
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

FEMINISMOS E FEMINILIDADES NA LITERATURA BRASILEIRA



Volume 35

junho de 2018

ISSN 1678-2054

Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários

Volume 35 (jun. 2018) – 1-114 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

Expediente

A Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002.

Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a revista está classificada no QUALIS como B1 (2016), faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes e indexada pelos seguintes mecanismos:

- a) Portal de Periódicos da CAPES
- b) Livre – Revistas de Livre Acesso
- c) LatinIndex
- d) ErinPlus
- e) MLA Directory of Periodicals
- f) JURN
- g) Diadorim
- h) Directory of Open Access Journals

Comissão Editorial

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa (Presidente)

Prof.^a Dr.^a Claudia Carmardella Rio Doce

Prof.^a Dr.^a Barbara Cristina Marques

E-mail: terraroja.uel@gmail.com

Capa: Foto: Fernando Frazão (modificada para preto e branco)

ISSN 1678-2054

Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários

Volume 35 (jun. 2018) – 1-114 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ARTIGOS

- APRESENTAÇÃO..... - 5
- CLARA DOS ANJOS: REFLEXÕES SOBRE GÊNERO, NEGRITUDES E PRECONCEITOS
A PARTIR DO ENFOQUE DA ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO - 8
MARÍLIA KÖENIG (FACULDADE SENAC - SC) E LUIZA LIENE BRESSAN DA COSTA (UNIBAVE)
- O CARNAVAL DE CAROLINA MARIA DE JESUS: DRIBLANDO INTERDITOS DE
GÊNERO E CLASSE - 21
VALÉRIA ROSITO FERREIRA (UFRRJ)
- ESPAÇOS DE EXCLUSÃO E MEMÓRIA EM NARRATIVAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO
E CAROLINA MARIA DE JESUS..... - 32
SARAH SILVA FROZ (UEMA) E SILVANA MARIA PANTOJA DOS SANTOS (UEMA)
- MINHA VIDA DE MENINA, DE HELENA MORLEY: UM OLHAR SOBRE OS PERFIS
DAS MULHERES OITOCENTISTAS - 45
SILVANA CAPELARI ORSOLIN (UFU) E CARLOS AUGUSTO DE MELO (UFU)
- ANA TERRA: DO NÚCLEO E NEBULOSA À CASA E A RUA, MARCAS DA ORDEM
PATRIARCAL NO ROMANCE DE ÉRICO VERÍSSIMO - 59
IVAN LUCAS BORGHEZAN FAUST (UTFPR) E MARCOS HIDEMI DE LIMA (UTFPR)
- A ESCRITA CAMP DE UMA NARRADORA TRANS NO ROMANCE DO FUNDO DO
POÇO SE VÊ A LUA, DE JOCA REINERS TERRON - 70
LILIAN REICHERT COELHO (UFSB)
- DIANA CAÇADORA, A RESISTÊNCIA FEMININA NA HEROÍNA PROBLEMÁTICA DE
MÁRCIA DENSER..... - 84
ENEDIR SILVA SANTOS (UFMS) E KELCILENE GRÁCIA-RODRIGUES (UFMS)

O EROTISMO COMO EMBATE: O CORPO NA (DA) POESIA FEITA POR
MULHERES - 98

BRUNA RENATA BERNARDO ESCALEIRA (USP) E EMERSON DA CRUZ INÁCIO (USP)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

Falar em feminismos e feminilidades na Literatura Brasileira significa abarcar as múltiplas dimensões que envolvem o tema e também polemizar sobre os discursos produzidos tanto por homens quanto por mulheres na representação desses feminismos e feminilidades. Afinal, desde as formulações iniciais de Simone de Beauvoir sobre os processos que levam uma mulher a se entender como tal e como o Outro do homem, até chegar aos pressupostos da performatividade de gênero propostos por Judith Butler, ainda que os aspectos da feminilidade tenham sido largamente explorados nas últimas décadas no sentido de desnaturalizar certa ideia de feminino circulante na sociedade, as representações de mulheres na literatura, e nas artes em geral, ainda se ressentem das investidas patriarcais do gênero, as quais sobredeterminam o lugar social das mulheres. Pode-se dizer que os estudos críticos da literatura em perspectiva feminista e de gênero encontram-se consolidados no Brasil, entretanto, a necessidade de dar seguimento a esses estudos nunca se esgota, justamente pela perpetuação das estereótipias e representações misóginas das mulheres em todos os campos simbólicos e materiais da coletividade.

Esse dossiê apresenta-se duplamente necessário: primeiro porque contribui manter a circulação de textos críticos em perspectivas das problematizações sobre as mulheres e sua representação, e segundo porque apresenta caráter multidisciplinar, trazendo olhares retrospectivos ou prospectivos sobre narrativas verbais, visuais ou sonoras do momento ou de tempos passados. O conjunto dos artigos selecionados leva em consideração o conjunto etnia-classe-gênero e transita por várias modalidades de textos literários: romance, poesia, diário, memórias, contos orais até a escrita camp. Todas essas manifestações artísticas atravessadas pelas palavras que resistem às marcas socioculturais que engedram o ser mulher.

O primeiro artigo “*Clara dos Anjos: reflexões sobre gênero, negritudes e preconceitos a partir do enfoque da antropologia do imaginário*”, de Marília Köenig (Faculdade Senac- SC) e Luiza Liene Bressan da Costa (Unibave), apresenta a discussão sobre o que é ser mulher negra e como essa representação literária pode ser ressignificada aos olhos da antropologia ao focar a condição de abandono da jovem

Clara por um homem branco que usa a expectativa de ascensão social via casamento para perpetrar uma série de abusos sobre a protagonista.

Na sequência, temos o texto “O carnaval de Carolina Maria de Jesus: driblando interditos de gênero e classe”, apresentado por Valéria Rosito Ferreira (UFRRJ), também traz para a discussão acadêmica a construção da feminilidade e do feminino atravessada por conceitos de raça e classe ao considerar que Carolina, como poeta, ficcionista, dramaturga, entre outras atividades, transcende a imagem de escritora favelada, transgredindo a apropriação de sua imagem feita pela crítica a partir de seus textos não editados.

Sarah Silva Froz (UEMA) e Silvana Maria Pantoja dos Santos (UEMA), dentro do escopo de raça e gênero, analisam o recurso da memória e a configuração dos espaços ocupados pelas personagens femininas de Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, em artigo intitulado “Espaços de exclusão e memória em narrativas de Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus”. Com esse texto, fecha-se o conjunto de artigos em que o foco interseccional ilumina a leitura do literário a partir da análise das representações de mulheres negras como personagens e como escritoras.

O texto seguinte privilegia a pesquisa de resgate de autoria feminina: “Minha vida de menina, de Helena Morley: um olhar sobre os perfis das mulheres oitocentistas”, escrito por Silvana Capelari Orsolin (UFU) e Carlos Augusto de Melo (UFU), apresenta a problematização do gênero diário e do papel da mulher no período oitocentista brasileiro, reivindicando um lugar na história literária para esse texto cuja importância não poder ser relegada ao apagamento.

A representação de mulheres por escritores masculinos é o tom do texto “*Ana Terra: do núcleo e nebulosa à casa e a rua, marcas da ordem patriarcal no romance de Érico Veríssimo*”, apresentado por Ivan Lucas Borghezan Faust (UTFPR) e Marcos Hidemi de Lima (UTFPR). A discussão presente no artigo envolve os espaços não só enquanto elemento narrativo, mas como lócus que evidenciam as marcas da ordem patriarcal.

Lilian Reichert Coelho (UFSB) apresenta um texto que, além da temática do feminismo e da feminilidade, aborda as associações estéticas contemporâneas que questionam a construção de subjetividades além do binarismo de gênero em “A escrita camp de uma narradora trans no romance *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron”.

A literatura de autoria feminina como forma de resistência ao patriarcado está contemplada na discussão proposta por Enedir Silva Santos (UFMS) e Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS) no artigo “Diana caçadora, a resistência feminina na heroína problemática de Márcia Denser”. Nesse artigo, analisa-se o modo como a heroína de Denser destoa dos modelos tradicionais de heróis masculinos ao usar a sexualidade como atividade transgressora em um mundo de relações degradadas.

Por último, o texto “O erotismo como embate: o corpo na (da) poesia feita por mulheres” de Bruna Renata Bernardo Escaleira (USP) e Emerson da Cruz Inácio (USP), também analisa questões relativas à sexualidade por meio da problemati-

zação do corpo feminino em poesias publicadas nas décadas de 1970 e 1980, por autoras portuguesas e brasileiras nas quais o corpo feminino torna-se sujeito do processo literário.

Como se poderá constatar nas páginas seguintes, os trabalhos apresentados compõem um painel amplo das discussões de gênero tão importantes na ordem do dia, no campo literário e no conjunto da sociedade, em tempos de retrocessos já anunciados por Beauvoir ao afirmar que “basta uma crise política, econômica e religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados” (1949: 29). Muitas vezes, esses questionamentos estão envoltos dos conceitos aqui discutidos: feminismos e feminilidades, uma vez que, por sua complexidade e alcance, jamais se esgotam e precisam sempre ser realinhados e rediscutidos conforme a sociedade se reconfigura e demandas, já consideradas superadas, voltam a se apresentar como urgências. Como constituinte e constituída da coletividade culturalmente construída, a literatura jamais se furta ao seu papel transgressor e questionador da suposta “ordem natural das coisas” e os textos analíticos aqui presentes reforçam essa característica do objeto literário em ser, além de um artefato estético, primordialmente ser um instrumento político de transformação.

Suely Leite (UEL)

Luciana Borges (UFCat)

(responsáveis pelo volume)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

CLARA DOS ANJOS: REFLEXÕES SOBRE GÊNERO, NEGRITUDES E PRECONCEITOS A PARTIR DO ENFOQUE DA ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO

Marília Köenig (Faculdade Senac - SC)¹
e Luiza Liene Bressan da Costa (Unibave)²

RESUMO: Este estudo objetiva analisar a personagem feminina Clara dos Anjos, da narrativa homônima de Lima Barreto a partir da teoria do imaginário e também de abordagens sobre negritude e gênero. A narrativa de *Clara dos Anjos* traz à tona as regiões suburbanas do Rio de Janeiro na virada do século XX e revela o papel feminino de submissão, abandono e violência, bem como a exposição vexatória sofrida pela personagem. O propósito do estudo é retratar a forma como a mulher era usada como moeda de troca para acordos matrimoniais, prevalecendo a vontade paterna e marital que sugere a opressão e o lugar subjugado à mulher na sociedade fluminense à época citada. O presente artigo destaca, ainda, a condição de inferioridade à qual a mulher, e neste caso, especificamente, a jovem Clara, é relegada a partir do abandono pelo homem que a seduziu, fomentando o imaginário das narrativas que tangem à exploração da personagem enquanto indivíduo visto como inferior na sociedade carioca de então. Fato este que, por meio de sua literatura ácida, Lima Barreto vai revelar.

PALAVRAS-CHAVE: *Clara dos Anjos*; imaginário; relações de gênero; negritude.

INTRODUÇÃO

Este estudo objetiva analisar a personagem feminina Clara dos Anjos, da obra homônima de Lima Barreto, a partir da teoria do imaginário e de abordagens sobre negritude e gênero. A narrativa de *Clara dos Anjos* traz à tona as regiões suburbanas do Rio de Janeiro na virada do século XX e revela o papel feminino de submissão, abandono e violência, bem como exposição vexatória desta. O propósito do estudo é retratar a forma como a mulher era usada como moeda de troca para acordos ma-

1 – maiam_78@hotmail.com – <http://lattes.cnpq.br/2621465672334722>

2 – luizalbc@yahoo.com.br – <http://lattes.cnpq.br/6385738721254449>

trimoniais, prevalecendo a vontade paterna e marital que sugere a opressão e o lugar na sociedade fluminense à época citada. O presente artigo destaca, ainda, a condição de inferioridade à qual a mulher, e neste caso, especificamente, a jovem Clara, é relegada a partir do abandono pelo homem que a seduziu, fomentando o imaginário das narrativas que tangem à exploração da personagem enquanto indivíduo visto como inferior na sociedade carioca de então. Fato este que, por meio de sua literatura ácida, Lima Barreto vai revelar.

Para Lima Barreto (2011: 2), o escritor lança mão da literatura para explicitamente denunciar a impostura da democracia racial brasileira, valendo-se de uma “literatura militante”, inclusive no que se refere à luta pela expressão” (Ianni 1988: 6), que se opõe a uma escritura esvaziada de sentido, mais preocupada com um vocabulário precioso, tal qual praticada pela grande maioria de seus contemporâneos de letras. As relações de gênero e os preconceitos em torno da personagem aqui aparecem bem marcados, sendo este um dos pontos os quais o presente trabalho vai focar. Pelo conteúdo de sua obra, pode-se afirmar que Lima Barreto “fez sua opção pelos pobres, oprimidos, negros, mulatos e afrodescendentes, denunciando a sociedade hipócrita, a corrupção, o literato empoadado da *Belle époque* e aproveitadores de mulatas ingênuas” (Rangel 2008: 1).

LIMA BARRETO: A NEGRITUDE EM DISCUSSÃO PELO VIÉS DA NARRATIVA LITERÁRIA

Lima (2011) destaca que Lima Barreto começou a trabalhar em “Clara dos Anjos” por volta de 1904, à mesma época em que o escritor estava redigindo o romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909) com o desejo de escrever um painel da sociedade escravagista do século XIX. A retomada ocorreu em 1920, quando o esboço de romance foi transformado em conto, publicado em *Histórias e sonhos* (1920).

A modernidade, na capital da República, promove mudanças no modo de viver e até mesmo no modo de ser de seus habitantes. Algo também marcado em Lima Barreto. Veja-se, a seguir, trecho da obra *Clara dos Anjos* (1909) já destacado por Köenig (2008). No referido fragmento, o literato faz uma exímia cartografia do que ocorre no entorno na linha do bonde, no crescente, desordenado e irreversível processo de modernização pelo qual passa o Rio de Janeiro de seus dias. Personifica, ainda, a tristeza que toma conta do cais dos Mineiros, da travessa mal povoada e esquecida pelo governo local. Toma corpo no texto barretiano o transtornado e desigual abismo social que o processo de modernidade em curso começa a arvorar:

Na fisionomia das casas esteriotipam-se as cousas (sic) da nossa história [...] o tráfico de escravos imprimiu ao Valongo e aos morros da Saúde alguma coisa de cubata africana, e a tristeza do cais dos Mineiros é saudade das ricas faluas que não chegam mais de Inhatomirim e da Estrela, pejudadas de mercadorias [...] Hoje, o geólogo de cidades atormenta-se com o aspecto transtornado dos bairros. [...] Ondulações concêntricas a esse núcleo encontram as de outro

próximo, dando nascimento a uma travessa mal povoada, tristonha, esquecida das autoridades municipais, e que vive anarquizadamente, fora de toda a espécie de legislação, a poucas centenas de metros de outras, apertadas num cinto de posturas (Barreto 2012: 47).

No artigo “Pobre, mulata e mulher, a estigmatização de Clara dos Anjos”, Lima (2011: 1) destaca a literatura militante de Lima Barreto como reação à modernização do Rio. O autor declara que:

Em sua prosa fluente, Lima Barreto dá voz à silenciada gente dos subúrbios do Rio de Janeiro, num momento em que a elite carioca – vexada – tentava esconder, qual sujeira, essa população embaixo do tapete, isto é, empurrava-a para os lugares mais recônditos da cidade, com a justificativa da necessidade de modernizar a cidade.

Em “Clara dos Anjos”, o escritor se esmera por descrever minuciosamente o ambiente que caracteriza o subúrbio do Rio de Janeiro. Lima frisa as concepções relativas ao imaginário coletivo do *fin de siècle* em torno do feminino, o qual, dentre outras expressões, manifestava-se no discurso machista e repressor e nas atitudes extremistas tomadas por representantes do dito sexo forte da sociedade, os infratores em questão.

Aqui, a ética da estética de Lima Barreto se manifesta, nos termos de Juremir Machado da Silva, como uma vontade de potência, “a potência simbólica que organiza o social a partir de um imaginário cultural” (2006: 34). Estaria Lima Barreto aqui transcendendo o cenário moderno do Rio da *Belle époque* por, em seu legado, haver considerado mais as relações sociais, no cotidiano, do que a política editorial e os padrões literários de seus dias.

A obra de Lima Barreto compõe o que Maffesoli, destaca Silva (2006: 34), denomina potência (força, magma criativo e irrefreável), a qual se contrapõe fortemente ao conceito de poder, que corresponde à dominação (cara à modernidade por seus mecanismos de vigilância e punição discutidos por Foucault). E é justamente pela potência, comenta Silva (2006), que Maffesoli acredita que o social se estruture. Por ela, a força imaginal do estar-junto procura uma via para se expressar, a qual esteja “fora de todos os caminhos balizados pelo racionalismo da modernidade, sempre mantendo a exigência ética básica de toda sociedade, aprendendo a viver, saindo de si, com o *outro*” (Silva 2006: 43, grifo nosso). Lima Barreto, a seu turno, foi rechaçado porque, segundo Silva (2006: 36), “o poder tem aversão à potência”. O poder, cujos representantes eram os cânones da época, tinha horror ao mulato pobre e livre e suas ácidas letras, à sua vontade de potência.

No contexto da Literatura da *Belle époque*, para Ianni,

Vai ser Lima Barreto o escritor mais emocionalmente marcado pelo estigma de ser afrodescendente, deixando transparecer tanto em suas obras quanto

na sua própria existência, seu mal-estar diante de uma sociedade recém-saída da chaga da escravidão, ainda mantendo velhas práticas extremamente preconceituosas contra os ex-cativos. Em conflito com este estado de coisas, o escritor lança mão da literatura para explicitamente denunciar a impostura da democracia racial brasileira, valendo-se de uma “literatura militante”, inclusive no que se refere à luta pela expressão. (1988: 6)

O autor apresenta a questão do racismo permeada pelas questões da classe social e do gênero; desvelando a condição social da mulher negra e moradora das periferias, numa sociedade machista e patriarcal, bem como a difícil situação em que viviam as camadas populares na sociedade brasileira. A protagonista de “Clara dos Anjos” personifica uma moça negra tipo ideal de Weber (Lima 2011) que “orçava pelos dezesseis anos”, oriunda do proletariado do subúrbio carioca.

Ainda em torno da questão do estereótipo, para Bhabha (2008: 76), de acordo com a visão colonial (da qual Lima Barreto é um crítico contumaz), o negro permanece deslocado na sociedade, mesmo após o movimento da abolição:

A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traiçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço para o *Socius*; seu presente, desmembrado e deslocado, não conterà a imagem de identidade que é questionada na dialética mente/corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade. Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência e transgredido, seu campo de visão perturbado.

A obra traz também uma visão anti-estereótipo do negro como ser hipersexualizado ou “bestial” (Bhabha 2008: 105), reforçando o caráter passivo, sonhador e inocente da jovem Clara. Na Literatura brasileira, a importância de *Clara dos Anjos* se dá pelo fato de este ser o primeiro romance a trazer os dramas da personagem feminina pertencente ao mais distante dos círculos concêntricos que envolvem o núcleo,

de que a circunstância de ser mulher inseria-a automaticamente na esfera da nebulosa, obedecendo à rígida hierarquia desse conceito que permite apenas ao homem ocupar o centro. A protagonista dessa obra apresenta-se triplamente marcada pelo pertencimento à esfera da nebulosa, por ser mulher, ser mulata e ser pobre. (Lima 2011: 2)

A temática de *Clara dos Anjos* centra-se no preconceito de cor e no drama íntimo da protagonista que, na expectativa de um casamento que não acontece, deixa-se seduzir por um moço inescrupuloso. Grávida e abandonada, ao procurar a família do rapaz ela acaba sendo humilhada por sua condição. Segundo José Ramos Tinhorão, a história de Clara busca ressaltar “o problema do tradicional desrespeito sexual por parte dos homens das classes economicamente mais elevadas em relação às moças

do povo principalmente as negras e mulatas”, dessa maneira, a fim de “acentuar o caráter odioso da sedução se seu autor fosse branco e de condição social superior à da personagem” (2000: 35).

O papel desta na trama é o de “instrumento de crítica à hipocrisia da sociedade brasileira, que insistia, anos depois da abolição, em manter no corpo da mulher de cor as sevícias que os senhores brancos perpetraram durante a vigência da instituição do cativo contra suas escravas” (Lima 2011: 2). Mesmo após o advento da República e da abolição, a supremacia dos “nhonhês” brancos sobre as negras e mulatas de classe mais baixa permanecia evidente.

A seu turno, observa-se que Cassi procura, de modo ostensivo, aproximar-se de Clara, com o único objetivo de obter satisfação sexual, ou seja, “seu sentimento ficava reduzido ao mais simples elemento do Amor – a posse. Obtida esta, bem cedo se enfarava, desprezava a vítima, com a qual não sentia mais nenhuma ligação especial” (Barreto 2017: s/p.). A Literatura de Lima Barreto reflete:

o abandono, o sofrimento e a ausência de perspectivas dessa camada proletária, também estigmatizada etnicamente, no momento em que as elites que se assenhoraram do poder andavam namorando as ideologias racistas europeias, dando livre curso ao acirramento do preconceito racial e social contra negros e mestiços, estes mudados pela lei de 13 de maio da condição de escravos para homens livres, todavia, sem o reconhecimento da sociedade de sua nova condição de cidadãos, em decorrência da estreiteza mental produzida pelos quase quatrocentos anos de cativo. (Lima 2011: 3)

Clara pressupõe que o jovem violeiro – aparentemente cheio de méritos, delicado e modesto – seja a representação exata do homem que pode retirá-la do ambiente em que vive, ainda mais por ser o rapaz branco e presumidamente relacionar-se com coronéis, políticos, doutores – representantes da nata da sociedade – o que representa à jovem uma espécie de conquista de um *status* superior em relação ao meio no qual ela circula. E se, por um instante, por força das raras observações que certamente havia feito, a dúvida lhe sobrevém – “ele era branco; e ela, mulata” (Barreto 2017: s/p), Cassi prossegue criando artimanhas para possuí-la e descartá-la.

IMAGINÁRIO, NEGRITUDE E RELAÇÕES DE GÊNERO: REFLEXÕES

Começamos nossas reflexões acerca das relações entre imaginário, negritude e gênero a partir de Gilberto Freyre, porque a personagem barretiana Clara dos Anjos expressa essa condição como mulher, negra e objeto. A narrativa de Lima Barreto põe em cena a mulher suburbana e negra que vê no matrimônio a possibilidade de emergir de sua condição de inferioridade:

Afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda da mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”. (Freyre 2000: 84-85)

À época da escrita da narrativa, a mulher não tinha profissão, não trabalhava fora do lar. Era criada e educada para os trabalhos domésticos e para servir ao esposo:

A ideologia que a mulher só se realizava no matrimônio fazia com que ela, mesmo desfrutando de alguma independência ao exercer certas atividades, abdicasse deste privilégio para tornar-se prisioneira do marido e do lar. Pressões sociais levavam-na a preferir ser definida em função dele, e não de si própria. Esta situação de dependência total perdurou até bem pouco tempo. Era comum a mulher trabalhar enquanto solteira, mas, logo que arranjasse marido, largava o emprego para cuidar da casa e dos filhos. E não raro o fazia por imposição de seu novo dono. (Vasconcellos 1999: 98)

Por esse viés, foi forjado o imaginário feminino da mulher negra em nosso país e que na maior parte dos estágios evolutivos do mito e todos os seus desdobramentos na literatura ocidental ocorrem no interior de um sistema dito patriarcal, isto é, de dominação masculina. Essa trajetória não é diferente em Clara dos Anjos.

Também Gaston Bachelard e Gilbert Durand compreendiam que a dinâmica do imaginário tem uma base emocional. Em Bachelard, temos a compreensão de que todo pensamento e atividade da imaginação estava uma emoção, que ele traduzia como uma percepção subjetiva da atividade material do corpo na manipulação dos objetos do mundo. O sujeito masculino se associa à força, à dominação, liga-se ao regime diurno das imagens, apresentando a posição heroica de quem empunha a espada. Os símbolos ascensionais representam a vontade da conquista sobre o elemento natural, o esforço do espírito para elevar-se sobre a animalidade e a temporalidade que destrói a existência física. “Poder-se-ia dizer que neste estádio há conquista de uma segurança metafísica e olímpica”, conclui Durand (2012: 145).

Cabe aqui fazermos algumas considerações sobre os regimes diurno e noturno da imagem, conforme Durand (2012). Ele sustenta uma abordagem às imagens a partir da identificação de significados concernentes às próprias imagens (Abella & Rafaelli 2012), recorrentes em diferentes culturas e épocas. Tais imagens são categorizadas em duas estruturas chamadas de regimes diurno e noturno, que não são “agrupamentos rígidos de formas imutáveis” (Durand 2012: 64), embora o regime diurno tenda a excluir o noturno, e a cultura ocidental tenha predominantemente enfatizado o primeiro (Abella & Rafaelli 2012: 229). Assim, segundo os autores, as imagens que podem ser compreendidas como pertencentes ao Regime Diurno “representam ideias

como verticalidade, ascensão, heroísmo, iluminação, poder paterno, masculinidade, racionalidade, ação, agressividade, dominação, objetividade, exibição, liberdade”.

Assim, segundo Gilbert Durand, o aspecto diurno do imaginário é caracterizado por ideias que remetem à clareza, à razão e à objetividade. Tal regime do imaginário costuma manifestar-se “representado por símbolos de purificação, desfeminização, separação, mais especificamente por meio da representação de: cabeças, dentes, céu, fogo, rei, guerreiro, cavalo, pássaros, animais ferozes – principalmente lobo e leão –, entre outros” (Abella & Rafaelli 2012: 230).

Já no Regime Noturno da imagem:

as imagens são concernentes a ideias de descida, trevas, profundidade, o materno e eterno feminino, nutrição, refúgio, repouso, intimidade, transformação, regeneração, eterno retorno, devir. Sendo que o aspecto noturno do imaginário é caracterizado pela subjetividade, o feminino, obscuridade, representado muitas vezes pelas imagens: noite, sombras, monstros, abismo, águas profundas, serpentes, natureza, terra, alimentos, vegetais, flores, árvores, grãos, crustáceos, répteis, lagartos, batráquios, peixes, cordeiro, entre outros. (Abella & Rafaelli 2012: 230)

No viés dessa atitude verticalizada, está o feminino expresso pelos símbolos da imanência que precisam ser vencidos são, por outro lado, concebidos como formas do feminino: “É a feminilidade terrível, a libido destruidora [...] que é aqui exorcizada pela reconquista dos símbolos da virilidade. O pensamento toma um estilo heroico e viril desde o ato guerreiro ou o feito cinegético” (Durand 2012: 144).

Compreendamos, assim, que nestas antíteses entre masculino/feminino; força/fra-
gilidade; bem/mal se estabelecem os conflitos de gênero, constituindo o imaginário de dominação do homem sobre a mulher, tal como percebemos em Clara dos Anjos.

CLARA DOS ANJOS, UMA ANÁLISE À LUZ DO IMAGINÁRIO

A citação abaixo transcrita destaca o caráter ingênuo e passivo da protagonista, à qual fará falta, em certa altura da narrativa, conhecer um pouco mais da natureza humana. A temática de “Clara dos Anjos” centra-se justamente no preconceito de cor e no drama íntimo da protagonista que, na expectativa de um casamento que não acontece, deixa-se seduzir por um moço inescrupuloso (Lima 2011):

Eram casados há quase vinte anos, e esta Clara, sua filha, sendo o segundo filho do casal, orçava pelos seus dezessete anos. Era tratada pelos pais com muito desvelo, recato e carinho; e, a não ser com a mãe ou pai, só saía com Dona Margarida, uma viúva muito séria, que morava nas vizinhanças e ensinava a Clara bordados e costuras. (Barreto 2017: s/p)

No trecho a seguir, o padrinho de Clara se opõe ao contato entre o violeiro e a afilhada, manifestando sua reprovação à abertura da casa da família Dos Anjos ao rapaz de caráter duvidoso. Cassi é retratado por Lima Barreto como um tipo conquistador, afeito a seduzir moças inocentes com sua lábria e seu violão:

– É o Cassi. A menina... O guarda das obras públicas não pôde acabar a frase. Marramaque interrompeu-o furioso: – [...] É um sujeito que não pode entrar em casa de família. Na minha, pelo menos... – Por quê? – indagou o dono da casa. – Eu direi, daqui a pouco; eu direi por quê – fez Marramaque transtornado. (Barreto 2017: s/p)

A seguir, Lima Barreto descreve Cassi Jones:

Cassi Jones de Azevedo era filho legítimo de Manuel Borges de Azevedo e Salustiana Baeta de Azevedo. O Jones é que ninguém sabia onde ele o fora buscar, mas usava-o, desde os vinte e um anos, talvez, conforme explicavam alguns, por achar bonito o apelido inglês. (2017: s/p).

Protegido pela mãe, Cassi seguia impune após explorar moças inocentes como Clara. Esta, por sua vez, era um tanto ingênua quanto à malícia de homens como Cassi:

Habituada às musicatas do pai e dos amigos, crescera cheia de vapores de modinhas e enfumaçara a sua pequena alma de rapariga pobre e de cor com os dengues e o simplório sentimentalismo amoroso dos descantes e cantarolas populares [...] Com esse estado de espírito, o seu anseio era que o pai consentisse na visita do famoso violeiro, cuja má fama ela não conhecia nem suspeitava, devido ao cerco desvelado que a mãe lhe punha à vida; Clara não ocultava o seu desapontamento; e uma de suas colegas lhe dizia em confidência: —Clara, toma cuidado. Este homem não presta. (Barreto 2017: s/p)

Até ali, não se falara a Clara em questões relativas à malícia masculina, de modo geral, e, “repinicando as cordas do violão, não deixava o famoso mestre violeiro de devorar sorrateiramente com o olhar lascivo os bamboleios de quadris de Clara, quando dançava” (Barreto 2017: s/p). Ali se firmava a intenção de Cassi Jones em seduzir Clara dos Anjos. Para tanto, se esmerava ao violão nas maliciosas modinhas, as quais:

Falam muito de amor, algumas delas são lúbricas até; e ela, aos poucos, foi organizando uma teoria do amor, com os descantes do pai e de seus amigos. O amor tudo pode, para ele não há obstáculos de raça, de fortuna, de condição; ele vence, com ou sem pretor, zomba da Igreja e da Fortuna, e o estado amoroso é

a maior delícia da nossa existência, que se deve procurar gozá-lo e sofrê-lo, seja como for. O martírio até dá-lhe mais requinte... (Barreto 2017: s/p)

Tudo contribuiu para que a personagem tivesse seu caráter amolecido ante a malícia de Cassi Jones, o qual fingiu amor para conseguir mais uma conquista, como as várias que a sua condição, vista como superior à das moças com quem se envolvia, permitia. Clara, no decorrer da trama, segue duvidando se o que dizem de Cassi é verdade, já que está por ele apaixonada:

Como ele poderia ser tanta coisa ruim, se frequentava casas de doutores, de coronéis, de políticos? Naturalmente havia nisso muita inveja dos méritos do rapaz, em que ela não via senão delicadeza e modéstia e, também, os suspiros e os dengues de violeiro consumado. Uma dúvida lhe veio; ele era branco; e ela, mulata. Mas que tinha isso? Havia tantos casos... Lembra-se de alguns... E ela estava tão convencida de haver uma paixão sincera no valdevinos, que, ao fazer esse inquérito, já recolhida, ofegava, suspirava, chorava; e os seus seios duros quase estouravam de virgindade e ansiedade de amar. (Barreto 2017: s/p).

A citação a seguir pontua o caráter de Clara dos Anjos:

E ela vivia toda entregue a um sonho lânguido de modinhas e descantes, entoadas por sestrosos cantores, como o tal Cassi [...] O mundo se lhe representava como povoado de suas dúvidas, de queixumes de viola, a suspirar amor. Na sua cabeça, não entrava que a nossa vida tem muito de sério, de responsabilidade, qualquer que seja a nossa condição e o nosso sexo (Barreto 2017: s/p).

Sobre as suspeitas que recaíam sobre Cassi, ela conjectura: “Ele tinha feito isto e aquilo; mas – interrogava ela – quem diria que ele fizesse o mesmo em casa de seu pai? É porque ele se deixou apanhar, enquanto outros há por aí que... Ele confessa que está arrependido do que fez, e agora quer se empregar e casar-se comigo” (Barreto 2017: s/p), ilude-se.

Aos poucos, Clara passa a conhecer a natureza de Cassi, ainda que, até o momento em que se vê definitivamente abandonada por ele, a protagonista siga confiando nele:

Por aí e por outras pequenas circunstâncias, atribuía a Cassi o assassinato do padrinho e como que se julgava também sua cúmplice. Veio-lhe um medo daquele cantador meloso, dengoso, apesar de seu mau olhar de folhas-de-flandres; e, num relâmpago, viu bem quanto de fingido e falso podiam conter as suas cartas ternas e cheias de protestos de boas intenções e de amor sincero e honesto [...] Então, nessa ocasião, ela avaliaria o grau de certeza de suas suspeitas. (Barreto 2017: s/p)

A essa altura da obra, Clara dá-se conta de que pode ter sido abandonada por Cassi Jones:

Se ele a abandonasse — o que seria dela? [...] Ela afastou a convicção e perdeu o terror que ele começara a lhe inspirar. A sua débil inteligência, a sua falta de experiência e conhecimento da vida, aliado tudo isto à forte inclinação que tinha e não sopitava pelo violeiro, agiram sobre a sua consciência, de forma a inocentar, a seus olhos, o tocador de violão, no caso da morte misteriosa do padrinho. Praxedes saía e Clara, logo que pôde, correu ao quarto para chorar. Estava irremediavelmente perdida; ele a abandonava de vez. Como havia de ser? Como havia de esconder a gravidez, que se ia mostrando aos poucos? Que fariam dela os seus pais? Era atroz o seu destino! (Barreto 2017: s/p)

Clara então se deparou com a verdade sobre Cassi: ele a enganara, e certamente era o culpado da morte do padrinho dela, Marramaque. Acerca do sentimento que se apossa da jovem nesse momento, Lima faz algumas considerações que citamos a seguir:

Além disso, mesmo sentindo um grande complexo de inferioridade, a pobre moça aposta na própria virgindade para tentar galgar os degraus de um mundo de valores brancos e burgueses, supondo que Cassi represente os valores da metrópole higienizada e embranquecida, suficientemente branqueadores para apagar as nódoas de sua raça e de sua miséria econômica e social (Lima 2011: 6)

Lima Barreto pontua, ainda, o modo como a ingenuidade de Clara fez com que ela fosse tão facilmente ludibriada pelo violeiro Cassi Jones. Nesse contexto, a cor e a condição social são entendidos pela jovem Clara dos Anjos como os fatores causadores de sua desdita:

A inocência dela, a sua simplicidade de vida, a sua boa fé, e o seu ardor juvenil tinham-na completamente cegado. Era mesmo o que diziam... Por que a escolhera? Porque era pobre e, além de pobre, mulata. Seu desgraçado padrinho tinha razão... Fora Cassi quem o matara [...] Que havia de ser dela, agora, desonrada, vexada diante de todos, com aquela nódoa indelével na vida? (Barreto 2017: s/p)

A condição de inferioridade à qual a mulher, e neste caso, especificamente, a jovem Clara, é relegada a partir do abandono pelo homem que a seduziu, fomentam o imaginário das narrativas que tangem à exploração da personagem enquanto indivíduo visto como inferior na sociedade carioca de então. Fato esse que, por meio de sua literatura ácida, Lima Barreto revela. Em torno das questões de gênero e raça, na obra, Clara é estigmatizada por ser, ao mesmo tempo, mulher, negra e pobre, o que com fortes tintas Lima Barreto descreve a filha do modesto carteiro suburbano Joaquim.

