrapola, em vários sentidos, seu contexto geográfico imediato. Tendo isso em vista, interessa-nos, neste artigo, especular de que modo esse corpo inteligível aproxima-se do passado e em que medida o tipo de aproximação que sua ambiguidade constitutiva oportuniza abre espaço para a construção de uma forma de inteligibilidade capaz de postar-se como vigorosas linhas de fuga à disciplinar racionalidade hegemônica.

¹ Para as citações de trechos do romance utilizamos a tradução feita por Julián Fuks para a edição brasileira (editora Relicário, 2017).

É pelo fato mesmo de constituir-se pela ambivalência que o corpo desenhado por Eltit torna-se capaz de aglutinar imagens vigorosamente contraditórias. Funcionando como uma espécie de catalizador de demandas, esse corpo feminino torna visível, a um só tempo, o rastro do desaparecimento – e da morte – e o controle biopolítico da vida. Expõe tanto as opressões simbólicas de gênero, quanto as inscrições físicas da tortura. Nesta sua indeterminação, abstrações sensoriais e concretudes fisiológicas compartilham não só o mesmo espaço, mas, também, o mesmo grau de importância. Nesse sentido, muito mais que elaborar uma reflexão *sobre* o corpo e a História, o que *Jamais o fogo nunca* perfila é uma provocação *por meio* de um corpo que *atravessa* a História.

Um forte indicativo do gesto de trazer a corporeidade para o centro do debate é a ausência de nome. Uma primeira razão para essa escolha estética, arriscamos, passa pelo fato de ser este um corpo desaparecido; um corpo do qual a identidade fora arrancada brutalmente pelas mãos do Estado. Embora seja plausível, essa leitura é, ainda, insuficiente. Acercar-se à História por meio de uma subjetividade que já não é sujeito é, antes de tudo, tomar uma posição em relação ao passado: por ser anti-cartesiano, esse corpo não tem qualquer compromisso com a sobriedade. Ignora, portanto, o imperativo de neutralidade racionalista. Rejeita a objetividade do historicismo, recusa a evolução cronológica do tempo. Menos interessado em reconstituir os fatos que em rememorar e perscrutar os afetos, o trato desse corpo feminino com o passado cumpre-se, fundamentalmente, na embriaguez². Um eco benjaminiano.

Retomando as palavras de Hilley, Walter Benjamin escreve, em seu “A caminho do planetário” – o último fragmento de *Rua de mão única* (1987) – que “a terra pertencerá unicamente àqueles que vivem das forças do cosmos” (BENJAMIN, 1987, p. 68) e que esta força, essa experiência cósmica, tem seu naufrágio anunciado com “o florescimento da astronomia” já no início da Idade Moderna. O que o filósofo observa nesse impulso racionalista que guiou Kepler, Copérnico e Tycho Brahe – o qual define como um “acentuar exclusivo de uma vinculação ótica com o universo” (BENJAMIN, 1987, p. 68) –, é um signo precursor: um dado que trazia à luz aquilo que viria a ser a essência do sujeito moderno. Isso porque, relacionar-se *oticamente com o universo*, ou seja, com uma frieza ostensiva e de modo puramente técnico, é, antes de mais nada, dirá o filósofo, tratá-lo como um objeto a ser explorado e dominado.

Para contrapor o destrutivo olhar moderno, Benjamin evoca, então, a imagem da embriaguez dos antigos: uma experiência regida por uma força vital, “uma força instintiva não domesticada, avassaladora, incontrolável e evanescente, que escapa ao controle meticuloso da razão” (SCHLESENER, 2003, p. 258). Uma força sensível, corporal e, sobretudo, coletiva: “somente na comunidade”, adverte, “o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos” (BENJAMIN, 1987, p. 68). É por essa razão que Benjamin considera ser a fase mercantilista da Idade Moderna a origem do ocaso que a sociedade capitalista experimentaria: o sujeito cartesiano é, por princípio, incompatível com a embriaguez porque é incapaz de reconhecer tanto seu contorno comunitário quanto a legitimidade do contato com o universo que ela oportuniza. Contrariando o que postula o racionalismo burguês, para o filósofo, a embriaguez não é uma experiência individual próxima ao devaneio místico, mas antes “a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro” (BENJAMIN, 1987, p. 68),

² Essa nossa frase é uma menção indireta àquela escrita por Walter Benjamin. Lê-se, no último fragmento de *Rua de mão única*: “o trato dos antigos com o cosmos cumpria-se na embriaguez” (BENJAMIN, 1987, p. 68).

ele escreve. Ao tomar racionalidade científica como o único filtro mediador legítimo, o sujeito moderno ignora a dinâmica fundamental da qual não pode prescindir a embriaguez: elabora aproximações que carecem de distanciamento. O caminho dos modernos é, portanto, duplamente ameaçador. A mesma lucidez que considera a embriaguez como algo irrelevante e descartável é a que retira do corpo sua potência sensível e o converte num mero instrumento ótico. O sujeito moderno, ao voltar-se para o mundo com o objetivo de verificar sua utilidade prática, negligencia, assim, suas dimensões históricas.

Com o fim do mercantilismo, esta lógica perversa passaria a prestar seus serviços ao capital: a mesma razão que estabeleceu e fixou o significado e a utilidade de cada uma das “coisas” também determina, agora, o sentido da vida. É este o ponto em que mais nos distanciamos dos antigos: nosso impulso racional modula nossa compreensão da temporalidade. Filtrada pelos interesses do capital, nossa percepção é domesticada, submissa e condicionada a considerar que o tempo do universo é o tempo cronológico do trabalho, porque a razão do mundo – a única possível – é aquela da produtividade. Nesse sentido, o mesmo pressuposto que orienta os “avanços” científicos edifica a História como um acúmulo de catástrofes. Essa racionalidade, escreve Benjamin, “se panteou da maneira mais terrível” na primeira guerra: “correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu [...] e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra” (BENJAMIN, 1987, p. 68-69).

Embora tenha sido escrito doze anos antes das célebres Teses³, nesse breve texto já é possível entrever alguns traços do novo conceito de História que, mais tarde, elas construiriam. Evidentemente, em 1928, o filósofo não poderia prever que os *gases* e as *forças elétricas* lançadas sem pudor ao *campo aberto da paisagem*, poucos anos depois, atravessariam também corpos desumanizados⁴. Contudo, ainda que não tenha presenciado a abrangência destrutiva que a técnica – naquele mesmo século XX – ainda alcançaria, Benjamin, com uma impressionante antecipação, aponta para aquela que talvez seja a ruptura mais radical que a crença na inevitabilidade do progresso perfilaria: a separação absoluta entre o corpo e sua humanidade. Curiosamente, em *Jamais o fogo nunca*, é também à dimensão ótica que Eltit recorre para criticar a racionalidade excessiva que guiou as ações da militância:

Pensamos de maneira obsessiva nos olhos, os meus, os seus, os nossos. Percorremos o atlas humano, o mais compacto, mas, na verdade, nossa atenção está concentrada na desagregação de suas partes, a ampliação desmedida e artificial de cada um dos órgãos e, ali, é claro, aquele olho enorme com suas relações intrincadas. Como conseguimos suportar, como pudemos viver com olhos que se esgotariam até atacar progressivamente a decisão e a direção do olhar. Observo o seu olho. Abro ao máximo o seu olho com os meus dedos. (ELTIT, 2007, p. 57).

Não é, contudo, apenas a predileção por uma mesma imagem o que Eltit compartilha com Benjamin. Ao longo de todo o romance – e, especialmente nesta cena – a narradora, *porque*

3 Referimo-nos às Teses que compõem o conhecido “Sobre o conceito de história”, último texto escrito por Benjamin, em 1940.

4 Referimo-nos aqui, evidentemente, à catástrofe da *Shoah*, cujas imagens mais dilacerantes talvez sejam as câmaras de gás que mataram centenas de milhares de judeus nos campos de extermínio. Mas não só. Também os corpos torturados pelas ditaduras latino-americanas foram desumanizados e experimentaram a face mais cruel dos “avanços” científicos. Choques elétricos e a introdução intravenosa de substâncias químicas, por exemplo, eram formas de tortura muito recorrentes no período Pinochet.

guiada pela embriaguez, torna-se capaz de acercar-se do que está perto e do que está distante. Um primeiro dado que nos leva a essa sugestão é, sem dúvida, a condição mesma de sua existência, uma existência que é, por princípio, “embriagada” – afinal, não é este um corpo que está vivo e morto ao mesmo tempo? A ambiguidade essencial dessa personagem, no entanto, não é suficiente para sustentar nossa hipótese. O que torna manifesta a sua embriaguez é o fato mesmo de suas leituras e reflexões serem elaboradas a partir de uma dimensão sensorial: é com a ponta dos dedos, com a materialidade do corpo, que a mulher analisa o olho e todas as suas relações intrincadas. Elabora, portanto, uma leitura que é da ordem do sensível e nisto reside sua potência:

Deixe eu observar o seu olho. Para quê?, você diz. Para vê-lo, para comprovar o olho. Está bem, está bem, você me responde e permite que *meus dedos se esmerem, o abram, ridicularizando sua pálpebra*, para sobressaltar assim o seu horrível globo ocular a ponto de que pareça fora de si mesmo. Eu seguro seu olho aberto entre os meus dedos. Um olho vivo, móvel, firme, mas falece, eu sei, o olho. Aproximo mais e mais a pequena lâmpada, *mas não basta ao meu próprio olho, esta notória debilidade ocular. [...] O olho não vê nada, eu digo, não, nunca, é o cérebro, eu digo, trata-se de uma ordem*. Tento dar um tom especial à palavra ordem, enfatizá-la e, *como sempre acontece, para meu pesar*, repito a palavra e acrescento: *ele entrega uma ordem ao nervo óptico*. Tenho certeza de que é assim e, no entanto, *me deixo invadir pela dúvida que me assalta sobre a realidade da vinculação entre o cérebro e o nervo óptico*. Exploro com o nó de um dos dedos, o da mão esquerda, o seu globo ocular. Toco. É aquoso. (ELTIT, 2007, p. 57-58, grifos nossos).

Aqui, o olho é, inicialmente, explorado em sua dimensão biológica e, para referir-se a ele, a mulher ancora-se em termos científicos. O método dessa observação, no entanto, é sensorial. Sua aproximação é física. Seus instrumentos, orgânicos. Por meio do tato, ela comprova a liquidez de seu objeto de análise. É, portanto, privilegiando a dimensão corporal que ela se dispõe a perscrutar a natureza do olho. Mas a *embriaguez é a experiência na qual nos asseguramos do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro*, lembremo-nos de Benjamin. Depois de aproximar-se do olho, de tocá-lo e avalia-lo à exaustão, a mulher percebe a necessidade de um outro movimento. Ela então se afasta para alcançar o que está distante:

Um líquido frio e tênue, cristalino. Digo: cristalino. [...] Eu gostaria de lhe dizer, quem se importa com seu olho, *quem se importa com os seis segundos que suas pálpebras suportam*. Em vez disso, *de maneira robótica, me refiro ao humor vítreo e ao humor aquoso*. Na parte posterior o vítreo, e na parte exterior o aquoso. Por isso tenho a possibilidade de passar suavemente o nó de um dos dedos no seu globo ocular e ter a certeza de que esse toque sutil não o vai danificar, porque o que apalpo na realidade é o humor aquoso que está ali para proteger. É o que eu faço. *Mas não serve. Não consigo entender a natureza do seu olho nem do meu e só presumo o olhar*. Em sua máxima plenitude ou em sua decadência ali está o olhar, aquoso e vítreo, mas cerebral, um olhar cerebral, o seu ou o nosso, um olhar de raiz nervosa ainda que dominado inteiramente por *um cérebro que nos acostumamos a administrar*. Um olhar, assim decidimos, oportuno, externo. (ELTIT, 2007, p. 58-59, grifos nossos).

Paradoxalmente ela está imersa e resistente à racionalização que questiona: a investigação sensível que executa é atravessada pela frieza da racionalidade científica. Toca o olho, sente nas mãos cada uma de suas propriedades, entretanto, apesar disso, se apegando a termos genéricos que tão logo se mostrarão ineficazes. Uma vez mais, Eltit opta pela ambiguidade. Mas não por acaso. É, precisamente, por meio do desacordo que a potência elucidativa da embriaguez se torna evidente. De maneira quase contraditória, a cena tece, então, uma dupla crítica: de um lado exhibe o modo como a mulher é condicionada a racionalizar toda e qualquer experiência; de outro, demonstra a precariedade desse condicionamento. A percepção dessa precariedade, contudo, só se torna possível porque seu contato com o olho é elaborado desde uma dimensão sensível. É somente porque não prescindir da sensibilidade que a mulher percebe seu impulso pela racionalização como um gesto naturalizado que precisa ser interrompido. Ela, então, desconfia de seu próprio direcionamento; nota que é *robótica* a maneira como elabora a descrição e insubordina-se: desvia o sentido de sua busca. Há questões que escapam à explicação técnica. Se visto unicamente de perto, o olho resume-se à pura biologia. O distanciamento – do qual não pode prescindir a experiência da embriaguez – no entanto, revela sua dimensão de “olhar”. A individualidade do olho, a coletividade do olhar: essa relação elaborada pelo corpo embriagado da narradora dialoga com uma questão cara à filosofia de Walter Benjamin.

Como se sabe, o novo conceito de História proposto pelo filósofo rompe, definitivamente, com aquele edificado pelo positivismo historicista. No conjunto das Teses que compõem o célebre “Sobre o conceito de História”, talvez seja a Tese VII aquela que expõe a questão de modo mais exemplar. Escreve Benjamin:

Ao historiador que quiser reviver uma época, Fustel de Coulanges recomenda banir de sua cabeça tudo o que saiba do curso ulterior da história. Não se poderia caracterizar melhor o procedimento com o qual o materialismo histórico rompeu. (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 70).⁵

Este é, certamente, o ponto em que estas duas visões se tornam mais distantes. Enquanto o positivismo historicista reclama por um historiador neutro, que se distancie de si e de seu contexto para aproximar-se de seu objeto, o materialista histórico deve, a um só tempo, voltar seu olhar ao passado e manter-se fixo no presente. Para Benjamin, a objetividade que norteia a pesquisa historicista não passa de mera aparência. Não apenas porque a pura neutralidade é, por princípio, um gesto irrealizável, mas sobretudo porque ela esconde uma identificação afetiva com o vencedor. A lógica positivista – porque crê ser possível a escrita de uma História universal – empenha-se em realizar a descrição pormenorizada dos fatos *tal como eles ocorreram*. Ao voltar-se desse modo para as batalhas travadas no passado, o olhar do historiador está pautado, de antemão, por seus resultados e é este o seu maior equívoco: essa metodologia não

⁵ Para a citação do texto de Benjamin, optamos por utilizar a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller elaborada para o livro de Michel Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. Nossa escolha se deve a duas questões: primeiro, em função de esta tradução ter sido feita a partir do original alemão (*Über den Begriff der Geschichte*); segundo, por ser aquela utilizada por Löwy e Gagnebin, autores aos quais recorreremos neste artigo. Assim, o uso do *apud* nessas citações não se deve a uma impossibilidade de consultar a fonte primária, publicada em português pela editora Brasiliense, mas à escolha consciente de não a utilizar.

apenas ignora o caráter contingente da História, como também determina ser sua versão “oficial”, um relato incontestável.

Para escrever a História dos vencidos é preciso *escovar o passado a contrapelo*⁶. É necessário acessar uma memória que carece de certidão: “Articular o passado historicamente”, escreve Benjamin na Tese anterior, “não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 65). Articular o passado historicamente é, antes, restituí-lo em sua abertura por meio da recuperação de cada um de seus possíveis irrealizados. Mas como acessar o que não consta nos registros? Como retomar o que não se efetivou? No horizonte do pensamento de Benjamin, a escrita da História se perfaz pelo cruzamento de duas noções essenciais: a memória e a experiência. E, como bem pontua Jeanne Marie-Gagnebin (2018, p. 67), “tal conceito de experiência (*Erfahrung*)⁷ tem, na teoria benjaminiana, uma origem literária: é tomado à busca proustiana e ao modelo da narração”.

Em seu conhecido ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, Benjamin desenvolve uma reflexão acerca de duas formas distintas de comunicação literária: a narração e o romance. Para alcançarmos o sentido daquilo que o filósofo considera ser o ocaso da narrativa – do qual este último é o indício mais exemplar –, é necessário não perder de vista que, aqui, o termo “narrador” não se refere a um elemento estrutural próprio do texto literário, mas a uma personagem social que pertence a um tempo que não é o nosso. Compreender essa distinção é fundamental porque nela reside a dimensão antropológica que a narrativa ocupa no pensamento benjaminiano: calcada na tradição oral, a narração é uma forma de relacionar-se com a memória e lutar contra o esquecimento e a morte. A pulsão do narrar tem, portanto, um duplo objetivo: a articulação da temporalidade e a transmissão da experiência (*Erfahrung*), isto é, a transmissão de uma sabedoria de geração para geração. A narração é, nesse sentido, uma forma de lidar com a finitude da vida: ela é aquilo que sobrevive à inevitabilidade da morte de quem narra. É por isso que Benjamin considera que o narrador, em sua eficácia viva, já não está presente entre nós. A ideologia do progresso, própria da organização social burguesa, altera profundamente, insistimos, nossa forma de lidar com o mundo e com o tempo. É precisamente essa mudança que tornará o gesto de narrar uma impossibilidade no mundo moderno. Quando o tempo se torna uma grandeza econômica e a vida é reduzida à dinâmica do trabalho, a experiência comum (*Erfahrung*) – isto é, aquela que, por ser compartilhada, é passível de ser transmitida – é sobreposta por outra, de ordem individual (*Erlebnis*)⁸. Assim, se no mundo pré-capitalista⁹ a memória era algo da ordem do coletivo, na sociedade burguesa ela é reduzida à interioridade do sujeito e à sua

6 Como indicado anteriormente, a expressão “escovar o passado a contrapelo” é benjaminiana e encontra-se no texto “Sobre o conceito de história”.

7 *Erfahrung* é o termo alemão que designa a experiência em seu sentido forte: aquela própria dos antigos, vivida coletivamente e possível de ser transmitida. A esta, Benjamin opõe a *Erlebnis*, termo alemão que designa a experiência empobrecida: aquela própria dos modernos, precária e vivida individualmente. Cf. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In. _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1).

8 Daí a relação fundamental entre o romance e o ocaso da narrativa: enquanto “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros”, escreve Benjamin, “o romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado [...] que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012, p. 217).

9 Alguns pesquisadores consideram que, neste ensaio, Benjamin apresenta uma visão demasiado idealizada do passado pré-capitalista. A crítica é bastante conhecida, mas, a título de exemplo, mencionamos o artigo “Um olhar constelar sobre o pensamento de Benjamin”, publicado pelos professores Georg Otte e Míriam Lídia Volpe. Ainda que nosso entendimento sobre a questão esteja alinhado ao de Gagnebin, consideramos importante sinalizar que, não raro, um certo tom “nostálgico” é atribuído a este ensaio. Cf. OTTE, Georg; VOLPE, Míriam. Um olhar constelar sobre o pensamento de Benjamin. *Fragmentos*. Florianópolis, n.18, jan/jun, 2000.

história privada (GAGNEBIN, 2018). São, portanto, incompatíveis o moderno desejo de racionalizar a vida e a antiga tradição de intercambiar experiências. Nas palavras de Gagnebin,

Para Benjamin, a arte do narrador é também a arte de contar sem a preocupação de ter de explicar tudo; a arte de reservar aos acontecimentos sua força secreta, de não encerrá-los numa única versão. [...] o relato do narrador permanece irreduzível a interpretações posteriores, capaz por isso mesmo de provocar surpresa e reflexão mesmo depois de muitos séculos. (GAGNEBIN, 2018, p. 69).

É precisamente neste ponto que as considerações de Benjamin sobre o narrador encontram-se com as Teses. Para fazer escapar a História desse tempo homogêneo e vazio; para fazê-la emergir *saturada pelo tempo-do-agora* “é necessária a obtenção de uma experiência histórica que seja capaz de estabelecer uma ligação entre esse passado submerso e o presente” (GAGNEBIN, 2018, p. 67). É, portanto, sua irreduzibilidade a uma única interpretação aquilo que o modelo da narração compartilha com o novo conceito de História. “Esse conceito enfático de experiência” nos diz Gagnebin (2018, p. 69), permite “a escritura de uma anti-história, porque ao invés de encerrar o passado numa interpretação definitiva, reafirma a abertura de seu sentido, seu caráter inacabado”. Contudo, é preciso lembrar: esta é uma forma de experiência que não é própria do nosso tempo. Como, então, elaborá-la? É na busca proustiana que Benjamin encontrará a resposta.

Para o filósofo, o trabalho de memória que estrutura *Em busca do tempo perdido* é um modelo duplamente exemplar: ele tanto extrapola a limitação da memória individual, abrindo-se ao infinito, como realiza uma fusão entre passado e presente. Nesse sentido, a rememoração proustiana serve como uma espécie de arquétipo porque elabora, no âmbito literário, aquilo que Benjamin considera ser necessário no campo da historiografia, isto é, fazer “coincidir uma sensação perdida do passado com a evidência do presente, operando uma fusão entre um tempo e outro” (GAGNEBIN, 2018, p. 69). Mas, conforme adverte Gagnebin, se em Proust essa rememoração é desencadeada pelo acaso – o fortuito encontro entre a *madeleine* e a xícara de chá – para Benjamin ela deve ser produzida: é esta a tarefa do materialista histórico. Desse modo, o novo conceito de História que propõe o filósofo, traz a problemática da memória e da narração – próprias do universo literário – para uma dimensão historiográfica: trata-se, portanto, em última instância, de um questionamento acerca da maneira a partir da qual a História é escrita e transmitida. Não é justamente o modo positivista como os ideólogos do progresso elaboram a escrita – e, portanto, a transmissão – das experiências históricas a questão mais criticada por Benjamin em suas Teses? Não é também a debilidade dessa razão moderna o que esse corpo feminino interpela na narrativa de Eltit? Se, em Benjamin, é a teologia¹⁰ aquilo que afasta o materialismo histórico da pura racionalidade, no romance é a embriaguez sensorial desse corpo ambíguo que perfaz esse descolamento.

10 Uma das especificidades do materialismo dialético benjaminiano é essa relação de interdependência entre a rememoração e a redenção. Torna-se, então, imperativo esclarecer que, com esse gesto, o filósofo reelabora o conceito criado pela teoria marxista e, muito embora as duas formulações se aproximem em alguns pontos, em outros distanciam-se quase que completamente. O exemplo mais claro desse distanciamento repousa no diálogo que, do ponto de vista benjaminiano, o conceito estabelece com a teologia. As limitações deste artigo, contudo, não nos permite dedicar atenção a esta diferença e, desse modo, limitamo-nos a sinalizar esta especificidade. Sobre o tema cf. LÖWY, 2005; GAGNEBIN, 2018.

Em *Jamais o fogo nunca*, esse acercar-se ao passado é elaborado por uma subjetividade corpórea que contraria, desde sua configuração mesma, a dualidade cartesiana. Aqui, a razão é corporal não apenas pelo fato de ser no corpo – em suas dimensões sensoriais – que repousa a inteligibilidade dessa mulher; mas também porque em suas reflexões é sempre por meio do escrutínio deste “objeto” que ela elabora suas críticas em relação ao passado e ao presente. Mesmo quando se dispõe a refletir sobre os espaços físicos, são nos corpos que os ocupam que ela detém seu olhar. A cena na qual edifica uma análise-descrição daquela que viria a ser a última sala de reunião da célula expõe, de modo exemplar, essa dinâmica:

A sala de reunião, a última sala, aquela em que se consolidaria a sua derrota, parecia desconfortável, mas, ao mesmo tempo, perfeitamente segura. [...] As paredes e o teto estavam ali para nos lembrar até que ponto o espaço era provisório. Observei o teto com atenção, percorri as paredes, *me detive nas expressões, reparei na oscilação dos pés dos presentes, seus movimentos*. Me dediquei a examinar. A última reunião tinha se desencadeado. As cadeiras dizimadas, *os pés inquietos, os rostos que ansiavam a neutralidade*, eu já disse: as paredes, o teto, o café, a falta imperdoável de açúcar e sua reminiscência de acidez, a garrafa térmica, os copos de plástico, os goles mornos. A espera. O seu aliado, eu mesma, a briga iminente, os matizes dos argumentos, *o cansaço hostil que já havia invadido de forma letal a nossa célula*. (ELTIT, 2017, p. 45-46, grifos nossos).

São as experiências sensíveis que conferem a esse espaço sua historicidade. Por meio de uma seleção lexical arguta (*reminiscência da acidez; goles mornos, pés inquietos*), Eltit nos impede de ver nessa sala – como faríamos com a maioria das salas – um ambiente ordinário: sua configuração física, sua provisoriedade exposta nas paredes e no teto servem para lembrar às personagens – e a nós – da condição, sempre clandestina, de sua existência. Mas, essa descrição tem, ainda, uma outra finalidade: funciona como uma espécie de preâmbulo para aquela que é a reminiscência mais recorrente no romance, a morte de seu filho. A escolha da narradora em avaliar a sala por meio das reações nervosas de seus ocupantes não é, portanto, fortuita. É essa leitura histórica que a permite tecer o vínculo fundamental que se estabelece entre a estrutura programática da resistência e a decisão que tomaram, ela e o companheiro, em relação ao filho: se somente o corpo é capaz de denunciar e construir a historicidade dos espaços e das coisas, que tipo de História pensavam eles escrever quando optaram por ignorar o que dizia o corpo agonizante do menino?

Me detive nas pernas dos presentes. Seus movimentos nervosos delatavam a agitação, mas especialmente me devolvi ao horror daquela noite e ao peito colapsado por uma respiração que se fazia acelerada e progressivamente impossível, temos que levar o menino ao hospital, enquanto o estertor implacável punha meu protesto, minha urgência, meu desespero no centro do nada, porque as palavras estavam ali para recobrir sua morte, para acompanhá-la e talvez precipitá-la com palavras inúteis, *palavras mortais, elementares, primitivas diante da impotência da asfixia* que ocorria a centímetros de rostos que desde aquele momento se esvaziariam, os nossos, aqueles que carregaríamos e que nos acusariam *pelo ato incompreensível de sobreviver*. (ELTIT, 2017, p. 46, grifos nossos).

Se é preciso reconhecer que ao longo de todo o romance a importância dispensada ao corpo pela narradora *insinua* sua rejeição a essa racionalidade positivista; é igualmente necessário destacar que são nas cenas em que rememora a morte do filho que essa repulsa se torna *manifesta*. Isso porque o menino, arriscamos, alegoriza a ideia de um “futuro do pretérito”. Funciona como a imagem de uma possibilidade irrealizada; como aquilo que poderia ter sido, mas não foi. Uma alternativa de futuro para um passado que ainda agoniza e precisa ser salvo. Uma *possibilidade* que fora sufocada sobretudo pelo Estado – que relegou, e ainda relega, a revisão desse passado a uma “existência clandestina” – mas também, em certa medida, pela estrutura programática da militância que ignorou a dimensão sensível e racionalizou todo e qualquer movimento vital. Negligenciando o que aquela decisão viria a significar, objetivando a aflição desse pequeno corpo amado e agonizante, o casal reduziu à probabilidade – numérica, fria e matemática – a vida do menino. Quando sentenciaram sua morte, decretaram, também, a própria derrota:

Não o levamos ao hospital, *não parecia possível*. Minhas súplicas, eu sei, eram uma mera retórica, uma forma de desculpa ou de evasão. Não podíamos acudir com seu corpo consumido e agonizante, ansioso e agonizante, macilento e agonizante, amado e agonizante, ao hospital, porque se o fizéssemos, se trasladássemos sua agonia, se a deslocássemos da cama, *colocaríamos em risco a totalidade das células porque cairia a nossa célula e uma esteira destrutiva iria exterminando o ameaçado, diminuído campo militante*. Ainda que conhecêssemos as instruções, não sabíamos o que fazer com sua morte, aonde levaríamos sua morte, como a legalizaríamos, nem sabíamos como sair da inexistência civil para levar seu corpo morto a uma sepultura num cortejo fúnebre que poderia nos entregar (ELTIT, 2017, p. 68-69, grifos nossos).

A morte do filho é, portanto, a imagem lapidar deste que talvez seja o maior dos fracassos que o romance expõe: visando somente o ponto de chegada, a militância, desprezando os contornos do percurso, ignorou o *instante de perigo*¹¹. Cegados pela imagem de um porvir, tornaram-se incapazes de perceber que seu inadiável objetivo matou não apenas o menino, mas a própria viabilidade de existência desse futuro. Nesse sentido, para além de indicar os diversos possíveis de que é feito o passado, a rememoração da morte do filho funciona como uma epifania: é ela que revela à mulher o instante preciso em que um projeto político de libertação se subverteu, se aniquilou e se transformou, definitivamente, numa estrutura burocratizante e violenta. Um gesto que ecoa, uma vez mais, o pensamento benjaminiano acerca da constante derrota que a lógica do progresso performa: ao fechar os olhos para os corpos agonizantes que se amontoam no caminho, essa ideologia não faz mais que tornar absolutamente inacessível o futuro que tanto almeja alcançar:

Ali se produziu o que se poderia entender como uma epifania ou um instante compreensivo, em cima da cama, enquanto pensávamos em como fazer, como levá-lo ao hospital,

11 Aqui, fazemos uma menção indireta à VI Tese do já mencionado “Sobre o conceito de História”, na qual lê-se: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 65).

como fazê-lo entrar no hospital e obter para o menino, o meu, meu menino, uma cama técnica, decente e eficaz e conseguir oxigênio e remédios e soro e um médico, uma equipe médica que, ao menos, tentasse. Isso pensei ou pensamos, como salvá-lo, como evitar que ele morresse em cima da cama, da nossa, da única que tínhamos, a que ainda conservamos, *esta cama que consumou a morte e que nos condena a uma espera que se reafirma como espera e que só parece capaz de acumular décadas (milênios) de desgaste e de ruína, de células mortas, de decadência* em travesseiros ou nos lençóis absolutamente desbotados, mais ainda que o cobertor ralo que perde progressivamente sua fonte de calor, sua forma, seu peso, seu limite geométrico, um retângulo tênue que alguma vez foi luminoso e exato. *Observei a máquina de morte exterminando a máquina celular. Dali em diante nos convertemos em meras células, só isso.* (ELTIT, 2017, p. 67, grifos nossos).

Mas, se no decorrer da narrativa o falecimento do menino parece ser o único dado que se apresenta de forma irrefutável (o filho nascera e morreu aos dois anos de idade), na última cena do romance a certeza é abalada quando essa vida retorna, simbolicamente, como *possibilidade*. A rememoração, diria Benjamin, tem um duplo objetivo: a conservação e a libertação. O que o árduo trabalho de memória deve expor, em última instância, é a face inacabada do passado, sua abertura, seus diversos possíveis irrealizados. A rememoração deve “arrebatar ao esquecimento a história dos vencidos e, partir daí mesmo, empenhar-se numa dupla libertação: a dos vencidos de ontem e de hoje” (2018, p. 71), escreve Gagnebin. É isto o que essa alegoria elabora. É precisamente esta a reivindicação que realiza a narradora na última cena do romance. Depois de restituir o passado em sua abertura; depois rememorá-lo à exaustão e de resguardá-lo do esquecimento, a mulher termina seu relato com uma espécie de convocação:

Você quer me convencer que eu estou tendo um pesadelo, é melhor, é melhor. Ximena está ao pé da cama e não o deixa esticar as pernas. Você nunca mais pôde esticar as pernas, suas pernas quebradas e que agora doem tanto, muito, porque você nem tem condição de pôr as pernas onde bem entender, *um século ou dois com as pernas quebradas*, quem iria prever. Tenho que levantar da cama, ir à cozinha, preparar o arroz, pôr no prato dois pães, só dois. Tenho que voltar ao quarto e passar o pente pela minha cabeça quebrada, golpeada, tenho que inventar mãos para mim porque não posso sair assim à rua, não quero delatar você, não é oportuno nem necessário. *Visto o agasalho*. Olho o monte de células que já estão em deterioração avançada, paro nas suas células tacanhas e me dá uma vontade infinita de lhe dizer: levante daí, ou dizer: *ressuscite de uma vez por todas e vamos sair para a rua com o menino*, o meu, o de dois anos, meu menino amado, vamos levá-lo ao hospital. *Precisamos levá-lo porque, depois de tudo, já não temos nada a perder.* (ELTIT, 2017, p. 168, grifos nossos).

É este o seu último desejo: transformar o passado em ato; libertá-lo da ideia de encerramento, abri-lo novamente à condição de “possível” (GAGNEBIN, 2018). Eltit aglutina aqui cada uma das ambiguidades que compõem o romance, desenhando, de maneira exemplar, a relação dialética entre passado e presente: de modo completamente embriagado, a narradora dissolve, definitivamente, a fronteira que separa o presente insólito e o passado fracassado. Nesta cena já não é possível decidir se o relato está mais próximo da rememoração ou do delírio,

se os corpos estão vivos ou em fase de putrefação. A cabeça golpeada e as mãos inexistentes sugerem a imagem de um corpo em decomposição, como se morto. Mas ela, no entanto, veste o agasalho e, como se viva, cogita a possibilidade de agir, de levar o menino ao hospital. O *trânsito* é, então, substituído pela *fusão*. E, não por acaso, é nesta zona de indiscernibilidade que o menino morto ressurgue virtualmente. Feito faísca, fogo em fragmento, ele volta a agonizar e pode, ainda, ser levado ao hospital.

A narrativa de Eltit termina, então, com a sugestão desse gesto. Feito o passado que revisita, o romance resiste a qualquer tentativa de interpretação categórica e, paradoxalmente, encerra-se aberto, inacabado, incompleto e ambíguo. Nesse sentido, sua conclusão está mais próxima de uma interrupção que de um fechamento; funciona menos como um desfecho que como uma indeterminação.

A conversão que acontece no final do romance, isto é, o questionamento da própria postura – “mas como não o levamos ao hospital?” (ELTIT, 2017, p. 36) – transforma-se em vontade de ação – “Precisamos levá-lo porque, depois de tudo, já não temos nada a perder” (ELTIT, 2017, p. 168) –, só nos parece ser possível porque no percurso dessa transição, a rememoração da morte do menino abre no passado uma fenda que não apenas o expõe como uma constelação de possíveis, mas também revela ser sua imagem, saturada de *tempo-do-agora*. São as remiscências relacionadas à morte do filho as que apresentam, de modo mais claro, o mecanismo de normatização da vida que, a despeito do signo político sob o qual se instala, parece atravessar o tempo histórico e repetir-se compulsivamente:

Está morrendo, está morrendo, pensei. Pensamos juntos, dissemos em unísono, está morrendo. Vi, ou vimos, já não sei como ser justa, a fragilidade da máquina humana ou então observamos o humano como uma organização desprezível, comum, mecânica, uma forma primitiva e incessante, geradora do pior tipo de exploração, uma produção meramente orgânica que estava ali só para servir à sua própria espécie, a espécie humana. Sim, uma maquinaria seriada, multitudinária, que existia para colonizar a si mesma, a espécie humana, digo, dissemos, *num procedimento que não era sequer complexo, e sim abusivo, pelo que escondia*. O que escondia?, o que se elide, *que o corpo, os inumeráveis organismos estavam ali para servir a outros organismos numa cadeia de produção que tinham um componente alienante, imperdoável e injusto*. A divisão dos corpos, o desgaste dos órgãos, quem foi que disse?, quem?, Mas a morte chegava até nós e foi então, penso ou pensamos, já não sei, *quando se desencadeou um momento lúcido estremeedor que nos permitiu compreender que éramos umas maquinarias*. (ELTIT, 2017, p. 66-67, grifos nossos).

A rememoração, esse gesto de recuperar o passado para salvá-lo no presente, não é, entretanto, uma empreitada cujo “sucesso” está, de antemão, garantido. Como observa Gagnebin, o presente pode, muito bem, ser incapaz de reconhecer esse rastro do passado ou, acrescentamos, de reconhecê-lo apenas parcialmente e, desse modo, ignorar a potência transformadora de seu significado. Não por acaso *Jamais o fogo nunca* se encerra com uma “convocação”: é ela que possibilita a Eltit terminar o romance sem, no entanto, concluí-lo. A estratégia nos parece primorosa porque além de ressoar a ideia benjaminiana de um passado aberto, desenha o “sucesso” desse doloroso e árduo trabalho de memória tão somente como uma *possibilidade*.

E, nesta perspectiva, o apelo final desse corpo-ruína tem dois destinatários: se, de modo mais imediato, é sem dúvida seu letárgico interlocutor que ela convoca; num segundo plano é ao leitor que ela se volta. Um gesto literariamente político.

Necessário esclarecer, então, que com essa leitura não temos, de modo algum, a intenção de insinuar que, sub-repticiamente, o romance guarde prescrições, diretrizes ou metodologias que objetivem direcionar a ação do leitor num âmbito, por assim dizer, extraliterário. Muito longe de oferecer respostas, a potência política dessa estratégia estética reside – para lembrarmos do que diz Jacques Rancière¹² – em sua capacidade de oferecer o dissenso como possibilidade. Essa “convocação do leitor” a que nos referimos em nada se assemelha, portanto, a uma tentativa de suggestionar o modo como deveríamos interferir politicamente na “realidade” e tampouco que o sucesso dessa rememoração equivaler-se-ia à sua capacidade de persuasão nesse sentido. O corpo literário não subordina seus procedimentos discursivos à eficácia de supostos resultados externos ao seu domínio de atuação, à sua dimensão de linguagem. Reduzir a força estética dessa estratégia a um objetivo extraliterário não é somente limitar, mas, sobretudo, subverter a potência discursiva da letra. A literatura é politicamente transformadora porque é potencialmente – e sempre potencialmente – capaz de desorganizar os pressupostos, as determinações e as naturalizações daquele que se dispõe a caminhar ao seu encontro. A literatura é politicamente transformadora porque é capaz de propor o impossível, de realizar aquilo que, fora dela, é irrealizável.

Ao nos colocar em confronto com ambiguidades e controvérsias; ao prescindir de simplificar e reduzir a estruturas dicotômicas questões complexas e ainda muito caras ao nosso tempo; ao desenhar uma nova forma de relacionamento com o passado e, finalmente, ao abster-se do previsível “desfecho”, *Jamais o fogo nunca* nos convoca a edificar uma postura aberta às contradições; a resistir ao impulsivo desejo de resposta e a substituí-lo pela vontade de pergunta. Em última instância, por meio da voz corporal dessa mulher sem nome, o romance nos convoca a não negligenciar a *possibilidade*.

Nesse sentido, esse apelo funciona menos como a edificação de um caminho que como um dinamizador de alicerces: é urgente, sobretudo neste nosso agora, mantermo-nos atentos *aos modos, às formas, à maneira* como as relações de poder se estruturam. Quando ignoramos a *possibilidade*, somos levados a crer que o estado atual das formas de vida às quais estamos submetidos é, por princípio, imutável. A racionalidade normativa apregoa dissimuladamente – suavizando os problemas intrínsecos à sua dimensão castradora – a ideia de que as coisas são; o que a rememoração da História dos vencidos elabora é, justamente, a subversão dessa lógica: as coisas são porque *podem* ser. É isso o que essa mulher delirantemente sóbria parece nos dizer. A potência da rememoração reside, em última instância, em sua capacidade de, no presente, devolver a *possibilidade* a toda e qualquer permanência.

Distanciando-se das fórmulas fáceis, negando as dicotomias simplistas e furtando-se a fazer concessões estéticas, Eltit edifica um romance que põe em ato vigorosas linhas de fuga ao pensamento hegemônico. *Jamais o fogo nunca* é, nesse sentido, uma narrativa que não cessa de nos dizer que, para especular o que pode o corpo literário – sobretudo nesse nosso colapsado presente – é necessário não perder de vista o que pode sua consciência discursiva; é preciso

¹² Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento* : política e filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

não subestimar seus modos de resistência, porque o que o corpo da literatura *pode*, só pode, *enquanto* literatura.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A caminho do planetário. In. BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2)
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. BENJAMIN, Walter. Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1)
- ELTIT, Diamela. Jamais o fogo nunca. Trad. Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin: os cacos da história. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- LÖWY, Michel. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- SCHLESENER, Anita Helena. In.: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 39, p. 255-267. 2003.

RECEBIDO EM 28/05/2020 E APROVADO EM 28/09/2020

UMA VIAGEM ENTRE RETRATOS E ESPELHOS: METÁFORAS DO CORPO QUE ENVELHECE

CARLOS ANTÔNIO MAGALHÃES GUEDELHA (UFAM)*

JOZILENA FARIAS DOS SANTOS (UFAM)**

RESUMO: Análise de metáforas criadas pela poeta Astrid Cabral para refletir sobre o corpo feminino e avelhice, nas quais o retrato e o espelho expressam as angústias do corpo que envelhece. A base teórica conta com textos de Lakoff e Johnson (2002), Caçado (2012) e Ferrari (2011) sobre a metáfora conceitual; e escritos de Mucida (2014), Xavier (2007), Fernandes (2009), Daniel, Simões e Monteiro (2002) sobre as contingências do envelhecimento feminino. O estudo procura mostrar que a metáfora é um produtivo mecanismo de compreensão da realidade, especialmente quanto aos estigmas do envelhecimento, quase sempre doloroso para a mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Envelhecimento feminino; Metáfora; Retrato; Espelho.

A JOURNEY BETWEEN PORTRAITS AND MIRRORS: METAPHORS OF THE AGING BODY

ABSTRACT: Analysis of metaphors created by the poet Astrid Cabral to reflect on the female body in old age, in which the portrait and the mirror express the anguishes of the aging body. The theoretical basis includes texts by Lakoff and Johnson (2002), Caçado (2012) and Ferrari (2011) about the conceptual metaphor; and writings of Mucida (2014), Xavier (2007), Fernandes (2009), Daniel, Simões and Monteiro (2002), about contingencies of female aging. The study seeks to demonstrate that metaphor is a productive mechanism for understanding reality, especially regarding the stigmas of aging, which is almost always painful for women.

KEYWORDS: Female aging; Metaphor; Portrait; Mirror.

* Doutor em Linguística, Professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFAM.

** Graduada em Letras pela Faculdade de Letras da UFAM.

INTRODUÇÃO

Nascida em Manaus em 1936, Astrid Cabral é uma poeta de renome nacional, cuja poesia conquistou o respeito do público e da crítica pela sua alta qualidade. Sua obra tem sido fartamente estudada em várias regiões do Brasil, em pesquisas de graduação e pós-graduação, e isso comprova que se trata de uma produção poética digna da atenção de pesquisadores atentos. A estreia de Astrid em livros se deu com *Alameda*, um livro de contos publicado em 1963 que obteve grande aceitação na época e continua exercendo considerável fascínio entre os leitores e a crítica até hoje. Após esse primeiro livro, vieram a lume mais de uma dúzia de livros de poemas, sendo o primeiro *Ponto de cruz* (1979) e o mais recente *Íntima fuligem* (2017). Entre esses livros, constam os seguintes, dos quais também extraímos poemas para o presente trabalho: *Lição de Alice* (1986), *Rasos d'água* (2003) e *Ante-sala* (2007).

Nos poemas de Astrid, o eu-lírico é sempre feminino, ou seja, é sempre uma mulher que fala, expressando o seu mundo interior e, ao mesmo tempo, exercitando um olhar revisionista sobre o mundo exterior, que precisa ser reinventado. Nos poemas são várias mulheres que falam, mas ao mesmo tempo é uma única mulher, que se permite desdobrar-se em menina, adolescente, adulta e anciã. Ela fala para si mesma, para as outras mulheres e para a humanidade, de uma forma geral. E é pelo olhar revisionista dessa mulher que a condição humana – e mais especificamente a condição feminina – revela-se aos olhos surpresos do leitor e apreciador da poesia.

É que as surpresas verbais de que se alimenta a poesia avulta nos textos da poeta pelo manejo competente e criativo da metáfora, esse recurso imprescindível para se compreender e experienciar a realidade. Nos textos que selecionamos para este estudo, a metáfora está a serviço das reflexões sobre o corpo da mulher, a passagem do tempo, o estigma do envelhecimento e a conseqüente transitoriedade de tudo. Esse tema é recorrente, e a metáfora, onipresente nos textos. Aristóteles dizia, na *Poética*, que a metáfora confere ao discurso um certo “ar estrangeiro”, no sentido de que o que vem de longe provoca admiração, exerce fascínio. Astrid esmerou-se em explorar esse poder de sedução da metáfora para que olhos e ouvidos atentos se detivessem diante de confissões absolutamente amargas decorrentes da angústia de envelhecer em um mundo capitalista, para o qual a mulher velha é invisível e desimportante.

O objetivo que norteou a elaboração do estudo foi rastrear e analisar as metáforas criadas pela poeta para refletir sobre o corpo feminino a velhice, nas quais o retrato e o espelho expressam as angústias do corpo que envelhece. Para tanto, estabelecemos diálogos teóricos com pesquisadores que já se dedicaram a estudar o fenômeno linguístico e estético da metáfora, entre os quais cabe destacar George Lakoff e Mark Johnson (2002), Márcia Cançado (2012) e Ferrari (2011). Os diálogos se estendem também a autores de pesquisas sobre o corpo e o envelhecimento feminino, como Mucida (2014), Xavier (2007), Fernandes (2009), Daniel, Simões e Monteiro (2002).

Elódia Xavier, no livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007) apresenta uma caracterização das formas como o corpo feminino vem se presentificando na literatura brasileira nos séculos XX e XXI. Em sua pesquisa, a autora discorre sobre dez categorias, que são: o corpo invisível, o corpo subalterno, o corpo disciplinado, o corpo imobilizado, o

corpo envelhecido, o corpo refletido, o corpo violento, o corpo degradado, o corpo erotizado e o corpo liberado. Entendemos que, no bojo dessa categorização de Xavier (2007), os poemas de Astrid que analisamos permitem conjugar as categorias do corpo envelhecido (marcado pelos estigmas do tempo) e do corpo refletido (que exercita um olhar crítico sobre as circunstâncias que o rodeiam).

O artigo compõe-se de quatro tópicos, além da introdução e das considerações finais. O primeiro desses tópicos traz como título “A vida é uma viagem” e é dedicado à abordagem teórica sobre a metáfora, dando especial destaque a uma metáfora específica que confere capilaridade aos poemas em análise: aquela em que a vida é concebida em termos de uma viagem. Os títulos dos demais tópicos aproveitam títulos ou versos de poemas a serem analisados, como segue: o tópico “A Mulher a meio caminho entre os retratos e o espelho” apresenta a mulher imersa em uma grande perplexidade ante a constatação de que o tempo inclemente provoca a instabilidade da vida; no tópico seguinte, nomeado “Mulheres que seguem pelas sendas de suas rugas”, a mulher se entrega à reflexão, em terceira pessoa, sobre o envelhecimento de outras mulheres, companheiras suas de viagem pela estrada do tempo; por fim, no tópico “Mulher idosa: invisível espectadora” a mulher se dirige, em segunda pessoa, a uma pretensa interlocutora, também idosa, para trazer à tona a condição de invisibilidade da terceira idade. Em todos esses tópicos, o retrato e o espelho funcionam como materialização metafórica das abstrações da vida e do tempo que corre.

1. A VIDA É UMA VIAGEM

Para a análise dos poemas de Astrid Cabral, neste estudo, assumimos o conceito de metáfora formulado por Lakoff e Johnson (2002, p.47-48), elaborado nestas palavras: “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”, ou seja, usamos um determinado domínio da realidade para lidar, metaforicamente, com conceitos correspondentes a outro domínio da realidade. Ao primeiro domínio, aquele que fornece os termos para a expressão metafórica, Lakoff e Johnson denominaram de “domínio-fonte”. Ele é a fonte de referências; ao segundo domínio, correspondente ao que se quer compreender ou experienciar, denominaram de “domínio-alvo”. É nele que as referências são aplicadas. É o que acontece, por exemplo, nos seguintes versos do poema “Matéria do presente”, de Astrid:

O passado é o abstrato
oceano por onde navego
remando contra a corrente
no à deriva dos anos.
(CABRAL, 1998, p. 296).

Nesse exemplo, detectamos o passado como o domínio-alvo. É sobre o já vivido que recai a experiência do eu-lírico, e é sobre esse passado que se quer refletir, por intermédio da memória; e detectamos a realidade dos oceanos como domínio-fonte. A metáfora nos induz a compreendermos as reminiscências do passado como uma viagem no oceano, remando contra

a correnteza.

Entre as propriedades da metáfora, apontadas por Lakoff e Turner e comentadas por Cançado (2002, p.132), enfatizamos aqui, para a análise dos poemas astridianos, a propriedade da “sistematicidade”, a qual preconiza que as metáforas que utilizamos encontram-se sistematizadas na cultura, enraizadas na nossa mente. Essa sistematicidade pode ser percebida na metáfora “A vida é uma viagem”, a qual “invade a nossa maneira de falar sobre a vida”. Essa metáfora, segundo Cançado, “estende-se para as etapas de uma viagem, possibilitando-nos fazer comparações às passagens da vida. Por exemplo, o nascimento é considerado a chegada, e a morte, a partida”. É essa metáfora de base que licencia, na língua ordinária, expressões metafóricas como “chegou ao mundo um novo bebê” (nasceu) e “o meu pai já partiu deste mundo” (morreu).

Cançado (2002, p.133) explica ainda que o que identifica a sistematicidade da metáfora é o mapeamento que se faz entre os dois conceitos relacionados e os seus respectivos domínios. Assim, se entendemos que “a vida é uma viagem”, é porque aceitamos, por exemplo, que: “a pessoa que vive é um viajante; os objetivos de quem vive são os seus pontos de chegada; os meios para alcançar seus objetivos são as estradas; as dificuldades da vida são os impedimentos de uma viagem; conselheiros são guias de uma viagem; progresso é a distância percorrida; coisas que medem o seu progresso são marcas da estrada; talentos e coisas materiais são provisões da viagem”; etc.

É a possibilidade desse mapeamento entre o alvo (a vida) e a fonte (uma viagem), assentado na cultura, que licencia expressões metafóricas usuais, como: “faz muito tempo que deixei a infância para trás”; “ela ainda não chegou à terceira idade, mas já passou dos trinta”; “nosso bebê chegará em setembro” (nascerá).

Toda metáfora, segundo Lakoff e Johnson, movimenta conceitos e concepções do domínio-fonte, que é mais facilmente compreendido, em direção ao domínio-alvo, que queremos compreender melhor. Por isso, toda metáfora pode ser representada dessa forma: “Domínio-alvo é domínio-fonte”, como no caso da metáfora “A vida é uma viagem”. Queremos compreender a vida e seus mistérios, e o fazemos por meio da concretude das viagens, que já compreendemos perfeitamente, por estarmos habituados a lidar com elas, principalmente a viagem por água, no caso dos amazônidas. É o que acontece no exemplo que lemos, no qual a vida segue o seu curso, à semelhança de uma viagem por água. Nesse poema, a metáfora da vida como uma viagem engloba uma outra metáfora ainda mais específica: Recordar é remar contra a corrente.

Isso mostra que uma metáfora mais geral pode abarcar outras metáforas mais específicas, em uma dinâmica interativa entre elas. Nesses casos estamos diante de sistemas metafóricos complexos (TERRARI, 2011, p. 95), ao quais se constituem de “uma série de metáforas que interagem para que se chegue à interpretação de outra metáfora, mais geral”. A vida é uma viagem é a metáfora mais geral do sistema metafórico que estamos analisando. Em seu arcabouço, podemos localizar outras metáforas da lavra de Astrid, como segue:

Metáfora viver é viajar por água: “Ao abraço de que foz / viajam as águas / viajamos nós?” (CABRAL, 1998, p. 52).

Metáfora o tempo é um rio: “Rio do tempo, por tuas águas / de silêncio é que navego” (CABRAL, 1998, p. 291).

Metáfora o passado é mistério: “Longínqua atlântida, / a casa dos vinte anos” (CABRAL,

1998, p. 301).

Metáfora o tempo é ladrão: “Levou-me o tempo tudo / o descarado bandido / com mãos de veludo” (CABRAL, 1998, p. 303).

Metáfora a mulher é viajante: “Submarina em mares de memória / navego da menarca à menopausa / investigando o pedestal das ilhas” (CABRAL, 2004, p. 28).

Metáfora a morte é a partida: “Pouco a pouco foram partindo / sem deixar endereço nem levar bagagem” (CABRAL, 2004, p. 64).

Metáfora morrer é atravessar o rio: “Quem poderia dizer / por que atravessaste o rio / quando da margem de cá / havia frondes e sombras / flores em todo esplendor?” (CABRAL, 2004, p. 70).

Metáfora morrer é naufragar: “Eis que a sombra do naufrágio / sobre nós triste se adensa / enquanto se aderna o casco / entre as dobras do mar alto” (CABRAL, 2017, p. 81).

Como se vê nesses recortes, a metáfora “vida é uma viagem (...) reflete projeções compostas por uma gama de metáforas relacionadas e mutuamente coerentes” (FERRARI, 2011, p. 96). Astrid soube manusear esse sistema metafórico, conjugando o tempo e o envelhecimento por meio da experiência feminina. Todo esse arrazoado se mostra oportuno quando descobrimos que a aludida metáfora se encontra subjacente a grande parte dos poemas de Astrid Cabral, licenciando um sem-número de expressões metafóricas que ela utiliza, principalmente para dar conta das vicissitudes do ser mulher, como vemos nos tópicos a seguir.

2. A MULHER A MEIO CAMINHO ENTRE OS RETRATOS E O ESPELHO

O poema “A meio caminho” faz parte do livro *Lição de Alice*:

Câmara lenta o tempo se instala
nos corpos e nas almas e sem alarde
processa vísceras e vontades
até a pulverização final.
A meio caminho fica o sobressalto
ante o punhal dos velhos retratos
e o desgosto face ao frio espelho
que não devolve o antigo rosto.
(CABRAL, 1998, p. 299)

A metáfora do título do poema já dá conta de uma viagem em curso, na qual o eu-lírico se encontra a meio caminho. Em outras palavras, a mulher está a caminho da velhice, uma aproximação que se opera em “câmara lenta”. Há outras metáforas enformando essa metáfora mais geral: no meio do caminho, o sobressalto; no fim da viagem, que o eu-lírico vê se aproximar, ocorre a “pulverização final”, que já está em processo pela ação do tempo, o qual age de forma deletéria sobre o corpo físico (“vísceras”) e sobre o psicológico (“vontades”). O tempo, como se percebe, não é externo. Ele passa a ser interno, uma vez que se instala no corpo que envelhece. Temos aí uma imagem do adoecimento, comum no contexto do envelhecimento.

Como explica Mucida (2014, p. 24), a velhice é marcada pelo recrudescimento de uma série de reduções das funções orgânicas. E segundo o discurso médico vigente na atualidade, “observa-se que a velhice é definida sob o âmbito das perdas, das reduções de memória, do juízo crítico, com diminuição da capacidade intelectual e do raciocínio lógico, afetando, assim, a vida social e afetiva do idoso. Interessa a esse discurso o corpo tomado como organismo, marcado pelo determinismo biológico”. Daí o eu-lírico sentir-se a meio caminho em direção à morte inevitável, pela aproximação da velhice, já se vendo às voltas com o luto pelas muitas perdas, tendo que enfrentar a imagem de si mesma que odeia lidar com o isolamento em relação ao mundo, constatar o esgarçamento dos laços afetivos e sociais e assistir à progressiva baixa em seus investimentos libidinais.

O poema apresenta como resultado desse sobressalto a perplexidade da mulher, que se vê perdida entre os antigos retratos e o espelho atual, dois elementos da experiência diária que assinalam a voragem do tempo: enquanto o espelho força a mulher a encarar o seu corpo macerado do presente, os retratos a obrigam a olhar para trás, sondando o passado. Mas nem os retratos nem o espelho são solidários à angústia da mulher: os retratos a apunham e não são capazes de devolver o antigo rosto; já o espelho é frio e indiferente, provocando desgosto.

Referentemente à imagem de si projetada no espelho, temos que:

O velho é sempre o outro em que não nos reconhecemos. A imagem da velhice parece sempre estar ‘fora’, do outro lado e, embora saibamos que ‘aquela’ é nossa imagem, produz-nos uma impressão de inquietante estranheza, o apavorante ligado ao familiar. Apavorante porque a imagem do espelho não corresponde mais à imagem da memória; a imagem do espelho antecipa ou confirma a velhice, enquanto a imagem da memória quer ser uma imagem idealizada que remeta à familiaridade do Eu especular (GOLDFARB, 1998, p. 5).

Como se percebe, Goldfarb contrapõe a imagem do espelho à imagem da memória. A imagem da memória se liga, entre outros, ao rosto congelado nos retratos. E há um descompasso entre as duas imagens, porque a memória traz a mocidade, envolta em saudades, enquanto o espelho descortina um presente amargo. É que o espelho antecipa a percepção de despedaçamento do corpo, fonte de estranheza e aguda aflição. Para Mucida (2014, p. 109), “uma tensão agressiva nasce entre o eu e o hediondo, porque se deseja destruir essa imagem insuportável. Essa vivência do espelho quebrado traduz-se (...) por uma fase depressiva correspondente à perda da imagem ideal”. A expressão “espelho quebrado” foi retomada de Jack Messy, e traduz a percepção “de um corpo fragmentado, despedaçado, corpo para a morte. Nessa direção, a vivência não seria mais prospectiva em direção a um ideal do eu; ao contrário, há o predomínio de um eu hediondo, repugnante, revelado pela queda do ideal” (MUCIDA, 2014, p. 109).

A perplexidade ante uma imagem repugnante se deve ao fato de que numa cultura permeada pela cultura do *novo* e essencialmente fálica, na qual “a imagem da velhice, além de não ser valorizada culturalmente, não traz perspectiva de novas aquisições, pelo contrário, delinham-se apenas perdas” (MUCIDA, 2014, p. 110). E a acalentada *cultura do novo* esmera-se em neutralizar os estigmas do tempo sobre o corpo:

A exposição da pele, dos corpos e dos rostos limita-se a um padrão estético determinado de beleza imposto pelo padrão jovem, no qual qualquer marca 'inadequada' é imediatamente corrigida pelas próteses e diferentes mecanismos de escultura corporal. Entretanto, essa 'escultura corporal' não apaga o real de um corpo que se modifica. Ao mesmo tempo, observa-se que os corpos 'modelos' tendem a ser extremamente magros, extraídos da carne, extraídos do gozo, extraídos da sedução; apagam-se os corpos para fazer advir o produto. No mundo da moda, o corpo só está em cena sob forma de objeto especularizável. Diante de tantos semblantes e ideais, como suportar o real de corpos que transitam pelas ruas desabrigadas de toda tecnologia?" (MUCIDA, 2014, p. 112).

É desse enquadramento existencial e social, na sociedade de consumo, que nasce a angústia da mulher, uma vez que, segundo Mucida (2014, p. 112), "nesse mundo de corpos malhados, não importa como e a que preço, a suportabilidade àquilo que não responde aos ideais de estética e de performance é cada vez menor".

No que diz respeito aos retratos, eles também penetram o simbólico do envelhecimento de forma sintomática:

Vemos muitos idosos atualizarem seu passado pelas lembranças: contam e recontam cenas nas quais se sentem escrevendo a sua história. Reviver o passado é uma via importante pela qual sustentam os investimentos na vida. Contudo, se essa é a única via de atualização – viver em um passado, muitas vezes, idealizado –, há riscos de decapitarem os investimentos libidinais no presente. De qualquer forma, mostrar fotografias de quando se era jovem, contar conquistas amorosas e outras formas de domínio sobre o real é muito frequente na velhice. Qual seria a relação dessa forma de obter prazer com o fantasma originário?" (MUCIDA, 2014, p. 103).

Mas os retratos do eu-lírico são punhais que ferem o corpo envelhecido, porque mostram um eu ideal que não pode ser recuperado. E gera mais angústias e inquietações. Nessas reflexões poéticas, Astrid dialoga com Cecília Meireles, cuja poesia apresenta, de forma recorrente, a mulher refletindo sobre o efêmero, postada entre retratos e espelhos.

Estabelecida provisoriamente no presente, a mulher, estando a meio caminho, vê-se obrigada a olhar para a frente e para trás.

3. MULHERES QUE SEGUEM PELAS SENDAS DE SUAS RUGAS

Yoshinaga e Galiás (2018, p. 78) lembram que Freud postulou, em 1923, o seguinte princípio vital sobre o ego humano:

o Ego surge a partir de sensações corporais vividas desde o nascimento, em especial pelo que ocorre na superfície do corpo, ou seja, aquilo que é vivido na pele serve para a construção de um Eu psíquico (...) é através da observação do nosso funcionamento corpóreo que se apoiam as teorias para a compreensão de como somos "construídos" enquanto sujeitos.

Como se pode perceber, no que diz respeito às sensações corporais e às interações sociais, a pele assume uma importância vital:

A pele manifesta quem somos e como nos sentimos. Pele e psique são fronteiras entre o "EU" psíquico/corporal e o "outro". A pele estabelece uma fronteira entre o nosso corpo e o meio ambiente, assim como a psique estabelece e diferencia o "EU psíquico" (nosso "mundo interior") do mundo externo. Tanto a pele como a psique nos lembram de que somos seres únicos e indivíduo. Um bom exemplo são as nossas impressões digitais, que nos identificam através da pele. Outro exemplo é a nossa memória, que é absolutamente individual. A nossa memória é construída desde a vida intrauterina, tanto memórias corporais como emocionais. Os nossos registros são continuamente construídos ao longo da vida, atualizados e processados de forma dinâmica, como arquivos em várias linguagens, tais como imagens e sensações (YOSHINAGA e GALIÁS, 2018 p. 78).

