

TEXTO, TÊXTIL, TÁTIL, TRANSATLÂNTICO: O CORPO, O TERRITÓRIO E A VIOLÊNCIA ENCENADA PELO VESTUÁRIO EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Ana Luiza Franco de Oliveira*

Resumo

Em muitas leituras literárias, é possível notar que o corpo e o vestuário estão entrelaçados como encenadores de relações sociais através das personagens. Neste artigo, tenho o intuito de convidar tais leitores a observar como três específicas peças de vestuário orquestram cenas de violências sofridas pelos corpos das protagonistas em três diversos territórios demarcados por tempo histórico e recorte social. Para isso, realizo a análise-navegação de três contos: **Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos**, de Luandino Vieira; **Socorrinho**, de Marcelino Freire; **Branca de Neve**, de Lídia Jorge. Assim, tem-se Angola, Brasil e Portugal como localizações geográficas das quais se delineiam os territórios. A bagagem teórica perpassa estudos sobre leitura literária, linguística, relações sociais de poder e força, História, geopolítica e sociologia da moda.

Palavras-chave: Literatura. Sociedade. Moda. Violência. Leitura.

TEXT, TEXTILE, TACTILE, TRANSATLANTIC: THE BODY, THE TERRITORY AND THE VIOLENCE STAGED BY CLOTHING IN PORTUGUESE LANGUAGE LITERATURE

Abstract

In several literary readings, one can notice that body and clothing are intertwined as enactors of social relations through characters. In this paper, I aim at inviting its readers to observe how three specific articles of clothing orchestrate scenes of violence against the bodies of the protagonists in three distinct territories according to social and historical outline. In order to do that, I will conduct an analysis-navigation of three short stories: **Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos**, by Luandino Vieira; **Socorrinho**, by Marcelino Freire; **Branca de Neve**, by Lídia Jorge. Thus, we have Angola, Brazil and Portugal as the geographical locations that delineate the territories. The theoretical background traverses through studies about literary reading, Linguistics, social relations of power and strength, History, Geopolitics and Fashion Sociology.

Keywords: Literature. Society. Fashion. Violence. Reading.

Recebido em 21/05/2020

Aceito em 16/07/2020

*Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestranda no curso de Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa, Pesquisadora, bolsista do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8091-2154>.

Traçar rotas, tecer significados

Em tempos cuja planicidade da Terra retorna à pauta, em pleno século XXI, navegar é preciso, conforme eternizou em versos Fernando Pessoa, para comprovar que o planeta azulzinho continua geometricamente arredondado.

Das navegações transatlânticas, valho-me, para realizar a viagem crítica de análise das violências sociais encenadas por peças de vestuário presentes em três contos escritos em Língua Portuguesa: **Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos**, de Luandino Vieira; **Socorrinho**, de Marcelino Freire; **Branca de Neve**, de Lídia Jorge. Assim como os navegadores, aportarei em Angola, Brasil e Portugal, conforme a nacionalidade de tais contos, em busca de compreender a estratégia narrativa utilizada por esses três autores ao costurarem à trama de seus enredos detalhes têxteis muito específicos: a camisa amarela de desenho de flores coloridas de Zeca Santos; a ausência de peça que cobrisse a genitália de Socorrinho; o casaco castanho de caxemira de Maria da Graça.

As análises ocorrerão em capítulos sobre cada produção, por isso há de se ter sempre em mente perguntas que englobam as três dimensões literárias e territoriais supracitadas: O vestuário alinhavado na encenação demonstra qual violência? Qual relação se constrói entre a personagem e a peça que a veste ou que lhe falta? Qual a importância do elemento têxtil para a percepção do tátil encenado? E qual ilustração social é possível visualizar na projeção das peças de vestuário presentes em cada conto?

As perguntas servirão de bússola, enquanto me aventuro no manuseio desse timão interpretativo, mas com plena consciência de que esse barco não navega com uma só tripulante. Os demais marinheiros trazem conhecimentos importantes sobre leitura literária, linguística, relações sociais de poder e força, História, geopolítica e sociologia da moda, com o intuito de me auxiliar na rota pretendida e desenhada no mapa cognitivo, até então.

Sobre a leitura, é importante ressaltar que, segundo Hugo Mari (2016, p. 136) a “compreensão só pode ser consolidada com base na própria experientiação do leitor com aspectos da construção do texto”. No meu caso, o viés têxtil, aqui selecionado como norteador da análise, deu-se pelo conhecimento que adquiri em estudos de moda, além dos estudos literários.

Nesta análise, apresento a possibilidade de diálogo entre as duas áreas, moda e literatura, buscando tanto observar o propósito sociológico que os contos selecionados tecem mesclando tais artes quanto desbravar esse mar de significados que todo texto literário permite construir. Citando Certeau, Ivete Walty afirma que “os textos, como os meios de transporte, ‘atravessam e organizam lugares, eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços’” (CERTEAU, apud WALTLY, 2016, p. 192-193).