Lima Barreto carrega nas tintas ao criar Cassi Jones, um moço de família pequeno-burguesa, pintado com todas as más qualidades possíveis, evidenciando, em chave antitética, a aviltada e ingênua Clara, cujo papel na trama é o de instrumento de crítica à hipocrisia da sociedade brasileira, que insistia, anos depois da abolição, em manter no corpo da mulher de cor as sevícias que os senhores brancos perpetraram durante a vigência da instituição do cativo contra suas escravas. (Lima 2011: 2)

Ao visitar a casa de Cassi para comunicar sua gravidez e pedir providências, Clara é ofendida pela mãe do rapaz, apelando para o pai que responde não poder fazer nada por ela:

Minha filha, eu não te posso fazer nada. Não tenho nenhuma espécie de autoridade sobre “ele”... Já o amaldiçoei...[...] Demais, “ele” fugiu e eu já esperava que essa fuga fosse para esconder mais alguma das suas ignóbeis perversidades [...] Eu, como pai, não o perdôo (sic); mas peço que Deus me perdoe o crime de ser pai de tão horrível homem... Minha filha, tem dó de mim, deste pobre velho, deste amargurado pai, que há dez anos sofre as ignomínias que meu filho espalha por aí, mais do que ele... Não te posso fazer nada... Perdoa-me, minha filha! Cria teu filho e me procura se... (Barreto 2017: s/p)

Aqui a tristeza de Clara fica ainda mais evidente, sendo essa tristeza e ressentimento pela cor e condição social marcas de todo o legado de Lima Barreto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações de gênero e os preconceitos em torno da personagem aqui aparecem bem marcados, constituindo-se em um dos pontos os quais o presente trabalho intentou focar. Pelo conteúdo de sua obra, pode-se afirmar que Lima Barreto “fez sua opção pelos pobres, oprimidos, negros, mulatos e afrodescendentes, denunciando a sociedade hipócrita, a corrupção, o literato empoado da *Belle époque* e aproveitadores de mulatas ingênuas” (Souza 2008: 1).

A obra de Lima Barreto é mediada pelo preconceito que o próprio autor vivenciou, na condição de negro e pobre na sociedade carioca de seus dias. Em *Clara dos Anjos*, as questões relativas ao gênero, à cor e à situação social da personagem trazem à tona o modo de vida daqueles que, na então capital da República, viviam em condições precárias.

Ainda em torno da questão do estereótipo, para Bhabha (2008: 76), de acordo com a visão colonial (da qual Lima Barreto é um crítico contumaz), o negro permanece deslocado na sociedade, mesmo após o movimento da abolição:

A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traiçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço para o Socius; seu presente, desmembrado e deslocado, não conterà a imagem de identidade que é questionada na dialética mente/corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade.

A trama, como foi visto no referencial teórico deste trabalho, traz também uma visão anti-estereótipo do negro como ser hipersexualizado ou bestial (Bhabha 2008: 105), reforçando o caráter passivo, sonhador e inocente da jovem Clara. O livro expõe ainda o cotidiano das mulheres na obra: “A protagonista dessa obra apresenta-se triplamente marcada pelo pertencimento à esfera da nebulosa, por ser mulher, ser mulata e ser pobre” (Lima 2011: 2). Entretanto, diferentemente de outros textos ficcionais que retrataram figuras femininas, Clara não somente dá título à obra, como também é sua principal heroína, não obstante à desromantização que o ácido tom de Lima Barreto confere à obra.

OBRAS CITADAS

ABELLA, Sandra S. & Rafael Raffaelli. As Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand em Cinco Pinturas de Arcimboldo. *Caderno de Pesquisas Interdisciplinares em Ciências Humanas* (Florianópolis), v.13, n. 102, pp. 224-249, jan/jun de 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2060.

BHABHA, Homi P. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 4. ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (São Paulo), n. 28, pp. 91-99, 1988.

LIMA, Marcos Hidemi de. Pobre, mulata e mulher: a estigmatização de Clara dos Anjos. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/autores/limabarreto critica02.pdf>.

MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RANGEL, Tauã Lima Verdán. *Dialogando com Clara dos Anjos: uma análise transdisciplinar da ficção de Lima Barreto*. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php/fckblank.html?n_lin.

SILVA, Juremir Machado da. O imaginário é uma realidade. Entrevista de M. Maffesoli. *Revista FAMECOS* (Porto Alegre), n. 15, pp. 74-83, agosto de 2001.

SOUZA, Wagner de. Uma leitura da sociedade em Clara dos Anjos. *VIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória*, pp. 01-14, 2008. Disponível em: <http://www.literaturahistoriaememoria.com.br/>.

TINHORÃO, José Ramos. Lima Barreto e os romances de crítica social. *A música popular no romance brasileiro: século XX* (1. parte). v. 2. São Paulo: Editora 34, 2000.

VASCONCELLOS, Eliane. *Entre a agulha e a caneta*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

CLARA DOS ANJOS: REFLECTIONS ON GENDER, BLACKNESS AND PRECONCEPTIONS USING THE IMAGINARY ANTHROPOLOGY APPROACH

ABSTRACT: This study aims to analyze the female character Clara dos Anjos, in Lima Barreto's non-homonymous narrative using the theory of the imaginary and approaches on blackness and gender. The narrative *Clara dos Anjos* brings to light the suburban regions of Rio de Janeiro at the turn of the twentieth century and (re)watches over the feminine role of submission, abandonment and violence, as well as vexatious exposure. The purpose of the study is to portray the way in which women were used as a bargaining chip for marriage agreements, prevailing the paternal and marital will that suggest oppression and the place women were subjugated to in the society of Rio de Janeiro at that time.

KEYWORDS: *Clara dos Anjos*; imaginary; gender relations; blackness.

Recebido em 11 de outubro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O CARNAVAL DE CAROLINA MARIA DE JESUS: DRIBLANDO INTERDITOS DE GÊNERO E CLASSE

Valéria Rosito Ferreira¹ (UFRRJ)

RESUMO: Estas considerações decorrem da provocação lançada sobre a construção da feminilidade e do feminino em face de discursos patriarcais que alicerçam as relações de poder entre os gêneros. Algumas dessas relações, especialmente em se tratando da mulher negra e pouco escolarizada, como é o caso de Carolina Maria de Jesus, se apresentam ainda mais problemáticas quando se configura o campo literário. Embora os discursos beletristas e sociológicos tenham se esmerado em engessar a escritora brasileira como testemunha da pobreza, Carolina Maria de Jesus desafia criativamente tais interditos com múltiplos gêneros, personas e performances, incluindo figurações como poeta, ficcionista, dramaturga, entre outras. Sugere-se uma leitura conjunta entre os escritos não editados de Carolina Maria de Jesus e a apropriação performática de seus textos com vistas a uma compreensão mais ampla de suas transgressões de classe e gênero, seja no sentido da taxinomia literária, seja no do exercício de sua sexualidade. .

PALAVRAS-CHAVE: Carolina Maria de Jesus; Manuscritos; feminismo negro; estudos de gênero.

Falamos [Carolina e o Sr. Dilnério, ilustrador] do Audálio. Ele
elogiou-o e que esta com uma parte do nosso livro que êle esta
lendo alguns trechos. Eu disse-lhe que estou concluindo uns
romances que iniciei a tempos. Aconselhou-me para escrever ao
Diário. Que é um estilo que agrada.

Carolina Maria de Jesus. *Manuscritos inéditos* 03 jun 1960

pra dizer a verdade, tenho nojo deste diário.

Carolina Maria de Jesus. *Manuscritos inéditos* 27 jun 1960

Não são poucas as passagens em seus manuscritos inéditos onde Carolina Maria de Jesus reitera sua dedicação à escrita não diarística, seja ela em forma de romance,

¹ valeriarosito2@gmail.com – <http://lattes.cnpq.br/1963777637130192>

como sugerido na passagem acima, ou de peças, poemas, além de pensamentos, provérbios e canções. Frequentes são também às vezes em que a escritora expõe seu desagrado com o desequilíbrio entre o caloroso acolhimento por parte do mercado editorial do gênero documental e de suas ambições no campo literário e performático, aparentemente “incompatíveis” com a sobriedade esperada de quem tem verdades incômodas a revelar. As citações expõem não somente a concorrência entre gêneros diferentes na produção da escritora, mas ainda a percepção de que a escrita diarística exerce apelo maior sobre seus editores e, conseqüentemente, sobre o público leitor da década desenvolvimentista. Nesse sentido, desde os anos 1990 alguns esforços bem-sucedidos lançaram contra-argumentos ao retrato “decisivo” de 1960 apresentado pelo *best-seller* *Quarto de Despejo*, a começar por *The life and death of Carolina Maria de Jesus* (1995), dos historiadores Robert. M. Levine e José Carlos S. Bom Meihy. Publicações adicionais ainda trouxeram à luz os poemas de Carolina (Jesus 1996), registros completos de parte de seus diários sem edição (Jesus 1999), ou ainda elaboraram análises comparativas entre alguns de seus manuscritos e o próprio *Quarto de Despejo*. (Perpétua 2014).

Vale ainda ressaltar que embora a sequência de “diários” subintitulando a produção da escritora – “diário de uma favelada”, “diário de uma ex-favelada” e “Diário de Bitita” – possa visar à continuada celebração do primeiro livro, mal consegue se aproximar, nos dois últimos, do sucesso atingido pelo primeiro em território nacional. Na verdade, e apesar do título, *Diário de Bitita* nem sequer se configura como um diário *strictu senso*, mas, ao contrário, se constitui como uma narrativa memorialística, como quer o historiador Bom Meihy (2004: 43), cumprindo “o papel oficializador de uma de uma memória que corresponderia à intenção mistificadora de Carolina”.

Afastado do primeiro registro epigrafado apenas por alguns dias dentro mesmo mês, o segundo registro ainda sugere que, por momentos, não tenha sido pacífico o processo de composição de *Quarto de Despejo*, a dois meses apenas de vir à luz depois de uma incubação editorial de dois anos. Sem dúvida, uma longa espera para quem vive em condições precárias de vida no aguardo de um evento ‘salvacionista’, como a publicação de um livro, torna óbvias as razões para aquele desabafo. Observemos o concurso entre o drama diário da sobrevivência, alimento constante do celebrado *best-seller*, e o exercício espontâneo de Carolina em gêneros dramáticos, por exemplo, sem qualquer referência em matérias de jornais ou simplesmente elidido do diário publicado:

Choveu a noite molhou a cama.

Tive que levantar e introduzir umas tabuas no meio das latas para impedir as goteiras.

Eu estou ansiosa para normalizar a minha vida. Quero trabalhar.

Não sei ficar inativa.

Fiz arroz, e feijão. Esta chovendo.

Passei o dia escrevendo um drama _ A senhora perdeu o direito. Que lamaçêrio horrível. (FBN rolo 1, 23/06/1960)²

A segunda peça, *Obrigado senhor Vigário*, ganha ainda referência no mês seguinte, julho de 1960, um mês apenas antes da publicação do seu diário famoso:

Disse para a Dona Celestina que não tenho tempo de lavar as roupas bem lavadas porque preciso escrever.

-O que está escrevendo?

- Drama.

- Como é o nome do drama?

- Obrigado senhor Vigário.

(FBN rolo 1, 20/07/1960)

Uma contabilidade rápida, portanto, expõe um romance e duas peças em andamento às vésperas da publicação de *Quarto de Despejo*. Para alguém como Carolina, cuja leitura e escrita pródigas traduziam um mergulho espontâneo no que lhe era mais caro, a demanda por cada vez mais páginas de ‘diários por encomenda’ trans-torna, para se dizer o mínimo, o estado de sua aparente comunhão com seus desejos. É ainda Bom Meihy (2017) quem aponta para as duas partes em *Quarto de Despejo*, sequencialmente escritas antes do momento que Carolina e Audálio Dantas, seu editor, se conhecem – o material “espontâneo” e a parte final, já extraída dos diários “provocados” pela demanda do editor. Sua imaginação criativa transparece de forma generalizada quando observamos, entre outros momentos, a assiduidade com que ela estetiza situações ou figuras que lhe atravessam o caminho.

Na passagem em que ela e Bibi Ferreira se conhecem, a escritora comenta: “Olhando-a, eu idealizava uma peça para ela. Já havia pensado na peça e relatado o argumento ao Audálio.” (FBN rolo 1, 14/08/1960). Prossegue ainda ao observar um dos jornalistas na redação: “O dr. Lélío estava sentado sozinho na sua escrivaninha. Ele tem o perfil de Olavo Bilac. Cumprimentei-lhe” (FBN rolo 1, 10/08/1960). Com efeito, Elzira D. Perpétua (2014:159, 161) já se debruçou sobre a natureza das alterações editoriais, dentre as quais o empobrecimento do lirismo da escritora ou mesmo o de sua erudição saltam aos olhos nos seguintes trechos suprimidos de *Quarto de Despejo*:

Fitei o espaço com sua côr azulada e as nuvens girando, em direção ao póente. O sol com seus reflexos côr de ouro estava calido. E eu, comecei a transpirar. Dei graças a Deus, quando a brisa surgiu para arrefecer um póuco.

Fitava as avês que deslisavam no espaço como se fossem impelida pela viração

E ainda em colchetes, a seguinte elisão editorial:

² Nota Bene (aqui e seguintes): FBN – Fundação Biblioteca Nacional. Setor de Arquivos. Coleção Vera Eunice. MS 565.

Quando eu comecei escrever ouvi vozes alteradas. Faz tanto tempo que não ha briga na favela. [Uns 15 dias pensei até que os favelados estavam lendo Socrates. O homem que não gostava de polemica. Ele dizia: que pode se realizar uma Assembleia e resolver os problemas com palavras.]

Era a Odete e o seu espôso que estão separadós. Brigavam porque ele trouxe outra mulher no carro que êle trabalha

Na perspectiva relativa aos afetos da escritora, durante o período em que se relaciona com os editores (1958-1961), podemos assinalar a brusca mudança do tempo do desejo para o tempo da mercadoria. Aquele é marcado pela própria ausência do relógio em “Eu não tenho relógio – Despertei às sete horas. Fiz café e o João foi comprar pão e preparar-me para ir à escola. Eu estou confusa” (FBN rolo 1, 01/06/1960). Ou seja, é seu ritmo biológico e natural que dá compasso à sua rotina diária. Este, o tempo fragmentado da mercadoria, ao contrário, é constituído por momentos em que jornal, jornalismo e jornalistas se figuram como expoentes de um processo de acelerada reificação e espetacularização da vida, em que a escritora alterna funções de entrevistada a entrevistadora e comentarista:

– Eu mostrava os livros para o repórter e João disse-nos

Olha eu aqui.

Indicou os miseráveis

– E que eu digo que ele e misseravel avarento.

O repórter despediu-se dizendo que tem hora para entregar o serviço.

– *O seu nome para o Diario? Sinão, o Audálio repreende-me.*

José Roberto Pena.

O senhor esta estudando?

parece médico!

– *o jornal não me da tempo.* (FBN rolo 1, 15/06/60) [grifos acrescentados]

Tratada ela própria como “repórter” pelo editor, (FBN rolo 1, 21/08/60), Carolina se alça a observadora-participante da mídia, ainda que, por vezes, desconfortavelmente assistindo ao seu próprio destino escapar-lhe do controle. A respeito dos efeitos da flagrante presença midiática sobre a escrita de Carolina, deve-se ainda sublinhar a emergência de um formato ‘dialógico’ por meio do qual a escritora performa, como uma personagem o faria num palco, diante de câmeras, uma troca com um público ou patrocinadores presumidos, ausentes no momento da escrita ou da fala:

Esquentei a comida e dei aos filhos ... E fui comprar genéros no empório do japonês na Avenida Tiradentes – Eles vendem mais barato. Mas o povo dava-me os parabens. Quando passo perto de um onibus ouço!

– Olha a mulher que escreve!

E os onibus diminui a marcha para os passageirós olhar-me.

Aos motoristas, o meu agradecimento. (FBN rolo 1, 17/05/1960) [grifos acrescentados]

A incorporação da segunda pessoa do diálogo imaginário, portanto, ganha tons adicionais em sua escrita quando se trata daquele/a que, de fato, integra o circuito midiático, como intelectuais ou patrocinadores. São estes, ao fim e ao cabo, que forjam a persona testemunhal, extraída das margens sociais, aos sentidos estupefatos do público consumidor:

Quando iniciou o programa eu fui para o palco. Entre as meninas que iam tocar selções de Dolores. A plateia estava lotada. Quando o senhor Durval anunciou-me eu entrei no palco. Ele disse que eu sou a maior revelação literária

Ele entregou-me uma caneta de ouro presente dos produtos Kibon. – Aos produtos Kibon, o meu eterno agradecimento.

Eu sou fan numero um dos sorvetes Kibon.

É bem feito.

Não faz mal a ninguém. A massa e finíssima. Duplamente filtrada. (FBN rolo 1, 22/05/1960)

Percebe-se na passagem não só o agradecimento a Kibon, mas um segmento “comercial” incorporado à fala de Carolina, em indisfarçável *performance* dialógica com um dos patrocinadores. Segue ainda, em sequência e num crescendo, o efeito espetacular da fama quando a escritora confia: “Quando eu ganhei a caneta pensei: vou guarda-la. Vou estrea-la quando assinar o premio Nobel: Quem sabe ganho aquele premio” (FBN rolo 1, 22/05/1960).

A passagem do anonimato para a fama, preservadas ainda as condições adversas de sua vida como moradora da favela do Canindé, não pode senão doar-lhe percepções antagônicas relativas a seus editores já nos momentos que antecedem a publicação de *Quarto de Despejo*. A passagem seguinte, sobre seu principal editor e interlocutor, é contraste flagrante com a segunda passagem epigrafada. Distantes apenas um mês, lá a expressão da náusea gerada pela demanda dos diários, aqui a de enlevo:

Estou no mundo das estrêlas luminósas. O mundo que o Audalio reformou-o para mim.

O mundo era negro. ficou névio igual as nuvens que vaguêiam no espaço.

Era amarume, transformou-se em mel. Era cilício. agóra é aveludado. Eu vivia chorando. Mas o Audalio esta vedando tudo que afligia-me.

Tenho a impressão que o Audálio veio do céu acondicionado num estôjo de plumas. com um cortêjo de anjos acompanhando-o. cada anjo condusia uma vela de ouro.

As chamas das velas tinha o brilho dos diamantes.

O dia que o Audálio nasceu quem estava predominando, era a Deusa Bondade. sua protetora. pórisso ele, é bom. (FBN rolo 1, 19/05/1960).

A coexistência de sentimentos mistos — “Tem dia que eu adoro o Audálio. Tem dia que xingo-o de tudo, carrasco, dominadôr, etc” [FBN rolo 1, 27/06/1960] vai cedendo

lugar ao desgosto generalizado e preponderante da escritora quanto aos editores, especialmente porque, percebemos, se chocam as imagens de favelada e ex-favelada, calculadas pelo circuito editorial, e a liberdade sem freios desejada por Carolina Maria de Jesus, para falar, escrever e encenar aquilo que sua imaginação criativa lhe urgia. Suas contrariedades não se restringem, portanto, somente ao tempo de seu constrangimento à favela do Canindé ou até a publicação demorada de *Quarto de Despejo*, mas estendem-se para além da estreia gloriosa da escritora e de sua mudança de bairro, até o rompimento definitivo, declaradamente manifesto em 1962, ano seguinte ao da publicação de *Casa de Alvenaria*. Reiteradamente, são expostas em termos como os seguintes:

Com o dinheiro que o senhor Audalio Dantas, comprou a casa em 1960, comprava-se uma grande extensão de terras. Mas o senhor Audalio Dantas queria me dominar. Não gostei principiei a reagir. Não nasci na época da escravidão. Eu não tinha direito de fazer nada que o senhor Dantas, disseminava-me.

Uma noite, ele chegou na minha casa e criticou-me porque eu coloquei vários quadros nas paredes. Obrigou-me a retirar aludindo que a minha casa estaria antiquada parecendo galeria. Retirei os quadros em silêncio. Mas xingando o senhor Dantas mentalmente

Quando vesti uma saia japonesa ele criticou dizendo que eu deveria ser mais simples no vestir

Tudo que eu fazia ele observaria. E assim minha admiração por ele ia arrefecendo. (FBN rolo 3, 12/12/1962)

Palavra, cenário, e figurino são elementos constitutivos de uma personagem. No eco a Bom Meihy, “ingredientes do processo de mitificação de Carolina: o sucesso – nacional e internacional – até então nunca visto” (Meihy 2004: 30).

A imagem da favelada Carolina Maria de Jesus lançada pela Francisco Alves se insere em cenário naturalista, literalmente reconstituído numa vitrine no dia do lançamento do *best-seller*: “preparei umas latas para o Audalio preparar a vitrine. Demonstrando um quarto de despêjo. [...] O João foi levar os vasilhames para o Audalio preparar a vitrine. para o meu livro” (FBN rolo 1, 13/08/1960) E mais adiante: “Vai levar um pouco de terra para por na vetrina. terra que as faveladas passam na penêira para aproveitar os fêijões que estão misturadós com a terra. E a fome. Para demonstrar o terror do custo de vida” (FBN rolo 1, 15/08/1960). Como rezam seus registros diarísticos, “o Audalio disse-me que escritor não pode ser cantor” (FBN rolo 1, 10/08/1960). Ou seja, a imagem composta para Carolina, qual seja a de escritora-favelada, expressão gritante das margens sociais, figura-se incompatível com qualquer outra pincelada reveladora de seus desejos paradoxais, que exponham sua humanidade de forma mais plena.

Muito ao contrário da maneira como seus editores insistem em forjar sua imagem, imagem essa insistente aos nossos dias, a personagem autorretratada por Carolina literalmente enverga figurinos com plumas, brilhos e lâmpadas, carnavalizando os alicerces erigidos para seu testemunho coerente das margens sociais:

Trabalhei o dia todo. A Ivete veio convidar-me para ir ao teatro da igreja com o meu vestido elétrico prometi ir.

[...]

Quando cheguei a igreja entramos pelos fundos. Eu estava cansada. Não aguentava a dor na perna e o sono. pensava: na confusão de minha vida. Faz nove meses que deixei a favela. para mim representa nove mil anos.

A Maria do Carmo ia levando a minha sacola com o vestido elétrico.

Fui preparar o meu vestido ligar para ver se acendia *As personagens que iam tomar parte na peça. circulavam trocando seus vestidos normais por trajes exóticos. Os pretos só usavam calças, e o tronco nu e o chapéu de palha. trajes que simbolizava um passado.* Eu iniciei o espetáculo, declamando as noivas de maio. Agradei o convite para participar da festa. Estava presente algumas pessoas de minha terra que focou olhando-me como se eu fosse o gagarin soviético

Sai do palco fui desligar o vestido. Retirar lâmpada por lâmpada. tem hora que eu tenho pavor de ter inventado estes vestidos complicados. (FBN rolo 2, 14/05/1961) [grifos acrescentados]

Percebamos no trecho grifado o flagrante contraste entre a representação do negro no imaginário teatral da época e a liberdade com que Carolina rejeita tais representações e governa fantasiosamente sua *performance* de vedete, sugerida no figurino que, luminoso e extravagante, desdiz, de outro lugar, os versos que declama em consonância a uma arquitetura de gênero conservadora:

Ó minha filha querida
Parabéns pois vai casar:
Queres ser feliz na vida,
Ouça-me o que vou citar.

Dizem que é a mulher
Que faz feliz o seu lar,
É feliz se ela souber
Viver e pensar.

Trate bem o teu marido
Com toda a dedicação.
Não o deixes aborrecido
Não lhe faça ingratitude.

Se teu marido falar
Não lhe custa: obedecer.
O que passa no lar
Ninguém precisa saber.

Se tens filhos dá-lhes prazer
Enquanto são meninos,
Porque, depois de crescer,
Ninguém sabe seus destinos.

Conforma-te e não protesta
As contingências da pobreza
Ser pobre e honesta
É uma grande riqueza.

Seja muito carinhosa
E agradável no falar,
Uma mulher nervosa
Não prende o esposo no lar.

Seja uma mulher decente
Quando o teu esposo ausentar-se
Ele há de ficar contente
Encontrando-lhe no lar.

Como é bonito um lar
Onde reina paz e amor.
O casal que divorciar
Perde todo o valor.

A mulher que quer predominar
Como se fosse uma imperatriz,
Estas desfazem o seu lar:
Não deixam o homem ser feliz.

A mulher que é prepotente
E quer ver o seu desejo realizado:
O amor que o homem sente
Vai esfriando, vai esfriando. (Jesus 1996: 132-4)³



É, no mínimo, exuberante o choque ideológico entre o figurino exibido por Carolina para a ocasião de sua declamação e o conservadorismo de gênero dos seus versos em *Noivas de maio*. Com efeito, há mais de vinte anos Marisa Lajolo já defendia, na publicação póstuma dos poemas de Carolina Maria de Jesus (Lajolo 1996), sem reedição aos nossos dias, que “[Carolina] se identifica sem sombra de dúvida pela feminilidade, pela negritude, pela pobreza e pelo desatavio intelectual”. E acrescenta:

³ Figurino confeccionado por pesquisadores graduandos do Curso de Letras UFRRJ/IM para o projeto CNPq/GEDIR– Gênero, Discurso e Imagem Na palma da mão: intimidade e espetáculo em Carolina Maria de Jesus.

“Traços que não tornam sua literatura *menos literária*. Nem *menos conservadora e problemática...*” (Lajolo 1996: 46-7). No entanto, o exame das circunstâncias externas aos enunciados dos poemas em tela, estes, de fato, conservadores, agrava a problematização que a crítica sugere, e sublinha a dimensão da resistência da escritora, certamente despercebida quando da recepção de leitura do texto.

No caso em questão, a disparidade entre “figura e fundo” enunciados e enunciação se firma numa carnavalização radical do que é destinado aparentemente a ocasiões e espaços profanos, como o teatro ou a praça pública, acrescida de uma dessacralização do espaço eclesiástico, onde a *performance* é realizada. Ou seja, se a figura feminina negra e pobre é construída em obediência aos limites de gênero e classe, como querem editores e *intelligentsia*, Carolina esvazia essa ‘ideologia de gênero e de classe’ por meio do deslocamento ou subversão dos enunciados de seus próprios versos, em paródia ao culto do casamento e da família, encenação jocosa de simultânea negação e afirmação (Bakhtin 2008: 6, 10)

Se a índole estética de Carolina Maria de Jesus se deixa flagrar já em seus trechos diarísticos de natureza documental (Rosito 2012), assim como em práticas alternativas de vivenciar seu cotidiano, não se pode deixar de atentar, com especial ênfase, para sua escrita teatral *strictu senso*. Sua sensibilidade acentuada para domínio de cena revela não só uma dramaturga sensível aos códigos das radionovelas da época, que acompanhava com assiduidade, mas, sobretudo, uma diretora em pleno comando da *mise-en-scène*, para onde faz convergir personagens, adereços, figurinos, diálogos e sonoplastia. O trecho seguinte da peça *Obrigado, senhor Vigário* nos permite um relance da conjugação de tais elementos:

Quinze anos depois. Dona Helena está sentada lendo uma revista. A sala é mobilhada com luxo. Tapetes, e uns quadros nas paredes.

Em Cena

Helena– Toca a campainha.

Clara Ruiz –Entra usando trages de criada. Os cabêlos trançados. As tranças caem pelas costas, e tamanco nos pés.

Seu trabalho com ritmos diversos imprimidos ao *timing* de seus personagens em cena é notável. São constantes as entradas e saídas do elenco, seus movimentos na ocupação do procênio e dos fundos do palco e as alterações de entonação demarcadas por direções de cena. Registram-se ainda culminâncias dramáticas, que incluem uma cena de valsa e uma “ressurreição” em um necrotério na peça *A senhora perdeu o direito* ou até um duelo de esgrima, ouvido nos bastidores na melhor das tradições do gênero *capa e espada* na peça *Se eu soubesse*. Ressalta-se ainda a veia cômica da escritora em seu repertório melodramático. Ao tornar aparentes os códigos do gênero melodramático, suas peças ainda exibem autocrítica, em tradução vigorosa das dimensões caras às transmissões do rádio teatro.

Em conclusão, esperamos que as amostras inéditas de material diarístico e não diarístico apresentadas tenham sido capazes de demonstrar uma caracterização mais

densa de Carolina Maria de Jesus, mulher negra, escritora e *performer*, celebrada meteoricamente no Brasil nos primeiros anos da década de 1960, mas com reputação internacional sustentada aos nossos dias. Brilhante e coerentemente construído na sua edição de uma *persona* marginalizada, *Quarto de Despejo* apaga a densidade de Carolina Maria de Jesus ao lhe furtar dimensões agônicas, contraditórias e incabíveis dentro dos limites esperados da retratação da miséria. Considerados ainda os fatores macro políticos do início da década de 1960, que passam a dividir a atenção do mercado editorial, é flagrante também como a edição do *best-seller* passa a se ostentar como representação única e definitiva da escritora, malgrado o próprio material publicado em seguida, como *Casa de Alvenaria* (1961) e *Diário de Bitita* (1986), este já postumamente. As diversas camadas de interditos à sua produção e ao seu “estar no mundo” se estendem do plano mais pessoal e íntimo, como os limites impostos ao seu modo de vestir-se, ou à organização e decoração de sua nova casa de alvenaria, ao plano mais propriamente social, em que “gênero” pode ser compreendido em sua face literária e/ou sexual.

O mercado editorial da década de 1960 celebra ‘retratos fieis’ das alteridades marginalizadas. A escritora favelada se afigura oportuna, pois, tal e qual um “repórter”, nos termos de seu editor, se expõe como espetáculo ambulante das distorções sociais do desenvolvimentismo. O exercício de sua fantasia e delírio, forjados por sua imaginação criativa em um volume notável de gêneros literários e transgressões performativas, se e quando considerados, são rejeitados antes mesmo de examinados, com base em argumentos calcados na ‘carência’ de sua produção: faltam-lhes literariedade, escolaridade e outros ingredientes caros à crítica elitista. No entanto, percebe-se que essa estrela solitária desafiou incontáveis códigos sociais e acadêmicos vigentes. Dessa forma, pode contribuir para a releitura da história literária brasileira, em que pese sua adoção carnalizada de códigos de produção estética consagrados.

OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6.ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Org. José Carlos Sebe Bom Meihy. Rev. Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

———. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

———. *The unedited diaries of Carolina Maria de Jesus*. Ed. Robert M. Levine & José Carlos Sebe Bom Meihy. Trad. Nancy P. Naro & Cristina Mehrtens. New York: Rutgers University Press, 1999.

LEVINE, Robert M & José Carlos Sebe Bom Mehy. *The life and death of Carolina Maria de Jesus*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1995.

LAJOLO, Marisa. Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina. Carolina Maria de Jesus. *Antologia pessoal*. Org. José Carlos Sebe Bom Meihy. Rev. Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp. 37-61.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Repaginando Carolina Maria de Jesus. *Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre: Sulina, 2017, pp. 263-280.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

ROSITO, Valeria (org.). *Carolina Maria de Jesus: incômodos de Um Quarto chamado despejo/ Carolina Maria de Jesus: a Misfit in a Room not of her Own*. Rio de Janeiro: Mauad [no prelo]

———. Postcolonial female fiction: from the solitary stand in Carolina Maria de Jesus to the solidary diction in Conceição Evaristo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (Rio de Janeiro), v. 21, pp. 192-211, 2012. Disponível em <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/viewFile/293/297>.

CAROLINA MARIA DE JESUS' CARNIVAL: DODGING GENDER AND CLASS INTERDICTS

ABSTRACT: These thoughts address the construction of femininity and the female in face of patriarchal discourses which power relations between the genders are based on. Some of those relations, especially when it comes to the black and poorly schooled female, gain prominence when the literary realm is delimited. Although the *belles lettres* and sociological discourses have both endeavored to straitjacket Carolina Maria de Jesus to her testimonial writing, as a witness to poverty, the Brazilian writer creatively challenged such interdicts with multiple genres, personae, and performances, including those of a poet, a fiction writer, and playwright, among others. One must read both the non-edited writings by Carolina Maria de Jesus and her performing appropriation of those writings to ensure a broader grasp of her class, genre, and gender transgressions.

KEYWORDS: Carolina Maria de Jesus; manuscripts; Black feminism; gender studies.

Recebido em 05 de outubro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ESPAÇOS DE EXCLUSÃO E MEMÓRIA EM NARRATIVAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO E CAROLINA MARIA DE JESUS

Sarah Silva Froz¹ (UEMA)
e Silvana Maria Pantoja dos Santos² (UEMA)

RESUMO: A relação entre memória e espaço tem sido explorada por pesquisadores de diversos campos do conhecimento, na literatura em particular, visto que é uma relação que perpassa o indivíduo na sua vivência individual e nas relações sociais. A construção da espacialidade e os modos como os lugares são vivenciados implicam deslocamentos e variam de acordo com a realidade e perspectiva de cada indivíduo. Desse modo, este trabalho objetiva analisar os espaços de memória nas obras *Becos da Memória* (2013), de Conceição Evaristo e *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), de Carolina Maria de Jesus, a fim de compreender como o espaço-senzala presentifica-se no espaço-favela, a partir dos mecanismos de exclusão. O espaço físico é evidenciado nas narrativas aqui investigadas, sendo este representativo da condição social dos personagens, mediada por valores sociais.