Ocorre que com o passar do tempo, a pele vai envelhecendo, e isso é irreversível. Os primeiros sinais mais visíveis desse processo são as rugas. Elas sinalizam que o corpo está envelhecendo. Elas podem influenciar decisivamente no estado psicológico da mulher, tendo em vista as imposições sociais e culturais quanto a um certo padrão de beleza que leva a pessoa a rejeitar desesperadamente o aparecimento de rugas e o consequente envelhecimento. O desespero tende a aumentar diante da constatação de que as rugas são inevitáveis, e de que são inócuos os esforços para combatê-las. Dessa forma, a sociedade impõe à mulher um ideal de beleza perene que é praticamente impossível de se alcançar. Tentando evitar o inevitável e atingir o inatingível em função desse ideal, não é raro a mulher mergulhar em um estado de frustrações e sofrimentos. Ainda mais quando a velhice se aproxima, considerando-se que a beleza da mulher quase sempre é atrelada à juventude, ao corpo jovem, e as rugas tatuam na pele e na alma a amargura. Porque beleza passa a ser sinônimo de tarefa a ser executada, obrigação a dar conta, algo pesado e enfadonho. Tudo que é novo tende a ficar velho, e tudo que é velho foi novo um dia.

Astrid metaforiza esse estado de angústia no poema "Sendas de rugas", do livro *Ponto de Cruz* (1979):

A insônia e o sono
habitam o rosto dessas mulheres
de sorrisos maculados de metais.
Elas caminham para a morte
pelas sendas de suas rugas
e cobrem os seios lassos
não de tecidos grossos
mas de restos de sonhos.
Da memória de outros dias
elas se nutrem e não
das carnes que temperam
com cebolas.

(CABRAL, 1979, p. 66)

A metáfora a vida é uma viagem é retomada nesse poema, pois o mesmo apresenta mulheres que “caminham para a morte / pelas sendas de suas rugas”. No caminhar em direção à morte, essas mulheres encontram-se imersas em profunda aflição. Para dar conta dessa realidade, Astrid lança mão de três antíteses, como veremos a seguir.

A primeira antítese contrapõe “a insônia e o sono” que “habitam” o rosto das mulheres. Dois distúrbios que se situam em extremos opostos: a ausência de sono x o sono em excesso. O verbo habitar sinaliza no sentido de que esses dois distúrbios coabitam com elas, fizeram dos rostos delas a sua morada.

A segunda antítese revela que elas “cobrem os seios lassos / não de tecidos grossos / mas de restos de sonhos”. Trata-se de uma antítese temporal, pois põe em oposição dois momentos diferentes da vida: um do passado (a juventude), em que os seios rijos cobriam-se de sonhos e grossos tecidos; e um presente (a velhice), na qual os seios lassos cobrem-se apenas de restos de sonhos. Assim sendo, a velhice corresponde a um estado deflácida nudez em que os sonhos chegam à alma pela metade.

A terceira antítese informa que “Da memória de outros dias / elas se nutrem e não / das carnes que temperam / com cebolas”. São postos em confronto o espírito e a matéria. A matéria é o alimento cotidiano, representado pelas carnes temperadas com cebola, e estão ao alcance de suas mãos nas lides domésticas. Mas as mulheres não se nutrem desses alimentos materiais. O alimento de que elas se nutrem são de natureza espiritual: são a memória de outros dias, do passado, da mocidade.

Diz o eu-lírico que essas mulheres têm em seus rostos “sorrisos maculados de metais”, numa referência às possíveis próteses dentárias ou faciais que disfarçam as projeções do tempo no corpo. Mas o adjetivo “maculado” faz subentender que esses metais “maculam” (mancham, sujam) esses sorrisos. Como entender essa metáfora da mácula, se as próteses são feitas, em geral, com o intuito de restaurar a beleza pretendida, corrigindo o déficit do tempo? Mucida (2014, p. 111) explicita que:

Muitas perdas corporais escancaram-se sem nenhuma promessa de aquisição. Pequenas e continuadas mudanças vão se inscrevendo a partir da meia-idade; cabelos brancos, rugas, elasticidade da pele e, pouco a pouco, outras indicam ao sujeito que seu corpo não é mais o mesmo, principalmente no tocante às belas formas. Embora essas mudanças não indiquem doenças, elas podem ser interpretadas como tais numa tentativa de denegação do real da imagem.

Segundo a pesquisadora, a “denegação do real da imagem” não tem como ser conservada com as intervenções plásticas e/ou protéticas:

Como suportar a exposição de um corpo que se modifica à revelia de todos os esforços da indústria farmacológica e estética, com todos os seus bisturis, vitaminas e métodos sempre mais sofisticados? Quais os avatares de um corpo que insiste em expor marcas que não se recolhem e estão ali a contar a face da história, escrita passo a passo, ponto a ponto? (MUCIDA, 2014, p. 112).

Em outro poema, intitulado “A inútil luta”, do livro *Lição de Alice* (1986, p. 86), Astrid escancara a ineficácia dos procedimentos estéticos de camuflagem do envelhecimento do corpo feminino: “A ginástica diária / a cirurgia plástica / a peruca de luxo / a máscara cosmética / o último grito da moda”. São estratégias que atenuam o incômodo da própria aparência, tentando ocultar o “hediondo” que o espelho expõe. Mas essas estratégias de embelezamento só atingem a aparência exterior, não sendo capazes de remediar os males que se assentam no espírito: “Contudo sem ressaibo sabe: / para o estrago interior / não há remédio nem remendo. / A juventude? Exilada / em antigos retratos / recordações já trôpegas. / O coração? Ameaçado / não de paixão, mas da taxa / do colesterol em alta”.

O eu-lírico nos ensina que o tempo acarreta estragos no exterior e no interior do ser. Para os estragos exteriores, a indústria cosmética e até a ciência oferecem panaceias que os disfarçam; quanto aos estragos interiores, emocionais, espirituais, psicológicos, é impossível remediá-los. A plenitude física e emocional ficou exilada nos antigos retratos, e a paixão da juventude foi substituída pela “taxa do colesterol em alta”.

4. MULHER IDOSA: INVISÍVEL ESPECTADORA

Neste tópico, dedicamos nossa atenção a três poemas astridianos que tratam da trajetória que vai da visibilidade à invisibilidadesocial do corpo da mulher, o que nos permite inferir a passagem da juventude para a velhice: o poema “Esquartejamento”, de *Lição de Alice*, representando o corpo jovem; os poemas “Espectadora”, de *Lição de Alice*, e “Armadilhas do hormônio”, de *Rasos d’água*, representando o corpo envelhecido.

4.1 UM CORPO QUE É “PASTO DE MILHÕES DE OLHOS”

Leiamos o poema “Esquartejamento”:

Vendeu o branco sorriso
à fábrica de dentifrício
a cabeleira basta
ao xampu Número Um
o busto farto à marca
de sutiãs de nylon
as axilas depiladas
a desodorantes espreis
ancas e partes pudentas
a firmas de absorvente
e as belas pernas a casas
de meias transparentes.
Depois foi pendurada
nas paredes da cidade
– pastos de milhões de olhos
que lhe comprem os pedaços
ao preço vil do mercado.

(CABRAL, 1986, p. 42)

Este poema é constituído de uma imagem do corpo da mulher jovem, no seu aspecto materialista, reificado, em um total esvaziamento espiritual. Fala-se de uma mulher que se rende aos moldes estéticos de beleza que ao final a transformam em produtos para serem vendidos no mercado. Com isso, pode-se inferir que a mulher ocupa, na sociedade, um lugar de produto a ser comercializado. Dessa forma, a mulher possui a imagem de consumidora de objetos considerados parte de seu mundo e, ao final, vende a imagem de seu corpo em prol dos produtos que utiliza. Isso leva a pensar que, conforme ocorrem os avanços em uma sociedade, alguma característica é anexada à imagem dos sujeitos, nesse caso, à imagem feminina, além de dona de casa, mãe de família, imagem de docilidade e fragilidade, acrescenta-se o consumo e o estereótipo da beleza.

Constata-se que, num contexto em que as mulheres buscam por visibilidade, igualdade de direitos, etc., é natural o fato de alguém tomar isso como um meio de lucrar. Diante disso, quando se lê no poema, no primeiro verso “Vendeu o branco sorriso/ à fábrica de dentifrício”, percebe-se o trabalho de valorização da aparência física, afinal, os padrões de beleza funcionam como forma de dominação. Nesse caso, as mulheres “vendem” uma parte do seu corpo para uma fábrica, e enquanto isso, a sociedade encara como vantagem, e as pessoas compram um produto que as deixará na medida socialmente determinada.

Isso suscita um interessante pensamento que permeia a sociedade capitalista, o qual prega que o modo como uma pessoa se veste diz bastante sobre ela, seus valores. E isso pesa bastante, principalmente às mulheres, pois se convencionou que a mulher precisa ser sempre linda, ter o corpo prontamente elogiável. Essa não é uma concepção que surgiu do nada, ela tem a sua raiz histórica, faz lembrar o século XIX, no qual as mulheres se produziam da maneira mais elaborada para se apresentarem às festas da alta sociedade, com a finalidade de arranjaram um pretendente.

Claro que isso não se limita a esse século, na verdade, com o passar dos tempos essa convenção sobre a imagem feminina foi sendo moldada de acordo com cada a sociedade. Convencionou-se, por meio do discurso religioso, que a mulher foi feita para casar, servir ao seu marido, ser dedicada à família. Em seguida entra o discurso patriarcal, no qual o homem é o dominador, o provedor, o senhor do lar, enquanto a mulher precisa, além de cuidar da casa, marido e filhos, manter sua aparência impecável, bem como a aparência de esposa feliz.

Dessa forma, “a cabeleira basta” é vendida “ao xampu Número Um”, de modo que a feminilidade se mantenha intocável e agradável aos olhos dos homens e do meio social. E sim, o xampu é o “Número Um”, em maiúsculo, para ilustrar que ele é o melhor para o cabelo da mulher, o número um que fará com que ela seja a mais bela. Além disso, pode-se inferir uma ironia a partir daí, no sentido de enfatizar que todas as propagandas de xampus, na ânsia de venda, expõem seus produtos como o “número um”. Esse é um discurso que, apesar de estar presente em um poema dos anos 1980, aplica-se perfeitamente ao século atual, no qual o discurso do consumismo de artigos femininos está cada vez mais elaborado, mais exigente. Além disso, se no poema em questão tem-se o fato de que a mulher vende “o busto farto à marca de sutiã de náilon”, apreende-se a relação dela com o mundo, atravessada pelo discurso conservador de boas maneiras, o qual,

inclusive, é muito forte dentro de qualquer família. O uso do sutiã é uma necessidade criada, uma determinação social, as pessoas exigem o uso e impõem a necessidade.

Na mesma perspectiva, quando é dito no poema que as axilas são “depiladas”, pode vir à tona o pensamento de que as mulheres não podem ter pelos nas axilas. Caso contrário, o adjetivo não seria necessário. Essa é também uma necessidade imposta ao corpo feminino, por meio da qual a sociedade determina que uma mulher não deve ter pelos, por ser feio. Esse detalhe é assimilado por outras mulheres, provocando o julgamento entre elas. O uso desse adjetivo por Astrid aponta para mais um dos elementos caracterizadores do estereótipo relativo à beleza feminina, ter as axilas depiladas, como mais um índice da coisificação da mulher. Tanto que até mesmo as mulheres, em geral, assimilam para si esse estereótipo.

Essas imposições e estereótipos passam despercebidos aos olhos e, conseqüentemente, quando um sujeito se posiciona em defesa daquela que não seguiu o modelo, surge um novo posicionamento contra quem os domina, ou seja, aparece a possibilidade de ruptura. Assim, tendo como palco os anos 1980, no poema construiu-se a imagem da mulher que se submete aos moldes vigentes, sem qualquer estranhamento. O poema é, portanto, denúncia, um pedido de que “abram os olhos” diante do corpo feminino como produto. Isso ainda se aplica aos dias atuais.

Afinal, com os avanços da tecnologia e das mídias sociais, a imagem feminina nunca esteve tão em evidência. Técnicas de maquiagem, roupas da moda, o xampu “Número Um” que deixará o cabelo impecável, tudo isso se expandiu de maneira explosiva. A autoestima feminina é o alvo da ideologia de consumo. Por isso, colocando o título do poema diante dos olhos, *Esquartejamento*, vê-se nessa palavra uma carga pesada, pois quando se pensa em “esquartejar”, de acordo com a vivência de cada um, pode significar violência brutal ao corpo. A mulher vende a cada uma das empresas de “beleza feminina”, uma parte do seu corpo.

O discurso de beleza toma a mulher para si, apelando para a autoestima, impondo um modelo a ser seguido. Então, esse discurso monta a mulher ao seu bel prazer, depois pendura uma foto sua “nas paredes da cidade”, para que sirva de exemplo para as outras que ainda não foram dominadas. A mulher é retratada de duas formas: como aquela que está exposta nas vitrines e como a expectadora/consumidora. Portanto, no poema, ao usar a metonímia “pastos de milhões de olhos”, o eu lírico/narrador provoca a reflexão de que essa figura pendurada “nas paredes da cidade” é o pasto, ou seja, o alimento de milhões de olhos, o alimento da ideologia no inconsciente dos sujeitos. O corpo da mulher é desintegrado para o consumo de outras, há a reificação, mulher transformada em coisa. E, além disso, a imagem feminina é tratada com desprezo, compram-na pelo “preço vil do mercado”, como se comprassem algo ordinário, insignificante, a mulher é desvalorizada. Portanto, nesse universo, ela perde sua integridade, pois o que interessa são as que valorizam o produto. Assim, o corpo jovem da mulher está inserido numa atmosfera de excessiva visibilidade para o mercado.

4.2 UM CORPO QUE É “UM FANTASMA À SOMBRA”

O poema “Espectadora”, do livro *Lição de Alice*, mostra que, no corpo velho, essa visibilidade vista no tópico anterior se dissolve:

Afinal estás invisível
aos olhos dos que te viam
e ávidos te despiam
por campos de fantasia
e matagais de luxúria.
Afinal és invisível
fantasma à sombra.
É hora de te fitares
não no espelho de outros olhos
mas no de aço emoldurado.
É hora de as pupilas navegarem
pelos rios da saudade.
(CABRAL, 1986, p. 84)

Por meio desse poema continuamos mapeando a metáfora a vida é uma viagem. E mais uma vez temos uma mulher que, chegando à estação da velhice, vê-se obrigada a uma navegação contra a correnteza, “pelos rios da saudade”.

O envelhecimento é uma das fases da trajetória de vida, mas certamente não progride da mesma maneira para homens e mulheres. Daniel, Simões e Monteiro (2012, p. 15) têm analisado “as diferenças entre os homens e as mulheres, chamando a atenção para a ausência de visibilidade das mulheres idosas e das suas desvantagens cumulativas”. Isso diz respeito, por exemplo, a questões de gênero, sob as quais as mulheres estão sujeitas às tradições da sociedade patriarcal, fato que mantém o corpo feminino em um espaço de submissão, o qual reflete no envelhecimento das mulheres.

No poema “Espectadora”, o eu-lírico direciona-se para uma pretensa interlocutora e sinaliza para a condição de invisibilidade que o envelhecimento trouxe para esta.

Isso chama a atenção para outro aspecto na realidade feminina que é também afetado pela velhice do corpo: a sexualidade. Fernandes (2009, p. 04) afirma que “o corpo da mulher idosa tende a ser percebido como feio e frágil, favorecendo sentimentos que podem interferir na vivência da sua sexualidade”. Assim, surgem diversas formas de discriminação social, as quais excluem a mulher que não atende fisicamente aos requisitos da juventude. No poema, o eu-lírico demarca exatamente esse aspecto sexual, quando fala sobre a invisibilidade da mulher “aos olhos dos que te viam/ e ávidos te despiam/ por campos de fantasia/ e matagais da luxúria”. Ou seja, essa mulher não é mais notada, pois subentende-se que sua visibilidade no mundo provinha do corpo jovem e desejado, erotizado, que a velhice levou.

De acordo com Fernandes (2009, p. 04), isso se dá pelo fato de “a velhice e o sentir-se velho” serem atrelados, geralmente, “à imagem do corpo e à suas modificações externas (levantando a questão estética) e internas (referentes ao declínio de funções orgânicas)”. Daí provêm os estigmas impostos, segundo Daniel, Simões e Monteiro (2012, p. 16), pelos discursos políticos e científicos que “produzem conceitos e visões do envelhecimento e de pessoa idosa”, os quais generalizam e tratam o envelhecimento como homogêneo.

Esses discursos, obviamente, abrangem o envelhecimento de modo geral, tanto para homens quanto para mulheres. Contudo, omitem fatores decisivos para a montagem de um

panorama mais heterogêneo concernente ao envelhecimento, como as questões socioeconômicas, a forma como o envelhecer chega para cada um, a etnia, a faixa etária e, principalmente, o gênero. Dessa maneira, Daniel, Simões e Monteiro (2012, p. 16) sinalizam para algo que chamam de “feminização da velhice”, que diz respeito ao fato de haver mais mulheres idosas do que homens. Ressaltam ainda que esse fenômeno não possui destaque no mundo da pesquisa e da política, questões que contribuem para o desamparo em relação à mulher idosa advindo das “desigualdades estruturais da sociedade” e da “desigualdade de gênero”.

Portanto, vemos que o corpo da mulher idosa é fruto de uma relação social e ao mesmo tempo individual. O envelhecer é para algumas mulheres um entrave na sua vivência diária, visto que causa certo descontentamento com a aparência perante o próprio olhar e o olhar do outro. Então, ocorre a busca, por meio de procedimentos estéticos, dos traços que o tempo levou embora. Talvez por isso essa mulher sinta a necessidade de “navegar pelos rios da saúde” em direção ao passado, numa cultura fortemente marcada pelo olhar: “Longe dos corpos doentes, está a exposição da intimidade dos corpos sadios e belos, vendendo a ilusão na qual o desejo encontra, e com facilidade, a sua causa. Corpos ideais desfilam no palco montado pela cultura do olhar” (MUCIDA, 2014, p. 115).

É angustiante torna-se invisível nesse mundo do espetáculo do olhar, descer do palco e se contentar com o papel de espectadora, e ainda invisível, porque “do mais-de-olhar – *sou visto, logo existo* – a velhice só retém a face de controle do olhar, pois a outra, dedicada à existência pelas belas formas, advém tentando apagar as marcas do tempo e, portanto, o próprio sujeito” (MUCIDA, 2014, p. 118). Assim, a mulher velha é forçada a “apagar sua história, seus traços, sua forma de agir, de pensar” (MUCIDA, 2014, p. 118) em favor de um padrão hegemônico que não se interessa pelas individualidades.

A imagem dos olhos é recorrente em Astrid. Essa mulher migra de um passado narcisista (em que os outros a viam com prazer, e ela tinha prazer em ser vista, desejada) para um presente de invisibilidade, sendo um “fantasma à sombra” do teatro em que o espetáculo do consumo se realiza. Mas o presente instaura uma nova ordem: ela precisa ver a si mesma, e para isso tem o espelho como mediador do olhar: “É hora de te fitares / não no espelho de outros olhos / mas no de aço emoldurado.

O poema “Armadilhas do hormônio”, do livro *Rasos d’água* (2004), também traz à tona a condição feminina da invisibilidade na velhice: “Dobras a esquina / sem que um olhar de luxúria / envolva-te colo e quadris. / Na rua povoada ninguém / para alvoroçar teus instintos / e radiografar-te o corpo. / Passaste de mulher a pessoa. / O espelho nunca mente”. Temos aqui uma mudança de categoria: “passaste de mulher a pessoa”. A categoria “mulher” evoca a visibilidade pelo olhar desejante do Outro. Evoca também o corpo erotizado e reificado pelas cotações do mercado; já a categoria “pessoa” perde toda essa carga de visibilidade erotizante. É o espelho que traduz essa passagem, essa mutação de uma categoria para outra. A categoria “pessoa”, ao contrário da “mulher”, encontra-se “imune à sanha e ao perigo / das armadilhas do hormônio”. Em certo sentido, equivale a uma libertação, “Mas a alforria não traz euforia. / Longe estás de ser anjo” (CABRAL, 2004, p. 45).

E por que não há euforia, se há alforria? Talvez porque na cultura atual, globalizada, há uma verdadeira obsessão pelo “novo”, mas um novo sem memória, sem história. A memória e a

história perdem o seu valor em prol do instantâneo. Para a mulher idosa, essa questão se agrava, porque a história e a memória é o que lhe resta:

Não podemos nos desvencilhar de nosso passado, de nossa história como nos desvencilhamos dos objetos que não têm mais-valia, mais serventia. Nossa história deveria conter, como contém alguns objetos, o valor de troca, valor adquirido por sua inserção no campo social. Mas, ao contrário, a história no mundo globalizado tende a ser anulada em detrimento do novo (MUCIDA, 2014, p. 82).

Que euforia pode ter o velho nesse ambiente de completo fetiche pelo novo? Essa situação angustiante é exposta no poema como uma forma de ironia. A mulher jovem sente prazer em ser contemplada, mas a chegada da velhice cobra a pesada conta das subtrações irreversíveis. O que lhe cabe, na verdade, é o desamparo:

Fora do tempo atual, fora do mercado do trabalho e da rapidez exigida pelo mesmo, fora do imperativo do novo, e desvalorizado em seu saber, a velhice tende a experimentar o desamparo de maneira cruel. Diante disso, só resta ao idoso uma aposta naquilo que jamais se globaliza, aquilo que o constitui como sujeito, buscando fazer novas reinscrições a partir do particular que o anima (MUCIDA, 2014, p. 82).

O desamparo da mulher vai se acentuando à medida que observa suas companhias de viagem partindo muito cedo, atravessando o rio ou naufragando. Isso porque a velhice se configura como um período em que há muitos lugares vazios ao redor. Lugares antes ocupados pelos que se foram. O lugar de muitas pessoas queridas encontra-se ocupado pela saudade e a sensação de solidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Astrid Cabral traz em seus poemas a representação do corpo feminino no contraponto entre o corpo de mulher idosa, presente na metaforização dos poemas, e o corpo da mulher jovem, o qual é evocado pelas reflexões do eu-lírico. Dessa forma, vemos o a mulher saudosa do corpo jovem de antes e, conseqüentemente, amargurada pelas “sendas de rugas” refletidas no espelho. Isso suscita os fatores e valores sociais que levam a mulher a negar o próprio corpo, nesse caso o corpo envelhecido. Como vimos anteriormente, esses valores se referem à estrutura social, especificamente, à imposição de estigmas relacionados ao corpo das mulheres como um todo.

A sociedade de consumo, bem explícita no poema “Esquartejamento”, impulsiona a angústia das mulheres, principalmente a da mulher idosa. O ser feminino está marcado socialmente pelo culto à beleza estética, em constante evidência devido à expansão das mídias sociais, um dos principais veículos da ideologia de consumo.

A metáfora a vida é uma viagem está presente nos poemas astridianos e é essencial para a compreensão da trajetória do desenvolvimento da visão feminina sobre o próprio corpo diante do conflito relacionado ao ambiente social, que impõe paradigmas, e o ser individual de

cada mulher. A metáfora em si, colocada em cada poema, serve como arcabouço para uma compreensão sensível do mundo, uma compreensão cuidadosa e delicada do espaço de reconhecimento, ou não, do corpo feminino na sociedade por meio da criação literária.

No contexto da sociedade consumista, em uma conjuntura existencial e social, a angústia feminina em relação ao próprio corpo nasce, e aumenta à medida que a mulher envelhece, momento no qual se apega às lembranças, como se viver com a mente no passado fosse uma maneira de sempre reviver os momentos em que era jovem, em que seu corpo atendia aos ideais estéticos e de performance requisitados pela sociedade.

Externamente, a decrepitude que o tempo causa pode até ser disfarçada com o auxílio de cosméticos e acessórios, qualquer coisa que possa melhorar a autoestima, mas quanto aos males no interior do ser, o eu-lírico nos dá uma lição: é inútil lutar contra os estragos causados no espírito, “não há remédio nem remendo”, a plenitude de ser jovem fica agora para as fotografias e memórias já turvas. Quanto ao espelho, esse não mente. E a verdade que ele expõe é sempre cruel.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Astrid. *Íntima fuligem*. Manaus: Valer, 2017.

CABRAL, Astrid. *Ante-sala*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2007.

CABRAL, Astrid. *Rasos d'água*. Manaus: Valer, 2004.

CABRAL, Astrid. *De déu em déu; poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

CABRAL, Astrid. *Lição de Alice*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

CABRAL, Astrid. *Ponto de cruz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CANÇADO, Márcia. *Manual de semântica*. Belo Horizonte/MG: UFMG, 2012.

DANIEL, Fernanda; SIMÕES, Teresa; MONTEIRO, Rosa. Representações sociais do envelhecer no masculino» e do «envelhecer no feminino». Instituto Superior Miguel Torga e CEPESE / ISMT/CES – Universidade de Coimbra e ISMT, Portugal. *Exæquo*, n.º 26, Vila Franca de Xira, 2012. Disponível http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602012000200003. Acesso em: 20 de set. 2019.

FERNANDES, Maria das Graças Melo. Envelhecer na condição de mulher: algumas reflexões sobre corpo e sexualidade. UFPB: *Revista Ártemis*, vol. 10, Jun/2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/11833>. Acesso em: 20 de set. 2019.

FERRARI, Lílian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

GOLDFARB, Délia Catullo. *Corpo, tempo e envelhecimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

FERRARI, Lílian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

GOLDFARB, Délia Catullo. *Corpo, tempo e envelhecimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. Metáforas da vida cotidiana [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUC, 2002(Coleção As Faces da Linguística Aplicada).

MUCIDA, Ângela. O sujeito não envelhece: psicanálise e velhice. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

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

YOSHINAGA, Iara Galiás; GALIÁS, Iraci. A pele que somos e a pele que sentimos Pele - símbolo - consciência. São Paulo: Janguiana, Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica vol. 36, nº 2, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jung/v36n2/05.pdf>. Acesso em: 20 de set. 2019.

RECEBIDO EM 26/05/2020 | ACEITO EM 03/06/2020

A VIOLÊNCIA NAS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, DE WANDER PIROLI

THAINARA CAZELATO COUTO (UNINCor)*

CILENE MARGARETE PEREIRA (UNINCor)**

RESUMO: Este artigo reflete sobre a relação entre violência e gênero em dois contos de Wander Pirolí, presentes no livro *É proibido comer a grama* (2006). No conto “Oh Deus de misericórdia”, se a violência física alcança a personagem feminina, que é morta pelo marido, um outro tipo de violência, a simbólica (BOURDIEU, 2011), é a responsável pela primeira, na medida em que naturaliza as relações de dominação entre dominantes e dominados. No conto “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”, a violência contra a mulher se dá por meio de um estupro, revelando assimetrias que dizem respeito ao gênero e à classe social das personagens, circunscritas a universos sociais diferentes.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; Gênero; Contos.

VIOLENCE IN GENDER RELATIONS IN *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, BY WANDER PIROLI

ABSTRACT: This article seeks to reflect on issues related to gender violence in two short stories by Wander Pirolí, present in *É proibido comer a grama* (2006) In the short story “Oh Deus de misericórdia”, if the physical violence reaches the female character, who is killed by her husband, another type of violence, the symbolic (BOURDIEU, 2011), is responsible for the first, insofar as that naturalizes the relations of domination between dominant and dominated. In the short story “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”, the violence against woman occurs through rape, revealing asymmetries that concern gender and the social class of characters, circumscribed to different social universes.

KEYWORDS: Violence; Gender, Tales.

* Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), bolsista CAPES. E-mail: thaicazelato@gmail.com

** Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Docente dos Programas de Mestrado em Letras e Mestrado Profissional em Gestão, Planejamento e Ensino da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). E-mail: polly21@terra.com.br/cilene.margarete.pereira@gmail.com.

O livro *É proibido comer a grama* (2006), do mineiro Wander Piroli, é composto por dezoito narrativas, nas quais se ressalta o tema da violência, localizada, em seus contos, na capital mineira e seus arredores boêmios, como o bairro operário da Lagoinha. A violência é, aliás, uma das tópicas de nossa produção literária atual, assumindo “o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos [19]60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar, com a introdução do país no circuito do capitalismo avançado.” (PELLEGRINI, 2005, p. 137). Para Beatriz Resende, o temário continua em destaque na literatura brasileira produzida a partir de 1990, associando-se a uma urgência dos escritores em tratarem do tempo presente, com predomínio da expressão trágica, denotando “em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade”, que se torna “o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais” (RESENDE, 2008, p. 33).

Considerando o temário da violência, este artigo objetiva discutir a relação entre violência e gênero em dois contos de Wander Piroli, “Oh Deus de misericórdia” e “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”. No conto primeiro, observamos que, se a violência física incide sobre a personagem feminina, que é assassinada pelo marido, representando aquela que acontece no espaço doméstico, um outro tipo de violência, a simbólica, conforme a entente Pierre Bourdieu (2011), é a responsável pela primeira, na medida em que naturaliza as relações de dominação entre dominantes e dominados; no caso da história, a existente entre homem e mulher, demarcando a reprodução de estereótipos masculinos e femininos. No segundo conto, uma professora é estuprada por um serralheiro. A partir da violência praticada contra a mulher é possível refletir sobre assimetrias que dizem respeito ao gênero e à classe social das personagens, circunscritas a universos sociais diferentes, e como há uma objetificação do corpo feminino pelo agente da violência.

A EXPRESSÃO DA “VIOLÊNCIA SIMBÓLICA” EM “OH DEUS DE MISERICÓRDIA”

O conto “Oh Deus de misericórdia”, narrado em primeira pessoa, conta a história do casal formado pelo narrador (não identificado) e Maria. Assim como outros contos da coletânea *É proibido comer a grama*, este se aproxima do relato de uma ocorrência policial, parecendo tratar-se de um depoimento do narrador dado à polícia a propósito do assassinado da esposa.

No conto, Maria é caracterizada como uma moça “afogueada, predisposta para as artes do corpo”, aludindo ao “perigo em dar asas à sexualidade feminina” (PINSKY, 2012, p. 473), que criara, no imaginário social, a imagem de uma mulher “‘ávida’, ‘voraz’ e ‘insaciável’”, avalia Carla Pinsky (2012, p. 473). Para manter a boa reputação da moça e a “honra do ‘pai de família’” (PINSKY, 2012, p. 482), os pais de Maria propõem o casamento. Por ter “umas economias” e poder se casar, o narrador pode ser classificado como um “‘bom partido’, capaz de manter a futura esposa com conforto” (PINSKY, 2012, p. 482). Essa hipótese é confirmada, no conto, pela

“casinha no jeito, limpa”, dada a Maria, e pelos “seis filhos encarrilhados”, criados pelo narrador a partir de seu trabalho. O lugar de provedor, assumido pelo homem e pela perspectiva masculina, acaba por demarcar também o lugar feminino no casamento, os cuidados com a casa e com os filhos, colocando-a sob seu domínio, atendendo a um modelo familiar tradicional (patriarcal). Nas palavras de Pinsky, esse modelo familiar tornou-se uma grande referência, construindo a ideia de família nuclear, “com uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos (aos homens, a responsabilidade de prover o lar; às mulheres, as funções exclusivas de esposa, mãe e dona de casa) e baseada na dupla moral” (PINSKY, 2012, p. 480), que dava ao homem “direito à extrapolação dos limites da união conjugal como forma de defesa do próprio casamento” (PEREIRA, 2011, p. 74).

De acordo com Bourdieu, essa separação dos espaços masculino e feminino é construída a partir de uma “ordem social [...] que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça”, reforçando essa dominação através da

[...] divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres [...] (BOURDIEU, 2011, p. 18).

Heleieth Saffioti afirma que há um investimento intenso da sociedade “na *naturalização* deste processo”, que designa espaços e papéis sociais ao homem e à mulher; no caso desta, “a atribuição do espaço doméstico [...] decorre de sua capacidade de ser mãe.” (SAFFIOTI, 1987, p. 9, *itálico da autora*). Para o homem, sua associação a espaços públicos está relacionada, observa Bourdieu, a sua virilidade, “sobretudo [...] das provas de potência sexual.” (BOURDIEU, 2011, p. 20). No conto, tal perspectiva aparece nas atribuições de Maria com os cuidados da casa, que se mantinha limpa, e com os filhos, para os quais fazia roupas na máquina de costura. A potência sexual do narrador é aludida no dever masculino de satisfazer o desejo sexual da esposa, como uma cláusula contratual do matrimônio: “sempre que Maria precisou de mim, e ela precisava sempre, eu tava lá firme. Nunca disse não, nem fiz corpo mole.” (PIROLI, 2006, p. 67). Esses papéis masculinos e femininos naturalizados são representados pelo narrador e sua esposa.

Na perspectiva de Cilene Pereira, há, no conto, uma articulação entre a violência física e simbólica, visto que a primeira “nasce de uma construção cultural do masculino, ao qual é reservado o lugar de provedor do lar, atribuindo ao homem o que a socióloga Heleieth Saffioti chamou de ‘poder do macho’ (em obra homônima), dado pela estrutura patriarcal de nossa sociedade.” (PEREIRA, 2020, p. 12).

Acionando o conceito de violência simbólica, de Bourdieu, compreendida dentro das relações sociais de gênero, a ensaísta aponta para a cristalizações de papéis sociais masculinos e femininos, que são naturalizados. Nas palavras de Saffioti, “a identidade social da mulher, assim como a do homem, e construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo.” (SAFFIOTI, 1987, p. 8). A ideia

de violência simbólica se dá, a propósito do conto, quando há a aplicação de “categorias construídas do ponto de vista dos dominantes”, por parte dos dominados, “às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais.” (BOURDIEU, 2011, p. 46). A respeito do questão do de gênero, inscrita nas relações de dominação, Bourdieu afirma que “a divisão entre os sexos parece estar ‘na ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável [...]” (BOURDIEU, 2011, p. 17).

Se a violência física, no conto, alcança a personagem feminina, que é morta pelo marido, um outro tipo de violência, a simbólica, é a responsável pela primeira, na medida em que naturaliza as relações de dominação entre dominantes e dominados – no caso do conto, entre marido (provedor e potência sexual) e Maria. Bourdieu explica que a violência simbólica se dá

[...] por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural [...] (BOURDIEU, 2011, p. 47).

O narrador, ao naturalizar o papel culturalmente reservado ao homem de provedor das necessidades da família, sofre dessa violência a partir do momento em que não pode exercer esse papel do ponto de vista sexual. Isso porque, lembra Saffioti, ao “*macho* e considerado o *provedor das necessidades da família* [...] não lhe é permitido fracassar.” (SAFFIOTI, 1987, p. 24, itálicos da autora). Para Pereira, a “citação da socióloga põe em relevo o modo como a sociedade também violenta a figura masculina ao lhe atribuir uma função nem sempre possível de ser exercida sem sobrepeso ou dificuldades.” (PEREIRA, 2020, p. 14) e que coloca em questão sua masculinidade, concebida em associação com seu papel masculino. Isso significa acolher um “conjunto de atitudes e expectativas que definiam a masculinidade ‘apropriada’ que não permitia perceber as complexidades no interior da masculinidade e as variadas formas de masculinidade como a hegemônica e as subalternas”, avaliam Christina Nogueira e Marcelo Miranda (2017, p. 125). Tem-se, assim, um longo processo de aprendizado cultural sobre o que é ser homem e como exercer seu papel social, distanciando-se de características associadas à mulher. Raewyn Connell observa, a esse respeito, que “A masculinidade não cai do céu; ela é construída por práticas masculinizantes, que estão sujeitas a provocar resistência [...] que são sempre incertas quanto a seu resultado. É por isso, afinal, que se tem que pôr tanto esforço nelas” (CONNELL, 1990, p. 90).

O ponto de partida para a violência reservada à mulher é um acidente de trabalho que deixa o narrador impotente, revelando seu fracasso como homem.

Mas foi aí que veio o maldito desastre com a betoneira. Sem mais nem menos. Podia bater em tudo quanto é lugar. Podia até arrancar um braço, uma perna. Até perder um olho eu não incomodava. Mas veja o meu azar. Foi bater exatamente no lugar

onde não devia. É muita falta de sorte. Mas bateu e estragou tudo. Uma miséria. Desmaiei na hora. Me levaram pro hospital. Quando acordei no quartinho com mais três companheiros, tinham feito o serviço. Eu percebi pela cara dos companheiros e dos enfermeiros. O médico me falou no dia do curativo. Chorei feito um desgraçado, uivei, quase perdi a cabeça querendo me atirar pela janela. Me deram uma injeção pra dormir. (PIROLI, 2006, p. 68-69).

A fala da personagem, enumerando todas as opções que poderia ocorrer, evidencia a sua preocupação em satisfazer o desejo sexual de sua mulher, ao passo que também escancara o seu sentimento de ser menos homem ou um homem nulo. Ao acordar e se deparar com a nova realidade, a personagem chora e se desespera, demonstrando a fraqueza proibida aos homens. Contudo, o faz diante a perda daquilo que, simbolicamente, representava sua masculinidade. Isso indica, segundo Saffioti, que “a sexualidade masculina foi culturalmente genitalizada.” (SAFFIOTI, 1987, p. 19). Isso é deflagrado pelo desespero da personagem ao tentar tirar a própria vida, já que aquilo que o tornava “homem” havia se perdido.

Em outro trecho do conto, a personagem tenta recorrer a outra alternativa para sua miséria, referindo-se a um “doutor da cabeça e espírita”, que faz o discurso da salvação pela provação:

Oh Deus de misericórdia e bondade. Quis arrancar os cabelos de desespero, correram comigo pro tal médico que eu tinha o endereço. Ele, o médico, foi legal, conversou, explicou. Ele era doutor da cabeça e espírita, sim, o espírito era eterno, formidável. E o médico continuou falando. Devia dar graças a Deus por ter sido escolhido pra esse tipo de provação. Havia desgraças muito piores neste mundo. Eu era um homem de sorte. Era casado, tinha uma boa mulher e seis filhos, tudo com saúde. Agora precisava ter humildade e paciência, começar uma nova vida. (PIROLI, 2006, p. 69).

Assim, além de tentar diminuir o sofrimento do homem como um acaso do destino, o médico também reduz o casamento a uma visão cristã, na qual a relação sexual tem o objetivo único da procriação. Considerando que ele já “tinha uma boa mulher e seis filhos”, o órgão sexual não era mais necessário, devia “ter humildade e paciência”.

Ronaldo Vainfas, ao analisar a construção do casamento a partir de uma trajetória histórico-religiosa, afirma que as relações sexuais dentro do matrimônio seguem a lógica do modelo cristão de sacramento do leito do casal. Segundo o autor, “o leito conjugal, uma vez sacramentado, tinha de ser devassado e ordenado”, havendo prescrições e observações para a relação sexual conjugal:

1) a imposição da relação carnal como algo obrigatório no casamento, sem a qual ele não teria sentido; 2) a condenação de todo e qualquer ardor na relação carnal entre os cônjuges, quase sempre entendido como “excesso” ou, às vezes, como prática antinatural; 3) a minuciosa classificação dos atos permitidos ou proibidos, tendo em vista a função procriadora da *comixtio sexus*. (VAINFAS, 1986, p. 37)

Desse modo, a humildade e a paciência recomendadas ao narrador-personagem referem-se quase a um celibato imposto sobre ele (e a Maria). Já que havia cumprido a função de procriação do casamento e “cortado” os excessos das relações sexuais com a esposa, devia se abster dos desejos carnavais.

Impotente sexualmente, o narrador se vê incapaz de satisfazer a esposa: “a castração do órgão masculino é ao mesmo tempo uma violência física e simbólica, que problematiza a lógica de um discurso que condiciona a ereção do pênis ao ‘poder do macho’. Sem a ereção, não há poder, não há homem.” (PEREIRA, 2020, p. 15). Diante disso, o marido mata Maria, “exterminando aquela que atestava, cotidianamente, por meio de lágrimas e de noites insones, sua não masculinidade.” (PEREIRA, 2020, p. 15).

Maria, no princípio, também teve paciência e compreensão. Mas depois, de noite, a coisa começou a complicar. Maria não conseguia dormir, virava de um lado pro outro, olhava pra mim, levantava. Um dia peguei ela chorando na cozinha.

Perguntei o que era, embora soubesse que o problema era eu, minha miséria. Maria disse que estava tudo bem. Eu disse que não. Depois do desastre, nossa vida tinha mudado. Falei que ela estava acostumada de um jeito, agora era de outro. Maria ainda era jovem, ferosa, precisava, mas que eu, infelizmente, não podia fazer nada. Aí ela enxugou as lágrimas com as costas da mão e disse que estava difícil, que não aguentava mais, ficava o dia inteiro inquieta, não conseguia dormir de noite, virava na cama. Na hora de tomar banho, ela via seu corpo, pegava nele, mas não adiantava nada, era feio, diferente.

Enquanto falava, Maria não conseguia deixar de olhar pra mim, pro lugar. Então falei como é que nós vamos fazer, essa situação não pode continuar. Falei isso e, na mesma hora, me veio uma ideia na cabeça. Chamei-a, estava frio na cozinha, voltamos pro quarto. Juro que não queria fazer o que eu fiz. (PIROLI, 2006, p. 69-70).

O assassinato da esposa pode ser entendido como uma resposta à reflexão proposta por Saffioti: “quantos [homens] não se tornam sexualmente impotentes pela impossibilidade de desempenhar sua função de *macho*, segundo reza a cartilha das classes dominantes?” (SAFFIOTI, 1987, p. 25, itálico da autora). Não é fácil para o homem (assim como para a mulher) encarnar os papéis que a sociedade impõe e cristaliza e ainda desempenhá-los segundo os padrões da ideologia dominante. O narrador, ao perceber a perda de sua virilidade, atestada pela esposa que “não aguentava mais”, decide colocar fim à miséria dos dois.

Outro ponto interessante a ser ressaltado no conto é o tabu que ronda a sexualidade feminina: “ela via seu corpo, pegava nele, mas não adiantava nada, era feio, diferente.” (PIROLI, 2006, p. 70). Assim como a sexualidade masculina foi associada ao pênis, a feminina, em decorrência da primeira, se relaciona, por extensão, ao órgão sexual masculino. Nessa lógica, a satisfação do desejo da mulher só alcança a completude junto ao desejo do homem. Nas palavras de Bourdieu,

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2011, p. 31).

Desde o início do conto, o narrador insiste na demarcação dos espaços feminino e masculino. Por esse motivo, os locais da casa passam a ganhar outros sentidos. A cena do assassinato da esposa se dá nos limites do quarto, local de privacidade e intimidade do casal, não exposta ao leitor. Para Pereira, estaria aí, na não exposição crua da violência, uma das formas de Piroli se distanciar da obra de Rubem Fonseca, paradigma do “realismo feroz” (a que podemos associar a obra de Piroli),¹ pois ele “fala dela [da violência] sem mostrá-la, terminando o conto com a sugestão da morte de Maria, sem descrevê-la” (PEREIRA, 2020, p. 16).

Mesmo Maria sendo sujeito desejante, o quarto também é o cômodo onde o homem exercia o seu poder sobre ela. Não sendo capaz de exercer o seu poder pelo ato sexual, ele o impõe pela violência física. É na cozinha, local da casa reservado ao feminino, que acontece o diálogo decisivo entre o casal. A cozinha é o ambiente familiarizado à personagem feminina, funcionando como uma extensão dos sentimentos de Maria: “estava frio na cozinha”. Isso é explicado por Bourdieu ao afirmar que a divisão dos sexos está naturalizada também nos espaços da casa, “cujas partes são todas sexuadas” (BOURDIEU, 2011, p. 17).

Saffioti, ao discutir como se dá a violência de gênero, mais especificamente, a violência doméstica contra a mulher, observa que

[...] o poder apresenta duas faces: a da potência e a da impotência. As mulheres são socializadas para conviver com a impotência; os homens – sempre vinculados à força – são preparados para o exercício do poder. Convivem mal com a impotência [,] [...] [é nesse] momento da vivência da impotência que os homens praticam atos violentos, estabelecendo relações deste tipo (SAFFIOTI, 1999, p. 87).

Desse modo, a castração física do narrador também representa uma castração simbólica, impondo-lhe não somente uma impotência sexual, mas também uma impotência de ser homem do ponto de vista culturalmente construído: como não consegue exercer sua potência através da virilidade, o narrador passa a exercê-la pela força física, pela violência.

O conto “Oh Deus de misericórdia”, ao representar a violência de gênero, expõe como se dá as relações no interstício da sociedade, e como esta insiste na naturalização de papéis designados ao homem e à mulher, construindo uma família que atende aos estereótipos de gênero e

¹ Termo cunhado por Antonio Candido para se referir àqueles que exerciam, nas décadas de 1960-70, um “ultrarrealismo sem preconceitos” (CANDIDO, 1989, p. 211), que corresponderia a violências nas grandes cidades. Sobre o “realismo feroz”, Pellegrini afirma que os “ferozes” “apontam para a torpeza e a degradação que norteiam a vida de setores enormes da população, em que se cruzam a barbárie existencial e a sofisticação tecnológica, produzindo frutos específicos.” (PELLEGRINI, 2005, p. 138), constituindo um “novo realismo”, que se caracteriza “acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do ‘baixo mundo’” (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

que, por não pensá-los criticamente, exerce a violência simbólica.

“O SERRALHEIRO ZUENIR E A PROFESSORA HELENA”: VIOLÊNCIA NAS RELAÇÕES DE GÊNERO

Essa violência relacionada a espaços sociais e ao gênero também pode ser vista no conto “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”. O título do conto já sugere três tipos de relações que perpassam a narrativa. A primeira diz respeito ao grau de instrução das personagens. Enquanto Zuenir é apresentado como serralheiro, uma profissão que não requer uma formação acadêmica específica, vinculada à classe operária e ao trabalho braçal; Helena é professora, profissão intelectual, que exige estudo universitário. Assim, o ofício de lecionar estabelece também uma relação de poder, pois aquele que ensina e detém o conhecimento está colocado acima daquele que aprende e apreende o saber. A segunda relação possível de se estabelecer (e que deriva da primeira) é a de classes sociais. A profissão serralheiro comumente é reservada para as pessoas de classes sociais mais baixas, muitas vezes vinculada à prestação de serviços, bicos, sem os direitos e garantias do regime celetista. Já a profissão professora, por exigir graduação universitária, se reserva a uma certa parcela da população que tem acesso à formação superior. Ou seja, essas duas relações iniciais estabelecem uma certa hierarquia social entre as personagens, colocando a professora Helena como alguém em condição superior a Zuenir. Por meio do estudo e da profissão, há, aqui, uma inversão na lógica da relação de dominação, na qual ao homem é reservado uma posição de domínio. É possível perceber essa inversão da lógica de dominação logo no título do conto que apresenta um paralelismo, demarcando o papel social de cada personagem.

A terceira relação se refere à questão do gênero, mais especificamente a estereotipia do gênero masculino e feminino. A personagem Helena tem uma profissão associada às características culturalmente dadas como femininas, como a maternal, por meio de elementos como “gentileza, dedicação, propensão a servir, cuidar e ser prestimosa” (PINSKY, 2012, p. 533). Durante a primeira metade do século XX, o magistério era uma das poucas profissões que as mulheres podiam exercer: “para as mulheres com escolaridade, as opções mais bem aceitas eram as consideradas uma extensão do feminino por remeter a cuidado, assistência e serviço: professora, enfermeira, telefonista, secretária, balconista.” (PINSKY, 2012, p. 504). Já Zuenir é serralheiro, profissão braçal, que requer esforço físico e que se submete a condições perigosas, com altos índices de acidentes, associado às características masculinas de brutalidade, valentia e força.

No início do conto é possível perceber como a relação referente ao gênero começa a aparecer: “A primeira vez que o serralheiro Zuenir viu a professora Helena sentiu uma estranha bolinagem no cerebelo e disse Maria Santíssima. Sem perceber, enfiou a mão esquerda no bolso do macacão.” (PIROLI, 2006, p. 45). No trecho, o narrador se refere ao órgão sexual masculino como “cerebelo”, parte inferior do cérebro, principal órgão do corpo humano. É possível dizer que as capacidades de pensar, raciocinar, sentir pertinentes ao cérebro são designadas

ao pênis, vinculando-se à questão da virilidade e da potência sexual masculinas, que apontam a atração que a professora exerce sobre o serralheiro, que sente “uma estranha bolinagem”. O termo “Maria Santíssima” parece sugerir o susto que a própria personagem tem com a atração exercida pela professora.

Ao ver a professora Helena, Zuenir “esqueceu a solda ligada e, com a mão inquieta no bolso, foi ao portão da oficina. Acompanhou-a ondular pelo passeio com o seu vestido vermelho justo, que ia até os joelhos, e dobrar a esquina.” (PIROLI, 2006, p. 45). O narrador de Piroli sugere certa animalização da personagem ao apontar que, sem pudor, o serralheiro acompanha o andar do corpo feminino enquanto se masturba. O verbo “ondular” usado no lugar de andar ou caminhar refere-se ao movimento do corpo curvilíneo da professora marcado por seu “vestido vermelho justo”.

É importante ressaltar que a figura da professora Helena sempre aparece no conto acompanhada pela descrição de seus vestidos, vermelho, estampado, branco, de bolinhas, sempre justos, como se tais descrições funcionassem como forma de justificar a atração e os desejos sexuais de Zuenir. Assim, a personagem passa por um processo de descrição metonímica, no qual o vestido, sempre justo, é parte da figuração feminina, objetificando-a por meio do corpo sexualizado: “Aquelas pernas grossas, lisas, bem torneadas, aquelas nádegas arrebitadas e tudo mais exemplar e perfidamente bem distribuídos; aquela boca rasgada e aquele cabelo louro caindo nos ombros – *era demais para um simples operário.*” (PIROLI, 2006, p. 45, grifos nossos). O trecho grifado se refere às relações hierárquicas que apontamos no início, sobretudo à composição masculino/feminino, na medida em que revela a não correspondência amorosa e sexual entre a professora e o serralheiro. Nesse caso, a relação assimétrica já sugerida ganha força, aqui, pela visão masculina sexualizada, que sabe não poder possuir o corpo da mulher. Não é apenas uma distância social que separa as duas personagens, mas é, também, uma distância sexual.

Esse processo de sexualização e objetificação do corpo feminino podem ser entendidos, de acordo com as considerações de Guacira Louro:

[...] investimos muito nos corpos. De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. [...] Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam. (LOURO, 2000, p. 11-12).

Desse modo, a diferenciação dos corpos é feita a partir do reconhecimento de uma série de atributos reforçados culturalmente para cada gênero, e não necessariamente pelas características pessoais e essenciais de cada pessoa. Essa diferenciação “implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade.” (LOURO, 2000, p. 12). Assim, a percepção de

outra pessoa, “que não partilha dos atributos que possuímos”, é feita “a partir do lugar social que ocupamos.” (LOURO, 2000, p. 12). Isso explica a visão assimétrica que o serralheiro tem da professora, pois ocupando lugares sociais diferentes, o reconhecimento do outro é hierarquizado.

Sabendo não poder possuir o corpo feminino, Zuenir satisfaz seu desejo masculino com a masturbação, com “a mão libidinosa no bolso já furado do macacão” (PIROLI, 2006, p. 45):

Viu sobressaltado a professora saltar no ponto de ônibus e, com a cabeça em pé, mas sem olhar para os lados, a pasta de livros na mão, passar diante dele. O vestido era justo, do mesmo modelo, porém estampado. Usava um perfume discreto. E seguiu malevolente para a escola. Zuenir não conseguiu dormir naquela noite. Ficou rolando na cama. O corpo da professora Helena não saía de sua cabeça. (PIROLI, 2006, p. 45).

Distanciada dos desejos do serralheiro, a professora não o vê, tornando-o invisibilizado do ponto de vista sexual/masculino, na medida em que ela se torna cada vez mais visível para ele: “o corpo da professora Helena não saía de sua cabeça”. Há, aqui, uma contraposição latente entre os desejos masculino e feminino, fazendo com que a mulher se torne um elemento de perturbação do homem. Além disso, é possível perceber também uma rotulação da imagem feminina por parte do serralheiro, que atribui ao seu modo de vestir e de andar a palavra “malevolente”. Assim, na visão do serralheiro, a professora Helena estaria conscientemente o provocando (a ele e a outros) ao se vestir daquele jeito. O conto é marcado pelo desejo de posse masculino do corpo feminino, levando Zuenir a perseguir Helena:

Enganou o serviço até o fim da tarde. Tomou um banho demorado, esticou o cabelo e ficou no portão da oficina, a partir de seis horas, vigiando os ônibus que paravam no ponto.

Afinal, principiando a escurecer, a professora Helena desceu. O vestido agora era branco, mas sempre justo. Ela veio caminhando com suas pernas adjetivas.

Zuenir respirou fundo, criou coragem, emparelhou-se com ela e disse tudo o que conseguiu dizer. A professora foi mais do que educada: agradeceu os elogios, sim, trabalhava no grupo, com licença, tinha que dar aula, boa noite. (PIROLI, 2006, p. 45-46).

Há, na cena, uma tentativa de se equiparar imagetivamente à professora, tornando-se sexualmente atraente, “tomou um banho demorado, esticou o cabelo”, ações que parecem não integrar sua rotina de trabalho semanal. A abordagem masculina, além de representar uma regra de conduta na conquista, reservando o lugar de ação ao homem, sugere, a princípio, um “emparelhamento” que nivela a relação assimétrica existente entre os dois. Esse nivelamento é rompido pela professora, que “agradeceu os elogios”, “com licença, tinha que dar aula”, “boa noite”.

À negação feminina, o homem responde com a assunção de hábitos considerados culturalmente como masculinos (“deu no garrafão de cachaça”) e com a quebra de sua rotina de trabalho (“e nem sequer terminou uma grade na parte da manhã.”) (PIROLI, 2006, p. 46), evidenciando a dificuldade em lidar com a recusa feminina. A decisão de Zuenir é fazer aquilo que já se anunciava no primeiro momento em que viu o corpo da professora Helena: “pôs uma faca (BOURDIEU, 2011, p. 30-31).

indecisa na cintura, debaixo da camisa, e postou-se no portão”. Dessa vez a professora estava “com um vestido vermelho de bolinhas, um pouco mais curto.” (PIROLI, 2006, p. 46):

Quando ela passava perto da oficina, o suficiente para sentir o seu perfume, Zuenir tomou a sua frente, já com a faca na mão:

– Fica boazinha, moça. Não quero te ferir, mas estou precisando de você. Você não sai da minha cabeça. Vem comigo, moça. Entra aqui comigo, não vou te ferir.

O pavor estampado no rosto, a professora Helena não desviara a vista da faca próxima à sua barriga. Zuenir pegou-a pelo braço e fechou o portão da oficina. (PIROLI, 2006, p. 46).

Aqui, a estratégia masculina é fazer uso da violência e colocar-se à frente da mulher, invertendo a relação de assimetria existente entre ele e a professora. A abordagem de Zuenir é feita com uma faca, arma branca e símbolo fálico, que demonstra a dominação masculina pela força sexual e pela violência: “não quero te ferir, mas estou precisando de você”. O corpo da mulher é materializado, aqui, como um objeto de desejo e excitação masculinas, dispostos para o uso. A utilização da conjunção “mas” expressa uma ideia de contraste com a oração anterior, “não quero te ferir”. Nesse sentido, para conseguir o que precisa, o serralheiro é capaz de usar a “faca indecisa”. A decisão da faca depende da cooperação ou não da professora Helena. De acordo com Saffioti, cabe ao homem, “segundo a ideologia dominante, a função de caçador. Deve perseguir o objeto de seu desejo, da mesma forma que o caçador persegue o animal que deseja matar.” (SAFFIOTI, 1987, p. 18). Nesse sentido, a mulher é, para o homem, a sua presa, “o objeto de seu desejo”. Para o homem não importa que a mulher também tenha desejo, “basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto.” (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Carlos Gomes aponta que “além do espaço doméstico, a violência contra a mulher é praticada como parte da violência urbana”, configurando crimes como “estupro e agressão sexual, quando a mulher é vítima de desconhecidos” (GOMES, 2013, p. 7). Há, segundo o autor, uma “susceptibilidade do corpo feminino aos perigos da violência urbana e aos desejos masculinos incontrolados.” (GOMES, 2013, p. 8), conforme vemos no conto de Piroli:

Meia hora depois, eles saíram. A professora na frente, os olhos de quem havia chorado, e ele logo atrás, *tranquilo*, como se não tivesse acontecido nada de anormal. Zuenir pôs a mão no ombro da moça e acompanhou-a *calmamente* até a entrada do grupo. Regressou sobre os mesmos passos e jogou-se na cama, *feliz*. (PIROLI, 2006, p. 47, grifos nossos).

Esse “consentimento”, diante a cena analisada, é conseguido sob ameaças e a imposição da força masculina, consumando o estupro, “o caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher”. (SAFFIOTI, 1987, p. 18). O estupro é, para o homem, a prova cultural de que consegue submeter a mulher aos seus desejos. Nas palavras de Bourdieu, “o assédio sexual nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa, com a posse, a nada mais que a simples afirmação da dominação em estado puro.”

(BOURDIEU, 2011, p. 30-31).

A cena da violência sexual não é descrita pelo narrador, que opta apenas pelo registro do antes e depois do ato e pela disposição de que algo anormal aconteceu. Enquanto Helena sai com “olhos de quem havia chorado”; Zuenir é descrito como “tranquilo, como se não tivesse acontecido nada de anormal”, sugerindo que a violência de seu gesto é entendida como algo natural, própria de um homem possuído de desejo. Os termos “tranquilo”, “calmamente”, “feliz”, destacados acima, denotam a naturalidade da agressão masculina, tida como aceitável, como também a satisfação após a ejaculação. Isso é reforçado pelo ato de colocar a mão no ombro da professora e acompanhá-la até a escola. Para ela, o ato de violência não cessa ao transpor os limites do portão da serralheria, mas continua até a escola, sendo escoltada por seu estu-prador. Para ele, o ato de violência sequer existiu, sendo confirmado apenas pela intervenção da polícia e da justiça:

Na manhã seguinte, dois detetives foram buscar Zuenir na serralheria. Ele foi ouvido na delegacia e, sem levar mais do que meia dúzia de pescoções, confessou o que acontecera dentro do quarto. Encaminhado o inquérito à justiça, condenaram Zuenir a dois anos de cadeia. Ele achou tudo certo, merecido, não alegou nada em sua defesa. (PIROLI, 2006, p. 47).

A forma como a polícia é representada, no trecho, evidencia a repressão com a qual ela age, no intuito de conseguir confissões baseadas na tortura e na intimidação, revelando o abuso de poder. Além disso, a frase “sem levar mais do que meia dúzia de pescoções” aponta para uma covardia e fragilidade do serralheiro que não “aguenta” “meia dúzia de pescoções”. Essa violência, sob a qual Zuenir é sujeito, é trabalhada por Paulo Sérgio Pinheiro, Eduardo Izumino e Maria Cristina Fernandes em artigo que resulta de uma pesquisa na qual os autores pretendiam avaliar os “limites da atuação policial no cumprimento de suas funções”, determinando, assim, o que nomearam como “violência policial”, aquela presente nas “mortes de criminosos ou suspeitos e policiais em conflitos, em situações de repressão ao crime comum pelo aparelho policial”. (PINHEIRO; IZUMINO; FERNANDES, 1991, p. 95). A essa violência policial se associa uma “violência aberta e ilegal”, utilizadas como “método a que se lança mão pela suposta eficácia em atingir os seus fins, como a confissão, a obediência, a submissão, o respeito à ordem e à autoridade corporificados nos policiais.” (PINHEIRO; IZUMINO; FERNANDES, 1991, p. 95).

Nesse caso, impõe-se, aqui, outro tipo de relação de domínio, a do Estado sobre o sujeito, especialmente o iletrado, que não tem condições de transpor a relação de dominação. A esse respeito, Jaime Ginzburg observa que a condição de iletrado não permite o exercício de reivindicação de seus direitos, visto que para isso é preciso refletir sobre a própria realidade de modo crítico e dominar a linguagem. (Cf. GINZBURG, 2010, p. 111). No conto, a aceitação que Zuenir tem de sua sentença vai muito além do simples reconhecimento do erro, ela é uma resposta automática de aceitação do lugar em que é colocado pelo outro, dotado de poder, é um lugar social “merecido” pela estratificação e estrutura social.

Diante de tudo, o narrador destaca alguma ingenuidade na figura do serralheiro: “Mas teve uma coisa que Zuenir não conseguiu entender: por que a professora Helena depois de sair da oficina, deixou que ele pusesse a mão no seu ombro e a acompanhasse até o grupo.” (PIROLI, 2006, p. 47). A partir do espanto provocado pelo estupro, o narrador conduz o olhar do leitor para a opressão e a dominação. Zuenir enxerga a professora Helena como alguém que sempre esteve acima dele. Desse modo, ele a considera capaz de fazer suas escolhas. O uso do verbo “deixou” expressa essa visão da personagem ao designá-la como agente ativa da ação – mas de uma ação de passividade. O estranhamento do serralheiro é causado pelo fato de que não foi preciso coagir a professora para que ela o deixasse colocar a mão em seu ombro, como havia feito anteriormente. Ele não é capaz de compreender, nesse sentido, que, para a professora Helena, o ato de violência estava ainda em processo.