Tendo isso em vista, saliento que traço como rota a marca das violências encenadas em espaços específicos. Portanto, neste artigo, elaboro uma análise comparativa de algumas obras da literatura escrita em Língua Portuguesa, abarcando três países, cujos autores e autora se

unem na temática da violência. Tomo como ferramenta de leitura a construção enunciativa das narrativas por meio das peças de vestuário que descortinam o corpo das protagonistas e sua relação com os demais personagens e sociedade.

Camisa amarela de desenhos de flores coloridas

Zeca Santos estava a tirar a camisa amarela de desenhos de flores coloridas, essa camisa que tinha-lhe custado o último dinheiro e provocado uma grande maca com vavó. Na pouca luz da cubata e do dia sem sol, as costas estreitas de Zeca apareceram com um comprido risco vermelho atravessado (VIEIRA, 1982, p. 8).

Ao ler qualquer texto literário, deparamo-nos com índices textuais que nos auxiliam na elaboração de significados, ou ainda, conforme destaca Hugo Mari (2016, p. 146), “a atividade de quem escreve ou de quem lê um texto é, geralmente, concebida como uma forma de produção de sentido”. Foi a partir dessa percepção que vi surgir no enredo do conto angolano **Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos**, de Luandino Vieira, “a camisa amarela de desenhos de flores coloridas” (VIEIRA, 1982, p. 8), de Zeca Santos, como um item metafórico essencial para compreender as violências sofridas por essa personagem que destacarei nesta análise.

Há outras importantes peças têxteis no conto supracitado, como as peúgas vermelhas, o vestido de chita ou os sapatos furados, porém é necessário o recorte para manter o foco de comparação a partir de uma peça tomada como ilustração da violência em cada um dos três contos aqui analisados.

Já na primeira menção à camisa, é possível notar a violência da fome. Enquanto Zeca Santos pede desesperado à vavó Xíxi que lhe dê algo para comer, a avó rebate que não há nada porque o neto havia gastado todo o dinheiro comprando a camisa:

– Ih?! Vamos comer, vamos comer!... Vamos comer mas é tuji! Menino trouxeste dinheiro, trouxeste, para comprar as coisas de comer?... Todos os dias nas farras, **dinheiro que você ganhaste foi na camisa** e agora vavó quero comer, vavó vamos comer é o quê?! Juízo, menino! (VIEIRA, 1982, p. 7, grifo meu).

Essa escolha entre as coisas de comer ou as coisas de vestir traz a primeira ilustração da situação de classe social limitada economicamente na qual Zeca Santos está inserido, afinal não era possível ter ambas as necessidades supridas. A opressão social se dá sobre Zeca Santos ao notar que, ao satisfazer um desejo têxtil, comprando a camisa, tateia a fome como consequência de sua escolha e faz sofrer também sua avó. A obrigação de conseguir dinheiro exclusivamente para ser usado em alimentação corrói a vaidade do jovem neto.

Na percepção tátil também é sinalizada a violência física, que, além da própria fome, o corpo de Zeca Santos sofre:

Zeca Santos estava a tirar a camisa amarela de desenhos de flores coloridas, essa camisa que tinha-lhe custado o último dinheiro e provocado uma grande maca com vavó. Na pouca luz da cubata e do dia sem sol, as costas estreitas de Zeca apareceram com **um comprido risco vermelho atravessado** (VIEIRA, 1982, p. 8, grifo meu).

Em um espaço marcado pela colonização portuguesa em Angola, mais especificamente na capital Luanda, na época encenada no conto, a década de 60 do século XX, o protagonista passa fome por ser de uma família do lado da resistência política dos negros. Com seu pai preso, a fama negativa assola todas as gerações e faz com que seja quase impossível o sucesso na busca por emprego. Mesmo superando o que era bastante humilhante, o neto implora emprego a um português e leva uma chibatada, cuja composição também era têxtil, já que se trata de um chicote feito de couro animal.

A camisa serve de abrigo, de proteção à exposição da ferida, mas não de escudo para o corpo negro de Zeca Santos contra o poderoso golpe que lhe foi desferido pelo colonizador branco. A composição do espaço se dá assim pela elaboração do vestuário, fragmentado em peças têxteis, na qual a camisa tem destaque como ferramenta importante para a compreensão sociológica do território encenado no enredo.