PALAVRAS-CHAVE: espaço; memória.; exclusão social..

INTRODUÇÃO

A ocupação da periferia e dos morros dos grandes centros urbanos brasileiros deu-se de forma irregular e teve sua fase inicial a partir do processo de transição gradual da mão de obra escrava para o trabalho livre assalariado. Essa realidade tem suas raízes no contexto da abolição da escravatura, onde não houve um planejamento de políticas públicas voltado à inserção do negro na sociedade. O surgimento das favelas está associado, dentre outras causas, à “derrubada dos cortiços efetuada no Rio de Janeiro, no início do século XX, que removeu a população pobre, predominantemente composta por descendentes de escravos, para os morros das imediações” (Oliveira 2015: 16).

1 sarah_froyz@hotmail.com – <http://lattes.cnpq.br/4336482867725621>

2 silvanapantoja3@gmail.com – <http://lattes.cnpq.br/7780498844139228>

A derrubada dos cortiços na virada do século XIX ocorreu como uma forma de higienização da cidade. Naqueles espaços viviam os excluídos, incluindo descendentes de escravizados e ex-escravos. Para além, disto em “1897, foi justamente naqueles locais que se foram estabelecer, com a devida autorização dos chefes militares, os soldados egressos da campanha de Canudos. O lugar passou então a ser chamado de morro da favela” (Chalhoub 1996: 16). As pessoas que se instalaram nos morros haviam ido ao Rio de Janeiro a fim reivindicar promessas feitas pelo governo aos soldados que lutaram contra os sertanejos liderados por Antônio Conselheiro nos anos de 1896 à 1897, entretanto como não tiveram suas demandas resolvidas, nem meios financeiros para retornar às suas cidades, foram ocupando os morros e estabelecendo moradia. Instalaram-se no morro da Providência em alguns barracos, da mesma forma que o arbusto favela ocupa os morros da região de Canudos. Pelo fato de ocuparem os morros, assim como a planta, é que se passou a chamar esses assentamentos de favela.

Nessa conjuntura, o indivíduo livre despossuído de posses e lugar refugiava-se nos morros, construindo barraco para moradia. Os morros acomodaram as favelas, sendo esses espaços testemunhos de vidas marginalizadas, que presencia as angústias, alegrias e sensações de abandono de seus habitantes. O espaço da favela possibilita ser pensado como continuidade da senzala, apesar de estarmos nos referindo a espaços temporais distintos. Desse modo, este trabalho objetiva analisar os espaços de memória nas obras *Becos da Memória* (2013), de Conceição Evaristo e *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), de Carolina Maria de Jesus, a fim de compreender como o espaço-senzala presentifica-se no espaço-favela, a partir dos mecanismos de exclusão.

A fim de compreendermos a relação de tempo e espaço nos romances analisados, trabalharemos a ideia de cronótopos de Mikhail Bakhtin, nessa visão o tempo e os lugares influenciam nas ações das personagens e impulsionam o enredo (Bakhtin 2014: 211). Dessa forma, através dos cronótopos poderemos compreender a visão e os lugares de fala das narradoras, ou seja, a percepção que elas tem de si e dos outros, isso remete ao dialogismo e a comparação das representações e as vozes das personagens, em direção a uma autocrítica e percepção dos lugares de exclusão que elas estão condicionadas.

O espaço da favela em *Becos da Memória* (2013) de Maria da Conceição Evaristo de Brito é interpretado como moradia das “doces figuras tenebrosas”, um lugar que remete à senzala. O contexto é outro, mas os espaços de segregação para os “negros vadios e bandidos”, considerados “sujos, feios e malvados” continua sendo de exclusão e guetização.

A obra *Becos da Memória* foi escrita em fins de 1987 e início de 1988, entretanto só foi publicado em 2006 com uma pequena tiragem, poucos exemplares custeados pela própria autora. A obra tem como cenário uma favela em processo de demolição, cujos moradores estão sendo remanejados para outros espaços de exclusão. A favela está localizada em uma grande área de especulação imobiliária, ao lado de um bairro

nobre. Na narrativa a comunidade não é nomeada, como também não é especificada a sua localização espaço-temporal.

No título do romance de Conceição Evaristo há uma dualidade: beco é compreendido como menção ao espaço/lugar e como suporte memorial, ou seja, os lugares que guardam memórias que guardam vivências e referências. Ao propormos a relação entre espaço e memória, problematizamos a simbologia que emana da favela, no que se refere às lembranças que se presentificam no espaço. A narradora de *Becos da Memória* reatualiza as recordações das correntes da escravidão e da diáspora, deixando evidente a aproximação da favela com a senzala. Os personagens que habitam a favela são afro-brasileiros, alguns remanescentes do período escravocrata, excluídos e renegados ao espaço suburbano.

Quartos de despejo, da escritora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus é lançado no mercado editorial pelo jornalista Audálio Dantas em 1960. Na obra são retratadas as vivências de uma mulher negra, moradora da favela do Canindé em São Paulo entre o período entre 1955 à 1960. A narrativa retrata um Brasil, esquecido, um espaço em que se encontram os excluídos da teia social. O nome quarto de despejo “significa o pior lugar que sobrou para nós negros e negras na sociedade” (Ribeiro 2016: 157).

O termo quarto implica um lugar íntimo, de privacidade, de abrigo e acolhimento, já a palavra despejo remete a algo fora do lugar, que expurga, o que sugere uma incoerência, no entanto a aproximação dos vocábulos passa a ter uma lógica ao sugerir a exclusão de pessoas da conjuntura social que inicia no próprio lugar que habita. “Eu classifico São Paulo assim: O palácio é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (Jesus 2014: 32).

Os espaços de exclusão nos romances em questão são bastante distintos, apesar das duas narrativas terem uma favela como cenário. Na tessitura de Conceição Evaristo o lugar é visto ao mesmo tempo como solidário e em desavença, cuja narradora o classifica de lar das “doces figuras tenebrosas”. Na favela havia “as misérias e as grandezas. Havia o amigo e o inimigo, o leal e o traiçoeiro. Havia muito de riqueza na pobreza, na miséria de cada um” (Evaristo 2013: 29).

Em *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus o espaço é visto como um lugar de ódio e violência, em que não há solidariedade entre os moradores. “Favela é o pior cortiço que existe” (Jesus 2014: 25).

Pensar a concepção de cronótopo nos dois romances possibilita-nos compreender a construção das obras e a ideia das autoras ao tecerem histórias feitas dos resíduos, assim “[n]o romance toda a linguagem é um ponto de vista, uma perspectiva sócio-ideológica dos grupos sociais reais e dos seus representantes personificados” (Bakhtin 2014: 201). Ao estudarmos a favela e a relação que está estabelece com a senzala, estabelecemos uma relação de continuidade, ou seja, “os cronótopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, entrelaçar-se, permutar, confrontar-se, opor-se ou encontrar-se nas inter-relações mais complexas” (Bakhtin 2014: 357).

OS ESPAÇOS DE EXCLUSÃO

O sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006) pontua que o tempo e o espaço são “localizadores” de memórias, visto que “quando nos lembramos [...] há um contexto de dados tempos reais a que está ligada a essa lembrança de alguma forma” (2006: 124). Nessa conjuntura, entendemos que a memória coletiva implica uma retomada de eventos com participação de um determinado grupo sob a ótica de cada um, ou seja, a partir da memória individual “nossa memória pessoal de dentro é a memória coletiva de fora” (Halbwachs 2006: 73). Ressaltamos que a memória individual não é fechada, nem isolada, logo, precisa da memória do grupo para constituir-se, uma vez que para recordar o próprio passado é necessário ter lembranças de um determinado grupo social um ponto de referência como, por exemplo, memória da infância as quais são possíveis graças ao grupo familiar.

Halbwachs (2006: 73) assevera que as lembranças de cada época das nossas vidas projetam sentimento de identidade. Nessa conjuntura, a memória individual é apenas uma parte da memória do grupo, mesmo quando a memória é aparentemente íntima, ela se viu preservada porque se constitui através do meio social.

Assim, os lugares estabelecem uma relação com a identidade, pois o espaço é guardador de memórias, e são elementos constitutivos, “lugares particularmente ligados a uma lembrança” (Pollak 1992: 201). A memória das personagens apresentadas nos romances analisados se articulam com as do espaço, no que concerne a rememoração, nesse sentido o lugar não é apenas um pano de fundo da diegese mas, também um personagem, visto que o termo favela carrega em si inúmeras problemáticas e estereótipos como agregadora de negros e “vadios”.

Pierre Nora pontua que a memória moderna “é uma registradora que delega ao arquivo o cuidado de ser lembrada por ela e desacelera os sinais onde ela se deposita, como a serpente e sua pela morta” (Nora 1993: 15). O espaço de vivência configura-se como o lugar das experiências cotidianas que remete ao pertencimento, nele estão presentes as simbologias das existências, demarcadoras de identidades:

Lugar implica uma indicação de estabilidade, e o possuir limites, sempre associado a ideia de definição, compreendida não apenas num sentido geográfico, mas principalmente onde está calcada a identidade própria construída ao longo dos tempos. Sendo esta identidade compartilhada com o grupo que nele se encontra. Já o espaço se configura como uma experiência vivida, e onde se exercita e compreende a sensação do pertencimento, nele estão presentes todas as simbologias da existência. (Nascimento 2014: 19)

Em *Becos da memória* (2013) e *Quarto de despejo* (2005), observamos como os lugares das vivências cotidianas são capazes de enquadrar memórias que remetem à identidade dos moradores do lugar. Segundo Simone Schmidt (2013: 19) a senzala se presentifica em *Becos da memória* de duas formas: primeiramente nas lembranças da escravidão, lembrada constantemente pelos personagens, ao ser narrada pelos

“mais velhos” em suas histórias que remetem à infância vivida nas “fazendas, Senzalas, plantações e em enfrentamentos com os sinhôs”. Segundo, no que se refere ao “espaço vivido no romance, a relação da senzala com a favela” que se atualiza na “geografia dos becos onde se vivencia a condição subalterna dos seus moradores” (Schmidt 2013: 19).

Em *Quarto de despejo* a narrativa presentifica-se através das reflexões da narradora ao comparar as vivências dos moradores com as mazelas da escravidão. Em algumas passagens da obra é perceptível a alusão que faz à cor preta do feijão que é negra, assim como a dela. Também faz menção à abolição da escravatura referindo-se ao 13 de maio de 1955 e acrescenta que luta contra a escravidão atual: a fome e a pobreza.

Com o processo de urbanização e modernização das cidades grandes no século XIX, imitando os padrões europeus, foram construídas ruas largas e arborizadas. Com a modernização intensificaram-se os mecanismos de exclusão e higienização das cidades. Assim, foram sendo remanejadas dos lugares de visibilidades as construções irregulares e precárias onde viviam os “feios, pobres e malvados”:

O processo de urbanização das cidades brasileiras por volta do século XIX acompanhava a tendência europeia de construir ruas largas e arborizadas. Com isso foram destruindo ou empurrando para fora do perímetro todas aquelas construções precárias, tais como os cortiços, que “maculavam” o cenário central de importantes cidades brasileiras, principalmente o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. (Nascimento 2014: 54).

O movimento de modernização das cidades corroborou para o aumento da fronteira entre ricos e pobres: os menos favorecidos passaram a ser excluídos da teia social porque não se “enquadravam/enquadram” no perfil da nova nação que estava sendo gestada: a ideia de um país rico, moderno e próspero. Nessa perspectiva, ainda vivemos no laivo da colonização brasileira, os tentáculos da máquina colonial ainda se sustentam nos *tempos líquidos*, com a relação senhores/escravos, que fora substituída pela relação empregador/trabalhador doméstico.

Bauman (2003: 80) assevera que “o abismo entre os ricos e os pobres, e entre os mais ricos e os mais pobres se amplia ano a ano tanto entre as sociedades como dentro delas, em escala global e dentro de cada Estado”. Desse modo, assim como há distância entre a casa grande e a senzala, há também entre os bairros nobres e os excluídos, permanecendo a relação casa grande e Senzala.

A FAVELA-LAR BECOS DA MEMÓRIA

A espacialidade em *Becos da memória* é marcada pelos caminhos percorridos por Maria Nova. A menina movimenta-se pelas ruelas da favela. Por meio de suas andan-

ças, em meio aos barracos “caídos de branco” conseguimos identificar os lugares de exclusão. No início da narrativa é evidenciada a construção do espaço da favela, é possível visualizar a pobreza, a miserabilidade, “os molambos”, a imundície e a falta de opções que envolve os personagens:

A favela torna-se, para o narrador, um espaço de experiências coletivas, como a constante ameaça do despejo, do desfavelamento, da pobreza e da injustiça, como um espaço encontrado por muitos como a última parada, a última opção, porém também como um espaço de múltiplas experiências e narrativas. (Maringolo 2014:33)

A favela é a última opção dos moradores, visto que já haviam procurando acolhida em outros lugares. Não obtendo êxito, migraram para o espaço de exclusão. A construção da espacialidade e as definições dos lugares de memórias são percebidos através do deslocamento entre as torneiras, a “de cima” e a de “baixo”, mencionado pela protagonista Maria Nova.

Assim, a localização das torneiras possibilita compreender o espaço da favela, uma vez que através do seu deslocamento são apresentadas as ruelas, os becos, bem como as vivências das “doces figuras tenebrosas”. “A torneira de cima” é mencionada como um lugar de sofrimento, angústia e o próprio mistério. Esta fica em frente à casa de Vó Rita e da Outra, uma personagem não nomeada no romance, portadora de hanseníase. Além do preconceito, não recebia os cuidados da saúde pública, por isso isolava-se. Essas personagens são segregadas do convívio com os demais favelados:

E foi pensando no bem de todos que Vó Rita se sacrificou ao acolher a personagem nomeada como “Outra” —portadora de hanseníase e, portanto, rejeitada pela família e toda a vizinhança — para evitar que a Outra fosse banida daquele núcleo sem perspectiva de abrigo ou socorro, Vó Rita a protegeu, e nesse gesto abriu mão de ajudar nos partos e afastou de si o aconchego dos outros irmãos, mas não perdeu o respeito, nem a admiração conquistados por seu imenso coração. (Nascimento 2014: 84)

Há um silenciamento entre os moradores no que se refere às personagens a “Outra” (que não é nomeada) e Vó Rita, principalmente porque a narradora sugere uma relação homoafetiva entre elas. Assim ocultar-se o preconceito com pretextos que reforçam a exclusão das personagens, sobretudo no que tange à dificuldade em aceitar essa subversão dos corpos femininos, ou seja, a lesboafetividade que acaba sendo refletida na doença, como uma forma de ocultamento e silenciamento da relação.

Retomando a questão das torneiras, havia a de “baixo”, cuja localização fica próxima à casa de Maria-Nova, narradora de Becos da memória, que tece os fios soltos da narrativa “lá estavam sempre a criançada amiga, os pés de amora, o botequim da Cema, em que eu ganhava sempre restos de doces” (Evaristo 2014: 28). No entanto, a narradora ressalta que a “torneira de cima” era melhor, pois tinha água em abun-

dância, “fornecia mais água e podíamos buscar ou lavar roupa quase o dia todo. Era possível ali fazer o serviço mais rápido” (Evaristo 2013: 28). Segundo Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo, no espaço das torneiras é que são tecidas as narrativas, visto que é lugar guardador de memórias, é nesse lugar que se encontram as histórias de vida “mal vividas”:

O espaço das torneiras é também o lugar onde as narrativas são tecidas pelas mãos ágeis e cansadas das mulheres lavadeiras. Nesse momento de trabalho, essas mulheres narram suas experiências de vida umas para as outras, encontram amparo e ajuda nas sábias palavras das mais velhas e durante algumas horas, apoiam-se em um sentimento de *sisterhood*, onde todas se ajudam mutuamente face às adversidades da vida, face à exploração e à precariedade. (Maringolo 2014: 36)

O trabalho das lavadeiras é descrito na narrativa como uma reminiscência do período escravocrata, cujas mulheres desempenham serviços semelhantes aos das escravas. Por outro lado, pode ser visto como uma forma de empoderamento, uma vez que é através desse trabalho que muitas mulheres conseguem sustentar e criar seus filhos.

No que se refere à relação entre “senzala-favela”, a personagem recorda as histórias contadas pelos mais velhos: as experiências dos ancestrais em fazendas, senzalas, plantações. Ao propormos a ideia dos lugares como cronótopos, nesse particular, da senzala e da favela, percebemos como algumas das situações que ocorriam no espaço tempo da senzala se metamorfoseia na favela, assim tende a se repetir e ter continuidades, estabelecendo um fio condutor na observação do tempo que abrange a autoconsciência das personagens. “Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história (Bakhtin 2014: 211).

A nova senzala, neste caso as favelas, abrigam sujeitos subalternizados, excluídos dos grandes centros, jogados nos “quartos de despejo” da cidade. No trecho a seguir, Maria-Nova narra a cena passada na escola em que a relação senzala-favela se evidencia:

Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela. Nesta época, ela iniciava seus estudos de ginásio. Lera e aprendera também o que era casa-grande. Sentiu vontade de falar à professora. Queria citar como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho, e como senzala, a favela onde morava. (...) Sentiu um certo mal-estar. Numa turma de quarenta e cinco alunos, duas alunas negras e, mesmo assim, tão distantes uma da outra. Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. Senzala-favela, senzala-favela! (Evaristo 2013: 104)

Evidenciamos como a narradora problematiza a questão da presentificação da senzala, fazendo uma comparação da favela com a senzala, comparando o bairro nobre que ficava ao lado com a Casa-grande. A todo momento na narrativa é focado a imagem da escravidão, do passado da diáspora, assim Simone Schmidt (2013: 19) diz que é uma “literatura que presentifica esta perturbadora relação, Senzala e favela”. Nessa perspectiva, a narradora de *Becos da memória* (2013) reatualiza as recordações das correntes da escravidão e da diáspora, deixando evidente a aproximação da favela com a senzala. “A data não está marcada de forma explícita, mas as histórias das personagens nos revelam um tempo próximo à segunda metade do século XX, com a memória da escravidão ainda bem recente, ouvida e vivida por algumas delas” (Ferreira 2013: 15).

Assinalamos que a escravidão se metamorfoseia e encontra novas formas de senzala, como os barracos das favelas que remetem às “casas” dos negros que ficavam ao lado da casa-grande, a fim de que pudessem sempre estar à disposição dos *donos do poder*. A favela representada em *Becos da Memória* (2013) é um lugar de solidariedade em que os indivíduos, mesmo vivenciando as pobreza e as privações, dividem momentos de felicidade e alegria. Nesse romance, Conceição Evaristo cria uma história para contar a vida de milhares de Marias que vivem em favelas, como, por exemplo, a voz autoral que inicia o romance: “homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (Evaristo 2013: 30).

QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA

Carolina Maria de Jesus nasceu em 14 de maio de 1914 em Sacramento, Minas Gerais onde permaneceu até a sua adolescência, cursou apenas os dois primeiros anos do ensino fundamental. Em 1947 mudou-se para São Paulo para trabalhar como empregada doméstica, entretanto a mesma afirma que não era uma boa doméstica e que “preferia catar papel do que ser doméstica porque os patrões nunca estão contentes” (Jesus 1996: 61). Ficou conhecida em 1960 com publicação do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, uma espécie de autobiografia em que descreve as suas vivências e o cotidiano da favela do Canindé, em São Paulo, lugar onde viveu por cerca de nove anos.

Como toda *Cinderela*, a escritora negra, pobre e favelada precisou de uma fada madrinha para lhe ajudar e quem desenvolveu este papel foi o jornalista Audálio Dantas, que editou e publicou cerca de vinte cadernos que formaram o tão sonhado livro de Carolina. Ao ser questionada por Audálio Dantas sobre o que escrevia ela afirma: “[sobre] todas as lambanças que pratica os favelados, estes projetos de gente humana” (Jesus 2014: 23). Elzira Divina Perpétua pontua que:

A acolhida de *Quarto de despejo* no Brasil fora precedida pelo recebimento da nascente crônica urbana e do jornalismo investigativo – a chamada

reportagem –, que apontavam as disparidades entre o progresso material do país e empobrecimento da população. A cidade de São Paulo era então o centro de maior convergência de problemas sociais motivados pelo desenvolvimento industrial acelerado. A concentração de riquezas fazia da capital paulista uma terra de contrastes, diferente dos outros centros urbanos brasileiros. (2000: 50)

A obra é escrita a partir de uma visão de dentro da favela, uma forma de tentar desconstruir o estereótipo da favela como lugar de “vagabundos, marginais e vadios” e de um espaço insalubre e miserável. A escrita de Carolina Maria de Jesus é de cunho reivindicatório, de denúncia em que relata, de forma crua, as agruras que acometem os “não brancos” na sociedade brasileira. Através das *escrevivências* desta autora podemos perceber como é excludente e difícil ser negro na América branca. Assim *Quartos de Despejo: diário de uma favelada* é:

Escrito por uma mulher negra, favelada, mãe solteira, catadora de papel, vivendo nas margens do tecido social, *Quarto de despejo* expõe, através de uma trama textual que mistura lirismo, crueza, memória e denúncia, uma realidade que poucos brasileiros queriam ver: a de um sistema que promove a opressão dos já despossuídos e marginalizados. A publicação do livro ganha o apoio do jornalista Audálio Dantas, que havia descoberto os “diários” de Carolina na década de cinquenta, escritos em inúmeros pedaços de papel que catava pelas ruas. O livro tem um total de trinta mil exemplares vendidos na primeira edição, chegando à marca dos cem mil, quando da segunda e terceira edições. Além disso, é traduzido para mais de treze idiomas e chega a mais de quarenta países. A tiragem de vendas e seu alcance internacional demonstram o sucesso de mídia e de público que a obra conquistou, por sua narrativa de denúncia, tão conveniente ao contexto dos anos cinquenta e sessenta. Apesar disso, a escrita perturbadora e desafiadora de Carolina de Jesus logo cairia no esquecimento nacional, o que pode ser constatado pelo destino de uma de suas outras obras, *Diário de Bitita*. (ARAÚJO 2007: 34)

Carolina Maria de Jesus escreveu, também dando lugar aos moradores de sua comunidade. Tomando emprestado o neologismo de Conceição Evaristo, podemos inferir que ela fez uma *escrevivência*; sua tessitura é sobre sua condição de mulher negra e favelada.

Carolina Maria de Jesus foi uma moradora de favela, mãe solteira, tendo que sustentar sozinha os filhos, e o trabalho digno que encontrou foi de catadora de papeis. Carolina olha para a favela e estrutura as suas lembranças, apoiando-se no espaço de vivências. Ao pensar a ideia de espaço-tempo na obra, novamente fazemos uso da concepção de cronótopo do encontro de Bakhtin (2014: 223), pois o romance se caracteriza pela gama de possibilidades dos encontros, ou seja, pelos diversos cronótopos. Dessa forma, as memórias da personagem corporificam-se no espaço, em sua existência até ali ignorada pelo universo social. Entretanto, a narradora não se reco-

nhece como parte daquela realidade, não consegue conceber a favela como sua moradia, nem o barraco em que vivia o chamava de lar: “Cheguei na favela: eu não acho jeito de dizer cheguei em casa. Casa é casa. Barracão é barracão. O barraco tanto no interior quanto no seu interior como no seu exterior estava sujo” (Jesus 2014: 47).

Nos escritos de Carolina Maria de Jesus é mostrado um Brasil pobre em que as camadas sociais menos favorecidas economicamente encontram-se em situação de miserabilidade, uma imagem que não é atrelada a ideia das transformações dos anos de 1950, ou seja, o *glamour* das cidades grandes, dos novos automóveis. Em *Quartos de Despejos: Diário de uma favelada* (2014) é exposto outro Brasil, e Carolina Maria de Jesus tem uma consciência política desse não lugar que ocupa. “Eu não gosto do Kubistchek” (Jesus 2014: 78). Em outra passagem a autora relata: “eu tinha fé no Kubistchek”, com o desejo de que o novo governo direcionasse seu olhar para as camadas menos favorecidas (Jesus 2014: 39). Ressaltamos que os anos de 1945 a 1961 são de intensa modernização do Brasil, é nesse período que se encontram as obras de Carolina Maria de Jesus, iniciada a sua produção em 1955. Assim. “as narrativas da escritora trazem a marca de um sujeito desterritorializado que sofreu efeitos mais duros do processo de modernização e transformação que o Brasil viveu naquele momento” (Souza 2016: 24).

São Paulo do início do século XX conservava ainda um pensamento escravocrata, associava o trabalho desenvolvido pelos afro-brasileiros ao escravo, e os imigrantes de outras regiões do globo tais como italianos, franceses, libaneses, árabes dentre outros, ao trabalho livre, dificultando a entrada dos negros ao mercado formal de trabalho. “Quando Carolina Maria de Jesus chegou à cidade de São Paulo em 1937, deparou-se com uma realidade social e econômica em transformação” (Silva 2016: 15). A autora chega a São Paulo na década de 30 do século XX aos 33 anos, vivenciou o período do Estado novo, o qual é implantado pós revolução de 1930, e a transição democrática vivendo no período dos ditos governos populistas tais como o político Adhemar de Barros, tão criticado em *Quartos de despejo* (2014).

Carolina Maria de Jesus diz: “Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (2014: 33). As mulheres negras e pobres são excluídas da teia social e postas para fora da sociedade, logo, é mais cômodo mantê-las fora do alcance de visibilidade. “É como se, para nós, o destino fosse o ‘lixão’, com os ratos, baratas, esgoto a céu aberto, entre outras agruras que enfrentam os desprovidos de qualquer condição digna de vida” (Ribeiro 2016: 157).

Assim, o discurso literário das mulheres afro-brasileiras é permeado por repetições, que ecoam por toda a sua tessitura, o qual acreditamos ser uma forma de lembrar e não deixar a ferida cicatrizar, para que não esqueçamos os anos de subjugação aos quais, por séculos, as mulheres negras foram submetidas. Nesta perspectiva, ressaltamos o pensamento de Michelle Wallace (1994), que assinala que apesar de haver avanços na representatividade da mulher negra nos lugares de visibilidade, é preciso ter em mente que ainda há um grande caminho a ser percorrido, visto que, em geral, não são narradoras da sua própria história, ou seja, a “produção cultural de

mulheres negras deve ser vista como uma forma de discurso da minoria pós-colonial” (Wallace 1994: 67).

Diferente da favela retratada por Evaristo que simboliza um lugar de solidariedade, amizade, a favela do Canindé de Carolina de Jesus é cruel e violenta. “Eu sou da favela do Canindé. Sei cortar de gilete e navalha e estou aprendendo a manejar a peixeira. Um nortista está me dando aulas. Se vai me bater pode vir” (Jesus 2014:82). A narradora ressalta que “a única coisa que não existe na favela é solidariedade” (Jesus 2014: 25).

A narradora vê o seu espaço como o pior lugar para se viver: “Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim. Quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (Jesus 2014: 37). Ela ressalta que nesse espaço só vivem negros: “comeram e não aludiram, a cor negra do feijão. Porque negra é a nossa vida. Negro é tudo que nos rodeia” (Jesus 2014: 43).

A narrativa pontua que ainda se vive no laivo da escravidão “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome” (Jesus 2014:30). Mudaram-se os nomes, mas os negros ainda estão presos às terríveis correntes do preconceito racial e, conseqüentemente, do poder econômico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita de Carolina Maria de Jesus, assim como a de Conceição Evaristo é de cunho reivindicatório, de denúncia em que relata, através de suas escrivências, as agruras dos espaços de exclusão.

Nas narrativas são evidenciadas a construção do não lugar ocupado pelos afro-brasileiros. Percebemos como os lugares de exclusão, como a favela, continuam sendo um laivo da senzala. Desse modo, as escritoras negras em questão, por meio do literário, reivindicam visibilidade a esses lugares, numa tentativa de subverter a ordem.

O espaço da favela é interpretado como uma ressignificação da senzala, ou seja, os nomes mudaram, mas os espaços determinados para os negros considerados sujos, feios e malvados continuam sendo de exclusão. Ressaltamos que, do mesmo modo que Conceição Evaristo prefere o termo favela em vez de comunidade, também adotamos essa nomenclatura, pois acreditamos que a mudança dos termos não altera a realidade social dos indivíduos que vivem nas periferias e isso não lhes concederá liberdade dos grilhões da discriminação e opressão que vivenciam.

Dessa forma, percebemos que os barracos, os casebres, as ruas e os becos guardam as lembranças e as memórias dos moradores das favelas retratadas em *Becos da memória* e em *Quartos de despejo: diário de uma favelada*, indivíduos pobres e negros que carregam essa dupla marca de exclusão de classe e raça. Percebemos que

a representação que emana da favela como uma continuidade da senzala visto, que essa é povoada em sua grande maioria por negros e negras. Portanto, a escravidão se metamorfoseia e encontra novas formas de Senzala, como os barracos das favelas que remetem as “casas” dos negros que ficavam ao lado da Casa-Grande a fim de que pudessem estar à disposição dos “donos do poder”.

OBRAS CITADAS

ARAÚJO, Flávia Santos de. *Uma escrita em dupla face: a mulher negra em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo*. 2007. UFPB, Dissertação (Mestrado em Letras). Disponível em http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Flavia.pdf.

BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronótopo no romance: ensaios de poética histórica. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 2014, pp. 211-362.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CHALHOUB, S. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 2º ed. Florianópolis: Ed. Mulheres. 2013.

FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afro-femininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Gení Guimarães*. 2013. UFPB, Dissertação (PPG em Letras). Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-95BHK/disserta__o__amanda_crispim_ferreira.pdf?sequence=1

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu Estranho Diário*. São Paulo: Xamã, 1996.

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

MARINGOLO, Cátia Cristina Bocaiuva. *Ponciá Vicêncio e Becos da Memória de Conceição Evaristo: construindo histórias por meio de retalhos de memórias*. 2014. Unesp (Araraquara), Dissertação (Mestrado em Letras). Disponível em <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/115842/000810186.pdf?sequence=1>

NASCIMENTO. *Espaço e heterotopias nas obras de Conceição Evaristo e Gení Guimarães*. 2014. UFJF, Tese (PPG em Estudos Literários). Disponível em <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/731/1/deniseaparecidadonascimento.pdf>

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História* (São Paulo) n. 10, pp. 7-28, dez. 1993. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>

OLIVEIRA, Margarete Aparecida de. *Narrativas de favela e identidades negras: Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo*. 2015. UFMG, Dissertação (mestrado). Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9XZGYQ>

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*. 2000. UFMG, Tese (Doutorado em Literatura Comparada).

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos* (Rio de Janeiro), v. 5, n. 10, pp. 200-212, 1992. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>.

RIBEIRO, Esmeralda. Dois textos para auto contemplar-se. *A escritora afro-brasileira: Ativismo e arte literária*. Duke Daw (org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2016, pp.156-165.

SCHMIDT, Simone Pereira. *A força das palavras, da memória e da narrativa*. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

SOUZA, Alessandra Araújo. *Do Quarto de Despejo à Sala de Visita: experiência narrativa nos diários de Carolina Maria de Jesus (1955-1961)*. 2016. UFPB, Dissertação (PPG em História). Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/9606/2/arquivototal.pdf>

WALLACE, Michele. *Imagens Negativas: para uma crítica cultural feminista negra*. *Revista de Estudos Feministas* (Florianópolis), vol. 2, n. 3, pp. 65-92, 1994. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16290/14831>

EXCLUSION AND MEMORY SPACES IN THE NARRATIVES BY CONCEIÇÃO EVARISTO AND CAROLINA MARIA DE JESUS

ABSTRACT: The relationship between memory and space has been explored by researchers in various fields of knowledge, in particular literature, since this is a relationship that pervades the individual through his/her individual experience, as well as in social relations. The construction of spatiality and the ways in which places are experienced imply displacements and vary according to the reality and perspective of each individual. In this context, this study aims to analyze the memory spaces in the works *Memory alleys* (2013), by Conceição Evaristo, and *Eviction room: diary of a favelada* (2014), by Carolina Maria de Jesus, in order to understand how the senzala space presents itself in the favela space, from mechanisms of exclusion. The physical space is evidenced in the narratives investigated herein, representative of the social condition of the characters, mediated by social values.

KEYWORDS: space; memory; social exclusion.

Recebido em 13 de outubro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

MINHA VIDA DE MENINA, DE HELENA MORLEY: UM OLHAR SOBRE OS PERFIS DAS MULHERES OITOCENTISTAS

Silvana Capelari Orsolin¹ (UFU)
e Carlos Augusto de Melo² (UFU)

RESUMO: Este artigo se propõe a fazer uma análise da obra *Minha vida de menina*, de Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant, tendo em vista a representação do papel da mulher no período oitocentista brasileiro. Publicado em 1942, esse livro é a reunião dos escritos de um diário que Helena escreveu de 1893 a 1895, quando tinha entre 13 e 15 anos de idade. Nessa obra, há diversas personagens femininas, sobretudo a mãe, a avó e a irmã de Helena, que possuem comportamentos condizentes com o patriarcalismo vigente na época em que o poder se concentrava, predominantemente, na figura masculina. Por outro lado, apesar dessa condição, pode-se perceber que Helena consegue romper, até certo ponto, com alguns dos preceitos estereotípicos impostos à mulher brasileira do século XIX. A protagonista reflete e questiona o papel da mulher oitocentista brasileira, destacando, por vezes, as diferenças entre homens e mulheres na sociedade desse período.

PALAVRAS-CHAVE: Helena Morley; feminino; mulheres oitocentistas.

INTRODUÇÃO

Piscitelli (1989: 127) considera que o século XIX foi um período em que o modelo patriarcal predominou. Às mulheres foram reservados os espaços da administração do ambiente doméstico, da maternidade e do cuidado com a moral e a tradição de sua família. Apesar dessas demarcações sociais, Zolin (2009: 220) assevera que houve tentativas de mudança em relação à condição feminina, por meio das precursoras manifestações feministas ocorridas na Europa que, posteriormente, atingiram outros continentes.