A percepção que as duas personagens têm da relação entre elas é diferente, pois estão em lugares e posições sociais diferentes. Enquanto Zuenir percebe uma assimetria em relação à professora, referente ao grau de instrução e às classes econômicas sociais; Helena percebe uma assimetria em relação ao gênero. Para ela, o fato de Zuenir ser homem já estabelece uma relação de desigualdade de poder. Como explica Saffioti,

O poder do macho, embora apresentando várias nuances, está presente nas classes dominantes e nas subalternas, nos contingentes populacionais brancos e não-brancos. Uma mulher que, em decorrência de sua riqueza, domina muitos homens e mulheres, sujeita-se ao jugo de um homem, seja seu pai ou seu companheiro. Assim, via de regra, a mulher é subordinada ao homem. Homens subjugados no reino do trabalho por uma ou mais mulheres detêm poder junto a outras mulheres na relação amorosa. (SAFFIOTI, 1987, p. 16).

Se num primeiro momento pensamos na violência sexual sofrida pela professora Helena como a única presente no conto; em outro, é possível perceber que essa violência sexual é consequência de outra maior presente nas relações de dominação entre homem-mulher, patrão-empregado, letrado-iletrado, etc. Como não consegue exercer seu poder em outros âmbitos, Zuenir força a professora Helena a manter relações sexuais com ele, “provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha.” (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Diante disso, a professora, colocada no lugar de objeto do desejo masculino, no lugar de dominado, através da força, não se arrisca a confrontar seu agressor sob a possibilidade de se machucar ainda mais. Assim, a ingenuidade presente no questionamento do serralheiro abre espaço para uma reflexão mais profunda: pode o oprimido oprimir? O dominado dominar?

Levando essa discussão para a ótica do gênero, é importante pensar o conceito de “interseccionalidade”, definido por Kimberlé Crenshaw, como a busca em “capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”, como “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe”, que ao estabelecerem “desigualdades básicas”, “estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.” (CRENSHAW, 2002,

p. 177). Isso pode ajudar a explicar a relação existente entre dominante e exercício do domínio, visto que a subordinação seria derivada a partir da ótica das categorias gênero, classe e raça. No conto, Zuenir exerce o poder masculino sobre a categoria feminina, invertendo, momentaneamente, a relações de “hierarquização”. Nesse caso, ele é capaz de submeter a professora a seu domínio, deixando de ser o dominado para ser aquele que domina. Essa inversão de poderes, ainda que provisória, aponta para o modo como figura no imaginário coletivo um “fascínio” pelo exercício do poder, inclusive para aqueles que não o detém no cotidiano. Paulo Freire percebeu bem esse movimento relativo ao poder ao identificar que há uma dualidade nos oprimidos, que “‘hospedando’ o opressor, cuja ‘sombra’ eles ‘introjetam’, são eles e ao mesmo tempo são o outro.” (FREIRE, 2005, p. 54).² Ainda que a discussão de Freire esteja bastante atrelada às formas sociais de classes, ela nos ajuda a compreender esse movimento empreendido no conto de Piroli, materializado na violência do estupro. Ser branca³ e estudada (categorias que oprimem a condição de Zuenir) são características, no entanto, que efetivam a ação policial, que detém o serralheiro.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- CONNELL, Raewyn. *Como teorizar o patriarcado*. Educação e Realidade, 16(2), 85-93, 1990.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>>. Acesso em: 03 dez. 2019
- FREIRE, Paulo. Justificativa da pedagogia do oprimido. In: *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 31-64.
- GOMES, Carlos Magno Santos. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 01-11, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981/15576>>. Acesso em: 06 nov. 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade In: LOURO, Guacira Lopes (Org.).

2 “Há [...] em certo momento da experiência existencial dos oprimidos, uma irresistível atração pelo opressor. Pelos seus padrões de vida. [...] Na sua alienação querem, a todo custo, parecer com o opressor. Imitá-lo. Segui-lo. Isto se verifica, sobretudo, nos oprimidos de “classe média”, cujo anseio é serem iguais ao ‘homem ilustre’ da chamada classe ‘superior.’” (FREIRE, 2005, p. 55).

3 Ao analisar alguns estudos, Crenshaw afirma que “nos Estados Unidos, as mulheres negras e latinas raramente veem os homens acusados de estuprá-las sendo processados e presos”, isso por que “a identidade racial da vítima assume um papel significativo na determinação de tais resultados” (CRENSHAW, 2002, p. 178). É possível pensar que o argumento de Crenshaw vale também para o Brasil, na medida em que há, aqui, um racismo estrutural forte, que condiciona a população negra e pobre a ser criminalizada, inclusive do ponto de vista estatal e midiático.

O *corpo educado*: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, cap. 1, p. 7-21. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/116719/mod_resource/content/1/LOUROGuacira-L_O-corpo-educado-pedagogias-da-sexualidade.pdf#page=4>. Acesso em: 21 nov. 2019.

NOGUEIRA, Christina Gladys de Mingareli; MIRANDA, Marcelo Henrique Gonçalves de. A (re)produção das masculinidades hegemônicas: homens, famílias populares e violações dos direitos humanos. *Revista Interterritórios*, Caruaru, v. 3, n. 5, 120-140, 2017.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica marxista*, Campinas, v. 21, p. 132-153, 2005. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf>. Acesso em: 11 set. 2018.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Jogos e Cenas do Casamento*: estudo das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da meia noite. Curitiba: Appris; Prismas, 2011.

PEREIRA, Cilene Margarete. Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Pirolí. *Três Corações*, Revista Recorte, v. 15, n. 1, p. 1-18, 2020.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; IZUMINO, Eduardo A.; FERNANDES, Maria Cristina Jakimiak. Violência fatal: conflitos policiais em São Paulo (81-89). *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 95-112, 1991. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=1869037951595957348&hl=pt-BR&as_sdt=0,5>. Acesso em: 09 nov. 2019.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 469-512.

PIROLI, Wander. *É proibido comer a grama*. Belo Horizonte: Leitura, 2006.

REIS, Thaís Lopes; PEREIRA, Cilene Margarete. Família e violência em Eles estão aí fora, de Wander Pirolí. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 17, n. 28, p. 163-179, 2015. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1625/1866>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Polêmica).

SAFFIOTI, Heleieth. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. *São Paulo em perspectiva*, Paulo, v. 13, n. 4, p. 82-91, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v13n4/v13n4a08.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2019.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

RECEBIDO EM 29/04/2020 E ACEITO EM 16/10/2020

CORPOS ENCANTADOS: A RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO EM CONTOS MARAVILHOSOS DE MARINA COLASANTI

KELIO JUNIOR SANTANA BORGES*

RESUMO: Este estudo analisa três narrativas de Marina Colasanti, explorando nelas o processo de ressignificação do corpo feminino por meio do expediente sobrenatural. Em diálogo com os contos populares tradicionais, os enredos urdidos pela escritora são atravessados pela magia, mas se diferenciam daqueles do passado quando representam o corpo feminino enquanto fonte de onde emana a magia. Buscaremos evidenciar como, nos contos maravilhosos de Colasanti, a representação desses corpos encantados assume valor estético e político de grande importância para a desconstrução de um discurso patriarcal que intensamente propagou conceitos pouco amigáveis em relação ao corpo e à mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo feminino; Contos maravilhosos; Sobrenatural; Marina Colasanti.

ENCHANTED BODIES: THE RESSIGNIFICATION OF THE FEMALE BODY
IN MARINA COLASANTI'S FAIRY TALES

ABSTRACT: This study analyzes three narratives by Marina Colasanti, exploring the process of reframing the female body through the supernatural expedient. In dialogue with traditional folk tales, the characters lost by writing are traversed by magic, but differ from those of the past when they represent the female body as the source from which magic emanates. We will try to show how, in Colasanti's modern fairy tales, the representation of these enchanted bodies assumes aesthetic and political value of great importance for the deconstruction of a patriarchal discourse that intensely propagated unfriendly concepts in relation to the body and the woman.

KEYWORDS: Feminine body; Modern fairy tales; Supernatural; Marina Colasanti.

* Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás - Campus Aparecida de Goiânia.

INTRODUÇÃO

Não, eu não era menos inteligente, mais medrosa, menos lógica, mais sensitiva, menos combativa, mais vaidosa, menos sensual do que ninguém. E entenda-se por ninguém toda a classe dos homens. Então, quem era eu? (Marina Colasanti)

Escritora de grande versatilidade, Marina Colasanti vem, há muito, transitando por diferentes gêneros literários e alcançando reconhecimento, tanto da crítica quanto do público leitor, em todos eles. Em meio a essa vasta e variada produção, destaca-se a vertente de narrativas que, em muitos aspectos, dialogam com os tradicionais contos populares, mais conhecidos como “contos de fadas” ou “contos maravilhosos”¹.

Ao longo de mais de 35 anos, a escritora publicou 7 coletâneas de contos maravilhosos, tendo iniciado essa produção em 1979 quando veio a lume o livro *Uma ideia toda azul*. Esses textos renderam inúmeras premiações à ficcionista e, atualmente, se encontram reunidos na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, cuja primeira edição é de 2015, publicada pela Global Editora.

Por diferentes motivos, em especial, pela atmosfera mágica presente em seus enredos, essas narrativas tendem a fazer parte daquela seara literária indicada ao público infantojuvenil. Entretanto, considerando o valor estético e a complexidade temática desses textos, entendemos ser redutora tal classificação, pois se trata de uma escrita recomendada a qualquer leitor apreciador da arte literária. Ao comentar o caráter estético da obra colasantiana, a pesquisadora Silvana Augusta Barbosa Carrijo afirma que: “Para além da aparente simplicidade, a obra da autora revela uma complexidade habilmente urdida pelos fios legados da mitologia, do folclore e de outros textos literários, consistindo seus contos e poemas em produto estético de alto teor simbólico e intertextual” (CARRIJO, 2013, p. 142).

Apesar dos inúmeros pontos de contato entre os textos da escritora contemporânea e os tradicionais contos populares, há outros aspectos a distanciá-los completamente e, dentre essas marcas de diferenciação, destaca-se a representação da mulher. Nos textos de Colasanti, os indivíduos femininos e seus corpos são representados de modo a questionar e negar muitas das características rasteiras e, algumas vezes, misóginas propagadas pelas narrativas do passado. Lançando mão de diferentes expedientes, a escritora usa seu tecido textual para, por meio do discurso artístico, ressignificar os corpos femininos tão intensamente “violentados” pelo antigo discurso filosófico e artístico. Nesse intuito de romper com os valores negativos de outrora, a autora cria personagens femininas cujos corpos, atravessados pela magia comum aos contos de fadas, são *encantados*, dotados de poder ou de dons que, metaforicamente, simbolizam um novo olhar acerca do corpo e da personalidade feminina.

Neste estudo, nosso objetivo é analisar três narrativas de Colasanti, investigando nelas a representação do corpo feminino que, graças ao expediente sobrenatural, é ressignificado, desconstruindo inúmeros dos lugares comuns preconceituosos propagados pelo discurso patriarcal ao longo de nossa história. Num universo regido pela magia, atmosfera propícia à manifestação do sobrenatural, o poder transformador e criador pode emanar do próprio corpo feminino, refutando significados negativos a ele vinculados por aquilo que já foi definido

¹ Apesar de serem usadas indistintamente, as duas nomenclaturas aludem a formas textuais diferentes, conforme explicado por Nelly Novaes Coelho em *Contos de fadas*.

como “litanias da desgraça”².

Considerando os limites estruturais deste trabalho, nos limitaremos à análise de apenas três textos da escritora, são eles “Além do bastidor”, “A moça tecelã” e “Entre a espada e a rosa”, eles pertencem às coletâneas *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982) e *Entre a espada e a rosa* (1992), respectivamente.

SOBRE O CORPO E AS MULHERES

Considerando-se inquestionável o fato de o corpo ser “definitivamente uma construção cultural” (MENEZES, 2002, p. 14), a reflexão acerca da corporeidade tem como exigência a interseção com outros aspectos do mundo cultural que, no decorrer da história, contribuíram para se chegar à concepção da constituição física corporal seguida pela sociedade ocidental.

Lançando mão dessa teia de saberes e de elementos culturais, o pensamento contemporâneo tem, cada vez mais, se dedicado a discutir e a refletir acerca do complexo ideal de corpo no Ocidente. Não se trata de algo específico do mundo contemporâneo o pensar a corporeidade; na realidade, tal exercício tem atravessado os tempos constando do discurso de diferentes áreas que, dentro de suas particulares e limites, se debruçaram sobre o tema: “A representação discursiva do corpo, por meio da verbalização em textos de aspecto teórico ou ficcional ou por meio de imagens estáticas ou em movimento, tem sido uma constante no Ocidente, sendo o corpo um objeto de inquietação” (BORGES, 2013, p. 16).

Desde as reflexões mais antigas e mais influenciadoras do pensamento ocidental, foram estabelecidos dualismos opositivos essenciais que, avaliados segundo as leis de cada sistema filosófico, sempre concediam lugar desprivilegiado ao corpo, realidade muito bem sintetizada nas seguintes palavras de Elódia Xavier (2007, p. 17): “As concepções do corpo através da história da humanidade nos revelam características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo”.

Cada um a seu modo, Platão e Aristóteles contribuíram para a estruturação de sistemas marcados dualismos essenciais, nos quais, a constituição corporal foi avaliada como inferior. Enquanto, na visão do primeiro, o corpo constituía uma traição à alma, o segundo reafirmava tal dualidade distintiva e valorativa por meio da oposição entre matéria e forma, supervalorizando esta em detrimento daquela. Daí em diante, surgiram inúmeros outros sistemas ou movimentos intelectuais a repassar e a reafirmar a posição desprivilegiada do corpo, a ponto de considerá-lo verdadeira prisão para a alma: “Tendo a filosofia neoplatônica contraposto o corpo e a alma, a matéria e a não matéria, o perceptível e o diáfano, fez do corpo a prisão para a alma imortal, tratando-o como signo do perecível e corruptível, em contraponto com a incorruptibilidade da alma” (BORGES, 2013, p. 18).

Quando comparado à mente ou à alma, o corpo sempre representou a marca de inferioridade em nossa condição humana, nos vinculando à natureza regida por leis físicas. Opondo-se aos valores superiores representados pela essência abstrata ou amorfa, a corporeidade foi entendida como realidade incompatível, um outro domínio, pois “o corpo, imaginação, paixão e sensibilidade não podem conviver fraternamente com essa ideia de razão” (MENEZES, 2002, p. 19).

² Expressão cunhada por R. Howard Bloch para se referir ao discurso injurioso do patriarcado contra a mulher e a feminilidade, conforme exposto em seu livro *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*.

A composição de tais dualismos e os valores atribuídos aos domínios por eles representados teve, dentre outras consequências, impacto direto na oposição cultural entre homem e mulher, concedendo sempre sentido menor e negativo ao feminino, pois projetaram-se na mulher (ou fêmea) os traços pouco virtuosos da matéria corporal.

Além da oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber (XAVIER, 2007, p. 20).

Investigar o valor do corpo, no decorrer da história, é também ter acesso à construção histórica de um conceito de feminilidade, pois, dentro do campo do conhecimento, o “ideal feminino construído ao longo dessa história do saber está profundamente ligado a uma ideia de corpo. As mulheres, constantemente reduzidas ao corpo, tornam-se escravas de uma natureza a qual os homens desejam dominar” (MENEZES, 2002, p. 14). No intuito de promover essa dominação do corpo feminino, ao lado dessa “teoria” racional promotora da inferiorização da mulher, sempre³ existiu o discurso misógino que também “tem a ver com a dualidade mente/corpo, responsável pela discriminação das mulheres” (XAVIER, 2007, p. 19).

Com isso, apesar de óbvio, faz-se necessário dizer que perquirir a construção histórica do corpo e de feminilidade é, antes de mais nada, conhecer as concepções de um discurso construído, inicialmente e durante muito tempo, apenas por homens. Ou seja, a própria redução da mulher ao corpo e a desvalorização desse corpo são construções culturais edificadas pelo conhecimento racional a serviço da consciência masculina, tendo como um de seus objetivos impor o silenciamento, a clausura e o adestramento à corporeidade feminina: “A razão patriarcal é uma razão totalizante, que enclausura a mulher numa teia de sentido, impedindo que escutemos sua própria fala no decorrer de toda a história da humanidade. É só desse modo que ela se mantém” (MENEZES, 2002, p. 14).

O saber filosófico, apropriando-se de suas prerrogativas discursivas, construiu uma concepção de feminilidade calcada numa natural incapacidade da mulher ao exercício da reflexão, graças a isso, o indivíduo feminino foi impedido de participar do universo intelectual, ou seja, as mulheres “emergem nesse cenário como objetos desse saber, como construções, produtos de um conhecimento não exercido por elas (MENEZES, 2002, p. 13). Sem participar ativamente da produção do conhecimento, o indivíduo feminino foi vítima da reflexão filosófica masculina que, não bastasse privá-la do conhecimento, também lhe imprimia valores pouco amigáveis:

A história do saber das mulheres percorre a marginalidade, o submundo da razão, ou aquilo que poderíamos chamar de própria loucura. As mulheres aparecem então como as deusas, as bruxas, as loucas, as prostitutas, as santas ou qualquer outra imagem reducionista da qualidade do que seria humano” (MENEZES, 2002, p. 14).

³ Nossa afirmação se baseia nas palavras de Howard Bloch (1995), para quem não há uma história para o conceito nem para as posturas femifóbicas. Em qualquer momento da trajetória histórica da civilização, marcas de difamação feminina serão encontradas sem que seja possível definir quando, como e onde elas tiveram origem.

Privada do conhecimento, destituída de voz e limitada pela vida doméstica, a mulher faz de sua corporeidade sua maior linguagem, iniciando, com isso, o processo de ressignificação do corpo: “Em uma época em que as mulheres não sabem ler, seus corpos tornam-se suas expressões, traduzindo um dever. O corpo é sua escrita” (MENEZES, 2002, p. 14). Na contemporaneidade, o ato de ressignificação desse corpo se radicaliza, tornando-se a pedra fundamental de movimentos como o feminismo.

O resgate desse percurso histórico é essencial para se compreender como, no decorrer do tempo, as concepções de corpo e de mulher se imbricaram, numa relação de causa e consequência desastrosa para o indivíduo feminino. Segundo Xavier: “Como objeto para as ciências naturais, como um instrumento à disposição da consciência ou como um veículo de expressão, temos sempre a desvalorização social do corpo, grande aliada da opressão das mulheres” (XAVIER, 2007, p. 18). Como se percebe, “o saber não é ingênuo; faz das mulheres objeto, lhes dá uma forma, cria uma natureza própria” (MENEZES, 2002, p. 14) e, como consequência, tem garantida a hegemonia da figura masculina.

No mundo contemporâneo, a reflexão acerca do corpo se tornou mais profunda, superando a perspectiva biologizante norteadora das concepções que vigoraram durante o período que vai desde as épocas clássicas até o início do cientificismo oitocentista. Além dessa mudança de perspectiva, também foi extremamente decisiva e transformadora a inserção da mulher enquanto participante do novo contexto de construção do saber, seja ele acadêmico ou artístico.

Na posição de sujeito, o indivíduo feminino resgatou sua voz antes silenciada e, nesse novo contexto, sua atuação no campo do conhecimento tornou-se duplamente significativa, pois, enquanto contribuía para a construção do saber moderno, também agia promovendo a “deconstrução” das visões culturais do passado. Marina Colasanti é um bom exemplo de personalidade intelectual feminina a desempenhar essa dupla atuação. Sobre isso, vale a pena citar um dos momentos em que ela reafirma esse compromisso.

Em seu livro de ensaios *Mulher daqui pra frente* (1981), Colasanti discute acerca de diferentes aspectos da condição feminina no final do século XX. No texto intitulado “Daqui pra frente”, ao mesmo tempo em que defende a superação das antigas concepções propagadas sobre o universo feminino, ela contesta a defesa da suposta igualdade entre homem e mulher, segundo ela: “Mulher não é igual ao homem” (1981, p.193).

Em sua reflexão, a escritora, de imediato, volta-se para seu corpo reconhecendo nele as marcas de diferenciação que a tornam uma mulher “única”, mas questiona-se sobre em que se baseia essa especificidade: “Olhando meu corpo, recebendo minha menstruação e minhas filhas, jamais duvidei de que eu fosse uma mulher, e, como tal, específica. Mas qual era minha especificidade?” (1981, p. 193). Segundo ela, era motivo de frustração tentar responder tal pergunta, pois as tradicionais respostas estavam sempre em desacordo com sua realidade interna (mente) e externa (corpo): “A essa pergunta não obtinha resposta. Ou melhor, as respostas que me davam não tinham dentro de mim nenhum eco de veracidade. Porque assim como olhava meu corpo, também me debruçava sobre a minha mente. E a minha mente não se deixava enganar” (1981, p. 193).

Consciente do novo e do diferenciado lugar conquistado pelas mulheres – realidade

da qual ela, em suas múltiplas atuações sociais, é um grande exemplo –, Colasanti reconhece a importância de instaurar, dentro desse novo contexto cultural, um contradiscurso para negar as construções valorativas dirigidas à mulher e ao corpo feminino: “Não, eu não era menos inteligente, mais medrosa, menos lógica, mais sensitiva, menos combativa, mais vaidosa, menos sensual do que ninguém. E entenda-se por ninguém toda a classe dos homens. Então, quem era eu?” (1981, p. 193).

Nessa postura combativa de oposição ao antigo e preconceituoso ideal de feminilidade, as mulheres descobrem-se numa situação nova em que, negando os predicativos do passado, estão abertas a novos valores, ou seja, estavam num processo de (re)construção de suas especificidades. A escritora evidencia essa realidade ao dizer: “Quem somos nós? Somos, éramos, uma realidade revestida de tantas capas de mentira, de tantas máscaras adulteradas, que essa realidade se perdeu. Nem nós, nem ninguém saberia mais dizê-la. E à sua procura lançamos mão de vários meios. Um deles foi dizer o que *não* éramos. Isso desfazia parte do engodo” (1981, p. 193, grifo da autora).

Não seria um exagero dizer que a maior parte da produção colasantiana é estruturada sobre esse pilar fundamental, o de “desfazer parte do engodo” elaborado pelo discurso de ordem patriarcal. Dependendo da forma artística explorada por ela, o caráter desconstrutivo pode variar de intensidade, mostrando-se ora mais intenso, ora mais brando. As suas narrativas maravilhosas, no entanto, representam um caso particular, pois nelas a escritora empreende intenso conteúdo ideológico de fundamentação feminista, mas toda essa carga ideacional está, de certo modo, camuflada, ou melhor, suavizada pelo trabalho filigranado dispensado à linguagem e ao simbolismo poético tão caro à estilística da escritora.

Dentro da atmosfera maravilhosa comum aos contos de fadas, Marina Colasanti concede ao corpo feminino diferentes valores, representando-o de maneiras plurais, rompendo com as antigas representações dos contos populares medievais. Nessa variedade de representações, definimos como objeto de estudo o *corpo encantado*, ou seja, a representação de uma corporeidade mágica, entendida aqui como um recurso metafórico para simbolizar a ressignificação do corpo feminino, denotando a (re)descoberta de características intrínsecas à constituição física da mulher, traços muitas vezes eclipsados ou menosprezados pela concepção machista e misógina estruturada pelo discurso patriarcal.

Antes de passar à análise das suas narrativas, consideramos ser necessário explicar que este trabalho se apoia, teórica e metodologicamente, no livro *Que corpo é esse?* (2007), de Elódia Xavier. Em seu estudo, a pesquisadora, partindo de diferentes especificidades, propõe uma tipologia composta por 10 diferentes representações do corpo feminino encontradas em narrativas escritas por mulheres. Nas considerações finais do trabalho, a estudiosa afirma que a tipologia por ela proposta não se encontraria fechada, circunscrita especificamente às 10 realidades ali elencadas.

Entendemos que a possibilidade de se ampliar o número de categorias é gerada pelo fato de a pesquisadora eleger o *corpo* como princípio analítico e, como ela mesma explica: “O corpo deve ser visto em ação (*acting*), isto é, numa relação dinâmica ou estática com alguma coisa, pois só assim manifesta suas especificidades” (XAVIER, 2007, p. 26). Partindo da premissa indicada pela estudiosa, elegemos os contos maravilhosos de Marina Colasanti como contexto

dentro qual observar e compreender as especificidades de corpos femininos dotados de capacidades mágicas. Em decorrência desse caráter particular, tais corporeidades encantadas criam uma relação diferenciada com o mundo ao seu redor, assumindo traços particulares sobre os quais nos deteremos a seguir.

O UNIVERSO MARAVILHOSO COLASANTIANO: A MULHER E O SEU CORPO ENCANTADO

Além de escritora, Marina Colasanti também é jornalista, ensaísta, cronista e artista plástica. Em decorrência dessa variedade de campos de atuação, Carrijo se refere à artista recorrendo ao adequado epíteto “personalidade intelectual caracterizada pela diversidade”. Nas palavras da pesquisadora, em meio à tamanha pluralidade, existe certo traço a marcar toda a produção artística e intelectual colasantiana:

Em todas essas atividades, a preocupação com o universo feminino constitui uma espécie de *leitmotiv*. (Re)pensar a condição feminina em um mundo notadamente marcado por relações de poder é, para a autora, reflexão imprescindível na prática intelectual e artística das mulheres” (CARRIJO, 2013, p. 139).

Se esse compromisso com a reflexão acerca da condição feminina se faz presente em toda a produção da artista, obviamente ele se encontra também em suas narrativas maravilhosas às quais, tanto a crítica quanto o público leitor, tende a conhecer como contos de fadas ou contos maravilhosos, dada à aproximação desses textos com os contos tradicionais do passado. Num estudo acerca do universo maravilhoso colasantiano, dedicamo-nos à perquirição dos principais traços estilísticos presentes nessas narrativas que atualizam inúmeros pontos comuns dos contos populares tradicionais. Em face das atualizações profundas empreendidas pela escritora na retomada que faz do gênero, propusemos denominá-los como *contos de fadas modernos*, buscando com essa terminologia nos referir “a uma forma que retoma traços das antigas narrativas populares, mas que, ao mesmo tempo, apresenta princípios estéticos e ideológicos típicos de uma cultura atual, processo que entendemos como uma atualização dessa forma literária” (BORGES; CÁNOVAS, 2016, p. 147).

Entre os três aspectos mais marcantes dessa atualização do conto de fadas, figura justamente o compromisso com a condição da mulher dentro da atual sociedade. Empreendendo este contradiscurso, a autora promove a superação dos antigos e preconceituosos valores vinculados à feminilidade, concepções corporificadas pelas tradicionais personagens femininas, seres estereotipados tão caros às narrativas populares medievais em que

[a] representação da condição feminina [...] se dá por meio de diferentes construções imagéticas. São princesas belas e virgens, rainhas maldosas e movidas por vaidade, camponesas ingênuas e trabalhadoras, além de fadas bondosas ou bruxas sanguinárias. Essas seriam apenas algumas das possibilidades com que nos deparamos com as diversas maneiras de representação da feminilidade aos olhos de uma ideologia medieval que, em vários momentos, se faz misógina (BORGES, 2017, p. 76).

Apesar de a escritora retomar a ambientação medieval, seja ela palaciana ou campesina, a mulher representada em seus textos se distancia daquela comum aos antigos contos, pois a personagem feminina presente nos textos dessa ficcionista é moderna em seus pensamentos e postura, verdadeira porta-voz dos ideais feministas. Contribuindo para o processo de desconstrução de estereótipos propagados pelo passado, “Colasanti cria personagens que não se enquadram naquela constituição arquetípica inerente aos enredos maravilhosos” (BORGES; CÁNOVAS, 2016, p. 149). Num processo de diálogo intertextual, a escritora promove a retomada da forma literária, mas impondo-lhe profundas transformações de caráter subversivo, permitindo-nos considerar essas narrativas como estruturas parodísticas.

Para a construção desses seres em diálogo com o mundo moderno, Marina Colasanti imprime maior traço de humanidade às suas criaturas fictícias, com isso elas se opõem às representações femininas dos antigos contos, povoados por personagens tipo, seres destituídos de psicologismo profundo, quase sempre trabalhados enquanto símbolos de comportamentos ou de estamentos sociais.

Embora assumam ainda as mesmas identidades sociais – elas continuam princesas, rainhas, donzelas, damas etc. –, essas mulheres tornaram-se mais ativas e conquistaram uma individualidade explorada nas descrições e nos comportamentos que, como constituinte diegético, dão forma a essas narrações. Elas contestam a ordem e as ideologias a que estão sujeitas; podemos dizer que elas se humanizaram, sendo capazes de atos e de pensamentos incomuns à esfera social das narrativas canônicas (BORGES; CÁNOVAS, 2016, p. 149).

Por meio dessas personagens à frente de seu tempo, a escritora contesta a gama de adjetivos rasteiros e redutores comumente usados para difamar a personalidade e o corpo femininos. No tocante especificamente ao corpo da mulher, vale dizer como foram intensos os ataques a ele desferidos, sempre pautados e sustentados por fundamentos de caráter filosófico, biológico ou religioso. De incompleto a amaldiçoado, além de frágil, sensível, imperfeito e pecaminoso, foram muitas e profundas as marcas negativas nele inscritas, feridas estas ainda não totalmente cicatrizadas.

Em oposição à carga negativa expressa pela adjetivação acima citada, a autora recorre à atmosfera maravilhosa dos contos de fadas para representar uma corporeidade feminina atravessada pela magia, ou seja, um corpo *encantado*. Em enredos destituídos da presença de fadas e de outros entes poderosos, certas mulheres veem brotar de sua constituição física o princípio mágico que, dentre outras coisas, possibilita a elas superar ou resolver situações conflituosas de suas vidas. Enquanto fonte de poder, tais corpos encantados simbolizam a redescoberta da mulher em relação à sua constituição física. Trata-se de uma metáfora para representar a resignificação da corporeidade feminina dentro de uma sociedade que, ao contrário daquela de outrora, não a vê como ameaça nem como mero objeto.

Daí se percebe o trabalho estético sofisticado e sensível com que Marina Colasanti explora o expediente sobrenatural em seus contos de fadas modernos. Ela dá provas de que, ao contrário do senso-comum, narrativas maravilhosas não constituem tecidos artísticos de pouca

densidade literária, muito menos devem ser entendidas como tipicamente adequadas ao gosto infantil e juvenil – neste caso, entendido como um gosto ingênuo e apreciador de realidades fantasiosas. Decorrente da supervalorização do saber racional estruturado sobre bases técnico-científicas, as formas artísticas atravessadas pelo metaempírico foram, aos poucos, sendo rechaçadas, por representarem uma visão de mundo já superada e pouco “verdadeira”. Vem daí parte da subestima em relação à literatura voltada para crianças e adolescentes, vertente constantemente marcada pela presença de realidades mágicas por meio das quais se faz possível dar vida a seres inanimados, promover viagens maravilhosas, conceder voz e pensamento a animais, como também estabelecer comunicação com seres de outro mundo.

Sobre o caráter mágico dos textos colasantianos, Vera Maria Tietzmann Silva aponta o traço diferenciador que será a tônica de nosso estudo. A pesquisadora faz a seguinte explicação:

Com relação à interferência de poderes sobrenaturais alterando o rumo das ações, nota-se que Marina Colasanti traz uma inovação de grande originalidade. Ela transfere a fonte geradora desse poder, que se situava na esfera externa (fadas, ogros, feiticeiros, objetos mágicos), para a esfera interna, para dentro do próprio protagonista. É quando ele convoca, não um ser superdotado (gênio, fada, feiticeiro), mas as forças que ele mesmo traz dentro de si (2008, p. 78).

Apesar de aludir a esse aspecto, Silva não o explora tal num trabalho específico, dando-nos a chance de poder fazê-lo aqui. Mas o faremos abordando especificamente o universo feminino, ou seja, o sobrenatural quando relativo à corporeidade da mulher.

Os contos “Além do bastidor” e “A moça tecelã”, além de suas atmosferas sobrenaturais, têm em comum o fato de suas protagonistas serem mulheres envolvidas com a prática da tessitura. Em um de nossos estudos sobre sua obra, investigamos a insistente recorrência da imagem do “fio” no universo poético da escritora. Tanto na poesia quanto prosa, Colasanti explora amplamente imagens simbólicas comuns à prática da tecelagem e da tessitura, daí a constante presença de mulheres artesãs que tricotam, costuram, tecem, fiam ou elaboram textos literários. Entendemos tais imagens como

representações psicológicas herdadas culturalmente e que nos remetem a um tempo em que as mulheres faziam do fio sua linguagem social, uma forma de comunicação artística silenciosa e ininterrupta. Mais do que apenas referenciais históricos, esses símbolos estão ligados a preceitos comportamentais e identitários inerentes a uma experiência feminina gerada pelo contexto cultural (BORGES, 2015, p. 3).

Dentre tantas tecelãs presentes na obra de Colasanti, as duas personagens em estudo se diferenciam porque, além da habilidade para o trabalho com o fio, elas possuem *corpos encantados*, com isso se tornam capazes de produzir um trabalho diferenciado das demais artesãs. Como se verá, nos dois casos, as personagens trazem dentro de si a essência mágica, mas é por meio do fio que a magia se realiza, numa cumplicidade tão intensa a ponto se entender um como extensão do outro. Bordando ou tecendo, cada uma delas cria um vínculo quase orgânico com o fio, recriando a relação natural entre aranha e teia.

O conto “Além do bastidor” se inicia descrevendo o momento em que a bordadeira protagonista, sem projeto nenhum para seu novo trabalho, seleciona uma meada de linha verde e começa a bordar. Nesse primeiro momento, percebe-se como a escolha não parece ter sido gratuita, há a impressão de ela derivar de uma força interior, um impulso a nortear as ações da moça: “Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante” (COLASANTI, 2006a, p. 14). Depois dos primeiros pontos, ela percebeu ter bordado um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para alguma coisa. Ao contrário de antes, desta vez, ela demonstra mais segurança e, tendo a certeza de que o capim olhava para as flores, escolheu uma meada vermelha: “Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação” (2006a, p. 14).

Desse momento em diante, a bordadeira inicia um compromisso diário com o seu bordado: “Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás de uma haste” (2006a, p. 14). Quanto mais trabalhava nele, mais ela se sentia feliz com o resultado de seu esforço: “E era tão lindo o jardim que ela começou a gostar dele mais do que de qualquer outra coisa (2006a, p.14). Na sequência dos dias, chegou aquele em que bordou a árvore:

A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada (2006a, p.14).

Até esse momento, não há indícios de manifestações sobrenaturais no texto. E, assim como o leitor, a personagem é surpreendida quando, de repente, ela se encontra dentro daquele jardim bordado em seu bastidor: “A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca” (2006a, p.14-16). Apesar de não saber como explicar sua presença dentro daquela outra realidade, ela tem a certeza de ter sido “pela linha” e, tocando no último ponto em fio, a menina regressa à casa, sabendo que voltará ao jardim para experimentar a última fruta que, naquele momento, ainda não se encontrava pronta para ser degustada.

Nos dias seguintes, usando a linha como ponte para transitar entre os dois mundos, ela passa a fazer constantes viagens ao seu jardim, lá conhecendo os ambientes e os animais por ela criados, ou melhor, bordados. Certo dia, depois de terminar uma garça, ela desce ao bastidor para conhecer a nova amiga, trazendo dentro de si enorme curiosidade de saber “como seriam macias as penas e doce o bico” (2006a, p.14). A garota não tinha consciência de que seria sua última viagem aquele lugar, também não poderia imaginar que seu algoz seria alguém tão próximo.

Enquanto a protagonista está lá, acariciando o pescoço de uma garça, sua irmã mais velha se debruçou sobre o bastidor, se encantando profundamente com aquele jardim quase completamente terminado, restando apenas em branco o desenho daquela menina de pé, ao lado de uma garça. Não resistindo à beleza do traço, ela não teve dúvidas e, munindo-se de agulha e linha, começou a bordar:

Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos na grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha (2006a, p.16).

Num primeiro momento, o término da narrativa parece ser trágico, com o aprisionamento da moça, para sempre, dentro do bordado por ela criado. Entretanto é preciso relativizar essa perspectiva negativa, pois, conforme nos indicam alguns índices textuais, talvez fosse esse o desejo da moça. Desde o início da narrativa, a protagonista demonstra um forte elo com aquele mundo. Mais do que um bordado, ela cria uma realidade paralela, um universo fruto apenas de seus desejos e de suas vontades, ou seja, uma realidade completamente sua. Criado à sua imagem e semelhança – a alusão à passagem bíblica não é gratuita –, o jardim só estaria completo quando a moça também fizesse parte dele, quando pudesse gozar das prerrogativas daquele universo criado segundo suas próprias decisões.

Vendo a beleza de sua criação, ela deseja inserir-se naquele mundo, por isso, sem saber exatamente como, se materializa dentro dele. Sua aparição repentina naquele jardim não derivou da ação de nenhuma outra fonte a não ser de seu próprio corpo, do desejo que seu corpo teve de compor aquele mundo. Passando a fazer parte do seu próprio trabalho, ela torna-se *criadora e criatura*, ou seja, ela simbolicamente desempenha os papéis de sujeito e de objeto, causa e consequência de seu próprio fazer, denotando a total independência de sua condição. A mesma situação em que se encontra uma escritora quando, em sua obra literária, tematiza a condição feminina que, por ser mulher, ela também experiencia. Nesse sentido, o texto escrito por Colasanti pode ser compreendido como uma estrutura discursiva tautológica.

Também digna de nota é a intertextualidade com o mito cristão do Jardim do Éden. A referência à passagem bíblica há pouco citada e o uso do termo “criadora” foram propositalmente usados na análise para antecipar aspectos contextuais indicativos da intertextualidade estabelecida entre a narrativa e primeiro capítulo do “Gênesis”, onde se descreve a criação do mundo. São inúmeros os elementos textuais a comprovar essa relação intertextual com a Bíblia, índices expressos tanto pela composição imagética quanto pelo discurso que, em alguns momentos, reproduz estruturas oracionais bíblicas.

No entanto, tão significativo quanto indicar os elos entre os dois textos em questão é compreender o valor contextual decorrente dessa aproximação, percebendo a ressignificação do corpo feminino nessa intertextualidade que atualiza princípios essenciais do mito bíblico. Na posição de criadora do jardim, a bordadeira assemelha-se à figura do Deus cristão, mas um deus materializado num corpo feminino, subvertendo, com isso, a identidade masculina do Ser criador. Não bastasse essa subversão já ousada, a escritora constrói a personagem concedendo-lhe certa ambiguidade, isso porque, se a moça, de imediato, assume traços do Deus criador, num segundo momento, ela também traz consigo marcas da criatura humana por Ele criada. Na referência à árvore e no erotismo empregado para descrever a degustação dos frutos, fica evidente a semelhança com Eva. Tal qual personagem a bíblica, a protagonista colasantiana não resiste ao desejo (ou à curiosidade?) e experimenta o fruto que, se não era proibido, é descrito

como desconhecido e, como consequência de sua ação, ela tem seu destino traçado.

Por meio desse simbolismo ricamente construído por Colasanti, “Além do bastidor” narra o processo formativo de uma figura feminina que, aos poucos, vai crescendo e amadurecendo enquanto vivencia a gradativa evolução de sua independência. Seu trajeto evolutivo culmina com a descoberta do corpo masculino, no caso, simbolizado pela relação entre ela e a garça que, com seu bico doce e suas macias penas, torna-se uma representação do corpo masculino.

A imagem da irmã mais velha pode ser lida como a representação do superego social que, reprovando a aproximação pecaminosa entre os dois – tal qual o Deus na narrativa bíblica – pune Adão e Eva, expulsando-os do paraíso. No caso da protagonista de Colasanti, o castigo é o rompimento da linha, impedindo-a de voltar para casa. Sendo assim, ela fica presa ao destino consequentemente definido por suas escolhas. Muito significativa se faz essa imagem de ruptura que, considerando os elementos imagéticos envolvidos, assemelha-se a um nascimento que se encerra quando o corpo do recém-nascido é separado do corpo da mãe pelo corte do cordão umbilical. De onde podemos afirmar que a personagem nasce para uma outra realidade.

Também vivenciando duas realidades distintas, a protagonista da narrativa seguinte é a mais famosa personagem criada pela autora. Entre as mais de cem narrativas maravilhosas escritas por Marina Colasanti, “A moça tecelã” se destaca por ser, de longe, o texto mais analisado por diferentes pesquisadores que, norteados por variadas linhas de pesquisa, abordaram a obra da escritora.

No conto, uma jovem tecelã vivia sozinha num lugar singelo onde, sempre comprometida com seu tear, ela passava os dias numa rotina incansável de trabalho que se iniciava antes mesmo do amanhecer: “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte” (COLASANTI, 2006b, p. 10). Apesar da solidão e da rotina dedicada exclusivamente ao trabalho, ela demonstrava sentir-se feliz com sua condição. Sua entrega ao ofício era explícita, evidenciando a paixão pela sua profissão: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (2006b, p. 12).

Nos parágrafos iniciais do texto, não há evidências apontando para a atmosfera maravilhosa dessa narrativa. Num primeiro momento, o leitor imagina estar diante de uma tecelã como qualquer outra. Somente no sétimo parágrafo, o narrador expõe a aura mágica em torno daquele constante e ininterrupto tear ao qual a moça se dedicava. Por meio dele, ela não só imprimia formas e cores ao tecido, como também tornava concretos seus desejos e vontades, um corpo praticamente autossuficiente: “Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comida. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila” (2006b, p. 10).

Tecendo e criando, desejando e realizando suas vontades, chegou o dia em que a moça teceu o desejo de ter alguém com quem compartilhar sua vida. Ela então teceu um companheiro, um homem para dividir com ele os seus dias:

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apuradinho, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta (2006b, p. 12).

Logo na primeira noite, deitada com a cabeça no ombro do recém-chegado, a mulher sonhou com os filhos que teriam juntos. De imediato, o convívio com o companheiro foi prazeroso, rendendo à tecelã momentos de felicidade nunca antes experienciada. Mas, ao descobrir o caráter mágico do ofício de sua companheira, e percebendo a dedicação incansável daquele corpo ao trabalho, o homem esqueceu-se dos filhos e começou a incutir na cabeça dela desejos ambiciosos. Depois de pedir uma casa maior, ele decidiu que o melhor mesmo seria ter logo um palácio e, para satisfazer a vontade dele, a mulher prontamente se pôs a tecer. Mas, ao contrário do trabalho ritmado e prazeroso de antes, a mulher começou a trabalhar, mas num ritmo diferenciado e marcado por valores opostos aos de antes: “Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira. Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre” (2006b, p. 13).

Depois de pronto, o palácio, onde ela deveria viver feliz ao lado do homem amado e dos futuros filhos, tornou-se uma prisão. Ali, confinada à torre onde o marido a pusera, seus dias eram dedicados somente à realização dos desejos do companheiro: “Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados” (2006b, p. 13). Sua nova condição a faz outra vez sentir-se sozinha, mas vivendo uma solidão superior àquela experienciada antes de desejar uma companhia: “E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo” (2006b, p. 13).

Insatisfeita com sua atual situação e plenamente cônica de seu poder, a mulher decide, então, literalmente, desfazer-se daqueles desejos por ela mesma realizados. Num diálogo intertextual com Penélope – a tecelã homérica que durante o dia tecia e durante a noite destecia a mortalha de Laerte – a protagonista do conto, por sua vez, começou a destecer a fonte de seu sofrimento, ela iniciou pelo palácio e, em seguida, desteceu o homem ao lado de quem não queria mais viver: “A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apuradinho, o emplumado chapéu” (2006b, p. 14).

Depois de destecer a vida e a companhia que ela pouco pôde aproveitar, a moça não demonstrou indícios de dor ou arrependimento. Na realidade, o término da narrativa aponta para um recomeço consciente e seguro, indicando a retomada da rotina anteriormente seguida que, apesar de solitária, lhe era íntima e, por isso, suportável: “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (2006b, p. 14).

Devido à densidade literária do texto, fazem-se possíveis inúmeras leituras. Entretanto, como a tônica de nossa abordagem é a questão da corporeidade feminina encantada, nos

deteremos apenas a esse traço. A imagem de um corpo feminino dotado de poder, ou seja, com o dom de realizar os seus desejos é uma metáfora de feminilidade independente e autossuficiente, indo de encontro à concepção de feminilidade dependente, submissa e à sombra de uma figura masculina. Senhora de seus desejos e vontades, a personagem não se submete a pressões sociais, podendo viver de modo sadio suas escolhas. Em vez da mulher dedicada ao marido e aos filhos, como pregam os padrões e costumes sociais, a moça tecelã faz de seu ofício seu único compromisso, mantendo relação de cumplicidade apenas com o fio.

No conto “Entre a espada e a rosa”, a protagonista, desta vez, é uma princesa que, assim como as outras duas personagens, ressignifica o sentido do corpo feminino e outra vez esse processo acontece via manifestação sobrenatural.

Obrigada a se casar, a filha do rei vivencia a angústia de, dentro de uma sociedade regida por um discurso patriarcal, não poder definir seu próprio destino. Por meio do narrador em terceira pessoa, o leitor tem acesso aos conflitos internos da moça: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero”? A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do norte, prometera dá-la em casamento ao chefe” (COLASANTI, 2009, p. 22).

A decisão do pai impacta profundamente a moça e, insatisfeita com a situação, ela se isola, temendo não poder fazer nada para mudar seu destino fatídico: “De volta ao quarto, a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar (2009, p. 22). Em meio àquele contexto angustiante, ela recorre ao sobrenatural para contornar o problema, mas, em vez de fadas ou elementos mágicos, ela se volta para dentro de si: “Embotada na cama, aos soluços, implorou ao seu corpo, a sua mente, que lhe fizessem achar uma solução para escapar da decisão do pai” (2009, p. 22). Não demorou muito para receber a resposta esperada, durante a noite, a magia se instaura: “Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. Em seu rosto, uma barba havia crescido (COLASANTI, 2009, p. 22).

Com o nascimento da barba no rosto da princesa, o casamento dela se torna impossível e o rei, revoltado com a filha barbada, a expulsa do reino. Daí em diante, a moça passa a vagar de reino em reino, em busca de novos horizontes e de novas vivências, aspecto bastante significativo no texto: “A Princesa fez uma trouxa pequena com suas joias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso. Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia” (2009, p. 23).

Assim como a personagem de “A moça tecelã”, a princesa não demonstra sentir dor ou arrependimento de deixar para trás a vida de antes. Trilhando novos caminhos, ela faz de sua viagem um momento especial, experienciando e ressignificando seu estar-no-mundo. Longe do palácio, ela não é mais uma princesa, podendo experimentar outras experiências, novos modos de viver sua corporeidade: “Agora, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem, nem mulher. Seria guerreiro” (2009, p. 23).

Enquanto percorre diferentes reinos, ela luta como guerreiro em várias batalhas, conquistando a admiração e o reconhecimento do povo:

E guerreiro valente tornou-se, à medida que servia aos Senhores dos castelos e aprendia a manejar as armas. Em breve, não havia quem a superasse nos torneios, nem a vencesse nas batalhas. A fama da sua coragem espalhava-se por toda parte e a precedia. Já ninguém recusava seus serviços. A couraça falava mais que o nome. (2009, p. 23)

A certa altura de sua trajetória, ela alcança um reino regido por um jovem rei e, ao lado dele, a moça vence inúmeras batalhas, tornando-se um “companheiro” confiável para o governante. Com o tempo, ela percebe estar nutrindo certa paixão pelo homem, mas sabe que, graças à barba escondida sob o elmo, seria impossível aproximar-se do amado: “Nunca o Rei poderia amá-la, com sua barba ruiva. Nem mais a quereria como guerreiro, com seu corpo de mulher” (2009, p. 26).

Quando o próprio rei, curioso para conhecer a pessoa ao lado de quem lutava, exige ver o rosto coberto pelo elmo, a jovem de novo se isola, outra vez se vê angustiada e novamente recorre ao poder guardado dentro de si: “Chorou todas as lágrimas que ainda tinha para chorar. Dobrada sobre si mesma, aos soluços, implorou ao seu corpo que lhe desse uma solução. Afinal, esgotada, adormeceu” (2009, p. 26). Mais uma vez o corpo dela, em resposta aos seus pedidos, lhe responde, concedendo a ela de novo mudar seu destino.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou. E ao acordar de manhã, com os olhos inchados de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Não ousou levar as mãos ao rosto. Com medo, quanto medo! aproximou-se do escudo polido, procurou seu reflexo. E com espanto, quanto espanto! viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo (2009, p. 27).

O conto deixa o final em suspenso, não indicando como será o encontro entre o rei e a moça, ou melhor, entre o rei e o seu fiel guerreiro. Sabe-se apenas que ela desce as escadas do palácio e vai em busca daquele que ela mesma escolheu para estar ao seu lado.

Enquanto princesa, a personagem está envolta numa aura marcada por valores estereotipados, em especial, influenciados e determinados pelo “romantismo da cavalaria” que constrói “uma imagem frágil e indefesa da mulher, à espera de seu príncipe, de seu amor” (MENEZES, 2002, p. 16). No entanto, essa personagem atua na guerra, luta e vence batalhas; nesse contexto, seu corpo vivencia um dinamismo outro, assumindo especificidades diferenciadas e, deste modo, rompendo com a tradicional concepção de fragilidade e sensibilidade outrora construída.

Assim como acontece nos textos tradicionais, os contos de fadas modernos de Marina Colasanti também são atravessados pelo sobrenatural, mas neles o expediente metaempírico assume sentido diferenciado, apresentando um aspecto político e ideológico. Em vez de meras construções fantasiosas, os textos da escritora são tecidos artísticos ricamente elaborados, nos quais as personagens femininas, com suas posturas e desejos, assumem o papel de porta-vozes de novos tempos para as mulheres do presente.

Recorrendo a esses corpos fictícios, a artista contribui para a ressignificação de corpos

reais que, vivendo numa sociedade ainda regida pela ordem masculina, continuam sendo vitimados pelo discurso machista e misógino.

CONCLUSÃO

O legado negativo do discurso patriarcal machista e misógino pode ser rastreado em inúmeras manifestações sociais, sejam elas religiosas, políticas ou artísticas, mas foi no corpo feminino que ficaram as marcas mais profundas dessa teia discursiva. Tendo sido criado e propagado numa época em que a mulher quase nada podia fazer para contestá-lo, tal discurso se fez soberano e hegemônico, fortalecendo-se cada vez mais enquanto, ao mesmo tempo, continuava vilipendiando a mulher e sua corporeidade.

Dentro do contexto cultural moderno, mulheres como Marina Colasanti fazem de sua arte um instrumento de combate e de resistência, buscando desconstruir os lugares comuns de ideologias femifóbicas passadistas.

Em seus contos de fadas modernos, Colasanti não fala apenas de mulheres, ela explora os mais variados problemas da existência humana, expondo os conflitos e anseios tanto masculinos quanto femininos. Mas é nas abordagens relativas à mulher que tais textos apresentam ainda maior densidade, perscrutando o âmago feminino, esmiuçando as experiências e os valores da corporeidade da mulher.

Dentro do universo poético de Marina Colasanti, o sobrenatural, tão comum aos textos da escritora, é uma das possibilidades de se representar o corpo da mulher que, atravessado pela magia, assume novos valores, tornando-se um corpo encantado.

REFERÊNCIAS

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução Cláudia Morais. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BORGES, Luciana. (De)composições do feminino: a boneca e a construção do corpo. In: BORGES, Luciana; JÚNIOR, Antônio Fernandes [et al.]. *O corpo na literatura e na arte: teorias e leitura* - UFG. Goiânia: FUNAPE, 2013, p.15-41.

BORGES, Kelio Junior Santana; CÁNOVAS, S. Y. L. M. O conto de fadas moderno: a atualização do gênero na obra infanto-juvenil de Marina Colasanti. In: *Fronteiras*(São Paulo), v. 1, p. 137-154, 2016.

BORGES, Kelio Junior Santana. A mulher aos olhos do povo: a misoginia medieval presente em contos populares. In: Pedro Carlos Louzada Fonseca; Márcia Maria de Mello Araújo. (Org.). *Mulher, medievo e configurações simbólicas*. Goiânia: Kelps, 2017, v., p. 67-90.

BORGES, Kelio Junior. Por um símbolo de feminilidade: a imagem do fio na poesia de Marina Colasanti. In: II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva/ III Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, 2015, Uberlândia. Programação e caderno de Resumos:

II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva/ III Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário. Uberlândia: UFU-IEEL, 2015. v. 1. p. 1-11.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. De sepulcro a palco: condição feminina e trama con- jugal em dois contos de Marina Colasanti. In: BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro C. Louzada (org.). *A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção*. Goiânia: FUNAPE/ DEPECAC, 2013. (Coleção Labor;13)

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios)

COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 23.ed. São Paulo: Global, 2006a.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 12.ed. São Paulo: Global, 2006b.

COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

COLASANTI, Marina. *Mulher daqui pra frente* 7.ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1981.

MENEZES, Magali Mendes de. Da academia da razão à academia do corpo. In: TIBURI, Márcia et al. *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2002, p.13-22.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. Goiânia: Cãnone, 2008.

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

RECEBIDO EM 31/05/2020 | ACEITO EM 26/08/2020

DO CORPO AO *CORPUS*: PRECARIEDADE E ESCRITA EM JOÃO GILBERTO NOLL

EVANDRO SANT' ANNA (UFES)*

RESUMO: *Em A fúria do corpo* (2008), João Gilberto Noll inscreve uma variedade de corpos marcados por uma condição precária. No romance, o autor coloca em destaque uma escrita atravessada pela encenação de diversas violências presentes na sociedade contemporânea. Tendo em vista essa constante, este trabalho analisa as relações entre “precariedade”, “corpo” e “escrita” na narrativa em questão. Para isso, dialogamos com as contribuições teóricas de Victoria Cócáro (2017), Judith Butler (2008) e Jean-Luc Nancy (2000), dando principal destaque às maneiras através das quais o escritor une forma e sentido narrativo como um recurso que confere aos seus textos uma corporeidade.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Precariedade; João Gilberto Noll; Biopolítica.

FROM THE BODY TO THE *CORPUS*: PRECARIETY AND WRITING IN JOÃO GILBERTO NOLL

ABSTRACT: In João Gilberto Noll's *A fúria do corpo* (2008) we can note a variety of bodies which are marked by a precarious condition. The novel highlights a writing crossed by the exposure of a multiple forms of violence present in contemporary society. Considering this, we analyze here the relationships between “precarity”, “body” and “writing” in the narrative in question. In order to do that, we dialogue with the theoretical contributions proposed by Victoria Cócáro (2017), Judith Butler (2008) and Jean-Luc Nancy (2000), giving main emphasis to the ways in which Noll's writing unites form and narrative sense as a resource that gives his texts a corporeality.

KEYWORDS: Body; Precarity; João Gilberto Noll; Biopolitics.

* Doutorando em Letras (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Tem como foco de estudo as relações entre “escrita”, “biopolítica”, “precariedade” e “animalidade” na Literatura Brasileira Contemporânea.

INTRODUÇÃO

O único roteiro é o corpo. O corpo.

João Gilberto Noll

Em entrevista, João Gilberto Noll afirma que “a literatura deve ter compromisso com o fenômeno humano, seja ele tarado, equivocados, deformados ou politicamente superincorreto” (NOLL, 1997, p. 83). Para o autor, “às vezes a força poética vem da deformação, do olhar torto”, de “um olhar instintivamente inadequado” que permite ao escritor possibilidades de plantar a “esperança em cima das ruínas, em cima do aniquilamento, em cima dos destroços” (NOLL, 1997, p. 83). Desde o início do seu projeto ficcional, já em *O cego e a dançarina* (2008c), podemos perceber que é justamente sobre os pilares das tensões estabelecidas a partir do choque entre as adversidades do fenômeno humano, de um lado, e um traço de esperança, de outro, que o autor sustenta seu tom estético-temático. Seus personagens, movidos constantemente pela necessidade de, frente às violências que perpassam suas existências, fazerem “alguma coisa urgentemente” (NOLL, 2008c, p. 18), posicionam-se nos contextos ficcionais adotando o desejo como força produtora — desejo que, por vezes, parece transbordar das páginas de seus livros. As narrativas nollianas partem, então, de uma ótica que vê na deformação uma potência poética que não distingue os extremos responsáveis por caracterizar o que é destrutivo ou o que é edificante.

Nessa perspectiva, a literatura em João Gilberto Noll pode ser compreendida como um espaço que, em seu interior, abre um percurso por onde transita incessantemente a extensão de um corpo inadequado — de um corpo que nos permite visualizar, inclusive, as políticas que buscam definir quem merece ser visto como um sujeito de direito ou não. Esse atravessamento entre “deformação” e “esperança” nos aponta para uma poética da reciclagem: não como se os corpos propostos pelo autor devessem ser refeitos à luz de um ordenamento arbitrário e higienizador, mas como se eles adotassem sua destruição como parte de um ciclo infundável, retornando à superfície textual sempre na forma de algo que não cabe nas prerrogativas antes responsáveis por inseri-los em situações de vulnerabilidade e apagamento. A “grafia porosa” (SANTIAGO, 2002) que sustenta as narrativas nollianas — partindo desse aparente dualismo entre escatologia e possibilidades de resistência — pulveriza as noções que assumem o corpo como um território estático para apresentá-lo ao leitor como o reflexo de uma vida estritamente potente, apontando a literatura, portanto, como o acontecimento que permite “a passagem da vida na linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 16-17).

Nesse sentido, João Gilberto Noll aciona movimentações políticas ancoradas na construção de um “afresco do tempo em que estamos vivendo” (NOLL, 1996), sem deixar, contudo, que esse gesto posicione seu trabalho em um horizonte panfletário. Ainda que as proposições de seu conjunto ficcional estejam carregadas de uma urgência política, sua obra pode ser lida como a resultante de “uma certa militância da linguagem”, ou seja: é pelo mundo simbólico da linguagem (NOLL, 2005) e as formas mediante as quais ela se organiza na materialidade textual que o autor gaúcho sublinha as fraturas que os corpos de seus personagens enfrentam e, com isso, nos faz repensar — e, sobretudo, questionar — as categorias comumente incólumes em um

imaginário social que tiraniza os modos de vida contrapostos ao *status quo*. A partir de um labor tão arguto com a linguagem — de um labor que une forma e sentido narrativo no momento de criação de ensejos ficcionais — podemos notar, como afirma Victoria CócCARO em *Los cuerpos vulnerables de João Gilberto Noll*, que

Noll expõe os corpos de seus personagens em um movimento de precarização das classificações, identidades, formas físicas, características e faces; são corpos que expressam a pobreza em sua materialidade (através de marcas, transformações, enfermidades, gozo, travessias) e naquele lugar criam novas visibilidades que podem fragilizar as identificações de conceitos cristalizados (CÓCCARO, 2017, p. 250).

O que está em cena no projeto ficcional nolliano é a centralidade de um corpo hiperbólico e, por vezes, multiforme. É possível perceber os traços de fragilização de conceitos engessados nas vezes em que a hipérbole corporal nos textos do autor demonstra novas *formas-de-vida*¹ ao propor a transformação dos limites corporais de seus personagens. Em meio a um cenário precário, adotando o corpo como o centro das constituições do eu, os personagens nollianos rearticulam suas próprias definições e ressignificam suas próprias margens. Evidencia-se essa constante — o corpo como consistência mutável e fundadora de outras *formas-de-vida* —, por exemplo, em *A céu aberto* (2008), quando o irmão adoecido e fragilizado do narrador, atravessado por um cotidiano marcado pela guerra, transforma-se em mulher, sendo reinscrito no texto com a imagem de um corpo feminino: “quando voltei o meu irmão estava diante do fogão aguardando a subida do leite que fervia. Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços [...] e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher” (NOLL, 2008, p. 66).

Os textos de João Gilberto Noll ressaltam personagens cujos corpos “expressam sua potência de variação e singularidade” na medida em que adquirem “novos umbrais de realidade” (CÓCCARO, 2017, p. 252), nos permitindo “refletir sobre alguns aspectos das sociedades contemporâneas, abrindo questionamentos sobre as esferas da vida e do humano” (CÓCCARO, 2017, p. 251). Trata-se, de acordo com Gabriel Giorgi, de “textos que combinam a precariedade e a destruição como uma potência cega, que se afirma na sua incerteza” (GIORGI, 2013, p. 126), de ficções que “narram *estados de corpos* em que as alternativas do relato passam sempre por uma materialidade orgânica que as realiza e as potencializa” (GIORGI, 2013, p. 124, grifos do autor).

Situar os corpos presentes no conjunto narrativo nolliano sobre um quadro a partir do qual tensões de diversas ordens se entrecruzam: este é o exercício necessário para que possamos enxergar, tal como uma enorme pintura pontilhada admirada à distância, os feixes de sentido que nos permitem desvendar, pouco a pouco e com maior clareza, a amplitude política intrínseca à escrita do autor, assentada em grande parte sobre “uma viscosidade anônima pela qual os personagens se dissipam como microrganismos em estado mineral: sem nome, idade, gênero e biografia” (CÓCCARO, 2017, p. 258).

Assim, em se tratando de textos que grifam tão fortemente uma dissolução dos corpos de seus sujeitos ficcionais, é preciso se atentar ao fato de que esse corpo que atinge, nas

¹ Dialogamos, aqui, com um conceito proposto por Giorgio Agamben. Para o filósofo italiano, a *forma-de-vida* é definida como “uma vida que jamais pode ser separada de sua forma”, ou seja, “uma vida para a qual, no seu modo de viver, está em jogo o próprio viver e, no seu viver, está em jogo antes de tudo o seu modo de viver” (AGAMBEN, 2015, p. 13-14).

narrativas, uma forma quase que invertebrada — essa existência que se prolifera através de um estado corporal que recusa qualquer comporta — expõe, muitas vezes, fraturas que nos propiciam uma análise pungente sobre a produção de uma *condição precária*, designada como

a condição politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoios deficientes, sendo de diferentes maneiras expostas à violação, à violência e à morte [...] *a condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado* que não as oferece nenhuma opção a não ser a de que elas recorram ao Estado contra o qual elas precisam de proteção (BUTLER, 2009, p. 25-26, grifos nossos).