Em outra cena da busca por trabalho, Zeca Santos é agredido verbal e fisicamente por não ser **assimilado**, condição a qual os negros tinham de se submeter para serem “aceitos” na sociedade colonizada. Segundo o pesquisador Filipe Zau (2015),

No caso de Angola, chegava-se à condição de assimilado obtendo um certificado ou alvará, passado pelos administradores das circunscrições ou conselhos. No entanto, para se habilitar a tal classificação, o indivíduo tinha de ter 18 anos de idade, demonstrar que sabia ler, escrever e falar português fluentemente, ser trabalhador assalariado, comer, vestir e ter a mesma religião que os portugueses, **manter um padrão de vida e de costumes semelhante ao estilo de vida europeu** e não ter cadastro na polícia (ZAU, 2015, grifo meu).

Logo, a violência vem como consequência do deslocamento para a margem social na qual está posicionado: “Zeca Santos mirou-se no vidro da porta e viu a camisa amarela florida [...] **amarrotada** pela chuva; as calças azuis, **velhas**, muito lavadas, todas brancas nos joelhos; e sentiu bem o frio da pedra preta da entrada nos **buracos** dos sapatos rotos” (VIEIRA, 1982, p. 19, grifo meu). Se não cumpre os requisitos do que seria um bom cidadão negro, já que sequer se veste conforme o esperado, então merece ser agredido, enxotado, humilhado como exemplo para o restante da população, segundo a lógica do colonizador.

Ao gastar o dinheiro que deveria ir para a comida e passar por tantas humilhações, Zeca Santos demonstra urgência por suprir sua necessidade relativa ao vestuário. Para a compreensão dos motivos que embasam tal desejo do protagonista, recorro ao pesquisador Frédéric Godart (2010) ao afirmar que

existem numerosos níveis de ação entre o indivíduo e a sociedade. É nesse espaço intermediário que a moda se manifesta. Ao escolher as roupas e os acessórios, os indivíduos reafirmam constantemente sua inclusão ou sua não inclusão em certos grupos sociais, culturais, religiosos, políticos ou ainda profissionais (GODART, 2010, p. 36).

Logo, se Zeca Santos prioriza a camisa ao invés da comida, talvez seja porque ele queira incluir-se em certo grupo social, no qual determinado vestuário é fundamental. Ou ainda, queira permanecer no *status* que sua família já teve em outros tempos, antes da prisão de seu

pai, quando vavó Xíxi era proprietária de um “negócio de quitanda de panos” (VIEIRA, 1982, p. 12), além da confecção própria em que havia “raparigas dentro da casa, cortando, cosendo e engomando **panos** e as **roupas de vender**” (VIEIRA, 1982, p. 11, grifo meu).

Ao comprar uma camisa ao invés de comida, o neto parece querer resgatar os bons tempos de fartura onde quem vendia o produto têxtil era a vavó Xíxi, como é possível saber pela encenação da recordação da própria avó: “a lembrança dos tempos do antigamente não foge: nada que faltava lá em casa, comida era montes, **roupa era montes**, dinheiro nem se fala...” (VIEIRA, 1982, p. 13, grifo meu). Não era uma mera peça de vestuário, mas um resgate ancestral.

Por isso é que, já nos tempos da miséria enfrentada pela família, ao assistir à avó cozinhando raízes de dalias achando que eram mandiocas, “Zeca Santos sentiu **uma vergonha antiga**, uma vergonha que lhe fazia querer sempre as camisas coloridas, as calças como sô Jamie só quem sabia fazer, uma vergonha que não lhe deixava aceitar comida” (VIEIRA, 1982, p. 10, grifo meu). Uma metáfora importante se faz neste momento pelos detalhes descritos anteriormente no conto: se Zeca Santos vestia uma camisa amarela de flores coloridas e se a avó cozinhava raízes de dalias, percebo o jogo autoral entre flores e raízes tecido na encenação entre as gerações representadas por avó e neto. Como se a avó cozinhasse a própria camisa do neto, bem como as raízes têxteis de sua árvore genealógica.

Nesse sentido, o pesquisador Peter Stallybrass esclarece que “a roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória” (STALLYBRASS, 2008, p. 14). Assim, direciono minha interpretação para as escolhas vocabulares feitas pelo autor criando analogias entre o universo da produção de itens de moda e dos itens da alimentação: o **cozer** da avó remete também a um **coser** do passado de riqueza pelo comércio têxtil. A violência se ilustra, assim, na adaptação forçada da família à desesperadora sobrevivência à fome e aos perigos brutais aos quais estão expostos: sem a garantia do respeito social que somente os mais abastados têm no espaço colonizado, avó e neto encenam a dor pela memória cozida/cosida na panela sem alimento.

A busca pela fortuna indiciada pela camisa também reflete a tentativa desesperada de Zeca Santos para permanecer numa espécie de disputa pela amada Delfina, já que, aparentando bem vestido, fazia-a acreditar que não passava fome e que tinha uma condição financeira melhor do que à da realidade. Enquanto isso, o concorrente João Rosa, além de tudo, tinha até carro. Para Delfina, cada item parecia importante para lhe garantir escolher um marido que lhe suprisse todas as necessidades naquele espaço devastado pela fome e pela violência inerente ao contraste das classes sociais.