1 silcapelari@yahoo.com.br – <http://lattes.cnpq.br/8232406666262449>

2 carlosaug.melo@gmail.com – <http://lattes.cnpq.br/5205243411665484>

Por meio da leitura do diário *Minha vida de menina*, de Helena Morley (1998), é possível refletir acerca do papel da mulher e sua representação e das questões em torno do poder desigual entre homens e mulheres na sociedade brasileira oitocentista. Como afirmam Schumacher e Brazil (2000: 259, grifo nosso), “pela qualidade literária, o livro constitui um relato primoroso sobre o cotidiano brasileiro, sobretudo *sobre a vida das mulheres*”.

As figuras femininas não são representadas de maneira uniforme e homogênea. Cada uma é composta de personalidades e de atitudes particulares – dentro dos limites da sociedade conservadora do século XIX brasileiro. Neste artigo, veremos que, enquanto a protagonista Helena revela ser mais transgressora, as demais mulheres de sua família representam características mais condizentes com a política de domínio fundamentada no paternalismo senhorial oitocentista.

Nessa perspectiva, a personagem Helena parece romper, até certo ponto, com os preceitos estereotípicos da mulher oitocentista tradicional. Embora ainda vinculada a um comportamento subalterno e recatado, a protagonista mostra-se mais propensa a atitudes contrárias ao moralismo conservador, característico desse período. Ao contrário dela, a mãe, a avó e as tias parecem ser mais conservadoras e viver em função dos afazeres domésticos e da família, preocupando-se pouco com si mesmas. As mulheres afrobrasileiras, também personagens dessa narrativa, são representadas em condições subalternas e de exploração, em uma época de recente abolição da escravidão. Algumas delas viviam do trabalho informal, como lavadeiras, quitandeiras e empregadas domésticas, ganhando apenas o mínimo para a própria sobrevivência.

MINHA VIDA DE MENINA: UMA APRESENTAÇÃO

Alice Dayrell Caldeira Brant nasceu em Diamantina, Minas Gerais, em 1880 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1970. Ela foi filha de Felisberto Moirell Dayrell, minerador e descendente de ingleses, e de Alexandrina Brandão Dayrell, pertencente a uma tradicional família mineira. Na obra, os pais ganharam pseudônimos: Alexandre e Carolina, respectivamente. Alice tinha mais três irmãos: Felisberto, Tereza e João, que no livro são chamados de Renato, Luizinha e Nhonhô.

A respeito do hábito de escrita, Alice Brant afirma ter sido incentivada desde muito nova por seu pai a escrever fatos do seu cotidiano. Em nota à primeira edição de *Minha vida de menina*, a autora afirma que a obra é uma reprodução de um diário escrito entre os anos de 1893 e 1895, quando tinha de 13 a 15 anos de idade. A publicação desses escritos, pela editora José Olympio, ocorreu somente em 1942, ano no qual Alice completou 62 anos.

Esses escritos ficaram guardados por longa data, até que em 1941, Alice, numa tarde de sábado, lê algumas passagens aos filhos e ao marido. Todos se encantaram com as histórias. A ideia de publicá-las partiu de Augusto Mário, que sugeriu:

– Por que não publicamos esse diário? Muita gente iria ter a oportunidade que estamos tendo de ouvir histórias tão interessantes de uma menina inteligente numa cidadezinha mineira, no final do século passado. Alice não achou graça na ideia. Ignez, sua filha, adorou. Depois de muita discussão, Alice concordou em transformar tudo aquilo num livro desde que fosse com pseudônimo, do contrário Diamantina inteira iria brigar com ela. Pensaram vários nomes. Alice preferiu Helena porque achava um nome muito bonito. E o sobrenome Morley, de sua avó materna. Assim nasceu Helena Morley. (Brant 2013: 49)

Tudo indica que Alice Brant opta pelo pseudônimo, Helena Morley, e a criação de nomes fictícios às demais personagens, por receio de criar constrangimentos naquelas pessoas analisadas criticamente por ela ao longo da narrativa. Apesar da distância temporal entre os períodos de escrita e de publicação do diário, Alice Dayrell afirma que nenhuma alteração foi feita, apenas pequenas correções gramaticais e substituições de nome, a fim de preservar as identidades dos familiares contidos na obra (Morley 1998: 14).

Em relação à autoria e à origem da obra, Schwarz (1997: 46) afirma que muitos críticos literários possuem dúvidas acerca de sua gênese, principalmente pelo fato de as páginas originais desses escritos jamais terem sido encontradas. O autor acrescenta o fato de não se saber ao certo o destino do diário, pois nem mesmo os familiares possuem informações a esse respeito. Em *Minha vida de menina*, a autoria é colocada em dúvida por questões diversas, como a distância entre o período de escrita e de publicação, a ausência de outros textos literários atribuídos a Helena Morley e o fato de ser escrito por uma mulher. No prefácio do livro, Alexandre Eulálio adverte que a obra poderia ser considerada pelos leitores como uma escrita da autora já adulta:

Neste caso – dizia em conversa um grande escritor brasileiro, Guimarães Rosa – estaríamos diante de um “caso” ainda mais extraordinário, pois, que soubesse, não existia em nenhuma outra literatura mais pujante exemplo de tão literal reconstrução da infância. (Morley 1998: 8, grifo do autor)

Além disso, Schwarz (1997: 46) sugere a possibilidade de que tenha havido interferências no texto original por parte do marido de Alice, Augusto Mário Caldeira Brant, e também do genro dela, Abgar Renault, ambos escritores. Sendo assim, eles poderiam ter reelaborado esses escritos originais, organizando-os para que pudessem ser publicados. Por outro lado, esse aspecto de que tenha havido interferência de outros escritores ou outra autoria é negado por Vera Brant, autora que tinha parentesco com Alice Dayrell. Em sua tese, Barcellos (2009: 255) apresenta o conteúdo de um e-mail trocado com Vera Brant, em que ela afirma que “quem conheceu Alice e Augusto Mário, conviveu com eles, sabe que o livro só poderia ter sido escrito por ela. Eram duas criaturas absolutamente diferentes”. No entanto, Vera Brant afirma ser possível que Augusto Mário e Abgar Renault tenham feito algumas correções antes

que o livro fosse publicado, “mas eram tão sérios e éticos, intelectualmente, que não acredito que tenham mudado uma só frase inteira” (Barcellos 2009: 255).

É possível questionar se essas desconfianças não estariam ligadas à recusa por parte do cânon literário patriarcal da capacidade de as mulheres produzirem literatura. Para Schwantes (2006: 7), um fato incontestável no que se refere à literatura de autoria feminina é o apagamento de sua produção literária. Em diversas situações, escritores brasileiros oitocentistas, por exemplo, resistiram às potencialidades das mulheres no universo literário por considerarem-nas inferiores e reveladoras de “sensibilidade contemplativa e exacerbada, sentimentalismo fantasioso, lampejos de histeria” (Schmidt 1995: 188). É o caso da recepção de João Ribeiro ao poema “Paisagem”, de Francisca Júlia. Em ocasião de sua publicação n’*A Semana*, ele custou a acreditar que os versos “fossem de mulher, e, supondo que se tratasse de mistificação, atribuiu-os a Raimundo Correia” (Ramos 1961: 7). Vale ressaltar que, mesmo quando o diário foi publicado, em 1942, esse tipo de posicionamento ainda persistia, como, por exemplo, nas desconfianças acerca da escrita de Clarice Lispector, cujos primeiros textos foram rejeitados pelos jornais pelo caráter subjetivo das narrativas.

Apesar dessas desconfianças, o diário foi bem acolhido pela crítica e obteve sucesso no mercado editorial, sendo traduzido para três línguas: inglês, francês e italiano. É possível acreditar que essa recepção positiva esteja atrelada à novidade do texto que, sem grandes pretensões literárias, captura um público leitor que se interessa pelo cotidiano familiar, em suas bases simples e interiorana, revelada com agudeza e sagacidade por uma personagem feminina em sua passagem para a vida adulta. Helena narra situações vivenciadas em seu cotidiano, embora, em muitos casos, ela analise acontecimentos que não a trazem como protagonista. As temáticas, as personagens e os lugares citados são diversos. Tendo em vista esses aspectos, Fischer afirma que:

deste diário, surge um retrato vivido de Diamantina e da extensa família de Helena. As anotações revelam impressões sobre os hábitos e as fraquezas da população local, tanto ricos como pobres, brancos e negros, jovens e velhos, homens e mulheres. Tratam da vida econômica e também das relações de classe e raça numa cidade pequena, mas não pouco importante, alguns anos depois da abolição da escravatura, em 1888. (1998: 176)

A partir de uma valorização local, Helena aborda acontecimentos típicos de uma cidade provinciana, situações corriqueiras, desde as relações familiares e festejos tipicamente religiosos até o “progresso” da cidade com a chegada dos Correios, do telefone e da energia elétrica, por exemplo. Schwarz afirma que *Minha vida de menina* constitui um “universo denso, capaz de autênticas revelações, a que a prosa da garota avessa ao tom pretensioso serve com propriedade absoluta, de grande literatura” (1997: 47). Essas considerações podem estar atreladas a algumas características literárias as quais surpreendem e, ao mesmo tempo, singularizam a obra, como a originalidade da percepção histórica, o uso da linguagem cotidiana em contexto provinciano, sem pretensão de ser canônica, a novidade de trazer o ponto de

vista narrativo de uma menina e o seu posicionamento audacioso frente a situações sociais, históricas e culturais.

UMA MENINA E AS MULHERES OITOCENTISTAS

Minha vida de menina apresenta as impressões subjetivas de uma jovem acerca da realidade em que vive. Nesse sentido, torna-se relevante pensar as vivências de Helena como mulher na sociedade brasileira oitocentista sujeita à forma como o patriarcalismo ainda exercia, no período em que o livro foi escrito (final do século XIX), forte influência sobre o comportamento feminino; bem como elementos tais quais a raça e religião que aparecem na obra de forma intensa e reveladora.

Helena possui um comportamento que a diferencia das demais mulheres de seu núcleo familiar Morley. As divergências a que referimos não dizem respeito somente quando comparadas às mulheres casadas, uma vez que assim poderiam dar a impressão de que as diferenças se limitariam à questão da constituição familiar. Como se pode notar na obra, a irmã e as primas, que possuíam idade semelhante à da jovem, mantinham comportamentos mais conservadores, condizentes com a mentalidade patriarcal imposta culturalmente às mulheres daquela época.

A diarista afirmava que, ao contrário dela, sua irmã era muito calada e bondosa. Ela dizia que suas primas eram dedicadas à escola e obedientes aos pais. No que se refere às tias, afirma que eram abnegadas e não tinham vida além da casa, do marido e dos filhos. A protagonista tenta construir uma imagem de si diferente em relação às mulheres com as quais convivia em seu cotidiano. Com frequência, ela tenta demarcar esse contraponto, mas, na prática, evidente nas bordas de seu discurso, nem sempre esse aspecto se confirma e convence o leitor, pois, em muitas situações, ela reproduz os traços da formação dessas mulheres e confirma a importância de se ser cuidadora da casa e manter o núcleo familiar tradicional, sob as bases paternalistas da época.

A protagonista da narrativa evidencia ser alvo de críticas por estar sempre na rua, ao invés de ficar em casa como era costume das moças solteiras. Em virtude disso, sempre que retornava de seus passeios, a jovem ouvia da mãe:

A mulher e a galinha
Nunca devem passear;
A galinha bicho come,
A mulher dá que falar.

E depois diz: — “era por minha mãe nos repetir sempre este conselho, que fomos umas moças tão recatadas. Vinham rapazes de longe nos pedir em casamento pela nossa fama de moças caseiras”.

Eu sempre respondo: “As senhoras eram caseiras porque moravam na Lomba. E depois, a fama foi o caldeirão de diamantes que vovô encontrou.

Moça solteira, a senhora não vê que não pode ter fama? Como? Se ninguém a vê?”. (Morley 1998: 236)

Os argumentos apresentados pela jovem na passagem acima contradizem a mãe. Helena interpreta a fama da mãe e de suas tias como resultado do dinheiro de seu avô e não necessariamente por serem jovens recatadas. A perspicácia da menina evidencia o casamento por interesse, destruindo assim, a teoria da mãe de que os pretendentes estavam em busca de “moças de família”.

Helena utiliza as páginas de seu diário não somente para relatar seus dias na pequena Diamantina, mas como meio de reflexão acerca da sociedade em que vive, partindo de seu ponto de referência: o contexto de uma cidade mineira no interior do Brasil oitocentista. Ela examinava as situações sociais de seu cotidiano com perspicácia, desvendando características de seus familiares, dos criados da avó, dos vizinhos, dos amigos, emitindo quase sempre pontos de vista contestadores. Os conselhos ditos pela mãe e por outros membros da família não eram aceitos de maneira tranquila e passiva, ao contrário, para cada situação a jovem apresentava uma análise própria, buscando compreender os fatos e apresentando prováveis soluções.

Desse modo, a visão de Helena sobre as mulheres da família era de mães e esposas exemplares, zeladoras da reputação dos filhos, mas que se colocavam sempre em segundo plano. De acordo com Ariès (1981), no século XIX, o papel das mulheres na sociedade consistia, basicamente, na subordinação ao pai ou ao marido. O estereótipo do homem como o chefe da família fundamentava-se nos preceitos da igreja cuja doutrina considerava a mulher como subordinada ao marido, cabendo a ela procriar e ser uma boa dona de casa. O trecho a seguir confirma essa perspectiva:

Ninguém na família se preocupa consigo. Todas as minhas tias só se ocupam dos maridos e dos filhos. A pessoa delas não vale nada. Nunca vi mamãe ou qualquer de minhas tias comer uma coisa antes dos maridos e dos filhos. Se alguma coisa na mesa é pouca, elas nem sabem o gosto. Mamãe eu ainda acho que é mais abnegada que as outras, porque além dos cuidados com os filhos, é a que tem mais agarramento com o marido. (Morley 1998: 225)

No diário, percebe-se que as mulheres da família Morley viviam em função de seus maridos e filhos. Em seus comentários, a narradora revela se incomodar com essa situação, pois se sente num lugar privilegiado por, além de ajudar a mãe com os afazeres domésticos, ter a oportunidade de estudar, o que não tinha acontecido com as demais representantes femininas da família. Apenas tia Madge, irmã do pai Alexandre, havia se formado na escola normal e atuava como professora, tardiamente quando tinha por volta de quarenta anos.

De acordo com Helena, seu avô “mandava educar os filhos no Rio. As filhas só aprenderam a ler e escrever; mas todas casaram na Lomba sem nunca virem à cidade” (Morley 1998: 124). Enquanto as figuras masculinas tinham a liberdade de estudar no Rio de Janeiro, as mulheres aprendiam o necessário para a condição de uma vida doméstica. Até mesmo sua tia Aurélia, que era considerada indisciplinada quando jo-

vem, depois de se casar com seu tio Conrado, tornou-se subserviente ao universo patriarcal como as outras tias. Em determinada narrativa, Helena comenta que estando sua avó doente, as filhas estavam cuidando dela, no entanto tia Aurélia ausentava-se para servir as refeições ao marido: “vai a casa às dez horas dar almoço a tio Conrado, às quatro horas dar jantar e às nove horas o chá”. E mais: “todos da família comentam como tio Conrado pôs tia Aurélia cumpridora dos deveres e ordeira assim, pois ela era a mais pirracenta e geniosa da família” (Morley 1998: 285).

No fragmento, a expressão “cumpridora dos deveres” revela a mulher oitocentista que, culturalmente, seguia determinado ritual de conduta em relação aos compromissos e princípios familiares. Essa submissão feminina, denunciada pela protagonista, é característica das práticas culturais relacionadas ao período de escrita do diário, tendo em vista o processo de representação ser construído e determinado pelas relações de poder decorrentes de uma violência simbólica (Bourdieu 2001: 207). Esse padrão de conduta era uma imposição destinada às mulheres brancas. De acordo com Costa (1999: 245), as mulheres negras não se enquadravam nesse retrato patriarcal, pois muitas delas exerciam o papel de chefes de família, trabalhando fora de casa e sendo responsáveis pelo próprio sustento.

Em *Minha vida de menina*, Helena narra diversos fatos envolvendo personagens negras que conviviam com ela. Muitas delas continuaram vivendo e trabalhando na chácara da avó Teodora, mesmo depois da abolição da escravatura, em 1888. Segundo Holanda (1995: 171), embora a abolição represente um marco entre duas épocas, que indica no Brasil o fim do predomínio agrário, nota-se que na prática as mudanças ocorreram lentamente. De acordo com Costa (1999: 342), o abolicionismo “representou uma etapa do processo de liquidação da economia colonial no país, envolvendo ampla revisão dos estilos de vida e de valores da nossa sociedade. Não significou, entretanto, uma ruptura definitiva com o passado”.

Diferentemente das mulheres brancas, cuja função social se resumia basicamente à condição de esposa, as negras exerciam diversos papéis na sociedade. Em *Minha vida de menina*, elas desempenhavam funções diversificadas, desde o trabalho como domésticas até a produção e a venda de quitutes variados. Na obra, existem relatos de negras bordadeiras, que fazem vestes para Nossa Senhora; de doceiras, que produzem e vendem doces na porta da igreja; de cozinheiras, que preparam pastéis para vender no teatro; de domésticas, que alugam seus trabalhos às casas de família; além disso, são as negras que produzem as velas, utilizadas nas festas de cunho religioso.

É importante que se esclareça que o fato de não serem cobradas em relação aos preceitos da sociedade patriarcal não torna a vida das mulheres afro-brasileiras mais simples. Ser mulher nesse período era algo desafiador, independente da etnia: quando não tinham obrigação de seguir os padrões estabelecidos pela época, como era o caso das mulheres brancas, sofriam à margem da sociedade, “como auto-sacrificadas, submissas sexualmente e materialmente reclusas, a imagem da mulher de elite se opõe à promiscuidade e à lascívia da mulher de classe subalterna, em regra mulata ou índia” (Del Priore 1993: 43).

Os preceitos exigidos para a mulher branca eram destaque em alguns jornais da época, que traziam uma espécie de manual de conduta feminina, em que as mulheres eram instruídas em relação aos seus afazeres e cuidados com a família. Um desses jornais, *O Sexo feminino*, traz uma explicação a respeito de como a mulher deveria se comportar perante a sociedade, podendo ser comparada a um anjo ou a um demônio, dependendo da sua conduta:

A mulher demônio impera nas salas, encontra em todos os olhos expressões de amor, em todos os lábios sorrisos forjados pela adulação. A sua desenvoltura excita a admiração pública [...]

A mulher anjo, pelo contrário, goza prazeres mais íntimos, mais santos, mais doces, mais duradouros [...].

A mulher demônio só pensa em joias e luxos, em rivalizar nos vestidos com as outras, em arruinar o marido, em enfeitar a cabeça (tão despida de juízo?), em passear, dançar e gozar essa vida buliçosa das salas [...]

A mulher anjo dedica-se exclusivamente aos deveres domésticos; só se enfeita para o esposo, para conservar acesa em seu coração a chama do amor, e consagra-se a seus filhos com sublime abnegação. (Anjos... 1874: 2-3)

Telles (1997: 403) assevera que o discurso formulado a partir da ascensão da burguesia considerava a mulher como força do bem, quando ligada ao ambiente familiar, à maternidade e à delicadeza, e como força do mal, quando associada a atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas. Nesse sentido, observa-se, no diário, que a mãe, a avó e as tias de Helena preocupavam-se com que as jovens mulheres da família tivessem uma conduta adequada perante a sociedade, ou seja, fossem “mulheres do bem”. Nesse sentido, os comportamentos e as atitudes da protagonista causavam preocupação da família, pois eram considerados inapropriados pelos excessos em relação aos passeios e festejos. Em mais de um relato, a narradora expõe os conselhos de sua mãe:

– Minha filha, quem sabe você acha que o mundo vai acabar? É o que eu penso quando vejo você nessa ânsia de se divertir. Você está começando a vida, minha filha. Não vá com tanta sede ao pote. Vocês hoje começaram a folia às seis horas da manhã. Eu estava lá dentro tomando café e vocês já na sala dançando. Isto está me amofinando muito; não é natural. Tudo que sai do natural escandaliza, minha filha. É preciso pôr um ponto final nessa vida e pensar também nos estudos. (Morley 1998: 319)

A mãe de Helena possuía um pensamento mais tradicional em relação ao comportamento feminino na sociedade. Acreditava que sua filha destoava desse padrão, podendo escandalizar a pequena cidade de Diamantina. Para ela, a vida não deveria ser apenas diversão, pelo contrário, era preciso primeiramente se preocupar com os estudos e a postura feminina disciplinada. Embora não tivesse estudado, ao contrário da filha, Carolina percebia a importância da educação para a formação da mulher.

Segundo D’Incao (1997: 228), as mulheres no século XIX tinham que aprender a se comportar em público e a conviver de maneira educada. O vestuário recatado era fundamental para a caracterização de uma mulher tida como honesta. “Esse discurso da aparência vai ser usado como mais um dos instrumentos de controle e normalização do comportamento feminino” (Bicalho 1989: 92-93). Os códigos sociais do período oitocentista condenavam a excessiva sociabilidade da mulher. Conforme Bicalho (1989), a ela era preciso dar muitos afazeres domésticos para que não ficasse ociosa. A ociosidade era fonte propulsora da necessidade das mulheres saírem do ambiente doméstico, desconstruindo a ordem familiar. Desse modo, a mãe de Helena tentava ocupá-la com os estudos a fim de afastá-la de atividades que não eram apropriadas para meninas de família, como estar constantemente nas ruas, por exemplo.

Em outra passagem do diário, a jovem demonstra contrariedade em relação às colegas que tentavam arrumar-lhe namorado. As meninas afirmavam que ela não deveria demorar a pensar em casamento, pois senão passaria de uma idade, considerada pela sociedade da época, como própria para a constituição do matrimônio. Tal aspecto pode ser observado no diálogo a seguir:

“Você já tem quatorze anos. Se não for ajeitando o seu desde já, de mais velha ninguém quererá. E você ficará para tia. Você assim, vai virar facão”. Respondi: “Mas se eu quero virar facão, que tem você com isto?” ela disse: “Se quer, está bem, mas nós nos incomodamos porque gostamos de você. É só por isso” [...] “Não se incomodem tanto comigo, minhas amigas; lembrem-se do ditado: casamento e mortalha no céu se talha”. (Morley 1998: 186)

Helena é uma jovem que não demonstra ter as mesmas inquietações que as colegas. Enquanto as meninas preparavam-se para a vida de matrimônio, ela pensava em terminar os estudos e lecionar. Poderia ser que a protagonista tivesse pretensão de se casar e constituir família, mas, em seu discurso, não parecia ser prioridade. Suas colegas, espelhando-se possivelmente na vida de suas mães, viam no ato matrimonial o futuro que as esperava. Freyre (2006: 429) assevera que foi “geral, no Brasil, o costume de as mulheres casarem cedo. Aos doze, treze, quatorze anos. Com filha solteira de quinze anos dentro de casa já começavam os pais a se inquietar e a fazer promessa a Santo Antônio ou São João”.

Embora não falasse de namorados e demonstrasse desinteresse sobre o assunto, em alguns momentos, chega a cogitar a possibilidade de vir a se casar. De acordo com ela, se arrumasse um marido não precisaria dar aulas, demonstrando que, mesmo Helena tendo personalidade e sendo rebelde, existe uma aceitação no que se refere à sua condição de mulher oitocentista. De certa forma, ela via que se não conseguisse um cargo de professora, o que lhe restava era se casar, já que no período mencionado não havia muitas possibilidades para as mulheres fora do lar. O único trabalho considerado aceito era o exercício da docência.

Em *Minha vida de menina*, observa-se que o avô de Helena casava as filhas de acordo com seus próprios interesses. De acordo com a jovem:

As únicas que casaram por seu gosto foram mamãe e tia Aurélia, porque casaram depois da morte de vovô. Para as outras vovô escolhia o marido que ele queria. [...] Sempre vovô ajustava o casamento de duas ao mesmo tempo. Dava uma festa no Natal e contratava o casamento de duas. Elas levavam um ano fazendo o enxoval e casavam no outro Natal. Nesse ano já ficavam noivas outras duas. (Morley 1998: 331)

Nesse episódio, é possível deduzir que os casamentos das tias de Helena foram tratados como negócio realizado entre seu avô e os futuros maridos delas. Esse aspecto fica notório quando a jovem utiliza o vocábulo “contratava” para descrever a forma como os matrimônios eram organizados. Para Gonçalves (1989: 61), até o século XIX, o casamento ocorria por conveniência e era realizado por intermédio das famílias dos cônjuges. Nessa perspectiva, a mulher era considerada um elemento de troca, tendo em vista que o plano econômico era o articulador das uniões. Essa associação entre casamento e dote da mulher dava ao matrimônio um caráter material e não sentimental. Somente no final do século que o casamento passa a ser fundado em afeto, constituindo-se um espaço de trocas amorosas.

De acordo com Bicalho (1989: 91), o período oitocentista, apesar de ainda manter as características de uma sociedade patriarcal, começa a assinalar uma nova identidade da mulher, sobretudo no que se refere à educação. A mulher passa a ter acesso às escolas, ganhando visibilidade na esfera pública. A mulher urbana, educada, aos poucos passa a interagir com o mundo a sua volta e buscar seu espaço na sociedade. Mesmo Helena achando-se preguiçosa em relação aos estudos, sabe que concluir o magistério é a única forma de uma jovem mulher branca conseguir trabalhar fora de casa. A menina fazia planos para o futuro: “Renato, assim que tirasse o título, podia ir para longe dar escola, porque é homem; mamãe e Luisinha ficavam com o serviço da casa, e eu na escola” (Morley 1998: 121).

Helena, graças ao espírito questionador que possuía, revelava-se incomodada em relação à forma como os homens eram considerados mais importantes que as mulheres. Seu pai era muito valorizado na família por ser um homem honesto e trabalhador; já sua mãe não era reconhecida da mesma forma, por mais que demonstrasse ter as mesmas qualidades. Esse aspecto é explicado por Ariès (1981), ao afirmar que o lugar social da mulher, no século XIX, era determinado pelo patriarcalismo; a mulher não apresentava posições de destaque por estar sempre à margem do marido.

De acordo com Costa (1999: 244-245), essa visão dicotômica entre homem/mulher era típica da sociedade da época. Nesse período, caracterizado pela transição de uma sociedade monárquica, escravista, agrária para uma sociedade republicana, livre, industrial – ainda vigoravam os velhos padrões sociais, em sua maioria, advindos do pensamento cristão nos moldes difundidos pelo Sistema Colonial. No entanto, o discurso de Helena funciona como a representação das nuances de uma nova mentalidade feminina, cujas observações perspicazes e reflexivas demonstravam indícios de rompimento com o pensamento tradicional e misógino oitocentista. É fato, por outro lado, evitando qualquer tipo de anacronismo, a postura dessa narradora não pode ser encarada como de uma revolucionária. Ela representava uma jovem ques-

tionadora do papel da mulher nessa sociedade, na qual, na maioria das vezes, tudo era imposto e aceito.

CONCLUSÃO

Minha vida de Menina, de Helena Morley, é uma obra bastante instigante e envolvente que, por meio de um discurso diarístico, adentra nas mais diversas possibilidades de representação do universo das mulheres do período oitocentista brasileiro. Sob a ótica de uma jovem, colocam-se em evidência, principalmente, três perfis femininos do cotidiano de uma cidade de interior: 1) de uma jovem questionadora da condição e dos limites do papel da mulher em seu tempo; 2) de mulheres ainda condizentes com os padrões patriarcais impostos culturalmente; 3) de afro-brasileiras em difícil construção de suas identidades, após o período escravista.

Helena possui uma personalidade marcante por falar o que pensa sem se preocupar com as opiniões dos adultos ou com as imposições da sociedade. Em relação às primas, tias e amigas, a protagonista manifesta uma superioridade narcisista. A jovem, pela capacidade de emitir juízos de valor diante dos fatos, sente-se bem à vontade, no espaço íntimo e livre do diário, de se considerar mais inteligente do que as pessoas com as quais convive. A vaidade da jovem encontra subsídios na escrita diarística, em que o papel é considerado um espelho que permite que a narradora-personagem possa olhar para si mesma e entender a própria personalidade. Usa da afeição e da simpatia para se beneficiar: na escola, parece querer aproveitar-se da amizade com os professores para deixar de cumprir com as atividades obrigatórias das aulas; na chácara, vê no apreço demonstrado pela avó a oportunidade de conseguir bens materiais, como vestidos e sapatos novos.

O texto funciona, assim, como uma forma de autoafirmação: ao se colocar como esperta, inteligente e perspicaz, Helena está caracterizando o que é próprio de sua identidade. Nesse sentido, as palavras de Lejeune complementam essa particularidade da representação diarística:

O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. É certo que só é possível viver com alguma autoestima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva. Mas ele também pode ser espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção. (Lejeune 2008: 263)

Essa necessidade da narradora-protagonista de se declarar diferente e superior dentro do ambiente familiar pode ser interpretada como a revelação da construção e da afirmação identitária feminina, experimentadas em um entrelugar, momento

transitório da fase infantil para a adulta. A personagem Helena, ao buscar a própria identidade, encontra-a pelo confronto com o pensamento dos adultos, sobretudo dos familiares. Na construção da narrativa, Helena Morley atua na conservação de uma memória tanto individual, por meio do processo de construção identitária da jovem, que busca conhecer a si mesma, quanto coletiva, considerando a mulher como parte de um grupo, sujeita às peculiaridades características da sociedade patriarcal.

O registro escrito da narradora-personagem, que se apropria de um discurso próximo da oralidade, evidencia tanto a singularidade e simplicidade da linguagem quanto a complexidade das reflexões que contrariam os valores impostos socialmente. No texto de autoria feminina, a memória “soa antes como voz, como fala, do que propriamente como escrita. Entretanto, essa é uma voz que escreve, ou, melhor dizendo, inscreve: borda, recorta, faz marcas no corpo do texto” (Castello Branco, 1990: 176).

A narrativa de Morley se apropria dessas características, deixa marcas particulares de uma jovem que ainda está em busca da própria identidade. A linguagem se opõe ao padrão, ao cristalizado e apresenta liberdade de poder anunciar com a própria voz, sem preocupações com a rigidez linguística e com adequações de ordem social, impostas culturalmente. Expor seus pensamentos sem regras reforça o posicionamento libertário de uma jovem a qual tenta resistir insistentemente ao contexto cultural castrador de sua região. Nessa perspectiva, para além de um relato íntimo, o texto de Helena Morley possui registros históricos os quais permitem também uma reflexão em relação à sociedade oitocentista e as suas ambiguidades. A personagem Helena consegue evidenciar, ao analisar os perfis femininos em suas singularidades, sob uma outra ótica, muitas vezes subversiva, as condições de esfera social tecidas no cotidiano da pequena cidade em que vivia. Essa obra, pioneira no gênero diarístico nacional, impressiona pelo desmascaramento crítico, por meio de uma voz narrativa feminina natural, com toques de inocência, dos aspectos socioculturais relativos à formação das mulheres no século XIX brasileiro.

Pelas razões apresentadas, que demarcam a importância do livro, é possível, então, reivindicar o seu lugar na história da literatura brasileira, o que coloca em questionamento o cânone literário que, violentamente, persiste em marginalizar e silenciar textos interessantes, escritos por mulheres oitocentistas, como é o caso de *Minha vida de menina*, de Helena Morley.

OBRAS CITADAS

ANJOS e demônios. *O sexo feminino*, Campanha, 30 ago. 1874, ano 1, n. 44, pp. 2-3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706868&pesq=anhos%20e%20dem%C3%B4nios>.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BARCELLOS, Sérgio da Silva. *Escritas do eu, refúgios do outro: identidade e alteridade na escrita diarística*. 2009. PUC-Rio, Tese (PPG em Letras). Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=13197@1>.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX*. Albertina de Oliveira Costa & Cristina Bruschini (orgs.). *Rebeldia e submissão: estudos sobre condição feminina*. São Paulo: Vértice/Fundação Carlos Chagas, 1989, pp. 79-99.

BOURDIEU, Pierre. *Violência simbólica e lutas políticas. Meditações pascalianas*. Trad. Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, pp. 199-251.

BRANT, Vera. *Alice e Helena Morley*. Brasília: Kiron, 2013.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. 1990. UFMG, Tese (Doutorado em Letras)

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 7.ed. São Paulo: UNESP, 1999.

D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*. Mary del Priore (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997, pp. 223-240.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

FISCHER, Britta. *As experiências de liberdade de Helena Morley*. *Novos Estudos* (São Paulo), n. 51, pp. 175-188, jul/1998. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-51/>

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GONÇALVES, Margareth de Almeida. *Dote e casamento: as expostas da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro*. Albertina de Oliveira Costa & Cristina Bruschini (orgs.). *Rebeldia e submissão: estudos sobre condição feminina*. São Paulo: Vértice/Fundação Carlos Chagas, 1989, pp. 61-78.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Neves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PISCITELLI, A. G. *Histórias que as histórias de amor contam: mulheres, rebeldia e casamentos*. Albertina de Oliveira Costa & Cristina Bruschini (orgs.). *Rebeldia e submissão: estudos sobre condição feminina*. São Paulo: Vértice/Fundação Carlos Chagas, 1989, pp. 121-142.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução. Francisca Júlia da Silva. *Poesias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1961.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. Márcia Hoppe Navarro (org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, pp. 182-189.

SCHUMAHER, Maria Aparecida & Érico Teixeira Vital Brazil. *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OPSIS* (Goiânia), v. 6, n. 1, pp. 7-19, 2006. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9308>.

SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. Mary del Priore (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 1997, pp. 401-442.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. Thomas Bonnici & Lucia Zolin (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, pp. 217-242.

MINHA VIDA DE MENINA, BY HELENA MORLEY: A LOOK AT WOMEN'S ROLE IN BRAZILINA NINETEENTH CENTURY

ABSTRACT: This article proposes to make an analysis of the work *Minha vida de menina*, of Helena Morley, pseudonym of Alice Dayrell Caldeira Brant, in view of the representation of the role of women in the nineteenth century Brazilian period. Published in 1942, this book is the reunion of the writings of a diary she wrote between the years 1893 and 1895 when she was between 13 and 15 years old. In this work, there are several female characters, especially the mother, the grandmother and the sister of Helena, who have behaviors consistent with the patriarchalism in force at a time when power was predominantly concentrated in the male figure. On the other hand, despite this condition, one can see that Helena is able to break, to a certain extent, with some of the stereotypical precepts imposed on nineteenth century Brazilian women. The protagonist reflects and questions the role of the nineteenth century Brazilian woman, highlighting, at times, the differences between men and women in the society of this period.