É essa urgência que as narrativas nollianas evidenciam tão constantemente. Não se trata apenas, na escrita do autor, da simples inscrição de um corpo nômade, multiforme ou mesmo polimorfo: trata-se de uma vida marcada por uma condição que, produzida por um ordenamento político muito bem organizado, apreende esses corpos como a projeção de algo puramente biológico, de algo que pode, portanto, ser abandonado à morte. A condição precária, assim, pode ser lida como uma das engrenagens produtoras do que Giorgio Agamben propusera como *vida nua*: a “vida insacrificável e, todavia, matável” (AGAMBEN, 2014, p. 84); a vida que, afastada das qualificações políticas gerenciadas pelas organizações de poder, é incessantemente atingida por ações que podem lhe causar o extermínio.

É válido lembrar, a partir desse apontamento, que os corpos que protagonizam o arranjo estético nolliano — adoecidos, afastados de um escopo de inteligibilidade heterocentrado etc — se apresentam nas páginas de seus contos, romances e novelas, através de proposições responsáveis por frisar que “certos tipos de corpos parecerão mais precariamente que outros, dependendo de que versões do corpo, ou da morfologia em geral, apoiam ou firmam a ideia da vida humana digna de proteção, amparo, subsistência e luto” (BUTLER, 2009, p. 53). A escrita nolliana maximiza, como consequência dessa exposição exacerbada da *condição precária*, nossas percepções sobre o fato de que alguns corpos — esses afastados dos ditames de uma política de morte — são lidos como contornos que abrigam a *vida nua*.

A escrita de João Gilberto Noll sublinha, então, desde o início da década de 80, o que Judith Butler argumentaria anos depois em seu *Frames of war* (2009)². Para a filósofa, a condição precária deve ser apreendida como um processo condicionado e não como “um aspecto interno de um indivíduo monádico ou qualquer outra presunção antropocêntrica” (BUTLER, 2009, p. 23). É preciso pensar essa constante nos trabalhos do autor gaúcho, nesse sentido, tendo em vista que “tanto a precariedade quanto a condição precária são conceitos que se esbarram” e que “vidas são por definição precárias” (BUTLER, 2009, p. 25), uma vez que a “precariedade implica viver socialmente” — justamente porque “a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos de outro” (BUTLER, 2009, p. 14). Podemos concluir, sob essa ótica, que a condição precária por meio da qual os personagens do autor são constantemente apresentados fundamenta-se através das diferentes formas em que uma vida é apreendida e exposta ao outro.

Se a precariedade é uma espécie de classificação compartilhada por todos os sujeitos

² Conferir também, a respeito dos conceitos *precariedade e condição precária*, o livro *Precarious life: the power of mourning and violence* (2004), da mesma autora.

históricos, podemos afirmar que as vidas violentadas no percurso da obra nolliana não são violentadas por serem em *si precárias*, mas por serem expostas à violência, à exclusão, ao desamparo e à morte com uma recorrência muito maior que outras vidas — ou seja, por serem sistematicamente inseridas em *condições precárias*. Isso nos indica que devemos estar atentos aos enquadramentos epistemológicos responsáveis por manter as vidas encenadas na escrita de João Gilberto Noll sob essas condições — isto é, aos enquadramentos epistemológicos que definem qual vida merece viver e qual vida será inserida na comunidade na forma da mais absoluta matabilidade. A pergunta que aqui nos guia, então, é a seguinte: como o autor gaúcho sustenta, através dos usos que faz da linguagem escrita, uma crítica a essa condição? Refletir sobre essa questão é um dos movimentos que nos permite tanto compreender as articulações contemporâneas que fabricam a condição precária, quanto visualizar, partindo de um horizonte mais amplo, a força política da escrita nolliana.

DO CORPO AO CORPUS

Em *A fúria do corpo* (2008b), primeiro romance publicado por João Gilberto Noll, podemos notar o que o autor nos aponta em suas entrevistas. Unindo escatologia e força de vida, os personagens propostos na narrativa em questão tensionam seus limites corporais a cada página, ainda que esse tensionamento se apresente pelo intermédio de uma vivência que transita pelos extremos de uma condição precária. Já na abertura do romance, Noll inscreve — com auxílio da voz narrativa de João Evangelista, que ecoa em primeira pessoa — uma existência que toma o corpo como o elemento central da constituição de um *eu* totalmente fragilizado, colocando em evidência uma das sugestões de Jean-Luc Nancy em seu *Corpus* (2000, p. 25): “o corpo expõe a efração de sentido que a existência constitui, absolutamente e simplesmente”. Nota-se:

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer [...] Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. *Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui* (NOLL, 2008b, p. 09, grifos nossos).

Noll propõe o corpo, aqui, como um espaçamento que instaura no tecido narrativo duas aberturas: a primeira configura-se pelo fato de o personagem conceber o próprio corpo, mediante negação de outras atribuições — nome, local de nascimento etc. — como o principal elemento que o constitui; a segunda, por sua vez, assume este corpo como um dispositivo que une o leitor à escrita nolliana, colocando-o, portanto, como o ponto central de uma experiência literária vinculada ao romance em questão. Quando a voz narrativa nos indica “o meu sexo está livre de qualquer ofensa e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui”, ela nos permite afirmar que embora a materialidade textual seja o ponto através do qual nos encontramos com os acontecimentos literários a serem descritos, o corpo que emerge da narrativa é o que

nos direciona a esse encontro.

Se, de acordo com Georges Bataille (2017, p. 9) em seu *A literatura e o mal*, a “literatura é comunicação”, é possível sugerir que o romance de João Gilberto Noll nos comunica justamente um corpo outro; um corpo que só é corpo, inclusive, a partir desse *estar-com* proporcionado pela comunicação literária. É preciso ter em mente, ainda, que essa forma de *estar-com* é elaborada tanto por meio da relação que o leitor estabelece com o texto, deixando-se afetar pelos movimentos estéticos propostos pelo autor, quanto por meio da relação que os personagens estabelecem entre si:

Quando a gente se encontrava você dizia meu coração tá doendo, toca aqui. Eu tocava no coração com a mão espalmada sobre teu peito e sentia o coração responder: pulsava ali uma outra vida que não a minha, um outro ser vivo no mistério mas tão mineral que eu podia tocar, alisar na minha ternura, apertar com o ódio de quem possui o que não é seu e que no entanto se dá. Um coração apaixonado. O coração pulsava feito uma bomba na mão, batia contra o meu tato todo cheio da fantasia madura, prestes a ser mordida: eu mordía o seio que guardava o coração você me dizia vem, e em cada convite mais uma curva do labirinto se desenhava; eu enfrentava mais uma curva e me perdia mais uma vez ao teu encontro. E cada encontro nos lembrava que *o único roteiro é o corpo. O corpo.* (NOLL, 2008b, p. 23-24, grifos nossos).

O corpo que João Gilberto Noll inaugura, impondo-se como uma força que transpassa esse espaço entre o “eu” narrador e o “tu” que experiencia o texto, não deixa de ser lido, portanto, como um roteiro por onde se deslocam as especificidades dos sujeitos ficcionais. Esse gesto de escrita nos possibilita uma aproximação ainda maior com os personagens — que são alocados, por sua vez, em uma condição precária extremamente violenta. O corpo como dispositivo de aproximação, aqui — de *comunicação*, de *estar-com* —, funciona como um aparato que nos sensibiliza ainda mais perante as situações enfrentadas pelo protagonista e os personagens que o rodeiam. Sob essa ótica, a escrita nolliana nos leva, com sua grafia porosa, do corpo ao *corpus*, nos lembrando a cada página que “os corpos não têm lugar nem no discurso, nem na matéria” justamente por serem “a própria descontinuidade dos postos do sentido, dos momentos do organismo” (NANCY, 2000, p. 18), ou seja: o corpo em Noll só é corpo pois, escrito, comunica e permite a fundamentação de um reconhecimento da alteridade.

Quando trazemos à tona o termo *escrita*, nos referimos ao exercício que indica “um gesto para tocar no sentido” (NANCY, 2000, p. 18), um gesto que nos endereça às possibilidades de significação daquilo que a literatura nos comunica. O toque no sentido vinculado ao corpo encenado nas narrativas nollianas: é a essa demanda que o leitor do autor deve se entregar, permitindo-se alcançar a precariedade ali exposta para, a partir dali, pensar em novas rotas de resistência. É preciso ter em mente, ao entrarmos em contato com a literatura produzida por João Gilberto Noll, que “o corpo é o ser-exposto do ser” (NANCY, 2000, p. 34) e que *estar-com* esses corpos “não é desvendar um mistério, é ver o que se oferece à vista, a imagem, a miríade de imagens” (NANCY, 2000, p. 46) que o corpo nolliano expressa ao ser exposto através da maximização de um estado precário.

João Evangelista, assumindo seus limites corporais como uma espécie de *roteiro*, diz

viver apenas as “possibilidades do possível” (2008b, p. 13), transitando sempre por pequenas rotas de escape e resistência presentes no cenário deteriorado em que lhe é permitido existir. Assim, destaca o narrador:

Hoje [...] compreendo enfim que vale a pena ter vindo até aqui e que estar vivo é uma espécie de rebelião contra essa sina de se ir puxando a vida como quem puxa a corrente inesgotável de uma força que nos excede, rebelião contra essa sina de se ir vivendo como quem puxa o fantasma que nos extenua sem que saibamos que déspota é esse que nos quer assim consumidos [...] (NOLL, 2008b, p. 13-14).

É preciso investigar, a partir das formas através das quais os corpos dos personagens de *A fúria do corpo* (2008b) são dispostos, quais são os traços na escrita do autor que indicam qual vida ele propõe e, além disso, para quais urgências ela nos aponta. É possível notar que os sujeitos ficcionais reconhecem que “estar vivo é uma espécie de rebelião” contra as condições de violência e desamparo enfrentadas, e que, mesmo vivendo em constante vulnerabilidade, há uma força que os excede e lhes propicia um embate ao “déspota” que os insere — e os mantém — inseridos em uma condição precária. João Evangelista, logo após afirmar não saber que “déspota” é esse que os “quer assim consumidos”, em um diálogo com Afrodite, sua companheira, questiona: “Sabe que nós não comemos há dois dias e meio e que assim mesmo há um Governo sobre nossas cabeças?” (2008b, p. 27). Há a consciência da existência de um “Governo”, de uma organização política que articula questões econômicas, ideológicas e sociais, de um elemento que reprime o desejo que perpassa seus corpos, negando-os suas expansões ao outro e às potências de uma vida fora dos ditames da subjetivação capitalista. O que pesa na reflexão de João Evangelista é, portanto, perceber que a existência de um Governo e as realidades que atravessam seu cotidiano são forças que se entroncam e direcionam ao seu corpo situações de fome, violência e frio — situações que ampliam sua precariedade, inserindo-o numa *condição precária*. Nota-se:

Sabemos que essa paz é provisória para quem vive na última lona como nós dois, na rua, uma bala pode estar viajando em nosso encalço, o Esquadrão da Morte pode ver em nós carne própria de presunto, estamos sem banho, o cheiro que exalamos embora sem o aparato do fodor é qualquer coisa de rude, perigoso, matéria viva sem fingidas fragrâncias, a bala pode estar se aproximando do alvo e nada valerá a nutrição do pão que nos deixa lépidos como um passeio irreal [...] (NOLL, 2008b, p. 18-19, grifos nossos).

Percebemos no trecho em destaque — cena em que João Evangelista e Afrodite observam frangos serem assados em uma vitrine de restaurante — que os protagonistas experienciam sempre uma “paz” que é “provisória”. Fica em evidência que, mesmo nesses momentos, os personagens não se permitem ignorar as possibilidades de efetivamente encontrarem a morte, vivendo sempre sob tensão, sempre atentos. Quando João Evangelista narra que “uma bala pode estar viajando” em sua direção, ele salienta um cenário que fortalece a posição de um sujeito que, lido como uma *vida nua*, pode ser visto a qualquer momento como “carne própria de presunto” e ser abatido pelo “Esquadrão da Morte”. É significativo, também, que “Esquadrão da

Morte” seja um termo proposto com letras maiúsculas em suas iniciais. Esse movimento estético de escrita confere à expressão um tom institucionalizado acerca das ações que violentam os protagonistas do romance. O “Esquadrão da Morte” não é, dessa maneira, um acaso, mas sim um aparato de poder e extermínio organizado e, quiçá, legalizado.

Seguindo com uma leitura ancorada nas relações entre a imagem do corpo, as forças que são capazes de abatê-lo, e a vida dos personagens, percebem-se as seguintes descrições dos sujeitos ficcionais: “sem banho” e “matéria prima sem fingidas fragrâncias”. Encena-se uma configuração narrativa que une o estado do corpo dos personagens às formas por meio das quais estes são vistos tanto pelo “Esquadrão da Morte”, quanto pelo leitor. Nota-se:

Eu me levantei pra mijar e fui entrando por uma macega tirei o pau pra fora começo a mijar e vejo um grito vindo de baixo dois leprosos um em cima do outro e eu tava mijando em cima deles o debaixo devia ser mulher porque tinha umas sobras pelancudas onde outrora devia ser o seio o de cima tinha uma bunda carcomida por crateras e os dois olharam pro meu pau e riram um riso doido e o debaixo que deveria ser mulher pediu que eu mijasse mais [...] e lá embaixo estavam os dois recebendo em gozo o banho de mijo e bebendo o mijo e começaram a rolar pelo chão e exalar doidos gemidos gargalhadas e ali onde eles deveriam ter o sexo era pura lama de sangue e aí percebi mesmo que o de baixo era mulher e o de cima era homem porque no de baixo só se via sangue no sexo e no de cima havia uma massa ensanguentada e ainda latejante entre as pernas corri metendo o pau pra dentro da braguilha [...] (NOLL, 2008b, p. 52).

A cena nos coloca, nesse instante ficcional, em uma relação com o texto que beira a agonia. A falta de vírgulas confere à narrativa um fluxo contínuo, aproximando-nos de uma experiência estética violenta e urgente. Encaramos, dessa forma, os corpos entregues à velocidade com a qual o “Esquadrão da Morte” pode abater, através de uma casualidade institucionalizada pelas determinações do poder, suas existências — uma vez que, como enfatiza o narrador, “uma bala pode estar viajando” ao seu “encalço”, aproximando-se “do alvo” (NOLL, 2008b, p. 18) que é o seu corpo. Essa forma escrita imprime, também, as urgências experienciadas pelos corpos propostos nas narrativas. A leitura contínua que embala o relato de João Evangelista, além de acentuar o desconforto de quem entra em contato com o texto, expõe a urgência do narrador. Em momentos como esse, é possível notar que a narrativa, em sua textualidade, assume uma *corporeidade*. Assim, numa profusão isomórfica, a velocidade do relato — que assume uma fluidez descontrolada mediante a sua forma escrita — aglutina-se aos significados da barbárie experienciada por seu narrador. Noll sublinha, com sua “militância da linguagem”, um corpo violentado que, tendo seus limites tensionados a cada linha, constitui uma existência constantemente atravessada pela vulnerabilidade.

A forma que o autor se utiliza para construir a comunicação estabelecida entre o narrador e os leprosos também destaca os traços de precariedade que tangenciam as realidades dos personagens. João Evangelista e os leprosos apenas se observam e assumem certa distância. Ao mesmo tempo, parecem estar sensivelmente conectados pela tensão estabelecida entre seus corpos e as condições em que eles se inserem. As expressões orais que traçam um paralelo

comunicativo entre os personagens não vão além dos gritos de “mais” que os leprosos direcionam a João antes de, vez ou outra, receberem “em gozo o banho de mijo” para bebê-lo e rolar “pelo chão” exalando “doidos gemidos gargalhadas”. Para Victória CócCARO,

o cenário de precariedade que apresenta e incorpora os corpos dos personagens, propondo-se como esse espaço relacional onde ocorre a vulnerabilidade dos corpos, pode ser percebido, em toda obra de Noll, através da vulnerabilidade – aberturas, cortes, tensões, hibridez – de sua escrita (CÓCCARO, 2017, p. 265).

Voltamos, novamente, às construções textuais que aproximam os corpos propostos nas narrativas das maneiras pelas quais podemos ler suas existências. Aqui, tal caracterização, além de se fazer notar pelas descrições dos corpos dos leprosos – fragilizados, quase que em ruínas –, destaca-se também nas gestualidades corporais que afastam os personagens da imagem de um sujeito distante das violências sociais. Trata-se, como afirmara Daniel Barreto da Silva (2006, p. 53), da encenação de um corpo fraturado que “chega a querer expelir das páginas sua materialidade em uma escrita visceral [...] de forma que o leitor possa quase tocá-la”. Assumindo expressões corporais que beiram à deterioração, os personagens sublinham uma situação em que suas existências são reduzidas apenas à vida biológica: “o debaixo devia ser mulher porque tinha umas sobras pelancudas onde outrora devia ser o seio o de cima tinha uma bunda carcomida por crateras” (NOLL, 2008b, p. 52).

Eu vi o menino o meu menino jogado no chão, *nu, morto o meu menino com um tiro cavernoso no coração*, corri para o encontro dele e que me matassem por eu correr e que me trucidassem e que me esquartejassem mas aquele era o meu menino e estava morto ali com um tiro cavernoso no coração atirado na laje fria, e me ajoelhei e *peguei sua cabeça, e seu corpo, frio, eu pus sobre meus joelhos e éramos como do mesmo mármore*, da mesma pedra como a madona e o seu filho e ninguém nos tiraria nem uma lasca, lambi sua ferida do coração e veio um PM e me esbofeteou e me deu duas patadas com a bota no meu peito e duas coronhadas no meu púbis e falou que eu era uma mãezinha puta com seu filhinho morto e me atirei sobre o corpo do menino e gritei que dali não sairia e que iria pra cova com ele porque ele era um anjo e me trazia a boa nova e que eu amava até o cerne do coração; aí passou um homem com um terno cinza lustroso e berrou que acabassem com aquela pietá ali e o PM já não suportando *a cena do vivo e o morto enlaçados* passou a baioneta pela minha barriga e na minha barriga brotou um risco de sangue e retiraram o corpo do menino dali e me arrastaram para o corredor e me jogaram novamente na fila logo logo chegou a minha vez numa sala ampla e me atiraram numa cadeira e diante de mim havia quatro investigadores (NOLL, 2008b, p. 69, grifos nossos).

Após o fim da cena com os leprosos, João Evangelista se perde do menino que o acompanhava, encontrando-o morto algumas páginas à frente. O trecho acima, repetindo formalmente o ritmo urgente e ininterrupto – que, embora presente em todo o romance, intensifica-se em cenas como essa –, destaca o “menino jogado no chão, nu [...]”, assassinado com “um tiro cavernoso no coração”. A nudez, aqui, pode evidenciar ainda mais a vulnerabilidade enfrentada pelos personagens, pois, ao se emparelhar à imagem de um corpo efetivamente morto, expõe

o limite das ações higienizadoras promulgadas pelo ordenamento social. Importante ressaltar, além disso, a aproximação que João Evangelista traça entre o seu corpo vivo e o corpo morto — e nu — do menino estirado no chão: “e me ajoelhei e peguei sua cabeça, e seu corpo, frio, eu pus sobre meus joelhos e *éramos como do mesmo mármore*” (NOLL, 2008b, p. 69, grifos nossos). O narrador, nesse instante, coloca-se como um semelhante do menino, fazendo com que o leitor desloque a imagem de João como sujeito que transita entre a vida e a morte por conta de sua condição precária, à imagem de um sujeito efetivamente “morto”. Curioso, contudo, que ao evocar a palavra “madona”, João também os coloca como uma espécie de materialização de um objeto artístico mimético de Maria e o Menino Jesus, levando à cena brutal e desesperadora um elemento religioso que, de certa maneira, confere ao momento de leitura um contraponto que beira a redenção cristã e sua promessa de vida eterna — “ninguém nos tiraria nem uma lasca”.

Há, ainda, a inscrição de uma força que extrapola João Evangelista: “me atirei sobre o corpo do menino e gritei que dali não sairia” (NOLL, 2008b, p. 69), ressalta o narrador. Notamos novamente, entretanto, através da imagem do PM e do homem com um terno cinza que gritou para que “acabassem com aquela pietá”, a existência de uma organização de poder que usurpa essa mesma força. O PM, ao passar a baioneta na barriga do personagem principal por estar cansado da aproximação — ou melhor, da quase indiscernibilidade — entre este e o corpo morto do menino, coloca em destaque a força repressiva do que anteriormente fora exposto como “Esquadrão da Morte”.

O nó político-estético para o qual a escrita de João Gilberto Noll aponta é, enfim, o resultado do embate entre os *corpos* inscritos em suas narrativas e as *formas de vida* ligadas a esses corpos. O projeto ficcional de João Gilberto Noll, ancora-se, portanto, no despertar de uma consistência resultante da soma entre corpo e forma narrativa, destacando as consequências e limites de um ordenamento biopolítico que possui, no centro de sua organização e funcionamento, o controle da vida dos sujeitos como um ponto primordial.

[...] a gente tá aqui levando essa vida porque tem gana, nunca ninguém dá esmola de graça pra esse *bichinho aqui chamado homem*, a gente leva porrada e vai levando porque sabe que o mundo é nosso, anjo que é bom a gente nunca viu fora da ideia, a gente sim, a gente vê a gente, toca na gente, odeia, fere, ama a gente, *a gente não é uma palavra, tem corpo, tem matéria, tem tripa, fezes, unidos na alma a gente goza pelo corpo, somos unidos pela guerra que se trava pelas ruas da Cidade* mas acreditamos e como! [...] a afronta do tirano não prevalecerá então amém [...] (NOLL, 2008b, p. 267-268, grifos nossos).

O “bichinho aqui chamado homem” que o projeto ficcional de João Gilberto Noll coloca em evidência, apresenta-se, então, como o alvo sobre o qual as forças normativas promulgadas por um ordenamento biopolítico são direcionadas. O sujeito que “leva porrada” impresso no texto, colocando o corpo na mira do “Esquadrão da Morte” e sua organização institucionalizada, impõe-se, contudo, como uma força contra a “afronta do tirano”. Quando João Evangelista afirma não ser uma “palavra”, proclamando que “tem corpo, tem matéria, tem tripa, fezes” e que “goza pelo corpo”, sua narração destaca a inauguração de um corpo que extrapola os limites de uma escrita e se insurge contra as proposições temáticas do próprio texto. Sua escrita, dessa

maneira, dá forma a um corpo fraturado que, movimentando-se pelo desejo, recusa o próprio abatimento:

Sabemos de agora em diante que somos perdedores sim, mas exploraremos a devastação dessa derrota com quem garimpa na miséria riquezas indizíveis, não temos outro tesouro senão nossa pobreza, tocamos a miséria da Cidade não pra chafurdarmos prazerosamente no lodo da impotência, mas para chegarmos até aqui, alçando nossa penúria, a nossa escassez, a nossa privação a inéditas rotas [...] (NOLL, 2008b, p. 269).

Consideramos, então, tendo em vista tais apontamentos, que não podemos categorizar o projeto ficcional do autor gaúcho como a completa expressão de um niilismo responsável por aniquilar os sujeitos dentro do vazio de suas subjetividades (e, além disso, das forças de poder operadas através de questões sociais propostas no texto): “exploraremos a devastação dessa derrota”, afirma João Evangelista, afastando-se, portanto, do “lodo da impotência”. Por outro lado, não podemos também analisar seus textos unicamente sob o ponto de vista da inauguração de uma utopia baseada no desejo, isolando, assim, os elementos propostos em sua composição dos aparatos relacionados a uma estrutura histórica e política que sustenta uma condição precária — afinal, seus personagens se reconhecem “perdedores” imersos na “pobreza”, na “miséria da Cidade”. Ou seja: a literatura produzida por João Gilberto Noll, presa ao embate entre os “destroços” movimentados por uma condição precária e a “esperança” intrínseca aos corpos de seus personagens, nos propõe, através de uma escrita que nos comunica à alteridade, um horizonte que acena para a resistência.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BUTLER, Judith. *Frames of war: when is life grievable?* London: Verso, 2009.

BUTLER, Judith. *Precarious life: the powers of mourning and violence*. New York and London: Verso, 2004.

CÓCCARO, Victoria. Los cuerpos vulnerables de João Gilberto Noll. In: BUTTES, Stephen; NIEBYLSKI, Dianna. *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2017, pp. 249-273.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

GIORGI, Gabriel. Em direção ao animal: João Gilberto Noll, escrita e bios. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 120-135.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Veja, Limitada, 2000.

NOLL, João Gilberto. A céu aberto ilumina a escuridão de João Gilberto Noll. *Entrevista com Bernardo Ajzenberg para a Folha de São Paulo*, 1996. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevistas.html>. Acesso em: 12/11/2018.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

NOLL, João Gilberto. Entrevista com Paloma Vidal e Daniel Barreto da Silva. In. Grumo, Buenos Aires, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, set. 2005.

NOLL, João Gilberto. João Gilberto Noll: o tempo da cigarra (entrevista). Brasil/Brazil, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997, p. 78-94.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008c.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Daniel. *Reinvenções da precariedade: o sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll*. Dissertação. (Mestrado em Letras) — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RECEBIDO EM 30/05/2020 | ACEITO EM 16/12/2020

O DIÁRIO DO CORPO EM VERGÍLIO FERREIRA: ANOTAÇÕES SOBRE VELHICE, MORTE E ESCRITA

CONSTANCE VON KRÜGER*

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo principal apresentar os diários do escritor português Vergílio Ferreira e como o corpo do autor é forte marca nessa obra, intitulada *Conta-Corrente*. A partir do conjunto de práticas do “corpo sem órgãos” (CsO), criado por Antonin Artaud, desenvolvido filosoficamente por Gilles Deleuze e Félix Guattari e apropriado por Jean-Luc Nancy, a intenção é a de apresentar o corpo de Vergílio Ferreira, velho e pronto para a morte, como uma potência na construção da escrita dos diários.

PALAVRAS-CHAVE: Diário; Morte; Corpo; Vergílio Ferreira.

THE DIARY OF THE BODY IN VERGÍLIO FERREIRA: NOTES ABOUT OLD AGE, DEATH AND WRITING

ABSTRACT: The main objective of this article is to present the diaries of the Portuguese writer Vergílio Ferreira and how the author's body is a strong mark in this work, entitled *Conta-Corrente*. Based on the concept (or a set of practices) of the “body without organs” (BwO), created by Antonin Artaud, developed philosophically by Gilles Deleuze and Félix Guattari and adapted by Jean-Luc Nancy, this is an attempt to show the body of Vergílio Ferreira, old and ready for death, as a writing power in the construction of his diaries work.

KEYWORDS: Diary; Death; Body; Vergílio Ferreira.

*Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

A morte é uma tragédia, porque o homem é mortal. Se ele fosse imortal, a tragédia seria não poder morrer”
Vergílio Ferreira, em 03 de outubro de 1980

“À medida que chego ao fim, só me apetece falar do fim”
Vergílio Ferreira, em 29 de dezembro de 1992

1 VERGÍLIO FERREIRA: UM CORPO VELHO, À ESPERA DA MORTE

A escrita diarística de Vergílio Ferreira, celebrado romancista português, tem início no ano 1969, muito embora seu primeiro volume tenha sido publicado somente em 1980. Essa publicação deu início a uma longa série intitulada *Conta-Corrente*. Dividida em dois momentos¹, a série conta com nove volumes, que foram escritos até 1992 e publicados até 1994 – apenas dois anos antes da morte do autor. Foram, portanto, mais de vinte anos narrados em diários que (pode-se supor pela análise das datas de escrita) visavam à publicação. Isso se explica pela coincidência entre a publicação, por exemplo, do primeiro volume, em 1982, ano em que ainda escrevia o quarto volume, de nove. Ou seja, a escrita de mais da metade dos volumes foi realizada sob a possibilidade de publicação – o que questiona de início o foro íntimo que se supõe de um diário. Essa arguta empreitada de construção de uma narrativa diária presumidamente biográfica levanta questões sobre a coincidência ou não entre a pessoa do discurso e a pessoa do autor, bem como sugere elementos de ficcionalização que poderiam ser utilizados como laboratório para a escrita propriamente ficcional, nos muitos romances que publicou.

Algo ainda se pode ressaltar a partir da leitura dos nove volumes diarísticos: são os persistentes temas a que volta sempre o autor. Os “nós temáticos” mais evidentes na obra de Vergílio Ferreira são²: “Diário-Escrita”, “Velhice-Morte”, “Formação-Filiação”, “Totalitarismo-Liberdade”, “Remissões a outras obras de sua autoria”, “Melancolia”, “Memória”, “Portugalidade” e “Imagens do escritor”. Em suma, Vergílio Ferreira tece comentários ácidos sobre Portugal³, seu papel menor no mundo e a experiência de ser português; avalia criticamente as conjunturas políticas no seu país, mas também ao redor do mundo⁴; com frequência, dedica-se a revisitar filiações que compuseram seu repertório de leitor⁵ e, em consequência, de escritor; é interpelado por sua memória⁶, que é vasta, mas incômoda, por uma melancolia⁷ constitutiva, e por sua autoimagem de escritor⁸, que não é pacífica – ferida que cutuca com

1 A primeira série: *Conta-Corrente I* (1980), *Conta-Corrente II* (1981), *Conta-Corrente III* (1983), *Conta-Corrente IV* (1986) e *Conta-Corrente V* (1987). A segunda série: *Conta-Corrente I – Nova Série* (1993), *Conta-Corrente II – Nova Série* (1993), *Conta-Corrente III – Nova Série* (1994) e *Conta-Corrente IV – Nova Série* (1994).

2 Segundo a pesquisa “Todo o velho é uma confissão”, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Sabrina Sedlmayer (U

3 “Educar Portugal. É uma tarefa vã e se calhar prejudicial. De todo o modo inútil” (FERREIRA, 1987, p. 133).

4 “Guerras, fome, mesmo violências da Natureza. De vez em quando a TV dá-nos imagens da Somália com crianças esqueléticas a abandonarem-se à morte. Reparei que os adultos, excepto os velhos, não tinham assim a miséria óssea à vista. Sinal de que as crianças ou os velhos são desperdícios a varrer. Também se nos diz de vez em quando que os alimentos são travados justamente para que o adversário, ou seja afinal as crianças, morram à fome. Como o ódio é grande – o coração um calhau” (FERREIRA, 1994b, p. 171).

5 “Pois que sou em cultura, depois do que Portugal me deu, senão o que em França me dei? Porque mesmo o que me veio do outro lado, foi vertido em francês que o engoli. Filosofia alemã, poetas italianos, o pobre do Kierkegaard, mesmo muito do que nasceu inglês ou americano, só chegou até mim depois de ter passado pela alfândega francesa. Bendita França que me fez gente crescida” (FERREIRA, 1994, p. 119).

6 “Minha memória doente. Muitas coisas se me perderam pelo caminho. Mas muitas outras vieram presas na rede da recordação. Impossível, porém, saber porque sim e porque não” (FERREIRA, 1987, p. 42)

7 “Chove. E estou profundamente sucumbido sem saber porquê” (FERREIRA, 1994, p. 16).

8 “E eu precisava de que me fosse iluminados grandes espaços e horizontes. A humildade. A resignação. Precisava agora bem disso. Vou entrar no paraíso cheio de megalomania. Como os nobres empobrecido, o que me resta é pimponice. Mas eu não queria ser

alguma vaidade; além disso, menospreza os seus escritos no diário⁹, em comparação aos comentários que faz relativos à sua obra ficcional¹⁰.

Outro desses temas recorrentes em seus diários, como elencado, é a experiência da velhice emaranhada à expectativa da morte. Nessas aparições, a escrita de Ferreira parece anunciar como o vigor do seu corpo se está esvaindo – e, por essa razão, há tantas remissões a esse corpo, que ele considera decrépito, pouco pulsante, feio, emasculado, enfim: inútil. A sensação descrita pelo escritor é a de que o seu corpo é marca explícita de uma morte vindoura, como se, pela óbvia associação entre velhice e fim, o corpo fosse marca da iminência da morte: já seria óbvio, também, morrer àquela altura. Por essa razão, a relação com o próprio corpo é plena de conflitos, a ponto de o autor considerar-se póstumo a si mesmo, uma espécie de excesso:

Em 28/08/1989: Como é triste a gente ter de repetir-se. Mas a gente escreve com o corpo todo e o tempo todo. E o meu tempo e meu corpo já se esgotaram – que lhe hei-de fazer? Se não escrevesse com o corpo que tenho podia reinventar o futuro e alegria e o começo do ser. Não são meus. Assim conheço é a linguagem do fim, do que já disse, do previsível e cansado. Mas o impulso a escrever não terminou. Assim se cria um desajustamento entre a palavra já dita e a necessidade de a dizer – e eu no meio com a inocência de que me ultrapassa e se me impõe. Ser póstumo a si mesmo, é isso. Sobrar-lhe tempo do tempo que foi seu e ter de preenche-lo, vivê-lo, como se não. A sensibilidade cumpre-se no que realiza mas não é esse realizar. Estar aquém e além disso como os espaços entre os astros. Sou um astro no que disse e esqueço em que está esse dizer. Como o velho que ainda ama e já não pode amar – e ama ainda como se sim. A monomania é mais própria da velhice. Por isso mesmo. (FERREIRA, 1993a, p. 179)

No trecho acima, retirado de *Conta-Corrente I – Nova Série*, há alguns indícios que se devem recolher para a compreensão de que é um corpo para o autor. Primeiramente, como se pode verificar no começo da citação, Ferreira se queixa da repetição do tema: “Como é triste a gente ter de repetir-se” (FERREIRA, 1993a, p. 179), lamenta. Essa é uma indicação de que o que viria a seguir seria uma espécie de litania cantada para um corpo, que, por não mais realizar adequadamente as funções que lhe foram designadas *a priori*, parece-lhe acabado, assim como o seu próprio tempo. Nesse sentido, é possível notar outro indício do desencontro entre si e o seu corpo: o paradoxo se mostra quando o autor afirma que se escreve com o corpo, o que já não pode ser, pois o seu corpo já lhe parece impossível. O corpo já não sustenta o ímpeto de escrever, que sobrevive e se realiza como que de forma póstuma ao próprio organismo. Por essa razão – e é esse o terceiro indício sobre o corpo de Vergílio Ferreira –, a linguagem que o autor inaugura é, segundo ele, previsível, cansada. Linguagem que vislumbra o futuro e a alegria, a palavra potente pertence a quem tem um corpo vigoroso, a quem pode, com adequação, escrever usando toda a massa física que possui. Não é o seu caso: a ele cabe o idioma de quem já disse, mas ainda quer dizer. É a “linguagem do fim” (FERREIRA, 1993a, p. 179).

genial. Queria só resolver-me em dimensões mais modestas em que todavia fosse eu, sem desperdício do pouco que sou. Mas se calhar, mesmo assim é pedir muito” (FERREIRA, 1986, p. 295).

9 “Terrível é estar sem emprego e o diário já me fatiga. Há que descobrir-lhe um sucedâneo quanto este quarto volume se acabar e com ele toda a aventura diarista. E o romance dava-me jeito” (FERREIRA, 1986, p. 242).

10 “Ainda agora reli trechos de *Rápida, a Sombra* para tentar conferir com a tradução russa. E vi, vi que escrevi um grande livro” (FERREIRA, 1983, p. 252).

A fim de investigar o que é o corpo de Vergílio Ferreira em sua produção diarística – e como esse corpo sugere uma plataforma decrépita para a escrita –, parece adequada uma recolha de referenciais teóricos que dialogam sobre o tema do corpo em si, como proposto a seguir:

2 O QUE É UM CORPO, O QUE *PODE* UM CORPO: O “CORPO SEM ÓRGÃOS” – ANTONIN ARTAUD; GILLES DELEUZE & FÉLIX GUATTARI; JEAN-LUC NANCY

Para tratar de um corpo, esse aparente amontoado de carne, desejo e fluidos, é potente retomar aqueles que se debruçaram sobre esse tema. Se a dualidade entre corpo e espírito – ou entre o sensível e o inteligível – é uma questão desde os gregos, pode-se, com alguma segurança, pensar que há maneiras outras de ler um organismo humano. A recolha teórica aqui apresentada se relaciona com uma forma menos dual, e até mesmo menos lógica, de ler o corpo – que, nesse caso, afasta-se do conceito de organismo.

A conceituação inicial de órgãos faz-se necessária: Antonin Artaud (1896 – 1948) – artista francês, criador do Teatro da Crueldade¹¹ – nomeia¹² de órgãos todas as maneiras particulares de um corpo ter acesso ao mundo: são, além do coração, do estômago ou dos pulmões (esses órgãos a serviço do organismo), as formas com que se experimenta *parcialmente* um contato com a natureza.

Em outras palavras: a forma como o tato dos dedos percebe o calor em uma superfície que estava ensolarada, ou o tato resultante do toque de um dedo na corda de um violão. Cada “órgão”, nesse sentido, tem um plano de fluxos e fruições próprio – o que não se delimita com o reducionismo de chamar a tudo que envolve o toque de “tato”, como um sentido unívoco. Nesse sentido, haveria infinitas outras maneiras de experimentar o contato com o mundo para além dos didáticos “cinco sentidos”. As experiências resultantes desses contatos seriam, já segundo Deleuze e Guattari¹³ (2004), únicas.

A grande questão sobre os órgãos, sobretudo para Artaud, porém, não é a sua existência em si, mas as funções, a hierarquia e o moralismo apriorísticos: o que fazer com a boca, com os dedos, com os joelhos; como falar, como comer, como andar – todas essas definições castradoras são o motivo pelo qual Artaud reclama um “corpo sem órgãos”. Dado que um corpo literalmente sem órgãos, ou seja, sem as formas de contato com o mundo, não encontraria meios de contato ou fruição na natureza, fica evidente que o “sem órgãos” de que fala Artaud é, na verdade, um corpo sem organização, em que os órgãos não tenham limitações *a priori*. O CsO (como vão utilizar posteriormente Deleuze e Guattari), então, é uma refutação ao *organismo*, à organização, à ordem. Não uma crítica aos instrumentos, mas à instrumentalização. Essa seria, segundo Artaud, a única maneira de desfazer o homem, essa máquina mal feita, para, em seguida, montá-lo adequadamente: uma “montagem” sem funções limitantes de organismo.

Para tanto, no final da transmissão radiofônica em que apresenta tal conceito, Artaud sugere que a única solução para esse homem seria sua própria emasculação – deitado, em uma mesa de autóp-

11 O “Teatro da Crueldade” é um manifesto publicado em 1932 de um artista que rejeita o teatro tradicional por diversas frentes, atacando desde a concepção de teatro como entretenimento, até a separação entre plateia e atores, passando pela desconstrução da linguagem em si.

12 Artaud se refere ao “corpo sem órgãos” na conferência radiofônica: *Pour en finir avec le jugement de dieu* (2018), elaborada em 1948, ano de sua morte.

13 Gilles Deleuze e Félix Guattari são pensadores que desenvolvem o pensamento artaudiano de “corpo sem órgãos”, sobretudo nas obras *5bh! ¥X)dc f% +* ŁYA J`d`UfDg f&\$\$(€*

sia, o homem, ainda vivo, teria seus órgãos remexidos, teria Deus extirpado (esse ser anímico que o corromperia) e poderia dessa forma, quiçá, salvar-se da própria inutilidade, refazendo sua anatomia. Assim, liberto de seus automatismos de um ser configurado antes de ser, o homem poderia ser enfim livre – dançando às avessas, o que mostraria o não-lugar como o seu verdadeiro lugar.

Essa destruição do *apriorístico* de um corpo – e de sua organização – para a reconstrução a partir da liberdade do avesso é uma forma de contradição à razão que ilumina toda uma construção intelectual, de Aristóteles a Kant. Artaud, nessa esteira contrária, claramente não ataca a intelectualidade e nem a sensibilidade (esses polos opostos que se realizam, tradicional e respectivamente no coletivo e no individual), mas sim o juízo que rege essa incompleta dubiedade, e que orienta uma organização e um destino – assim como o arbítrio da organicidade de um corpo. É no juízo que está Deus¹⁴: é o que se dever extirpar, segundo ele.

Essa operação realizada no corpo humano é o que possibilitaria novas formas de experimentar a sensibilidade e lidar com a intelectualidade. Afinal, essa ruptura exterminaria também a dicotomia entre o individual e o coletivo, já que proporia uma nova maneira de contato com o mundo e com a natureza, livre do organicismo castrador. É nessa virada que está a decisão (que caminha entre a ética e a estética) artaudiana de fazer da própria vida uma forma de arte. A sua biografia aponta para o extremo de um corpo indomável – Artaud passou anos em um manicômio recebendo tratamentos mais semelhantes à tortura (MACHADO, 2019), o que mais contribuiu para a insanidade do que para a sanidade. Aí está o rigor de um artista que orientou, com sua arte, toda um pensamento, realizado sobretudo por Deleuze e Guattari.

Nesse mesmo caminho de pensamento, em *El intruso* (2006), Jean-Luc Nancy escreve sobre o procedimento de transplante de coração e de que forma isso acomete o paciente de uma sensação de invasão e de confusão. As reflexões acerca da estranheza tratam de uma disputa entre forças opostas: o coração transplantado como corpo estranho & a estratégia médica de reduzir a imunidade do corpo de forma a não rejeitar o novo órgão. Nesse duplo processo de negação e tentativa de assimilação do novo, Nancy escreve: “*El intruso* está en mí, y me convierto en extranjero para mí mismo” (NANCY, 2006, p. 32). Em uma forçosa síntese, escreve ainda: “De este modo, yo mismo me convierto en mi intruso, de todas esas maneras acumuladas y opuestas” (NANCY, 2006, p. 37), o que incita a reflexão acerca da questão do corpo na (re)definição da identidade. O paciente estranha a si mesmo, e já é difícil determinar se o que era antes (com seu órgão original) correspondia à sua identidade ou era também um invasor de si próprio.

Essa indeterminação de um possível pertencimento, associada à autoidentificação polimorfa (haja vista suas formas diferentes assumidas até então), está relacionada ao que se debate acerca de haver ou não determinação imutável de uma identidade. Um corpo muda quando recebe um órgão doado? O sujeito desse corpo tem sua identidade alterada, nesse caso? Em relação a um corpo cheio de órgãos intrinsecamente relacionados a funções específicas, pode-se ainda questionar: outro órgão poderia fazer a mesma função que o descartado por ocasião do transplante? O que é inato à materialidade de um órgão e o que é construído, sobre suas características, como sendo sua função? Alterar a função é alterar a essência? Há essência (no órgão, no organismo, no corpo)?

14 O giro antropocêntrico ocorrido sobretudo com o Renascimento e com a posterior Modernidade colocou o homem nesse lugar que, na Idade Média, era ocupado por Deus. Isso garante que Deus já estava morto – e não legislava mais sobre as formas de fazer, pensar ou agir. Mas a figura do homem, para Artaud, está impregnada de Deus, e é apenas uma nova forma como essa divindade continua a exercer seu juízo.

Diante da proliferação de possíveis questões, permanece a sensação, narrada por Nancy, de autostranhamento: é como se o intruso não fosse o coração em si, mas ele próprio. A identidade, nesse caso, não se altera – mas sim a percepção do sujeito sobre ela. Essa alteração é tributária de uma mudança no organismo outrora estático – o que sinaliza para a possível associação entre identidade e corpo.

Nesse sentido, ainda no questionamento da noção de identidade ligada a um organismo, poder-se-ia perguntar: haveria como afirmar a identidade como a realização de um organismo projetado *a priori*? E, sendo possível afirmar uma identidade como um paradigma (signo que, em sua própria raiz etimológica, remete a uma ordem estanque, a um modelo padrão, a uma forma fixa no mundo), não seria aporística a possibilidade de associar a “mudança de um paradigma” (um oxímoro em si mesmo) de uma categoria como a identidade à transformação corporal?

A literatura, como outras artes, dedicou-se a trabalhar essas questões. Essas possibilidades de reafirmação de identidade, de estar no mundo e mesmo de relação sensorial com a natureza por meio da mudança do corpo – ou da assimilação de um CsO – aparecem em duas obras ficcionais relevantes do início do século XX¹⁵: *A Metamorfose* (1915), de Kafka, e *Orlando* (1928), de Woolf, são obras que desconstroem e problematizam a noção de identidade por meio de um trabalho com o corpo; em muito convergem ao tratar da questão metamórfica do corpo humano – e em que medida tal mudança se caracteriza como denunciadora identitária. Há, em ambos os enredos, violação de uma ordem prévia: rupturas rápidas e absurdas. Gregor (protagonista kafkiano) desperta de “sono intranquilo” totalmente transmutado em um inseto gigantesco e repulsivo. Orlando, personagem de Woolf, “espreguiçou-se (...) Ficou completamente despido (...) [e] não temos escolha senão a confessar – ele era uma mulher”. O novo inseto e a recém-mulher aparentam ser seres inéditos. Entretanto faz-se necessária a reflexão acerca do que de fato se alterou em tais indivíduos. A despeito das diferenças de caracterização espaço-temporal nas obras, pode-se apontar outra semelhança relacionada ao processo metamórfico em si: o caráter ininterrupto do devir – categoria importante na obra deleuziana, por exemplo. Tanto Gregor como Orlando não cessam de se transmutar. Não há forma fixa final. Nota-se, em ambos os casos, que a alteração do corpo foi paralela a um processo de (re)conhecimento de suas identidades, que não findou com a estagnação da aparência em si.

O modelo do “corpo sem órgãos”, nesse sentido, tem dois nortes a serem destacados: o primeiro se relaciona à ideia de imanência de intensidades, em um corpo pleno de polimorfismos; e o outro se dá pela noção de devir, de perfeito estado de inconclusão. A importância da energia, por exemplo, é equiparável à da matéria, o que caracteriza esse conjunto de práticas filosóficas como algo relativamente despegado da materialidade dos órgãos. Outras realidades interessam além das ciências biológicas: a estrutura de um instrumento de consciência, por exemplo. Sob essa perspectiva, pode-se investigar na escrita de Jean-Luc Nancy (especialmente em *El intruso*) de que maneira suas reflexões sobre o (órgão) intruso dialogam com o corpo ele-mesmo. Para Nancy, o coração transplantado altera sua identidade, e isso o faz perceber que, independentemente do órgão, ele se sente intruso a si mesmo, bem como sua condição de homem também lhe invade inquietantemente. Sua análise corpórea dialoga, neste sentido, com o conceito de CsO, em relação à característica do corpo de abrigar mais que órgãos, carne e

15 Não é casual a coincidência das datas: as primeiras décadas do século XX foram marcadas por transformações na forma de pensar o corpo. Alguns exemplos se destacam; desde a evolução da Medicina (com a descoberta da Penicilina) à popularização da Psicanálise como disciplina que associava, entre outros, sintomas corporais a manifestações mentais, passando pela consolidação do corpo humano como máquina de produção em grande escala, a partir da Segunda Revolução Industrial, ou mesmo máquina de combate, nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial.

matéria palpável. A concretude da consciência é também por ele abrigada, sem sentido esotérico: tão decisiva quanto qualquer órgão.

O CsO se torna, na proposta aqui assinalada, uma ferramenta teórica relevante, que pode ser capaz de alegorizar o processo que se vai descrever – biológica e literariamente.

3 UM CORPO SEM ÓRGÃOS É UM CORPO QUE ESCRIVE

As reflexões teóricas propostas se dedicam a brevemente assinalar, na esteira de Artaud, Deleuze & Guattari e Jean-Luc Nancy, o que seria um “corpo sem órgãos” (ou um CsO). Diante desse apanhado, pode-se pensar na escrita de diários de Vergílio Ferreira a partir de sua noção de corpo decrébito. Como já assinalado, o autor percebe a sua reclamação sobre o próprio corpo como uma repetição – uma espécie de refrão a que sempre volta em seus volumes do *Conta-Corrente*.

O diário haver sido assim intitulado desloca a ideia de que o gênero é uma forma dada de pensamentos prontos, mas é, com mais justiça, uma construção que se faz a partir de contribuições constantes e sistemáticas – é uma conta que não estanca, mas corre viva, como também a vida faz. A construção embasada no passar do tempo, no nascer e pôr do sol, nas rotações da Terra. Portanto, o tempo, a necessidade da escrita e toda a personalidade singular de Vergílio Ferreira se configuram como os tecidos que unem, com delicado fiar, as estrelas em uma constelação registrada à tinta no papel.

Por esse motivo, o diário de Ferreira é bastante marcado por um caráter fragmentário, o que se nota em seu próprio ritmo. Talvez por achar o gênero “diário” menor e menos digno de ser encarado seriamente, Vergílio Ferreira constrói sua narrativa biográfica de forma fragmentada, provocando a sensação de percorrer um caminho supostamente conhecido, mas tateando as paredes com a insegurança de quem anda sobre uma corda bamba. Essa incógnita se resolve ao encarar a escrita de um diário como a publicação censurada e falha da autoleitura, da visão do eu por si mesmo. *Censurada*, pois os volumes foram escritos pensando em um público que os lesse, e isto, mesmo inconscientemente, não permitiria uma total correspondência com a realidade – como toda escrita literária, pode-se ampliar. E também *falha*, pois, como em todas as vezes em que é demandada, a linguagem não é abrangente e transparente suficientemente para revelar com precisão o que se pretendia dizer.

Além disso, a própria estrutura de um diário, seja ele qual for, é fragmentária por natureza, visto que os apontamentos não necessariamente têm um fio condutor que os una, que forneça uma coesão formal. As marcas de hesitação na dicção de Ferreira e as alternâncias em relação à temática e à identidade de seus diários se relacionam, assim, a essa visão de fragmentos. Frases soltas e aforismos dão alguma tônica do seu respirar na escrita. O seu ritmo inseguro caracterizaria o transitar entre a particularidade dos trechos independentes e a unidade do diário¹⁶. Sobre essa estrutura e essa constituição, o autor demonstrava plena consciência. No primeiro volume da segunda série de diários, *Conta-Corrente I – Nova Série*, Ferreira escreve:

Em 28/05/1989: Não gosto da escrita pedestre, de pata sólida, que marcha com estabilidade por uma estrada plana e sem possíveis imprevistos. Gosto da escrita instável, que avança em equilíbrio difícil sobre o arame, sempre em risco de se estalar e que no momento em que vai desequilibrar-se lá recebe um toque de um

¹⁶ Apesar de, como argumentado, o diário apresentar uma estrutura fragmentada, há uma unidade inquestionável: a da publicação. Os volumes têm capa e contracapa, o que funciona como delimitação material daquela estrutura, conferindo-lhe um caráter unitário.

complemento, de um adjuvante imprevisível que a põe outra vez na vertical e assim vai andando num equilíbrio milagroso até que chega enfim ao seu destino do ponto final. Escrita comercial ou militar. Escrita de aventureiro fora-da-lei. O primeiro sabe para onde vai. O segundo abre caminho para onde calhou abrir e depois só lhe resta ir guinando à esquerda ou à direita, ao acaso dos acertos ocasionais. Porque me lembrou isto? Sei lá. Mas não sabê-lo é uma forma de não ter pata de boi. Ou assim. (FERREIRA, 1993a, p.93)

Essa preferência pela escrita não-linear e pelo cuidado com o acaso é marca de um autor que não se submeteu à regência de uma palavra dura e disposta à tão-somente referencialidade. Essa errância de um mesmo escritor se pode imaginar como a causa – ou mesmo a consequência – da não-aceitação de seu corpo impossível como impossibilidade da escrita em si.

A hesitação com que o português narra seus pensamentos, seus acontecimentos, e sua leitura de si mesmo é característica de uma junção de muitas pequenas e independentes partes; mas, em todas elas, é possível notar a recorrência desse incômodo chamado corpo, que alinhava as dimensões da morte, da velhice e da escrita em si. Neste bordado da união dos fragmentos, é possível pensar na figura do avesso – em sua parte mais visível, o bordado vê figuras soltas se encontrando aleatoriamente, com leveza e até mesmo imprecisão. Pelo avesso, porém, toda uma confusão de linhas que se cruzam, para permitirem tal disposição, é verificável. O trabalho de Vergílio Ferreira, em seus diários, é análogo ao da bordadeira. O texto em sua primeira camada é a cobertura salientada do bordado, com suas partes independentes e sua beleza no conjunto. Esconde-se, porém, no texto mais profundo, ou no avesso, o trabalho de cruzamento e entrelaçamento de ideias, e linhas, que permitiram que o bordado, ou o escrito, assim existisse. Uma das linhas mais notáveis é a do corpo.

A passagem do tempo é visível durante a leitura dos livros que compõem *Conta-Corrente*. Essa demarcação vem sempre entremeada pela vertiginosa proximidade com a morte – e a velhice funciona como essa marca de inegociabilidade com a finitude. No excerto abaixo, lê-se, ao final, o irônico humor de quem sofre com a evidência do tempo em sua idade:

Em 28/01/1976: Fiz sessenta anos. Agora quando morrer ninguém dirá que «ainda era novo». É o que bruscamente se me representou: uma vida finda. Mas tenho de sobreviver. Vale-me que em todas as idades da vida se fecha um círculo que as absolutiza. Seja eu pois o que for, isso me será evidentemente verdadeiro, certo, justificável. São os outros, os de menos idade, que poderão discordar. Mas dar neste caso razão aos outros é estar e não estar no meu mundo. O que é absurdo. Entretanto vou pensando numa notícia deste género: «Foi atropelado na via pública um pobre sexagenário»... Em todo o caso, para mim, um «sexagenário» é obviamente um tipo de oitenta anos. (FERREIRA, 1982a, p. 305)

Escrever sobre si, para um velho cansado e ranzinza, dono de uma carreira em que a palavra foi a ferramenta mais precisa – quiçá a única – é escrever sobre o que ainda *gostaria* de ser e não mais *pode* ser. Isso se dá porque é velho demais para agir, mas ainda não tão velho para deixar de querê-lo. Ou ainda porque é um sexagenário para quem os sexagenários são aqueles que têm já os seus oitenta anos. E nesse desencontro, o escritor se vê esvaindo a própria vida.

Esse fenômeno – essa perda de si – é, seguindo a lógica aristotélica, algo que começa com o na-

scimento: cada dia a mais é um dia a menos para o eu¹⁷. Contudo, e conforme a associação feita com a noção de CsO, que desobedece às formulações lógicas, para Ferreira, o perder-se a cada dia não o faz se acostumar – pelo contrário, exaure e é, talvez, o que mais indique a proximidade da morte. É nesse contexto que o autor chega à sensação de humilhação:

Em 03/06/1990: Exerço sobre mim uma enorme violência para me pôr para aqui a escrever. Porque estou tão em baixo no meu psiquismo, que a única reacção plausível era pôr-me de mono com a vida, enrolado a um canto e ficar para ali a apodrecer. Estou farto. De quê? Farto. Das sacanices do corpo, das sacanices dos meus irmãos em humanidade, de olhar para o futuro e não haver lá futuro, de tudo o que fiz, do que já não posso fazer, do peso do fim que se abate sobre mim como uma laje. Ainda agora, para me dar também um beliscão, a merdícula de mais um dente. O filho da puta está a abanar e estou agora sempre à espera de que ele caia de podre. Como é terrível de humilhação ver o corpo degradar-se. Eu tenho um longo treino disso desde a juventude, mas o resultado não é a resignação – é rebentar de já não poder mais (...). (FERREIRA, 1993b, p. 143-144)

A escrita já aparece como suplício, como uma violência. A reação natural de um preservador de si mesmo seria, portanto, o abandono das palavras. Mas, para um escritor cujo organismo se foi dissipando em nome da linguagem, o corpo só serve a um propósito: sua arte – ou, com igual valor, seu vício.

Em 30/10/1984: Sempre esta inquietação. Pergunta-se muitas vezes porque se escreve. Ninguém pergunta a ninguém porque faz o que faz ou tem o vício que tem. Como se justamente o escrever fosse o que é injustificável. Um dia respondi que escrevia para estar vivo. (FERREIRA, 1987, p. 258)

São incontáveis as passagens em que o autor decide encerrar os diários, como quem desiste de um trabalho inglório, de um gênero menor, que em nada semelha a sua produção como romancista – e que, por ser um retrato mais focalizado de si, incomoda e parece desnecessário.

Em 04/12/1985: Agrada-me pensar que no fim deste mês acabarei definitivamente com este escrito. Porque é que o escrevi? E durante anos. Não sei. Uma maneira de ser por fora em escrita o que me ia calhando ser por dentro em vária acidentalidade. Não sei de resto porque escrevi tudo o mais. Não tive mensagens a transmitir. Não tive nada a dizer. Olhei a vida e o que nela acontecia e o que dela acontecia em mim e fui dando notícia. Qualquer dia morrerei. Pois. E o que disse fica a dizer-se a si mesmo sem eu já estar a dizê-lo. (FERREIRA, 1987, p. 558)

¹⁷ Ferreira reflete sobre o “não mais ser” após a morte, em 07/07/1977: “Que era a morte para um grego, um medieval? Xeno fonte desvaloriza muito a coragem de Sócrates, ao contrário da legenda que se impôs. Sócrates, com efeito, estava velho, ou seja, tinha à frente um destino de degradação. Entre morrer logo e esperar pela morte num corpo em destruição, preferiu a morte imediata. E assim recusou que os amigos o salvassem. Mas um grego e um medieval ou qualquer outro para quem a morte não era o nada total, o fim da vida não a punha em questão. O que há de trágico na vida não é o podermos explicá-la (mas ela ainda o não é): é não podermos dar-lhe significação. O crente à beira da morte tem uma vergôntea a que se agarrar para não morrer afogado; nós afogamo-nos mesmo. O crente só põe em questão o além; nós pomos o aquém. E como não temos «além», prolongamos o «aquém» para lá de o já não saber. No fundo ninguém pode imaginar a morte, porque o nada é inimaginável. Por isso o preenchemos com a vida que ainda temos para quando já não a tivermos. Toda a moral e ordem humana assentam aí – no inimaginável da morte. É pensando nos vivos para depois de mortos que não desatamos todos a fazer doidices. O nosso nada é o nosso ser pensando para quando não tivermos ser. O nosso nada é a nossa imaginação de vivos. O fundamento das crenças está na impensabilidade da morte, ou seja, da inexistência do nosso «eu»” (FERREIRA, 1982b, p. 67).

Após esse excerto, Vergílio escreveu os diários por mais sete anos – e viveu por mais onze. Mesmo com a reflexão sobre “não saber” a razão pela qual os escrevia, por fim, dá uma pista: o que disse nos diários poderia ecoar e seguir dizendo nessa obra, mesmo quando ele, o autor, estivesse morto. A materialidade dos livros seria, nesse sentido, a continuidade de seu corpo, em vias de morrer: restaria o corpo dos diários, sem órgãos, mas vivo.

É assim que Vergílio Ferreira escreve por quase não ter mais um corpo – e só o faz com o seu corpo. Em versão artaudiana, a mesma proposição estaria melhor escrita como: É assim que Vergílio Ferreira escreve por quase não ter mais um organismo – e só o faz com o seu corpo sem órgãos. E é isso mesmo o que deseja:

Em 26/10/1991: Como é triste vivermos dependentes do corpo, deste bocado de carne cheio de pressa de apodrecer e cheirar mal. Ele é maravilhoso quando equilibrado na sua ordem de ser. Porque só então a maravilha aparece – a que vem dele e é em si. Só então ele é discreto e se põe ao lado a assistir sem perturbar. Tudo o que é a grandeza do homem exige em mim a pequenez do corpo, a minha ignorância dele como a de um importuno, a sua ausência para o mais estar presente. O meu corpo não me larga, sacode-me a atenção constantemente com os seus amuos, a sua desordem, os seus desastres. Nunca mais terei então a visita da graça, da plenitude, da visão do além de mim? O que num corpo é vil contamina de vileza a simples queixa dela. Tão alto, tão a perder de vista a iluminação se me revela, que me confunde de vexame falar do que se me desorganiza na miséria do meu corpo. E eu queria tanto saber. Pegar no corpo e atirá-lo ao lixo para aí se corromper à vontade e deixar-me só. Precisava tanto de viver comigo os anos que ainda tenho. A arte, a meditação, a ascese, a visão. Estão aí. Ser feliz aí. Esquecer. (FERREIRA, 1994a, p. 229-230)

Escrever com o corpo mesmo sem ter um corpo apto a escrever é uma rebeldia à melhor maneira artaudiana: é reivindicar para si o estatuto do corpo como arte, sem a mesquinha função *apriorística* a ele designada. Um corpo que mal anda, que mal vê, que mal controla sua fisiologia não deixa de ser um corpo: mas pode deixar de ser um organismo para alcançar na arte a sua totalidade: um corpo sem órgãos. A velhice como decrepitude do corpo é, ao mesmo tempo, no caso dos diários de Ferreira, uma aporia e um ensejo: é por não haver como escrever plenamente que o escritor Vergílio Ferreira se dedica, na sua tateante trajetória como redator de um diário, a retornar sempre ao mesmo refrão – o corpo: "Em 30/08/1985: Escrevo e até me esqueço da minha incapacidade e aplico-me diligente a resolver-me em escrita (FERREIRA, 1987, p. 513)"

Um corpo envelhecido, que não domina mais as suas funções, é aquele que sustenta a caneta e permite a Vergílio Ferreira resolver-se em escrita. A morte vindoura é a alegoria de um incentivo às avessas e também quem antecipa a inútil existência da matéria orgânica. O impossível é aquilo que o autor, insinuando seu corpo sem órgãos, prova ser potência.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. Pour en finir avec le jugement de dieu. Paris: Ed. Gallimard, 2018.