É possível notar que a camisa permeia o conto numa função ilustrativa do próprio corpo de Zeca Santos. Vaidade, proteção, resgate ancestral, nostalgia, disfarce... Tudo inserido nesse elemento têxtil, contornando o corpo da personagem como uma espécie de resistência às mazelas enfrentadas.

Quando tudo desaba, Zeca Santos volta para casa novamente, onde estava a avó, e se despe de sua resistência:

A dor no olho a inchar zangou Zeca, começou a **tirar a camisa amarela**, depressa, quase lhe descosia, e vavó aproveitou logo:

– Isso, menino! Agora rasga, não é? Comeste o dinheiro aí na camisa de suingue, agora rasga?!... (VIEIRA, 1982, p. 28-29, grifo meu).

O gesto de retirar a camisa, e posteriormente as calças e os sapatos, deixando o faminto corpo nu, pode ser interpretado como o esvaziamento da identidade de Zeca Santos, como um corpo que para de significar naquele determinado tempo e espaço. Nesse sentido, vale recorrer ao filósofo Barthes (2009), quando afirma:

Quanto ao corpo humano, Hegel já sugeriria que ele mantém uma relação de significação com o vestuário: como sensível puro, o corpo não pode significar; o vestuário propicia a passagem do sensível ao sentido; digamos que ele é o significado por excelência (BARTHES, 2009, p. 382).

Diante de todo o entrelaçamento têxtil nas linhas de Luandino Vieira, percebo tecidas inúmeras violências contra um corpo negro, numa sociedade colonizada por brancos portugueses. A escolha do autor por vocabulário referente a artigos de vestuário enlaça no texto uma construção metafórica que veste o enredo de conflitos violentos desafiados a partir da percepção do leitor sobre a disposição e importância de cada peça na relação corpo/espaço social.

Descalça

[...] trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelos, descalça, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito (FREIRE, 2005, p. 48).

Partindo de Angola e aportando no Brasil, transportando o tempo para o século XXI, no início dos anos 2000, percebo na estratégia narrativa de Marcelino Freire, no conto **Socorrinho**, que a omissão de uma peça na descrição do vestuário da protagonista sequestrada, Socorrinho, remete à conclusão sobre a violência sofrida por ela.

Assim, quando leio: “desaparecida menina de seis anos, ou sete, trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelos, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito” (FREIRE, 2005, p. 47), a estranheza fica no fato de que Socorrinho parecia não estar com roupas na parte que cobre sua genitália. Não há descrição de peças como, por exemplo, calça, saia, short, bermuda ou calcinha. A parte nua de Socorrinho, em meio ao enredo que sugere o sequestro de uma criança por um “moço”, com uma negativa se repetindo por toda a leitura, “moço, não” (FREIRE, 2005, p. 47-48), faz crescer a expectativa angustiante de que o conto se desenlace em uma história de pedofilia, já que um “moço” se configura geralmente por um sujeito do sexo masculino jovem adulto.

Nesse ponto da interpretação, necessito contextualizar a realidade que permeia a sociedade brasileira em relação à cultura do estupro/assédio sexual¹ para esclarecer como é possível atribuir esse significado ao enredo a partir das informações de que a protagonista é uma “menina de seis anos, ou sete” (FREIRE, 2005, p. 47), “mulatinha” (FREIRE, 2005, p. 48): “Segundo fontes do Ipea, 88% das vítimas de assédio [sexual] são do **sexo feminino**, 70% são **crianças** e adolescentes, 46% **não têm ensino fundamental completo**, e 51% são de cor parda ou **preta**” (SCHWARCZ, 2019, p. 190-191, grifo meu). Logo, Socorrinho ou “Maria do Socorro Alves da Costa” (FREIRE, 2005, p. 48) se configura como uma criança do sexo feminino, negra, ainda muito jovem para ter ensino fundamental completo, dentro de todas as porcentagens das estatísticas brasileiras de vítimas de assédio sexual e estupro.

Além do mais, o trecho “sumiu misteriosamente, diz uma testemunha que um negro levou **sua filha** embora, revolta da família, **vizinho**” (FREIRE, 2005, p. 48, grifo meu), transporta-me para outra série de dados também sobre assédio sexual: “24% das notificações apontam como agressores **o próprio pai** ou padrasto, 32% dos casos são praticados por **amigos ou conhecidos** da vítima” (SCHWARCZ, 2019, p. 191, grifo meu), o que leva a refletir sobre a polissemia no trecho com o uso do pronome **sua**, porque, afinal, Socorrinho pode ter sido sequestrada e estuprada pelo próprio pai, já que a escolha autoral nos diz que a menina era **mulatinha** e que um negro levou **sua** filha, mas o narrador reforça a ambiguidade ao complementar com **vizinho** o trecho, tudo em uma voz testemunhal incerta, como numa espécie de fofoca de bairro ou de mídia sensacionalista, onde o pronome possessivo **sua** pode se referir tanto à mãe quanto ao pai da menina.