KEYWORDS: Helena Morley; feminine; Nineteenth century woman.

Recebido em 10 de outubro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ANA TERRA: DO NÚCLEO E NEBULOSA À CASA E A RUA, MARCAS DA ORDEM PATRIARCAL NO ROMANCE DE ÉRICO VERÍSSIMO

Ivan Lucas Borghezan Faust¹ (UTFPR)
e Marcos Hidemi de Lima² (UTFPR)

RESUMO: Este trabalho propõe uma análise da obra *Ana Terra*, de Érico Veríssimo, no qual se procura identificar espaços na narrativa que deixam evidentes as marcas de ordem patriarcal, vistas pelos estudos de Roberto Reis e Roberto DaMatta. Estes teóricos nos ajudam a elucidar as questões de patriarcalismo, sob os estudos de núcleo e nebulosa e pelas esferas sociais da casa, da rua e do outro mundo. A obra enquadra-se no regionalismo de 30, debruçando-se acima do mundo rural e apresentando personagens detentores de poder com figuras ao seu redor que representam os desvalidos ou com pouco prestígio social. Ressalta-se também que a personagem Ana Terra está representada na posição de mulher inserida em um contexto imoderadamente machista e, com base também em outros teóricos, verifica-se que o sistema patriarcalista favoreceu ao homem, o qual mantinha controle sobre a mulher. Como resultado, constata-se que elementos da narrativa atestam o sistema patriarcal, evidenciados nas esferas sociais (a casa, a rua e o outro mundo), mostrando-nos como se davam as relações interpessoais no meio em que estavam inseridos e, por meio da dicotomia núcleo e nebulosa, mapeiam-se as personagens na estrutura do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Patriarcalismo; Ana Terra; feminilidade.

O romance regionalista brasileiro, ou “romance de 30”, historicamente surgido a partir de 1928, originou-se pela produção de uma literatura que trouxesse à tona a antítese realista de um período em que havia uma política desenvolvimentista com vistas à modernização do Brasil, ao passo que se encobria um quadro social arcaico, porém vasto, diversificado e difícil de ser superado. Consequentemente, é nesse contexto caracterizado por pontos em desenvolvimento (urbanização) e por outros em contínua decadência localizada no espaço rural e envolvida pelo sistema patriarcal (regionalismo) que escritores interessados pelas questões regionalistas como,

1 ivanlucasfaust@hotmail.com – <http://lattes.cnpq.br/0331698741695530>

2 marcos_hidemi@yahoo.com.br – <http://lattes.cnpq.br/0230003569520230>

por exemplo, Rachel de Queirós, Jorge Amado e Graciliano Ramos, produziram suas obras com o intuito de trazer para a literatura questões sociológicas do regionalismo brasileiro, pondo em evidência um novo experimento à nossa Literatura.

Nesse sentido, no romance regionalista *Vidas Secas* (1938), por exemplo, o teor rural/agrário está presente ao apresentar a difícil vida do sertanejo enfrentando a seca no nordeste brasileiro. Érico Veríssimo, durante a década de 1930, também colaborou com o acervo dessa literatura, escrevendo obras como *Clarissa* (1933) e *Caminhos cruzados* (1935), que apresentam a temática social com um tratamento crítico à sociedade brasileira, principalmente no que tange ao contraste da riqueza e da pobreza. Contudo, será em *O Tempo e Vento – O Continente I e II* (1949), *O Retrato I e II* (1951) e *O Arquipélago I, II e III* (1961) que podemos apreciar a abordagem regionalista desse autor. O romance conta uma história do Sul do Brasil, da ocupação do “Continente de São Pedro”, até o fim do Estado Novo.

Para este trabalho, analisaremos o capítulo “Ana Terra”, do livro *O Continente I*, editado também separadamente, em 1985, o qual retrata a vida de uma família do interior do Rio Grande do Sul, por volta de 1777, em que a vida se resumia a trabalho. Este capítulo apresenta a história da moça Ana Terra que morava com sua família num sítio, muito distante da cidade. A vida era sofrida no meio da floresta gaúcha, região fronteira. A função de Ana Terra era servir, juntamente a sua mãe, a própria família e dedicar-se ao trabalho que se incumbia às mulheres naquela situação, como cozinhar e lavar roupas no rio. A vida de Ana é marcada por uma série de tragédias, a começar quando encontra Pedro Missioneiro na sanga em que lava as roupas. Ele era um índio, que foi parar ali fugindo de desertores de um presídio, um homem pelo qual Ana se apaixona e se entrega. Consequentemente, Ana engravida, e o pai e os irmãos, seguindo a tradição de que a honra se lavava com sangue, matam Pedro e passam a rejeitá-la, passando ela a ter somente o apoio da mãe.

O filho de Ana nasce, mas o pai e os irmãos não se interessaram em tomar conhecimento do novo habitante da estância. D. Henriqueta morre e livra-se da sua sina de passar os dias trabalhando. Certo dia, os castelhanos invadem a propriedade, roubam, matam o pai e o irmão de Ana e a violentam, porém ela sobrevive, assim como sua cunhada, seu filho e sua sobrinha que haviam fugido, anteriormente, para o meio do mato. Nesta circunstância, com a plantação destruída e a casa saqueada, não havia mais nada para se fazer ali. Liderados por Ana Terra, decidem buscar um novo lugar para viverem. Dessa forma, partiram dali com outra família que passou pela redondeza, da qual receberam ajuda até chegarem a um novo povoado que seria posteriormente chamado de Santa Fé. Nesse lugar, Ana viu seu filho Pedro crescer, formar uma família e lutar em guerras contra os castelhanos, enquanto vivia como parteira.

Em torno desse enredo, buscaremos identificar espaços na narrativa que evidenciam marcas da ordem patriarcal, especialmente sob as perspectivas de Roberto Reis e Roberto DaMatta, teóricos brasileiros que nos ajudam a elucidar, respectivamente, a questão do patriarcalismo sob o estudo de núcleo e nebulosa e sob as esferas

sociais da casa, rua e outro mundo, conceitos que estão estritamente vinculados ao estudo histórico-cultural do Brasil.

Como já afirmamos neste trabalho, a narrativa do romance *Ana Terra* se estrutura em duas fases. Na primeira, a família da personagem que dá nome à obra era formada pelo seu pai, Maneco Terra, sua mãe, D. Henriqueta e seus dois irmãos, Antônio e Horácio. Já a segunda fase pode ser compreendida conforme o tempo da narrativa se passa e já não há mais a presença de alguns personagens, ocorrendo pelas mortes de sua mãe, seu pai e seu irmão Antônio, assim como o irmão Horácio que havia se casado e ido morar em região urbana, restando, portanto, Ana Terra com seu filho, sua cunhada (mulher de Antônio) e sua sobrinha.

Esta narrativa condiz com a trilha dos romances não urbanos, que se enquadram no regionalismo de 1930, como apresentamos anteriormente, uma vez que se debruça acima do mundo rural, apresentando personagens detentores de poder que apreendem ao seu redor figuras que representam os desvalidos ou com pouco prestígio no meio social. Desse segmento, resulta uma relação senhorial na história, o que inclui também questões amorosas, porém sem felicidade. Sob esse prisma, o ensaísta Roberto Reis (1987: 32, grifos do autor), argumenta que, “efetivamente, os figurantes do núcleo senhorial exercem domínio sobre os da *nebulosa*”, tendo em vista que é no centro ou núcleo que se situa a figura do senhor e patriarca, contíguo aos demais membros que habitam a casa. Por outro lado, é na nebulosa, ou periferia, que se incluem todas as demais figuras, que podem ser a esposa, os filhos e os escravos, por exemplo. Em suma, “os romances que se debruçam sobre a *nebulosa* assinalam, por sua vez, a distância do *centro*, a inferioridade daqueles a quem, afastados em demasia, apreendidos desde o *núcleo*, é cassada a aproximação” (Reis 1987: 36, grifos do autor).

O teórico ainda enfatiza a caracterização do patriarca, apresentando as palavras de Sérgio Buarque de Holanda, as quais atestam que “nos domínios rurais a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica” (Reis 1987: 26). No romance, a figura de Maneco Terra é a que compõe o núcleo da família, pois é ele quem representa um senhor rigorosamente patriarcal, como podemos comprovar no seguinte fragmento:

Maneco Terra era um homem que falava pouco e trabalhava demais. Severo e sério, exigia dos outros muito respeito e obediência, e não admitia que ninguém em casa discutisse com ele. ‘Terra tem só uma palavra’ – costumava dizer. E era verdade. Quando ele dava a sua palavra, cumpria custasse o que custasse (Veríssimo 1985: 8).

Em outro momento, Roberto Reis também apresenta, citando novamente Sérgio Buarque de Holanda, que a palavra família deriva de *famulus* “achando-se, por sua etimologia, estreitamente ligada à idéia de servidão”. Neste contexto, mesmo os filhos,

ainda que “membros livres do vasto corpo”, apresentam-se na condição de subordinação ao patriarca, “autoridade máxima e todo-poderosa” (Reis 1987: 27).

Podemos identificar essa relação patriarca *versus* filhos num momento de conversa durante o almoço, no qual Antônio comenta sua percepção a respeito da cidade:

– Me contaram também – prosseguiu Antônio – que a gente tem de tirar o chapéu quando passa pela frente do paço. Maneco mastigou com fúria um naco de pessegada. – Um homem só tira o chapéu na frente de igreja, cemitério ou de pessoa mais velha e de respeito – sentenciou ele, acrescentando: – Como nesta estância não tem igreja, nem cemitério nem ninguém mais velho que eu, só tiro o chapéu quando quero. Os outros não disseram nada. Comeram em silêncio a sobremesa, com olhos já meio caídos de sono. Depois os homens se ergueram e foram dormir a sesta e as mulheres puseram-se a lavar os pratos (Veríssimo 1985: 44).

Percebemos que a última palavra sempre era a do senhor Maneco, e o silêncio que imperou após suas palavras, indubitavelmente, demonstrou o nível de obediência para com o pai, aliás, tanto Antônio, como Horácio sempre “fazem o que o pai manda” (Veríssimo 1985: 64). Notamos também que o diálogo se estabeleceu, nessa situação, entre homens, entretanto, também podemos observar os atos que estão sendo desempenhados pelas mulheres, pois, apesar de terminarem o momento do almoço, apenas elas continuam no labor, enquanto os homens seguem para seu momento de descanso. Segundo Reis:

Neste quadro senhorial, e patriarcal, trespassado pela hierarquia, caberia situar a mulher, o mais das vezes sujeito ao homem, visto ser esta sociedade, focalizada pela Literatura, eminentemente masculina. A mulher, se quisermos nos circunscrever à casa-grande, não havendo outro estigma que a leve a ficar na *nebulosa* (isto é: se ela não for índia ou negra, por exemplo), fazendo parte da classe senhorial, estará sujeita à mesma hierarquia com relação ao homem. Está no *núcleo*, mas submete-se ao senhor (Reis 1987: 32, grifos do autor).

Pelo viés dessa abordagem, é possível concluir que D. Henriqueta, ainda que ocupando o posto de esposa de Maneco Terra, estava sujeita a se submeter à hierarquia em relação ao homem, ou seja, é seu marido, o patriarca, que integra individualmente a posição do topo da pirâmide hierárquica, mesmo que estando casado com Henriqueta Terra e vivendo sob o mesmo espaço. Aliás, é possível observar que na obra há poucos fragmentos relacionados a esse tema, mas que evidenciam que a relação entre eles se dava de modo mínimo, demonstrando poucos indícios de intimidade e afeto, uma vez que Maneco Terra era um homem severo e reservado, que exigia muito respeito e obediência. Um desses momentos é quando Maneco Terra descobre a gravidez da filha e D. Henriqueta o encontra chorando: “Ao entrar encontrou-o sentado, encurvado sobre a mesa, com a cabeça metida nos braços, soluçando como

uma criança. Estavam casados havia quase trinta anos e aquela era a primeira vez que ela via o marido chorar” (Veríssimo 1987: 66).

Uma delas é o momento em que Ana Terra está na sanga lavando roupa e cantarolando. Lá era o único lugar onde ela tinha coragem de cantarolar as cantigas que aprendera em Sorocaba, porque perto do pai e dos irmãos tinha vergonha. Ou seja, mesmo com sua família, com quem convivia todos os dias, ela não ficava à vontade para fazer coisas que lhe agradavam. Em outro momento, fica claro que Ana Terra obedecia e não questionava o pai, nem mesmo contava suas vontades, como no trecho em que falava à sua mãe: “O que ela precisava era mudar de vida, visitar de vez em quando o Rio Pardo, ir a festas, ter amigas, ver gente. Aquela solidão ia acabar deixando-a doida varrida... Mas na presença do pai não dizia nada” (Veríssimo 1985: 55).

Outra situação em que podemos ver esta falta de intimidade e afeto é quando o irmão de Ana Terra, Antônio, volta de Rio Pardo e dá “duas palmadinhas no ombro de Ana e Horácio, numa acanhada paródia de abraço” (Veríssimo 1985: 39). Neste trecho, vemos três estranhos, como se tivessem acabado de se conhecer e que se cumprimentam, sem nenhuma intimidade de irmãos que vivem há pelo menos vinte e cinco anos juntos, na mesma casa, todos os dias. A falta de diálogo que há dentro daquela casa reflete em todas essas ações tímidas e desconcertadas, como também atestamos, anteriormente, na passagem que relata o momento do almoço.

Ainda no que se refere aos elementos da nebulosa nesse convívio patriarcal, o falecimento da mãe de Ana Terra, D. Henriqueta, demonstra que a morte faria com que o patriarca passasse a perceber que sua esposa começaria a fazer-lhe falta, não pela saudade afetiva, mas pela necessidade de ter alguém para obedecer às suas ordens, como podemos atestar no seguinte fragmento:

Ana olhava o pai que se achava a seu lado, de cabeça baixa, ombros encurvados, tossindo muito, os olhos riscados de sangue. Não sentia pena dele. Por que havia de ser fingida? Não sentia. Agora ele ia ver o quanto valia a mulher que Deus lhe dera. Agora teria de se apoiar na nora ou nela, Ana, pois precisava de quem lhe fizesse a comida, lavasse a roupa, cuidasse da casa. Precisava, enfim, de alguém a quem pudesse dar ordens, como a uma criada. Henriqueta Terra jazia imóvel sobre a mesa e seu rosto estava tranquilo (Veríssimo 1985: 82).

Mas a situação da família Terra ainda tendia a piorar. Quando passados cerca de três anos após a morte de Henriqueta Terra, os castelhanos invadiram a propriedade, roubando, destruindo a plantação e as estruturas físicas da estância e matando os homens. Um pouco antes do massacre, Ana Terra, num ato de coragem e valentia, ordenou à cunhada fugir para o mato com as crianças para se salvarem, apenas ficou ela e sua beleza que serviu de chamariz àqueles homens que a estupraram até se sentirem satisfeitos. Nos dias posteriores, “Ana começou a temer o novo dia em que breve ia raiar. Que fazer agora? Para onde ir? Não era possível ficarem sozinhas naquele

descampado. Pensou em Horácio... Não. Não tinha coragem de ir para o Rio Pardo: o irmão podia envergonhar-se dela. O melhor era procurar outro sítio” (Veríssimo 1985: 103). Nesse momento, podemos evidenciar seu reconhecimento como sendo uma mulher e mãe solteira, sem constituição de família com um marido. Isto é, Ana Terra que já pertencia ao grupo das personagens que faziam parte dos elementos da nebulosa, agora passa a ser mais nebulosa ainda, no sentido de estar mais distante, de alguma forma, do núcleo. Isso, infelizmente, a faz compreender estar em situação desvalida com sentimento de intimidação e vergonha por aquela circunstância em que se encontrava, assim como também podemos destacar um outro cenário em que ela é apresentada ao coronel Pinto Bandeira, o qual se interessou em saber sobre sua vida: “– O menino é filho? – perguntou depois, olhando para Pedro. – É, sim senhor. – Onde está o marido de vosmecê? Ana não teve a menor hesitação. – Morreu numa dessas guerras” (Veríssimo 1985: 124), ocultando a verdade de que o pai do menino Pedro foi um indivíduo recusado por seu pai e morto pelos irmãos.

Outras marcas da ordem patriarcal que nos propomos buscar em *Ana Terra* podem ser observadas por meio do estudo do teórico Roberto DaMatta em *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (1987), no qual são apresentados os conceitos de “casa”, a “rua” e o “outro mundo” em que ficam evidentes as características da sociedade brasileira. De acordo com DaMatta (1987: 19-45), estes conceitos além de serem considerados como espaços geográficos ou físicos da sociedade, designam entidades morais e domínios culturais institucionalizados, formando uma tríade de esferas da ação social. Esses três planos podem ser analisados no romance *Ana Terra*, seja no âmbito privado da casa, fora dela (público) ou nas questões da ordem espiritual, que separa os vivos dos mortos. Para tanto, destacaremos, a partir de agora, cada uma dessas esferas a fim de, posteriormente, identificá-las na narrativa de Érico Veríssimo.

Para DaMatta, a casa é o espaço privado em que há calma, repouso, recuperação e hospitalidade: “de tudo aquilo que define a nossa idéia de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’” (1987: 40). Nesse sentido, a casa é o espaço onde as coisas do mundo e da rua não atingem:

Metáforas e símbolos onde a casa é contrastada com a rua são, pois, abundantes numa sociedade onde casa é concebida não apenas como um espaço que pode abrigar iguais [...] e está sujeita às normas vigentes na rua, mas como uma área especial: onde não existem indivíduos e todos são pessoas, isto é, todos que habitam uma casa brasileira se relacionam entre si por meio de laços de sangue, idade, sexo e vínculos de hospitalidade e simpatia que permitem fazer da casa uma metáfora da própria sociedade brasileira. (DaMatta 1987: 37)

É exatamente isso que podemos observar na obra de Veríssimo, pois, os Terra, ao acolherem o índio Pedro Missioneiro em mau estado de saúde, não o deixam dentro de sua casa, mas no galpão da propriedade: “Fê-lo dormir no galpão a primeira noite” (Veríssimo 1985: 23). Mesmo dias após estar na estância, Pedro ainda é visto com

desconfiança, acaba ficando por ali, mas constrói sua própria casa afastada da casa dos donos da propriedade: “E assim Pedro Missioneiro foi ficando na estância dos Terras, e passou a morar numa barraca de taquara coberta de palha, que ele mesmo ergueu na encosta da coxilha, não muito longe da sanga” (Veríssimo 1985: 26). Eles o tratam, portanto, como um ser isolado neste espaço em que estão inseridos, conforme a acepção de “indivíduo” de Roberto DaMatta (1987: 56), a qual se refere a um sujeito qualquer inserido em uma grande massa, diferente da acepção de “pessoa”, que se refere aos que detêm consideração e respeito no meio em que vivem. Pedro é tratado como alguém que não faz parte da família e que talvez nunca viesse a fazer, como Ana Terra presumia quando se deu conta de sua gravidez e refletia de que forma contar a seus pais e irmãos: “Temia também que os homens da casa cometessem alguma violência. Eles tratavam Pedro como um ser inferior e não lhes passaria nunca pela cabeça a idéia de que Pedro Missioneiro jamais pudesse fazer parte da família” (Veríssimo 1985: 60).

Além do nítido contraste entre casa e rua, é de casa que vem o casamento, assimilando um ato que representa a vida conjugal e harmônico ao espaço da residência. Isso justifica o que Roberto DaMatta (1987) chama de ato violento quando algum membro que constitui a casa é posto para fora dela, uma vez que, quando há expulsão, há a transformação da pessoa em indivíduo, privando-o dos laços da familiaridade e hospitalidade.

Por outro lado, o autor distingue o espaço da rua como aquele que apresenta movimento e fluidez, ou seja, o inverso da casa, pois é na rua que se constitui o espaço público definido como terra do governo, além de também ser caracterizado como um local perigoso:

o espaço público é perigoso e como tudo que o representa é, em princípio, negativo porque tem um ponto de vista autoritário, impositivo, falho, fundado no descaso e na linguagem da lei que, igualando, subordina e explora. O ponto crítico da identidade social no Brasil é, sem dúvida, o isolamento (e a individualização), quando não há nenhuma possibilidade de definir alguém socialmente por meio de sua relação com alguma coisa (seja pessoa, instituição ou até mesmo um objeto ou atividade). (DaMatta 1987: 42)

Apesar de o índio respeitar sua condição de estranho, ele tentava estabelecer meios para estreitar sua relação com os Terra buscando, possivelmente, conquistar um nível de confiabilidade com o senhor Maneco e sua família. Para tanto, ele se comportava de modo respeitoso, demonstrando obediência, como podemos constatar nos seguintes trechos:

Comeu a comida que lhe levaram e quando a noite chegou recolheu-se em silêncio ao galpão [...]. Pedro falava pouco, servia muito e só se dirigia à gente da estância quando era interpelado ou então quando pedia alguma informação ou instrução [...]. Mas Maneco e os filhos ainda não estavam convencidos de que o caboclo era pessoa de confiança. O papel que lhes fora lido, assinado por

Pinto Bandeira, podia ser autêntico, mas também podia não ser. Pelas dúvidas, eles mantinham o punhal de Pedro fechado numa gaveta, e conservavam o índio sob severa vigilância. (Veríssimo 1985: 24-25)

Sobre os indivíduos que adentram as casas na figura de uma visita, DaMatta destaca que “sempre foram um capítulo especial de nossa vida social, existindo um espaço nas casas só para elas: as salas, ou salas de visitas. O ritual de receber uma visita tinha (e ainda tem) requintes quase barrocos, pois significava abrir o espaço da casa para um estranho” (1987: 37), como acontece em *Ana Terra*; afinal percebemos que Pedro Missioneiro age como uma visita na casa dos Terra. Quando em uma noite, após o jantar, Pedro bate à porta e pede licença para entrar e tocar flauta, o índio só o faz com o consentimento de Maneco Terra, que lhe determina “– Tome assento” (Veríssimo 1985: 29), quase que lhe dando uma ordem. Como também na noite em que “O índio aproximou-se em silêncio e pediu licença para sentar-se junto deles. Maneco disse: – Tome assento. Pedro sentou-se a uns cinco passos de onde o grupo estava e ficou calado” (Veríssimo 1985: 48). Podemos perceber que um distanciamento entre os donos da casa e a visita resulta do fato de ainda ele não ter a total confiança dos donos da estância, uma vez que era visto como um humilde empregado, alguém que não merecia tanta atenção por parte deles. Para Maneco:

Lhe era ainda desagradável aos ouvidos a voz de Pedro e sua língua confusa. Além disso o fato de todos estarem escutando com atenção aquele mameluco, dava-lhe uma importância que ele não merecia. [...] A hora de deitar-se Ana ouviu a voz da mãe, que dizia ao marido: – Nunca sei quando esse índio está brincando ou falando sério. Maneco pigarreou, gemeu baixinho, estendeu-se no catre, ficou calado por algum tempo e depois resmungou: – É um mentiroso. (Veríssimo 1985: 51-53)

No que se refere à esfera do “outro mundo”, Roberto DaMatta afirma que “o mundo que chamamos de ‘real’, ou ‘este mundo’, é feito de casa e rua; mas o universo dos mortos é a esfera do ‘outro mundo’” (1987: 10). Nessa perspectiva, quando as pessoas morriam, deixariam de pertencer a “este mundo” (a casa e a rua) e passariam a vincular-se ao outro mundo, do qual “podiam não só retomar, mas também vigiar, atrapalhar ou ajudar a vida dos vivos que ficavam aqui embaixo” (1987: 103). Portanto, a morte é concebida como uma passagem de um mundo a outro, “numa metáfora de subida ou descida – algo verticalizado, como a própria sociedade” (1987: 103). Em *Ana Terra*, notamos várias passagens que se referem a esta esfera do “outro mundo”. Primeiramente, com Pedro Missioneiro, que teve uma educação religiosa e acreditava em destino, pois quando Ana lhe conta que está grávida e pede para que fuja com ela, ele diz que é “– Demasiado tarde. Voy morrer! [...] – Eu vi... Vi quando dois hombres enterraram mi cuerpo cerca dum árbol. Demasiado tarde” (Veríssimo 1985: 62). O índio acredita no que disse ter visto e não faz nada para ir contra seu destino, pois quando os irmãos de Ana vão buscá-lo para ser morto, ele “não dizia nada, não fazia nenhum gesto, não procurava fugir, sabia que era seu destino ser morto e enterrado ao pé duma árvore” (Veríssimo, 1985: 68).

Uma segunda referência ao outro mundo ocorre quando Ana Terra entende o mundo dos mortos de forma simples e direta. Diz que a morte trouxe para sua mãe um descanso, que ela não teria em vida. No enterro de dona Henriqueta, Ana Terra:

não chorou. Seus olhos ficaram secos e ela estava até alegre, porque sabia que a mãe finalmente tinha deixado de ser escrava. Podia haver outra vida depois da morte, mas também podia não haver. Se houvesse, estava certa de que D. Henriqueta iria para o céu; se não houvesse, tudo ainda estava bem, porque sua mãe ia descansar para sempre. Não teria mais que cozinhar, ficar horas e horas pedalando na roca, em cima do estrado, fiando, suspirando e cantando as cantigas tristes de sua mocidade. (Veríssimo 1985: 82)

Em vários trechos do livro, também é mencionada a ação do vento e percebemos que Ana se referia ao “outro mundo” na passagem em que diz que esse vento parecia que trazia os mortos para perto dela:

Ana Terra estava de tal maneira habituada ao vento que até parecia entender o que ele dizia. E nas noites de ventania ela pensava principalmente em sepulturas e naqueles que tinham ido para o outro mundo. Era como se eles chegassem um por um e ficassem ao redor dela, contando casos e perguntando pelos vivos. Era por isso que muito mais tarde, sendo já mulher feita, Bibiana ouvia a vó dizer quando ventava: “Noite de vento, noite dos mortos...”. (Veríssimo 1985: 149 – 150)

No transcorrer do presente trabalho, identificamos uma relevante porção de elementos e cenas narrativas que possibilitaram atestar o sistema patriarcal na narrativa do romance *Ana Terra*. Essas evidências foram analisadas consoante os estudos de esferas sociais (a casa, a rua e o outro mundo), as quais propiciaram perceber como se davam as relações interpessoais, seja nos espaços públicos ou privados ou ainda na dimensão do outro mundo, naquele meio social em que as personagens estavam inseridas; e pela dicotomia núcleo e nebulosa pudemos mapear quais correspondências essas personagens mantinham na estrutura do romance.

Entretanto, vale ressaltar, nesse momento, o papel que a personagem Ana Terra representa na posição de mulher inserida naquele contexto imoderadamente machista. Observamos que, no início da obra, a personagem ainda jovem, com seus vinte e cinco anos, sonhava com a liberdade, mesmo sabendo que o caminho era conseguir um casamento para partir daquele lugar. Não por desprezo à sua família, mas pelo desejo de liberdade, de voltar a viver em perímetro urbano, onde acreditava haver divertimento, prosperidade, segurança, entendimento e, quiçá, felicidade. Para tanto, é interessante observar a passagem, logo no início do romance:

Ana aproximou-se da pedra onde sempre batia roupa, e depôs o cesto junto dela. Deu alguns passos à frente, ajoelhou-se à beira do poço fundo, fez avançar o busto, baixou a cabeça e mirou-se no espelho da água. Foi como se estivesse

enxergando outra pessoa: uma moça de olhos e cabelos pretos, rosto muito claro, lábios cheios e vermelhos. Não tinha sequer um caco de espelho em casa, e no dia em que pedira ao irmão, o pai resmungara que era uma bobagem gastar dinheiro em coisas inúteis. Para que queriam espelho naqueles cafundós onde Judas perdera as botas? Ana Terra sorria: a moça da sanga sorria também, e seu rosto era atravessado pelos vultos escuros dos lambaris que se moviam dentro d'água. Ana ficou a contemplar-se por algum tempo, com a vaga sensação de que estava fazendo alguma coisa muito boba, muito imprópria duma mulher de sua idade. (Veríssimo 1985: 5)

Observamos que o fragmento acima evidencia, antes de mais nada, o desejo de ser uma mulher, de quem sabe sua beleza servir para conquistar sua liberdade, o que a fez lembrar de um momento em que um homem a elogiou: “Ana Terra pensava nas palavras do guerrilheiro: ‘...precisaremos de moças bonitas e trabalhadeiras. Bonitas e trabalhadeiras. Bonitas, bonitas, bonitas...’” (Veríssimo 1985: 12). Ana terra, quando criança, teve contato com o meio urbano, então sabia o que a cidade poderia lhe proporcionar, todavia seu destino, dentro de uma sociedade patriarcal, não permitiu que ela concretizasse seus sonhos.

Esse efeito, nas palavras de Linda Hutcheon em *A Poética do Pós-Modernismo*, retrata o modelo social presente nos séculos XVIII e XIX, quando as mulheres eram consideradas propriedade de seus maridos: “negava-se-lhes a cidadania” (Hutcheon 1991: 91). Ainda acerca do controle exercido sobre as mulheres, Maria Ângela D’Incao (2011: 223-240) afirma em seu trabalho “Mulher e família burguesa” que, na história do Brasil, o sistema patriarcalista favoreceu o homem, dotando-o de plenos poderes de controle sobre a mulher, privando-a de direitos e liberdade, tendo sua vida sob o comando e a brutalidade de um patriarca, como vimos anteriormente, quando Ana Terra sofre discriminação de seu pai após saber de sua relação com Pedro Missioneiro.

Por fim, é relevante considerar a simbologia do espelho: quando Ana terra ganha de Pedro Terra um presente que “lhe trouxera duma de suas viagens à vila do Rio Pardo”, o tão sonhado espelho de sua juventude (Veríssimo 1985: 130). Aquele objeto, porém, refletia uma mulher estranha e diferente daquela mulher que se via refletida na água da sanga, jovem, bonita e com lábios vermelhos. Conseqüentemente, naquele momento, Ana Terra viu-se como uma mulher que carregava muitos sofrimentos, o que a deixou cada vez mais amargurada com o passar dos anos. Dessa forma, a palavra de seu velho pai talvez lhe tenha feito algum sentido: “resmungara que era uma bobagem gastar dinheiro em coisas inúteis. Para que queriam espelho naqueles cafundós onde Judas perdera as botas?” (Veríssimo 1985: 5), e agora, neste espelho que tinha, depois de velha, Ana via-se como uma estranha, porque a mulher refletida nele não parecia ser aquela jovem cheia de sonhos, pois seu rosto cansado pelo tempo e suas experiências fizeram-na lembrar de sua mãe, levando-a a concluir que seu pai tinha razão: era um objeto inútil.

OBRAS CITADAS

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. Mary Del Priore (org.). 10. ed. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, pp. 223-240.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: EDUFF, 1987.

VERÍSSIMO, Érico. *Ana Terra*. 21. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

ANA TERRA: FROM CORE AND NEBULA TO THE HOUSE AND THE STREET, PATRIARCHAL ORDER MASKS IN ÉRICO VERÍSSIMO'S NOVEL.

ABSTRACT: This study proposes an analysis of Érico Verissimo's novel *Ana Terra*, seeking to identify spaces in the narrative that highlight patriarchal order marks, as seen in studies by Roberto Reis and Roberto DaMatta. These theorists help us clarify the questions of patriarchy, as they discuss the concepts of core and nebula through the social spheres of the house, the street and the other world. This narrative belongs to the Brazilian regionalism of 30, studying the rural world featuring characters holding power and those around them with personalities representing underprivileged or with little social prestige. It is also emphasizes the character Ana Terra as represented in a position of woman inserted in an immoderately sexist context, and along with theorists we try to show the patriarchal system as favoring the man, who maintained control over the woman. As such, some narrative elements warrant the patriarchal system as evident in the social spheres (house, street and other world), showing us how interpersonal relationships were in the place in which they were inserted and through the dichotomy core and nebula mapping out the characters in the structure of the novel.

KEYWORDS: *patriarchy; Ana Terra; femininity.*

Recebido em 14 de outubro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A ESCRITA CAMP DE UMA NARRADORA TRANS NO ROMANCE DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA, DE JOCA REINERS TERRON

Lilian Reichert Coelho¹ (UFSB)

RESUMO: Esse artigo apresenta um exercício de leitura do romance brasileiro contemporâneo *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), do escritor Joca Reiners Terron, a partir do problema configurado pela instalação de uma ambiência *camp* pela narradora-protagonista, uma transgênero que sonha ser a Cleópatra de Elizabeth Taylor. A hipótese-guia reside na concepção de que, pelo recurso à estética *camp*, Terron reafirma algumas teses sobre o trabalho do escritor no cenário contemporâneo, o futuro da literatura e a relação com a instância leitora. Do ponto de vista teórico, foram acionadas referências multidisciplinares, tanto da crítica literária quanto da antropologia, da sociologia e da comunicação. Metodologicamente, a opção foi a crítica textual (Bergez 2006). Como resultados, concluímos que o romance foi construído pela categoria *camp* em associação com outras estéticas, como o *kitsch*, a paródia, o pastiche, o *fake*, sempre à luz do artifício, a fim de cumprir o objetivo de Terron, que é questionar o lugar do escritor e da literatura na relação entre estética, narrativa e subjetividades contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira contemporânea, estética *camp*, gênero, identidade.

O escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? Em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. (Barthes 2007: 32) [grifos do original]

¹ lilireichert@gmail.com –<http://lattes.cnpq.br/0338961069476178>

INTRODUÇÃO

Como escrever, por quê, em que mundo. Na forma de interrogações e afirmativas inconclusas, estas me parecem ser, via de regra, as angústias produtivas da literatura de Joca Reiners Terron. De um experimentalismo maduro e questionador, que não se dobra a urgências do mercado ou às questões em pauta imediatidades e inconstâncias nas redes sociais, ressalta uma literatura rara, estranha. Como o mundo mencionado por Roland Barthes na epígrafe.