5FH5I 8ž5bhc]b" Teatro da Crueldade. In: C 'HYUhf c Y'gYi 'Xi d`c" HfUXi Āc. HY]I Y]fU'7 cY`c" F Yj]g;c. ' A cb]W'GH\Y`"G;c DUi `c. '9X"A Ufh]bg: cbhYgž&\$ \$* "'

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976

8 9@9I N9ž:]`Yg/; I 5HH5F ž: Y]I "A]'D'UHdg. '7 Ud]hU]ga c Y'9gei]ncZFyb]U" HfUXi Āc XY'5i fĀ`]c`' Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

FERREIRA, Vergílio. *Conta Corrente I*. Lisboa: Bertrand Editora, 1982a.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta Corrente I*. Lisboa: Bertrand Editora, 1982b.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta Corrente III*. Amadora: Bertrand Editora, 1983.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta Corrente IV*. Amadora: Bertrand Editora, 1986.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta Corrente V*. Lisboa: Bertrand Editora, 1987.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta corrente Nova Série I*. Lisboa: Bertrand Editora, 1993a.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta corrente Nova Série II*. Lisboa: Bertrand Editora, 1993b.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta corrente Nova Série III*. Lisboa: Bertrand Editora, 1994a.

: 9FF 9≠ 5žJ Yf[É]c" *Conta corrente Nova Série IV*. Lisboa: Bertrand Editora, 1994b.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MACHADO, Marco Antonio. [ART] O Corpo sem Órgãos de Artaud, Deleuze e Guattari: O Corpo sem Órgãos de Artaud, Deleuze e Guattari na disciplina História da Arte III com o professor Marco Antonio Machado para o curso de Arte, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-H8I0sbXww0>. Acesso em 19 mai 2020.

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Traducción de Margarita Martínez. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução: Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RECEBIDO EM 26/05/2020 | ACEITO EM 08/10/2020

REPRESENTATIVIDADE ESTILHAÇADA: UMA LEITURA DE *MULHER NO ESPELHO*, DE HELENA PARENTE CUNHA

PATRÍCIA CRISTINE HOFF (IFSUL)*

RESUMO: Esse artigo visita o romance *Mulher no espelho* (1983), da autora baiana Helena Parente Cunha, considerando a (im)possibilidade da construção da representatividade da mulher, sem nome, que narra e protagoniza a obra. A análise se vale dos conceitos de *sujeito do feminismo* (LAURETIS, 1994) e de *performatividade* de gênero (BUTLER, 2014) para argumentar que o jogo de vozes espelhadas proposto no romance instaura o conflito que impede a afirmação de uma identidade unificada e definida para essa mulher.

PALAVRAS-CHAVE: *Mulher no espelho*; Representatividade; Performance.

SHATTERED REPRESENTATIVENESS: A READING OF *MULHER NO ESPELHO*, BY HELENA PARENTE CUNHA

ABSTRACT: This article analyzes the novel *Mulher no espelho* (1983), by Helena Parente Cunha, considering the (im)possibility of building the representativeness of the nameless woman who is the novel's narrator and protagonist. The analysis is based on the concepts of *subject of feminism* (LAURETIS, 1994) and *gender as performance* (BUTLER, 2014) arguing that the mirrored voices strategy of the novel establishes the conflict that restrains the assertion of a unified and defined identity for this woman.

KEYWORDS: *Mulher no espelho*; Representativeness; Performance.

* Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense - campus Pelotas/Visconde da Graça. Doutoranda em Letras na linha de pesquisa "Crítica, teoria e comparatismo" pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: patriciacristine.hoff@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Mulher no espelho, o primeiro romance de Helena Parente Cunha¹, lançado em 1983, explora uma estrutura que põe frente a frente as duas faces da mesma personagem. A peculiaridade desse jogo narrativo espelhado é que ele se desdobra em um confronto entre as vozes das *duas mulheres* que se observam e se julgam a partir de suas existências diversas face à sociedade patriarcal, de modo que, enquanto a *mulher que narra* é reprimida, a *mulher no espelho* é liberada. Os efeitos e as implicações desse confronto são muitos, incluindo a paulatina troca de posições e percepções e a posterior mudança completa, em que os papéis de repressão e liberação se invertem. O que se mantém, no entanto, permeando toda a obra, é a fragmentariedade identitária dessa personagem duplicada, mesmo com a sugestão de unidade existencial que fecha a narrativa, com o espelho enfim estilhaçado.

Nesse contexto, o romance de Cunha possibilita ser lido pelo presente artigo como uma obra que tematiza a crise de representatividade de sua protagonista – uma mulher, sem nome, que está na casa dos seus quarenta anos de idade, nascida e residente em Salvador, heterossexual, casada, mãe de três filhos homens e *do lar*. Segundo o que se vai aqui analisar, tais aspectos que dão o contorno à figura dessa mulher são muito mais do que simples informações sobre a personagem; são o material e o combustível para o confronto que ela empreende consigo mesma na tentativa de compreender a condição que assume justamente em função desses elementos, os quais irrompem no caminho conflitante e combativo da construção da sua própria *identidade*.

Porque a crise de representatividade enfrentada pela personagem tem muitas causas na repressão tipicamente oriunda da sociedade patriarcal – evidenciada nas relações familiares que incluem, sobretudo, o pai, o irmão, o marido e os filhos homens, e agravada pela ideologia burguesa e católica –, a narrativa de Cunha se instaura como uma obra de autoria feminina que dialoga com pautas caras ao movimento feminista no que diz respeito a relações de gênero. Assim, o presente artigo apresenta uma das várias possibilidades de traçar diálogos da obra com algumas questões próprias dos estudos feministas², mais especificamente as que aventam os dilemas da construção do sujeito do feminismo. Para tanto, o desenvolvimento do artigo se estrutura em duas partes.

Na primeira parte, que vem logo a seguir, inicialmente coloca-se a questão do descentramento da identidade na pós-modernidade sob a perspectiva de Stuart Hall (2011), e depois são mobilizadas perspectivas que abordam a política da representatividade a operar no(s) feminismo(s) a partir dos conceitos de sujeito do feminismo, de Teresa de Leuretis (1994), e de performatividade de gênero, de Judith Butler (2014). Nesse momento, pontua-se a problemática da identidade e da representatividade do sujeito do feminismo, sabendo-se também que esse sujeito apresenta, na contemporaneidade, uma fragmentação constitutiva e positiva.

Já a análise detida no romance de Cunha compõe a segunda parte do desenvolvimento do artigo, em que são selecionados elementos da obra que desenham o percurso de conflituosidade e autodescoberta no qual a personagem-protagonista se lança, dando destaque ao conflito existencial, vivenciado pela narradora, decorrente justamente da sua condição de *ser mulher* – condição permeada, é claro, pelos demais aspectos de sua própria existência, determinada social e historicamente.

¹ Nascida em Salvador em 1929, Helena Parente Cunha é ensaísta, poeta, contista, romancista, professora pesquisadora e tradutora.

² A menção a “estudos feministas” nesse artigo (assim como a “feminismo”) refere-se simplesmente a abordagens teóricas e/ou filosóficas dedicadas ao estudo do(s) feminismo(s) – cuja pluralidade é igualmente bem conhecida. Não se sugere, portanto, o agrupamento das fontes consultadas sob uma mesma perspectiva.

O SUJEITO DO FEMINISMO: RESISTÊNCIA E PERFORMANCE

Uma das principais tendências epistemológicas do pensamento contemporâneo trata da instabilidade operacional da noção de sujeito. Construído crítica e teoricamente ao longo do século 20, esse sujeito representa, sob a perspectiva do conceito de *identidade* desenvolvido por Stuart Hall (2011), uma ruptura em relação ao ideal iluminista que percorria as veias do pensamento moderno ocidental, sendo por isso usualmente referido como o sujeito *pós-moderno*, dotado de uma tecnologia histórica, social, política e discursiva que é, por definição, instável.

Considerada em seus termos, a filosofia iluminista buscou libertar o homem³ dos dogmas metafísicos, dos preconceitos morais, das superstições religiosas e das tiranias políticas, propondo a confiança decisiva na razão humana como propulsora do conhecimento e da autonomia individual necessários para a consolidação do contrato social e para o surgimento dos estados-nação. Em tal contexto, o sujeito moderno, a quem foram atribuídas as faculdades da razão, do conhecimento e da prática, era visto pelo prisma de uma mesmidade racional, de uma identidade unificada: o *centro* (ou *identidade*) “nascia [com o indivíduo] e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da existência” (HALL, 2011, p. 11, destaque no original). Mas, configurando-se desse modo, o pensamento moderno ocidental dependia de uma noção de identidade que deixava pouco espaço para a interferência dos aspectos que fazem da identidade do indivíduo ser um *processo*, ou seja, algo aberto à contestação, à cisão e à (re)formulação – enfim, ao *descentramento* (HALL, 2011). E foi essa deixa que a contemporaneidade pegou para si e buscou considerar por meio de novas frentes de pensamento, algumas das quais se debruçaram sobre os mecanismos de *determinação* operantes na sociedade.

Stuart Hall (2011, p. 34-46) vai discorrer sobre cinco frentes que, ao longo do século passado, contribuíram para o descentramento decisivo do sujeito cartesiano. São elas, em resumo: a reinterpretação da teoria marxista, que deslocara qualquer noção de agência individual ao considerar as ações do indivíduo como condicionadas pelas estruturas sociais, materiais e culturais do seu meio; a descoberta do inconsciente por Freud, que tomara a identidade, a sexualidade e o desejo como amplamente baseados em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente; a linguística estrutural de Saussure, que punha os atos de linguagem dentro de uma noção de língua enquanto sistema de regras social, e não individual; a genealogia do poder de Foucault, que estudara as instituições que instauram o poder disciplinar que mantém a vida dos indivíduos sob controle; e o advento do feminismo, que se situara nos campos tanto da crítica teórica quanto do levante social.

Ainda segundo Hall (2011), o feminismo surgira, enquanto campo teórico, na efervescência intelectual do final da década de 1960⁴, dedicando seus primeiros esforços para delinear a identidade do sujeito que defendia: as mulheres. Essa identidade, afirma Hall (2011), pressupunha o mapeamento dos aspectos da vida da mulher, tais como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho e o cuidado com as crianças. Desse modo, os papéis desempenhados pelos homens e pelas mulheres na sociedade logo foram tratados em termos de uma desigualdade política, ora marcada por uma substituição da noção universalista de “Humanidade” pela questão da diferença sexual.

3 Fala-se “homem” inclusive com a intenção de pontuar, como faz Hall (2011, p. 11), que o sujeito do Iluminismo, ao estar centrado na identidade do indivíduo (dele), é usualmente descrito como masculino.

4 Sabe-se que o surgimento do feminismo enquanto movimento pela emancipação das mulheres remonta ao final do século 19, com as lutas sufragistas no espaço político (especialmente pelo direito das mulheres ao voto), iniciadas na Europa e depois replicadas e adaptadas em outras partes do mundo.

Com o tempo, porém, o movimento feminista, que inicialmente teorizava acerca da posição social das mulheres, passou a incluir a discussão sobre as formações das identidades sexuais e de gênero (HALL, 2011, p. 46), abrindo caminho para as várias ramificações críticas e teóricas que caracterizam o feminismo desde, sobretudo, os anos 1980.

No que diz respeito à configuração do *sujeito* do feminismo, depreende-se, portanto, que também esse sujeito passou por um deslocamento. Agora aqui visitada propriamente no âmbito dos estudos feministas, a emergência da representação da mulher a partir do critério sexual, cara ao movimento feminista nos anos 1960 e 1970, formulou uma noção do sujeito feminino que Teresa de Lauretis (1994) chamou de *gendrada*. O sujeito feminino, no momento em que é definido por critérios naturais, é colocado senão em sentido oposto ao homem, tendo nesse o ponto de referência e, por conseguinte, de predominância. Para Lauretis (1994), a noção do sujeito feminino reduzida ao domínio do corpo nutria-se dos estereótipos e do reducionismo de gênero que abundavam nas representações teóricas e narrativas (em especial o cinema). Assim, embora tenha instigado as primeiras reações políticas e discursivas do feminismo, uma identidade decorrente de espaços sociais gendrados acabava por enfraquecer ou ao menos limitar as representações do sujeito feminino como figura de resistência.

Com a ampliação dos debates feministas que ocorrera nos anos 1980, Lauretis sustenta que aquele *sujeito feminino* dera espaço ao *sujeito do feminismo*, que seria concebido como

um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também na de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido. (LAURETIS, 1994, p. 208, destaque no original).

Não mais compreendido em termos estáveis ou permanentes, o *sujeito do feminismo*, segundo Lauretis, faz da contradição a sua condição. Situa-se em um espaço que está dentro e fora da ideologia, ocupando esse “outro lugar”, insistindo no jogo da representação em meio à hegemonia das narrativas construídas sobre esse mesmo jogo. Tal contexto encoraja o processo de que a mulher se perceba como tal, não se apartando da ideologia de gênero, mas que, ao mesmo tempo, o sujeito siga investindo na constante reformulação crítica do seu lugar representado e autorrepresentado.

Já Judith Butler (2014), em *Problema de gênero*, trata a questão do sujeito do feminismo para além de uma política da representatividade a operar na base das correntes críticas feministas. Butler (2014) vai dizer que as investidas no sentido de se construir o sujeito do feminismo incorrem em uma reificação daquelas premissas ontológicas da identidade que o feminismo deve, na verdade, questionar. A crítica de Butler desemboca no pensamento de que “[a] identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento” (BUTLER, 2014, p. 23).

Na perspectiva de Butler (2014), as teorias feministas que investem na *unidade* do seu sujeito baseiam-se em uma falsa ideia de coalizão de ações para se lançarem no combate aos condicionantes sociais empreendidos nas sociedades patriarcais. Contudo, não se trata de negar o poder das coalizões; é necessário perceber que a identidade do sujeito do feminismo formulada a partir da unidade e da coalizão de ações se revela em última instância normativa, impossibilitando que ações que estão fora dessa coalizão possam emergir no contexto de situações concretas que tenham outras propostas que

não a articulação da identidade. Dessarte, cumpre rever a posição da política da representatividade no interior dos debates feministas, não a tomando como base para se atingir certos objetivos, mas enquanto o próprio objetivo elaborado na contingência das ações e, portanto, alternadamente instituído e abandonado, segundo as propostas em curso. Em relativa aproximação ao que dizia Teresa de Lauretis, Butler defende que

[a] tarefa política [do feminismo] não é recusar a política representacional – como se pudéssemos fazê-lo. As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; conseqüentemente, não há posição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação. (BUTLER, 2014, p. 22).

No desafio de repensar as categorias de gênero para além de uma busca pelas representações do sujeito do feminismo, Butler (2014) lança mão de uma reflexão que pensa a identidade enquanto *performatividade* de gênero. A identidade performativa sugere que ela não tem *status* ontológico separado dos atos que constituem sua realidade, mas que se traduz em palavras, atos, gestos e desejos produzidos na *superfície* do corpo e sustentados por signos corpóreos e por outros meios discursivos, e que “sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa” (BUTLER, 2014, p. 194). Desse modo, o gênero, ao invés de ser determinado por uma realidade ahistórica, passa a ser compreendido a partir de uma leitura sobre o fazer-se e constituir-se culturalmente sustentado na duração temporal.

Esse caráter temporal da performatividade do gênero é assumido por Butler (2014) como ritualístico, visto que constitui uma performance reiterada no tempo e de forma pública. Mas de que modo a repetição dos atos performativos evitará que certas identidades se cristalizem e novos estereótipos se instaurem? Segundo a filósofa, é preciso considerar os atos performativos como fantasísticos, ou seja, atos que criam a “ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero” (BUTLER, 2014, p. 200), não revelando, portanto, nada de verdadeiro ou de falso sobre o gênero ou sobre o sujeito performativo.

Butler (2014) defende ser essencial aos debates feministas considerar a identidade do sujeito do feminismo como *construída* – mas não construída segundo modelos já existentes (oriundos, em sua maioria, das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória); construída, então, por atos reiterados que façam da descontinuidade o seu *modus operandi* justamente para não perder de vista o efeito fantasístico da identidade de gênero – efeito esse que garante a condição de não determinação necessária ao posto permanente de resistência e luta do feminismo.

Nesse sentido, o lugar de reflexão do feminismo precisa ser o de uma assembleia que permita surgir múltiplas convergências e divergências, sem obediência a uma noção de sujeito normativa e definidora. Com isso, tira-se “a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma *temporalidade social* constituída” (BUTLER, 2014, p. 200, destaques no original). Então, resta a cada sujeito que reflete sob tal perspectiva fazer a si mesmo a pergunta crucial e agir a partir dela: “que tipo de repetição subversiva poderia questionar a própria prática reguladora da identidade?” (BUTLER, 2014, p. 57).

A REPRESENTATIVIDADE ESTILHAÇADA EM MULHER NO ESPELHO

Mulher no espelho é uma obra que, aproveitando bem as sugestões do seu título, coloca sua protagonista diante de um jogo múltiplo de espelhos. Um desses espelhamentos ocorre no âmbito da estratégia narrativa, que põe em contato duas vozes antagônicas, as quais são fruto da duplicação da personalidade da narradora-protagonista. Na verdade, o leitor sabe que ambas as vozes são pronunciadas pelas faces refletidas da mesma pessoa; já para a mulher *diante do* e *no* espelho – ou seja, para esse eu duplicado que a nós se anuncia –, o espelho é visto de frente, tomando o que vê pelo seu contrário – então, como *outra* representação. Assim, aquele *eu* é construído sob uma bifurcação enunciativa, fluando entre a mulher enquanto narradora-protagonista, que fala livremente na primeira pessoa, e a mulher enquanto personagem, cujas percepções seriam escritas por *outra* mulher (pela mulher, antagonista, que surge no reflexo do espelho⁵, ou “a mulher que me escreve”):

Mas quando digo eu, não sou a mulher que está escrevendo esta página. Quando digo eu, eu apenas me imagino. Quem escreve é ela. E o meu rosto no espelho? Quem é? Quem é a mulher que me escreve? Eu sei, porque eu a inventei. No entanto, ela não me sabe. Ela pensa que me tem nas mãos para me escrever como quiser. [...] Desde já, se estabeleça a separação. Ela é ela. Eu sou eu. Ela tem seus problemas. Eu tenho os meus. Se existo na imaginação dela, não foi ela que me criou. Fui eu mesma que me fiz. Depois a inventei. [...] Preciso dela. Há anos aguardo seu dispor a me enfrentar. (CUNHA, 1985, p. 8-9).

Esse complexo jogo de consciências ora se realiza pelo recurso do monólogo, resultante da confluência entre o discurso em primeira pessoa e o discurso indireto livre (como no trecho acima), ora se estrutura a partir das inserções alternadas entre o monólogo da mulher que narra e a interpelação da *outra* mulher. É na alternância das impressões feitas pelas duas vozes, na construção desses discursos espelhados, que se estabelece desde o início do romance o percurso autorreflexivo no qual a *Mulher no espelho* se investe. Tal percurso logo se revela como um conflito, baseado em trocas de acusações em atitudes ora defensivas, ora agressivas.

De início, é a *outra* mulher que adota a postura acusadora. No livro, a fala da *outra* mulher é destacada graficamente em itálico (procedimento que será replicado nesse artigo quando for o caso). No trecho a seguir, que constitui a primeira ocorrência da intromissão da *outra* mulher, ela se pronuncia após a narradora; o assunto é a infância e a coexistência, quando pequena, com o irmão mais novo, em que a narradora quer afastar o pensamento da *outra* mulher acerca do desejo de eliminação do rival, usurpador dos afetos maternos:

Ela [a *outra* mulher] quer dizer que a minha vontade era exatamente furar meu irmão naquela partezinha diferente da minha. Não é verdade. Ela distorce os acontecimentos. Eu ficava muito contente, junto de minha mãe, meu irmãozinho no colo dela, rindo, batendo as mãos.

Você não podia ficar contente. Ele tomou o colo que até então era somente seu. (CUNHA, 1985, p. 10).

⁵ Para reforçar a distinção entre os modos de referenciar as duas vozes narrativas, o artigo se refere à narradora-protagonista como “mulher que narra”, “narradora” ou “protagonista”, e à mulher que aparece no reflexo do espelho como “outra mulher”.

O antagonismo entre as vozes decorre das perspectivas distintas e conflitantes que elas adotam sobre as experiências de vida da mulher que narra. Aqui, portanto, se localiza a ação de outro espelhamento, que se efetiva no exato estabelecimento das posições contrárias assumidas por cada *imagem* desse mesmo corpo, em um jogo de oposição que a narradora sabe ser intencional e consciente:

Se algumas das minhas experiências se parecem com as da mulher que me escreve e também se mostra em total oposição, isso é porque vivemos de nossas próprias negações. Imagens às avessas, no frente a frente do espelho. [...] Extrovertida e alegre, ela. Fechada e séria, eu. Ela se descerra, eu me concludo. (CUNHA, 1985, p. 14).

Notadamente, esse processo que gera a oposição também desencadeia o processo de identificação. Em *Mulher no espelho*, a narradora, à medida que cresce o seu enfrentamento com o *alter ego* rebelde e incisivo, vai desenhando a sua própria imagem, a sua própria *identidade*. Para recuperar o que Teresa de Lauretis (1994) dizia sobre o papel do feminismo de olhar para o lugar ocupado pela mulher na ideologia patriarcal, podemos acompanhar, no romance de Cunha, a trajetória que uma mulher percorre ao ver surgirem os conflitos femininos interiores que conduzem ao questionamento sobre esse seu lugar. A narradora se vê sozinha, diante do espelho, e as memórias do passado e do presente lhe surgem no caos atual de sua consciência, resultando em impressões que com o tempo serão observadas segundo outras perspectivas. Contudo, no percurso que poderá deslocar a mulher que narra dos espaços que lhe foram reservados pelo pai, pelo irmão, pelo marido e pelos filhos, primeiramente convergem sentimentos como culpa, condescendência, insegurança e recalque.

Assim, no movimento conflitante que a levará até a desconstrução do seu lugar, surgem muitos pensamentos baseados na rejeição desse processo iminente de mudança. Dentre alguns desses pensamentos, ela lembra da autoridade paterna, da qual não conseguia se esquivar, como quando ele lhe proibia de ir à praia ou ao cinema e ela apenas obedecia: “[n]ão suportava enganar a ele que acreditava na minha palavra. Preferia privar-me de um passeio a contrariar meu pai” (CUNHA, 1985, p. 20). Ela sente vergonha por ter desejado a morte do irmão por ser esse o preferido do pai, imaginando jogá-lo, quando pequeno, na cisterna. Ela admira a figura da mãe, que amara a família na dor do próprio esgotamento: “[m]inha mãe viúva, que eu amo e admiro. A sua voz pouca e leve. O seu silêncio denso” (CUNHA, 1985, p. 24-25). Ela interpreta a pressão do marido de querer vê-la sempre “bem arrumada” e com “aparência jovem” como algo positivo, pois isso “demonstra seu interesse por mim, seu amor” (CUNHA, 1985, p. 30). Ela pensa que os três filhos homens, sobre quem o marido reproduziu o comportamento agressivo no qual fora criado, são apenas rebeldes adolescentes: “[r]evoltados, mas ótimos meninos. Após a fase inicial da adolescência, eles conseguirão o equilíbrio perfeito” (CUNHA, 1985, p. 28).

Mas logo atos de relutância e impulsividade começam a se alternar nos momentos em que a mulher que narra confronta os espelhos que a reproduzem como filha, irmã, esposa e mãe *exemplares* face aos moldes patriarcais. Nos vários confrontamentos com a *outra* mulher que mora no seu reflexo, os atos de negação da protagonista acerca da sua condição de vida submissa e sufocada passam a ser entrecortados por provocações que, aos poucos, auxiliam a identificar fissuras naquelas máscaras perfeitas que os outros esperam que ela mantenha. De repente, ela percebe, por exemplo, que lhe incomoda não ter a mesma complacência com marido e filhos que sua mãe sempre teve em casa:

Eu me impaciento quando chamo meu marido e meus filhos para o jantar e eles não vêm. Eu me impaciento quando eles deixam os sapatos espalhados pela casa, principalmente quando os sapatos estão sujos de lama. [...] Minha mãe limpava os sapatos de meu pai e nunca se impacientava. [...] Gostaria de seguir o exemplo de minha mãe que nunca perdia a calma com o marido e os filhos. (CUNHA, 1985, p. 23).

E, imediatamente, se interpõe a contestação da *outra* mulher:

E por acaso você não tem razão de se impacientar com seus filhos, os filhos que matam a mãe todos os dias? E por que você haveria de se manter impassível ante as agressões de seu marido? Nos tempos de hoje, alguém se mostrar subserviente ao ponto a que você chegou, somente mesmo arrastada por um patológico sentimento de culpa. (CUNHA, 1985, p. 23).

A voz dessa *outra* mulher, o *alter ego* da protagonista, é uma voz que se pronuncia alternadamente com respostas diretas sobre os assuntos cotidianos comentados pela protagonista e com análises sobre tais assuntos feitas à luz de interpretações oriundas de correntes do pensamento contemporâneo. Ao longo da narrativa de Cunha, além de contestações próprias dos estudos feministas, interpretações da psicanálise alimentam argumentos pontuais adotados em prol de uma análise da condição da mulher que narra. Via de regra, os comentários que explicitamente se expõem como referências às discussões do feminismo e à teoria psicanalítica são feitos pela *outra* mulher, e o tom empregado é de censura, de acusação:

Meu marido acha que devo viver exclusivamente, totalmente, exaustivamente para ele. Isto me faz muito feliz. Na opinião de meus filhos, toda mãe tem obrigação de se dedicar de modo absoluto a quem pôs no mundo. Esta é a razão da minha vida.

Você não pode continuar a alimentar esta atitude absurda. É preciso ter consciência dos próprios direitos, sobretudo nos dias de hoje, final da década de 70, numa cidade como Salvador. A mulher deve reagir, não se permitir levar pelos caprichos e exorbitâncias da família. Você não pode continuar a viver assim. (CUNHA, 1985, p. 16).

E, em outro trecho, lemos:

Se você assumiu um comportamento semelhante ao de sua mãe, isto se deve a um desejo de se identificar com ela, um modo que você encontrou em criança para estar com seu pai. Você diz que ama sua mãe e, no entanto, não a visita nunca nem a recebe em casa, apesar de morarem tão perto. Você se reprime porque prefere não fazer valer a sua vontade, tornando-se cada vez mais frustrada e insatisfeita. (CUNHA, 1985, p. 25).

Incitadas por esse *alter ego* reativo e incisivo, as rupturas levadas a cabo pela protagonista são graduais e custosas, porque requerem a desconstrução daquelas *verdades* que tornavam sólida a sua própria representação ajustada à ideologia. Assim, *Mulher no espelho* se insere como um romance de autoria feminina em que a tematização de agendas do feminismo é tratada sob a égide das lutas solitárias empreendidas pelas mulheres para romper com a submissão e o silêncio impostos a elas pela cultura

masculinista, lutas essas que não raro são feitas à custa do abandono radical de certos paradigmas até então fixos e incontestáveis. Em função de estar centrada na figura da mulher protagonista (que, lembremos, é heterossexual, casada e mãe), a narrativa irá discorrer sobre as experiências dessa mulher – ou seja, dessa *configuração* de mulher – que servem de elementos para a construção dos papéis que determinam sua existência e agência. Mas, embora a obra de Cunha circunscreva à tal figura de mulher as contestações dirigidas à sociedade patriarcal – o que poderia sugerir que a narrativa *limita* tais contestações ao sujeito feminino instituído em oposição ao homem opressor –, os meandros da representatividade e da autorrepresentação são abordados no livro a partir de uma densa simbologia, que explora em profundidade a experiência existencial da ruptura e da transformação do sujeito representado.

Dessarte, além das inserções mais manifestas quanto aos temas dos feminismos feitas no romance, a exemplo dos trechos reproduzidos anteriormente, o lugar dessa mulher é também questionado a partir de vários elementos que entram em simbiose com o seu corpo: com os ratos imaginados a lhe roerem os pés no sótão também imaginado, com os girassóis do pai no pátio da casa da infância, com as paredes e a janela aberta do apartamento, com o vento que vem do mar, com as raízes da mangueira milenar, com o cheiro da manga madura, com o barulho dos tambores nos rituais ao longe, com outros corpos desconhecidos... São muitos signos, símbolos, comparações, metamorfoses – recorrentes e por vezes dispostos de um modo não linear e em fluxo de consciência, como no trecho a seguir, longo porém ilustrativo:

Estou aqui fechada no meu apartamento, porque esta é a minha vontade. Não desço porque não quero. No momento em que eu resolver, desço, tomo o elevador, desço, saio. Basta eu querer. Mas fazer o que na rua? Fazer o que trancada neste apartamento? Fazer o que trancada no quartinho do sótão? O sótão dos ratos. Sim, o sótão dos ratos. Os ratos que me comiam os pés. Abro a janela e vejo a mangueira milenar. Abro a janela e vejo os girassóis de meu pai. Vejo a mangueira dos dois quintais. Se eu quiser, eu subo no muro. Meu pai disse que não havia ratos no sótão. Eu inventava os ratos que vinham e roíam os meus pés de verdade. De mentira. Quando eu não tinha mais os dedos dos pés, eu não podia caminhar. Abro a janela. É preciso abrir as janelas. Imensamente. Abro a janela e vejo a mangueira sagrada. Abro a janela e vejo os girassóis de meu pai. Olho o chão. Se eu me atirar. Presa entre os galhos da mangueira milenar, ninguém me verá. Ali apodreço. Acabarei de apodrecer. Não me verão, mas sentirão o cheiro de coisa podre. Abro a janela e vejo os girassóis de meu pai. Se eu me atirar. Amasso e mato os girassóis de meu pai. Talvez eu não morra. O pé de manga. As raízes sem medo do escuro da terra. Os pés da mangueira. Se os ratos roerem as raízes da mangueira, ela tombará no meio da rua, no farfalhar das folhas e dos ninhos. Talvez eu não morra. Abro a janela porque não quero morrer sufocada. As frestas se abrindo na concretude opaca do dia. Luminescências escapando pelo vão da convergência. Os atabaques batendo o seu bater compassado nas frinchas que o vento cava na capa da hora. Mistério que vem do vento, o vento que vem do mar, o mar de uma costa africana distante. Perto, muito perto, o cheiro de manga madura se encorpa, invade os meus poros já. Acima da mangueira milenar, o céu brilha na curva limpa. O dia se concede claro sobre os quintais. Cintilações na rua da mangueira sagrada. (CUNHA, 1985, p. 106).

A interioridade da mulher que narra vai sendo revelada pelos sentidos, desejos, medos e espaços que confluem em um caldo existencial que, ao mesmo tempo, lança estilhaços da representatividade desse sujeito para muitas e diferentes direções, ora negando a necessidade de questionar essa representação, ora afirmando essa mesma necessidade, pondo-a em situação de urgência.

Conforme mostrado, no processo de reconhecimento empreendido pela mulher diante do espelho, a protagonista, inicialmente, precisa assumir uma identidade funcional e unificada, vendo a si mesma como um sujeito em sua totalidade, reconhecendo-se nas múltiplas imagens do grande espelho que a sociedade patriarcal põe na sua frente. Em um segundo momento, no entanto, ela termina por quebrar os espelhos e interromper as imagens que a sociedade deposita em sua figura, inaugurando um novo estágio na sua condição, agora desestruturada, *enquanto* mulher. Contudo, no romance, essa mudança ocorre no sentido de uma inversão do lugar representado, de uma reviravolta, em que os reflexos do espelho trocam de posição entre si, permutando imagens e identidades.

A mudança, inserida mais ou menos na metade – das páginas – do romance, se realiza após dois processos disruptivos. O primeiro processo se dá em meio a vários acontecimentos, após a protagonista ter vivenciado o fim do casamento (com o marido indo embora de casa no carnaval), ter ignorado a existência dos três filhos (todos fugidos de casa e vivendo seus próprios dramas) e ter feito coisas até então impensadas em sua existência (como incentivar encontros casuais com um amigo casado de seu ex-marido, escrever literatura, frequentar espaços antes proibidos – por exemplo, o Terreiro de Jesus –, se aproximar do homem negro que dança ao som dos atabaques, experimentar a solidão e querer o isolamento).

O segundo processo ocorre quando o *alter ego* da protagonista, a despeito das suas várias contestações feitas até então, passa a assumir o papel de mulher submissa e irremediavelmente culpada por seus desejos de liberdade. A mulher que narra percebe o afastamento, que culminara na mudança em tela: “[d]urante meses a mulher que me escreve se negou a me escrever. Nunca me viveu tão intensamente quanto neste período. [...] O correr dos meses afeiçou o seu remorso, adelgaçou a minha culpa.” (CUNHA, 1985, p. 103). Tal processo de mudança na postura da *outra* mulher decorre justamente da *vida intensa* que a protagonista passar a ter, vida na qual a *outra* mulher fora deixada de lado, esquecida e apagada enquanto a mulher que narra experimentava uma existência nova e diferente. Ao explorarmos um pouco mais o espelho enquanto metáfora, podemos pensar que a *outra* mulher (a projeção no espelho) se apaga – ou é apagada – porque a imagem da mulher que narra (o corpo *real*) já não é de oposição. A mulher *real*, a narradora-protagonista, é agora ela mesma uma *outra* mulher – e *aquela outra* mulher, que mora dentro do espelho, precisa inverter-se para efetivar o reflexo; então, é a essa mulher que cabe o papel que outrora condenava: o da mulher cuja identidade é construída em função do homem, de um marido – no caso, um professor que “gosta de mulher dócil, recatada” (CUNHA, 1985, p. 164), e que restitui o encontro burocrático e sem paixão entre os dois corpos trancafiados no casamento.

Assim, no romance de Cunha, observa-se que a mulher duplicada, oscilando entre a liberação e o arrependimento, dissipa sua identidade a ponto de não mais conseguir restabelecer-lhe a unidade. Lidando agora com outros espelhos, revertidos, a mulher que narra passa a ser reprimida pelo seu *alter ego* preso ao espelho. A postura da protagonista diante dos filhos e os relacionamentos casuais são os principais alvos da crítica daquela *outra* mulher, que inclusive muitas vezes reproduz julgamentos que se fundamentam na manutenção da desigualdade de gênero, alimentados pela repetida imputação de culpa na mulher, como mostra o trecho a seguir:

É um absurdo que seus filhos morem na casa dos outros, quando têm casa e têm mãe. Os três já passaram a fase da agressão e da rebeldia, própria da adolescência e estão procurando um caminho. Será sua culpa, seu crime imperdoável, se os meninos se perderem por causa da mãe que não se dá ao respeito e se tornou o maior alvo dos comentários da cidade, levando vida escandalosa, dissoluta, além de ridícula. (CUNHA, 1985, p. 154).

Nesse jogo existencial repleto de conflitos, reversões e contravoltas, são muitas as imagens e possibilidades de interpretação criadas pelos espelhos no romance. Essa variedade de sentidos condiz com o universo particular de uma mulher que busca olhar para os elementos que compõem sua própria configuração de sujeito, universo esse que só pode ser complexo e de difícil compreensão – para ela e para nós, leitores. E, em *Mulher no espelho*, é um universo, inclusive, contraditório. Face a isso, podemos sustentar uma leitura em que a identidade da protagonista é concebida no livro como algo nunca concluído ou finalizado, sendo até mesmo objeto de luta e resistência constantes, travadas tanto no nível individual ou existencial quanto social, na relação com os demais. O lugar dessa *Mulher no espelho* é movediço, e tão logo estabelecido como fixo, deve perder essa sua característica para nunca deixar de questionar a si mesmo.

A narrativa termina com o espelho quebrando pela força de um raio que a chuva forte traz para dentro do apartamento, sugerindo uma aparente unificação das imagens da protagonista. Depois do espelho quebrado, a mulher se vê por inteiro, e não mais dualmente. Mas talvez não seja preciso pensar que tanto o espaço do conflito quanto a própria fragmentariedade da identidade dessa mulher tenham desaparecido. Assim, como aponta Cristina Ferreira-Pinto, a narrativa de Cunha “não teria tido êxito em seu objetivo” de unificar as duas faces da protagonista, uma vez que “a ideia de que *eu e ela* encontram-se reunidos em um sujeito uno não passa de uma ilusão” (FERREIRA-PINTO, 1997, p. 92, destaques no original). Acredita-se, aqui, que a força desconstrutiva dos discursos na obra imprima ambas as faces da mesma imagem em uma personificação da contradição que opera no esforço de cada representação continuamente criada *sobre, na e pela* mulher que lemos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As páginas do romance de Cunha nos contam sobre uma mulher que se descobre na ansiedade de compreender a si mesma enquanto *mulher* – no caso, enquanto à sua própria condição de *ser mulher* – e de ser a responsável por elaborar o seu espaço na sociedade e em meio aos que a rodeiam. Mas o caminho para essa autodescoberta e autodeterminação é conflituoso e árduo, sendo explorado, no romance, pela duplicação de vozes e imagens e pela alternância de posicionamentos e ações, que vão delineando uma configuração de sujeito com organização múltipla e instável.

O modo como essas multiplicidades e instabilidades são construídas remetem à abordagem desenvolvida por Judith Butler (2014) para pensar o espaço da representação enquanto *performatividade* de gênero. A protagonista de *Mulher no espelho*, ao viver uma crise existencial decorrente do seu lugar de *mulher* continuamente reconstruído, agencia experiências que expandem os condicionantes da sua identidade para além dos limites naturais do corpo, inscrevendo-os também a partir daqueles símbolos que sustentam uma narrativa altamente subjetiva, interessada em compreender o mundo a partir do *eu*, ao mesmo tempo em que assimila certos discursos que buscam igualmente essa compreensão

– como os discursos do feminismo, que também são movimentados por Cunha.

A mulher do romance não cessa com as dúvidas, a insegurança e a culpa. Mas, em muitos momentos, ela alcança um lugar de contestação e resistência, inclusive reverberando perspectivas que vieram para denunciar os modelos ideológicos que impõem às mulheres a desigualdade social e que reprimem os seus comportamentos supostamente desviantes de tais modelos. Seu corpo e suas ações são circunscritos à *causa* dela mesma enquanto a mulher que narra – embora, por força das imposições que a cercam, tal causa não configure um caso atípico ou exclusivo da narradora do romance. Assim sendo, talvez a ausência de um nome próprio à protagonista sinalize para a não particularização de uma condição que é, afinal, tão comum a várias mulheres no Brasil e no mundo – o que torna ainda mais abrangente a inscrição política no livro de argumentos construídos no âmbito de certas discussões feministas das últimas décadas.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. São Paulo: Art Editora, 1985.

FERREIRA-PINTO, Cristina. Escrita, auto-representação e realidade social no romance feminino latino-americano. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, ano 23, n. 45, 1997, pp. 81-95. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4530893>. Acesso em: 30 nov. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 2. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RECEBIDO EM 28/05/2020 E APROVADO EM 12/11/2020

UM CORPO-PAISAGEM: A ÉTICA DO DESEJO E A ESTÉTICA DA NATUREZA EM GILKA MACHADO

SUZANE MORAIS DA VEIGA SILVEIRA*

RESUMO: O legado do primeiro Romantismo alemão para a modernidade se baseia na formulação de uma liberdade criadora, a *poiésis*, que ressignifica os modelos estabelecidos de representação do mundo. Nesse sentido, este artigo tem por objetivo analisar a ressonância dos pressupostos da filosofia romântica na poesia de Gilka Machado, em diálogo com a obra de Schelling (1996) e de Collot (2013), investigando como a autora trabalha em seus poemas uma nova forma de razão poética que alia uma ética do desejo enquanto movimento criador incessante e uma estética da natureza como *locus* poético, a fim de construir um corpo-paisagem.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo-paisagem; Poesia; Natureza; Gilka Machado.

A BODY-LANDSCAPE: THE ETHICS OF DESIRE AND THE AESTHETICS OF NATURE IN GILKA MACHADO

ABSTRACT: The legacy of the first German Romanticism for modernity is based on the formulation of a creative freedom, the *poiésis*, which resignifies the established models of representation of the world. In this sense, this article aims to analyze the resonance of the assumptions of romantic philosophy in Gilka Machado's poetry, in dialogue with the work of Schelling (1996) and Collot (2013), investigating how the author works in her poems a new form of poetic reason that combines an ethics of desire as an unceasing creative movement and an aesthetic of nature as a poetic *locus*, in order to build a landscape-body.

KEYWORDS: Landscape-body; Poetry; Nature; Gilka Machado.

*Doutoranda em Letras Vernáculas com ênfase em Literatura Brasileira pela UFRJ.

INTRODUÇÃO

Segundo Georges Bataille, em *O Erotismo* (2014), o desejo erótico seria o gesto direcionado à supressão do limite que nos faz seres descontínuos e limitados – um movimento interior de busca por integração, representando uma possibilidade de experiência de transcendência corporal: “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 1987, p. 53). É nesse sentido que a poeta Gilka Machado (1893-1980), importante escritora carioca do início do século XX, articula em seus poemas a temática do erotismo com a da criação literária dando vazão a um universo poético singular. Em ambos os campos, a corporeidade configura-se como uma abertura para a realização poética ao mesmo tempo em que remete para a assimilação do corpo com elementos de uma paisagem natural. Desse modo, a experiência erótico-amorosa celebra a possibilidade de reconciliação com as origens telúricas do ser humano que se manifestam na própria natureza viva dos amantes.

A obra poética de Gilka Machado inaugurou-se em 1915 com o lançamento de *Cristais Partidos*, publicando, ainda, posteriormente, *Estados de Alma* (1917), *Poesias 1915/1917* (1918), *Mulher Nua* (1922), *O Grande Amor e Meu Glorioso Pecado*, em 1928, e *Carne e Alma*, em 1931. Em 1932, foi publicada em Cochabamba, Bolívia, a antologia *Sonetos y Poemas de Gilka Machado* com prefácio de Antônio Capdeville. No ano seguinte, a escritora foi eleita “a maior poetisa do Brasil”, por concurso da revista “O Malho”, do Rio de Janeiro. Lançaram-se, nos anos seguintes, os livros *Sublimação*, em 1938, *Meu rosto* em 1947, *Velha Poesia* em 1968 e sua obra completa é organizada e editada pela filha, Eros Volússia, sob o título de *Poesias Completas*, em 1978. Em 1977, Jorge Amado lançou a candidatura de Gilka Machado para ser a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. A escritora, porém, declinou do convite, devido ao veto à participação de mulheres escritoras no estatuto interno da instituição, o qual só foi alterado em 1977, com a nomeação de Rachel de Queiroz para a cadeira de nº 5 no lugar do acadêmico Cândido Mota Filho. Em 1979, Gilka recebeu o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras.

Em artigo denominado “Gilka, a antecessora”, publicado no caderno B do *Jornal do Brasil* em 18 de dezembro de 1980, o exímio observador Carlos Drummond de Andrade afirma que Gilka Machado foi “a primeira mulher nua da poesia brasileira” (DRUMMOND, 1980, p. 07), em referência tanto à evidência de ter sido a primeira mulher (de que se tem notícia) a escrever poesia sobre a libido feminina no Brasil, quanto ao título de um de seus livros *Mulher Nua*, vindo a público em 1922 – o mesmo ano da Semana de Arte Moderna paulista. Segundo Drummond, a autora sofre o castigo do conservadorismo do seu tempo, afetando a sua recepção pela crítica.

Recebida com susto e escândalo pela gente bem pensante daquela época, hoje tão remota do contexto social em que nos situamos, Gilka de certo modo comprometeu a sua carreira literária, que, mesmo aplaudida por muitos, era vista com reserva pelo conservantismo de tantos outros. Ficou, assim, à margem da evolução literária, alheia ao Modernismo, que por sua vez não se dignava contemplá-la. Situação singular, que não a exclui das antologias de poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Fernando Góes, mas que lhe confere o ar de corpo estranho num conjunto onde devia ocupar posição de direito e de relevo, por sua originalidade incontestável no meio e no tempo em que atuou. (DRUMMOND, 1980, p. 07)

Não por acaso, leitor de Gilka, Drummond possui ele mesmo um belíssimo livro de poesia erótica, intitulado *O Amor Natural*, publicado postumamente em 1992, contando com 40 poemas, dentre os quais “A língua lambe” homenageia a poeta antecessora fazendo alusão ao poema “Lépida e Leve”, presente em *Sublimação*, de 1938. De acordo com o autor de *Alguma poesia*, o erotismo funcionaria na obra da escritora como processo de integração do sujeito lírico às forças naturais, o que a aproximaria da filosofia tântrica, que prega a liberdade do ser através do corpo e que encontra na realização erótica uma forma de explosão de energia: “Ao proclamar a voluptuosidade do ser, a autora não faz mais que assinalar a identificação da vida com o ‘princípio fêmea’, principal agente da intuição da verdade humana, ainda segundo o pensamento tântrico” (DRUMMOND, 1980, p. 07). O poeta aponta, ainda, que nos poemas gilkianos os sentidos operam em sincronia e o refino da imaginação cria prazeres sinestésicos: “Seria falso dizer que a poesia de Gilka era puro sensualismo. Com elementos simbolistas em sua formação, tinha também algo de misticismo, e às vezes acusava preocupação de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico”. (DRUMMOND, 1980, p. 07).

A partir dessas reflexões do mestre mineiro, propomos a análise da construção e transformação de um corpo-paisagem em dois poemas da autora, por meio do uso da metaforização telúrica, como recurso linguístico e forma de raciocínio – processo por meio do qual a natureza é apresentada simultaneamente como um modo de subjetivação e uma forma de habitar o mundo.

A POIESIS ROMÂNTICA E O PENSAMENTO-PAISAGEM

A palavra *poiesis* é de origem grega, um substantivo que se forma do verbo *poiein*, e se liga, segundo o crítico Manuel Antônio de Castro (2006), a uma essência do agir, um fazer surgir ou figurar a partir do nada, conceito que, conforme assinala o autor, foi ligado à Terra e à *physis* e que, hoje, tomamos por criação. Esse vocábulo se liga fundamentalmente a outro, *techné*, que pode ser traduzido por conhecimento e pressupõe um saber que é impulsionado pelo agir e que os gregos chamaram de *he sophia*: “A *techné* também vai estar ligada à *poiesis*, mas ela se decide pela essência do agir. É, pois, uma *techné* num sentido elevado. Ela se denominou *techné poietiké*. O adjetivo *poietiké* se substantivou e tornou-se simplesmente *Poética*” (CASTRO, 2006, grifo nosso). É nesse sentido que Aristóteles em sua *Poética*, ao analisar o fazer poético, à luz da metafísica, parece restringir o sentido original da palavra, enquanto ímpeto do agir, para um conhecimento (*techné*) que se liga à *praxis*, em oposição à *techné poietiké*, conforme se anuncia logo no início do livro: “Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa classificadas segundo o meio da imitação I. Falemos da poesia - dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito (...)” (ARISTÓTELES, 2003, p. 103).

Ora, podemos inferir, desse modo, que a maneira com que a obra aristotélica em questão foi lida pela tradição clássica, como um conjunto de prescrições em vez de uma descrição analítica, fez com que a arte fosse considerada a execução “perfeita” de determinadas regras e não a pulsação de um agir. Como consequência, desviou-se do sentido original da *techné poietiké* como ato criativo, a partir da *poiesis*, para um conjunto de procedimentos ou normas anteriores ao poema que o restringem no intuito de “fazer poesia”, estabelecendo uma unidade orgânica da obra de arte: “Este aspecto *técnico* é o que predominou no entendimento da *Poética*. Esta inversão e simplificação esqueceu e silenciou a *poiesis*, a

essência do agir, o ethos, he sophia: a sabedoria (...) esquecimento fatal para a trajetória do entendimento da arte no ocidente metafísico” (CASTRO, 2006, p. 46, grifos do autor). No primeiro Romantismo alemão, porém, a *poiesis* é retomada em seu sentido original, como liberdade criadora que não se permite condicionar por qualquer tipo de princípio ou normatividade reguladora, dando início a uma nova visão sobre o fenômeno literário. Segundo afirma o professor e crítico Márcio Scheel no livro *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário* (2010), a geração dos irmãos Schlegel, de Novalis, de Tieck, dentre outros, o *Frühromantik*, grupo conhecido como “o círculo de Lena” (pois se conheceram na universidade de Lena e de Berlim) e em torno da revista “Athenaeum”, foi um momento privilegiado para a reflexão sobre o produto estético, em que, pela primeira vez, as instâncias da criação literária, da crítica e da filosofia, antes desvinculadas pela tradição clássica, se aproximaram no âmbito do fragmento literário e da crítica criativa.

August Wilhelm Schlegel, jornalista, poeta, tradutor e crítico, responsável por aquela que seria uma das mais importantes traduções de Shakespeare para o alemão, além de ter traduzido, também, Calderón, Petrarca, Lope de Vega e Camões; Schleiermacher, teólogo, filósofo e pedagogo, desenvolveu o conceito de hermenêutica como método de interpretação crítica; Schelling, teólogo e filósofo; Novalis, poeta, romancista, crítico e teórico do romantismo alemão; Friedrich Schlegel, teórico, romancista e pensador do mesmo romantismo; Hölderlin, poeta, crítico e tradutor; Ludwig Tieck, poeta, romancista, crítico, tradutor de, entre outros, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e editor, são apenas alguns dos nomes apontados por Wilhelm Dilthey, em um estudo publicado na tradução brasileira dos *Hinos à Noite*, de Novalis, que determinaram os caminhos do pensamento filosófico, crítico e estético do primeiro romantismo alemão (SCHEEL, 2009, p. 39).

Podemos perceber, contudo, como, na história da filosofia ocidental, o Romantismo é, por vezes, analisado fora do contexto de sua deflagração e reduzido em sua importância como corte epistemológico, fenomenológico e ontológico, enquanto contraponto ao racionalismo exacerbado do Iluminismo. Conforme indica Scheel (2009), a filosofia de Kant deixou, para seus sucessores, um problema: como conciliar os dualismos entre razão teórica (conhecimento) e razão prática (moral), entendimento e sensibilidade, coisa-em-si e fenômeno, sujeito e objeto? O pensamento pós-kantiano teve, pois, como objetivo tentar restabelecer uma unidade na filosofia, revendo os antagonismos na obra do filósofo, conforme fizeram Fichte, com a sua teoria da auto-posição do Eu (em *Doutrina da Ciência*), e Schelling com a sua proposta de interpenetração entre espírito e natureza. Ambos os pensamentos tiveram grande impacto para uma nova concepção em relação à criatividade e à literatura, uma vez que alçaram a imaginação à instância de pensamento (Fichte) e deram um novo valor à experiência estética (Schelling). Desse modo, a relação entre o movimento romântico e a potencialidade da razão é ambígua – ao mesmo tempo em que se reconhece a importância da razão para formular perguntas, ela é frágil para dar conta das muitas questões que permeiam o ser. Logo, se a razão não é suficiente para perscrutar a complexidade da existência humana, o que será? A resposta parece vir com a filosofia e a estética do primeiro Romantismo alemão.

Para preencher as lacunas deixadas pelas luzes da razão, é preciso recorrer ao sonho, ao mito, à imaginação, ao fragmento, e não mais à resposta completa, supostamente orgânica – a resposta à crise

da razão foi escrita de forma fragmentada, valorizando-se a aproximação entre crítica e criação e a abordagem de outras dimensões do ser humano para além da racionalidade do *cogito* cartesiano. Assim, os românticos formularam a ideia de que “o mundo precisa ser romantizado” e que isso só é possível quando o artista dá “ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito” (NOVALIS, 2001, p. 142). Romantizar o mundo, pois, é recriá-lo a partir de uma arte que se desdobra em pensamento e de uma consciência criadora que se desdobra em arte. Para Márcio Scheel (2010), o legado do primeiro Romantismo alemão para a modernidade se baseia na formulação de uma liberdade criadora, a *poiésis*, que mina os modelos estabelecidos de representação do mundo em favor de uma consciência criativa e uma escrita inaugural.

A partir desse viés de leitura, o presente estudo visa analisar a poesia de Gilka Machado enquanto obra poiética que se abre continuamente em direção ao outro, em constante devir, e que parece realizar esteticamente muitos dos ideais românticos, principalmente em relação à concepção de uma linguagem criadora e de uma escrita criativa e reflexiva. Com isso, levantamos a hipótese de que a escrita da autora alia o agir criativo da *poiesis* romântica à germinação ininterrupta da natureza, relacionando de modo equitativo e complementar sujeito e objeto, ser humano e natureza, interior e exterior, e condicionalidade e incondicionalidade: “A inteligência teórica – diz Schelling – contempla o mundo, a inteligência prática ordena o mundo, a inteligência estética cria o mundo” (TORRES FILHO, 1979, p. X). Nesse sentido, a obra giliana se aproxima fundamentalmente da teoria de Schelling em sua *Filosofia da arte*, cuja concepção a respeito de uma horizontalidade da subjetividade que se autodesdobra servirá de base para a análise, que se seguirá, de dois poemas de Gilka Machado, nos quais procuraremos desvendar uma estética da natureza como prolongamento ou deslocamento do “eu” poético no texto giliano. Aliada à *poiesis* está presente também nos poemas de Gilka o sentido de uma força primordial unitiva entre Homem e Cosmos, que se revela na obra da autora enquanto uma ética do desejo que aponta na direção de uma ultrapassagem do sujeito – uma energia que se estabelece em todas as coisas como “vontades indefinidas” e “ânsias fundadoras” (MACHADO, 1990).

Desse modo, a mediação entre espírito e natureza se dá através da imaginação erótica dos sentidos que comunicam as potencialidades gnesiológicas dos seres (não só o humano) em uma vivência corpóreo-linguística. Corpo do ente e corpo da linguagem encerram uma experiência de extremidade e de contato que leva à morada do Ser, apresentando uma ética que advém do termo grego *ethos* como possibilidade de tornar o espaço do mundo habitável para o Homem. O desejo, assim, entendido em sua dupla concepção histórica, enquanto impulso de um querer incessante e morada de um corpo no mundo, se conjuga à natureza como potência de desdobramento, alteridade (movimento em direção ao outro) e vida. Portanto, no âmbito de estabelecimento de uma nova forma de racionalidade, uma nova sensibilidade poética que forma, junto à natureza, um *cogito* corporal, há na poesia giliana a produção do que o escritor Michel Collot (2013) denomina de “pensamento-paisagem”: uma relação em que o eu poético se encontra descentralizado, em condição contínua de abertura ao mundo, um sujeito que não está sediado em si mesmo, cuja constituição mesma é relacional – o que lhe possibilita produzir um pensamento partilhado e habitar a paisagem através da constante troca entre dentro e fora e da reciprocidade entre observador e ambiente.

Ao evocar um “pensamento-paisagem”, eu gostaria de fazer com que se compreenda uma relação de duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmos. A justaposição dos dois termos tenta transpor uma forma habitual de poesia e uma das possibilidades propostas ao pensamento por uma língua como o chinês, que evitando as articulações sintáticas, permite enunciados suscetíveis de múltiplos entendimentos. No sintagma (...), *paisagem e pensamento* entram em uma relação de aposição, aberto a várias interpretações: permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem. (COLLOT, 2013, p. 12, grifos do autor)

POTÊNCIA TELÚRICA E VIVÊNCIA CORPÓREO-LINGUÍSTICA: EXERCÍCIO ERÓTICO, REFLEXÃO ESTÉTICA E FAZER POÉTICO

Friedrich Schelling, em sua filosofia da natureza, inverte a objetividade exteriorizada da natureza, concebendo-a como dotada de vida própria auto-producente. Essa mudança de paradigma epistemológico revolucionou todo o legado da filosofia clássica a partir de Descartes, Spinoza, Kant e Fichte, os quais conceberam a natureza como objeto do conhecimento, sob o olhar da metafísica, deixando de lado a sua realidade. Cabe aqui, pois, o questionamento levantado por Arturo Leyte em sua introdução à edição espanhola da obra do autor alemão *Escritos sobre filosofia de la naturaleza* (1996): “Mas, em lugar de pensar em uma redução da filosofia, se pode pensar em uma extensão da mesma graças à natureza (...) E se em lugar de pensar a natureza a partir da filosofia pensamos a filosofia a partir da natureza? (p. 11, tradução nossa)¹. Assim, conforme aponta o crítico galego, a filosofia da natureza não deve ser pensada como um recorte da filosofia moderna dita “racional”, centrada no Eu e que teria relegado à natureza uma posição de objeto e oposição como Não-eu, mas como toda a filosofia que existe. Isso posto, compreendemos que, para Schelling, a oposição mesma entre sujeito e objeto, ou eu e natureza, se desfaz uma vez que ambos são originados através de uma força primordial, o incondicionado, presente de forma autoconsciente no ser humano e inconsciente na natureza condicionada – energia denominada por Schelling como absoluto ou Natureza.

Se a filosofia do Eu reduz a filosofia a uma face, o intento por fazer da filosofia da natureza toda a filosofia não consiste em estabelecer a limitação contrária e ficar com a outra face, mas em compreender que tudo, tanto o Eu ou a consciência como aquilo que a filosofia chama de Não-eu ou objeto, tanto tudo isso como a própria filosofia, encontram sua origem em algo anterior ao que Schelling, ordenando os resultados de sua própria tradição, vai chamar de “absoluto” e que em grande medida, por poder receber outro nome, não receberia o de Eu ou sujeito e nem de Não-eu ou objeto, mas o de “natureza”. Mas então, se estaria reconhecendo que “natureza” não significa simplesmente aquilo que como objeto se opõe a um sujeito, mas o incondicionado mesmo, do qual resulta derivável tanto o sujeito como o objeto. É verdade que Schelling não identifica de entrada o que ele chama de “absoluto” com o que chamará de “natureza”, mas se o absoluto tivesse que receber um nome... (SCHELLING, 1996, p. 12, tradução nossa)²

1 Pero en lugar de pensar en una reducción de la filosofía se puede pensar en una extensión de la misma gracias a la naturaleza (...) ¿y si en lugar de pensar la naturaleza desde la filosofía pensamos la filosofía desde la naturaleza? (SCHELLING, 1996, p. 11).

2 Si la filosofía del Yo reduce la filosofía a una cara, el intento por hacer de la filosofía de la naturaleza toda la filosofía no consiste en establecer la limitación contraria y quedarse con la otra cara, sino en comprender que todo, tanto el Yo o la conciencia como lo que la

De acordo com Tiago Macedo Alves de Brito em “Aproximações entre natureza, ciência e arte em Friedrich Joseph Von Schelling” (2016), o eu e a natureza partilham, na filosofia da natureza de Schelling, a mesma consciência primordial criadora e criativa, uma força original que apresenta no Homem seu último estágio de evolução: “Para Schelling, em sua origem a natureza e a consciência seriam uma só unidade incondicionada e, em seu devir, a natureza objetiva e inconsciente se reproduziria, tornando-se uma subjetividade consciente” (p. 5-6). Nesse mesmo sentido, Torres Filho (1979), sugere que a tese de Schelling contrapõe-se à do seu mestre, Fichte, o qual pregava a existência do Eu absoluto em oposição à natureza (Não-Eu), um limite criado por ele mesmo à atividade infinita do Eu. Ao divergir de Fichte, Schelling torna-se um cientista especulativo e um filósofo da natureza, cuja tese central sobre o mundo como um organismo recai sobre o conceito de força originária, que relaciona a natureza ao espírito. Assim, ele se propôs a demonstrar como as ciências da natureza se ocupavam de fenômenos que tinham em sua origem a mesma força, que ele também denominou de “atividade pura”. A natureza, então, poderia ser compreendida em sua própria atividade, que possibilita sua reprodução e sua evolução.

Conforme aponta Torres Filho (1979), essa elaboração de Schelling já tinha sido exposta por Fichte, mas em relação ao eu, que teria a capacidade de se autoproduzir. A natureza de Schelling seria, pois, semelhante ao eu de Fichte: “uma aspiração infinita, uma tendência à dispersão, à qual se contrapõe uma tendência oposta. Todo o processo da realidade se cumpriria segundo um sistema dialético de oposições que, depois de sintetizadas, engendrariam novas contradições, e assim sucessivamente” (TORRES FILHO, 1979, p. IX). Na mesma linha de pensamento, Brito (2016), afirma que a filosofia da natureza de Schelling, ou a sua física especulativa, traz à tona a materialidade da natureza e critica o pensamento que pensa a si mesmo independentemente do mundo: ele quer inserir o ser humano na intrincada cadeia de desenvolvimento da própria natureza.

O desenvolvimento histórico da filosofia da natureza de Schelling tem a sua origem na Grécia antiga, nos filósofos jônicos e em Platão. Passa pela ideia medieval de alma do mundo, de Giordano Bruno (1548-1600), pela *natura naturans* de Baruch Spinoza (1632-1677), pela harmonia que rege o mundo, de Leibniz e, pela filosofia crítica, de Kant, mais especificamente pela constituição da matéria e pelo todo orgânico da terceira crítica (GONÇALVES, 2010). Na perspectiva de entender a transformação da matéria em organismo, Schelling recorre às ciências de seu tempo, sobretudo à química de Antoine Lavoisier (1743-1784), no que se refere às relações entre a água e a atmosfera e aos processos de combustão e oxidação; e à teoria de Luigi Galvani (1737-1798) sobre a condução de eletricidade nos corpos orgânicos, cuja tese central remete ao conceito de fluido elétrico, agindo como princípio vital que amalgama o corpo ao espírito. Essa tese influenciou também Humboldt (GONÇALVES, 2010, p. 9-10). Mesmo que as suas maiores referências tenham sido a física e a química, Schelling flertou com as teorias do médico e biólogo Carl Friedrich Kielmeyer (1765-1844). Segundo Gonçalves (2010), a visão sintética de Schelling dos fenômenos

filosofía llama No-yo u objeto, tanto todo eso como la propia filosofía, encuentran su origen en algo anterior a lo que Schelling, recogiendo los resultados de su propia tradición, va a llamar «absoluto» y que en gran medida, de poder recibir otro nombre, no recibiría el del Yo o sujeto ni el del No-yo o objeto, sino el de «naturaleza». Pero entonces, se estaría reconociendo que «naturaleza» no significa simplemente lo que como objeto se opone a un sujeto, sino lo incondicionado mismo, de lo que resulta derivable tanto el sujeto como el objeto. Es verdad que Schelling no identifica de entrada lo que él llama «absoluto» con lo que llamará «naturaleza», pero si lo absoluto hubiera de recibir un nombre... (SCHELLING, 1996, p. 12)

naturais se deve muito à anatomia comparada do cientista, em que as três forças – sensibilidade, irritabilidade e reprodução – se interagem no desenvolvimento da matéria orgânica (p. 07).