Porém, somente essa bagagem cultural de leitura não sustenta a interpretação da violência específica sofrida pela protagonista. Adentrando mais o enredo, noto que há a repetição da descrição do vestuário de Socorrinho como um depoimento na voz da mãe, então, sabe-se que estava “trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelos, **descalça**, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito” (FREIRE, 2005, p. 48, grifo meu). A inclusão do detalhe de que estava **descalça** me leva a várias reflexões, que perpassam, por exemplo, o fato de que a mãe já estava confusa sobre a descrição, pelo distanciamento do fato com o tempo e o desgaste da memória, então não sabia ao certo se a filha estava com os pés calçados ou descalços. Mais um componente do vestuário (sapatinhos ou chinelos) pode estar ausente do corpo exposto da menina, portanto a parte de baixo do corpo estaria toda nua, deixando ainda mais vulnerável a criança diante da interpretação de um enredo com a temática do estupro. A própria escolha vocabular do autor aponta para a retirada da vestimenta da parte inferior do corpo da menina, já que **descalçar** significa “tirar (de alguém ou de si mesmo) o que se tem calçado nos pés, nas pernas” (MICHAELIS, 2015); e, por fim, a própria grafia da palavra **descalça**, que permite uma leitura a partir do prefixo **des** em relação ao substantivo **calça**, já que tal derivação tem o sentido de “separação, ação contrária” (CUNHA; CINTRA, 2008, p. 99). É possível pensar, pois, na separação que retira a calça do corpo da protagonista, **des-calça**, como uma encenação na própria palavra do ato de violência contra a menina.

¹ “O termo “cultura do estupro” foi utilizado pela primeira vez nos anos 1970, por ativistas da assim chamada segunda onda do feminismo. O objetivo era alertar acerca da regularidade desse tipo de violência [sexual]” (Schwarcz, 2019, p. 189-190). A autora e historiadora Lilia Schwarcz (2019) explica que o ato de estuprar pessoas, principalmente do sexo feminino, é tão antigo quanto a história brasileira a partir da colonização portuguesa, e que continua acontecendo em larga escala, com dados que apontam para uma mulher violada a cada 11 minutos.

O que de fato direciona-me a concluir sobre o estupro de Socorrinho é novamente uma peça de vestuário, mas dessa vez sua presença é descrita na cena em que “o homem arreava as calças” (FREIRE, 2005, p. 49). Se a menina não tinha peças de vestuário que lhe cobrissem o corpo da cintura para baixo, o que deixa nu parte significativa de seu corpo; se há a cultura do estupro em larga escala na sociedade brasileira; se o homem que a sequestra também despe a sua própria genitália entre vários gritos e “nãos” na voz da protagonista; e se ela se chama Socorrinho, cujo próprio nome aponta para um grito infantil pequeno que denuncia tanto o autor do crime quanto a sociedade que não a escuta por deixar no diminutivo o seu pedido de socorro, a conclusão só me permite afirmar tal violência.

Além disso, há também o feminicídio,² quando é narrado que “Socorrinho não mais entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo” (FREIRE, 2005, p. 49), porém como não se orquestra a cena com uso descritivo de vestuário, não aprofundarei sobre essa finalização do enredo.

O que importa destacar, portanto, é a estratégia narrativa escolhida por Marcelino Freire ao construir, a partir da ausência de uma peça de vestuário, a violência contra o corpo exposto da protagonista. Outro ponto interessante que merece destaque é que, como dito no primeiro capítulo deste artigo, conforme Barthes (2009) afirma, o corpo em si não pode significar, já que ele só significa a partir do vestuário. Assim, ao observarmos a descrição que a mãe da protagonista faz da filha, percebemos que praticamente tem-se somente uma porção de roupas para caracterizar Socorrinho; suas roupas é que a representam.

Sobre essa memória das roupas, apoio-me na afirmativa do pesquisador Peter Stallybrass (2008) para salientar que “uma rede de roupas pode efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal” (STALLYBRASS, 2008, p. 26). Quando a mãe se lembra da filha a partir de uma fita crespa no cabelo de cor azul, o próprio vestuário se torna um tipo de memória corporal da cabeça da filha, e o adjetivo que acompanha a cor, “forte ou infinito”, salienta a dor e o desespero materno na tentativa de lembrar ao máximo a filha. Uma memória que se fixa forte e infinita.