Terron é poeta, prosador, *design* gráfico, editor, tradutor e criador do *blog Sorte & Azar S/A*². Autor de contos, poemas, peças teatrais, publicou o romance *Do fundo do poço se vê a lua* em 2010, como escritor convidado para participar do projeto *Amores Expressos*, idealizado pela produtora *RT Features* em parceria com a editora Companhia das Letras (Fois-Braga 2016: 20).

Neste texto, apresento um exercício de análise do romance *Do fundo do poço se vê a lua* a partir do problema configurado pela instalação de uma ambiência *camp* pela narradora-protagonista, uma transgênero que sonha ser a Cleópatra de Elizabeth Taylor. A hipótese-guia reside na concepção de que, pelo recurso à estética *camp*, Terron reafirma algumas teses já inscritas em livros anteriores sobre o trabalho do escritor no cenário contemporâneo, o futuro da literatura e a relação com o leitor.

A hipótese de trabalho aqui acionada consiste na suposição de que o romance foi construído pela categoria *camp* em associação com outras estéticas, como o *kitsch*, a paródia, o pastiche, o *fake*, sempre à luz do artifício que tanto se associa à cultura *pop*, a fim de cumprir o objetivo de Terron, que parece ser o de questionar o lugar do escritor e da literatura na relação entre estética, narrativa e subjetividades contemporâneas.

E SE A CABEÇA DE UMA “ATRIZ TRANSEXUAL E MEIO AMNÉSICA” ASSASSINADA NO MEIO DO DESERTO TORNAR-SE NARRADORA...

Tudo ressoa artificial em *Do fundo do poço se vê a lua*, começando por um escritor homem que cria uma narradora *trans*. Tudo parece propositalmente *fake* no romance, mesmo as belíssimas e disfóricas descrições dos ambientes urbanos. A narradora protagonista, a transgênero brasileira Cléo, é construída como exemplar de uma paródia *camp*, se este termo não configurar uma tautologia. E é a escrita *camp*, no sentido atribuído por Sontag no clássico *Notes on Camp* (1964), de artifício, ornamento, exagero, não um conceito, mas uma sensibilidade, um gosto, o dispositivo empregado na narração para sustentar o questionamento sobre o lugar da literatura na tensão entre estética, enredo e mercado. Aciono ainda Sontag (1987: 325) na associação do *camp* à personagem do romance de Terron, para quem

2 <https://jocareinersterron.wordpress.com/>

To *camp* é uma forma de sedução – uma forma que emprega maneirismos extravagantes sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um significado espiritual para entendidos e outro mais impessoal, para leigos. Do mesmo modo e por extensão quando a expressão se torna substantivo, quando uma pessoa ou uma coisa é “um *Camp*”, implica uma duplicidade.

É justamente isso que pretendo desenvolver neste texto: não tanto forçar a narrativa ou a personagem a se enquadrar na categoria desse ou daquele modo ao que quer que seja *camp* (Link & Beltrán 2015: 20), mas expor as ambiguidades que tornam a narração e a narrativa tão difíceis de relacionar a sentidos fixos, assim como o próprio *camp*. Menos do que mero sentimentalismo, o *camp* no romance parece mais próximo do que Sarlo (2005: 19) refere como “conhecimento desencantado e cínico da vida”. E nossa hipótese é de que esse saber se transmuta pela paródia ao tomar para si a tarefa de estender-se da construção textual da personagem a um argumento sobre a literatura contemporânea.

O traço paródico mais evidente na narrativa reside no fato de a personagem encarnar a ideia de pessoa *trans* orientada por estereótipos, um deles ancorado na concepção e na *performance* “hiperfemininas” (Butler 2003: 201; Benedetti 2005: 95-96; Pelúcio 2007: 252-253). O desejo de ser uma “mulher completa”, que não apenas não apenas transforma sua genitália pela cirurgia de redesignação sexual, mas que menstrua e gera filhos, é um dos indícios de que Cléo jamais alcançará o que sonha e o que persegue ao partir definitivamente de São Paulo para o Cairo, em meados dos anos 1980, após perder a memória e a família numa mal explicada tragédia.

Cléo é, em si mesma, uma paródia, não por ser uma personagem *trans*, por óbvio, mas por caricaturizar a projeção de um ideal estereotipado sobre o que é ser uma mulher em uma apropriação muito particular de um “ideal” de gênero. Na “pedagogia dos gêneros”, genitaliza sua existência, ao reproduzir a lógica binária e fetichizar o próprio corpo. Na infância, Wilson (antes de se metamorfosear em Cléo) se veste com as roupas da mãe morta no parto dos gêmeos, William e Wilson, no intuito de imitar a Cleópatra de Liz Taylor. Coincidentemente – mas não tanto – um dos codinomes utilizados pela mãe na resistência contra a ditadura militar no Brasil era, justamente, Cleópatra. Dentre as inúmeras antecipações que marcam com insistência a narrativa de Terron, destaco um trecho em que Wilson, aos sete anos, “descobre-se” mulher, ao assistir pela primeira vez ao filme *Cleópatra* (1963) de Joseph L. Makiewicz e que permite localizar aspectos do *camp* assinalados por Sontag:

foi este o momento preciso em que renasci na forma de mulher. Ou ao menos foi quando essa ideia se instilou em mim e o Egito floresceu em minha cabeça, com todo o seu esplendor rococó da Era de Ouro de Hollywood. Aquele Egito imaginário era uma nação que existia apenas em algum estúdio da Cinecittà nos subúrbios de Roma e, de um jeito menos kitsch, nas páginas não menos coloridas dos livros da série Grandes Civilizações do Passado que eu colecionava. Pois esse lugar de súbito passou a ocupar também um espaço na minha imaginação,

tão fértil quanto o delta do Nilo e tão exagerado quanto aquelas gigantescas telas Cinemascope das antigas salas da avenida Ipiranga. (Terron 2010: 41)

Este trecho é emblemático por vários motivos, além de antecipar o futuro de Wilson/Cléo. Firma a narradora como voz crítica de si própria, mas uma crítica *camp*, deslumbrada com artifício, maneirismos, com o apelo “rococó” e “kitsch” do Egito Antigo dos anos 1960 dos Estados Unidos inventado pela indústria cinematográfica e, como a ficção audiovisual, informa ao leitor reiteradamente que a matéria narrada está ancorada em sua própria imaginação, também povoada por um mosaico criado por referências culturais diversas, nublada posteriormente pela perda de memória.

Na adolescência, o pai ator marginal dos gêmeos obriga-os a participar de montagens teatrais que tematizam o duplo, sua obsessão. Conforme cresce, Cléo, ainda Wilson, percebe sua incapacidade de ver o próprio pênis, num trecho grotesco – na acepção proposta por Sodré e Paiva (2002: 17), de rebaixamento, de deslocamentos de sentidos, quebra com o cânone – e hilário da narrativa, que reproduz uma ideia que se arraigou no senso comum (e preconceituoso) sobre pessoas *trans*, a saber: que desprezam seus corpos biológicos, o que é contestado por especialistas em gênero, a exemplo de Berenice Bento (2012: 97), para quem “a afirmação de que as pessoas transexuais odeiam seus corpos está baseada em tropos metonímicos. Toma-se a parte (as genitálias) pelo todo (o corpo). É como se a genitália fosse o corpo.” No entanto, no caso de Cléo, é mesmo dessa forma e é com isso que se consegue construir muito do humor ao narrar a própria vida. Tornar-se mulher, para ela, é substituir o pênis pela vagina e viver para seduzir os homens, isto, sim, “a essência do espírito feminino” (Terron 2010: 217).

O grande sonho de ir para o Egito e ser uma dançarina irresistível para os homens iconiza o “jogo cênico da feminilidade” tal como projetado pela personagem a partir do imbricamento da Cleópatra idealizada que fora a mãe desconhecida (codinome utilizado na guerrilha), da Cleópatra de Liz Taylor no cinema e da mulher ideal, pois a personagem reproduz a “docilidade dos corpos” (Foucault 1987: 165), encarnando uma feminilidade “adequada” (Hoenisch & Pacheco 2012: 80), isto é, convencional, nada subversiva. Ao contrário, até preconceituosa: “Ao contrário de mim, aqueles travestis são arremedos de mulheres. [...] Vê-los não me fez nada bem. Eram pedreiros maquiados, usando minissaias” (Terron 2010: 127-128). E isso a conduz ao desfecho fatal: a morte terrível pelo amante egípcio (na sua opinião, mais masculino do que os outros porque usava calças compridas) que a julgava mulher “de verdade”, esquartejando-lhe o corpo e arremessando-o no fundo do poço, de onde a cabeça conta a história que lemos enquanto admira as estrelas, suas interlocutoras, recorrentemente invocadas pela narradora.

Talvez o oposto disso possa ser também uma chave de leitura para as desventuras de Cléo, dadas as ambiguidades intrínsecas à narrativa, incluindo o foco narrativo, que se desloca amiúde. O posicionamento subjetivo convencional de Cléo pode ser interpretado pelos mesmos motivos acima mencionados como transgressão, justamente pela insistência em corporificar e viver socialmente como mulher estereotipada e objetificada pelo imaginário machista, homofóbico e capitalista. Ao mesmo

tempo e paradoxalmente, é a artificialidade assumida pela personagem que lhe permite subverter a estética “autêntica” da feminilidade fabricada e reproduzida pelas estruturas de poder vigentes e pelos dispositivos hegemônicos de subjetivação pelo *camp*. Tais ambiguidades conferem incerteza, pois tudo é ambíguo, transitório, instável no universo criado por Terron. Evidentemente, há uma questão mais ampla, pois não se trata apenas de estética, mas do próprio corpo (político) das pessoas *trans* e suas representações, como assinala Bianchi (2009: 1):

O corpo (neste trabalho, gay masculino) desejado e rechaçado, como consequência da discriminação de uma cultura heterocentrada (Wittig), tem se estruturado, historicamente, entre o secreto e o ostentoso, em outras palavras, entre a clandestinidade e a exibição dentro de um sistema exclusivo que integra a simulação e o excesso (Ludmer 1999).³

Excesso que caracteriza a personagem Cleo e também o *camp*. Mas, exceto pela glamourização sonhada para si pela protagonista narradora no palco que deveria ser o Egito da rainha Cleópatra, nada mais é idealizado no romance. Numa suspeita onisciência que conduz a não-confiabilidade (Booth 1977: 105) na instância narradora, é pelos olhos do irmão William que Cléo, já assassinada, descreve o Cairo como paisagem totalmente oposta aos estereótipos turísticos e hollywoodianos associados em geral ao Egito. São Paulo e Cairo equivalem-se no ruído incessante das vozes de camelôs, no intrafegável das ruas, no cinza predominante, nos arranha-céus. São metrópoles distópicas, pouco acolhedoras, cenários perfeitos para a encenação do pesadelo das personagens, todas elas marcadas pelo trágico ou portadoras de histórias sobre outrem que, uma vez engastadas na narrativa, auxiliam nos reiterados prenúncios dos malogros de Cléo. Ela própria, como narradora, cria as antecipações sobre sua tragédia e denuncia-se morta logo no início, estabelecendo o pacto ficcional.

Cléo é a narradora em processo de desaparecimento (“faltava pouco para eu ser ninguém”), cuja cabeça falante narra suas desventuras de dentro de um poço no meio do deserto, no Egito contemporâneo (início dos anos 2000), para suas interlocutoras, as estrelas. O livro inicia com um cartão postal enviado por Cléo dias antes do feminicídio ao irmão William. Mesmo imóvel e esquartejada no fundo do poço, ela guia as ações de William, o irmão gêmeo de quem não tinha notícias havia mais de vinte anos, desde que emigrara, totalmente desmemoriada, conforme tenta convencer o leitor o tempo todo. Suspeito que William sejamos todos nós, leitores, seguidores das pistas lançadas pela narradora. Na visão de Cléo, era aquele que estava destinado a permanecer sentado na poltrona, como nós, e que de lá sai para participar da história graças a ela. Se é que sai mesmo ou não é tudo invenção da cabeça falante da narradora. De qualquer maneira, o problema principal resiste: que tipo de

³ El cuerpo travesti (en este trabajo, gay masculino) deseado y rechazado, como consecuencia de la discriminación de una cultura heterocentrada (Wittig), se ha estructurado, históricamente, entre lo secreto y lo ostentoso, en otras palabras, entre la clandestinidad y la exhibición dentro de un sistema exclusivo que integra la simulación y el exceso (Ludmer 1999).

leitor é William e o que ele lê? E quanto a nós? Questão cara a Terron a atravessar-lhe os livros, respingando alguns escritores que elegeram como genealogia particular.

Essa espécie de suspense tresloucado que é *Do fundo do poço se vê a lua* encena o leitor como alguém parvo, nada inteligente, conforme reiterado pela narradora diversas vezes, que inicialmente se move ao receber um cartão postal que o incita à ação e, posteriormente, angaria conhecimentos e deixa-se guiar por um arremedo de diário escrito pela narradora nas margens de uma das biografias de Elizabeth Taylor (“*Liz, uma estrela debaixo do sol*”, de um suposto R. L. Hawthorne) que ela abrigara durante a vida como uma relíquia e que William, em situação de fuga, totalmente perdido no Cairo, “percebe o reflexo da lua nas águas escuras do Nilo, então atira meu diário marginal do interior de sua mochila e o arremessa em direção ao rio.” (Terron 2010: 249). William também é o leitor/ouvinte das histórias do doutor Samir, um amigo de Cléo durante os anos que passara no Egito e que não sabia de sua identidade *trans*. Num mundo em que tudo remete ao antigo, por que não um narrador tradicional para contar oralmente, por meio de histórias interpostas na narrativa e mais nebulosas do que esclarecedoras, para problematizar a relação escritor-leitor-literatura?

Além de narradora, Cléo também é leitora da biografia de Liz Taylor que afirma ter lido incontáveis vezes e que deixa como herança ao irmão com as suas anotações, que chama de diário e como tal aparecem na narrativa, a partir de trechos destacados do texto, em itálico, com as devidas marcações de data. No dia 3 de março de 1986, enquanto vivia de favor na casa do transexual Nelson, Cléo escreve: “*O texto impresso [a biografia] também está se apagando, enquanto o meu manuscrito nas margens aumenta em nitidez. Será que insistir tanto na releitura de um livro pode fazer com que as suas palavras desapareçam aos poucos? Vou continuar tentando*” (Terron 2010: 110; grifos do autor). Ela queria tanto ser a Cleópatra de Liz Taylor que tentava ao máximo substituir a narrativa da vida da atriz pela sua própria. Mundo de simulacros encaixados por um fio bem tênue, mas que parece firme na narrativa inteligente de Terron.

No caso de Cléo, trata-se de uma leitora-escritora sempre em movimento. A narradora e protagonista de *Do fundo do poço se vê a lua* faz da mobilidade condição para realizar seu sonho: ser mulher. Transitar, para ela, significa transformar-se continuamente até alcançar efetivamente a condição de “mulher ideal”. Ainda em São Paulo, no mesmo evento que culmina com a trágica morte do pai e de outras pessoas pelo desmoronamento de um teatro decadente, onde os gêmeos Wilson e William encenavam montagens sobre o tema do duplo sob o comando do pai, Cléo perde a memória. Sob os cuidados do amigo Nelson, enfermeiro transexual, Cléo se recupera e passa um ano com o novo amigo e seu companheiro, o egípcio Omar. Coincidência improvável que a própria narradora não deixa de notar. Nesse ínterim, ela passa pela cirurgia de transgenitalização. Uma vez mulher, por ter se livrado do incômodo pênis e ter se tornado portadora de uma vagina, decide realizar seu grande sonho: ser a Rainha do Egito.

Como apontado acima, Cléo não quer ser qualquer mulher ou uma mulher qualquer, mas algo bem específico: Cleópatra, um arremedo da já *kitsch* e estereotipada Rainha do Nilo de Elizabeth Taylor da película cinematográfica de Mankiewicz. Em

seus devaneios, Cléo quer a todo custo ser a Rainha do Egito dos 65 figurinos, vencer com *glamour* a aridez do cenário que é o Cairo contemporâneo. Em momento algum sequer tangencia a personagem histórica, tomando como referências as ficções narrativas sobre Cleópatra: o fantasma da mãe perseguida pela ditadura no Brasil, cujo codinome era Cléo; a figura de Liz Taylor no cinema e a imagem que ela própria criou para si ao vestir as roupas da mãe falecida no parto dos gêmeos e ao imitar os trejeitos da Cleópatra de Liz Taylor. Cléo não apenas assiste ao filme reiteradas vezes ou lê a suposta biografia da atriz. Ela estuda minuciosamente a vida da outra. É pela leitura, portanto, somada aos filmes, que Cléo constrói sua subjetividade feminina, como espécie de bovarismo na forma de um simulacro tétrico e mal sucedido:

Ao fazer isso, eu parecia me precaver contra as vicissitudes de minha própria reencarnação futura no papel de estrela, pois era exatamente isto o que eu gostaria de ser àquela altura, uma estrela terrena caminhando debaixo do sol do Egito. Li tantas vezes essa biografia a ponto de roubar a vida de Liz, de tomá-la para mim. Surrupiei tudo o que pude: seus trejeitos e olhares, seus cortes e cabelo e de roupas, sua arrogância britânica. Tornei-me a usurpadora do trono. (Terron 2010: 63-64)

A rigor, este é o fundamento do simulacro (não no sentido atribuído por Baudrillard, mas no sentido mais tradicional): a representação a partir de outras representações, com a desfiguração, perda ou desconsideração do referente. No romance, justamente isso conduzirá a personagem ao infortúnio: a mentira e a dissimulação jamais serão perdoadas no universo cultural do Egito contemporâneo, ainda arcaico, conforme a visão dos personagens. Tanto nos espaços privados quanto nos públicos, paga-se caro pelo fingimento, pela transgeneridade, pela diferença. Cléo torna-se uma dançarina famosa e irresistível, mas é transformada passivamente em prostituta pelo namorado, é estuprada mais de uma vez e assassinada, cumprindo o destino das mulheres islâmicas, como esclarece o doutor Samir a William. Não há empoderamento nem *girl power*, na contramão do que poderia sugerir a um olhar ingênuo, de quem não conhece Terron, numa narradora *trans*. Como não há discurso militante – até porque seria igualmente *fake* pela ausência de representatividade legítima –, a não ser a favor da literatura. E o mesmo vale para ela, a literatura, num mundo de simulacros, de relações passivas com o mercado, em que não há leitores, como o próprio Terron explicita em *Sonho interrompido por guilhotina* (2006).

O corpo espetacularizado de Cléo constitui, a meu ver, o suporte do *camp* em *Do fundo do poço se vê a lua*, visto que essa estética “é um dissolvente da moralidade, neutraliza a indignação moral, fomenta o sentido lúdico” (Sontag 1987: 320). Isso, no entanto, não é compreendido pelos personagens masculinos egípcios, para quem o abjeto (Roudinesco 2008: 18-19; Dias & Glenadel 2004: 94), o grotesco (Sodré & Paiva 2006: 158), o desviante deve ser eliminado pela justiça com as próprias mãos. A mentira, o corpo artificial, a escrita marginal. Na verdade, a literatura, que é o problema de Terron. Tudo conduz à violência: o primeiro estupro em Alexandria, depois o estupro coletivo e o feminicídio de Cléo no deserto, até a vingança impetrada pelo

gêmeo sobrevivente, William, travestido de Cléo/Cleópatra. De certa forma, o final da narrativa revela um ato político de Terron (não sei se proposital ou se faço aqui uma superinterpretação), ao contrariar, na polarização dos discursos, a celebração entusiástica de algumas teorias sociais sobre os hibridismos e multiculturalismos de qualquer ordem, como se não houvesse mais violência nos palcos interculturais e, por que não dizer, no trabalho do escritor sabidamente por encomenda.

Sob a crueza do enredo e das desventuras da personagem-narradora, a ambiguidade se instala ainda em outra perspectiva: a afetação e a dissimulação foram sempre os modos de ser naturais de Cléo, que não conhece outros, desde quando era Wilson. Com isso, não estou afirmando que as pessoas *trans* “reais” sejam e ajam da mesma forma, o que caracterizaria um preconceito, uma manifestação de transfobia, comportamento que repudio. A argumentação aqui segue a linha segundo a qual Terron cria uma personagem como Cléo para simbolizar a literatura no mundo contemporâneo, as narrativas e o papel do(a) escritor(a), ainda que se possa construir uma crítica legítima a partir da consideração de “lugar de fala” e representatividade, sobretudo em relação aos grupos minorizados pela sociedade.

Ela se vê no mundo sempre de modo fragmentado: primeiro travestido, como atriz, como fora ator o pai não nomeado. Prisioneiros durante a infância e a adolescência, pelo medo do pai de serem vítimas da crueldade do mundo ou por um destino selado pela condição de duplos, os gêmeos inventavam brincadeiras como quaisquer crianças, sempre fingindo serem os personagens que conheciam da ficção: Billy the Kid, General Cluster e Touro Sentado e, por que não, Cleópatra e Marco Antônio:

- Tá certo. E o que eu faço agora, com uma rainha egípcia no meio da minha histórica de faroeste?
- Você não quer ser o Marco Antônio? Ele era quase um caubói, só que romano.
- Ah, era, é? E ele usava chapéu?
- Não, mas andava a cavalo.
- Tá certo. Então eu quero ser o Marco Antônio. O que eu tenho que fazer? (Terron 2010: 43)

Na esteira do pastiche posiciono o tema do duplo, apresentado no romance pela referência intertextual óbvia ao conto *William Wilson* de Edgar Allan Poe, dentre outras obras. Tematizada explicitamente, diria até obscenamente, em diversas passagens do texto, a questão do duplo apenas distrai de modo saboroso, como cortina de fumaça, do problema principal do livro, ao lado da já referida relação entre escritor-leitor-texto literário, que parece ser muito mais as ambiguidades entre autêntico, cópia e simulacro do que a histórica e densa questão do duplo na literatura. Afirmamos no início que tudo é *fake* no romance justamente por isso, porque tudo é duplo, tudo se transforma ou já se transformou no passado. Ao longo da narrativa, há sugestões de que William possa nunca ter existido, sendo apenas um *alter ego* de Wilson/Cléo em sua desmemória. Mas isso pouco importa, pois, a existência do irmão homofóbico que mata *gays* travestido de Cleópatra, assim como faz para vingar a irmã, fun-

ciona muito bem no universo do romance. Quase nada passa incólume pelo crivo do autêntico em *Do fundo do poço se vê a lua*.

O assassinato de Cléo é a morte da trans, da estrangeira, da amoral que trai, engana, mente de modo quase inocente. No plano do discurso, é a morte da escritora “marginal”. A despeito de todas as desgraças, a cabeça decapitada da narradora continua a falar enquanto vê a lua do fundo do poço. Redenção para ela e para a literatura, confirmada pela vingança protagonizada pelo irmão William devidamente vestido de Cleópatra. Vingança da literatura, triunfo da ficção. O movimento final – da vingança – é feito por William, numa ação imposta por Cléo; por ser o duplo natural da narradora, deve performatizar o que ela lhe impõe e o fechamento da narrativa não poderia ser outro: o delírio de Cléo no fundo do poço, na companhia das suas amigas, as estrelas, termina com o gesto *camp*, teatralizado, de fechar os olhos e calar a boca, proferido artificioso pela narradora-protagonista. E o *camp* é, dentre outras coisas, justamente isso: “um certo tipo de esteticismo, uma maneira de olhar o mundo como fenômeno estético. Esta maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização” (Sontag 1987: 312). Mesmo na hora da morte, é preciso *to strike a pose*.

Há contrapontos, já que tudo é ambíguo no romance. É sintomático restar a cabeça e não o corpo de Cléo, o que pode levar a uma chave de leitura moralizante do castigo devido à busca da personagem por uma identidade fixa, orientada pela projeção identitária coesa e definida. Olhar a lua e confiar na redenção não deixa de ser um ato de romantismo ingênuo, construído na chave do melodrama, revelado pela compulsão à fala sobre si, num último gesto de autoexposição, numa tentativa de manter-se minimamente viva na metonímia constituída pela cabeça, não pela genitália.

E mais: como a figura mitológica de Eco, a Cléo resta apenas existir como voz no fundo do poço, final anunciado logo no início da narrativa: “Agora sou apenas uma voz que ecoa, uma fala que em breve se perderá. Palavras soando no impreciso lugar algum do tempo, ao longe, trazendo notícias de lugar nenhum.” (Terron 2010: 31).

Cléo é uma mulher trans de quase quarenta anos que narra suas aventuras. O tempo todo, por meios diversos, ela alerta o leitor para o fato de que narra mais pela imaginação do que pela memória. Portanto, tudo é suspeito. A traição com o leitor é inevitável, conforme ressalta o próprio Terron no conto *De escritores e escorpiões*, que abre o livro *Sonho interrompido por guilhotina* (2006: 13):

Sábado, 16h26

O escritor encontra-se sob o signo de Escorpião: é da sua natureza assassinar o leitor que o carrega, feito o sapo na grande travessia da fábula de Esopo.

O escritor é o escorpião assassino, o leitor é o cego e o sapo confiantes.

O rio e a rua em que ambos se afogam é a literatura.

Ao escrever, Cléo produz um gesto de escrita e não um livro propriamente seu, pois escreve seu diário nas margens da biografia de Elizabeth Taylor, o que revela tex-

tualmente, denominando-o “diário marginal”, escrito “à sombra de uma outra vida anotada e colada nas margens da biografia de Liz Taylor”. E sentencia: “É o registro também – posso supor, e não sem alguma arrogância – de uma literatura muito superior à que corre no leito principal da página, biografia da verdadeira Cleópatra VIII.” (Terron 2010: 64-65). Por essa escrita, que doa ao leitor, tenta assegurar a própria vida.

A escrita sobre si na forma de diário marginal, como afirma a narradora-protagonista, constitui um dos vários embustes em *Do fundo do poço se vê a lua*. O que se lê não tem a forma textual de um diário, marginal ou de outro tipo. Trata-se de um romance. Falar em diário é apenas mais uma encenação, modo de conferir autenticidade ao que é ficção. Dizer de si, autoenunciar-se, nada mais é que construir uma identidade por meio da narrativa. Um si-mesmo que passa a ser visto como outro (Ricouer 2007: 147), passível de contínuas atualizações e devires, o que se superlativiza pela alusão à forma diário. Ao invocar o diário e o dispositivo da escrita biográfica *camp* de um sujeito *trans* e desmemoriado, Terron parece questionar pela paródia um dos traços mais marcantes da produção literária contemporânea brasileira, identificada por diversos críticos, às vezes sem muita sofisticação, a bem da verdade: a autorreferencialidade, seja pelas escritas testemunhais, autobiográficas, seja pelos realismos que se imprimem a partir da ordem social. Como resultado do movimento parodístico, *Do fundo do poço se vê a lua* configura-se como um romance-diário-delírio restaurador da ficção, cujo selo autenticador é o do ficcional e apenas como tal se impõe.

O gesto de escrita de si da narradora de *Do fundo do poço se vê a lua* é marcado por extrema afetação; por isso também, a escolha pela leitura a partir do *camp*. A vida de Cléo e sua escrita biográfica são muito mais instigantes na opinião dela própria do que a biografia da celebridade hollywoodiana que tanto se esforça para imitar. Imitação da cópia como simulacro, como já afirmei acima. O que está à margem, sem muitas garantias de veracidade, sem um pacto fiduciário sólido com o leitor, é muito mais sedutor, “superior”, do que a escrita regrada de um gênero encabrestado. Tudo em Cléo remete ao estilo amoral e superficial que ela cria para si, desde o modo como apresenta os *flashes* da sua vida pregressa e as relações com as pessoas com as quais se depara até o *glamour* pretendido como dançarina de corpo escultural do qual nenhum olhar masculino ousaria desviar. E o uso da biografia como pastiche, como escrita marginal, corporifica uma das estéticas de subjetivação contemporâneas elencadas por Villaça e Góes (2014) em *Do fundo do poço se vê a lua*, a “estética do simulacro”, pois:

O jogo das aparências cria uma literatura pop na qual existe uma suspensão de juízo crítico e uma reduplicação frenética dos discursos que atravessam a atualidade. A figura de Édipo, emblema do capital, do Estado e da propriedade, sucede, no capitalismo tardio (consumo, serviços), a figura de Narciso, homem da paixão e não da razão, do prazer e não da lei, hedonista e com referências *soft*. A estética do simulacro, pois, trabalha com o pastiche, com a intertextualidade, com um mundo museografado e arquivado, do qual lançamos mão na construção

de “estilos” sem a preocupação dos efeitos “realistas”. (Villaça & Góes 2014: 220-1)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance em apreço, o simulacro institui o *camp* como categoria estética matriz que abarca o *kitsch*, o pastiche, o *fake*, a paródia, o artifício, na esteira de Sontag (1964). Mas, sobretudo, a orientação aqui é fornecida pelos apontamentos de Lopes (2002), para quem a sensibilidade *camp* – no que diz respeito ao universo *queer* – revela-se pela afetação. Como estética, é da ordem do *kitsch*, do glamouroso, do brilho e do exagero. As flores de plástico dos cenários cinzentos e poeirentos do Cairo nada têm em comum com o *glamour* requerido por Cléo. Não apenas o *glamour* dos palcos do Club Palmyra, mas o *glamour* resultante da estetização da vida no cotidiano, que ela só encontra em si mesma, já que os cenários, sempre descritos, jamais negligenciados, não contribuem em nada, a não ser no sentido de conformar o espaço perfeito para as ações que transcorrem na narrativa.

Não que as referidas categorias ou estéticas possam ser lidas *tout court* sob o espectro da semelhança. Em relação a isso, não se pode desconsiderar as críticas sobre as apropriações relacionadas ao ecletismo do universo *pop*, confundindo-o com o *camp*. Malinowska (104: 10) pontua que “As diferenças entre *pop* e *camp*, mesmo que nem sempre claras, são fundamentais, e mais visíveis nos modos como as duas estéticas constroem suas narrativas e produzem sentidos. O que no *pop* é progressivo, mas estabilizador, no *camp* é transgressor e instável”⁴. E não quer dizer que o *camp* deva ser considerado de modo polarizado, apenas entre a cooptação e a transgressão. Sua natureza é ambígua, polimórfica, resistente a clausuras.

Em que pesem tais notas, em *Do fundo do poço se vê a lua* parece haver uso parcial de uma poética do excesso que não é a mesma das superposições *pop*, mas de uma sofisticação artificial que é organicamente *camp*. Terron oferece um pastiche em relação ao que lhe fora encomendado para a série *Amores Expressos*, inventando essa personagem *trans*, emigrada, desmemoriada e amoral. Da superfície exibicionista da busca a qualquer custo pela aparência feminina perfeita de Cléo, transparece a literatura sofisticada de Terron, que, neste caso, questiona o artifício utilizando a lógica do próprio artifício:

Os textos *Camp* são também [referência anterior ao *pop*] provocações, mas os significados e o prazer que eles tendem a produzir são culpados, insubordinados e desarmônicos. *Camp*, embora acessível na superfície, é, nos

⁴ Differences between *pop* and *camp*, even if not always clear, are fundamental, and mostly visible in the ways the two aesthetics construct their narratives and produce meanings, which in *pop* are progressive but stabilizing, and in *camp*, transgressive and very unstable.

termos da *ordem popular*, algo fortemente desestabilizador. (Malinowska 2014: 13)⁵ [grifos do original]

Isso se evidencia pela intercalação engastada de várias histórias, agregadas à narrativa a partir de relações de causalidade apenas aparentemente de traços moralizantes, gêneros literários em profusão (mas inseridos discretamente), flores de plástico e decadência por toda parte. Tudo isso funciona para o agenciamento das expectativas do leitor, associado ao excesso de função fática (Jakobson 1987: 521-39), que simula interação com o leitor por meio de um tu interlocutor que são as estrelas.

A narradora-protagonista administra o que o leitor pode saber e sua tarefa é confundir. Isso ocorre não apenas no nível da distribuição das informações, mas também pelas clivagens da própria narração, feita não apenas por Cléo, mas pelos personagens que William encontra pelo caminho em seu périplo pelo Cairo em busca da irmã desaparecida. Não há acaso, mas determinações, Cléo estava fadada a sucumbir. O que também pode ser a sina da literatura e do ofício de escritor (a), se considerarmos alguns indícios dados por Terron (2006: 171) em outra obra já citada aqui: “O escritor contemporâneo é triste pois sabe que não há mais futuro. Talvez o livro sobreviva ao tempo, mas a literatura, ah, a literatura não sobreviverá”.

OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita – o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BERGEZ, Daniel. A crítica temática. Daniel Bergez *et al.* *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIANCHI, Paula Daniela. Cuerpos travestis em los discursos ficcionales latino-americanos. *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria* (Buenos Aires), vol. 4, n. 15, 2009. Disponível em: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv14n15a06/pdf_372. Acesso em 02 de outubro de 2018.

BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. R. Barthes *et al.* *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977, pp. 85-112.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁵ Camp's texts are also provocations but the meanings and pleasure they tend to produce are guilty, insubordinate and inharmonious. Camp, although accessible on the surface, is, in terms of the popular order, something strongly destabilizing.

DIAS, Ângela Maria & Paula Glenadel (orgs.). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

FOIS-BRAGA, Humberto. Projeto Amores Expressos: polêmicas editoriais e a narrativa de viagem nos romances *Cordilheira* e *Do fundo do poço se vê a lua*. *Litterata – Revista do Centro de Estudos Hélio Simões (Ilhéus)*, v. 5, n. 1, pp. 120-139, 2015. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1009>.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir – nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1987.

LINK, Daniel & María Sandra Arencón Beltrán. Kitsch, camp, boom: Puig e o ser moderno. *Revista Eco Pós (Rio de Janeiro)*, v. 18, n. 3, 2015. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2761.

LOPES, Denilson. Terceiro manifesto *Camp*. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, pp. 95-100.

MALINOWSKA, Anna. Bad Romance: Pop and Camp in light of evolutionary confusion. Justyna Stepień. *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 9-22.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SODRÉ, Muniz & Raquel Paiva. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. Camp – algumas notas. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Trad. Ana Carolina Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 318-337.

TERRON, Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

———. *Sonho interrompido por guilhotina*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

———. Sorte & Azar. Blog: <https://jocareinersterron.wordpress.com/> Acesso em 12 de outubro de 2017.