Schelling acreditava que a natureza possuía não somente as características do “eu”, mas também era tão real quanto ele, pois, segundo o crítico alemão, a natureza objetiva é que fornece o material à consciência, e esta, por sua vez, o reproduz de modo transfigurado pela arte, a qual, por sua vez, unificaria a natureza com o espírito e o objeto com o sujeito: “A arte seria o apogeu da consciência, na medida em que nela se reconciliam a natureza e o espírito” (BRITO, 2016, p. 6). Na criação artística, assim, a consciência se torna, pela primeira vez, autoconsciência, realizando todas as suas potencialidades, uma vez que se torna livre das abstrações puramente filosóficas. Segundo Brito, o autor alemão alia a sua filosofia da natureza ao idealismo transcendental pelo qual foi influenciado em sua formação; ambos tomados separadamente forneceriam apenas verdades parciais mas, uma vez unidos como partes de um mosaico, poderiam produzir a realidade. Subjacente à unidade entre o espírito e a natureza encontra-se uma razão, una e infinita, que abrangeria tanto a coisa em si quanto os fenômenos postos ao conhecimento. Nela não haveria distinção entre sujeito e objeto, pois o seu princípio seria a identidade absoluta. Esta razão, em sua totalidade e unidade originária – o absoluto, incondicionado (ou Natureza) – se autoproduz, condicionando todas as suas diferenças ao se manifestar ora como natureza ora como sujeito.

Ao manifestar-se como natureza ou como espírito, o absoluto, contudo, nada perde de si mesmo e o que caracteriza cada uma de suas potencialidades é a sua direta participação na totalidade unitária. Não há, portanto, uma relação de produção entre sujeito e objeto, natureza e espírito, ou seja, a consciência não é produzida a partir da realidade objetiva externa, ou vice-versa. Sujeito e objeto, espírito e natureza seriam, portanto, condicionados que têm seu fundamento último no absoluto incondicionado, único, indiferente e idêntico. Por essa razão, nem a natureza nem o espírito constituem seres peculiares, totalmente distintos um do outro: são ao mesmo tempo sujeito e objeto. Na natureza existiria um princípio vital, responsável por ela estar continuamente tentando sair de sua passividade; no espírito, por outro lado, manifestar-se-ia um princípio natural, que o impede de se constituir como um ser puro, voltado apenas para si mesmo (TORRES FILHO, 1979, p. XI).

Na poesia de Gilka Machado, esse princípio vital incondicionado, apontado por Torres Filho na filosofia da natureza de Schelling, é partilhado por todos os seres (humanos ou não), o que coloca tanto natureza quanto eu poético como sujeito e objeto, em estado de reciprocidade. Assim, nos poemas gilquianos o desejo é a manifestação da força primordial unitiva que, na natureza, age como princípio vital e que é partilhada pelo sujeito poético como um princípio natural ou corporal (sensório) o qual o impele a sair de si, reportando-se à natureza e desejando juntar-se a ela. Podemos perceber esse dinamismo no poema sem título “Na plena solidão de um amplo descampado” que figura no livro *Estados de Alma*, publicado originalmente em 1917. É possível observar que elementos naturais de uma paisagem animada e um “eu” poético feminino comungam uma cena erótica, em um ambiente que mescla delírio e sensação:

Na plena solidão de um amplo descampado
penso em ti e que tu pensas em mim suponho;
tenho toda a feição de um arbusto isolado,
abstrato o olhar, entregue à delícia de um sonho.

O vento, sob o céu de brumas carregado,
passa, ora langoroso, ora forte, medonho!
e tanto penso em ti, ó meu ausente amado,
que te sinto no vento e a ele, feliz, me exponho!

Com carícias brutas e com carícias mansas,
cuido que tu me vens, julgo-me apenas tua,
— sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças.

E não podes saber do meu gozo violento
quando me fico, assim, neste ermo, toda nua,
completamente exposta à volúpia do vento!
(MACHADO, 1991, p. 164)

O verso inicial da primeira estrofe descreve um local despovoado, vasto e isolado, um “amplo descampado”, onde a solidão é plena. Percebemos aqui a antítese principal que encerra um problema que se desenvolverá ao longo do poema, como na maioria dos textos de Gilka, pois, apesar da aparente paisagem erma e devastada, a solidão do lugar se mostra rica e produtiva, preenchendo o imaginário da subjetividade do poema e estimulando-a a pensar. Nos três versos seguintes, vemos que essa oposição se coaduna com outra, mais profunda: a imobilidade do corpo, qual “arbusto isolado”, é inversamente proporcional à fruição livre do pensamento que é revelada apenas pelo seu olhar absorto, denunciando a delícia de um sonho.

É interessante observar a minuciosa escolha de palavras utilizada pela autora (uma de suas marcas mais características como poeta), uma vez que, ao usar o vocábulo “abstrato” – em vez de distraído ou pensativo, por exemplo – algumas reflexões podem ser trazidas para a leitura do texto: 1) A primeira diz respeito à personificação do arbusto que “sonha”; 2) A segunda observação aponta o valor dado à palavra “abstrato” como característica de uma paisagem sensível e sentida; 3) A terceira nota remete ao traço marcante de um pensar não-representacional ou digamos, não-realista, que está ligado ao “olhar abstrato” do eu poético (e da poeta) em relação a um pretense mundo concreto exterior e outro subjetivo interior que lhe seria rival. Na verdade, essa dicotomia é levada a ser desconstruída, uma vez que as instâncias dentro e fora, sujeito e objeto, eu e outro, ser humano e natureza são intrinsecamente correspondentes e intercambiantes; 4) A qualidade de “abstrato” aliada à palavra “sonho” também parece apontar no sentido da própria tessitura da poesia de Gilka, a qual apresenta ressonâncias da corrente artística expressionista, que teve influência considerável sobre os poetas brasileiros do início do século XX, como Augusto dos Anjos. É mister ressaltar que na *belle époque*, antes que os artistas atingissem a ideia de abstração completa, como hoje a conhecemos, o termo “abstrato” foi utilizado para se referir às escolas de vanguarda como o expressionismo, o cubismo e o futurismo que, ainda que fossem em certa medida figurativos, buscavam sintetizar os elementos da realidade exterior, resultando em obras que

fugiam à simples imitação daquilo que era “concreto”³.

Ainda na primeira estrofe do poema, a aproximação estabelecida entre a voz poética e o arbusto fica nítida, sendo a sua relação de contiguidade e reciprocidade. A ligação mesma entre ambos chega a tal ponto de indistinção que parecem partilhar a mesma consciência, a qual no sujeito lírico é pensamento e no arbusto é sonho, bem como o mesmo corpo. De fato, o último verso da primeira estrofe “abstrato o olhar, entregue à delícia de um sonho” poderia se referir tanto ao “eu” poético quanto ao arbusto. O sentimento-paisagem que abre o poema, de uma plena solidão aliada à sensação de imobilidade e pequenez, revela uma subjetividade construída de modo indissociável com o espaço. À extensão esmagadora do local é associada a qualidade de pequena estatura de um arbusto, que por sua vez é animado pela emoção humana.

Sendo assim, a metaforização telúrica evocada no poema serve como modo de subjetivação pela inter-relação dos elementos da paisagem, onde os componentes naturais se humanizam (o arbusto e a árvore são um corpo de mulher, o vento é o corpo masculino) e o “eu” poético se vegetaliza (se torna a árvore). Ao contrário do que afirma o *cogito* cartesiano pela máxima “penso, logo existo” centrado em uma interioridade absoluta na forma de um Eu x um Não-Eu (mundo), o poema de Gilka sugere uma equação diferente, um *cogito* corporal: “sinto, logo existo”. Essa existência-corpo-pensamento, entretanto, é construída para e com o fora: “penso em ti”. O sujeito poético gilkaiano é essencialmente ex-cêntrico, fora de si. Uma poesia dos sentidos que sente a natureza, dirige-se para o outro e gera um pensamento a partir do corpo.

Essa relação íntima entre ser humano e paisagem revela um sentimento de solidariedade que aponta na direção do substrato romântico evidenciado por Drummond na obra gilkaiana. Nessa perspectiva, a metáfora não se pode reduzir ao seu efeito de ornamentação, porque ela é, antes, uma forma de raciocínio, sendo indissociável da linguagem que, por sua vez, é fundamentalmente metafórica. A função essencial da metáfora residiria, assim, na expressão da imaginação. Para Coleridge, o conceito mesmo de metáfora pode ser definido como *imagination in action* (ORTONY, 1979, p. 74). A esse respeito, o teórico francês Michel Collot afirma que, além de um produto da imaginação poética, a metáfora está intimamente ligada ao percurso de uma paisagem: “se nossas línguas trazem, assim, a marca do espaço, é porque este nos fala e nos dá a pensar. (...) Se o pensamento não pode se dispensar do suporte das metáforas, é porque ele próprio nasce do transporte da consciência do mundo” (2013, p. 35).

De igual modo, a natureza na poesia de Gilka não é concebida como objeto de uma representação ou mero cenário pictórico, compreendendo aquilo que Collot denomina *la pensée-paysage* em seu livro *Poética e Filosofia da paisagem* (2013). Ao justapor os dois termos em um único sintagma, pensamento-paisagem, o pesquisador francês cria um conceito polissêmico que sugere tanto a interpretação da paisagem como provocadora do pensamento quanto o pensamento como desdobramento da paisagem. (COLLOT, 2013, p. 12). Logo, a essa relação de aposição linguística corresponde outra teórica: o uso do hífen para ligar as duas palavras institui uma terceira via de percepção e entendimento, que visa

³ Podemos encontrar essa relação entre o expressionismo e a poesia brasileira do início do século XX no livro *Texto/Contexto* (1969) ou no texto “A costela de prata de A. dos Anjos” de Anatol Rosenfeld, presente em Augusto dos Anjos. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 186-190, na qual compara os poemas de Augusto dos Anjos com outros de poetas expressionistas alemães. O pesquisador Henrique Duarte Neto também aponta essa relação no ensaio “O Expressionismo na obra de Augusto dos Anjos” (1998) In: *Revista Anuario de Literatura*, SP: UFSC. Em Gilka, parece-nos que a estética expressionista é usada como procedimento artístico para compor vários de seus poemas, alguns inteiramente dedicados a cores, sons, toques, cheiros e perfumes, bem como a busca pela apreensão de suas sensações, como se quisessem captar linguisticamente a emoção e a percepção da coisa em si – podemos citar como exemplo alguns poemas de *Cristais Partidos*, como: “Perfume”, “Sândalo”, “Incenso”, “Odor dos Manacás”, “Olhos verdes”, “Versos verdes”, “Bailado das ondas”, “Estival”, “Rosas”, dentre outros.

perscrutar uma relação bilateral entre o ser humano e o cosmos, de forma não-dualista e não-hierarquizante (*Idem*). Ainda segundo o professor de literatura da Universidade Paris 3, para se entender a noção de paisagem, é preciso compreendê-la enquanto um fenômeno, que surge como produto da interação entre o mundo e um ponto de vista, que envolve pelo menos três componentes: um local, um olhar e uma imagem. (COLLOT, 2013, p. 17-18).

Esse *olhar* perceptivo de que nos fala Collot aparece no horizonte do poema quando a experiência da paisagem da primeira estrofe se anima e a ela são acrescentados novos elementos que dão outra dinâmica à descrição da cena. Assim, à primeira imagem de ambiente apresentada, o “amplo descampado” (que poderíamos traduzir como um terreno baldio, extenso e aberto) é adicionada uma primeira forma vegetal, um arbusto, para, na segunda estrofe, serem adicionados aos signos de terra os de ar: “O vento, sob o céu de brumas carregado”. Percebe-se, assim, a verticalidade que ganha o espaço e o movimento que aos poucos a paisagem, que antes era de imobilidade, passa a ganhar com a aparição do vento que passa “ora langoroso, ora forte, medonho!” sob um céu encoberto e misterioso, que remete a uma atmosfera de sonho. É interessante observar que a intensidade do vento parece acompanhar a progressão do pensamento do sujeito lírico, uma vez que a conjunção “e” junto ao advérbio “tanto” presente no terceiro verso da segunda estrofe “**e tanto penso em ti**, ó meu ausente amado” acrescenta a ideia de aumento de gradação àquela apresentada no segundo verso da primeira estrofe “**penso em ti** e que tu pensas em mim suponho”.

Na terceira estrofe, há a transposição do amado ausente para o vento que oferece carícias brutas e mansas, sendo acompanhado de outra transfiguração: a imagem vegetal isolada e imobilizada do arbusto é substituída pela de árvore oscilante. Podemos perceber nessa expressão a formulação do que Michel Collot denomina de “paisagem romântica”, quando a relação íntima e patética com a paisagem, investida pela afetividade e imaginação, interioriza-se totalmente (2015, p. 64). Além disso, as descrições iniciais de solidão, isolamento e amplitude são os cenários evocatórios, *par excellence*, que convidam ao devaneio e à divagação poética e “não interpõem qualquer tela entre o indivíduo e a natureza, nem qualquer obstáculo ao impulso de sua imaginação” (COLLOT, 2013, p. 65). O travessão que acompanha o início do verso “– sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças” pode denotar tanto a presença de um aposto, como uma informação adicional ou explicação, quanto pode se tratar de uma fala do eu lírico.

Ao seguirmos a segunda interpretação do uso do travessão, podemos conceber a materialização da voz poética como estabelecimento de um íntimo e polissêmico diálogo com um *tu*. Com efeito, a quem se dirige o verbo flexionado na segunda pessoa do singular no verso inicial da última estrofe, “E não *podes* saber do meu gozo violento”? Ao amado ausente, ao vento ou ao leitor? A interlocução ambígua instaurada parece apontar na direção de outra: se interpretarmos o poema como metalinguístico, o gozo violento experimentado pela voz poética seria o próprio prazer do texto de que nos fala Roland Barthes, sendo a abordagem da linguagem literária envolta em metáforas erótico-espaciais?

Outros poemas de Gilka nos dão a pista de que essa relação foi muito utilizada pela escritora de *Cristais Partidos*. No livro *Sublimação*, o poema “Fecundação” termina com a seguinte passagem “Tem teu mórbido olhar/ penetrações supremas/ e sinto, por senti-lo, tal prazer, / há nos meus poros tal palpitação, / que me vem a ilusão/ de que se vai abrir/ todo o meu corpo/ em poemas” (MACHADO, 1991, p. 358), aproximando o exercício erótico do espaço do corpo e do fazer poético – uma marca da escrita da autora. A última estrofe do poema “Na plena solidão de um amplo descampado” oferece um modo

de abertura do sujeito lírico (e do poema) ao mundo, que parece ser mais um estado do corpo do que um estado de alma – percepção que nos leva a desvendar a ironia do título, *Estados de Alma*, do livro do qual retiramos o poema, uma vez que os textos nele presentes abordam muito mais sensações e êxtases corporais do que espirituais. É, de fato, com todo o seu corpo, toda nua e *completamente exposta*, que a subjetividade feminina do poema se une eroticamente à carne do mundo, remetendo-nos à indicação batailliana da abertura para a continuidade, no erotismo, sendo o êxtase o estado, por excelência, do estar fora de si.

UM CORPO-PAISAGEM: A ANALOGIA NARRATIVA EM “ENAMORADAS”

Sigamos, pois, a travessia que nos leva ao poema “Enamoradas”, presente no livro *Sublimação*, publicado em 1938. O título já prenuncia a mudança na abordagem da autora quanto à relação com a paisagem, que se torna muito mais carnal, ou material. A forma do desejo que antes era descrita como um “estado de alma e de corpo”, agora se revela uma força pulsional selvagem (de vida e de morte) que é comungada pela paisagem. No poema, o corpo da natureza e o corpo do eu lírico são atravessados pela sensualidade das palavras e da paisagem. Do mesmo modo, os poemas de Gilka que, inicialmente se apresentam no formato de soneto (apesar de tematicamente sempre fugirem à rigidez dessa estrutura), vão progressivamente abandonando a métrica e ganhando formas variadas, como veremos nesse texto marcado pela sinestesia.

Na primeira parte do poema, a contemplação da natureza desperta na voz poética o desejo de se espriar e se encontrar intimamente com os elementos externos de uma paisagem natural. Nota-se, dessa maneira, que na primeira estrofe a voz poética é seduzida pela natureza – a qual adquire elementos humanos como boca, lábios, fala – e se entabula um diálogo na “abismal profundidade” desta voz, que tem os sentidos obliterados pela atração vegetal:

A natureza me ama, a natureza
Me procura e me atrai
Escuto o apelo
De seus múltiplos lábios de corola,
Sua boca de flor, cheirosa e fresca,
Embriaga-me a audição
Com a formosura
Das líricas palavras que profere
À abismal profundidade de mim mesma.

Desejo de migração
Dos elementos vitais
Às fontes primitivas;
Ânsia de desagregamento
Dos átomos
Pela atração irresistível das origens...
- Diante da natureza,
Assisto à fuga

De toda eu para ela:
Sinto que o azul me absorve,
Que a água tem sede de mim,
Que a terra de mim tem fome,
E paio, ectoplásmica, desfeita
Em ar,
Em água,
Em pó,
Misturada às coisas,
Integrada no infinito.
(MACHADO, 1991, p. 318)

A vontade do sujeito poético de se integrar aos elementos da terra, ao cosmos e mesmo a uma energia mística primordial da natureza (ou “às fontes primitivas”) é expressa no corpo pelo apelo aos sentidos do tato (lábios de corola), da audição (escuto o apelo), da visão (o azul me absorve) e do olfato (cheirosa e fresca). Assim, no poema “Enamoradas” podemos identificar a manifestação do erotismo enquanto reencontro com um desejo que mistura pulsão de vida e fruição estética, cuja intensidade a voz poética reconhece em todas as coisas (elementos da natureza, perfumes, odores, etc.) – uma identificação com a natureza enquanto linguagem poética. É interessante observar que no primeiro poema que analisamos, “Na plena solidão de um amplo descampado”, o contato erótico do “eu” poético com a paisagem aponta para um êxtase transcendental pelo corpo que, embora explicitamente carnal, possui ainda um lirismo espiritual de ressonância romântica.

Em “Enamoradas” a saída de si do sujeito e encontro com a paisagem não se dá pela comunhão do espírito com a natureza, mas por uma desagregação físico-química, cuja linguagem não deixa dúvidas da materialidade dessa imagem: a subjetividade poética se dissipa em átomos, é absorvida pela paisagem e paira, ectoplásmica, combinada aos elementos da natureza. É mister ressaltar, mais uma vez, que a “flutuação” espiritual romântica do “eu” para a natureza (e vice-versa) do poema de Estados de alma dá lugar a uma união biológica que tem como matriz o ectoplasma que é a parte externa do citoplasma que, por sua vez, pode ser definido como uma massa transparente que une os componentes da célula. Com a exceção dos vírus, todos os organismos vivos possuem células e todas as células – sejam elas animais, sejam vegetais ou mesmo minerais – partilham de três características vitais: ectoplasma, citoplasma e material genético. Assim, o “eu” de “Enamoradas” partilha a unidade mais fundamental da vida com as coisas do mundo.

Na segunda parte do poema, a potência criativa sentida no corpo é repassada de forma metalinguística, pela voz poética, à própria constituição do poema em que há a simbiose deste com a paisagem, como se este fosse porta-voz de uma força incontrolável. O olhar cinematográfico do poema percorre a composição dessa subjetividade que apresenta todos os elementos considerados fundamentais da constituição da natureza pelos filósofos pré-socráticos: ar, água, terra (e fogo). Esse último componente não aparece de forma explícita no poema, mas uma palavra o denuncia “ectoplásmica” no verso “pairo, ectoplásmica, desfeita”. O plasma não é considerado matéria e sim energia. Logo, a energia pulsional sexual, ou libido, que perpassa todo o poema, responsável pelo desejo de desagregação e integração do “eu” do poema, é o componente de fogo da natureza da subjetividade poética de “Enamoradas”. Esse é o “princípio fêmea”, muito bem observado por Drummond em seu texto sobre a obra de Gilka, cujo

conceito é muito antigo e aparece em várias culturas orientais, como o hinduísmo e o budismo, referindo-se à busca da origem de todas as coisas, ou seja, a energia que se move em tudo. Conforme apontado pelo grande poeta de Itabira, a poesia giliana associa essa energia do fogo à energia sexual, como o componente fundamental da própria vida.

Desse modo, temos em “Enamoradas” uma subjetividade volatilizada em energia que se move desde o menor grau de divisão da matéria, o átomo, expandindo-se por todo o planeta até se integrar ao infinito, que no poema dá a impressão de cosmos, universo. A ação sempre renovadora da natureza é aliada a capacidade originária da linguagem, gerando a nascitividade sempre fecunda da poesia.

Natureza
Palpita em nossas células
O mutualismo de nossas vidas;
Cantas nos meus versos;
Vegeto nos teus cernes;
Quando nos defrontamos,
Um milagroso mimetismo
Nos unifica:
Cascateio com as linfas,
Vôo com os pássaros,
Espiralo com os perfumes,
Marejo com as ondas,
Medito com as montanhas
E espojo-me com as bestas.

Natureza sempre nova,
Que extraordinária simbiose
Entre meu sonho e teus verdes!
(MACHADO, 1991, p. 318-319)

A metaforização telúrica em “Enamoradas” assume a forma mais concreta da analogia, figura de linguagem que institui uma correspondência entre entidades distintas. No lugar da descrição romântica do primeiro poema da paisagem (solidão, amplo descampado, isolado, abstrato, ermo), nesse segundo texto temos um tom narrativo em que o sujeito lírico performatiza as atividades que, por analogia às ações humanas, atribuem-se a elementos naturais. Assim, o “eu” poético cascadeia com as águas (as linfas), voa com os pássaros, espirala com os perfumes, mareja com as ondas, medita com as montanhas e se espoja com as bestas. De modo recíproco, a natureza também.

Na última parte do poema, temos a confirmação da identificação do feminino como uma força pulsional da natureza (fêmea) e sua natureza animal ou pura energia psíquica (id). Podemos perceber também que em vez de evocar a imagem da mãe, comumente utilizada para acessar certa feminilidade estrutural do ser (como em Adélia Prado, por exemplo), a voz poética se refere à relação de si com a natureza como amante em um “enleio de fêmeas enamoradas”.

Amo-te como me amas;
Minha voz é o clarim
De tua formosura;

Só tu sabes chegar à minha carne
Pelos caminhos secretos
Da minha alma;
Só tu me possues inteira.

Que me valeria a existência
Sem os imortais momentos
Em que confundimos os seres,
Em que rolamos pelo infinito
Loucas de liberdade,
Num longo enleio
De fêmeas
Enamoradas?!...
(MACHADO, 1991, p. 319)

Estas últimas duas estrofes evidenciam mais claramente o autoerotismo presente no poema, o qual denota um prazer orgiástico da voz poética advindo da contemplação da natureza ou do seu próprio corpo feminino, uma vez que estes dois elementos se confundem. A poesia dá voz à beleza da natureza, um corpo-paisagem que pulsa na carne dessa subjetividade poética, cuja liberdade se dá pelos momentos “imortais” em que rolam no infinito do poema. Só a paisagem a possui por inteira. Em movimento simbiótico, a natureza fala ao “eu” poético através da linguagem vegetal do perfume com os seus lábios de flor cheirosa.

A natureza a invade por inteiro e encontra a natureza que nela já habita, provocando o processo de saída de si. Trata-se, pois, de um texto repleto de linhas de fuga, movimentos de expansão, multiplicidade e heterogeneidade, contrário, pois, a uma lógica binária e dicotômica do mundo e dos seres. O poema parece procurar um devir-planta e um devir-animal que signifiquem outras formas de criação literária e, que, nas palavras de Guattari em *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo* (1987), pretendam uma revolução molecular do próprio texto literário.

Uma prática micropolítica que só tomará sentido em relação a um gigantesco rizoma de revoluções moleculares, proliferando a partir de uma multidão de devires mutantes: devir mulher, devir criança, devir velho, devir animal, planta, cosmos, devir invisível... – tantas maneiras de inventar, de ‘maquinar’ novas sensibilidades, novas inteligências da existência, uma nova doçura (p. 15).

O próprio formato do texto parece evidenciar este aspecto uma vez que ele apresenta ondulações em sua composição visual que remetem a uma ideia de fluxo contínuo e não-linear, contendo versos curtos, com apenas uma palavra (e que muitas vezes guia o olhar para algo específico no poema), versos médios com duas a três palavras e versos longos com até cinco palavras. Interessante observar como os versos curtíssimos expõem uma visão minimalista dos elementos, como em: “E paio, ectoplás-mica, desfeita/ *Em ar,/ Em água,/ Em pó*”.

A imagem da árvore-raiz como o um que se duplica e multiplica utilizada por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs- v. 1* (1995, p. 03) sob o nome de *rizoma*, apresenta o símbolo desta força que se estende sob a terra em configurações variadas e diferentes composições de matéria, e que, relacionada ao texto

literário, provoca a reflexão sobre os seus aspectos inovadores. Desse modo, podemos perceber como o poema “Enamoradas” é um texto orgânico dotado de uma totalidade significativa, o qual apresenta um corpo que é atravessado por intensidades e que, paradoxalmente, não pára de se desintegrar em partículas, células e plasma, num processo quase cirúrgico de se desmontar o corpo humano e integrá-lo no corpo da natureza e mesmo no do universo: “e paio, ectoplásmica, desfeita/ em ar,/ em água,/ em pó,/ misturada com as coisas,/ integrada no infinito.”

No movimento de expansão e contração deste poema rizomático, ao relê-lo sob este paradigma, temos na primeira estrofe o contato mais íntimo com a natureza em que ela se aproxima eroticamente da voz poética, personificada: “A natureza me ama, a natureza/ me procura e me atrai, escuto o seu apelo”. A mediação entre o “eu” e o “mundo” se dá pelo erotismo. No início da segunda estrofe se inicia o processo de desterritorialização da voz poética: “Desejo de migração/ dos elementos vitais/ às fontes primitivas”, o qual culmina em sua atomização e pulverização no espaço cósmico para logo em seguida ser dimensionada microscopicamente para o interior do corpo: “Natureza/ palpita em nossas células/ o mutualismo de nossas vidas”, e depois para os elementos da natureza: “cascateio com as linfas,/ vôo com os pássaros,/ marejo com as ondas,/ medito com as montanhas/ e espojo-me com as bestas”. Nas duas últimas estrofes, a voz poética se reterritorializa e segue no mesmo contato erótico da primeira estrofe: “Só tu sabes chegar à minha carne/ pelos caminhos secretos/ da minha alma;/ só tu me possues inteira”. Podemos ler estes dois versos como o êxtase carnal do contato da voz poética com a natureza: “Que me valeria a existência/ sem os imortais momentos/ em que confundimos os seres,/ em que rolamos pelo infinito/ loucas de liberdade,/ num longo enleio/ de fêmeas enamoradas?!” .

O trabalho minimalista da autora em “Enamoradas” parece apontar para a composição da arte da criação verbal como processo de recriação do mundo. De fato, o *ethos* da natureza parece evocar a paisagem como estratégia de habitar o mundo. A esse respeito, a pesquisadora da Universidade de Indiana (EUA), Darlene Sadlier, argumenta que Gilka compõe em sua poesia o que a teórica chama de *locus eroticus*, combinando as ideias de prazer e amor associadas ao *locus amoenus* dos poetas clássicos e renascentistas e a subjetividade dramática e subjetivada associada ao *locus horrendus* ou *locus terribilis* romântico. Para Sadlier, em Gilka está presente uma versão moderna do *carpe diem* dos arcadistas do século 18 e da natureza misteriosa e, por vezes, sombria dos poetas românticos. A especialista em literatura luso-brasileira conclui que a poeta Gilka Machado cria um *locus eroticus* como forma de fuga de uma sociedade opressora e hipócrita que cerceia a atividade intelectual da mulher e a expressão de seu desejo sexual: “Como os românticos, ela é atraída para a natureza como um lugar distante das vicissitudes do mundo moderno – mas com a importante diferença que não é ao tumulto da vida urbana que ela quer escapar, se não ao ‘jugo atroz dos homens e da ronda / da velha Sociedade’” (SADLIER, 2012, p. 69).

A estudiosa observa, de forma acertada, que os críticos de seu tempo se escandalizaram muito mais com o teor erótico dos versos de Gilka do que com as críticas sociais contumazes que ela produziu em diversos textos e que se encontravam mesclados nos mesmos volumes. Crítica social e expressão sexual têm o mesmo valor revolucionário em sua obra como forma de liberação da voz poética feminina. Podemos perceber esse aspecto em poemas como “Alerta, Miseráveis!” (1938), presente no livro *Sublimação*, que explicitamente denuncia a injustiça social ao referir-se àqueles “que sempre tudo nos roubaram / que planejam agora / um roubo mais/ audaz: / querem ainda esta migalha que nos resta, / a independência de morrer de fome / em paz” (MACHADO, 1991, p. 390). Em outro poema que fig-

ura em *Cristais Partidos* (1915) há o famoso poema “Ser Mulher” que molda a imagem angustiante de imobilidade social da mulher do início do século XX como uma “águia inerte”: “Ser mulher, e, oh! Atroz, tantálica tristeza!/ Ficar na vida qual águia inerte, presa/ nos pesados grillhões dos preceitos sociais!” (MACHADO, 1991, p. 106). Em outro poema, intitulado “Ânsia de azul”, surge a imagem da poeta emparedada: “De que vale viver/ trazendo, assim, emparedado o ser?/ Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,/ dos preceitos sociais nas torpes ferropéis; (...) Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,/ do que existir trazendo a forma de mulher” (MACHADO, 1991, p. 26)

É também importante observar como a cidade aparece de modo enviesado na poesia giliana, quando, já em seu primeiro livro, *Cristais Partidos* (1915), Gilka falava de modo oblíquo do que consideramos mudanças urbanas (provavelmente da cidade do Rio de Janeiro em plena *belle époque* quando da reforma estrutural empreendida por Pereira Passos), como no poema “Estival”: “A selva é uma oficina,/ onde operando estão todos os elementos naturais;/ e, ao violento calor das forjas estivais,/ a cigarra buzina (...) A natureza reverbera,/ e o Sol que se destaca/ no azul fulmíneo,/ é uma placa de alumínio” (MACHADO, 1991, p. 28).

CONCLUSÃO

Gilka propõe uma cartografia do desejo em sua poesia, na qual esmiúça e mapeia o sentimento erótico em múltiplas direções, podendo este se apresentar tanto como a face solar ou noturna de Eros. Logo, a liberdade que a experiência erótica promove ao sujeito é associada à vivência contemplativa e extasiante do “eu” poético diante da linguagem; ele idealiza o encontro amoroso e o vivencia num plano onírico. Há uma transcendência espiritual no êxtase carnal do encontro amoroso vivenciado através da imaginação erótica, sendo a natureza o agente do desejo que convoca similitude e sublimidade.

Desse modo, é tematizada constantemente em seus poemas a reconciliação do sujeito poético com uma paisagem natural através do erotismo, como uma forma de religar o ser humano a entidades complementares e harmônicas. Com sua dicção poética singular que mistura um lirismo do prazer erótico a uma paisagem que passa pela descrição romântica e se atualiza na analogia narrativa pela metaforização telúrica, Gilka Machado conversa com o contemporâneo em sua busca pela construção de uma poética não-fálica que se afasta de concepções binárias de mundo, prima pelo contato erótico com a natureza e a liberação das intensidades poéticas anárquicas, como disse Drummond. Ao escandalizar a sociedade fluminense do início do século XX por usar a palavra “cio” em um de seus textos (“Noturno VIII” em *Cristais Partidos*), os poemas gilianos marcam o desejo pela palavra nua, despida das proibições linguísticas ou sociais. É, sobretudo, uma poesia dos sentidos de onde emergem uma estética da natureza, enquanto meio de subjetivação de um “eu” poético, e uma ética do desejo como forma de habitar o mundo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2003.

- BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BRITO, Thiago Henriques. Aproximações entre natureza, ciência e arte em Friedrich Joseph Von Schelling. In: *Problemata – International Journal of Philosophy*, v. 07, n. 02, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/29188> Acesso em: 20 maio 2020.
- CASTRO, Manuel Antônio. A Poética da poiesis como questão, 2006. Disponível em: http://traves-siapoetica.blogspot.com/2006_09_01_archive.html. Acesso em: 12 maio 2020.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves et al. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- DRUMMOND, Carlos Drummond de. *Gilka, a antecessora*. In: *Jornal do Brasil* (RJ), Rio de Janeiro, quinta-feira, 18 de dezembro de 1980, edição 00254, Caderno B, p. 07.
- GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasil iense, 1987.
- MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Apresentação e organização Eros Volúcia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.
- NETO, Henrique Duarte Neto. O expressionismo na obra de Augusto dos Anjos. In: *Revista Anuario de Literatura*. São Paulo, nº 6, UFSC, 1998, 117-130.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen*. Fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- ORTONY, Andrew. *Metaphor and thought*. 2nd ed. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996
- SADLIER, Darlene. O locus eroticus na poesia de Gilka Machado. Tradução de Marília Simari Crozara (UFU). In: *Cadernos do I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea – A Mulher na literatura e outras artes*, 2012.
- SCHEEL, Márcio. *Literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do Primeiro Romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo*. Tese (Doutorado em Letras – área de Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009. Disponível em: http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102410/scheel_m_dr_arafcl.pdf Acesso em: 10 maio 2020.
- SCHELLING, Friedrich J. V. *Escritos sobre filosofia de la naturaleza. Del estudio preliminar, traducción y notas*: Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Exposição da ideia universal da filosofia em geral e da filosofia da natureza como parte integrante da primeira. In: SCHELLING, Friedrich Von. *Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1979.

RECEBIDO EM 30/05/2020 | ACEITO EM 14/09/2020

O COMPORTAMENTO DE NORMAN BATES NO FILME *PSICOSE*, DE ALFRED HITCHCOCK

JOSÉ BEZERRA DE SOUZA*

CHARLES ALBUQUERQUE PONTE**

RESUMO: A partir do momento que se tomou conhecimento do estudo do inconsciente pela psicanálise, essa tornou-se parte primordial para a crítica literária e artística. Ao analisar o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, com base na teoria freudiana do complexo de Édipo, buscamos mais do que explicar o comportamento de Norman Bates como resultado de um diálogo com sua infância, mas como a fixação materna dele serviu de combustível para sua psicose. Exploraremos também as técnicas utilizadas pelo diretor para evidenciar esse comportamento, bem como expor que a psicanálise quase sempre será conduzida de maneira simplificada pelo cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise; Complexo de Édipo; *Psicose*; Hitchcock..

THE BEHAVIOR OF NORMAN BATES IN THE MOVIE PSYCHO, BY ALFRED HITCHCOCK

ABSTRACT: From the moment that the study of the unconscious became known through psychoanalysis, this last one became an essential part of literary and artistic criticism. In analyzing Alfred Hitchcock's film *Psycho* (1960), based on Freud's theory of the Oedipus complex, we seek to more than explain the behavior of Norman Bates as a result of a dialogue with his childhood, but how his maternal fixation served fuel for your psychosis. We will also explore the techniques used by the director to highlight this behavior, as well as exposing that psychoanalysis will almost always be conducted in a simplified way by the cinema.

KEYWORDS: Psychoanalysis; Oedipus complex; *Psycho*; Hitchcock.

* Doutorando em Literatura comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura comparada (PPGLetras/UFC). Professor de Língua Inglesa pelo Município de Aracati/CE.

** Atualmente é professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Para o completo esclarecimento e a cura definitiva de um caso não se detém jamais nas vivências da época em que o paciente adoeceu, mas retrocede sempre à puberdade e à primeira infância, para somente ali deparar com as impressões e ocorrências determinantes para o adoecimento.

Cinco lições de psicanálise – Sigmund Freud (2013).

O cinema e a psicanálise aparentemente se mostram áreas distintas, cada qual com seus conceitos teóricos. No entanto, apesar dessa distinção conceitual, ambas provam, segundo Telles (2004), ser invenções quase simultâneas, principalmente se levarmos em conta que as produções que marcaram cada área, como os *Estudos sobre a histeria* ([1895] 2006) e as primeiras projeções dos irmãos Lumière (1896), surgiram parcialmente ao mesmo tempo.

Desde então, quando trabalhados lado a lado, o cinema e a psicanálise têm mostrado pontos em comuns e uma aproximação interessante. Apesar de o cinema ser visto como algo puramente estético e a psicanálise como uma ciência, isso em nada impede que um não possa se utilizar da outra ou vice-versa, seja através dos conceitos psicanalíticos numa apropriação por parte do cinema para um efeito estético, ou dos momentos interpretativos da psicanálise, que forma assim o seu lado também artístico e subjetivo. Tais elementos, técnicos e emotivos, constituem parte do fazer cinematográfico e é através deles que acabamos por trabalhar com o ser humano, seja estudando a fundo o seu comportamento e/ou mostrando como ele se expressa.

É a partir do imaginário proposto pelo cinema que colocamos nossa interpretação de ciência, nesse caso, a psicanálise. Obviamente que não se trata de aplicá-la e apontar verdades, mas apenas aprender sobre o homem e sua relação com a narrativa imagética. De uma forma ou de outra, o cinema não deixa de ser um meio para um fim, um pretexto para se discutir, através da psicanálise, um pouco mais de literatura.

Com base nessas considerações, investigaremos o filme *Psicose* (1960), do diretor inglês Alfred Hitchcock (1899-1980), e, numa perspectiva crítico-interpretativa, analisaremos o comportamento da personagem Norman Bates sob a teorização do *complexo de Édipo*, conceito elaborado por Freud (2011) a partir da obra *Édipo-Rei* ([427 a. C.] 2003), de Sófocles, e *Hamlet* ([1603] 2010), de William Shakespeare, para explicar como o nosso corpo e a psique se desenvolvem pela sexualidade. Desse modo, ao nos centrarmos no protagonista do longa, atentaremos para os aspectos que permitam a interpretação desse complexo numa relação dele com as instâncias materna e paterna da personagem no filme. E tratando-se de uma mídia, que como tal foi produzida e comercializada, achamos pertinente discutir o “como” e o “por que” que Alfred Hitchcock decidiu apresentar os acontecimentos de sua história para o espectador.

Diversos elementos da produção do filme foram utilizados por Hitchcock para fazer de *Psicose* um dos melhores longas da sua carreira como diretor, pelo qual já era conhecido por outros trabalhos, até melhores que o próprio *Psicose*, mas que, hoje, é especialmente lembrado pela idealização desse. A história de Norman Bates marcou a indústria cinematográfica na década de 1960, no que diz respeito às técnicas e, principalmente, à trama, em razão de que

era a primeira vez que o público estaria vendo cenas tão estetizadas de assassinatos horrendos. Além do mais, a escolha em trabalhar com a psicanálise neste estudo deu-se porque esse filme, assim como outros projetos de Hitchcock, *Quando fala o coração* (1945) e *Um corpo que cai* (1958), por exemplo, mostra como a vida interior, o inconsciente humano, é fundamental para explicar as ações das personagens, fator esse principal para o desenrolar da narrativa.

Agora, façamos uma viagem no tempo e voltemos ao ano de 1960. Em 16 de junho, cinemas de todo país faziam fila para ver o mais novo e misterioso filme de Alfred Hitchcock, *Psicose*, que prometia em seu pôster ser: “Uma nova – e totalmente diferente – excitação em tela”¹. *Psicose* abalou o cinema da época, sendo um sucesso de público e, principalmente, de bilheteria, apesar de não ser apreciado pela crítica, de forma que a produção só veio ser considerada um tesouro para o cinema anos depois do seu lançamento. Além disso, Hitchcock não enfrentou problemas apenas com a crítica especializada, mas também com os responsáveis da *Paramount Pictures*, que alegaram não ver lucro em uma história com um assassino louco, dominado pela mãe e cuja loucura era acentuada com álcool, pornografia e Beethoven. Até o próprio diretor não tinha ideia do sucesso que o seu filme faria, apenas sabia que o queria e o podia fazer². Desse modo, contando apenas com a promessa da Paramount de distribuir o filme, Alfred Hitchcock decidiu financiar a produção³, e escolhendo a sua equipe de televisão para tornar *Psicose* um trabalho rápido e de baixo custo, em 30 de novembro de 1959, no Galpão 18A, fizeram-se as primeiras gravações.

A história do atarracado Norman Bates, levada por Alfred Hitchcock para as telas, é, na verdade, uma adaptação de um romance de mesmo nome, publicado em 1959 pelo norte-americano Robert Bloch (1917-1994), autor de vários contos e mais de trinta romances, sendo *Psicose* o de maior sucesso. O diretor admitiu em entrevista, para Charles Higham, que: “O roteirista [Stefano] contribuiu com os diálogos, não com as ideias” (REBELLO, 2013, p. 188) –, e, acrescentemos, com a caracterização das personagens, pois duvidamos que o Norman Bates do romance, descrito como um homem gordo e de óculos, com tendência a beber e ver pornografia, causasse tanto impacto quanto a figura do ator Anthony Perkins, como descreveu Stefano no roteiro: “[...] alguém próximo dos trinta anos, alto e magro, de fala mansa e hesitante [...] [com] um jeito tristemente tocante”⁴ (STEFANO, 1959, p. 34). Aliás, durante a produção, Alfred Hitchcock não apenas omitiu o nome de Bloch, como também o nome do livro, referido, no estúdio, apenas como Produção nº 9401, que, na opinião dele, “[...] desfaria qualquer impacto que [ele] tentasse colocar no filme”⁵ (REBELLO, 2013, p. 51). Além disso, é preciso dizer que essa

1 “A new – and altogether diferente – screen excitement”.

2 Com orçamento de \$800,000 dólares, *Psicose* rendeu 50 milhões na bilheteria de todo o mundo, tornando-se o filme em preto e branco mais rentável da história do cinema, segundo *New York Post*, ultrapassando o clássico mudo, *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith (cf. REBELLO, 2013).

3 O diretor chegou a empenhar a própria casa de modo a conseguir o dinheiro para a produção do filme.

4 “[...] somewhere in his late twenties, thin and tall, soft-spoken and hesitant [...] [with] one sadly touching way”.

5 Para manter a surpresa do final, Hitchcock mandou a sua assistente, Peggy Robertson, comprar o maior número de exemplares da editora e livrarias (REBELLO, 2013).

história não nasceu pronta na cabeça do autor, tendo ele afirmado ter se baseado nas poucas informações que conseguiu, na época, sobre o caso de Ed Gein⁶, “[...] um aparvalhado sujeito de 51 anos que vivia a fazer entregas e biscates, como um dos mais terríveis assassinos em série no país” (REBELLO, 2013), e ter se surpreendido, posteriormente, ao saber das semelhanças entre o personagem e Gein, principalmente no que diz respeito aos surtos de amnésia durante os crimes e a fixação pela mãe, esse complexo edípico que é o ponto chave da trama.

Em síntese, quando Marion Crane (Janet Leigh) vê-se com 40 mil dólares em mãos, que o patrão a encarregara de depositar no banco, ela decide fugir de Phoenix, de carro, para se encontrar com o amante Sam Loomis (John Cavin), levando consigo o dinheiro que resolveria o problema de ambos. Durante a fuga, à noite, ela para em um hotel de aparência modesta, mas pouco frequentado. Nele, ela se encontra com Norman Bates (Anthony Perkins), dono do estabelecimento, que simpatiza com a única hóspede, mesmo para o desgosto da mãe dele. Antes de dormir, e já arrependida do roubo, Marion decide tomar um banho, quando na intimidade do chuveiro a cortina se abre abruptamente e surge a velha sra. Bates, que mata a jovem a facadas. Tão rápido foi o surgimento da senhora e o desaparecimento dela, logo surge Norman, transtornado ao ver o que a mãe fizera, e limpa toda a cena do crime. Com o sumiço de Marion, ela passa a ser procurada pela irmã Lila Crane (Vera Miles) e Sam, além de um detetive da companhia de seguros encarregado de recuperar o dinheiro roubado, Milton Arbogast (Martin Balsam). Esse, em sua investigação, chega até o hotel de Norman, que o recebe tranquilo, mas fica nervoso quando o investigador demonstra interesse em falar com a velha mãe do proprietário. Ao telefone, Arbogast conta a Lila que desconfia do jovem Bates, decidindo voltar sorrateiramente ao hotel e, sem Norman ver, entrar na casa a fim de falar com a velha senhora. Dentro dela, sobe a escada, mas no alto é surpreendido com facadas; e assim, ele também desaparece. Agora, com dois desaparecidos, Lila e Sam concordam em visitar o tal hotel, principalmente depois que descobrem, com o xerife da cidade, que Norman vive sozinho desde o falecimento da própria mãe, há oito anos. No hotel, Sam retarda Norman enquanto Lila vai até a casa investigar, e é no porão que somos surpreendidos pelo corpo mumificado da sra. Bates ao mesmo tempo que surge Norman, travestido como a mãe e pronto para matar Lila. Com a ajuda de Sam, ela escapa da morte e juntos desmascaram Norman, restando a um psiquiatra nos explicar o que e por que aconteceu: o jovem rapaz e a mãe são a mesma pessoa; duas personalidades que coabitam nele, atestando-o como psicótico.

De imediato, podemos dizer que *Psicose* permite fazer uma exposição superficial sobre o complexo de Édipo e sua relação com a mente psicótica de Norman Bates; afinal, ambos se tratam de uma história de amor, sexo e ódio entre pais e filhos, em que sentimentos de ternura, desejo, fantasia e prazer se fazem presente. Agora, como isso é feito no filme é o que é mais

⁶ Seus crimes serviram de inspiração para outras personagens do cinema, entre eles: Leatherface, de *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), visto que Gein usava máscara feita de pele humana; e Jame “Buffalo Bill” Gumb, que no filme *O Silêncio dos inocentes* (1991) é um transexual que planeja construir para si uma segunda pele feminina usando a pele de suas vítimas, isso porque se sente insatisfeito com sua forma física.

interessante, pois por mais que saibamos que Hitchcock tivesse preferência pelos elementos visuais e não pelo diálogo, esse, por menor que seja, contribui para a emoção em tela, principalmente no caso de *Psicose*, mantendo mais firmemente o público em suspense. Dizemos isso porque é com o diálogo, juntamente com as imagens, que temos as primeiras informações a indicar não apenas o controle da mãe sobre o jovem Norman, mas como esse, apesar de toda a dificuldade em conviver com ela, a ama – até demais –, numa fixação doentia que o impede de se afastar, ou melhor, abandoná-la.

Quando Marion chega ao Bates Motel e conhece Norman Bates, dono do estabelecimento, ele faz o registro para o quarto, pega as malas dela e, em um gesto inocente, convida-a a se juntar a ele para um lanche. Então, enquanto Norman vai até a casa, antiga e vitoriana ao lado do hotel, preparar a comida, Marion fica no quarto e desfaz a mala, e quando está a esconder o dinheiro roubado, escuta da janela a velha sra. Bates e o filho discutirem. Vejamos:

SRA. BATES: Não! Eu disse não! Não quero que você traga garotas estranhas para jantar! A luz de velas, imagino, da maneira erótica vulgar de garotos com mentes eróticas vulgares!

NORMAN: Mãe, por favor.

SRA. BATES: E daí então, depois do jantar? Música? Sussurros?

NORMAN: Mãe, é só uma desconhecida. Ela está com fome e está chovendo.

SRA. BATES: “Mãe, é só uma desconhecida”. Como se homens não desejassem desconhecidas. Como se... (ESTREMECENDO) Eu me recuso a falar de coisas repugnantes, porque elas me repugnam! Entendeu, garoto? Vá embora. Diga a ela que não vai satisfazer com seu perigoso apetite para minha comida ou meu filho. Ou tenho eu que dizer, porque você não tem coragem? Hem, garoto? Tem coragem, garoto?

NORMAN: Cale-se! Cale-se!⁷ (PSICOSE, 1960).

Para se fazer uma análise do comportamento de Norman, seria útil ter alguma noção de sua infância com a mãe⁸, afinal, como destacamos na epígrafe deste texto, para resolver traumas psíquicos é preciso que recorramos às vivências da infância do sujeito, pois fatos da vida desse quando criança permanecem em seu desenvolvimento e na vida adulta (FREUD, 2013). Contudo, não temos essas informações, e, por isso, usaremos a projeção de Norman como guia.

No diálogo acima, podemos construir o caráter da sra. Bates da seguinte maneira: uma mulher rígida, com opiniões moralistas em relação a tipos de homens e de mulheres, além de um pudor aguçado e, principalmente, ciúmes do filho; as ânsias de controle desse ciúme terminam por desafiar a atitude viril que se espera de Norman, e de qualquer homem, uma vez que

7 MRS. BATES: No! I tell you no! I won't have you bringing strange young girls in for supper! By candlelight, I suppose, in the cheap, erotic fashion of young men with cheap, erotic minds! / NORMAN: Mother, please. / MRS. BATES: And then what, after supper? Music? Whispers? / NORMAN: Mother, she's just a stranger. She's hungry and it's raining out. / MRS. BATES: "Mother, she's just a stranger." As if men don't desire strangers. As if... (SHUDDERING) I refuse to speak of disgusting things, because they disgust me! You understand, boy? Go on. Go tell her she'll not be appeasing her ugly appetite with my food or my son! Or do I have to tell her 'cause you don't have the guts? Huh, boy? You have the guts, boy? / NORMAN: Shut up! Shut up!

8 A Universal Television produziu a série *Bates Motel* (2013-2017), exibida pelo canal A&E e visa mostrar a história do Norman com a mãe Norma, numa espécie de prólogo. Porém, não a utilizaremos pelo hiato temporal entre as duas produções, bem como por não terem sido desenvolvidas pelos mesmos realizadores.

ela parece sempre decidir e agir por ele. Uma questão contraditória ao que se sabe da relação mãe e filho no Édipo, que indica a relação entre o amor da mãe e a virilidade do filho (FREUD, 2011). Por exemplo, quando o detetive Arbogast vai ao hotel, ele sugere que Marion é uma jovem bonita, capaz de seduzir qualquer homem, inclusive o próprio Norman, de modo a usá-lo, o que acaba por insultar o moralismo do rapaz, arraigado no de sua mãe. Esse, por sua vez, se defende: “[Marion] poderia ter me enganado, mas não a minha mãe”⁹, quer dizer, ele deposita nela a sua proteção, como provavelmente foi desde criança, pelo fato que, no Édipo, a criança do sexo masculino, por exemplo, demonstra amor à mãe e ódio com relação ao pai, tendo esse como obstáculo no caminho que leva aquele a assumir lugar junto à mãe (NASIO, 2007). Obviamente, a projeção da sra. Bates tinha mais que amor pelo Norman, como vemos, havia uma obsessão e proteção extrema baseada no ciúme, o que nos faz afirmar que o contato de Norman com outras mulheres foi mínimo, e o que, em parte, explica o comportamento dele próximo de Marion.

Além disso, Norman não parecia dispor de outra companhia, pois quando, em conversa com Marion, ela pergunta se ele não sai com amigos, a resposta é: “Bem, o melhor amigo de um homem é a sua mãe”¹⁰, e o mesmo pode-se dizer em relação a sua projeção, que há muito perdera o marido, restando para a sra. Bates apenas o filho Norman, que diz: “Bem, um filho é um mal substituto para um amante”¹¹. Talvez pudéssemos explicar essa moralidade excessiva por parte da mãe numa questão religiosa, mas não há qualquer vestígio da sra. Bates pregar a palavra de Deus como uma fanática¹², pois, na verdade, esse caráter pessoal dela é uma projeção de Norman; ele a imagina como essa mulher “perfeita”, mas, se ela em vida tinha um amante, não podemos considerá-la como tal. O fato é que *Psicose* não se trata apenas de um filme sobre sexualidade e de divisão da mente, mas sobre as preocupações masculinas e o desejo de se unir ao objeto maternal e amado que perdeu. No mais, esse desejo pode ser explicado, de forma geral, como “[...] o impulso que nos leva a procurar prazer no enlace com nosso parceiro” (NASIO, 2007, p. 25); compreenderemos o sentido das sensações, e principalmente que esse desejo nos primeiros anos da criança não é bem como se imagina os que ignoram esse estudo, uma vez que estamos falando de um desejo incestuoso. Conforme Nasio (2007), o objetivo desse tipo de desejo não é o prazer, mas o gozo, o qual proporciona uma relação sexual plena em que a criança e o adulto genitor se diluem em uma total e extática fusão, ou seja, esse desejo é virtual e nunca, de fato, é saciado.

Seguinte à discussão de Norman e sua mãe, temos o reencontro dele, de posse da comida prometida, com Marion. Nessa cena (Figura 01), Norman está no corredor ao lado da janela,

9 “[Marion] might have fooled me, but she didn't fool my mother”.

10 “Well, a boy's best friend is his mother”.

11 “Well, a son is a poor substitute for a lover”.

12 O fanatismo religioso pode vir a ser a causa de muitos sintomas, ou pelo menos algumas produções fílmicas tendem a expor isso, como é o caso do filme *Equus* (1977), de Sidney Lumet. Na história, a personagem Alan Strang (Peter Firth) tem fascínio por cavalos, sentimento esse que surgiu a partir de sua mãe, que gostava de ler a Bíblia para ele quando mais novo, especialmente passagens de cavalos. Alan é esquizoide; tem paixão e devoção pelo Deus Equus, aquele que é homem e cavalo, logo, a sua personalidade não é completa e ele acredita que precisa do Deus Equus para vir a ser.

essa fechada e parcialmente coberta pelas cortinas, enquanto Marion junto à porta do quarto, aberta. Hitchcock não era dado a usar símbolos, mas significados, e com isso é possível supor esse enquadramento como uma forma de explicar as personalidades de ambos: Marion, apesar de pouco saber sobre o sujeito à sua frente, está aberta para conversar e conhecê-lo e, também, por ser uma mulher do século XX, independente e moderna, ela pouco se importa com os pudores da sociedade – vale ressaltar a cena inicial do filme, que mostra Marion junto ao amante, no horário de almoço. Já Norman é um pouco eremita, que vive sozinho e recluso da sociedade, a não ser pelos poucos clientes que devem surgir querendo uma vaga no hotel. Aliás, ele está preso a uma força maior: a fixação pela mãe e a “impossibilidade” de deixá-la, “preso em suas próprias armadilhas”, como dirá posteriormente para Marion. Juntos, Norman demonstra estar envergonhado com o comportamento de sua mãe, mas ele não pode se sentir assim em relação a ela, principalmente por causa de uma desconhecida, por isso, não perde tempo em proteger a velha senhora, ao dizer: “Ela não está muito bem hoje”¹³, e acrescenta: “Eu gostaria de poder me desculpar por outras pessoas”¹⁴. Essa é uma maneira de pedir desculpas pelos crimes que a sra. Bates cometera e, como presságio, cometerá a seguir.

Título: A personalidade dos protagonistas

Figura 01: Norman se desculpa pela atitude de sua mãe
Fonte: *Psicose* (1960)

Marion convida Norman a entrar no quarto dela, para que possam usufruir do lanche por ele preparado, mas Norman recua (Figura 02), e é nesse gesto que a câmera os focaliza separados: primeiro ele e depois Marion (Figura 03), em



plano americano e com a câmera levemente de cima, o que pode nos dar a ideia do olhar dele e/ou a sua superioridade, pois ao recusar o gesto dela, Norman aparenta não ser aquele tipo de homem com pensamentos vulgares que a mãe o acusou, ou seja, o comportamento dele seria o resultado do ensinamento moral que ele mesmo projeta para a sra. Bates. Essa moralidade nada mais é que uma fantasia do Norman, um dos operadores do complexo de Édipo, que são: desejo, fantasia e identificação. Cada um desses operadores, em síntese, resume esse complexo e suas fases: o *desejo*, que advém do nascimento, e explorado anteriormente na discussão da projeção que o Norman faz da

13 “She isn’t quite herself today”.

14 “I wish you could apologize for other people”.

mãe “perfeita”; a *fantasia*, que engloba o apogeu desse complexo; e, por fim, a *identificação*, onde se encontra o declínio ou sua dissolução.

Título: Comportamento moral Figuras 02-09: Norman recusa entrar no quarto de Marion. Fonte: *Psicose* (1960)



No que tange o segundo operador, Nasio (2007, p. 27) explica como “[...] uma cena imaginária que propicia consolo à criança, tome em consolo a forma de um prazer ou, como veremos, de uma angústia”. Evidenciamos que essa cena não é obrigatoriamente consciente, logo, Norman cria essa “mãe perfeita”, porém, que não existe mais. Além disso, essa fantasia pode se apresentar de três formas na criança: *fantasia da onipotência fálica*, quando a criança se julga onipotente, e daí temos os momentos de solidão da personagem, que acredita na presença viva da sra. Bates; *fantasia de prazer*, a qual satisfaz de maneira imaginária o desejo incestuoso, caracterizado na trama no travestismo de Norman na figura da mãe e o prazer em matar as garotas pelas quais ele demonstra interesse; ou então, uma *fantasia de angústia*, que no caso de Norman é expressa na necessidade que ele tem de encobrir os crimes de sua “mãe”, ou seja, a figura de um medroso. A ideia geral sobre desejo e fantasia, no final, pode ser resumida da seguinte maneira: o desejo é despertado a partir das sensações e com tais desejos a criança suscita a fantasia, essa que se atualiza, segundo Nasio (2007, p. 29), “[...] através de um sentimento, um comportamento ou fala”; logo, é o desejo de Norman pelas mulheres que suscita o comportamento psicótico moral da mãe que habita o seu inconsciente. Quanto ao terceiro operador, falaremos posteriormente.

Ao recusar entrar no quarto de Marion, Norman a leva para uma saleta, no escritório dele (Figura 03), o qual, ao contrário do quarto, que é tido como um ambiente íntimo, aquele é, por sua vez, um espaço social, onde se discutem determinados assuntos, nos seus variados pontos de vista. Mesmo achando cômica a reação de Norman (Figura 04), Marion reconhece que há algo de anormal¹⁵ nele, principalmente quando se depara com os pássaros empalhados que são parte da decoração da sala (Figuras 5-9), descritos no roteiro como “[...] bonitos, imponentes, horríveis, predadores”¹⁶ (STEFANO, 1959, p. 41), e algumas coisas sobre eles precisam ser ditas.

Quando acomodados, Marion se serve enquanto Norman a observa, até que ele diz: “Você come como um pássaro”¹⁷. De tal comparação, é possível tirar alguns significados, principalmente se lembrarmos das aves empalhadas ao redor, afinal, quem mais se encontra em mesmo estado se não a própria sra. Bates, ou pelo menos, o que restou do corpo morto dela no porão? Naturalmente, Norman se interessa por essas aves empalhadas, porque ele fez o mesmo com a mãe; ou seja, podemos dizer que essa é uma cena de presságio, de que Marion também será morta, recheada e reduzida a um ser puro, de olhar morto e fixo. Essa posição de Marion é acentuada à medida que eles continuam a conversa e Norman revela que não sabe nada sobre pássaros, que embalsamar é apenas um hobby, e o principal: “[...] acho que prefiro embalsamar pássaros porque odeio a visão de animais empalhados”¹⁸, quer dizer, as aves são mais que animais, e continua: “Eu acho que somente os pássaros ficam bem embalsamados, porque... Bem, porque eles são meio passivos, para começar”¹⁹, ou seja, tanto podemos associar esses animais

15 Há um trocadilho com o nome Norman a partir da junção do termo “homem normal” [normal man] (SAMUEL, 2004).

16 “[...] beautiful, grand, horrible, preying”.

17 “You eat like a Bird”.

18 “I guess I'd just rather stuff birds because I hate the look of beasts when they are stuffed”.

19 “I think only birds look well stuffed because...Well, because they're kind of passive to begin with”.