A forma como a narrativa encena a existência do corpo e da violência pelo vestuário torna essencial a atenção aos detalhes. A sutileza do autor nas escolhas de inserir ou omitir as peças têxteis faz da leitura um novelo que o leitor fica incumbido de desembolar nesse entrelaçamento interpretativo.

Casaco castanho de caxemira

[...] por aquecimento apenas dispunha do café que saía da máquina e do casaco castanho de caxemira (JORGE, 2014, p. 188).

² “É considerado crime de feminicídio o assassinato de uma mulher só pela simples condição de a vítima ser mulher. As motivações para o ato estão em geral ligadas a sentimentos como ódio, desprezo ou sensação de perda do controle” (SCHWARCZ, 2019, p. 193).

Ao recolher a âncora e rumar a Portugal, na primeira década do século XXI, encontro novamente a violência contra a mulher encenada nas linhas de Lídia Jorge, no conto **Branca de Neve**.

Na construção literária da autora portuguesa, há narrada a história de Maria da Graça, mulher jovem de trinta e cinco anos que “já se ascendeu a uma carreira de gerente bancária” (JORGE, 2014, p. 187). Na véspera de Natal, a protagonista se encontra no banco onde trabalha, encerrando suas atividades, bastante orgulhosa por ter conseguido ultrapassar todas as metas pretendidas. Num cenário de muito frio devido ao inverno português e com o ar condicionado desligado, Maria da Graça “por aquecimento apenas dispunha do café que saía da máquina e do **casaco castanho de caxemira**” (JORGE, 2014, p. 188, grifo meu).

Dessa forma, o item têxtil que contracenava com a violência ao corpo da protagonista, o casaco, é apresentado como proteção, inicialmente para poupar Maria da Graça do frio descrito. O uso da palavra **casaco**, assim, no aumentativo, chama a atenção para a construção significativa não de um casaco qualquer, mas algo grande, enorme, com **ão** na proporção.

Além disso, a autora faz uso do advérbio **sobretudo** duas vezes no primeiro parágrafo do texto, cuja significação como substantivo é um “grande casaco, próprio para se vestir sobre outras peças do vestuário, como resguardo contra o frio; balandrau, capotão, sobreveste” (MICHAELIS, 2015), como se antecipasse a leitura sobre a importância desse item de vestuário no desenrolar do enredo.

O protagonismo do casaco, até mais do que o próprio corpo de Maria da Graça, permeia diretamente oito das dez páginas do conto, conforme podemos observar, por exemplo, nas seguintes citações: “por aquecimento apenas dispunha do [...] **casaco castanho de caxemira**” (JORGE, 2014, p. 188, grifo meu); “encerrou-se por completo dentro do **longo casaco de caxemira**” (JORGE, 2014, p. 189, grifo meu); “O mundo leve, as **abas do casaco quente** a protegerem-lhe o corpo, a balouçarem no andamento como se fosse **uma capa**” (JORGE, 2014, p. 190, grifo meu); “abrigados na sombra do **seu casaco**” (JORGE, 2014, p. 191, grifo meu); “quatro crianças atreladas ao **seu casaco**” (JORGE, 2014, p. 192, grifo meu); “por baixo do **casaco**” (JORGE, 2014, p. 193, grifo meu); “envergando o **casaco de caxemira**, enlameado da terra” (JORGE, 2014, p. 195, grifo meu); “sete miúdos tivessem viajado na sombra do **seu casaco**” (JORGE, 2014, p. 196, grifo meu). Tendo tantas aparições dessa peça-chave, é possível pensar que “as roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais” (STALLYBRASS, 2008, p. 29-30). Além disso, as duas páginas nas quais o casaco não é citado de forma explícita, guardam significantes que remetem ao mesmo, como o uso do termo “sobretudo” (JORGE, 2014, p. 187) na primeira página, como já foi dito anteriormente, e do uso recortado da peça na frase “várias crianças acolhidas na sombra da **sua saia**” (JORGE, 2014, p. 194, grifo meu), podendo esse recorte ser devido ao tamanho das crianças que a seguiam, ou seja, elas deviam alcançar somente até a altura da cintura de Maria da Graça, então se beneficiavam na sombra da parte da saia do longo casaco.

Compreendendo quão bem protegida está a protagonista em seu casaco, me ateno às crianças que a seguem numa avenida, na véspera de Natal, em Lisboa. Como em um conto natalino, Maria da Graça realmente acha graça em ser seguida por cerca de cinco ou seis crianças, como se realizasse um ato de caridade àquelas personagens “muito pouco enroupados” (JORGE, 2014, p. 192), “calçados de sapatilhas velhas” (JORGE, 2014, p. 190). Protegendo-as também do frio ao tomar para si todo o vento, oferece às crianças o cone que reduzia o frio, por onde os pequenos a seguiam. Somando-se a isso, o título do conto, **Branca de Neve**, contextualiza o universo narrado elaborando um tom que me remete ao conto de fadas homônimo onde há a donzela e os sete anões.