VILLAÇA, Nízia & Fred Goés. *Em nome do corpo*. 2.ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

THE CAMP WRITING OF A TRANSGENDER NARRATOR IN *DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA* BY JOCA REINERS TERRON

ABSTRACT: Presents an analytic exercise in reading the contemporary Brazilian novel *Do fundo do poço se vê a lua* (2010) by the writer Joca Reiners Terron, from the problem set up by the installation of an ambience camp by the narrator-protagonist, a transgender who dreams to be the Cleopatra by Elizabeth Taylor. The guiding hypothesis lies in the conception that, through the use of camp aesthetics, Terron

reaffirms some theses about the work of the writer in the contemporary setting, the future of literature and the relationship with the reader instance. From a theoretical point of view, multidisciplinary references were used, both from literary criticism and anthropology, sociology and communication. Methodologically, the option was textual criticism (Bergez, 2006). As a result, we conclude that the novel was constructed by the camp category in association with other aesthetics, such as kitsch, parody, pastiche, fake, always in the light of the artifice, in order to fulfill Terron's goal, which is to question the place of the writer and literature in the relationship between aesthetics, narrative and contemporary subjectivities.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian literature, camp aesthetics, gender, identity.

Recebido em 13 de setembro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DIANA CAÇADORA, A RESISTÊNCIA FEMININA NA HEROÍNA PROBLEMÁTICA DE MÁRCIA DENSER

EneDir Silva Santos¹ (UFMS)
e Kelcilene Grácia-Rodrigues² (UFMS)

RESUMO: O intuito deste artigo é estudar a personagem protagonista Diana Marini como heroína problemática das narrativas que integram *Diana caçadora* (2003). A heroína problemática difere-se dos heróis clássicos apontados por Lukács (2000) e Goldmann (1967), por possuir e defender valores autênticos num mundo degradado. A protagonista criada por Márcia Denser manifesta nas vivências sexuais a resistência feminina ante a sociedade que assimilou e, como manifestação de violência simbólica, naturalizou valores patriarcalistas. Nos resultados das pesquisas de Regina Dalcastagnè (2012), depreende-se que o espaço para a literatura produzida por mulheres é diminuto num mercado editorial dominado por autores do sexo masculino, fator que, de acordo com Ruth Silviano Brandão (1989), faz com que a mulher se veja pelos olhos dos homens. Desse modo, a transgressividade da heroína problemática de Denser soma-se a outras personagens da narrativa de autoria feminina brasileira das décadas de 1970 e 1980 e evidenciam, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1993), uma mudança no perfil das mulheres, logo, tais personagens influenciam diretamente na questão representacional feminina.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa feminina; ficção brasileira contemporânea; heroína problemática; resistência.

INTRODUÇÃO

Diana Marini, protagonista do livro *Diana caçadora*, de Márcia Denser, configura-se como a heroína problemática que representa, transgressivamente, a resistência feminina aos padrões sociais estabelecidos pelo patriarcalismo. No contexto ficcional, as experiências sexuais da protagonista se evidenciam como elemento transgressor

1 enedirss@hotmail.com – <http://lattes.cnpq.br/7962619699683267>

2 kelcilenegracia@uol.com.br – <http://lattes.cnpq.br/9636046088021706>

que a empoderam diante da sociedade, pois fazem emergir da ruptura uma voz silenciada pela violência simbólica advinda de fatores como a educação religiosa, valores morais entre outros.

Iniciamos este artigo tratando das questões de representação da mulher na escrita feminina evidenciando que a própria escrita de autoria feminina é exemplo de resistência, conforme as ideias de Alfredo Bosi (1996), ante a exclusão do mercado editorial, fator apontado pelas pesquisas de Regina Dalcastagnè (2012).

Logo após, focalizamos as heroínas problemáticas como resposta da narrativa de autoria feminina ao contexto de repressão estabelecido pela sociedade patriarcal. Como aparato teórico, pautamo-nos em Lucién Goldmann (1967), George Lukács (2000), Anatol Rosenfeld (1976) e nos estudos de Ruth S. Brandão (1989) e Nelly Novaes Coelho (2002).

Por fim, analisamos a composição da protagonista Diana Marini e sua constituição como heroína problemática nos contos que compõem *Diana caçadora*. Dessa forma, questões como a vivência da sexualidade se entrelaçam à postura transgressora da personagem para evidenciar sua força própria, contrária às determinações sociais.

QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO E RESISTÊNCIA NA LITERATURA DE CUNHO FEMININO

Não se pode pensar na representação feminina na literatura brasileira sem lembrarmos de muitas autoras que, por muito tempo, foram negligenciadas ante uma sociedade regida pelo patriarcalismo que valida a escrita masculina. O *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho (2002), permite-nos perceber que conhecemos pouquíssimos nomes de escritoras brasileiras, dentre os mais de 1000, que compõem a pesquisa da estudiosa. Isso, porque, como leitores, temos maior acesso àqueles autores mais mercadológicos, logo, mais publicados por grandes editoras, por isso mais acessíveis.

Tal qual percebemos na sociedade, também ocorre no território literário a sobreposição da voz masculina sobre a voz feminina. Essa sobreposição, encarada com naturalidade devido à violência simbólica, sempre deslegitimou a voz da mulher. Logo, para que as obras de autoria feminina sejam mais acessíveis, é preciso encarar a antiga luta pela representação travada com vários setores da sociedade, como nos apontou metaforicamente Virgínia Woolf em *Um teto todo seu*, “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (Woolf 2004: 8).

O olhar de Woolf para a realidade do início do século XX, infelizmente, ainda é testemunhado com bastante frequência na atualidade, como demonstram as pesquisas de Regina Dalcastagnè (2012) sobre as publicações de grandes editoras no período de 1990 a 2004: dentre as 258 obras que chegaram ao mercado, apenas 45 foram escritas por mulheres.

Diante do panorama editorial apontado por Dalcastagnè (2012), propomos um duplo problema na questão representacional feminina: o primeiro é que com a prevalência editorial dos escritos masculinos, é a partir deles que a mulher se vê representada, logo, é a voz do homem que define a mulher e não a própria mulher; o segundo diz respeito ao pequeno número e hegemônico perfil de escritoras, ou seja, os nomes femininos que mais aparecem nas estantes são o de mulheres brancas, de classes sociais e intelectuais privilegiadas, por isso, mais consolidados pelo mercado literário.

Nesse sentido, de formas diferentes a representação feminina é afetada e prejudicada. No primeiro problema disposto, isso ocorre porque ao disseminar a visão masculina nos textos literários, perpetua-se a violência simbólica, instaurada e naturalizada pela sociedade patriarcal, “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância do sentimento” (Bourdieu 2002: 3-4).

No segundo, mínima que seja, a presença feminina no território literário é de extrema importância para que a sociedade questione e reflita acerca do papel da mulher, todavia, assim como mínima é a gama de escritoras, pequena também é a parcela de leitoras que se vê representada nas obras, pois as personagens estabelecem uma relação de verossimilhança com o meio de onde provém suas autoras, fator evidenciado pela pesquisa de Dalcastagnè (2012), em que se percebeu que a maioria das personagens protagonistas presentes nas narrativas masculinas era de homens brancos, instruídos, provenientes de estrato social privilegiado, correspondendo ao perfil de autores publicados por essas editoras.

Transportando os fatores apontados por Dalcastagnè na construção das personagens masculinas para as personagens protagonistas dos textos produzidos por mulheres, teremos praticamente os mesmos requisitos, como exemplificam as personagens protagonistas do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles (1973), “Ana Clara, Lorena e Lia”. Embora todas sejam política ou socialmente engajadas, as personagens são estudantes universitárias e, pensando no contexto social enfrentado pelas mulheres na década de 1970, inferimos que por chegarem à universidade, alojarem-se num pensionato, elas possuem uma situação financeira e social muito aquém da maioria das mulheres brasileiras, como observamos nesse trecho:

— Mas até janeiro ela já não está casada com o industrial? Guiando um Jaguar preto com almofadas vermelhas. Um diamante do tamanho de um pires no dedo.

— E um casaco de onça até a ponta do pé. Pooodre de chique! Reviro os olhos e imito Aninha quando respira o ar de *femme fatale*. Mas Lião continua sombria.

— Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada. E faz dívidas feito doida, tem cobrador aos montes no portão. As freirinhas estão em pânico. E esse namorado dela, o traficante. (Telles 1973: 22)

É positiva a diversidade das personagens femininas que transitam por vários espaços, inclusive o universitário, mas o que queremos demonstrar é que, se naquela época, a maioria das mulheres estava em casa ou exercendo tarefas subalternizadas, as leitoras se sentiriam minimamente representadas por personagens universitárias. Todavia, o texto de Telles é reconhecido como uma narrativa de resistência porque “a escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (Bosi 1996: 23).

Embora a afirmação de Alfredo Bosi não se restrinja ao texto de Lygia Fagundes Telles, sequer à narrativa de autoria feminina, veremos que ela direciona nosso olhar para uma resistência que se estabelece além dos elementos constituintes da narrativa, ecoando no texto como um elemento de verdade contrário aos engodos sociais assimilados pela violência simbólica.

Os problemas antepostos estão intrinsecamente interligados, pois não se restringem à cena literária, são evidências das variadas facetas da exclusão social, como reverbera Judith Butler (2003), mesmo que todas aquelas que se dizem mulheres sejam marcadas pela definição sexual, o gênero não é universalizante, ou seja, existe uma multiplicidade de mulheres que precisam e devem ser consideradas em suas individualidades.

Assim, a representação literária da mulher pela voz da própria mulher tem que vencer inúmeras barreiras para se legitimar e ocupar um espaço reconhecido e valorizado. Nesse processo de legitimação e ocupação, a autoria feminina é um movimento contínuo de resistência, mesmo que inconsciente, afinal, como reverbera Bosi, tomando a resistência como um conceito ético e não estético, o crítico aponta que “o seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*” (Bosi 1996: 11, itálicos do original).

Diante das afirmações do autor, compreendemos que a escrita feminina é o emprego da força própria do ser mulher oposta à força da sociedade patriarcal. Oriunda desse posicionamento, a voz da mulher apresenta um ser político que precisa ser ouvido e considerado, como nos mostram as considerações de Rita Therezinha Schmidt de que:

a reflexão crítica e o posicionamento no conhecimento de sujeitos femininos se constroem necessariamente pelo registro da experiência histórica feminina, em suas várias redes, familiar, local, nacional ou transnacional, as quais vêm a constituir a verdade que embasa os sujeitos. Nessa linha de raciocínio, o vivido é produto da relação entre facticidade e contexto social e seus efeitos se articulam em posições de enunciação diferenciadas, que permitem aos sujeitos gerar sentidos como resposta política, não ontológica, à dominação. (Schmidt 1999: 31)

A ampliação do espaço para a voz feminina na literatura configura-se como um ganho para todas as mulheres, principalmente, porque a ocupação desses espaços se ressignifica numa posição de empoderamento que contribui para além da visibilidade propiciada pelo acesso às obras, ressoando como novas formas de se posicionar diante da sociedade, numa exigência crescente por igualdade e respeito.

Tal ressoar ocorre como uma resposta à reflexão colocada pela literatura, uma vez que “a ficção quebra os signos e artefatos do considerado essencial e os recompõe com a invenção, a fragmentação. Ao reavaliar os espaços ocupados pelo gênero na obra literária, reavaliam-se os papéis das personagens femininas/masculinas e cria-se o lugar para ruptura” (Nigro 2015: 16).

Nesse sentido, a literatura de cunho feminino promove certa ruptura ao tratar a mulher como um ser com voz e direito, cuja representação emerge dos papéis sociais pré-estabelecidos para ocupar espaços e se posicionar ante a sociedade.

HEROÍNAS PROBLEMÁTICAS: UMA RESPOSTA DA NARRATIVA AO CONTEXTO DE REPRESSÃO AO FEMININO

Quando Brás Cubas anuncia no início de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2008) que a morte o libertou para contar a história de sua vida, além da ironia de termos um defunto-autor ou um autor-defunto, temos uma referência crítica ao mundo real, repleto de preconceitos e regras sociais que buscam sedimentar os lugares de dominadores e dominados, minimizando os conflitos e ratificando a impressão de normalidade.

Assim, a contribuição da literatura é ímpar, pois ao ficcionalizar essa realidade, mantendo certo compromisso com a verossimilhança, permite ao leitor observar e interagir com outras possibilidades do real, como nos assevera Anatol Rosenfeld:

o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (Rosenfeld 1976: 46, itálicos no original)

Paradoxalmente, esse distanciamento é também aproximação quando pensamos nas questões sobre representação e no quanto a literatura pode proporcionar um processo reflexivo acerca da realidade. Logo, diante da importância dessa atuação enquanto proponente de mudanças sociais, precisamos olhar criticamente para os dados apresentados nas pesquisas de Dalcastagnè (2012), pois se a maioria das publicações é de cunho masculino, as personagens femininas que aparecem em tais obras reverberam o olhar do homem sobre a mulher.

O olhar masculino seria incapaz de apresentar a mulher fora dos padrões comportamentais e emocionais estabelecidos pela sociedade patriarcal, pois esses padrões lhe foram inculcados pela criação, dessa forma, “a personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, neste espaço privilegiado que a ficção torna possível” (Brandão 1989: 17).

Assim, quanto mais tivermos obras produzidas por mulheres, maiores chances teremos de encontrar personagens forjadas pelo olhar da mulher, cujo trânsito pelos espaços imprimem reflexos da vivência feminina. Como exemplo, tomemos a protagonista do conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (1999). O enredo traz a história da protagonista que tem nas mãos um bordado que transcende o tear, tudo que ela cria com as linhas, passa a ter vida. Ocorre que se sentindo sozinha, cria um marido, todavia, com personalidade própria, o marido começa a fazer-lhe exigências, a ponto dela se dedicar apenas ao bordado. No desfecho, a moça aproxima-se do marido e o desmancha, desfazendo a teia de dominação.

Observemos que a personagem de Marina Colasanti é um contraponto à imagem de submissão da mulher, nesse caso, encontramos na narrativa uma resistência ativa em que a atuação da protagonista resolve a questão: desfaz o contrato social com o esposo e liberta-se:

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

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 apumado, o emplumado chapéu. (Colasanti 1999: 12)

Em *O estandarte da agonia*, Heloneida Studart (1981), também constrói uma protagonista feminina que após lidar com a opressão dos papéis sociais de filha, sobrinha, esposa, oferece uma resistência ativa diante do sumiço do filho efetivado pelo governo militar. Açucena, a mãe, sai do lugar de alheamento social da dona-de-casa para conhecer e lutar contra o regime militar. Em busca de seu filho, vai até cadeias, envolve-se em sequestros, fugas e libertações:

— Você é tão bonita! – disse. – Você é tão boa! Não entre nessa loucura. Guarde a sua paz.

Só consegui rir, retirando as mãos. A indignação me sufocava. A paz. Não havia um centímetro da minha pele que não doesse. Durante a madrugada, sentira contrações no útero, como se fosse parir. Queria morder a jugular dos que tinham levado meu filho. E ele vinha me falar de paz, vinha me propor omissão. (Studart 1981: 174)

O que Açucena e a Moça tecelã têm em comum é a essência transgressora que se apresenta na trajetória de cada uma delas. Ambas contrariam o modelo de mulher instituído pela sociedade e que ecoa desde sempre em várias obras literárias, ratificando-o e reforçando-o. A esse respeito, as personagens encontradas nas obras de Marina Colasanti e Heloneida Studart destoam das típicas heroínas literárias apresentadas por Ruth Silviano Brandão:

a heroína literária, romântica, sempre pronta a ser o desejo do desejo do herói. E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem da mulher: aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano vivido e tornando-se modelo a seguir. (Brandão 1989: 18)

Dessa forma, a narrativa contemporânea afasta-se das formas épicas justamente no que diz respeito à ruptura com a homogeneidade das produções gregas, ou seja, a heroína contemporânea não encontra mais consolo em seu dever ser. Na verdade, os modelos exibem a mesma fragmentação que a sociedade. Essa ideia, colocada por Lukács (2000), evidencia que a mudança de valores, a qual resulta do alargamento social, atinge também a arte e tanto ela quanto o mundo estão diante de uma ruptura insuperável.

Ao trazer para a narrativa esse modelo de heroína, o que ocorre é que o texto literário reflete a problematização do herói diante da fragmentação do mundo, ou seja, diante do alargamento de nossa realidade, em que ela deixa de ser completamente homogênea ou seguidora de valores instituídos. A personagem protagonista manifesta em seu comportamento a busca por valores autênticos num mundo corrompido, “a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem

degradados em relação aos valores autênticos, e a sua posição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações” (Goldmann 1967: 9).

Ao introduzir no plano narrativo uma personagem protagonista que manifesta a ruptura em suas ações, o que o autor faz é mostrar que a degradação do mundo está em descompasso com a degradação do ser ficcional. Essa ruptura chega até o leitor pela voz do narrador, muitas vezes também personagem protagonista, que se incumbem de direcionar o olhar do leitor para as evidências da degradação do mundo contido na obra.

O mundo que tem início e se encerra na narrativa manifesta suas próprias degradações sem deixar de referir-se ao mundo real, como vimos, há certa liberdade na geração do mundo ficcional. Diante dessas degradações, o indivíduo problemático, termo empregado por Goldmann (1967), busca valores autênticos num mundo regado por conformismo e convenção. Aplicando essas definições aos contos de Márcia Denser, perceberemos que a heroína problemática, Diana Marini, é uma mulher na casa dos trinta anos que não se atém apenas ao lugar que socialmente lhe fora destinado, ao invés de conformar-se e atender aos padrões, usa sua sexualidade para manifestar sua busca pela libertação e pela igualdade entre os gêneros.

Colocado assim, o mundo construído nas narrativas de Márcia Denser é alargado pelos pensamentos disseminados pelo feminismo e novas formas de encarar a presença da mulher na sociedade. Esses fatores direcionam o posicionamento da heroína problemática, que empunhando as mais diversas armas, como o silenciamento, o erotismo, a vivência sexual sem limites ou regras e o poder de decisão, o transgride:

Escritora da “geração de 70” (a que encontrando as barreiras abaladas pela base, colheu as decepções das revoluções abortadas), a paulistana Márcia Denser pertence à onda da contracultura, da vulgaridade como agressão, da sátira demolidora de mitos, do erotismo transformado em produto de consumo, da “droga” transformada em indústria do crime, da violência da linguagem e de outras violências... É nessa pauta que os seus textos revelam o seu real valor, como elemento integrante da luta que a Mulher vem mantendo para se libertar dos preconceitos seculares (ou milenares?) que a vêm subjugando. (Coelho 2002: 397)

A postura de resistência se materializa nas sequências de ações que transgridem os padrões instituídos, logo, a heroína problemática, se define como um ser complicado, cujas características não se esgotam na superficialidade, há poços profundos de onde jorram o desconhecido e o mistério (Candido 1976: 60). Em Diana Marini esses poços profundos apresentam os conflitos entre viver as experiências e desafiar os padrões instituídos.

MUITO PRAZER, DIANA MARINI: A HEROÍNA PROBLEMÁTICA DE MÁRCIA DENSER

A trajetória da escritora Márcia Denser passa pela edição e publicação da revista *Nova*, entre os anos de 1977 a 1979, e aparece no território literário em 1976, ano em que a escritora publica seu primeiro livro de contos *Tango fantasma* e se estende até os dias de hoje, com a publicação de seis livros de contos, dentre eles, *Diana caçadora*, cuja primeira edição é de 1986, um romance e o último, uma reunião de artigos e crônicas, lançado em 2016.

Observemos que o contexto político-social da atuação de Márcia Denser é extremamente complexo: o Brasil estava inserido em pleno Regime militar, inclusive com inúmeras ocorrências de censura a publicações e outras manifestações artísticas; o feminismo americano das décadas de 1960 e 1970 além de reivindicar a emancipação da mulher, denunciava a violência da exclusão de mulheres pertencentes às minorias, inclusive nas questões reprodutivas, como nos mostra Angela Davis, “enquanto as mulheres de minorias étnicas são constantemente encorajadas a se tornarem inférteis, as mulheres brancas que gozam de condições econômicas prósperas são incentivadas, pelas mesmas forças, a se reproduzir” (Davis 2016: 223).

Diante desse contexto, a escrita de Denser atua criticamente, materializando-se no campo literário pelas atitudes transgressoras das personagens, por pequenos símbolos que emergem nas narrativas e incomoda o leitor, como a boneca do conto “As bonecas”, metáfora que se refere à infância, mas evoca também a violência, sugerindo um provável abuso sexual da tia contra a sobrinha. Além do incômodo ocasionado pela sugestão do incesto, transgressão sexual e social condenável, as personagens ainda são obrigadas a conviver na velhice, onde a tia, em busca de satisfação sexual ou manifestação insensata do desejo, se flagela:

Junto ao fogo, vigiava, impaciente, as borbulhas subirem, ploc, ploc, ploc e tic, tic, tic, passos miúdos, atravessava o corredor, carregando a chaleira. Trancava-se no banheiro – duas voltas na chave.

Enlouquecida, acocorava-se no vaso, arreganhando as pernas no limite da dor, mortal abraço de louva-a-deus. Friccionava freneticamente a vagina melada introduzindo o líquido fervente, fazendo-o penetrá-la em jatos aflitos e dolorosos. Contorcia-se feito cobra, agitando a língua em desvairada rapidez, gemendo por um homem, antes um pedaço de homem, por um membro, enorme, naco de carne rija, chamando-a puta entre as putas, rompendo-a até a morte. (Denser 2003: 271)

O mundo degradado exposto na contística de Márcia Denser é também orientado pelo patriarcalismo que determina ao feminino o lugar de subalternidade e submissão. Nesse panorama, Diana Marini como personagem protagonista, cuja busca pela existência se dá pelas experiências sexuais, é uma heroína problemática que materializa em seu próprio corpo a transgressividade contra os preceitos instituídos por esse mundo.

Desse modo, a heroína problemática torna-se uma resposta da narrativa ao patriarcalismo. Entenda-se o patriarcalismo como motivador de uma violência simbólica instituída e assimilada como natural, ou seja, como fronteira contrária ao alargamento do mundo.

Como se fosse possível o amor, como se fosse muito fácil, muito simples. Possível. Fácil. Simples. Do diâmetro de uma moeda de prata. Uma fresta úmida. O ponto exato. Amor.

— Nunca estive na Espanha, ou no México – e ela acende outro cigarro.

— Ou aqui. Está precisando de um homem.

— Já pensei nisso. Aliás, não faço outra coisa.

— Pergunto se você já fez algo a respeito.

— Sinceramente...

— Por você mesma. Imagina que eu sou idiota. Sei o que está pensando. Essa história de toureiros fodidos e do tal Hemingway. Muito complicado, não acha?

— Então nada de romance? (Denser 2003: 70)

Diana Marini é a personagem protagonista dos nove contos que compõem *Diana caçadora*. Figura humana ficcional que retoma as características da deusa grega Diana, entretanto, com diferenças bastante palpáveis: Diana Marini é caçadora de seres humanos e experiências, ligada à selva de pedras paulista. Passa longe da castidade que caracteriza a deusa, buscando no corpo de suas presas a satisfação e talvez um ponto de equilíbrio entre a mulher que ousa viver com intensidade sua libertação sexual e os paradigmas que cerceiam seu posicionamento social.

— As mulheres não mudam...

— Nem os homens. É bobagem. Penso: sinto-os pulsar aqui dentro, cegos, surdos, solitariamente, me tocando até a loucura, me penetrando até a loucura. Certo, o prazer também é meu, mas duplamente solitário, uma tarefa que cumprimos tão distraidamente, tão alheamente como um violino que se tocasse a si próprio num dormitório de quartel, tarefa da qual só poderia, só deveria, nascer amor e música, no entanto... (Denser 2003:71)

Nas nove narrativas que Diana protagoniza, sua figura é o fio condutor da resistência. Ela provoca a desestabilização do lugar convencional e patriarcalmente destinado às mulheres, logo um dos valores mais latentes que norteiam a busca dessa heroína problemática é a libertação feminina. A primeira faceta dessa libertação é o empoderamento da protagonista em suas vivências sexuais, de modo que ao ler os contos “Welcome to Diana”, “Hell’s angels”, “Ladies first” e “Tigresa”, o primeiro olhar do leitor delinea uma mulher independente que vive cada momento unicamen-

te, por isso não escolhe parceiros, homens ou mulheres, em motéis ou apartamentos paulistas, cada experiência é única.

Em “O animal dos motéis”, “O vampiro da Alameda Casa Branca”, “Gladiador”, “Frutas secas” e “Relatório final”, embora Diana não seja nomeada, sua presença transgressora é sentida nas sequências do enredo em que observamos uma mulher mais velha seduzindo um garoto, um diálogo entre um casal num motel, uma conturbada cena familiar no natal, um vampiro cultural e sua vítima num apartamento de São Paulo.

Migrando de cama em cama, Diana reflete acerca do vazio das relações humanas e, embora seja consciente de que é apenas sexo, não consegue se desvencilhar dos efeitos da violência simbólica que delimitam o papel a ser desempenhado pela mulher.

Essa contradição entre desejar a liberdade e o que fazer com ela é um questionamento recorrente nas narrativas de *Diana caçadora*, afinal a busca da protagonista é autêntica, mas se encontra situada num mundo degradado em que a mulher continua dominada. O sexo é um elemento de resistência, cujo caráter reflexivo é explorado ao extremo pela voz da protagonista em sua busca pela ruptura com os valores sociais:

— Se ficar boazinha, te enrabo de novo. Mas só se ficar boazinha. Sorria, divertido. Dois a zero pra ele: além de não perder tempo com carinhos bestas e outras sufocações, ainda tinha senso de humor. Não pude deixar de rir, dizendo algo idiota como gosto de você ou te amo e me arrependendo imediatamente pois sabíamos que era mentira e tudo estava correndo tão bem, tão natural. Bom, nem tanto. Naquele minuto, por exemplo, não era mentira. (Denser 2003: 31)

No trecho do conto “Welcome to Diana”, observaremos que a personagem divide-se entre ater-se apenas ao ato sexual e/ou atrelá-lo a algum sentimento que o justifique, esse dilema feminino exposto no comportamento da heroína problemática nos lembra da castração ao comportamento sexual feminino, principalmente oriunda da orientação cristã de que o sexo é apenas para a reprodução: utilizá-lo como fonte de prazer é pecado.

Márcia Denser integra um rol de escritoras que começaram a publicar na década de 1960, como Marina Colasanti, Heloneida Studart, Maria Amélia Mello, entre outras, em cujas narrativas percebe-se um novo olhar para a mulher, em que a voz das mulheres aparece marcada por um empoderamento revelado pelas mudanças comportamentais. Nos textos de Denser, a exposição da sexualidade muitas vezes é envolta, inclusive, por certo tom de agressividade, reforçado pelo emprego de palavras chulas, pelo desprezo pelo humano veiculado pelas ações da heroína problemática.

Na verdade, a súpula desse comportamento e dessa exposição é o descortinamento de uma profunda reflexão sobre a vida da mulher do século XX, sobre um período de transição apresentado pela literatura de cunho feminino, em que:

da *submissão* ao ‘modelo’, ela passa gradativamente à sua *transgressão* e, nos anos mais recentes, à busca de uma *nova imagem* que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança. Na área da poesia, do teatro ou da ficção, vem sendo esse o caminho seguido. Caminho que explica também a exacerbação do erotismo como marca inequívoca de nossos tempos. De um *bloqueio* absoluto ao sexo (sociedade sexófoba herdada), passa-se à *liberação* desordenada. (Coelho 1993: 16-17, itálicos do original)

Desse modo, a liberação sexual desordenada, termo empregado por Coelho (1993), evidenciada no comportamento de Diana, é a porta de entrada para perceber que a presença da mulher na sociedade se expandiu e ela busca novos horizontes. Mesmo não vivendo a liberdade plenamente e tendo sua voz dirimida, a heroína problemática não se cala e não deixa de demonstrar a castração social sofrida pelas mulheres:

Aquele olhar untuoso e apaixonado de odalisca me incomodava em alguma parte. Não que fosse, quer dizer, não que, bom, a coisa é muito simples, mas aquele olhar tinha alguma coisa que fazia com que me sentisse precisamente um homem, quer dizer, como os homens se sentem quando são abordados por mulheres, um olhar de mulher para homem, então eu era um homem sentindo tudo que um sujeito sentiria se tivesse volume no meio das pernas, mas com o meu cérebro e a minha ausência de bons sentimentos e o meu cinismo e a minha aridez e todas as minhas carências e mutilações e mau caráter e como homem até que eu seria bem atraente, porque as mulheres em geral são burras e tolas e, porque sensíveis, sabem o que a gente é, que não podemos dar nada e é isso que elas querem: um desafio romântico, ao nos ornamentar de mistérios dos quais acabam nos convencendo e... (Denser 2003: 173)

Ao colocar-se no lugar do homem, a heroína desconstrói a ideia de subalternidade, igualando-se tanto na ousadia das ações, quanto nas manifestações da sexualidade. Todavia, não se atém apenas às ações, destacando características de seu caráter que a impedem de silenciar-se e a distanciam do modelo social almejado, ou seja, ela promove uma ruptura insuperável com esse modelo de mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo degradado pelo qual transita a heroína problemática criada por Márcia Denser é uma vitrine do mundo contemporâneo, pois ele está embasado numa série de valores inautênticos que além de castrar, aniquilam a voz feminina, tornando-a descreditada.

Entretanto, Diana Marini não assume o lugar de vítima nesse mundo influenciado pela violência simbólica. Na verdade, ela é protagonista que empunha a voz e com altas doses de sarcasmo, escracha as limitações e o silenciamento a que estaria relegada se vítima fosse.

A sexualidade é o canal escolhido para veicular a ruptura empreendida por essa nova mulher, aquela que busca libertar-se dos padrões, provocando um choque por meio do vocabulário empregado, das sequências narrativas em que as drogas e o sexo tonificam relações que ao mesmo tempo em que desestabilizam o lugar de porto seguro, apregoados pelos valores da sociedade patriarcal, continuam a ser um peso difícil de se livrar.

Diana Marini provoca desassossego porque manifesta na carne a ocupação de um espaço que fora negado à mulher. Paga um alto preço por essa ocupação e pela geração dessa nova mulher, afinal, mesmo no mundo narrativo, não consegue se desencilhar totalmente do que lhe fora infringido.

OBRAS CITADAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. *Itinerários: Revista de Literatura*. v. 10, pp. 11-27, 1996. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>, acesso em 20 set. 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. de Maria Helena Kuhner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRANDÃO, Ruth S.. Passageiras da voz alheia. Lúcia Castello Branco & Ruth S. Brandão (orgs.). *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, LTC, 1989, pp. 17-20.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 51-80.

COELHO, Nelly N.. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras, 2002.

———. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. *Um espinho de marfim e outras histórias*. Porto Alegre: LP&M, 1999, pp. 9-12.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DENSER, Márcia. *Diana caçadora & Tango fantasma: duas prosas reunidas*. Cotia: Ate-liê Editorial, 2003.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

NIGRO, Cláudia M. C. Introdução. Cláudia M. C. Nigro & Juliane Chatagnier (orgs.). *Literatura e gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 15-22.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem. A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 9-50.

SCHMIDT, Rita T.. Recortes de uma história: a construção de um saber fazer. Cristina Ramalho (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

STUDART, Heloneida. *O estandarte da agonia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TELLES, Lygia F. *As meninas*. 5. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

DIANA CAÇADORA, THE FEMALE RESISTANCE IN THE PROBLEMATIC HEROINE IN MÁRCIA DENSER'S NOVEL

ABSTRACT: The objective of this article is to study the protagonist character of Diana Marini as problematic heroine of the narratives that integrate *Diana caçadora* (2003). The problematic heroine differs from the classic heroes brought up by Lukács (2000) and Goldmann (1967), for owning and supporting authentic values in a deteriorate world. The protagonist created by Márcia Denser manifests in the sexual experiences the feminine resistance before the assimilated society and, as a manifestation of symbolic violence, naturalized patriarchal values. According to Regina Dalcastagnè (2012), the space for literature produced by women is small in a publishing market dominated by male authors, a factor that, according to Ruth Silviano Brandão (1989), let the woman see herself through the eyes of men. Thus, the transgressiveness of Denser's problematic heroine is in addition to other characters in the narrative of Brazilian feminine authorship of the 1970 and 1980 and, in relation to Nelly Novaes Coelho (1993), show us a change in the profile of women, such characters directly influence the female representational question.

KEYWORDS: female narrative; Contemporary Brazilian fiction; problematic heroine; resistance.

Recebido em 13 de setembro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O EROTISMO COMO EMBATE: O CORPO NA (DA) POESIA FEITA POR MULHERES

Bruna Renata Bernardo Escaleira¹ (USP)
e Emerson da Cruz Inácio² (USP)

RESUMO: Este artigo busca discutir poéticas que abdam o corpo e a condição da mulher em Portugal e no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, a partir da produção de autoras como Maria Teresa Horta, Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar, Luiza Neto Jorge, Adélia Prado e Olga Savary, dentre outras. Em um momento de luta contra a repressão estatal e contra os aparelhos ideológicos, observa-se a emergência de um discurso (Foucault 2014) contestatório em que o corpo feminino torna-se sujeito do processo literário, sobretudo, na poesia de cunho erótico. Por meio do comparatismo literário comprometido com o sentido e os efeitos de presença dos textos (Gumbrecht 2010), propõe-se uma análise das relações entre essa nova escrita transgressora (Foucault 1963) e o cânone, à luz do pensamento de Derrida (1986) e em consonância com os discursos feministas. Observa-se que o embate pela liberdade material dos corpos também pode realizar-se no e por meio do próprio discurso, num movimento que persiste na poesia feita por mulheres até hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia de Língua Portuguesa; Gênero; Erotismos; Literatura Comparada.

*o corpo é um campo
de batalha
(Ana Rüsche, 2014)*

Entre as décadas de 1970 e 1980, o corpo feminino passa a marcar com força a literatura em Portugal e no Brasil: *Fluxo-Floema* de Hilda Hilst (1970) – precedido por *Trovas de muito amor para um amado senhor* (Hilst 1960) –, *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (1972), *Os sítios sitiadados* de Luiza neto Jorge (1973), *Educação Sentimental* de Maria Teresa Horta (1976), *A hora da estrela* de Clarice Lispector (1977), *Cenas de Abril* de Ana Cristina Cesar (1979), *Terra de Santa Cruz* de Adélia Prado (1981) e *Magma* de Olga Savary (1982) são apenas

1 bruna.escaleira@usp.br – <http://lattes.cnpq.br/1562674910907883>

2 einacio41@gmail.com – <http://lattes.cnpq.br/3851320723223621>

alguns dos títulos em que esse corpo historicamente tomado como objeto coloca-se como sujeito do processo literário, provocando a ascensão de um discurso contestatário repetidamente reprimido.