à mãe e Marion, contradizendo a imagem de uma mulher que mata para proteger o filho, quanto fazer uma ressalva ao sujeito feminino no filme, pois vemos que esse é reduzido a um objeto puro de resistência e depois descartado. Se dermos um salto na história e analisarmos a cena final, do carro de Marion sendo rebocado do pântano, o que está sendo recuperado é o corpo de Marion, que de início nos conquista com sua personalidade forte e depois se transforma apenas em uma “inutilidade visual” (KLINGER apud SAMUEL, 2004, p. 153). Além disso, a própria figura da mãe pode ser refletida nessas aves, quando observamos que há entre tantas uma coruja, por exemplo (Figura 07): esse tipo de animal pertence ao reino da noite, são observadoras, então é como que, ao estar ali, Norman soubesse que estava sendo vigiado, e isso afaga os seus desejos libidinosos em relação a Marion, porque a culpa dele se reflete no olhar da coruja, quer dizer, da mãe. Isso pode ser explicado pela teoria do pai que barra o desejo da mãe e do filho, na castração, sendo que, nesse caso, o ciúme projetado pela figura materna do Super-eu é que atua, não entre Norman e sua mãe, mas ela entre o filho e a atração dele para com Marion. Contudo, por mais que o desejo sexual de Norman seja amenizado com a vigília dos pássaros, o próprio trabalho de taxidermia tem um significado fálico para o sexo (cf. SPOTO, 1992): Norman enche as aves com serragem, e o último pássaro a ser recheado é Marion. Uma vez que não podemos desassociar a sra. Bates e Norman, esse também pode ser visto nessas aves – na verdade, elas são muito mais uma indicação para o próprio Norman do que para a mãe dele –, primeiro quando discorda da própria afirmação que fizera sobre Marion comer como um pássaro, pois, na opinião dele, pássaros comem como loucos, e mais: na cena do pântano (Figuras 10 e 11), quando Norman espera o carro de Marion ser tragado pela lama, isso não apenas mostra a loucura dele, mas a maneira que ele fica “bicando” um pedaço de chocolate, como sempre faz quando está nervoso. Analisemos a sequência (Figuras 12 e 13) em que o detetive Arbogast pede para ver o livro de registros do hotel, Norman posiciona-se de maneira incomum, esgueirando-se para cima do detetive enquanto a câmera focaliza o seu queixo/pescoço ao mesmo tempo que ele mastiga o tal chocolate (Figura 13), e isso é destacado no final, na fala da “mãe”: “[...] sentar e olhar fixo como um de seus pássaros empalhados”²⁰, o que também pode se relacionar a “ela”.

Título: Norman Bates como personificação de suas aves | Figuras 10 e 11: Norman “bicando” chocolate enquanto espera o carro afundar.
Fonte: *Psicose* (1960)



²⁰ “[...] sit and stare, like one of his stuffed birds”.



Título: Norman Bates como personificação de suas aves II. Figuras 12 e 13: Norman esgueira-se para cima do detetive enquanto mastiga.
Fonte: *Psicose* (1960)

A conversa prossegue, até que Norman pergunta para aonde Marion está indo, ao que ela responde: “Estou procurando uma ilha deserta”²¹. Ele interpreta isso como uma fuga, e quando ela pergunta nervosa por que ele acha isso, Norman diz:

Eu não sei. As pessoas nunca fogem de nada. [...] Sabe o que eu acho? Acho que estamos todos presos em nossas próprias armadilhas, amarrados nelas, e nenhum de nós consegue sair. Usamos nossas garras e unhas, no vazio, umas com as outras. E por tudo isso, nunca avançamos um centímetro²² (PSICOSE, 1960).

Mais uma vez a ideia dos pássaros, mas agora engaiolados e associados a nós, o que pode significar a solidão de nossa consciência e corpos, do quanto estamos presos a eles, que detêm o poder e nos dizem como devemos agir. Visto que Norman é tomado pela mãe, é ela quem dita o comportamento dele, evidentemente porque se deixou ser preso, conforme sugere Marion: “Às vezes entramos de propósito nestas armadilhas”²³, mas, como sabemos e explicamos anteriormente, esse é um problema que vem com Norman desde que era criança, e ele confirma: “Eu nasci na minha [armadilha]. E não me importo mais”²⁴; quer dizer, até onde ele se lembra, nunca deixou de desejar a mãe ao seu lado, e sem um pai para se identificar ou impor a lei do interdito incesto, toma-se a mãe somente. Destacamos aqui uma questão de projeção, pois, como dissemos, Norman tem ciúmes da mãe, ciúme esse projetado para ela a partir do momento que ele sente-se atraído pela hóspede.

Posteriormente, Norman se abre e fala como o comportamento de sua mãe com ele o irrita, a ponto de muitas vezes querer “[...] ir lá e amaldiçoá-la e de deixá-la para sempre”²⁵, mas,

21 “I’m looking for a private island”.

22 “I don’t know. People never run away from anything. [...] You know what I think? I think that we’re all in our private traps, clamped in them, and none of us can ever get out. We scratch and claw, but only at the air, only at each other. And for all of it, we never budge an inch.”

23 “Sometimes we deliberately step into those traps”.

24 “I was born in mine. I don’t mind it any more”.

25 “[...] go up there and curse her and leave her forever”.

ao mesmo tempo que faz isso, reconhece que não pode, porque: “Ela é doente”²⁶. Marion pergunta por que ele não vai embora, ao que ele responde:

Eu não poderia fazer isso. Quem iria cuidar dela? Ela ficaria sempre sozinha lá em cima. Seu fogo poderia apagar. Seria frio e úmido como um túmulo. Se você ama alguém, você não faz isso com eles, mesmo que você os odeie. Entenda, eu não a odeio. Odeio aquilo o que ela se tornou. Odeio a doença.²⁷ (PSICOSE, 1959).

A verdade é que Norman não consegue deixar o mundo de sua mãe, porque ele é incapaz de deixar o que Lacan (1998) chama de *imaginário*²⁸. No complexo de Édipo, como falamos, a criança encontra-se em um estado de unidade com a mãe, e a partir das imagens por ela criadas nessa relação, sentindo-se plena de si e também em segurança, mas juntas e ao mesmo tempo separadas, porque, afinal, essa é a lógica desse objeto. Ou seja, esse imaginário não pode existir, já que é imaginado e fragmentado, ao ponto que atinge o mundo do simbólico, aquela que dita a lei do interdito incesto, esse que marca a formação do desejo na criança²⁹.

Devemos ressaltar que a *Psicose* de Norman se manifesta após a morte de sua mãe e do amante, ou seja, tudo pode ter sido engatilhado por um complexo de Édipo mal resolvido: o retorno da angústia da castração mal recalcada na infância pela ausência da figura do pai e a ameaça da perda do único objeto que desejava, a mãe, compensado por ele em assumir a identidade dela. Desse modo, podemos dizer que a *Psicose*, aqui, pode ter sido desencadeada pela condição que Lacan (1998) defende como a quebra da identificação, a qual mantém o sujeito apoiado a uma imagem. Deste modo, Norman assume o desejo da mãe porque a sua identificação de apoio foi abalada, dissolvendo o tripé imaginário (pai-mãe-filho). Aliás, a morte da sra. Bates vem a ser um fragmento desagradável da realidade dele, que rejeita e substitui pelo delírio. No caso de Norman ter ciúmes da mãe – isso que, provavelmente, o levou a matar o amante dela – e a construção dela retorna o sentimento, toda vez que ele se sentia atraído por uma mulher, a projeção do ciúme dele, o seu reflexo/imaginado, levava-o ao assassinato, e, para manter a mãe viva, Norman apaga todos os vestígios do crime, mantém o corpo dela, como sabemos e ele mesmo diz: “Seria frio e úmido como um túmulo”, além de se travestir à imagem dela. Dialeticamente, o carinho intensificado da sra. Bates transformou-se em angústia quando ele a matou, ao mesmo tempo que a morte dela e a sua substituição pela fantasia garantem que ela nunca terá uma emoção contrária ao desejo dele.

Salientemos que, nas mudanças de humor de Norman, a câmera o focaliza de baixo

26 She's ill”.

27 I couldn't do that. Who'd look after her? She'd be alone up there. Her fire would go out. It'd be cold and damp like a grave. If you love someone, you don't do that to them, even if you hate them. You understand, I don't hate her. I hate what she's become. I hate the illness.

28 Ressaltemos que, para Lacan e Freud, o sujeito se estrutura em uma linha de ficção, em que a realidade se sustenta pela fantasia (cf. RIVERA, 2008).

29 Freud (2011) aponta um equilíbrio entre a Lei e o desejo, porque ambos, segundo ele, necessitam um do outro dentro dessa lei, nascendo juntos a partir da suposição de que o gozo puro do pai é tido como primordial.

(Figura 15), como na cena em que ele fala sobre a sua vida para Marion, o que nos leva a dizer que, nesse momento, ele está configurado como superior a ela, talvez porque a hóspede não tenha ideia do que ele está dizendo, já que a vida é dele e só ele detém a verdade. Ademais, os pássaros são colocados propositalmente pelo Hitchcock, pois, se repararmos (Figura 14) há um momento em que Norman está “apoiado” por aves de personalidades calmas, o que coincide com o seu humor naquele instante, mas em seguida (Figura 15), quando Norman fica agitado e/ou irritado, o diretor já reposiciona a câmera de baixo, enquadrando não apenas Norman e a sua emoção, mas também alguns pássaros, porém agora aves grandes e ameaçadoras.

Tendo presenciado a atitude da sra. Bates e ouvido a confissão de Norman, Marion sugere se não seria melhor para ele colocar a velha senhora em algum lugar apropriado. Analisemos a resposta dele:

NORMAN: Você quer dizer uma instituição? Um hospício? As pessoas sempre chamam um hospício de “algum lugar”, não é? Ponha ela em “algum lugar”.

MARION: Eu sinto muito. Não quis parecer desumana.

NORMAN: O que sabe sobre humanidade? Você já viu alguma vez como são esses lugares? Os risos, as lágrimas e os olhos cruéis estudando você. A minha mãe lá? (RISOS) Mas ela é inofensiva. Ela é tão inofensiva quanto todos esses pássaros empalhados.³⁰ (PSICOSE, 1960).



Título: A câmera como detentora da emoção
Figuras 14 e 15: Norman fala sobre a sua vida para Marion
Fonte: *Psicose* (1960)

Primeiro, podemos dizer que a sugestão de Marion também pode ser aplicada ao Norman; afinal ele interpreta o “algum lugar” como um hospício, logo, um sanatório ou manicômio. Além disso, Norman mostra-se irritado/contrariado, o que nos remete tanto aos psicóticos serem incapazes de investir na figura de um analista, porque, segundo Freud, são incapazes de estabelecer amor transferencial, ou seja, não confiam no psicanalista, quanto sobre a esquizofrenia e o fato da insistência da família na busca pelo tratamento, que provoca no esquizofrênico a ideia de que os familiares também são cúmplices da suposta perseguição da trama imaginária

³⁰ NORMAN: You mean an institution? A madhouse? People always call a madhouse "someplace," don't they? Put her in someplace./ MARION: I'm sorry. I didn't mean it to sound uncaring./ NORMAN: What do you know about caring? Have you ever seen the inside of one of those places? The laughing and the tears and the cruel eyes studying you. My mother there? (CHUCKLES) But she's harmless. She's as harmless as one of those stuffed birds.

arquitetada contra e pelo doente. Essa resistência de Norman também pode significar uma objeção a ser colocada dentro da estrutura simbólica do Outro e sob a observação do Outro³¹(cf. SAMUEL, 2004).

Segundo, esse trecho evidência a sensação de voyeurismo presente no filme, seja na intenção do diretor em passar essa impressão ao próprio público numa ideia de referência ao fazer filmes³² ou, principalmente, deixar evidente mais essa característica de Norman, que, afinal, também faz parte da personalidade dele. Examinemos, por exemplo, o momento em que Norman espia Marion tirar a roupa no quarto dela, através de um buraco na parede na saleta ao lado, onde eles estiveram minutos antes conversando. Nessa sequência (Figuras 16-19), vemos Norman tirar um quadro, esse que pode ser tomado como um artefato de voyeurismo, e também uma réplica de *"Susanna and the Elders"* (cf. SPOTO, 1992), que figura a história de três velhos a espionar uma mulher enquanto essa tomava banho, pulando para ela em seguida, sexualmente e com chantagens (Figura 16); quer dizer, Norman o substitui pelo ato em si, de espionar (Figura 17), daí a câmera fecha no olho dele (Figura 19), passando nós, expectadores, a espiarmos Marion (Figura 18). Além disso, essa sequência vem a comprovar o outro lado de Norman, aquele que ele esconde com seu jeito tímido, inofensivo e, até certo ponto, engraçado quando visto pelo outro, como foi o caso de Marion. Ao decidir espionar a hóspede, Norman evidencia as observações de sua mãe acerca dos desejos lascivos dele; quer dizer, ele não era tão inocente quanto demonstrava ser.

Finalmente, no que se refere às questões psicanalíticas, falemos da natureza bissexual da personagem, pois, como podemos analisar até aqui, Norman é um sujeito de duas metades, dois comportamentos, meio mãe e meio Norman; um bissexual que deixou para trás parte do mundo simbólico, tornando-se um psicótico. Isso pode ser explicado a partir da noção freudiana de que todos os seres humanos são bissexuais até o surgimento do terceiro operador do complexo de Édipo, a identificação, e, por fim, a castração, que determinará a identidade de homem ou mulher do sujeito. Com a dessexualização dos pais por parte da criança, teremos duas consequências: o nascimento do Super-eu e a confirmação de uma identidade sexual, ambas fundamentais para a estruturação de sua personalidade futura. No primeiro caso, a criança abandona os pais como objetos sexuais e os toma como objetos de identificação do Eu, prometendo ser igual a eles, assimilando a sua moral. Já no segundo, temos a criança assumindo a base de sua identidade sexual, a partir do contexto familiar, social e linguístico, como também apoiado nas sensações, erógenas e a de ser atraída pelo pai do sexo oposto, por exemplo. Já a noção de heterossexualidade se fará a partir do movimento que acontece quando a criança entra no simbólico, tal como expõe Lacan (1998) e sobre o qual é uma discussão para outro trabalho.

31 O Outro é qualquer coisa, pessoa, orientação sexual, qualquer identidade étnica inaceitável para a cultura e, portanto, contrário ao simbólico (cf. SAMUEL, 2004).

32 Alfred Hitchcock intensificou o envolvimento do público usando, por exemplo, lentes especiais para aproximar ao máximo a câmera da visão humana. Como se ela fosse os seus próprios olhos, ele evidenciou a sensação de voyeurismo, esse que permeia todo o filme, desde a câmera que entra pela janela no início, o que nos permite invadir e assistir a intimidade dos amantes seminus, ao momento em que o detetive entra na casa e a câmera, em subjetiva, mostra um cupido com arco e flecha, e num ponto de vista móvel nos coloca junto ao Arbogast no instante que ele decide subir a escada.



Título: O artefato de voyeurismo . Figuras 16-19: Norman espia Marion tirar a roupa. Fonte: *Psicose* (1960)

Com *Psicose*, expomos não apenas um mascarar superficial do complexo de Édipo em relação ao psicótico Norman Bates e sua dupla personalidade, mas também o quanto as produções fílmicas se tornaram indolentes e caprichosas. A produção de Alfred Hitchcock mostra como o fazer fílmico é permeado pelas escolhas de seu criador, esse que levará em conta os elementos que melhor se adequam a sua criação e com as quais nos identificaremos. Com a história de Norman Bates, Hitchcock rompeu com seu passado profissional e mostrou à indústria cinematográfica do que ainda era capaz aos sessenta anos. Ao abandonar o seu porto seguro, de altos orçamentos e atores de alto escalão, ele ainda conseguiu chocar e inovar com o pouco que dispunha. Hitchcock não fez horror e tragédia com elementos do gótico; pelo contrário, juntou a isso novos elementos, como o sexo e, principalmente, a psicanálise freudiana, os quais já faziam presentes no livro, mas que, com a técnica dele, deram o reforço certo para a construção do comportamento da personagem principal no filme. No mais, com esta pesquisa, pudemos manter, de forma satisfatória, as discussões a respeito dos estudos da análise de personagens, em especial a personagem cinematográfica, e também debater algumas teorias de Sigmund Freud, como a estruturação do sujeito a partir do processo de teorização do Édipo e desse enquanto uma consequência não contornável da teoria psicanalítica.

REFERÊNCIAS

EQUUS. Diretor: Sidney Lumet. Produção: s.p. Intérpretes: Richard Burton, Peter Firth, Colin Blakely e outros. Roteiro: Peter Shaffer. [S. l.]: Persky-Bright Productions e Winkast Film Productions Ltd., p1977 (137 min.), son., color. Título original: Equus. Legendas em português.

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise. In: Observações sobre um caso de neurose *rose obsessiva* [“Homem dos ratos”], *uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos*(1909-1910). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 176-218.

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-1895). In: FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-1895). Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 2).

FREUD, Sigmund. O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). In: FREUD, Sigmund. Obras completas de Sigmund Freud. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LACAN, Jacques. Escritos. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

NASIO, Juan-David. Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Tradução: André Tellés. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Diretor: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper e Kim Henkel. Intérpretes: Marilyn Burns, Allen Danziger, Paul A. Partain e outros. Roteiro: Tobe Hooper e Kim Henkel. [S.l.]: Vortex, p1974 (83 min.), son., color. Título original: The Texas Chain Saw Massacre. Legendas em português.

O SILÊNCIO dos inocentes. Diretor: Jonathan Demme. Produção: Edward Saxon e Gary Goetzman. Intérpretes: Anthony Hopkins, Jodie Foster, Scott Glenn e outros. Roteiro: Thomas Harris. [S. l.]: Orion Pictures Corporation, p1991 (118 min.), son., color. Título original: The Silence of the Lambs. Legendas em português.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin e outros. Roteiro: Joseph Stefano. [S. l.]: Shamley Productions, p1960 (109 min.), son., P&B. Título original: Psycho. Legendas em português.

QUANDO fala o coração. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Gregory Peck, Ingrid Bergman Rhonda Fleming, Norman Lloyd e outros. Roteiro: Ben Hetch. [S. l.]: Selznick Intenational Pictures; Vanguard Films, p1945 (111 min.), son., P&B. Título original: Spellbound. Legendas em português.

REBELLO, Stephen. Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose. Tradução: Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

RIVERA, Tânia. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

SAMUEL, Robert. Psychoanalytical Approaches. In.: KOLKER, R. Alfred Hitchcock’s Psycho: a casebook. New York: Oxford University Press, 2004. p. 147-162.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Tradução: José Antonio de Freitas. São Paulo: Martin Claret, 2010.

SÓFOCLES. Édipo Rei – Antígona. Tradução: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003

SPOTO, Donald. The Art of Alfred Hitchcock: fifty years of his motion pictures. New York: Ancho Books, 1992.

STEFANO, Joseph. Psicose: Based on the novel by Robert Bloch. Los Angeles, 1959.

TELLES, Sérgio. O psicanalista vai ao cinema. São Paulo: Casa do Psicólogo; EdUFSCar, 2004.

UM CORPO que cai. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbert Coleman e Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes e outros. Roteiro: Alec Coppel e Samuel A. Taylor. [S. l.]: Paramount Pictures, p1958 (128 min.), son., P&B. Título original: Vertigo. Legendas em português.

RECEBIDO EM 19/05/2020 | ACEITO EM 16/09/2020

DESCREVER A CIDADE: A PRESENÇA FÍSICA E A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA NO PROJETO *LIEUX*, DE GEORGES PEREC

TATIANA BARBOSA CAVALARI *

RESUMO: O texto pretende apresentar um projeto autobiográfico desenvolvido pelo escritor francês Georges Perec (1936-1982), em que sua presença física foi fator decisivo para observar e descrever diferentes lugares de Paris. Perec, ao caminhar pela cidade ou sentar-se em um café, cria uma autobiografia oblíqua, a partir da observação do outro e dos arredores: seu corpo presente torna-se personagem dessas narrativas e descrições, uma vez que está inserido nesta série de fatos e acontecimentos que serão motivadores da reconstrução da memória, tanto pessoal quanto aquela pertencente a grande parte de sua geração.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; descrição; lugares; presença física.

DESCRIBING THE CITY: PHYSICAL PRESENCE AND AUTOBIOGRAPHIC WRITING IN THE LIEUX PROJECT, BY GEORGES PEREC

ABSTRACT: The text aims to present an autobiographical project developed by the French writer Georges Perec (1936-1982), in which his physical presence was a decisive factor in observing and describing different places in Paris. Perec, when walking around the city or sitting in a cafe, creates an oblique autobiography, from the other's observation and the surroundings: his present body becomes a character of these narratives and descriptions, since he is inserted in this series of facts and events that will motivate the reconstruction of memory, both personal and that belonging to a large part of its generation.

KEYWORDS: Autobiography; Description; Places; Physical presence.

*Mestra e Doutora em Estudos Literários em Francês, no Programa de Letras Estrangeiras e Tradução da FFLCH-USP

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo consiste em realizar uma reflexão sobre a criação de algumas obras que fazem relação entre o texto literário e outras artes (fotografia, cinema, emissão radiofônica, etc.) partindo da influência de um projeto central na obra do escritor francês Georges Perec, intitulado *Lieux*.

No projeto, o autor planejou visitar doze lugares de Paris, durante doze anos, observando as mudanças ocorridas nesses lugares, criando uma espécie de escrita dupla: uma que descrevesse os lugares e outra, posterior, que tratasse das lembranças produzidas por tais lugares; assim, a investigação dos lugares seria também uma investigação do tempo e da própria memória, a partir da descrição dos *Réels* (o que era observado) e das *Souvenirs* (o que era reconstituído em sua memória após a visitação destes lugares). Dessa maneira, o artista colocaria literalmente seu corpo no projeto, uma vez que, para que a escrita de *Lieux* funcionasse, dependia-se da presença física do escritor e da observação que ele faria dos lugares e que seriam o ponto de partida para a escrita posterior (das lembranças que remetem aos tais lugares observados).

Trata-se, porém, de uma obra considerada inacabada por parte da crítica perecquiana, mas que não será, aqui, lida como um projeto fracassado, e sim transformado em outras obras, bastante heterogêneas e significativas. Ou seja: a obra *Lieux* está no limiar entre a escrita e outras expressões artísticas que serão desenvolvidas a partir do projeto original, tais como poesia, fotografia, cinema e emissão radiofônica. *Lieux* gira em torno dessas outras obras, concebidas posteriormente, tendo como eixo central a descrição dos lugares e a reflexão a partir deles, realizando, assim, uma obra autobiográfica que transita entre as diversas expressões artísticas a partir da escrita literária.

Perec iniciou o projeto *Lieux* em 1969 e pretendia levá-lo adiante até o final de 1980, quando abriria os envelopes onde teria arquivado todos os *Réels* e *Souvenirs* ao longo dos doze anos, na tentativa de criar uma obra que tratasse do envelhecimento dos lugares e do tempo, além do envelhecimento da própria escrita e da própria memória. Ao final dos doze anos, segundo seus planos, o autor abriria os envelopes fechados, releria os textos escritos, copiaria tais escritos e estabeleceria relações e listas necessárias para a (re)escrita do texto, mesmo que ainda não tivesse uma ideia clara sobre o que fazer após encerradas todas essas etapas, conforme confidenciaria em uma carta ao editor Maurice Nadeau:

Escolhi, em Paris, doze lugares, ruas, praças, cruzamentos, ligados a lembranças, a eventos ou a momentos importantes da minha existência. A cada mês, eu descrevo dois desses lugares; uma primeira vez, no lugar (num café ou mesmo na rua) eu descrevo “o que vejo” da maneira mais neutra possível. [...] uma segunda vez, em qualquer lugar [...] descrevo esse lugar de memória, evoco lembranças que são ligadas a ele, pessoas que lá conheci, etc. [...] Ao final de um ano, terei descrito cada um dos meus lugares duas vezes, uma vez no modo da lembrança, uma vez no lugar em descrição real (PEREC, 1990, p. 58-59, tradução nossa).

Um trecho do texto de um importante crítico de Perec, Philippe Lejeune, nos motiva justamente a pensar o contrário sobre o texto de *Lieux*. O crítico parece não dar muita importância

para as transformações surgidas a partir do projeto, já que considera que os objetivos iniciais foram perdidos. Como nos baseamos nas análises de Lejeune e percebemos frequentemente dificuldades em encontrar pontos de divergência entre as ideias do crítico e nossas próprias análises, a leitura do trecho parece ser bastante razoável. Mas, após superar esta leitura muito própria e conseguir enxergar um pouco além, sem apenas nos contrapor totalmente a ele, acreditamos ter criado um problema a partir de sua afirmação:

O novo projeto anunciado como uma “transformação” do projeto abandonado, não tem muita coisa em comum com ele. Dois ou três “lugares” migraram para outras mídias (linguagem poética, cinema, rádio). Mas não formam mais um sistema entre eles e sobretudo o tempo não é mais levado em conta, esses doze anos de observação que eram o elemento essencial e original de *Lieux* (LEJEUNE, 1991, p. 202, tradução nossa).

Lendo as entrevistas ou comentários de Perec sobre seu projeto, não é possível afirmar categoricamente quais são suas intenções ou objetivos finais. Desde o início, havia em Perec o desejo de questionar a passagem do tempo, seu envelhecimento, mas daí a afirmar que havia um sistema rígido e sem possibilidade de modificações e que, se não se seguisse exatamente e cronologicamente a ideia inicial de intercalar os envelopes não haveria mais projeto... é preferível acreditar que haja mais “obsessão” em manter o método e a disciplina por parte de Lejeune do que por parte do próprio Perec, evidenciando a rigidez do primeiro em contraponto com a flexibilidade do segundo, justamente por lidar com a prática literária e perceber, ao longo do trabalho, as impossibilidades de determinadas regras impostas, ou melhor, a multiplicidade de alternativas que a escrita literária pode proporcionar.

Desde o início, era evidente que as regras seriam seguidas e que havia um plano inicial, mas não seria ingenuidade pensar num projeto que não sofresse nenhum tipo de alteração ao longo de doze anos de existência? Não podemos acreditar que um escritor, no auge de seu processo criativo, conseguisse manter rigorosamente essa regra fixa até o final do tempo estipulado. Portanto, não parece produtivo analisar *Lieux* como um projeto abandonado e muito menos diminuir a importância das obras transformadas a partir de uma primeira. Ao mesmo tempo em que podemos encontrar várias referências sobre lugares e espaços em muitas obras de Perec, escritas durante ou depois do *abandono* de *Lieux*, também é possível observar que, para além de textos, outras obras foram criadas, em outros suportes, o que nos faz pensar em *Lieux* como uma obra central, em torno da qual várias obras *satélite* puderam girar em torno, conceito usado por Jean-Luc Joly, um outro importante crítico da obra de Perec.

Um exemplo claro está na citação de Perec sobre a filmagem de sua obra *Un homme qui dort*, de 1974: ao mesmo tempo em que se mostra preocupado com possíveis atrasos, já que não consegue cumprir ou executar o projeto de *Lieux* em 1973, — já que estava ocupado com a filmagem —, Perec admite que muitos dos lugares que deveria estar visitando para escrever *Lieux* estão presentes no filme. Não seria essa, desde já, uma transformação do projeto em outra expressão artística? Não há influência do olhar de Perec, depois da prática de observação de *Lieux*, desde 1969, para a filmagem de *Un homme qui dort*? Não, há, inclusive, uma certa renúncia ao projeto inicial em nome de outro, que está por vir (neste caso, o filme)? Esse é um dos

vários exemplos que podem ajudar a refletir sobre a importância de *Lieux*, mesmo que, nesse momento, talvez nem Perec se desse conta das transformações que a obra já vinha sofrendo:

Muito preocupado, no ano anterior, com a filmagem de *Un homme qui dort* (no qual aparecem, aliás, a maioria desses lugares), saltei o ano de 1973 e somente em 1981 terei em mãos (se não me atrasar novamente) 288 textos dessa experiência. Saberei então se valeu a pena: o que espero, de fato, é apenas o traço de um envelhecimento triplo: aquele dos lugares, o das minhas memórias e o da minha escrita (PEREC, 1992, p. 76-77, tradução nossa).

Ao entrar em contato com os manuscritos¹ da obra e verificando a quantidade de material observado e descrito em diversos pontos da cidade de Paris, podemos perceber a importância do projeto iniciado pelo autor e que, por diversos motivos, realmente não chegou ao fim. Mas, se pensarmos na quantidade e multiplicidade de obras que possivelmente sofreram alguma influência desse olhar perecquiano, que busca encontrar nesses lugares da cidade alguma história para contar, nem que seja a partir de descrições exaustivas – e que trata de questões que passam pelos lugares, pelo espaço, pela memória, e pela escrita autobiográfica –, mesmo que essa escrita aconteça, em alguns casos, a partir de outros meios de expressão que não os textos em si, a relação entre eles é patente. Assim, a escrita dos lugares é uma escrita que remete a lugares que contam sua história particular e, ao mesmo tempo, funciona como uma escrita de memória coletiva. As pessoas e lugares descritos, os nomes de rua e comércio, as marcas de veículo e todas as referências anotadas nos manuscritos, incluindo local, data e horário, serão testemunhos de uma história que está sendo escrita, ao mesmo tempo em que memórias outras estão sendo criadas no próprio processo dessa escrita.

Verificando outros textos do crítico Lejeune, -em uma leitura mais atenta-, é também possível encontrar ali traços que indicam e ressaltam a importância de *Lieux* para a escrita autobiográfica de Perec. O crítico, após aprofundar-se nas leituras dos manuscritos, contradiz-se em certo momento do texto, dizendo que *Lieux* pode ter sido não um fracasso, como vinha afirmando, mas talvez um renascimento, uma liberação necessária para que Perec continuasse sua escrita de outras formas, produzindo, por exemplo, logo após *abandonar Lieux*, uma de suas obras mais importantes, *La vie mode d'emploi*. Assim como Lejeune reconhece que errou ao afirmar categoricamente que a obra teria sido um fracasso, também aqui devemos reconhecer que uma releitura mais atenta de Lejeune nos fez entender que sua posição também mudou ao longo da escrita de seu texto crítico:

Lieux é a matriz de todo trabalho autobiográfico de Perec entre 1969 e 1975, e o exemplo mais espetacular de um novo tipo de comportamento autobiográfico indireto e plural [...] *Lieux* é o túmulo de um amor. Uma imensa pirâmide construída em torno de um quarto secreto. Uma massa enorme de materiais visíveis acumulados em torno de um centro (quase) invisível (LEJEUNE, 1991, p. 146, tradução nossa).

¹ Trata-se da pesquisa de campo para consulta de documentos do *Fonds Perec*, na *Bibliothèque de L'Arsenal*, em Paris, realizada entre os meses de dezembro de 2015 e janeiro de 2016. Nas consultas foi possível acessar a microfimagem dos envelopes de *Lieux* identificados e numerados por Perec, acompanhados dos materiais acondicionados em cada um deles.

Interessante pensar nas expressões *tombeau d'un amour* e *chambre secrète*, que nos remetem à ideia de túmulo, lugar onde se guardará os restos mortais de um amor. Mas por que tratamos aqui de um amor? Segundo Lejeune, a motivação principal de Perec em iniciar o projeto *Lieux* não é exatamente o que ele expõe ao editor Maurice Nadeau (a escolha dos lugares de maneira aleatória, procurando estabelecer relações entre eles e sua própria história, como vimos na citação inicial), mas sim uma tentativa de cura para uma ruptura amorosa. Lendo um trecho do *Lieux* nº 41, de 1970 (sobre a Île Saint-Louis), constatamos que há realmente uma declaração de Perec sobre suas motivações, que se encaminham muito mais para uma questão amorosa não resolvida:

Devo evidentemente notar que a escolha da Ilha Saint Louis entre esses doze lugares foi determinante (o mesmo para a concepção geral do livro) pela minha ruptura com S. em janeiro de 1969: foi ao mesmo tempo encontrar algo para fazer e me enraizar em Paris. [...] Passando uma vez por ano na ilha, talvez a reencontre, em um ano, em cinco anos; o tempo terá passado, trocaremos algumas palavras; beberemos um café em um café, teremos esquecido nossas queixas, entendido que nos amávamos etc., etc (LEJEUNE, 1991, p. 159, tradução nossa).

Teria Perec vagado pelas ruas de Paris, escrevendo e descrevendo os lugares, levando sua presença física para a recomposição de memórias, apenas para reencontrar um amor não correspondido? Seria possível, então, dizer que o corpo que sofreu fisicamente a dor de um rompimento buscou na escrita uma forma de expressar esse sentimento, expondo seu corpo novamente ao local de encontro dos antigos enamorados? Em artigo de David Bellos (2002), biógrafo do autor, encontramos algumas informações da relação entre Perec e S. (Suzanne Lipinska): ela, uma mulher mais velha e experiente, tinha Perec como um de seus inúmeros parceiros, nos muitos encontros que realizavam no centro cultural Moulin d'Andé, onde amigos de ambos se reuniam. A ruptura foi muito difícil para Perec, a ponto de iniciar um processo de análise para tentar superá-la. A escrita do projeto pode também ter sido uma das tentativas de superar a questão? Bellos nos lembra o quanto Perec sempre se manteve discreto em relação a suas histórias íntimas e, talvez por isso, *Lieux* foi apresentado sem que se mencionasse toda essa carga afetiva e íntima como principal motivação do projeto.

Mesmo tendo como pano de fundo uma possível questão pessoal, sabemos o quão rígido e objetivo Perec tentou ser ao executar o projeto. A questão pessoal acabou aparecendo em segundo plano, como no trecho transcrito acima. O que ficou de mais evidente foi a exploração da descrição exaustiva dos lugares nas séries *Réels*. Outra situação muito íntima que aparece em meio às descrições é o momento em que sua tia Berthe, que vivia na Avenue Junot, um dos doze lugares escolhidos para o projeto, falece.

O acontecimento trágico também faz com que o autor reflita sobre o processo de escrita pelo qual vem passando e seus desdobramentos, que fogem um pouco do projeto inicial, ou seja, por mais que se busque uma descrição objetiva e que se siga as *contraintes* (regras fixas) de escrita, em alguns momentos as questões mais íntimas, as confidências vêm à tona, mesmo que esta não fosse a intenção inicial do projeto. A partir do momento em que se propõe criar uma segunda escrita, a série *Souvenirs*, realizada fora do lugar de descrição e baseando-se em

memórias evocadas a partir do lugar descrito, é impossível evitar essa escrita de tom mais pessoal. Assim, as regras rígidas de escrita vão sendo, aos poucos, violadas, mesclando-se à descrição uma escrita mais íntima e confidencial, que permanece lacrada em envelopes, sem jamais ter sido publicadas por Perec. Dessa maneira, a ideia de *tombeau d'amour* ou de *chambre secrète* de Lejeune parece fazer mais sentido: há muitos segredos e confidências que ficarão ali, em estado de repouso, sem terem sido lidas ou reelaboradas para uma publicação definitiva pelo autor. O desejo de manter estas confidências em segredo parece se confirmar, se pensarmos que Perec somente releu e publicou alguns textos, e apenas os da série *Réels*, que nada mais eram que descrições objetivas dos lugares, deixando assim a escrita íntima reservada para um outro momento que, sabemos, nunca chegou a acontecer.

O seu corpo, colocado no mundo exterior para observar os lugares, deu voz a textos que mais parecem meras anotações rápidas e que tentam dar conta da velocidade em que observa e passa por tais lugares. O corpo íntimo, no entanto, que sofre e relembra as memórias dos lugares, foi capaz de escrever reclusamente sobre as mais íntimas memórias sem publicá-las, reservando-as a envelopes lacrados a serem abertos no futuro, o que acabou não acontecendo.

Essas descrições mais íntimas e não publicadas, como veremos, sempre aparecem ligadas à falta de memória, fato que parece motivá-lo a percorrer novamente os espaços. A Rue Vilin, lugar onde passou sua primeira infância, é a materialização dessa ausência de memórias e, por isso, estar presente fisicamente nos lugares pode representar, de certa forma, uma busca quase utópica da memória inacessível, como podemos observar em alguns trechos dos manuscritos da série *Souvenirs*, por exemplo: “continua inconcebível o fato de eu não ter nenhuma memória da rue Vilin, onde eu devo ter passado grande parte dos sete (ou seis) primeiros anos da minha vida; eu insisto nesse “nenhuma” que significa nenhuma memória dos lugares, nenhuma memória dos rostos (LEJEUNE, 1991, p. 133, tradução nossa)

Perec pretendia seguir de 1969 a 1981 com tais visitas, anotações e escritas em envelopes lacrados. Como vimos, o projeto acabou tomando outras formas e deixou de ser escrito definitivamente em 1975. Sete anos depois, Perec faleceu repentinamente, deixando uma quantidade razoável de envelopes lacrados e organizados (133 dos 288 antes projetados).

O que nos parece mais interessante não é a questão da objetividade ou da subjetividade da escrita, nem tampouco pretendemos analisar o que poderia ter sido a obra caso viesse a ser publicada. Nosso interesse consiste em verificar em que medida a transformação/proliferação de *Lieux* em outros suportes (cinema, fotografia, emissão radiofônica) será fundamental para problematizar as questões que ultrapassam o texto literário, ao mesmo tempo em que continuam presentes: ou seja, trata-se da investigação dos lugares como pretexto ou ponto de partida para uma investigação do tempo e da própria memória, contando com a presença física do escritor para a realização do projeto.

Olhar para o outro para falar de si é um movimento que ajuda Perec a contar sua própria história, colocar-se fisicamente nesses lugares e observá-los é um exercício de escrita particular e coletiva, ao mesmo tempo. Se observarmos com cuidado, os espaços funcionam de certa forma como pano de fundo para esta criteriosa observação do outro ou do espaço ao redor. Ao observar o mundo em volta, Perec consegue falar sobre o próprio mundo. Seu corpo presente também homenageia os que não estão mais presentes, ou os que estarão lá no futuro. Descrever

os lugares estando inserido neles é uma forma de contar sua história pessoal, e também escrever um capítulo da história coletiva. A série *Réels* da Rue Vilin foi publicada na revista *L'Arc*, num texto que quase deixa transparecer o movimento monótono de ir e vir pela rua, e que Perec descreve da seguinte forma, ao mencionar pela primeira vez o número 18, em 1969: “o imóvel do número 18 é aquele onde viviam meu tio e minha tia e onde eu vivi, completa ou parcialmente (ficando durante o ano escolar no internato do Colégio Geoffroy Saint-Hilaire em Étampes, de 1946 a 1956” (PEREC, 1990, p. 28-34, tradução nossa). Mostrar o endereço dos tios é contar sua história pessoal (ter sido adotado por eles) em decorrência de uma história coletiva e traumática (a morte dos pais na Segunda Guerra Mundial).

MOTIVAÇÕES DE PEREC PARA A ESCRITA DE LIEUX

Resumidamente, podemos dizer que Perec pretendia, em 1969, quando começou a elaborar o projeto *Lieux*, criar uma obra que fosse capaz de mostrar, ao mesmo tempo, o envelhecimento dos lugares, de si mesmo e das próprias memórias, refletindo sobre o que apenas passa, o móvel, e sobre aquilo que fica, o permanente. Lacrar os envelopes seria uma maneira de evitar “contaminar-se” com o que já havia sido escrito nos anos anteriores, como se esperasse, ao final dos doze anos, encontrar, de fato, as mudanças do tempo sofridas em todas as anotações.

Assim, Perec dá a si mesmo a missão de descrever o espaço urbano (mais especificamente os doze lugares escolhidos), observando os lugares comuns, cotidianos, como reforça em trecho do texto “*Approches de quoi?*”:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo resto, onde está? O que acontece todo dia e que se repete todo dia, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como se dar conta, como interrogá-lo, como descrevê-lo? Interrogar o habitual. Mas justamente estamos acostumados a ele. Não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, vivemos no meio dele sem pensar, como se não se veiculasse nem pergunta nem resposta, como se ele não fosse o portador de nenhuma informação. Não é nem mais condicionamento, é anestesia. Dormimos nossa vida de um sono sem sonhos. Mas onde está ela, nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço? (PEREC, 1989, p.11, tradução nossa).

O que há para dizer/descrever sobre aquilo que é considerado banal, insignificante? Que interesse poderemos encontrar nos fatos ocorridos em lugares ou ruas que não aparentam nada de surpreendente, nada de excepcional? Segundo Thibaud e Tixier (1998), Perec gostaria de congelar o tempo e fixar a história e, para isso, colocou-se diferentes *contraintes* ou regras fixas de escrita, resumidas a seguir em duas categorias: a) regras espaciais e temporais: escolher doze lugares, por um período de doze anos, com um sistema de permutação que permitiria ir a cada lugar uma vez por mês, mas nunca no mesmo mês; b) regras práticas: fazer, a cada vez, uma descrição escrita no local, depois estabelecer uma descrição a partir da própria memória, ou seja, descrever no mesmo mês as lembranças ligadas ao lugar e guardar os textos em envelopes fechados com cera.

Além dessas regras, é importante ressaltar a estrutura dupla de escrita, (*Réels/Souvenirs*) característica que aparece também em outras obras, especialmente em sua importante obra autobiográfica, *W* ou a memória da infância (publicado em 1975 e que conta com dois textos alternados, o primeiro ficcional e o segundo, autobiográfico), como se a escrita só funcionasse na intersecção das duas escritas. O que acontece é que a obra *W* chega a ser publicada, fazendo a escrita funcionar, enquanto, em *Lieux*, apenas alguns textos da série *Réels* serão publicados, impossibilitando esse funcionamento duplo planejado inicialmente.

Para além das regras fixas de escrita, outra regra parece referir-se à obsessão pelo tempo: o objetivo do projeto era de “incorporar o tempo à escrita” (LEJEUNE, 1991, p. 153, tradução nossa); era necessário apenas descrever os espaços e “deixar o tempo trabalhar”, sem que houvesse a interferência do escritor (p. 171, *idem*). Perec afirmou nunca consultar ou abrir os envelopes lacrados (exceção feita aos poucos textos publicados posteriormente), tornando-os assim verdadeiras bombas do tempo, referência àquelas cápsulas enterradas ou enviadas ao espaço, contendo imagens e documentos que representaram determinada época, para serem posteriormente abertas.

Essa intenção de fixar o tempo parece se concretizar na expressão “*Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère*”, frase do livro *Les Revenentes* que se repete na epígrafe do último capítulo de *La vie mode d'emploi*. O próprio Perec diria, a respeito dessa frase, que ela era: “*peut-être celle que j'aime le plus de tout ce que j'ai écrit*”, (provavelmente aquela que mais gosta entre todas que escreveu) o que reforça a questão da fixação do tempo também em outras obras, sob aspectos diferentes.

Nessa outra obra de Perec, *Les Revenentes*, por exemplo, além do sentido da frase, verifica-se o processo de escrita constituído unicamente por palavras que contenham a vogal, a partir da regra do monovocalismo, o que se opõe radicalmente à escrita da obra *La disparition*, em que a mesma vogal (e) não foi utilizada, ao longo de todo o livro, mesmo sendo a letra mais usada em língua francesa. As regras de escrita se emaranham e criam uma verdadeira rede de múltiplos significados, sendo a relação do tempo com a escrita presente em grande parte das obras aqui citadas.

Estar nesses lugares, para Perec, escrever detalhadamente o dia e horário em que inicia e termina cada texto, é também reforçar a ideia da marcação do tempo como algo intrinsecamente ligado à escrita autobiográfica, à história que escreve ao mesmo tempo em que o tempo passa, em que a possibilidade de escrever uma história coletiva se faz presente, quase como uma testemunha dessa passagem do tempo: Perec perdeu os pais na Segunda Guerra e este é um tema que percorre muitas de suas obras. Ser órfão e sentir-se só em meio à multidão de uma Paris em movimento é uma forma de homenagear aqueles que estão ausentes. Marcando seu lugar, sua presença física nesses lugares, essa presença faz uma oposição e uma homenagem aos que não estão mais, ou não puderam estar. Os ausentes estão presentes, mesmo que indiretamente, nessa escrita em que Perec se coloca fisicamente e tenta incluir a todos que estão ao seu redor, mesmo aqueles desconhecidos que passam a sua frente num café de Paris.

Depois de elaborar um projeto tão complexo e que envolveria tanto trabalho, vemos na fala de Perec em entrevista (gravada em 1979 e disponibilizada em CD's em 1997) que parte dos seus planos não funcionava na prática, o que faria com que o projeto fosse sendo deixado de

lado por ele aos poucos, não porque ele tivesse decidido abandoná-lo, mas porque talvez já estivesse prevendo a insuficiência da própria observação, da escrita (e também da própria memória) em dar conta do projeto, da maneira como foi concebido, até o final dos doze anos. Como já vimos, o que nos interessa é pensar no projeto como algo que passou por uma transformação, para que não fosse definitivamente abandonado, sendo inspiração para outras obras de Perec:

Não noto o que é realmente interessante, não sei olhar. Não sei olhar e sobre tudo não sei re-olhar. Em seguida percebi outra coisa mais grave, é que me lembrava, quando fechei as descrições anteriores nos envelopes lacrados, me lembrava do que tinha anotado. Isso era irritante porque eu notava as diferenças [...] e nas memórias era pior porque me incorporava as visitas que tinha feito como memórias (PEREC, 1997, tradução nossa do trecho da entrevista).

Por detectar essa insuficiência da escrita em dar conta de tudo que estava observando, Perec provavelmente tenha decidido convidar parceiros fotógrafos para acompanhá-lo nessas descrições pelas ruas, como uma forma de facilitar essas tentativas de fixar o tempo. Além de sua presença física nas ruas, Perec sentirá a necessidade de se conectar com outras pessoas para ajudá-lo a escrever essas crônicas cotidianas de Paris. Laurent Grison nos explica a importância da fotografia e sua relação com a escrita de Perec:

Fotografar, descrever-escrever os lugares para guardá-los, olhá-los, apesar do tempo, com o tempo e os homens que os formam, é uma maneira de se apropriar do território jogando com a imagem e o texto, o olho e a memória. Fixar um lugar, uma paisagem na película ou em um quadro, ancorá-lo, pintá-lo para conservar, é reunir a combinação espaço-tempo-memória sugerida por Perec. Essa etapa pode nos levar a fazer perguntas de fundo sobre os modos de utilização da fotografia, e mais amplamente sobre a representação iconográfica, como vetor de apropriação objetiva-subjetiva dos lugares (GRISON, 1998, p. 279, tradução nossa).

E por que, afinal, Perec não consegue dar conta de seu projeto apenas observando e escrevendo sobre os lugares e, como sabemos, terá que incorporar novos suportes às suas obras para que consiga levá-las adiante? Se pensarmos como Kevin Lynch, em seu livro *A imagem da cidade*, podemos refletir sobre a nossa própria limitação de percepção como habitantes de uma cidade: “Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem é uma combinação de todos eles” (LYNCH, 2011, p. 2).

Na tentativa de explorar todos os sentidos em sua obra, ou seja, para alcançar uma possível sensação de *totalidade* da observação, Perec vai produzir poesia, fotografia, cinema e até uma emissão radiofônica, como se quisesse, de certa forma, que seu corpo e todos os seus sentidos estivessem sendo representados ali, no espaço urbano, onde a experiência da escrita se torna física, graças a sua presença, à observação e à permanência que realiza nesses lugares. A presença do corpo na cidade se faz presente para que se possa escrever sobre ela, habitá-la de forma efetiva, como nos diz Michel de Certeau sobre os “praticantes ordinários da cidade”, em seu livro *A invenção do cotidiano*:

Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada (CERTEAU, 2012, p. 159).

Ao escrever sobre a cidade, ao observá-la nos mínimos detalhes, ao trazer seu corpo para o meio urbano e interagir com as mais diversas situações, não é essa cegueira característica que Percec quer trazer à tona? Não é essa cegueira que nos invade cotidianamente, visto que passamos pelos mesmos espaços todos os dias, sem observar exatamente o que mudou e o que permanece? Talvez essa cegueira faça com que percorramos os mesmos espaços, com nossos corpos, sem que nada possa ser efetivamente apreendido ou percebido.

E nesses mesmos espaços é onde poderemos encontrar respostas sobre nossas questões, nossa história, nosso passado que não mais enxergamos. Encontrar respostas pode ser um tanto quanto perigoso, pois podemos nos deparar com nossas piores lembranças e solidões, e é por isso que lemos sobre os lugares que Percec nos mostra, (mesmo que de forma objetiva), e que ali, naquela escrita, nos damos conta de nossa solidão, diante da multidão de estranhos que povoa o espaço público, já que “todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós” (BACHELARD, 2000, p.29).

Como observador dos espaços, das ruas, podemos dizer que Percec se distancia um pouco do modelo de Rousseau em *Les Rêveries du promeneur solitaire*, por exemplo, já que o autor ali estava nos mostrando quase que um antecessor do *flâneur*, que vivia contemplando os lugares por onde passava e realizando reflexões e meditações de caráter mais íntimo. Podemos pensar Percec, entretanto, como um tipo de *flâneur* pós-moderno, talvez inspirado no modelo benjaminiano do século XIX, que olha o mundo exterior, que observa a multidão ao seu redor. De certa forma, também há uma reflexão a partir da observação de Percec, não aquela íntima feita por Rousseau, mas sim aquela em que a objetividade das descrições transfira um pouco da observação e da reflexão para o leitor. O que podemos refletir ao ler essas descrições exaustivas feitas por Percec em suas caminhadas, suas andanças pela cidade? E como essas andanças estão representadas na sua obra?

Afinal, por que Percec caminha por esses lugares? O que pretende nos mostrar? O que deseja encontrar? Pelos estudos autobiográficos já realizados sobre o autor, sabemos que a ausência dos pais é um mote central em sua obra. E, se pensarmos que as ruas que escolhe para percorrer têm ligação direta com sua história, parece impossível não associar a escolha dos lugares aos diferentes momentos vividos pelo autor, incluindo aí seus anos de infância, da qual foi privado quando se tornou órfão de guerra.

PRESENÇA FÍSICA NO ESPAÇO DA CIDADE: OBSERVAR E DESCREVER O COTIDIANO

É em busca de preencher essa ausência que Perec deseja observar esses lugares. Quem sabe, de alguma forma, estar ali novamente poderá reavivar sua memória tão frágil? Sem contar as inúmeras casas pelas quais passou na infância, orfanatos e escolas, que deixaram essa sensação de que não há um lugar do qual se lembrar, mas apenas uma ausência, uma falta. Caminhar, observar, pode então ser uma tentativa de resgatar essa falta que não se preenche, conforme afirma novamente Bachelard (2000, p.170):

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade.

Veremos que, em muitas obras, Perec se vale do coletivo para tratar de questões individuais. Com o espaço, não poderia ser diferente: como não há referências de espaços privados afetivos, a que possa recorrer na tentativa de rememorar sua infância, o autor busca, nessa multidão e na variedade de espaços urbanos, traços que o levem a refletir sobre um espaço ao qual possa pertencer, nem que seja apenas na condição de observador, uma vez que o espaço privado não fez parte de sua formação afetiva. Ou melhor dizendo: o espaço privado foi marcado por traumas e perdas, que podem ter relação direta com essa busca de espaços com os quais seja capaz de se identificar.

O fato de ter perdido os pais na guerra e ter sido adotado por tios, de ter passado parte de infância em diferentes locais e a não-identificação com as origens judaicas, por exemplo, são alguns aspectos que estão presentes na obra autobiográfica de Perec e que norteiam muitas de suas buscas por identidade nessas obras. Em um trecho de *Récits d'Ellis Island*, (documentário e livro homônimos, concebidos por Perec em parceria com o cineasta Robert Bober) afirma sua condição ou sentimento de estrangeiro, independentemente do lugar onde esteja:

Em qualquer lugar, eu sou estrangeiro em relação a alguma coisa de mim mesmo; em qualquer lugar, eu sou “diferente”, mas não diferente dos outros, diferente dos “meus”: eu não falo a língua que meus pais falavam, eu não compartilho nenhuma das lembranças que eles pudessem ter, alguma coisa que fosse deles, que fizesse com que eles fossem eles, sua história, sua cultura, sua esperança, não me foram transmitidos (BOBER; PEREC, 1995, p. 59).

Assim, tentar lembrar-se da infância a partir apenas de uma fachada de um imóvel em que um dia morou não traz as lembranças do passado, mas pode ajudar a compreender a busca por um passado ou um espaço privado de afeto que talvez nunca tenha existido, já que “o espaço privado é aquela cidade ideal onde todos os passantes teriam rostos de amados, onde as ruas

são familiares e seguras, onde a arquitetura interna pode ser modificada quase à vontade” (BACHELARD, 2000, p. 207). Partindo desta afirmação, podemos concluir que, na ausência de um espaço privado ao qual se ancorar, Perec realizará sua investigação do espaço público em busca de pequenas pistas de uma memória inexistente.

A pergunta que se coloca é: como recuperar a memória a partir da descrição? Há o que ser rememorado? No caso de Perec, podemos observar no texto “La Rue Vilin” –publicado no livro *L’infra-ordinaire* e que se refere à descrição real da rua entre 1969 e 1975, dentro do projeto *Lieux* – uma descrição exaustiva a princípio, mas que vai se tornando, ano a ano, cada vez mais escassa. Em texto “ do pesquisador Jean-Luc Joly (2009) poderemos observar a importância de uma dimensão autobiográfica para compreender essa busca e observação dos lugares por Perec: é como se o sujeito pudesse reconstituir os lugares do seu passado, ou, ao menos, interrogando-os, pudesse reconstituir sua memória, estando presente fisicamente em tais lugares, num processo de tentativa dessa reconstituição.

Joly nos ajuda a refletir sobre esses lugares como conservatórios de memória, uma vez que algo que está no exterior pode nos ajudar a compreender a interioridade psicológica ou os pensamentos do autor; como já dissemos, trazer esse espaço exterior para a própria obra pode ser uma estratégia para que se produza reflexão sobre questões mais íntimas que, de outra forma, não seriam produzidas:

O projeto que parece então prevalecer é aquele de interrogar esses lugares “produtivos”, já que conservatórios memoriais, para compensar a memória defeituosa ou ocultada ou para preparar uma memória tendendo à exaustividade. A ideia subjacente a toda operação é naturalmente que o lugar, e mais geralmente os traços ou testemunhos externos, exprimem mais fielmente a identidade que a interioridade psicológica ou os pensamentos. Perec o proclamou diversas vezes e de diversas formas (JOLY, 2009, p. 173, tradução nossa).

O autor do artigo nos dá um exemplo bastante efetivo de como essa observação do espaço pode funcionar como produtora de uma escrita mais íntima, no caso de Perec. Ele menciona um documento consultado no *Fonds Georges Perec* em que o autor, em uma entrevista, afirma ter se lembrado de uma memória de infância a partir de um passeio por Paris, quando a lembrança parece ter surgido “bruscamente”. Portanto, “a escolha de lugares ‘pessoais’ transforma Paris em uma espécie de árvore autobiográfica” (LEJEUNE, 1991, p. 157, tradução nossa) ou seja, na falta de uma árvore genealógica à qual se ancorar, Perec se vale de Paris como uma espécie de mapa autobiográfico, onde percorre pedaços de sua história e memória. Assim, o passeio e o contato físico com o lugar funcionaram, neste caso, como espécies de produtores ou reconstrutores de memória autobiográfica.

Vale lembrar que, em Perec, a lembrança surgida bruscamente e citada há pouco se refere àquela que dará origem ao texto *Les Lieux d’une fugue* que, mais tarde, será transformado em documentário, e é uma das obras que foram criadas a partir da transformação de *Lieux*, como podemos observar no trecho do manuscrito transcrito no artigo:

Fugi aos 12 anos e curiosamente, esqueci totalmente esse episódio marcante de minha infância. E esqueci durante 20 anos... até o dia em que, passeando no mercado de selos da Champs-Élysées, toda a história me veio bruscamente à memória (JOLY, 2009, p. 174, tradução nossa).

Joly também vai nos explicar que o termo “memória dos lugares” pode evocar diversos sentidos na obra de Perec, uma vez que podemos encontrar textos de cunho mais sociológico e de descrição exaustiva (como é o caso em *Les Choses*), mas que trazem em si características autobiográficas (o nome da rua onde os personagens moram, ou a viagem a Sfax que Perec também fez, como o casal protagonista).

De outro lado, temos textos onde se aplicam o mesmo método de observação (como é o caso de *Lieux* e *Lieux où j'ai dormi*) que aparentam finalidades bem distintas: o primeiro nos remete a questões coletivas do espaço observado e faz reflexões sobre o futuro quando resolve guardá-los para serem consultados posteriormente, enquanto o segundo é de caráter estritamente individual (lista de lugares onde Perec dormiu ao longo da vida, no passado, que são também fontes para investigação de sua própria memória). Todos esses projetos envolvem a descrição e a presença física do autor, nos locais específicos, para serem concebidos.

É como se Perec se colocasse numa série, dentre tantos outros na multidão – como se quisesse representar nessas escritas uma certa contemporaneidade, a partir da velocidade de informações ali descritas, a partir de um sujeito fragmentado, próprio do indivíduo moderno, travando tensões entre aquilo que é íntimo e o que é público, quando se coloca fisicamente disponível, estando presente e trabalhando nesses lugares, produzindo junto com essa multidão que está ao seu redor. Contar a história do outro passa pela própria história, então é possível estar inserido nela, como um grande projeto de investigação do extraordinário, conforme já definido pelo próprio Perec no texto já citado de “Approches de quoi?” (PEREC, 1989).

Esta diversidade de sentidos que Perec pretende alcançar quando lida com essa velocidade da escrita, simultaneidade entre o que vê e o que deseja registrar, está fortemente ligada a outra característica da obra perecquiana, o desejo de *totalidade* já mencionado anteriormente: ao longo de sua obra, seu objetivo era criar livros que tratassem de temas comuns, mas que fossem completamente diferentes uns dos outros, como se buscasse alcançar essa ideia de totalidade de temas a serem produzidos em seus livros. Investigar diferentes tipos de lugares, sejam eles privados ou públicos, poderia também expressar, de certa forma, esse desejo de totalidade?

Perec afirmava o desejo de encontrar em sua obra essa espécie de *totalidade do mundo* a partir de quatro grandes interrogações que se colocava: é claro que muitas de suas obras passavam entre uma ou mais dessas categorias, mas seu objetivo parecia quase enciclopédico, englobando diferentes gêneros e interrogações a partir de diversos projetos literários simultâneos, como vemos no texto “Notes sur ce que je cherche”:

A primeira dessas interrogações pode ser qualificada de “sociológica”, sobre como observar o cotidiano. [...] a segunda é de ordem autobiográfica [...] a terceira, lúdica, retoma meu gosto pelas regras de escrita [...] a quarta, enfim, concerne o romanesco, o gosto das histórias e peripécias [...] De fato, me parece, além desses quatro polos que definem os quatro horizontes do meu trabalho – o mundo que me cerca, minha própria história, a linguagem, a ficção –, minha ambição de escritor seria a de

percorrer toda a literatura do meu tempo sem jamais me sentir voltar sobre meus passos ou de retornar para meus próprios traços, e escrever tudo que é possível a um homem de hoje escrever: livros grandes e curtos, romances e poemas, dramas, livretos de ópera, romances policiais, romances de aventura, romances de ficção científica, folhetins, livros para crianças... (PEREC, 1985, p. 10, tradução nossa).

Joly também nos lembra que essa diversidade trouxe diferentes rumos para cada uma dessas obras, como avatares de *Lieux* que surgirão ou, se pensarmos num caso extremo, a descrição de um lugar privado que será a representação concreta desse desejo de totalidade: *La vie mode d'emploi*, um imóvel com seus diversos personagens, histórias, descrições e tentativas de dar conta de uma literatura que abranja, de alguma maneira, a ideia de totalidade, nem que, para isso, o espaço precise ser povoado de muita ficção. Verificamos, portanto, tendo em vista todos os exemplos apresentados, que a ideia de totalidade é uma utopia presente nos projetos de Perec, e lembramos que nosso foco é pensar na obra *Lieux* como uma espécie de texto central, em torno do qual circularão textos ou produções satélites, como nos explica Jean-Luc Joly no artigo acima mencionado.

Outra questão que nos parece bastante pertinente, além do desejo de uma obra totalizante, refere-se ao pensamento crítico do cotidiano ao qual Perec nos submete, já que faz parte de uma geração que vivenciou determinados acontecimentos na França, como nos explica Derek Schilling (2006, p. 178, tradução nossa):

A relação entre a obra de Perec e o pensamento do cotidiano no pós-guerra e mais a frente convida a uma resposta: pode ser que depois de maio de 1968, como afirmava Lefebvre, a vida cotidiana na França parecia cada dia mais uma simples lista de coisas a fazer ou a comprar, lugares para ir e tarefas a executar. É provavelmente a esta evacuação progressiva da espontaneidade da vida cotidiana que pensava Lefebvre em 1981, quando se perguntava: “Há uma vida cotidiana, ou uma morte cotidiana?”.

Se na vida cotidiana na França se tornava cada vez mais constante fabricar de listas de “coisas a fazer”, impossível não pensar em Perec como representante desta geração: o pensamento crítico do cotidiano influenciou toda sua obra, se pensarmos na quantidade de listas e inventários produzidos por ele, em diferentes momentos de sua carreira como escritor. Assim, essa busca que passa pela observação do espaço urbano (e também do privado) foi, em muitos momentos, representada por extensos inventários e listas, numa espécie de tentativa de esgotamento e exaustão, seja do lugar, da escrita ou da própria memória.

Michel de Certeau, citado por Marc Augé em seu livro *Não lugares*, traz-nos uma interessante definição sobre a prática do espaço: segundo Certeau, esta prática significa “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar ao outro”. Assim, Augé vai nos afirmar que estas experiências jubilosas da infância se encontram nas mais diversas situações, desde as lembranças de uma primeira viagem em família até “o reconhecimento de si como si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si. Todo relato volta à infância” (AUGÉ, 1994, p. 78).

Esses *não lugares* são aqueles também chamados de *heterotopias* (FOUCAULT, 1984) que os define, em linhas gerais, como uma “espécie de experiência de união ou mistura análoga à do espelho”, opondo-os à ideia de utopia. Ou seja: ao mesmo tempo em que o espelho é um espaço irreal (ligado à utopia), este mesmo espelho existe na realidade e exerce uma espécie de “contra-ação” à posição que ocupamos, já que percebemos nossa ausência quando nos vemos refletidos nele, configurando assim a noção de heterotopia. A partir do olhar que dirigimos a nós mesmos, em um espaço virtual que está do outro lado do espelho, podemos, de certa forma, reconstituir-nos naquele lugar em que nos encontramos.