Na cena da violência sofrida por Maria da Graça, tal referência ao conto de fadas fica bastante palpável, já que se descreve serem sete crianças a atacar uma mulher. A serenidade aparente comum às histórias infantis dá lugar ao caos, a uma encenação bruta onde a protagonista tem seus pertences roubados e seu corpo abusado:

Tão próximos que lhe **levantavam as roupas, metiam as mãos pequenas por baixo do casaco, atingiam-lhe o cós da saia**. Para se proteger, Maria da Graça tinha largado a caixa da torta. Ao debruçar-se para o chão, a fim de alcançá-la e de se recompor, sucedeu que as crianças mínimas lhe puxavam pelo saco, **atirando-a por terra**. Alguma coisa oscilava sob os seus pés. Quando tinha escorregado pela segunda ou pela terceira vez? Não sabia. E, no entanto, tudo acontecia de modo silencioso, ágil e rápido, como num sonho. De súbito ela tinha-se erguido e precipitado para o saco, mas eles afastavam-se agitando-o, procurando dentro dele a parte que lhes interessava (JORGE, 2014, p. 193, grifo meu).

As mãos pequenas se **metiam** por baixo do casaco, chegavam à cintura de Maria da Graça, arremessada ao chão. A invasão do corpo, do espaço de proteção que o casaco oferecia à protagonista, é encenada de forma a deixar solta a ponta na qual talvez coubesse falar de estupro. De toda forma, nas afirmativas mais claras, é possível perceber todo o jogo de escrita que também arremessa à terra a configuração da poderosa peça de vestuário construída até então.

Retrocedendo ao texto antes da cena de violência que se passa em um parque, enquanto a protagonista caminhava na avenida, percebo a metanarrativa direcionando a leitura à inserção do caos que a presença das crianças já anunciava: “Quatro garotos desciam a Avenida EUA, à sombra do seu casaco. E ela pensou na impropriedade da palavra sombra, tão bem aplicada àquela realidade” (JORGE, 2014, p. 191). Assim, cria-se uma tensão pela palavra **sombra**, e o trecho segue deixando aos olhos da leitora uma espécie de prenúncio do que viria: “pensou também na colorida linguagem das crianças, sempre a fazerem **nascer as realidades pela primeira vez**” (JORGE, 2014, p. 191, grifo). Afinal, quando atacada por crianças, Maria da Graça experimenta a nada colorida realidade. A inocência que a protagonista supunha ser característica das crianças se volta para ela mesma a partir do momento em que confiou atravessar o parque porque eram somente “mínimos” (JORGE, 2014, p. 193) que a seguiam.

O casaco, tanto no prenúncio quanto na própria cena de violência, apresenta como importante ferramenta textual a desfilar na leitura a relação com o corpo da protagonista e a

violência que sofre, bem como salientar o cunho social de diferença de classes urbanas quando comparado às roupas ou ausência de roupas suficientes das crianças. Conforme esclarece Frédéric Godart (2010),

a moda, pelo fato de emergir de tensões no cerne da dinâmica social e porque ela contribui para a sua solução, torna-se então uma “matriz”, por meio da qual podemos **compreender os fatos sociais** em vez de vê-la como um epifenômeno superficial relativo ao vestuário (GODART, 2010, p. 29, grifo meu).

Assim, a escolha da autora Lídia Jorge ao elaborar a narrativa em torno do casaco que veste o corpo protagonista, cria uma possibilidade de interpretação social, de classe. E uma reflexão sobre a violência da desigualdade também, onde crianças sentem frio enquanto a gerente bancária segue confortável em seu abafado casacão.

Ademais, é possível destacar, ainda, que, assim como o corpo de Maria da Graça é agredido, a mancha de terra no casaco após o ocorrido reitera a percepção de que o vestuário é a própria significação corporal, como se a mancha fosse mesmo o trauma da protagonista: “envergando o casaco de caxemira, enlameado da terra do parque” (JORGE, 2014, p. 195). Porém, Maria da Graça logo se abriga numa espécie de negação em relação ao ocorrido porque, logo que chega à casa dos amigos, ela já seleciona o que vai contar e como vai transformar a história em algo que se tire ao menos uma porcentagem mínima de lucro. Assim, acontece a retomada do termo **sobretudo**: “achava que o mundo não era como era, o mundo era sobretudo o que dele é escolhido para ser contado no dia seguinte” (JORGE, 2014, p. 196). Isso pode ser, metalinguisticamente, lido como um convite a retornar a leitura ao início do conto, onde o casaco estava em perfeitas condições como a vida da protagonista satisfeita com suas metas ultrapassadas e seus planos de um Natal com torta, amigos e satisfação pessoal.