Atentamos à ideia de Michel Foucault de que é impossível e improdutivo localizar historicamente o momento exato do surgimento de um discurso, já que este opera em um dispositivo heterogêneo que engloba outros discursos, instituições, o dito, o não dito e as relações entre todos esses elementos (*Microfísica do Poder*, 2014). No entanto, podemos identificar momentos em que esses discursos “submersos” pelos dispositivos de poder vêm à tona. Para o filósofo, a falência de “Deus” como discurso abriu a possibilidade de que os discursos sobre sexualidade emergissem na Modernidade (*Prefácio à Transgressão*, 1963). O discurso do sexo, fatalmente ligado à política e ao corpo, frequentemente assume um caráter contestatário e transgressor, sobretudo nos enunciadores marcados pela diferença:

Até o presente momento, é o grito de Macabéa [protagonista do romance *A hora da estrela*] na sua hora de agonia e morte, quando conquista a grandeza da dimensão humana pelo poder de resistência num contexto adverso, que ainda ecoa, forte, como música de fundo de toda uma história da mulher na literatura brasileira. (Gotlib 2001: 18)

Entre 1960 e 1970, em meio aos movimentos de contracultura e libertação da juventude, expande-se na Europa e nos Estados Unidos a Segunda Onda Feminista, marcada por reivindicações dos direitos ao corpo e ao prazer. No Brasil dominado pela Ditadura Militar (1964 – 1985), as mulheres participam ativamente dos movimentos de contestação do regime – onde também sofrem opressão de gênero –, mas as reivindicações especificamente feministas ganham mais força a partir de 1975, com a promoção do Ano Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas (ONU), como documentado nos estudos *Mulheres em movimento* (Souza 2007) e *Mulher, Sociedade e Estado no Brasil* (Barroso 1982).

Em sua tese de doutorado *Trajatórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)*, de 2013, a historiadora Joana Vieira Borges destaca também a emergência de movimentos de mulheres em clubes de mães e associações de bairro, a criação do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) e o Centro da Mulher Brasileira (CMB), ambos em 1975, bem como o lançamento dos periódicos *Brasil Mulher* (1975), *Nós Mulheres* (1976) e *Mulherio* (1981), além de grupos de estudos e outras organizações atreladas a partidos políticos.

Já Portugal, dominado pelo regime ditatorial do Estado Novo (1933 – 1974), assistia à ascensão de novas lutas feministas fortalecidas pela produção cultural na luta contra a censura. Em 1972, mal acabava de ser lançado em Portugal e no Brasil, *Novas Cartas Portuguesas* foi apreendido pelo regime português e suas autoras acusadas de ofensa à moral e aos costumes do país, além de promover a inaceitável “emancipação da mulher em todos os seus aspectos” (Amaral & Mourato 2015). A proibição da venda do livro e a perseguição às autoras gerou enorme repercussão internacional e

os protestos de apoio às “Três Marias” chegaram a atrapalhar seu julgamento, que acabou sendo concluído apenas após a queda do regime com a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974.

Em 7 de maio do mesmo ano, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa são absolvidas e seu livro reconhecido pelo juiz do caso como “obra de arte, de elevado nível, na sequência de outras obras de arte que as autoras já produziram” (Amaral & Mourato 2015). À Revolução, segue-se um período conturbado de disputas entre grupos de esquerda e direita que culmina na realização de eleições diretas em 1975 e na redação de uma nova Constituição em 1976.

Se a obra das “Três Marias” tem forte apelo social, o mesmo não acontece com boa parte das autoras citadas no começo deste artigo. No entanto, mesmo sem reivindicar diretamente direitos para as mulheres, a literatura por elas produzida mostra-se insurgente de diferentes maneiras, podendo ser lida desde uma premissa cara aos movimentos de emancipação feminina: “o pessoal é político”, como propôs o icônico manifesto da feminista estadunidense Carol Hanisch, em 1969. Nesse sentido, entendemos que, ainda que as obras não cumpram por princípio um posicionamento acerca das questões das mulheres, dos femininos e dos feminismos, a assinatura literária “feminina” sempre se configurará como uma transgressão ao edifício canônico, mesmo que nele queira se inserir ou que corrobore com suas estruturas discursivas. Por exemplo, ainda que, em diversas entrevistas, Clarice Lispector tenha negado classificar-se como “autora feminista” ou como alguém que produzisse “escrita de mulheres” e demais noções correlatas, em uma crítica literária que redimensione sua obra de um ponto de vista feminista, ela pode ser relacionada ao ato emancipatório – para si e para as outras – que redundava da escrita feita por mulheres.

Nos anos 1970 e 1980, em meio à intensificação dos movimentos feministas tanto em Portugal como no Brasil, a poética tradicionalmente relacionada à produção feminina e referenciada em autoras “bem-comportadas”, como as brasileiras Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa ou a portuguesa Virgínia Vitorino, passa a ser abalada por obras que questionam não apenas a condição social da mulher, mas suas formas de se dizer poeticamente e as formas literárias usuais em si. Como mostra a tessitura contestatória que transcende gêneros textuais de *Novas Cartas Portuguesas*:

Só que em Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a garimpa contra os usos:
freira não copula
mulher parida e laureada
escreve mas não pula
(e muito menos se o fizer a três)
com a Literatura
LITERATURA, não se faz
rodinhas (Barreno, Horta & Costa 1974: 13)

Essa nova produção transgressora encontra referência em autoras extremamente ousadas para suas épocas, como as brasileiras Francisca Júlia (1871 – 1920) e Gilka Machado (1983 – 1980) ou as portuguesas Judith Teixeira (1880 – 1959) e Florbela Espanca (1894 – 1930). No entanto, justamente por seu posicionamento contestatório, estas sofreram repetidas tentativas de apagamento da história oficial da literatura. Afinal, se havia poucas escritoras compondo os panoramas literários português e brasileiro no início do século XX, as escolhidas para integrar o cânone jamais seriam as rebeldes.

Nesse jogo estético, observamos que “uma nova produção (literária) e um feminismo militante se dão as mãos, propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado do feminino e do poético” (Cesar 1993: 145), o que provoca a emergência de uma escrita “errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto” (Cesar 1993: 175), como analisa a também poeta Ana Cristina César em um de seus ensaios de crítica literária reunidos em *Escritos no Rio*. Não é de se admirar, portanto, que para se produzir sentidos tão intensos, tão ligados ao sentir - quase material - o corpo se torne meio e matéria da criação literária e que se eleja frequentemente o erotismo como tema.

Uma questão emerge desse contexto: por que o corpo passa a ser pensado materialmente na literatura justamente pelos sujeitos marcados pela diferença? Para começar a desenvolver essa problemática, convocamos a constatação das pesquisadoras portuguesas Maria Irene Ramalho e Ana Luísa Amaral sobre “poesia e sexo” no ensaio *Sobre a ‘escrita feminina’*:

Porque durante tanto tempo o saber da palavra pareceu ser prerrogativa masculina, a que as mulheres acediam esporadicamente por transgressão ou roubo, é frequente ler na poesia escrita por mulheres três atitudes distintas. A postulação indirecta do ‘ser universal’ pela suspensão conscientemente cuidadosa dos géneros gramaticais; a reivindicação de temas e formas retirados da esfera dita masculina, como o consensualmente público e político ou a expressão despudorada do erotismo; e a assunção desassombrada e a valorização desafiadora (ora explícitas ora implícitas) de uma esfera socialmente considerada feminina. (Amaral & Ramalho 1997: 23)

Na escrita erótica, explícita ou implícita, as escritoras acabam, de uma forma ou outra, denunciando-se “mulheres” pela elaboração sobre a experiência corporal. Mesmo diante da fragilidade do “eu” textual apontada por Jacques Derrida em *La Loi du Genre (Parages, 1986)*, o sujeito feminino será sempre lido como o “outro” no discurso. Desta forma, a criação do erotismo feminino parte sempre de uma libertação e de um posicionamento inevitável. A autora precisa colocar-se em movimento frente ao outro “neutro” dominante, mobilizando uma ação de coragem. Talvez, por isso, o ato sexual seja muitas vezes representado como embate na poesia erótica feminina, como observamos em Maria Teresa Horta e em Olga Savary:

GOZO V

Vigilante a crueldade
no meu ventre

A fenda atenta
e voraz
que devora o que é
dormente

a febre que a boca
empresta
a vela que empurra o vento

a vara que fende
a carne

a crueldade que entende
o grito sobre o orgasmo
que me prende e me desprende (Horta 1976: 159)

GUERRA SANTA

Tenho um medo da fera que me pelo,
ao vê-la quase perco a fala
(embora seja a fera o que mais quero)

mas reagindo digo-lhe palavras doces
e palavras ásperas, torno
igual minha voz à voz dos bichos

para seduzi-la ou para intimidá-la,
para que pontiaguda me toma das entranhas
depois de dilacerar com as garras meu vestido. (Savary 1982: 27)

Nos poemas acima, a mulher não apenas enxerga como violenta a ação possessiva do homem sobre si, mas reage e contesta-a, mostrando sua força para relacionar-se de igual para igual com ele. Afinal, é ela quem “devora” (Horta 1976: 159) o corpo do amante-oponente. Em vez de se deixar intimidar pela selvageria “masculina” ou dominar por sua própria natureza selvagem, a enunciadora apropria-se desta característica – “torno/ igual minha voz à voz dos bichos” (Savary 1982: 27) – e a usa em prol do seu desejo – “para seduzi-la ou intimidá-la” (Savary 1982: 27). Desta forma, ambos os discursos poéticos equiparam os gêneros sexuais, propondo uma quebra na hierarquia do masculino sobre o feminino, sem que este precise sobrepor-se ao outro: observa-se o equilíbrio entre os sexos.

O autoconhecimento das enunciadoras dos poemas é o principal responsável por sua emancipação, tanto em sua relação consigo mesmas, como com os amantes e com o mundo. A metáfora relativa a algo que se abre – “fenda” (Horta 1976: 159) – representando a vagina, ou mesmo os corpos que se abrem por vontade própria, revela sua vulnerabilidade, mas não sua passividade, pois são elas que escolhem abrir-se e, a partir deste ato, não apenas recebem a reação dos homens, também provocam transformações sobre eles – “devora o que é/ dormente” (Horta 1976: 159).

Em uma das obras fundadoras do feminismo mais influentes à época da produção dos poemas acima analisados – de acordo com a supracitada tese de Joana Vieira Borges (2013) –, *O Segundo Sexo* (primeiramente lançado em 1949), Simone de Beauvoir destaca a importância da experiência corporal da mulher para a qualidade de sua criação artística e literária:

A arte, a literatura, a filosofia são tentativas de fundar de novo o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador. É preciso, primeiramente, se colocar sem equívoco como uma liberdade para alimentar tal pretensão. As restrições que a educação e os costumes impõem à mulher limitam seu domínio sobre o universo.

(...)

Com efeito, para tornar-se um criador, não basta cultivar-se, isto é, integrar espetáculos e conhecimentos na vida; é preciso que a cultura seja apreendida através do livre movimento de uma transcendência; é preciso que o espírito, com todas as suas riquezas, se projete num céu vazio que lhe cabe povoar; mas se mil laços tênues o amarram à terra, desfaz-se o seu impulso. (Beauvoir 2009: 913 – 914)

O conhecimento adquirido por meio dessa experiência do corpo e do prazer é o que possibilita sabedoria e engenho nas ações e relações das enunciadoras dos versos de Horta e Savary: escrever o poema e escrever o corpo com “engenho e arte” (Camões 1982, I: 3). Numa espécie de resgate do princípio camoniano quinhentista, essas escritas de mulheres autônomas e experientes redimensionam a força enunciativa do poema épico de Luís de Camões – *Os Lusíadas* – onde o canto masculino, ajudado por “engenho e arte”, está à serviço da potencialização de uma identidade conformada pelos contornos do macho alfa patriarcal, conquistador de territórios e de corpos, a única identidade que se buscava exaltar e cantar literariamente na sociedade cristã ocidental até então. Ao par disso, pode-se observar que tal “domínio de si”, este *chez soi* apresentado pelas enunciadoras, não apenas confirmaria um novo estatuto feminino, como o inseriria no universo cultural mais amplo, ensejando uma dupla rasura: aquela relativa às mulheres como seres que se enunciam poeticamente dentro de um quadro eminentemente masculino, quanto o fazem socialmente ao reclamarem o direito ao corpo, às identidades e a um estar no mundo.

A violência evocada pelos versos de e Savary e de Horta transcende essa resignificação da relação dos corpos no coito – em que a mulher passa de objeto a sujeito atuante –, passando pela própria experiência do corpo feminino – que, por ser his-

toricamente reprimida, é sempre transgressora – e participa da construção poética, produzindo um efeito intenso de ferocidade na leitura. A vertiginosa cadência das ações dos poemas em direção ao êxtase corporal não pode ser apreendida apenas no âmbito da linguagem: a produção de sentidos dessa escrita corpórea passa, ainda, pela experiência do corpo do/a leitor/a, gerando um efeito de presença substancial, quase tangível, como proposto por Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de Presença* (2010):

a linguagem pode ser, ela também, produtora de presença. O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução. (Gumbrecht 2010: 9)

A materialidade da expressão dos corpos femininos autônomos e experientes nessa poesia de autoria feminina emergente – e, talvez, feminista, uma vez que mostra corpos livres ou, ao menos, insurgentes e em busca da liberdade – exige uma análise comprometida não apenas com os significados, mas com os efeitos de presença provocados pelos textos. Se as fronteiras entre os sexos e os comportamentos tradicionalmente atribuídos a eles são constantemente ultrapassadas por essa nova escrita/estética combativa, o mesmo pode acontecer com as fronteiras entre corpos – descritos e inscritos, que escrevem, dizem, leem ou ouvem – e textos, entendendo que tais corpos femininos (como corpos dos sujeitos da diferença) são, por princípio, corpos que tanto se manifestam no texto quanto são textos manifestos pelo corpo. Talvez tenha sido esta a questão que instigou Ana Cristina Cesar:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado entre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas (Cesar 2013: 19)

DISCURSO QUE DESPRENDE

O sujeito desta escrita “feminina” ascendente apropriou-se tanto do seu corpo físico como do corpo do texto. Quanto mais liberta-se para abordar as experiências do mundo, mais liberta-se das formas canônicas de expressão, criando novas textualidades insurgentes que nem sempre se adequam a um gênero literário, assim como não se adequam aos lugares de fala tradicionalmente reservados aos gêneros sexuais e identitários. Trata-se de um discurso incessantemente transgressor, sempre esbarrando em algum limite em que “a transgressão transpõe e não cessa de

recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível” (Foucault 2009: 32).

Eis a diferença entre a literatura erótica feita por mulheres e a produção masculina heterossexual dominante: apenas pelo dizer “pornográfico”, que constitui-se como um instaurar da abjeção na linguagem, não importando o conteúdo, a escritora adentra um espaço de conflito. Ou seja, ainda que uma autora produza um conteúdo de teor erótico ou pornográfico identificado com a tradição do erotismo patriarcal, em que a mulher figura sempre como um ser passivo na experiência sensual – como é o caso de *best sellers* contemporâneos, como *Cinquenta tons de cinza* (2011), da autora inglesa Erika Leonard James –, o fato desse texto ter sido assinado por uma mulher já o coloca no âmbito da transgressão, uma vez que escrever sobre sexo não é algo esperado de uma mulher que siga a moral e os bons costumes. Como propõe Hélène Cixous no ensaio “O riso da Medusa” (1975):

Um texto feminino não pode deixar de ser mais do que subversivo; se ele se escreve, é levantando, vulcanicamente, a velha crosta imobilizante, que carrega investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, o é para destruir tudo, para despedaçar os fundamentos das instituições, para jogar a lei para o alto, para entortar a “verdade” de tanto rir. (Brandão 2017: 147)

Desta forma, as autoras analisadas neste artigo que não apenas escrevem sobre sexo, mas criam uma nova ótica sobre o erotismo ao inscreverem seus corpos e desejos de forma ativa no jogo sexual e transformam sua poesia em arma na luta contra o sistema machista, mesmo que não seja esta a intenção. O momento histórico compreendido pelas décadas de 1970 e 1980 no Brasil e em Portugal intensifica a atribuição de um caráter político inerente à produção erótica feminina. A censura a *Novas Cartas Portuguesas* reverbera em autoras suas contemporâneas - inclusive nas brasileiras - que se não a tomam como ameaça, certamente a usam como estímulo à rebeldia.

A violência entre os corpos masculinos e femininos nos poemas reproduzidos acima permeia boa parte da produção feminina da época que se faz de alguma forma transgressora. O embate no jogo erótico representa a luta real pela libertação do corpo feminino na sociedade, mas também a reivindicação de espaço para as mulheres escritoras no cânone literário. Por isso, é tão importante que as enunciadoras desses poemas identifiquem-se, denunciem-se como mulheres e coloquem-se em posição ativa no sexo e no poema. O “grito sobre o orgasmo” (Horta 1976: 159) que “prende” a enunciadora à sua condição de mulher também a “desprende”, como se observa, igualmente, neste poema de Luiza Neto Jorge:

A LÍNGUA

A língua
que é líquido
sacro
não transborda

um dedo
que tocou
a palavra
não a aborda (Jorge 1973: 60)

Aquele que tocou “a palavra” (de Deus) não se atreveria a abordar a língua (órgão) e seus usos eróticos. A sagrada língua portuguesa não transcenderia suas normas. Mas o discurso sobre Deus está em extinção e a poeta coloca toda essa ordem em xeque. Afinal, “mulher parida e laureada” (Barreno, Horta & Costa 1974: 13) escreve e também “pula” os limites da literatura canônica patriarcal. E, ao enunciar-se como mulher, enfatiza a conquista de um território antes interdito para si.

Se a publicação e circulação destas autoras representa um processo de invasão e ocupação do meio literário por grupos e discursos cujo acesso não era permitido ou bem visto anteriormente – e que continua sendo mal visto até hoje, mas já tomou proporções em que não há mais como proibi-lo ou negá-lo –, o principal instrumento para o desbravamento desse novo território é o corpo. Um corpo que se manifesta na língua e a transforma.

LINGUAGEM DESDOBRADA

A apropriação do corpo feminino e do discurso construído sobre ele por parte da mulher torna-a, finalmente, enunciadora do seu próprio discurso. Por mais experimental que seja essa escrita transgressora, que joga com os limites da linguagem canônica como se ela fosse de vidro e “a cada palavra essa língua se estilhaça e novamente se recompõe” (Hilst 1970: 137), sua criação parte de um sentimento íntegro de autonomia e dignidade. Afinal, para “escrever com honestidade” (Hilst 1970: 137), sobretudo, o erótico, é preciso estar munido de sua dignidade:

Para as quatro autoras [BARRENO, HORTA, COSTA e HILST], “escrever com dignidade” (FF, p. 21) redundo do fato de que “não interessa o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão” e “antes o seu exercício” (NCP, p. 3). Ora, se a escrita digna se relaciona à paixão e ao prazer, como observamos não só em *Fluxo-Floema*, mas em toda obra hilstiana e que ambos, paixão e prazer, são um exercício, como vemos em *Novas Cartas Portuguesas*, é sempre válida a reiteração de que o par acima – relacionado às duas obras – esteja intimamente

ligado à experiência do corpo e com a criação de uma nova gramática literária capaz de dizer-lhes em termos ficcionais. Nesse sentido, esta nova gramática que é dignidade, paixão e prazer, nasce, como dirá Derrida (1976, p. 249-285) de um engendramento só possível no corpo da mulher. (Inácio 2016: 18)

A potência dessa nova escrita do corpo da mulher mostra-se nas “pregas” e “plissados” dos seus textos, como propostas por Derrida (1986). A palavra dessas autoras está sempre em jogo com e contra o cânone. “Atada” pela linha da tradição literária que as precede, aproxima-se e afasta-se dela dobrando-se sobre si mesma como uma sanfona de tecido presa apenas por um lado forma pregas numa saia plissada. No palimpsesto da literatura, essa nova linguagem experimental e estilhaçada reescreve, faz paródias e paráfrases, dobra-se e desdobra-se sobre o cânone, tanto para combatê-lo, como para inserir-se nele.

Esse jogo transgressor acaba por desestabilizar a tradição literária: avança sobre ela inovando nas formas, misturando e transcendendo gêneros literários como em *Fluxo-Floema* e *Novas Cartas Portuguesas*, bem como inserindo novos temas nas formas tradicionais, como Olga Savary faz com o haicai:

ENTRE ERÓTICA E MÍSTICA

As palavras,
Poesia, não só combate.
Durmo com elas. (Savary 1998: 215)

Metalinguagem, alusão ao corpo e ao exercício erótico – pela possibilidade de interpretação semântica da palavra “durmo” relacionada ao coito – e uma conversa com Carlos Drummond de Andrade através do intertexto dos seus versos “Lutar com as palavras/ é a luta mais vã” (“O lutador” em *Claro Enigma*, 1945). Tudo isso atado à tradição do haicai, agora ressignificada e transgredida.

Trata-se de uma amostra concentrada das dobras textuais de Derrida. É preciso analisar cada palavra com cuidado, já que de cada uma delas ascendem significados e metáforas intimamente intrincados na cultura em que foram inscritos. E por cada ângulo que se olhe, é possível obter uma nova interpretação, encontrar um intertexto, uma referência proposital ou não. O próprio posicionamento do poema oscila em relação ao cânone, à produção da autora ou das autoras contemporâneas. Ao mesmo tempo em que todos esses efeitos de sentido e presença misturam-se e realizam-se de uma só vez na leitura fluida do poema.

Da mesma forma, Adélia Prado dobra e desdobra-se não apenas sobre o texto canônico, mas sobre o texto sagrado. Mais que questionar os limites do discurso sobre seu corpo, transpõe os limites dos discursos sobre o corpo de Deus. Num poema plissado de cima abaixo, evidencia a força e fragilidade concomitante da tradição literária e religiosa que sustentam os discursos de interdição ao corpo e ao prazer:

FESTA DO CORPO DE DEUS

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão:
“Ó crux ave, spes única
Ó *passiones tempore*”.
Jesus tem um par de nádegas!
Mais que Javé na montanha
esta revelação me prostra.
Ó mistério, mistério,
suspenso no madeiro
o corpo humano de Deus.
É próprio do sexo o ar
que nos faunos velhos surpreendo,
em crianças supostamente pervertidas
e a que chamam dissoluto.
Nisto consiste o crime,
em fotografar uma mulher gozando
e dizer: eis a face do pecado.
Por séculos e séculos
os demônios porfiaram
em nos cegar com este embuste.
E teu corpo na cruz, suspenso.
E teu corpo na cruz, sem panos:
olha para mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas
a inocência da carne.
Expondo-te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor. (Prado 2015: 69-70)

A poética de Prado revela o “embuste” do discurso cristão que condena o sexo e impõe a castidade à imagem de Deus. Enquanto isso, Deus está nu e por baixo dos panos desse discurso conservador, mostra seu corpo, seu sexo – masculino –, suas nádegas, em praça pública. O poema continua o embate sobre o corpo questionando: se essa nudez não significa pornografia, por que a imagem de uma mulher no clímax do prazer carnal deveria ser considerada pecado? Desta forma, reivindica uma revisão do discurso sacral e a libertação dos corpos.

Os versos oscilam entre o erotismo de uma poesia que “pulsa dolorosa”, impressionada com a constatação de que “Jesus tem um par de nádegas!”, e “a inocência da carne” que coloca o sexo no seu lugar cotidiano, corriqueiro. Neste movimento,

Prado promove uma “valorização desafiadora” das temáticas relacionadas à esfera cotidiana, historicamente associada à mulher, como apontaram Amaral & Ramalho (1997).

CORPOS QUE ESCREVEM

Para as enunciativas desta nova poesia, não há nada mais cotidiano que o corpo, os corpos. O corpo feminino, que sempre habitou a literatura como objeto de desejo descrito por discursos que o esvaziavam de sua autonomia, agora apresenta-se na poesia em toda sua dignidade, relacionando-se com o mundo e com outros corpos de acordo com sua vontade, convertendo-se em sujeito e objeto do seu próprio discurso (Foucault 1987: 31-32). Esse corpo atuante nem sempre é caracterizado de forma que se possa definir seu gênero sexual. Muitas vezes, ele sequer é descrito, aparece nos intertextos, por dedução, em relação a outros elementos e personagens do poema – ou pela simples associação do gênero da autora ao do/a enunciativo/a.

É desta forma que a poesia feita por mulheres insere na literatura outro corpo tradicionalmente banido como objeto: o masculino. Sobretudo na poesia erótica de algumas das poetisas analisadas neste artigo, quando falam de relações heterossexuais, os corpos de ambos os sexos revelam-se por meio de sua interação ou pelo olhar da mulher que escreve:

LARANJA

Rosa branda na espuma
do meio-dia
com janelas nas laranjas

e um risco de sombra
sobra a cal
traçado devagar como uma franja

Meu claustro de musgo
e de fermento
onde o ferro se perde de humidade

Onde o tempo se inventa
noutro tempo
feito de musgo – franbueza
e carne (Horta 1976: 21)

VIDA II

Quase não falo e do mundo
não quero nada do mundo;
só um aceno, alguma espiga
e apenas esta pênsil
adaga nua
que se dilata
em aéreos jardins de espuma
sitiando a forma viva. (Savary 1982: 21)

Nos versos de Horta e Savary, “Adaga”, “espiga” e “ferro” podem referir-se ao órgão sexual masculino – bem como “vara”, “faca”, “punhal” ou “fruto” em outros poemas de *Educação Sentimental* e *Magma* – e “espuma”, ao esperma. Não é que as autoras tenham inventado as metáforas que associam figuras de formato fálico ao pênis: a novidade dos seus discursos é que essa mulher emancipada lança um olhar sobre os corpos, tanto o masculino como o feminino, numa perspectiva transgressora que possibilita a diversificação da representação do corpo masculino na literatura.

Através das vozes de autoras como estas, o olhar sobre o corpo masculino pode ser ampliado e detalhado, alcançando sutilezas que revelam suas facetas menos identificadas com as características historicamente atribuídas ao homem. O falo que é violento como uma faca, é também frágil como um fruto nu, exposto, e produz um gozo que pode ser leve como “aéreos jardins de espuma” (Savary 1982: 21). Da mesma forma, o corpo feminino socialmente visto como frágil mostra sua voracidade ao manipular ou “devorar” o corpo masculino.

A força proporcionada pela autonomia feminina nem sempre se manifesta nessa poesia de forma material, diretamente ligada ao corpo. Afinal, a desconstrução dos papéis tradicionalmente marcados como masculinos ou femininos é um dos pilares de sua potência e demonstra que o poder não está condicionado à força física, é antes uma apropriação discursiva. A mulher que escreve munida de sua dignidade está pronta para o embate não apenas diante dos homens, mas diante de Deus ou da morte, como sugere Hilda Hilst:

II

Demora-te sobre minha hora.
Antes de me tomar, demora.
Que tu me percorras cuidadosa, etérea
Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres
Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena
Mas voluptuosa, eterna
Como as fêmeas da Terra.

E a ti, te conhecendo
Que eu me faça carne
E posse
Como fazem os homens. (Hilst 1980: 22)

Na amostra das poéticas femininas desprendidas e desdobradas das décadas de 1970 e 1980 brasileira e portuguesa analisadas neste artigo, o discurso sobre Deus perdeu sua força, Deus está nu e seu corpo “masculino” habita o mesmo campo de batalha em que lutam para libertar-se os corpos femininos. A “guerra” estende-se à linguagem, mas, neste campo, não há perdas, apenas novas possibilidades e potencialidades expressivas.

Como propõe Maria Irene Ramalho em *O estudo sobre as mulheres e o saber* (2001), a poesia frequentemente se antecipa à investigação científica feminista, pois quando denuncia a condição da mulher, aponta também para sua superação. Para ela, o caráter transgressor da linguagem torna o poético essencialmente feminista. Afinal, o corpo da mulher é “um campo de batalha” – como propôs a artista visual Bárbara Krugger na obra *Untitled (Your body is a battleground)*, de 1989, tornando essa ideia já corrente nos meios feministas da época um ícone artístico –, seja escrevendo, seja escrito. Esses múltiplos embates de corpo e texto transformaram a tradição literária e nos acompanham nessa incessante transgressão, que segue ecoando na poesia feita por mulheres até hoje:

o corpo é um corpo

*o corpo é um campo
de batalha*

*se diz faça diz faça
se diz toque diz toca
esconde encolhe esconde*

*meu campo é um campo
de batalha
de apanhadores*

*e quando se dirá
amanhecer flauta
águas-vivas líquens
piratas areia quente
e cavalos grávidos de mar?*

: mais que nada se dirá
quando
um corpo for um corpo
um corpo for um corpo
um corpo é um corpo
um corpo é um corpo (Rüsche 2014)

A necessidade de afirmar repetidamente que “um corpo é um corpo” demonstra a persistência da luta pela liberdade dos corpos na contemporaneidade. A construção titubeante da segunda estrofe, que faz e desfaz seu sentido, bem como a enumeração propositalmente aleatória da quarta estrofe, que tende ao ininteligível, produzem um efeito de hesitação e incompreensão na leitura que pode representar a dificuldade de ser e dizer-se frente às opressões cotidianas que cerceiam a experiência dos sujeitos, sobretudo aqueles marcados pela diferença.

No entanto, a última estrofe aponta para a superação dessas limitações quando muda do tempo verbal futuro para o presente, como se o embate pela liberdade material dos corpos se realizasse no e por meio do próprio discurso. Afinal, na atual sociedade da informação, palavra é ação e a poesia feita por mulheres segue, através das décadas, transgredindo e inserindo-se na tradição, sempre evidenciando que a literatura também é um campo de batalha.

Não por acaso, as poéticas analisadas neste artigo, desde as publicadas nos anos 1970 até às atuais, apontam para a possibilidade de realização do embate pela liberdade material dos corpos no e por meio do discurso literário. Esse movimento quase subterrâneo passa muitas vezes despercebido em leituras mais tradicionais, escondido em metáforas ou atropelado pela crença em estereótipos relativos a uma tal “feminilidade” ideal que insiste em assombrar a sociedade e o cânone literário. Mesmo assim, a reivindicação de vozes autônomas que contemplem as experiências de ser mulher em sua totalidade, incluindo os sentidos dos corpos e desejos, acaba por revelar-se em uma análise literária contemporânea comprometida com a emancipação da mulher que, talvez, possa vir a ligar os pontos de ruptura emergentes dos textos de certas autoras para, enfim, costurar uma tradição literária feminista de Língua Portuguesa.

OBRAS CITADAS

AMARAL, Ana Luísa & Maria Irene Ramalho de Souza Santos. Sobre a “escrita feminina”. *Oficina do CES* (Coimbra), n. 90, abr. de 1997. Disponível em: <https://ces.uc.pt/pt/publicacoes/outras-publicacoes-e-colecoes/oficina-do-ces/numeros/oficina-90>

AMARAL, Helena & Felipa Mourato. O processo das três Marias: história de um julgamento. *Capazes*, 25 out. 2015. Disponível em: <https://capazes.pt/cronicas/editorial/o-processo-das-tres-marias-historia-de-um-julgamento-por-felipa-mourato/view-all/>.

- BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa Horta & Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Futura, 1974.
- BARROSO, Carmen. *Mulher, Sociedade e Estado no Brasil*. UNICEF. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução: Sergio Millet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.
- BORGES, Joana Vieira. *Trajatórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)*. 2013. UFC, Tese (PPG em História). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107433>
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 1982.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- . *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa (1975). Izabel Brandão (org). *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017, pp. 129-155.
- DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. . Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- . *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- . *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GOTLIB, Nádia Battella. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. Oxford: University of Oxford, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HANISCH, Carol. The Personal is Political (1969). Disponível em: <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.
- HILST, Hilda. *da morte. odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980.
- . *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- HORTA, Maria Teresa. *Educação Sentimental*. Lisboa: A Comuna, 1976.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. *Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo-Floema e Novas Cartas Portuguesas*. USP 2016. Tese (Livre-Docência).
- JORGE, Luiza Neto. *Os sítios sitiados*. Lisboa: Plátano, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PRADO, Adélia. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RAMALHO, Maria Irene. Os estudos sobre as mulheres e o saber: donde se conclui que o poético é feminista. *EX AEQUO*, n. 5, 2001, pp. 107-122.

RÜSCHE, Ana. *o corpo é um corpo*. Blog: ana rüsche | escritora (São Paulo), 2014. Disponível em: <http://wordpress.anarusche.com/o-corpo-e-um-corpo/>.

SAVARY, Olga. *Magma*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf (coedição), 1982.

———. *Repertório selvagem – Obra reunida – 12 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Multi-
mais, 1998.

SOUZA, Sandra Maria Nascimento. *Mulheres em movimento: memória da participação das mulheres nos movimentos pelas transformações nas relações de gênero dos anos 1970 a 1980*. São Luís: EDUFMA, 2007.

EROTICISM AS BATTLE: THE BODY IN (AT) POETRY BY WOMEN

ABSTRACT: This article proposes a discussion on Brazilian and Portuguese poetics about the female body and the social conditions of women, produced during the decades of 1970 and 1980, through the works of authors like Maria Teresa Horta, Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar, Luiza Neto Jorge, Adélia Prado and Olga Savary, amongst others. In a moment of social struggle against governmental and ideological repression, the emerging need for a socially disruptive speech becomes apparent (Foucault 2014), mostly one in which the female body is an active ruler and subject of the literary process, specially in erotic poetry. Through a comparative study involved with sense and presence effects of the literary pieces (Gumbrecht 2010), we bring an analysis upon the relationship between the new transgressive writings (Foucault 1963) made by women and the canon literature of the period, in agreement with Derrida's (1986) thoughts and in compliance with the feminist speech. It's noticeable that the fight for material freedom of the female body can be achieved in - and by means of - the poetic speech, in a literary movement that persists in female written poetry and prose until this day.

KEYWORDS: poetry in Portuguese; gender; eroticisms; comparative literature.

Recebido em 14 de outubro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.