Podemos partir para uma primeira afirmação, então, de que os relatos de Perec sobre o espaço estão, de certa forma, ligados a uma tentativa de relato de sua própria infância que, por diversos motivos, não chegou a se concretizar de fato, pelo menos não quando teve a ideia do projeto *Lieux*. Portanto, o caminho que se seguiu, a partir daí, foi encontrar um percurso, mesmo que externo, para desenhar o seu próprio, incompleto e lacunar. Tendo como aliado apenas o espaço da página, e a partir dele, Perec pôde recriar este espaço urbano e caótico e ligá-lo a sua própria memória. Perec escolheu, portanto, o discurso da cidade, a linguagem da cidade para escrever sobre si, inserindo-se fisicamente nessa cidade a fim de lê-la, observá-la e produzir uma escrita de si atrelada à escrita de outros.

Observando-a, contemplando-a, pôde também contemplar e observar a si mesmo, criando assim uma linguagem capaz de dar conta de sua constante busca, como nos ensina Roland Barthes, em seu livro *L’aventure sémiologique*: “A cidade é um discurso, e este discurso é realmente uma linguagem: a cidade fala com seus habitantes, nós falamos com a nossa cidade, a cidade onde nos encontramos, simplesmente habitando-a, percorrendo-a, observando-a” (BARTHES, 1991, p. 265, tradução nossa). Assim, Perec se mostra um caminhante que busca observar essa cidade nos mínimos detalhes, colocando seu corpo em ação, percorrendo-a e contemplando-a, a fim de descobrir, em sua paisagem e na história que ali se produz, vestígios perdidos de sua história íntima e pessoal.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. Sémiologie et urbanisme. In: BARTHES, R. *L’aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1991.

BELLOS, D. La pudeur de Perec. *Revue Poesie*, Paris, n. 94, p. 39-49, 2002.

BOBER, R; PEREC, G. *Récits d’Ellis Island – histoires d’errance et d’espoir*. Paris: P.O.L., 1995.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano 1: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012.

FOUCAULT, M. Des espaces autres: Hétérotopies. *Revue Architecture, Mouvement, Continuité*. Paris, 1984.

GRISON, L. Le “vieillessement des Lieux”. Photographier, décrire-écrire. L'espace géographique L'espace géographique, Paris, v. 27, n. 3, p. 276-279, 1998. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1998_num_27_3_1168. Acesso em: 20 maio 2020.

JOLY, J-L. La mémoire des Lieux dans l'oeuvre de Georges Perec. In: JOLY, J-L. La mémoire totale des Lieux. Tunisie: Les Éditions Sahar, 2009.

LEJEUNE, P. La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe. Paris: P.O.L., 1991.

LYNCH, K. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

NOËL, B. et al. Georges Perec, dialogue avec Bernard Noël (2 livres + coffret de 4 CD). Paris: Éd. André Dimanche, 1997.

PEREC, G. Approches de quoi ? In: PEREC, G. L'infra-ordinaire. Paris: Seuil, 1989.

PEREC, G. Espèces d'espaces. Galilée, 1992.

PEREC, G. et al. Allés et venues Rue de L'Assomption. L'ARC, Librairie Duponchelle, Paris, n. 76, p. 28-34, 1990.

PEREC, G. Je suis né. Paris: Seuil, 1990.

PEREC, G. La disparition: roman. Paris: Denoël, 1988.

PEREC, G. La vie mode d'emploi: romans. Paris: Hachette, 1991.

PEREC, G. Notes sur ce que je cherche. In: PEREC, G. Penser, classer. Paris: Hachette, 1985

PEREC, G. Un homme qui dort. Paris: Denoël, 1993.

PEREC, G. W ou le souvenir d'enfance. Paris: Denoël, 1975.

PEREC, G. Les choses: une histoire des années soixante. Paris: Julliard, 1991.

ROUSSEAU, J-J. Les rêveries du promeneur solitaire. Disponível em: <https://www.rousseauonline.ch/Text/les-reveries-du-promeneur-solitaire.php>. Acesso em: 20 maio 2020.

SCHILLING, D. Mémoires du quotidien: les Lieux de Perec. Villeneuve d'Ascq: Presses, Universitaires du Septentrion, 2006.

THIBAUD, J-P.; TIXIER, N. et al. L'ordinaire du regard. Le Cabinet d'amateur – Revue - d'études perecquiennes. Toulouse, n. 7-8, p. 51-67, dez. 1998.

RECEBIDO EM 27/05/2020 | ACEITO EM 11/01/2021

A SUBVERSÃO FEMININA EM A ESTRELA SOBE, DE MARQUES REBELO

ANA PAULA LIMA CARNEIRO*

MANOEL FREIRE RODRIGUES**

RESUMO: Este artigo discute aspectos relacionados à subversão feminina em *A estrela sobe* (1939), romance de Marques Rebelo, mostrando como o referido escritor compreende a realidade social da mulher a partir da descrição e análise das práticas da protagonista Leniza, a qual não mede esforços para se tornar cantora de rádio. A pesquisa foi realizada com base em um aporte metodológico de cunho bibliográfico, centrada em concepções de base sociológica e na teoria feminista. Foi possível inferir que a personagem é uma mulher avessa ao casamento e à maternidade, recusando seguir os valores tradicionais vigentes.

PALAVRAS-CHAVE: Subversão; Personagem; Mulher; Marques Rebelo.

FEMALE SUBVERSION IN A ESTRELA SOBE, BY MARQUES REBELO

ABSTRACT: This article discusses aspects related to female subversion in *A Estrela sobe* (1939), a novel by Marques Rebelo, showing how the writer understands the social reality of women from the description and analysis of the practices of the protagonist Leniza, who spares no efforts to become a radio singer. The research was carried out based on a methodological contribution of bibliographic nature, centered on sociological concepts and feminist theory. It was possible to infer that the character is a woman averse to marriage and motherhood, that is, she does not follow the traditional values in force.

KEYWORDS: Subversion; Character; Woman; Marques Rebelo.

* Doutoranda em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

** Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2009). Professor de literatura brasileira da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Universidade.

INTRODUÇÃO

Neste artigo objetivamos analisar a representação da mulher no romance *A estrela sobe*, de Marques Rebelo, com foco na protagonista Leniza Máier. O referido romance foi publicado pela primeira vez em 1939, sendo que utilizamos a edição de 2009, publicada pela Livraria José Olympio Editora. Para tanto, investigamos as relações sociais inscritas no espaço do texto, tendo como base a teoria de Antonio Candido, considerando o social como fator estruturante da narrativa, visto que a temática da obra em estudo repousa sobre questões da época.

A temática deste estudo justifica-se pela importância da análise da obra no quadro dos estudos literários, no que diz respeito à representação da mulher na literatura da década de 1930. Essa tônica surgiu pelo anseio e possibilidade de realizar um estudo mais aprofundado acerca do universo ficcional de Marques Rebelo, um escritor que não se encontra entre os consagrados do modernismo de 1930, pois apresenta um viés urbano, o que difere da temática rural da maioria dos ficcionistas da época. De acordo com Alfredo Bosi (1994), o autor de *Oscarina* consolida uma das linhas de força do Modernismo que a geração de 1922 havia apenas iniciado: a prosa urbana moderna, com a diferença fundamental de que ele não rompeu totalmente com a tradição do realismo citadino, dando continuidade à linha de Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto, dos quais se aproxima tanto pelos temas explorados quanto por aspectos estilísticos. Ainda segundo o crítico, o equilíbrio entre: “proximidade e distância do narrador em face dos seres da ficção é o pressuposto do neo-realismo de Marques Rebelo e a chave de uma obra que testemunha o povo, sem populismo, e fixa as angústias do homem da rua sem a mais leve retórica” (BOSI, 1994, 463), o que nos lembra as melhores realizações de Lima Barreto.

Tecidas essas considerações, abordamos a seguir alguns aspectos da condição das mulheres na sociedade da década de 1930. Analisamos a condição social da personagem feminina no romance *A estrela sobe*, por meio das ações praticadas pela protagonista Leniza, que pode ser considerada uma personagem que apresenta uma construção subversiva, na medida em que não segue as “regras” sociais de sua época, abrindo mão de alguns valores morais vigentes.

A CONSTRUÇÃO SUBVERSIVA DE LENIZA MÁIER

Em *A estrela sobe*, Marques Rebelo nos apresenta a história de uma moça de origem humilde que aspira à ascensão social. Leniza sonha alcançar uma boa condição financeira, tornando-se cantora de rádio, e para conseguir sua ascensão artística, não hesitou em se relacionar sexualmente com algumas pessoas que lhe serviram de degraus para realizar seus objetivos, saindo do espaço doméstico para ocupar outros espaços, buscando a sua liberdade. No entanto, verificamos que ela foi mais “usada” que “usou” outras pessoas.

É possível enfatizar, relacionando a ficção com os aspectos históricos, que durante a primeira metade do século XX, a presença da mulher no meio artístico não era bem vista, devido aos fatores socioculturais que a excluía do espaço público. No romance em questão, podemos constatar isso com o discurso de seu Meneses, quando Leniza foi pedir demissão do emprego de vendedora de remédios:

- É por questão de ordenado, menina? [...].
- Não, seu Meneses [...]. Não quero mais trabalhar, ou melhor, vou trabalhar em outra coisa.

- Ele via a “coisa” longe:
- Em que coisa, menina? – perguntou macio, muito sagaz.
 - No rádio, seu Meneses.
- Deu um pulo da cadeira como se tivesse visto uma cobra:
- No rádio?!
 - No rádio, sim, seu Meneses.
 - Mas que é que você vai fazer no rádio? – perguntou com uma grande incredulidade.
 - Cantar, seu Meneses.
- Como ele colocava os poetas, os escritores, os músicos, os pintores, todos os artistas, em suma, numa única categoria – a dos malandros - não se conteve:
- Mas isso não é profissão, menina. É malandragem!
 - É uma opinião sua, seu Meneses. A minha é diferente. (REBELO, 2009, p. 87)

Muitas personagens, como o seu Menezes, rotulavam quem vivia da rádio como de “vida fácil”, um indivíduo esperto que age desonestamente, recebendo dinheiro sem nenhum esforço; enquanto que outras tinham opinião diferente, como a personagem Leniza, que ficou fascinada pelo ambiente radiofônico, considerando um espaço em que se podia ascender socialmente. Conforme as concepções da historiadora Lia Calabre (2004):

Durante a década de 1930, o rádio despertou sentimentos que variavam do fascínio à rejeição. O universo radiofônico estava impregnado de todo tipo de estereótipo: Era lugar da fama e da ascensão social, e ao mesmo tempo o ambiente da marginalidade e dos marginais, proibido às pessoas de “boa família”. (CALABRE, 2004, p. 25)

Dessa forma, para a sociedade da época, esse não seria um ambiente adequado para moças casadoiras, ou seja, moças de famílias tradicionais que estão na idade para o casamento e que têm como objetivo garantir um marido, apresentando um comportamento correspondente ao modelo ideal de mulher definido socialmente.

Por meio da referida narrativa, podemos verificar duas faces da sociedade, pois de um lado nós temos uma sociedade tradicional, conservadora e patriarcal, conceitos fortes na sociedade da época; de outro o olhar de Marques Rebelo capta movimentos que apontam para uma nova ordem social. Essa visão do autor pode ser exemplificada por meio do ambiente no qual a protagonista passa a conviver na rádio, com mulheres e homens, e, também no momento em que ela vai trabalhar. Esse aspecto do autor demonstra a sua atualidade, pois a época em que a obra foi produzida corresponde a um período em que se rotulavam as mulheres do meio artístico de maneira negativa. E pelo motivo de as pequenas estações de rádio não pagarem quase nada de salário, muitas cantoras procuravam outros meios para conseguir sobreviver. Podemos verificar isso por meio do diálogo entre Porto e Leniza:

- Recebo uma miséria, quando recebo. Ando sempre pendurado. Ajeito-me por outros lados.
- Mas eu não tenho outros lados.
- Porto viu a conversa chegar, mais depressado que calculara, ao ponto que queria:
- Tem sim. Todos têm os seus “outros lados”. É que nunca fez caso deles, nunca soube explorá-los, fazê-los render.
 - Mas que “outros lados” são estes tão misteriosos, então, que eu não vejo?

- Não viu porque não quis ver. Você não é nada cega... Nada.
- Acho que sou cega sim, porque, francamente, não percebo.
- Não percebe, Leniza?
- Não. Parece que não são ondas para as minhas antenas.
Porto riu e começou a explicar (ela ouvia-o, séria):
- É o que todas fazem, Leniza. Tudo isso é uma ilusão. É o que todas fazem.
Ela sorriu:
- Todas?
- Não, todas não. Mas quase todas – apoderou-se dele uma forte repugnância pelas suas palavras, sentiu-se abjeto, arrematou: - Ninguém pode viver da Metrópolis. Você não viu logo?
Foi Dulce, mais uma vez, quem a salvou, comparecendo com os seiscentos mil-réis. Pagou o que pôde e ficou a nenê. (REBELO, 2009, p. 166-167).

Esse “outro lado” seria utilizar o corpo como uma mercadoria de troca, como a protagonista fazia com o intuito de alcançar os objetivos almejados, já que não recebia o combinado na emissora de rádio. Porto teve o propósito de mostrar que cada um tem os seus lados, pois quando ele afirmou que ninguém vivia da rádio mostra que todos tinham outras formas de conseguir dinheiro, inclusive ele.

Leniza recebia de seus amantes o dinheiro correspondente ao que a rádio Metrópolis pagaria, e enganava a mãe ao falar que tinha recebido o seu salário. Quando passou a trabalhar na rádio Continental, que pagava o salário certo, Leniza continuou com amantes, pois queria subir sempre mais. A utilização das pessoas como um julgamento de valor material, ou seja, julgando o valor das pessoas de acordo com as vantagens materiais que elas poderiam lhe proporcionar, pode ser observada durante toda a trajetória da moça, desde antes de Leniza se tornar cantora de rádio, pois seus “amiguinhos” sempre mudavam, “Não suportava uma semana a mesma cara, a mesma voz, os mesmos beijos” (REBELO, 2009, p. 28). Mesmo com seu talento artístico, Leniza só entrou para a rádio Metrópolis com a ajuda do amante Mário Alves, e, depois que se tornou cantora, ela trocava de amantes quando eles não lhe serviam, ou quando encontrava outro que estivesse disposto a ajudá-la mais. Esse comportamento de Leniza, que o narrador apresenta sem qualquer ranço moral ou julgamento de valor, revela uma visão aberta e moderna de Marques Rebelo sobre a sociedade de sua época, quando as possibilidades de realização profissional e ascensão social começam a se abrir para as mulheres, numa cultura sob vários aspectos ainda conservadora, marcada pelo machismo e preconceitos diversos, de forma que só as mais ousadas e “subversivas”, como Leniza, conseguiam ultrapassar certas barreiras.

O primeiro amante depois que Leniza iniciou a carreira de cantora foi Mário Alves. É importante ressaltar que ela começou a se interessar por ele quando soube que tinha amigos nas emissoras de rádio, e, foi com a influência do referido homem que ela conseguiu alcançar seu objetivo. Observamos ainda que Leniza considerava essa situação uma relação de favor, uma ajuda, pois Mário Alves iria cobrar um preço caro, conforme o diálogo entre o casal: “- Tudo tem seu preço... – e ele riu com intenção. – Não te incomodes, que eu pedirei a conta.” (REBELO, 2009, p. 60). Leniza “usa” Mário Alves, mas ao mesmo tempo estava sendo “usada”, pois o preço pago pela aprovação foi a perda da virgindade, e, no final do mês ela não recebeu o que tinham combinado.

Na sociedade do início do século XX, a relação sexual antes do casamento era considerada uma prática ilegítima, pois, de acordo com Maluf e Mott (1998, p. 386), era: “[...] no lar, no seio da família, que

se estabeleciam as relações sexuais desejadas e legítimas, classificadas como decentes e higiênicas”. Praticar sexo fora do casamento, para as moças, seria desfrutar de prazeres que não lhes pertenciam, pois o sexo era tido como um tabu. A sexualidade feminina deveria ser confinada ao casamento, conforme as concepções da ensaísta americana Sueann Caulfield (2000, p. 226): “A perda da virgindade era um evento crítico na vida de uma mulher solteira, provocando fofocas na vizinhança (às vezes até matérias nos jornais) [...]”, pois a virgindade era um pré-requisito para o casamento. É importante ressaltar que Leniza consentiu a realização do ato sexual, mas logo depois passou a sentir nojo de Mário Alves: “Nunca nada lhe soara tão falso, tão odioso! Venceu um nojo incrível para oferecer os lábios que Mário espremeu com crueldade, amassando-lhe os seios contra o peito. Leniza parecia de pedra.” (REBELO, 2009, p. 77), lembrando que, no período retratado na obra, fazer sexo fora do casamento era uma questão de desonra e falta de dignidade.

O segundo relacionamento de Leniza depois que começou a cantar foi com Dulce, uma cantora de rádio, que a ajudou financeiramente com a quantia combinada que receberia da rádio Metrópolis, além de apresentar muitos compositores. Leniza começou a se relacionar com Dulce quando percebeu que Mário Alves a enganou, por ela não ter recebido o combinado da estação radiofônica.

Verificamos que em uns momentos a protagonista tem um comportamento transgressor, mas no fundo ela se sentia constrangida ao infringir as regras e convenções sociais, como podemos observar em relação à Dulce, com quem teve uma relação homoafetiva. No início ficou encantada com as atitudes de Dulce, mas depois apresentou freios morais, gostava das carícias e criticava isso, considerando um tabu fazer sexo com outra mulher, ou seja, rejeitando a relação homoafetiva que tivera outrora. Dessa forma, podemos afirmar que a referida protagonista foi criada nos moldes da década de 1930, ela é fruto de seu tempo, apesar de estar sempre à frente, por meio de algumas de suas atitudes. Leniza demonstrou que tinha receio de que a mãe soubesse de sua relação com a cantora de rádio, e também passou a sentir vergonha do Dr. Oliveira, um médico que conheceu quando era vendedora de remédios, com o qual teve um relacionamento com várias idas e vindas, pois ele sabia que Dulce era lésbica e também pelo motivo de o referido médico saber de sua relação com a referida mulher e ter reprovado: “Leniza tinha um nó na garganta – cólera, vergonha, opressão. Ele seguia-a. Ele sabia de tudo. Ele zombava dela, cheio de um sarcasmo que jamais conhecera nele. [...] O que lhe doía mais era que Oliveira tinha razão” (REBELO, 2009, p. 163). E pela primeira vez ela sentiu vergonha de dona Manuela, mesmo a mãe não sabendo do caso com Dulce, ainda: “Sentiu vergonha – a mãe sofrera, muito mais do que ela, e através de todas as vicissitudes se mantivera corajosa e honesta! [...] - Como a enganava!...e ela tão boa, tão ingênua, tão crédula... E se soubesse, um dia?! Nem queria pensar” (REBELO, 2009, p. 64). Ela não sentia apenas vergonha da mãe e do homem que amava, mas das outras pessoas, pois quando Porto perguntou por Dulce ela não quis falar, não revelou nada do relacionamento para ninguém.

Verificamos ainda que Leniza não se considerava devedora do dinheiro que recebia de sua amante, pois ela via a prática do ato sexual como um pagamento, como pode ser constatado por meio do trecho em que a referida cantora rompeu o relacionamento com Dulce: “Ingrata! Ingrata!, gritara Dulce mil vezes, como se nessa palavra estivesse firmada a sua única possibilidade de defesa. Ficara insensível, atacara ferozmente: - Paguei com meu corpo! Paguei com meu corpo!” (REBELO, 2009, p. 167), ou seja, Dulce considerava a ajuda um favor, mas que era retribuído por Leniza. Essa prática de Leniza nos leva a entender que como nos demais relacionamentos ela também não se sentia em dívida, pois na verdade não estava recebendo ajuda, já que estava utilizando o corpo como uma forma de pag-

amento, uma moeda de troca. E, mesmo estando com amantes, ela não deixou de se encontrar com Dr. Oliveira, mas sem estabelecer uma relação de troca, pois o amava.

A conduta da protagonista não mudou quando ela começou a cantar na rádio, pois desde cedo os mistérios da vida foram revelados a ela, acarretando um comportamento diferenciado. O narrador mostrar que esse comportamento foi, em parte, resultado do convívio com hóspedes homens que não tinham pudor e das conversas que tinha com as colegas de trabalho, da escola e com as amigas da rua, conforme o seguinte trecho:

A promiscuidade com os hóspedes da comadre facilitara uma parte. Via-os constantemente nus, nos quartos de portas abertas, de propósito ou não, no chuveiro e latrina comuns; ouvia as suas conversas livres, seus ditos pesados, suas anedotas bocagianas. As meninas do colégio, as amigas da rua, completaram a instrução. Teve os primeiros namorados, meninos de calças curtas. De volta da escola, fugia com eles para recantos desertos, onde trocavam beijos. Às quintas-feiras, havia entradas grátis no cinema da rua Larga, fornecidas pelo dono à meninada mais aplicada das escolas do bairro. Na escuridão propícia a concessões mais amplas, deixava-se levar a sensações mais positivas, sem que contudo sentisse o que outras diziam sentir. (REBELO, 2009, p. 12)

Os hóspedes da pensão eram sujeitos decadentes econômica e moralmente. Dessa forma, Leniza não teve uma infância que correspondesse ao que é adequado para uma criança, visto que passou a ter um conhecimento impróprio para a sua idade, fato que pode ter influenciado, em parte, na formação da conduta quando moça, pois passou a se valer da sua beleza e inteligência para lutar por seus objetivos.

Leniza não se prendeu aos empregos, buscou novas oportunidades, novos paradigmas, podendo se enquadrar no perfil de mulher moderna, porque começou a trabalhar cedo (fato que foi determinado pela pobreza). Leniza questionava as normas, impostas pela sociedade, com o seu comportamento e não dava espaço para sentimentalidades, estando de acordo com a mulher moderna preconizada pela revolucionária Alexandra Kolontai (2011), que não é apenas aquela independente economicamente, mas aquela que constrói a sua autonomia e individualidade.

Como nos lembram Maluf e Mott (1998), no início do século XX, a mulher podia trabalhar fora, mas com a autorização do marido, pois era vista como propriedade do homem, já que ela não podia atuar livremente, como a personagem Leniza fazia. De acordo com as palavras de Caulfield (2000):

No começo do século XX, muitas jovens de 'boa aparência' (um eufemismo para 'cor branca') da classe trabalhadora podiam conseguir emprego como vendedoras nas confecções e nas novas lojas, que atendiam principalmente às consumidoras mais ricas. Como essas profissões expunham as moças aos espaços públicos, elas ficavam sob suspeita de 'prostituição clandestina' pela Polícia e outras autoridades públicas. (CAULFIELD, 2000, p. 121)

Dessa forma, a sociedade era dominada pelas estruturas patriarcais, tendo como base a família, existindo uma oposição entre vida privada e vida pública, em que a casa deveria ser um lugar "honrado" e distante das desordens presentes na rua.

O comportamento da protagonista veio quebrar o papel de mulher pré-estabelecido pela sociedade da época, podendo ser tachada como prostituta, por vender o corpo a vários homens e a uma mulher. E, conforme as concepções de Beauvoir (2016), essa foi a válvula de escape de muitas mulheres durante vários períodos históricos, na resistência contra a dominação masculina. Elas enveredavam por essa porta, de acordo com Beauvoir (2016, p. 378), porque: “Por esse caminho, a mulher consegue conquistar certa independência. Entregando-se a vários homens, não pertence definitivamente a nenhum; o dinheiro que junta, o nome que ‘lança’ como se lança um produto, asseguram-lhe uma autonomia econômica”, e o que importava para Leniza era ser economicamente autônoma.

Leniza teve cinco relacionamentos mais sérios com homens: Astério, empregado de uma agência de transporte; Oliveira, médico; Mário Alves, vendedor de rádios que conhecia muitos artistas e que ajudou a ela entrar para a emissora de rádio Metrópolis; Porto, diretor de radiodifusão da emissora Metrópolis, rádio em que Leniza iniciou a carreira de cantora; e Amaro, um velho, dono de uma fábrica de calçados finos; além de um relacionamento com uma mulher, Dulce, cantora de rádio. No entanto, ela se relacionou com outros, dos quais não são fornecidas muitas informações. Isso pode ser verificado em vários trechos da narrativa, desde quando ela era criança, com os meninos da escola; e na juventude, quando ia para as festas com as amigas. “Velhos amiguinhos de festas, recentes amiguinhos (médicos muitos) [...]. Bem que muitos deles queriam se firmar ao seu lado. Dava o conta. Amiguinhos só. Um beijo, dois... e basta! compromisso, não. Nada de prisões.” (REBELO, 2009, p. 28), ou seja, Leniza não queria se prender a nenhum homem, mas dispor de sua liberdade, como acontecia com outras personagens da narrativa, tais como: Nair e Dulce que “passavam de mão e mão”, como se essa fosse a punição por não seguirem as normas estabelecidas socialmente.

No tocante ao trabalho, o seu primeiro emprego foi em uma fábrica de balas, nesse período Leniza ainda era um pouco ingênua, lá sofreu assédio sexual do responsável da seção de empacotamento. No entanto, o emprego não durou muito tempo, porque Leniza foi despedida por não se submeter aos desejos do referido homem, que era um rapaz de confiança do patrão. Desse modo, podemos refletir acerca da condição da mulher durante a primeira metade do século XX, pois provavelmente muitas mulheres que viviam do trabalho assalariado, como Leniza, estavam sujeitas à opressão praticada geralmente por uma pessoa de posição hierárquica superior, ou seja, podendo ser assediada sexualmente pelos patrões, mostrando a vulnerabilidade da mulher. Vale ressaltar que essa realidade não é única de outrora, pois isso também pode ocorrer na sociedade de hoje.

Não obstante, Leniza foi assediada sexualmente em outros momentos, ou seja, não aconteceu apenas no trabalho, mas quando ela ia para festas e voltava de madrugada no carro dos amigos: “Voltava alta madrugada no automóvel dos amiguinhos, que a obrigavam, na descida, a certas pequenas compensações a que não se furtava [...]” (REBELO, 2009, p. 18). Esse aspecto dos dois ocorridos nos revela um dado recorrente de uma sociedade onde a mulher habita a margem, sendo vítima de assédio sexual e moral. De acordo com Teles e Melo (2003):

[...] o assédio sexual é um ato de poder em que uma pessoa que ocupa posição superior no trabalho, na escola ou em outras instituições aproveita-se dessa condição para insinuar ou fazer proposta sexual sob ameaças de perda do emprego ou do espaço ocupado, de não ter promoção, de ser humilhada ou intimidada (TELES; MELO, 2003, p. 38).

Observamos que quando era apenas uma pequena funcionária, Leniza passou a conviver com dois mundos, o público, que corresponde às ruas do centro da cidade carioca; e o privado, a pensão, ambiente familiar que não era tão particular, pois existia a presença constante dos hóspedes estranhos, sendo que no mundo doméstico a figura moralizante é dona Manuela. De acordo com Roberto DaMatta (1997), a casa e a rua são entidades morais, designam esferas da ação social; e, no geral, o interior da casa é destinado às mulheres, enquanto que o ambiente da rua aos homens, ou seja, a oposição existente entre casa e rua/trabalho cria um sistema de relacionamento respectivamente entre mulheres e homens, e Leniza convive nessas duas esferas.

Conforme as palavras de DaMatta (1997, p. 53), o ambiente da casa corresponde a: “Um espaço infenso ao tempo linear, onde as coisas ‘lá de fora’, do mundo e da rua não atingem, com seus novos valores de individualização e subversão, a sua velha e boa ordem estabelecida pelas diferenças de sexo, idade e ‘sangue’”. Isso pode ser verificado na personagem Leniza, pois na rua ela não obedece às “regras”, enquanto em casa buscava sempre mostrar à mãe que segue as normas impostas socialmente. Dessa forma, a casa pode ser considerada como uma ordem, mas que se comunica com a desordem (a rua), já que é cercada por ela, concordando com as concepções de Caulfield (2000, p. 33) ao dizer que: “A casa é o espaço privado da ordem e hierarquia social natural baseada em sexo e idade; a rua, o espaço desprotegido e público da desordem, anonimato e perigos morais e físicos”, ou seja, são dois pólos que se relacionam, mas que possuem valores e práticas diferentes.

O segundo emprego de Leniza foi num laboratório farmacêutico, trabalho que se resumia em colocar rótulos em frascos, arrumá-los em caixas e depois selá-los e etiquetá-los. Nesse período, surgiu o primeiro namoro sério, com Astério, um dos hóspedes da pensão e empregado de uma agência de transporte. Por meio desse namoro podemos observar a contradição de Leniza, pois ela queria namorar Astério, mas não queria assumir para a mãe esse relacionamento, e dentre as alternativas que existiam para uma moça, ela ficou entre ser desregrada ou esposa, lembrando que o desejo da mãe não coincide com o dela, podendo ser considerada contrária a muitas moças que vivem à espera de um casamento.

O comportamento de Leniza era desviante em relação à conduta das “moças de família” da época, pois não namorava em casa, mas escondida, ela não queria que a mãe soubesse do seu namoro, “Quando não se refugiavam nos cinemas, iam para as sombras noturnas e camaradas das ruas próximas, ruas escuras da Saúde, ruas em escadinhas fétidas, e lá ficavam atracados, horas e horas.” (REBELO, 2009, p. 21-22), conduta considerada imoral pela sociedade da época. É importante ressaltar que por meio desse relacionamento, que durou pouco tempo, podemos observar a primeira recusa de Leniza ao projeto familiar, conforme é comprovado por meio do diálogo entre ela e Astério:

- Você não gosta de mim?
- Uma loucura! - e procurava-o, apertava-lhe a mão, colava a boca nos lábios do namorado.
- Eu ganho pouco, mas bem que se podia dar um jeito e casar.
- Casar, agora, não.
- Mas por quê?!
- Porque não. É cedo. (Mentia. Não. Não era por isto. Era porque... Como explicar aquilo? Ela mesma não sabia) (REBELO, 2009, p. 21).

Leniza não cumpriu com o papel de uma mulher de estrutura familiar patriarcal, recusou-se

seguir os valores tradicionais vigentes, ou seja, ela não seguiu os princípios morais de comportamentos impostos, por não enxergar o casamento como fundamental para a mulher, lembrando que esse tipo de imposição atravessou não só a década de 1930, mas muitas décadas. Verificamos que quando ela entrou para a rádio esse comportamento se acentuou ainda mais, “[...] se prostitui real e metaforicamente em troca da ascensão social” (TRIGO, 1996, p. 12). Ela não quer formar uma instituição familiar, não quer exercer o mesmo papel que a mãe, que era o de reprodutora, doméstica e de subordinada ao marido.

O narrador nos mostra que Leniza distanciou-se da moral da época por praticar atividade sexual precocemente, como se o valor do dinheiro fosse superior, sendo desonesta com os amantes que arrumou depois que começou a cantar no rádio, buscando ganhar sempre mais dinheiro. No entanto, sabemos que essa ideia de mulher venal é a que mais se reproduz no patriarcado, com isso, não podemos afirmar a concepção de que a personagem Leniza só quer “dinheiro”. Essa ideia de corrupção da personagem pode ser observada ao voltarmos ao caso de Astério, pois há a possibilidade de leitura de que um dos fatores que contribuiu para que Leniza não se interessasse em ter um compromisso sério com o rapaz pelo motivo de o jovem ser: “[...] um pobre-diabo, empregado numa agência de transportes no Cais do Porto” (REBELO, 2009, p. 19). No entanto, esse não pode ser considerado como o único fator que contribuiu para que a referida personagem não quisesse compromisso, já que ela queria dispor da sua liberdade, ou seja, Leniza quer decidir sobre si, tornando-se protagonista de sua vida.

Podemos observar que durante a década de 1930 a sexualidade feminina era considerada, pelas famílias, um patrimônio, pois: “A imagem da mãe-esposa-dona de casa como a principal e mais importante função da mulher correspondia àquilo que era pregado pela igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo estado e divulgado pela imprensa” (MALUF; MOTT, 1998, p. 374). Dessa forma, o que se esperava de uma mulher era que fosse uma boa mãe, esposa e dona de casa. Nesse sentido, Leniza era o contrário dessa imagem feminina “normal”, que era o ideal de mulher, pois ela foge da trajetória de mãe e de submissa, optando pela liberdade.

A segunda recusa de Leniza ao projeto familiar foi quando o laboratório em que trabalhava foi vendido, e, ela, por ser muito bonita, continuou como funcionária do novo dono, divulgando e vendendo os produtos nos consultórios médicos. Nesse período conheceu o Dr. Oliveira, um homem solitário que lhe prometeu casamento. No entanto, ela rejeitou, renunciando assim ao amor oferecido pelo médico. Podemos identificar essa rejeição no seguinte trecho:

Um médico, dr. Oliveira, que ela visitava muitas vezes e com quem fizera boa camaradagem, falara claro, de olhos untuosos, pegando-lhe na mão, que lhe montaria casa, lhe daria criados, automóvel...

- O que mais?

Ele não percebeu a zombaria:

- Joias, vestidos, tudo.

- Linda voz, a sua!

- Não acredita?

- Talvez acredite, mas não me interessa agora, Pode ser que um dia...

- Sabida!

- Acha? – fez ela, arregalando os olhos, com ar muito moleque.

Da mesma espécie, recebera outra proposta. Era um médico também, gordo, velhote, antipático. Fora feroz, gritando quase para que a ouvissem na sala de espera cheia:

- Por que não propõe isso à sua irmã? (REBELO, 2009, p. 28).

Uma leitura que pode ser feita em relação a essa proposta do médico é a de que essa sujeição pode ser considerada uma prostituição diferenciada, pois é outro tipo de pagamento – casa, segurança, luxos -, nestes moldes, então, é aceita, porque é convencionalizada pelo casamento, já que ele oferece luxos, para ela aceitar o pedido. A rejeição de Leniza ao projeto familiar pode ser verificada em vários trechos do romance, visto que o médico Dr. Oliveira fez várias propostas de casamento e ela rejeitou todas. Pelo motivo de Leniza desejar liberdade, não queria ficar trancada em casa, presa a um marido, mas ser livre, dispor de sua vida. Conforme podemos verificar nos seguintes trechos, em que o narrador apresenta o diálogo entre Dr. Oliveira e Leniza:

- Você quer casar, não é?

Não o levou a mal. Respondeu-lhe com sinceridade:

- Não sei o que quero, Oliveira. Sei é que não quero o que você me tem proposto.

- Mas que diabo, então, você quer?

- Não acabo de dizer que não sei?

- Você é charada.

[...]

- Você, Leniza, é mesmo uma charada. Você irrita, facilita, mas não consente tudo. Não quer. Também não quer casar, não é?

- Mais ou menos...

- Parece ser uma coisa, não é. Parece querer uma coisa, não quer.

- Eu engano muito.

- Engana a você mesma. Porque, afinal, que é que você quer? Que é que você espera da vida?

Leniza exaltou-se:

- Espero muito, ora! Mais do que supões. Quero ser livre, Oliveira! Dispor de mim, você não compreende? Dispor de mim. Fazer o que entender.

- Ninguém é livre, Leniza. Tolice... (REBELO, 2009, p. 32. 34).

Verificamos que a personagem considerava o casamento uma prisão. Dessa forma, os planos do Dr. Oliveira iam de encontro aos desejos de Leniza, pois ele queria se casar, já ela queria ser livre de compromisso, utilizando os demais relacionamentos como degrau para conseguir o que tanto almejava, ascender socialmente. Portanto, a protagonista considera o casamento como enfraquecimento do feminino, pois agiria de acordo com a vontade imposta pelo marido.

Podemos identificar também que um dos fatores que contribui para Leniza rejeitar a proposta de casamento de Dr. Oliveira foi pelo motivo de o comportamento do referido médico ser semelhante ao comportamento do pai dela, que reprovava, visto que Martin, como Dr. Oliveira, tinha muitas dívidas, consequência do jogo, e ambos recorreram aos agiotas para pagar as dívidas; outro fator que pode ter contribuído foi porque o médico, como o pai dela, também tinha uma clientela pequena.

- Para que você joga, Oliveira?

- Não sei.

Ela calou-se. Sentiu-se fraca para lutar por ele. Incapaz de socorrê-lo. Não se sentia com coragem de desperdiçar as suas forças em problemáticas tentativas. Precisava

egoisticamente de suas forças para atingir os seus fins. Limitou-se a perguntar:

- Ele era do jogo?

Oliveira procurou apoio, contando tudo. Não. Não era. Era um agiota a que recor-
rera. Perdera seguidamente. Atrasara o aluguel do consultório, o aluguel do aparta-
mento, o aluguel da garagem, da bomba de gasolina. Atrasara a pensão, o alfaiate...
Não havia outra solução senão um agiota. Pediu três contos. Liquidara todas as dívi-
das (mentia), o pouco que sobrou, perdeu. Contava poder pagar na data. Foi impos-
sível. A clientela cada vez pior... (REBELO, 2009, p. 107)

Leniza via em Oliveira a figura do pai, mesmo gostando muito do médico não quis se firmar com ele, pois não queria a mesma vida de dona Manuela, uma dona de casa submissa, que vivia subjugada a um marido que gastava o dinheiro que ganhava com bebida, jogo e luxos burgueses. Observamos também que mesmo ela se preocupando com o médico, o desejo de realizar seu sonho falava mais alto, não podia gastar as suas forças ajudando a ele, porque precisava “egoisticamente” de suas forças para atingir os seus objetivos. No entanto, na medida em que Leniza vai ficando mais conhecida como cantora, ela também adquiriu muitas dívidas, cometendo o mesmo erro do pai, por passar a amar muitos luxos burgueses: “[...] vítima de sua própria vaidade.” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 143). Leniza enxergava apenas o objetivo almejado, não se importando com as práticas que estava utilizando para alcançá-lo, considerando o casamento como um fator que comprometeria a sua realização pessoal, ou seja, a prática de Leniza pode ser considerada uma afronta social, por isso é “punida” no texto, em princípio de verossimilhança.

Leniza apresenta um perfil oposto ao de muitas mulheres de seu tempo, pois lutou para sobreviver a seu modo, sem seguir regras; dentro de uma sociedade que sempre viveu à margem, ela não se esforçava para conservar virtudes e nem dissimular as necessidades naturais do seu corpo, tendo como característica a afirmação de si mesma, concordando com a descrição de mulher moderna feita por Kolontai (2011):

Esta é a mulher moderna: a autodisciplina, em vez de um sentimentalismo exagerado; a apreciação da liberdade e da independência, em vez de submissão e de falta de personalidade; a afirmação de sua individualidade, e não os estúpidos esforços por identificar-se com o homem amado; a afirmação do direito a gozar dos prazeres terrenos, e não a máscara hipócrita da “pureza”, e finalmente, o relegar das aventuras do amor a um lugar secundário na vida. (KOLONTAI, 2011, p. 99)

Leniza é uma mulher que se diferencia da maioria das mulheres da década de 1930. No entanto, mesmo ela sendo revolucionária, ela tinha o desejo de ser integrada à sociedade carioca, para isso se utiliza de práticas que se opõem aos princípios morais, conforme as palavras de Trigo (1996, p. 66): “Ela se serve do que pode: de si própria e do que tem nas mãos: a dissimulação e a sensualidade fazem parte de seu repertório. Ela simplesmente ‘precisava subir e por isso se entrega à toa’; lutando por liberdade e autonomia.

Marques Rebelo mostra como a personagem está ligada ao meio social, e a importância do rádio na sociedade carioca da década de 1930. Conforme delineia Trigo (1996, p. 67): “[...] Leniza vê no estrelato não a satisfação egoísta de um capricho pessoal, nem mesmo o objeto de uma vocação irrefreável, mas, de forma clínica, fria, a forma de escapar de um destino previamente traçado, de quase-

miséria material e afetiva”. Ela viu no rádio uma saída para não seguir o destino predeterminado para as mulheres da época, principalmente as pobres, tornando-se independente.

O comportamento da personagem Leniza desafia os modos de comportamento impostos para a mulher. Dessa forma, ela pode ser considerada o oposto do estereótipo feminino, pelo motivo de não querer casar e ser mãe, considerando inútil a forma como fora educada para percorrer os caminhos da vida. Podemos afirmar que a passividade e a submissão, inculcadas na cabeça das mulheres durante séculos, são consideradas por Leniza como prejudiciais, fato que concorda com as concepções de Kolontai (2011) ao definir o perfil de uma mulher moderna:

As virtudes femininas – passividade, submissão, doçura – que lhe foram inculcadas durante séculos tornam-se agora completamente supérfluas, inúteis e prejudiciais. A dura realidade exige outras qualidades nas mulheres trabalhadoras. Precisa agora de firmeza, decisão e energia, isto é, aquelas virtudes que eram consideradas como propriedade exclusiva do homem. (KOLONTAI, 2011, p. 16-17)

Leniza corresponde a uma mulher fora dos padrões de comportamento, por vários motivos, um deles é porque teve um relacionamento homoafetivo em troca de dinheiro e vantagens no meio artístico; o outro é por vender o corpo a vários homens, não seguir normas e não querer constituir uma família. Uma mulher que passou a procurar outros companheiros na medida em que estava com dificuldades financeiras, como podemos observar quando Leniza terminou o relacionamento com Dulce e procurou Porto, diretor de radiodifusão da emissora Metrópolis (o qual tinha muito carinho e atenção por ela), e fez a seguinte proposta:

- Você está livre, Porto?
 - Livre como?
 - Sem compromisso com alguma mulher.
 - Felizmente...
 - Você me acha cara por seiscentos mil-réis por mês, durante um mês?
 - Como?! – fez ele surpreso.
 - Quero ser tua durante um mês. Um mês só. Enquanto o bestalhão do Amaro não volta. Acha caro?
 - Não. Barato. Barátíssimo – (estava assombrado!).
 - Pois sou tua.
- Achavam-se no gabinete de Porto. Ela levantou-se da cadeira e sentou-se no colo dele, que a beijou com uma certa ternura, com a ternura de quem beija uma criança travessa:
- Maluquinha! (REBELO, 2009, p. 168)

O relacionamento com Porto foi o terceiro por dinheiro, depois que ela começou a cantar na rádio. Ela fez essa proposta porque estava disposta a aguentar todas as consequências, menos voltar para a miséria de antes, entregando-se sinceramente por necessidade de dinheiro, ou seja, Leniza tinha um problema real e precisava dar conta dele. No entanto, quando ela viu que não ia poder pagar as despesas com médico e farmácia com o que recebia de Porto, Leniza terminou o relacionamento, mesmo tendo muito carinho por ele, deixou de lado as sentimentalidades, considerando mais importante o

dinheiro que precisava. Para alcançar o que queria, iniciou um relacionamento com o velho Amaro, que era um homem muito rico, como já tinha combinado com Porto, que ficaria com ele até Amaro voltar de viagem.

Pelo motivo de ter terminado com Porto, Leniza deixou de cantar na emissora de rádio Metrópolis e foi para a Continental, que era uma emissora maior. Quando Leniza começou a cantar na Continental, observamos que ela conseguiu subir mais um degrau na escada do sucesso, como pode ser identificado no trecho que segue:

Dois dias depois aparecia na Continental, que era uma estação infinitamente mais importante, graças aos esforços conjugados de Amaro e Negrinho, que tinham muita influência junto ao diretor artístico. Entrou, e entrou com o pé direito. Mário Lino, Antônio Augusto e Zé-com-Fome tinham feito um samba, *Gastei Todo o Meu Amor com um Homem Só*, que foi lançado por ela na estreia com um êxito considerável. Os pedidos choveram na estação para que ela o repetisse. Na mesma noite bisou-o. Incluiu-o sempre como primeiro número nas audições seguintes e uma semana depois gravou-o para o Discor. Durante um mês não se cantou outro samba na cidade. Seu nome subiu cem por cento de cotação. A *Carioca* deu-lhe o retrato na capa. A *Radiofonia* alargou-se numa entrevista em que apareceu respondendo a uma infinidade de questões que não lhe tinham sido perguntadas (- Qual é o maior desejo da sua vida? - Amar!) (REBELO, 2009, p. 178)

Verificamos que o narrador coloca a subida de Leniza sempre por meio da ajuda de outros, menos pelo talento dela. O narrador também se utiliza da ironia, como podemos constatar na fala da protagonista, ao ressaltar que seu maior desejo é amar, pois o que ela quer é ascensão social. Leniza não se importava em manter relações sexuais com Mário Alves, mesmo ele sendo casado, contanto que ele a ajudasse na rádio, estando disposta a enfrentar as consequências de todos os seus atos. Verificamos que a protagonista ao optar pela liberdade aceitou algumas consequências, tais como: sofrimento e humilhações. Isso pode ser confirmado no trecho que segue, em que ela, ao conversar com Mário Alves, pronuncia o seguinte discurso:

Para que esconder aquilo que, mais tarde ou mais cedo, eu viria a saber? Chega a ser besteira. E esconder logo o quê? A aliança! Ser casado, por acaso, é pecado?
Mário Alves estava desconcertado:
- Não fiz por mal, Leniza. Pode crer. Verdadeiramente eu sou solteiro. Não nos damos bem, eu e minha mulher. Nunca nos demos.
- E, para provar, têm cinco filhos.
Mário Alves riu:
- Falo sério, Leniza.
- Dispensio explicações. Não estou pedindo nenhuma. Só disse que você poderia ter dito que era casado. [...] Pensava que isto impediria alguma coisa da minha parte? Absolutamente. Casamento não me interessa. Nem o meu, quanto mais o dos outros. Não me interessa, nem me impede. Sou livre. Ponho e disponho da minha vida. Se der mau resultado, pior para mim. (REBELO, 2009, p. 71-72)

Dr. Oliveira, sempre que se encontrava com Leniza, queria mostrar o lado negativo da vida

dela, mas ela não o escutava: “- Está ancorada em outro porto é? [...] - Regular. Com o tempo pode-se arranjar abrigo melhor. - Cuidado para não afundar. Acontece muito. - Não tenho medo. Eu sei boiar. - Bem sei. Estou avisando apenas. Quem avisa... - Oh, agradecida!...” (REBELO, 2009, p. 179). Por meio do fragmento, podemos afirmar que Leniza é uma mulher decidida e disposta a enfrentar todas as consequências para poder alcançar os seus objetivos, mesmo dona Manuela e Dr. Oliveira procurando encaminhá-la para o mundo da “ordem”, ela continua em sua posição de subversiva.

É importante ressaltar que a mulher naquela época não podia atuar de maneira livre em determinado contexto, ela devia satisfação ao pai ou ao marido, pois de acordo com a ordem jurídica, o Código Civil de 1916: “[...] incorporava e legalizava o modelo que concebia a mulher como dependente e subordinada ao homem, e este como senhor da razão” (MALUF; MOTT, 1998, p. 375), sacramentando a inferioridade da esposa em relação ao marido. Aos homens e às mulheres eram distribuídos papéis diferentes e complementares, mas não tinham igualdade de direitos, perpetuando a submissão da mulher ao homem.

De acordo com as concepções de Rachel Soihet (2004, p. 363), as mulheres “Estavam impedidas do exercício da sexualidade antes de se casarem e, depois, deviam restringi-la ao âmbito desse casamento”, as que transgredissem eram tachadas de mulher pública, de vida fácil. Segundo Cláudia Fonseca (2004), para ser considerada honesta, ela devia se casar, e para se casar tinha que ser virgem, caso contrário o marido podia pedir a nulidade do casamento. Por esse motivo Leniza foi reprimida e abandonada pela mãe, por não obedecer ao modelo ideal de comportamento pré-estabelecido pela cultura da sociedade da época. Fica evidente que para Leniza a situação de mãe e esposa acarretaria o abandono da carreira como cantora de rádio, conseqüentemente não se tornaria independente, não conquistaria o seu espaço na sociedade. Ela desejava liberdade, mesmo que tivesse como consequência aceitar o sofrimento e as humilhações, passando a viver de aparências, sendo vítima do próprio desejo.

O narrador nos apresenta a ascensão de Leniza como uma queda, porque para alcançar o sucesso ela vai de encontro aos valores morais, pois quanto mais ela se tornava famosa, mais aumentava o seu fracasso moral. Sua descida maior foi quando ela engravidou de Amaro, considerando essa situação uma desgraça: “[...] a desmoralização mais completa, a certeza de que sua mãe não a perdoaria. Seria a positivação de todas as suas faltas, seria a verdade entrando afinal, nua e crua, pelos olhos de dona Manuela” (REBELO, 2009, p. 193); e praticou o aborto clandestinamente, motivo pelo qual dona Manuela a abandonou, pagando pelas atitudes reprovadas socialmente.

Mesmo com o fracasso moral, o desejo de brilhar não se apagou, pois Leniza continuou com o seu propósito de se tornar ainda mais famosa, não se importando em explorar e ser explorada. Leniza, em sua trajetória, tramitava por dois universos, o da ordem e o da desordem, representados respectivamente pelo ambiente doméstico e a rádio/a rua. Logo, ela tinha dois destinos a escolher, o que fazia parte do mundo da ordem, que seria a construção de uma família, por meio do casamento; e o da desordem social, que seria a vida pública, o qual Leniza escolheu, utilizando o corpo como uma mercadoria de troca, indo de encontro à norma social vigente. Desse modo, a protagonista pode ser enquadrada como uma personagem subversiva, uma mulher que buscou cortar os laços com quem podia atrapalhar os seus planos, e passou a se prostituir para conseguir dinheiro, ou seja, utilizando o corpo como um instrumento de trabalho, desobedecendo às convenções sociais. Leniza buscou seu espaço, desrespeitando a conduta pré-estabelecida pela sociedade vigente, para se tornar uma famosa cantora de rádio, um sonho comum a muitas moças durante a década de 1930, e sem perceber passou a ser um objeto

de consumo de várias pessoas.

Leniza é uma personagem revolucionária para seu tempo, pois queria ser uma mulher livre, independente, que não dá satisfação de seus atos, conduta avançada para época. Contudo, Leniza, mesmo estando além da sua época, também estava sujeita a cumprir determinadas condições sociais, pois ela foi abandonada pela mãe, pelo motivo de utilizar o corpo como uma chave para conseguir alcançar o sucesso, que tanto almejava, como cantora de rádio. Ela não tem consciência social de que está sendo explorada, pois, por sua obsessão pela fama a qualquer custo, submete-se a todo o tipo de situação humilhante.

Diante do exposto, podemos afirmar que a personagem Leniza apresenta uma personalidade que foi influenciada pelas experiências que teve, pelo ambiente em que cresceu e pela origem humilde, que durante a infância presenciou o sofrimento da mãe, dona Manuela, e as humilhações do pai, seu Martin, passando por muitas dificuldades após ficar órfã de pai. Dessa forma, todos esses fatores podem ter contribuído para que a personagem tivesse esse desejo de ganhar dinheiro para ajudar a mãe, e também pode ter cooperado para que ela rejeitasse o casamento com Dr. Oliveira, pois não queria repetir a mesma história dos pais.

A narrativa apresenta um enredo polêmico diante de um tempo em que a dominação masculina se mostrava relevante, um período em que a mulher era vista segundo as regras machistas e patriarcais apenas com a finalidade de casar, procriar, cuidar da casa, dos filhos e do marido. A protagonista apresenta um perfil diferenciado, almejando atingir uma situação financeira relevante, aproveitando-se de suas relações, principalmente dos homens, para poder obter fama, podendo ser considerada uma mulher à frente de seu tempo.

O narrador de *A estrela sobe* dá liberdade de se expressar à personagem feminina, mostra uma mulher que está além do seu tempo, confirmando a atualidade da obra, ainda que um empoderamento limitado, pois observamos que quanto mais Leniza se aproxima da fama mais sofre com o preconceito. Uma personagem feminina que se impõe, entrando em confronto com a sociedade. Ela sai do universo da ordem para o da desordem, pois deixa de obter dinheiro com o seu trabalho como vendedora de remédios nos consultórios do centro do Rio de Janeiro, para desfrutar de uma “vida libertina”. De acordo com Trigo (1996, p. 64), Leniza estava disposta a: “[...] pagar qualquer preço e a realizar todas as concessões para realizar seu sonho – em que se confundem realização profissional e ascensão social – é a mais bem-acabada de toda a galeria de personagens de Marques Rebelo”. Corresponde a uma personagem que apresenta uma construção subversiva, por ser alheia à figura feminina estereotipada de seu tempo histórico.

Mesmo com todos os percalços e peripécias vivenciados por Leniza, a referida personagem não perdeu o desejo de querer subir sempre mais, ser uma estrela, apresentando uma ruptura ao modelo tradicional de mulher, por não aceitar imposições, conquistando seu espaço, antes revogado. Assemelhando-se com muitas mulheres da atualidade, que: “[...] passam as tardes em seus locais de trabalho e questionam as decisões e atos de seus parceiros quando eles as atingem direta ou indiretamente” (SCHWANTES, 2006, p. 13), ou seja, é uma personagem que se coloca numa posição de igualdade em relação aos homens, questionando a sua função dentro da sociedade.

Dessa forma, Leniza se enquadra como uma mulher subversiva, liberta, decidida e independente. Uma mulher que se expressa livremente e que não se encaixa no ideal de feminilidade da sociedade tradicional, pelo motivo de não querer ficar confinada no espaço da casa, que era o destino

das esposas e mães, e desafiar os comportamentos ditados pela sociedade para a mulher. A referida personagem rompe com o círculo familiar, mas não alcança a plena liberdade e autonomia, pois ela “usa”, mas também é “usada” pelas pessoas com as quais se relacionou. Conforme pudemos observar, Leniza passou a viver de acordo com o que fosse mais conveniente para conseguir vantagens, lançando mão dos valores morais com o objetivo de ascender socialmente como cantora de rádio. A protagonista é uma mulher subversiva, pois mesmo sendo educada para o casamento, ela fugiu desse destino que considera limitado, transgredindo as normas impostas pela sociedade, ou seja, Leniza vai de encontro com o estereótipo feminino da época e desconstrói o modelo de conduta estabelecido pela ordem social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos dilemas e percalços vividos pela personagem Leniza, do romance *A estrela sobe*, verificamos que o processo de construção da referida protagonista reflete uma mulher consertada, contrária à figura feminina estereotipada de seu tempo histórico, por apresentar uma sexualidade que estava fora dos padrões da cultura da época, desafiando o comportamento ditado pela sociedade, não se encaixando no “ideal” de feminilidade. Observamos que Leniza se distancia ainda mais dos valores morais ao conseguir se tornar cantora, que mesmo Leniza tendo lutado para cantar na rádio, um fato comum na década de 1930, ela não é reflexo do “ideal” de mulher da época, por ter rompido com o círculo familiar, lançando mão dos valores morais com o objetivo de ascender socialmente.

Portanto, Leniza é uma figura feminina ousada, podendo ser considerada o oposto do estereótipo feminino definido pela sociedade da época, por optar por ficar solteira, já que o casamento era o futuro predeterminado para as mulheres, e por utilizar o corpo como uma mercadoria, não apresentando a postura feminina para a mulher daquela época. Dessa forma, podemos afirmar que Leniza evidencia a construção subversiva da personagem feminina, por meio da rejeição ao casamento e à maternidade, e por vender o corpo a várias pessoas, indo de encontro com os valores da família tradicional.

É inevitável não fazer uma reflexão sobre as inúmeras mulheres que como a personagem Leniza também se submetem às mesmas peripécias, levando-nos a pensar acerca dos motivos que fazem com que utilizem o corpo como uma moeda de troca, sendo considerada como desviante da moral. Por extensão, levam-nos a refletir acerca de muitas mulheres que passaram (e ainda passam) pelos mesmos dilemas, sendo reprimidas socialmente.

REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. O romance brasileiro de 30. Rio de Janeiro: edições Bloch, 1969.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: a experiência vivida. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALABRE, Lia. A era do rádio. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAULFIELD, Sueann. Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.

DAMATTA, Roberto. A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, Mary Del (org.). Histórias das mulheres no Brasil. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 510-553.

KOLONTAI, Alexandra. A nova mulher e a moral sexual. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2011.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (org.). História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-421.

REBELO, Marques. A estrela sobe. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. OPSIS – Revista do NIESC, v. 6, p.7-19, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/Opis/article/viewFile/9308/6400>. Acesso em: 02 de maio de 2016.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del (org.). Histórias das mulheres no Brasil. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 362-400.

TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO, Mônica de. O que é violência contra a mulher. São Paulo: Brasiliense, 2003.

TRIGO, Luciano. Marques Rebelo: mosaico de um escritor. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, (Perfis do Rio; 9), 1996

RECEBIDO EM 30/05/2020 | APROVADO EM 11/01/2021



chamada do dossiê: o corpo e a literatura

A partir do século XX, com a superação das dicotomias e da renovação do pensamento ocidental sobre a matéria corporal enquanto estrutura estritamente biológica e previamente constituída, o corpo ganha contornos complexos: de verdade e realidade irreduzível sobre o humano, ele passa a ser considerado como matéria histórica, produzido nas relações sociais – um produto e efeito de poderes, interpelado por normas e disciplinas.

No entanto, dizer que o corpo é produzido pela linguagem não necessariamente é negar a sua concreitude carnal. Ao mesmo tempo em que o corpo pode estar submetido às normalizações institucionais que conformam a sua materialidade, ele também pode estabelecer possibilidades de transgressão e subversão da docilidade.

Os discursos sobre/do corpo, assim, constituem como lentes simbólicas de análise da literatura e da história. O corpo estabelece-se como meio pelo qual os problemas em torno da ética, da estética, da política e das sexualidades inscrevem-se nos textos literários – e na arte, de modo geral.

Desse modo, este dossiê deseja construir um espaço para estudos em torno do corpo na literatura, a forma como a matéria corporal (corpo da escrita, escrita do corpo) é encenada pela palavra, o contorno da intimidade e dos erotismos, suas lacunas, dissociações e desvios. Abre-se espaço, em diversas

abordagens, para textos que investigam o corpo enquanto objeto e sujeito da escrita: o corpo clandestino e subversivo, o corpo retalhado e violentado, o corpo imigrante, o corpo político, o corpo como espaço de memória (individual e coletiva), o corpo estranhado e familiar. O corpo literal, o corpo literário.

O período de submissões para o vigésimo quinto volume da Estação Literária está aberto e contamos com a sua contribuição para a construção coletiva dessa reflexão.

Luiz Henrique Moreira Soares, doutorando e mestre pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Ibilce, e Natasha Fernanda Ferreira Rocha, doutoranda e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Londrina - UEL

AOS EDITORES, REVISORES E PARECERISTAS QUE TRABALHARAM PARA ESSE VOLUME ACONTECESSE, NOSSO AGRADECIMENTO

CORPO EDITORIAL

André Luiz Gomes
Bárbara Cristina Marques
Cláudia Grijó Vilarouca
Danglei de Castro Pereira
Marcio Markendorf
Maria Carolina Godoy
Miguel Heitor Braga Vieira
Mirhiane Mendes de Abreu
Raquel Illescas Bueno
Susanna Busato
Vera Helena Gomes Wielewicki

Letícia Milan
Maria Clara Pivato Biajoli
Marilu Martens de Oliveira
Marisa Corrêa Silva
Monise Martinez
Renata Gomes Gonçalves
Renato Forin Júnior
Ricardo Augusto de Lima
Rita de Cássia Rodrigues
Rodrigo Souza Grota
Sandro da Silva
Telma Maciel da Silva
Willian André
Wilma dos Santos Coqueiro

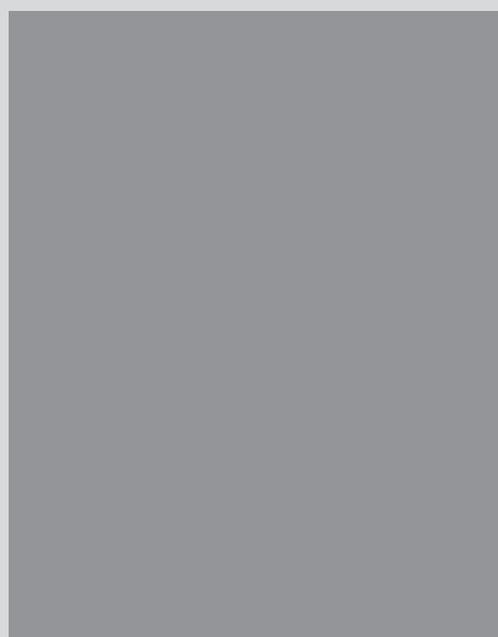
Juliana da Silva Bello
Laysa Louise Silva Beretta
Lilian Talita Canelossi de Melo
Lucas Toledo de Andrade
Mateus Fernando de Oliveira
Natália Cristina Martins de Sá
Natalia Guerra Brisola Gomes
Godoi
Natasha Fernanda Ferreira Rocha
Rute Gaia Fernandes
Sebastião Bonifácio Júnior
Taysa Cristina da Silva
Thamiris Yuri Pellizzari
Vinicius Schiochetti

PARECERISTAS CONVIDADOS

Alamir Corrêa
Ana Paula Franco Nobile
Brandileone
Cláudia Letícia Gonçalves
Moraes
Cláudia Vanessa Bergamini
Diego Giménez
Edméia Aparecida Ribeiro
Gabriel Victor Rocha Pinezi
George França
Gustavo Ramos de Souza

EDITORES E REVISORES

Álvaro Perini Canholi
Ana Carla da Silva Lima
Ângela Caroline Kreuzberg
Camila Nakamura Vieira
Camila Gouvea Prates de Paiva
Daniela Rebeca Campos Atienzo
Desiree Bueno Tibúrcio
Eduardo Luiz Baccarin Costa
Jefferson de Moura Saraiva



ESTAÇÃO LITERÁRIA
REVISTA