Sobretudo, o interessante em se estabelecer essa análise, que pode parecer apenas tratar de uma peça de vestuário referente ao clima em que se passa a história narrada, é perceber a riqueza metafórica do casaco que levanta a reflexão sobre conhecimentos além do ficcional. Assim, conforme afirma Ivete Walty (2016), “Não é sem razão que a metáfora, em seu movimento parabólico, pode ser vista como um denominador comum, não só da leitura, como do próprio processo cultural e, mais ainda, do processo de construção de conhecimento” (WALTY, 2016, p. 192). Compreender a literatura como uma encenadora social facilita até mesmo a interpretação do próprio mundo e suas relações constelares.

Tramas sociais tateadas na leitura literária

Um figurino nunca é escolhido ao acaso. Como personagens, todos os dias, ao levantar da cama, escolho a roupa que irá condizer com as minhas necessidades físicas, sociais e psicológicas. Assim, quando observo o trabalho autoral de escrita literária utilizando-se da encenação que o próprio vestuário proporciona, retomo Barthes (2009), quando ele afirma que

Pode-se dizer que o vestuário constitua um excelente objeto poético; em primeiro lugar, porque mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria: substância, forma, cor, tutilidade, movimento, porte, luminosidade; em segundo lugar, referindo-se ao corpo e funcionando ao mesmo tempo como substituto e máscara dele, o vestuário certamente é objeto de grande investimento; essa disposição “poética” é comprovada pela frequência e qualidade das descrições indumentárias na literatura (BARTHES, 2009, p. 350-351).

Logo, ao comparar construções literárias de dois autores e uma autora, diversos em seus tempos e espaços, dispersos em extremidades do oceano Atlântico, busco elaborar a interpretação sobre a atenção que a indumentária requer na percepção de personagens e suas relações sociais encenadas em três territórios diferentes, ou seja, na periferia da cidade de Luanda, em Angola; em algum grande centro urbano brasileiro; e na paisagem urbana comercial de alta classe social em Lisboa, em Portugal.

É importante ressaltar que todo o conhecimento advindo do fictício reflete por aproximação a realidade que nos permeia. Nesse sentido, Wolfgang Iser (1999, p. 68) afirma que “o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido” (ISER, 1999, p. 68). Assim, concluo que não se trata apenas de uma camisa amarela de desenhos de flores coloridas, uma ausência de calça ou um casaco castanho de caxemira, mas de relações humanas de violências causadas pelas inúmeras facetas de contraste social, seja pelo poder patriarcal, econômico, físico ou colonizador atravessados em territórios específicos, recortados a partir de sua localização geográfica e pelo tempo histórico que permeia tal localização.

Os três contos trazem corpos através de seus vestuários. Corpos que não significam sozinhos. Sendo assim, o diálogo entre literatura e moda não seria apenas uma ferramenta de escrita ou escolha aleatória, mas de crítica elaborada e ornamentada na modelagem, corte e costura de peças sociais que se apresentam à interpretação assim que se abrem as páginas à leitura.

Referências

- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CINTRA, Lindley; CUNHA, Celso. Derivação prefixal. In: CINTRA, Lindley; CUNHA, Celso. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008, p. 97-102.
- FREIRE, Marcelino. Socorrinho. In: FREIRE, Marcelino. **Angu de Sangue**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005, p. 47-49.
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Senac, 2010.

ISER, W. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. C. **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, pp. 65-77.

JORGE, Lídia. Branca de Neve. In: JORGE, Lídia. **Antologia de contos**. São Paulo: LeYa, 2014, p. 187-196.

MARI, Hugo. Leitura e reconstrução enunciativa. In: SILVA, Jane Q. G.; ASSIS, Juliana A.; MORAES, Márcia M. (org.). **Ensaio sobre leitura 3: Leituras: espaço de investigações, reflexões e vivências de leitores**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2016, p. 127-148.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 02 mar 2020.

SCWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

VIEIRA, José Luandino. Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos. In: VIEIRA, José Luandino **Luuanda**. São Paulo: Ática, 1982, p. 4-31.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Leitura: olhares literários. In: SILVA, Jane Q. G.; ASSIS, Juliana A.; MORAES, Márcia M. (org.). **Ensaio sobre leitura 3: Leituras: espaço de investigações, reflexões e vivências de leitores**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2016, p. 189-204.

ZAU, Filipe. **Definição dos assimilados**. Angola: Jornal de Angola, 26 abr 2015. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/opiniaio/artigos/definicao_dos_assimilados. Acesso em: 21 fev 2020.